

Carlotta Colombatto

**Risposte particolari.
Prospettive di genere sull'arte contemporanea kanak.**

© CIRSDe (Centro Interdisciplinare Ricerche e Studi delle Donne)

Via S. Ottavio 20, 10124 Torino

tel. 011/6703129, fax 011/6709699

www.cirsde.unito.it

cirsde@unito.it

Prefazione. Pietre che galleggiano

“Non siamo più noi, ma siamo ancora noi”

[Commento di un anziano kanak in visita al Centro Tjibaou, 1998]

Termini come “rinascita”, “rinascimento” sono tutt’altro che rari oggi negli studi antropologici sulle società del Pacifico, così come nel lessico di molti artisti nativi. Nonostante la brutalità del periodo coloniale e le difficoltà di una de-colonizzazione per nulla conclusa, molte società dell’Oceania insulare vivono un’epoca di intensa creatività artistica e culturale. Il Centro Jean-Marie Tjibaou di Nouméa, in Nuova Caledonia – una delle tre Collettività d’Oltremare Francese del Pacifico – presso il quale ha preso forma la ricerca di Carlotta Colombatto, ne è un esempio formidabile. Inaugurato nel 1998, dedicato all’arte contemporanea del Pacifico e in particolare dei Kanak, gli abitanti aborigeni dell’isola, questo Centro culturale è il frutto di una specifica e originale fusione di modernità e tradizione. Quando lo visitai per la prima volta, nel settembre del 1999, fui colpito dall’accento sulla dinamicità e creatività delle culture locali che esso trasmette. Per volontà dell’ADCK (Agence pour le Développement de la Culture Kanak) che progettò il Centro affidandone la realizzazione architettonica a Renzo Piano, gli edifici avveniristici che ospitano le collezioni e le mostre furono realizzati in modo da dare l’impressione di “capanne” in via di costruzione, un perenne cantiere aperto su un “sogno di avvenire”. Il Centro dà forma a una concezione dinamica delle società tradizionali, espressa dal compianto leader independentista Jean-Marie Tjibaou nella celebre formula: “L’identità è davanti a noi”.

Il Centro Tjibaou e gli artisti che vi espongono – provenienti da tutto il variegato mondo dell’Oceania insulare, ma anche da altri universi culturali – dissolvono ben presto nel visitatore la dicotomia tra tradizione e modernità, così forte nel modellare la nostra visione delle altre culture. Come mostra bene il saggio di Carlotta Colombatto, frutto di una ricerca sul campo compiuta

nell'ambito della tesi di laurea specialistica in Antropologia culturale, per le artiste kanak di oggi la tradizione è tutt'altro che l'opposto dell'innovazione. La tradizione, la *coutume* come viene definita nel francese locale, è invece uno strumento fondamentale per affrontare le sfide della contemporaneità. La tradizione è dinamica, creativa, capace di inglobare la globalizzazione: oggi come un tempo, Kanak e oceaniani sono impegnati nell'articolare "locale" e "globale", "radici" e "strade" secondo l'espressione di James Clifford, nel domesticare i flussi della globalizzazione, piegandone le correnti impetuose in vortici locali.



Il Centro culturale Jean- Marie Tjibaou. Foto dell'autrice.

Se negli ultimi tempi molti antropologi – europei, americani ma anche oceaniani – hanno insistito sulle articolazioni tra “locale” e “globale”, mettendo in crisi i paradigmi della globalizzazione, lo studio di Carlotta Colombatto, inserendosi in questo filone teorico, ha il merito di argomentare queste tesi facendo ricorso a materiali inediti e del tutto originali. Ponendo al centro della sua attenzione la produzione artistica di alcune donne kanak, dando rilievo alla *storia* recente dei movimenti artistici al femminile in Nuova Caledonia, e ancora giocando sul confine problematico e mobile tra l'*agency* individuale e la cultura (le culture) kanak, il suo studio percorre un sentiero non battuto. Le innovazioni della tradizione messe in atto dalle artiste si confrontano non solo con le dinamiche della globalizzazione, ma con un universo culturale nel quale l'arte si è declinata principalmente al maschile.

Le artiste intervistate dalla giovane antropologa torinese si sono inserite nel nascente movimento artistico kanak in momenti diversi, dagli anni Ottanta – il periodo degli scontri più violenti tra indipendentisti e anti indipendentisti – agli anni che seguirono gli Accordi di Matignon (1988) e Nouméa (1998), caratterizzati dal difficile tentativo di costruire un destino comune tra le varie comunità etniche che, in seguito alla colonizzazione francese, si sono trovate a vivere sull'isola. La loro produzione artistica risente del diverso clima sociale, così come delle loro traiettorie biografiche, e si muove dalla contestazione anti-coloniale, all'evocazione di metafore capaci di far fiorire una società multiculturale pacifica, alla critica di aspetti della stessa società kanak (violenze sessuali, alcoolismo ecc.). Per lo più, le artiste kanak hanno abbracciato la pittura, un genere artistico praticamente assente fino a pochi anni fa tra le società autoctone della Nuova Caledonia. Alcune di esse, sfidando un *tapu* culturale piuttosto forte, si stanno avventurando nella scultura, un ambito prettamente maschile. Le innovazioni della tradizione sono evidenti nelle loro opere e nei loro discorsi. Da esse emergono modalità imprevedute e originali di *stare* nella contemporaneità.

Il paradosso, ci dice lo studio qui presentato, è solo apparente: le artiste kanak utilizzano l'arte, un'arte definita, concepita e praticata secondo modelli elaborati lontano, in “Occidente”, per affermare specificità culturali ed esistenziali. L'interesse delle culture locali, a cui un po' testardamente alcuni antropologi continuano a prestare attenzione, senza cedere alle sirene del post-moderno e del decostruzionismo, non sta nella loro presunta capacità di “conservare” aspetti pre-, anti- o non-occidentali, ma nel modo peculiare in cui il globale viene “agganciato” al locale, subendo così un processo di domesticazione e appropriazione. L'interesse delle culture locali del Pacifico non sta soltanto nelle loro strategie di “resistenza” alla colonizzazione, ma nelle loro capacità creative ed “emergenti”. Questi “indigeni” ed “indigene” della contemporaneità con cui l'autrice ha interagito, affidano le loro voci a un medium, l'arte appunto, capace di comunicare e

viaggiare al di là delle culture che l'hanno originariamente prodotto. Così come fanno le pietre pomice – per evocare la bellissima metafora che chiude il saggio – capaci di galleggiare per migliaia di chilometri e approdare in lidi sconosciuti, contaminandoli con la loro “alterità”. “Pietre galleggianti”, un ossimoro che traduce bene l'imprevista capacità delle culture locali – per esempio di quelle del Pacifico, date troppo presto per sommerse e annientate – di viaggiare, di manifestarsi ed esprimersi persino nella tarda modernità.

Adriano Favole

Indice

Introduzione	1
1. Il contesto storico- culturale	3
1.1 La Nuova Caledonia	3
1.2 Possibilità in espansione	6
1.3 La Biennale d'Arte di Nouméa	10
1.4 Le problematiche della contemporaneità	13
2. Sguardi di oggi e di ieri	16
2.1 I primi incontri con l'Altra	16
2.2 Sguardi incrociati	20
2.3 La Maison des Femmes	25
3. Attraversare i confini	33
3.1 Risposte particolari	33
3.2 Yvette Bouquet	39
3.3 Paula Boi	42
3.4 Maryline Thydjiepache	47
3.5 La spiaggia di Ejengen	50
4. Conclusioni	56
Bibliografia	60
Abstract	65

Introduzione

Raggiunsi l'isola in una calda notte di marzo. L'aereo su cui viaggiavo atterrò nel piccolo aeroporto di Nouméa, la capitale del paese. A terra, le nuvole grvide di pioggia nascondevano le stelle e l'umidità mi impregnava i vestiti. Ad attendermi in Nuova Caledonia, un'isola della Melanesia francese, l'inclemenza del tempo e la gentile accoglienza dei suoi abitanti.

La mia permanenza sul territorio ha avuto luogo nei due mesi di marzo e aprile 2008. Palcoscenico del mio viaggio: Nouméa e il Centro Culturale Tjibaou.

La capitale dell'isola è una città molto vicina a quelle europee, lo "shock culturale" che mi aspettavo di vivere, dettato dalla diversità delle abitudini e dei costumi, non si è affatto verificato. Passeggiando per le strade della capitale, infatti, era possibile osservare un cinema multisala, alcuni supermercati, l'aeroporto cittadino, una serie di elementi che mi facevano pensare alle "correnti globali" che avevano attraversato l'isola¹. Flussi di persone, di merci e di idee ne hanno da sempre inondato il territorio, rendendolo una realtà diversa dall'idea di mondo lontano ed incontaminato che popola l'immaginario di molti viaggiatori occidentali. Senza contare che, dal punto di vista politico, il Pacifico "francofono", di cui fa parte anche la Nuova Caledonia, è composto da isole che sono state colonizzate dalla Francia e alcune di queste fanno ancora parte dei territori d'oltre mare di tale stato europeo. Oltre alle correnti globali, sempre per continuare ad usare una metafora "oceaniana", l'isola è percorsa da "vortici locali", strategie messe in atto dalla popolazione per dare un senso all'incontro con l'Altro, per piegare, dirigere ed influenzare le correnti stesse che invadono il paese, per porsi come soggetti attivi di fronte alla storia².

Il Centro Tjibaou è sicuramente una delle opere architettoniche più innovative di tutto il Pacifico insulare. La sagoma slanciata della struttura progettata da Renzo Piano si inserisce armoniosamente nel territorio circostante, segue la morbida curva del terreno su cui è edificata e si staglia contro il cielo, proiettata verso l'infinito. L'estetica particolare dell'edificio, delle "capanne" in cui è articolato, delle quali è possibile vedere bulloni e tiranti, ripropone visivamente quella che è la filosofia del Centro stesso, un luogo d'affermazione del "Noi, Kanak", ma anche uno spazio di incontro, di creazione culturale, di apertura verso le altre popolazioni dell'isola³. Le giornate di

¹ Favole, 2007, pp. 1- 11.

² Ibidem.

³ Ibidem.

studio nella mediateca presente all'interno della struttura hanno contribuito in modo estremamente rilevante al reperimento del materiale teorico necessario allo svolgimento della mia ricerca. Le persone che ho conosciuto nel Centro, inoltre, hanno fornito un apporto fondamentale al lavoro che ho svolto, permettendomi di realizzare numerose tra le aspirazioni che nutro.

Le pagine seguenti rappresentano, quindi, un estratto della ricerca da me svolta in Nuova Caledonia. Il nodo teorico principale verte sulla produzione artistica contemporanea delle donne kanak. Si tratta di un fenomeno estremamente recente, la cui nascita è riconducibile agli anni Ottanta del Novecento, ed io ero interessata a capire quali fossero le dinamiche storiche e sociali che ne avevano permesso lo sviluppo. Nel rapportarmi a questa tematica ho scelto un approccio che sottolineasse l'agency ed il protagonismo delle donne stesse, soggetti attivi della loro storia e del loro vissuto⁴. Nelle scelte creative da loro poste in essere, come hanno palesato Maryline Thydjiepache, Yvette Bouquet e Paula Boi - le artiste che ho avuto la fortuna di intervistare - era presente una forte rivendicazione identitaria che veniva declinata attraverso un medium esogeno e moderno: l'arte contemporanea. Per analizzare il fenomeno, ho scelto di utilizzare l'immagine proposta da James Clifford relativa all'articolazione tra "strade" e "radici"⁵. Si tratta di un modo per mostrare come il senso di appartenenza alla cultura kanak, sebbene radicato, appunto, nel patrimonio culturale percepito come tradizionale, sia allo stesso tempo inscritto nella contemporaneità ed utilizzi mezzi moderni, come l'arte, per definire sé stesso. Questi fenomeni innovativi ed esogeni sono stati domesticati, hanno perso il loro carattere di alterità, per essere non solo inseriti nel contesto locale, ma anche rivendicati come facenti parte del "Noi, Kanak".

Questo lavoro traccia, disegna, delinea alcune prospettive di genere sulla produzione artistica del popolo autoctono, un tema che mi interessava affrontare anche perché "le espressioni collettive delle donne"⁶ sono state a lungo trascurate dalla ricerca antropologica⁷.

Nel periodo di raccolta del materiale e di ricerca vera e propria, così come nel corso della prima stesura del mio lavoro, preziosi sono stati i contributi di coloro che mi hanno supportato, co-autori del mio scritto, nei confronti dei quali ho un immenso debito di riconoscenza. Un sincero ringraziamento è rivolto alle donne che, in Nuova Caledonia, hanno condiviso con me il loro sapere, le loro conoscenze, le loro esperienze.

⁴ Mi ispiro, nella scelta di questa prospettiva, alle opere di Anna Pains, 2007.

⁵ Clifford, 1997.

⁶ Pains, 2007, pp. 46.

⁷ Clifford, (op. cit.), 1997, pp. 94.

1. Il contesto storico- culturale

1.1 La Nuova Caledonia

La Nuova Caledonia è un'isola del Pacifico “francofono” situata poco al di sopra del tropico del Capricorno, a circa duemila chilometri ad est dell’Australia, in Melanesia. Si tratta, in realtà, di un piccolo arcipelago che comprende un’isola più grande (la *Grande Terre*), lunga quattrocento chilometri e larga mediamente cinquanta, solcata da una catena montuosa e circondata da una delle lagune più grandi del mondo. A sud si estende la piccola Isola dei Pini, a nord l’Isola di Belep e ad est le Isole della Lealtà (Ouvea, Lifou e Maré), completano il quadro alcuni piccoli isolotti disabitati.

Nel definire la Nuova Caledonia ho utilizzato alcuni termini che necessitano di essere approfonditi ed analizzati. Melanesia, Polinesia e Micronesia sono le aree in cui è stato diviso il Pacifico insulare. Tali termini, utilizzati in maniera sistematica per la prima volta in un articolo di Dumont d’Urville datato 1832, indicavano la presenza di popolazioni dai tratti somatici diversi, cui si accompagnavano anche supposte caratteristiche morali. La Melanesia, occupata da una popolazione con la carnagione scura, venne identificata come una terra di cannibali, primitiva ed ostile, in netta opposizione alla Polinesia, le cui genti hanno la pelle più chiara, considerata, invece, ospitale e raffinata. Oggi i termini “Melanesia” e “Kanak”, parola polinesiana adottata dai francesi per definire in modo dispregiativo gli abitanti della Nuova Caledonia, si sono liberati dall’accezione negativa imposta dal dominio coloniale, e vengono utilizzati dai nativi per indicare se stessi, per rivendicare e celebrare aspetti della loro cultura denigrati in passato dalle potenze occidentali⁸.

Il Pacifico “francofono” raggruppa un’insieme di isole piuttosto lontane tra di loro: la Nuova Caledonia; Wallis e Futuna, situate a duemila chilometri ad est della precedente; ed infine la Polinesia francese, che si trova in Polinesia orientale e che comprende le Isole della Società, le Marchesi, le Gambier, le Australi e le Tuamotu. Il termine “francofono” acquista, quindi, significato e coerenza nel sottolineare la comune esposizione dei suddetti territori al fatto coloniale e, di conseguenza, a simili influenze politiche, economiche e culturali⁹.

⁸ Paini, 2007, pp. 48- 49.

⁹ Favole, 2007, pp. 1- 11.

La “Nuova Caledonia” è stata così battezzata nel 1774 da James Cook. L’atto del nominare luoghi o persone fa spesso parte del processo di colonizzazione, si tratta di un gesto simbolico molto forte connesso con la presa del potere perchè nega la capacità dei popoli d’autorappresentarsi¹⁰.

Anche la Nuova Caledonia non sfugge a questo meccanismo e, tra la fine del Settecento e l’inizio dell’Ottocento, è oggetto di contesa tra la Francia e la Gran Bretagna. Le due grandi potenze tentano di conquistare l’egemonia del territorio anche attraverso l’invio dei missionari: i primi a raggiungere l’isola sono i protestanti della London Missionary Society, seguiti successivamente dai cattolici della Società di Maria. Entrambi, sebbene con metodologie diverse, ostacolano alcune pratiche strettamente connesse alla socialità del popolo autoctono, proibiscono i culti religiosi tradizionali ed impongono un nuovo capo di vestiario alla donne: la cosiddetta *robe mission*, una veste lunga fino a metà polpaccio disegnata da uno stilista di Parigi¹¹.

Il 24 settembre 1853 la Nuova Caledonia diventa una colonia francese. I Kanak non furono passivi nel processo di colonizzazione e posero in essere numerosi tentativi di rivolta, tutti repressi nel sangue.

Dal 1864 al 1897 l’isola diventa una colonia penale. I “forzati” che raggiungono l’isola sono soprattutto uomini, le donne, invece, sono orfane, ragazze disaggiate da sempre vissute in istituti. I condannati venivano utilizzati per lavorare nei campi e nelle miniere, in caso di buona condotta, però, poteva essere loro concesso un appezzamento di terra. Alla fine dell’Ottocento, quando la Nuova Caledonia smise di essere una colonia penale, rappresentavano il 20% della popolazione locale¹².

Nel 1897 il governo francese istituì il “codice dell’indigenato”, messo in pratica fino al 1946 e volto a confinare i Kanak in riserve e a sottrarre loro le terre più fertili, considerate quelle più ad occidente. Il popolo autoctono fu respinto verso le montagne e diviso in tribù che ricalcavano le aree linguistiche presenti. Così divisi sotto la guida di un capo, i Kanak furono costretti a svolgere corvées per l’amministrazione coloniale e a pagare un’imposta di capitazione per l’uso della terra; fu, inoltre, loro proibito uscire dalle tribù senza l’autorizzazione di un gendarme, furono stabilite sanzioni per la nudità e la stregoneria e fu inaugurata una politica linguistica contraria alle lingue locali. Oggi tuttavia la suddivisione in tribù è un elemento imprescindibile della cultura del popolo autoctono. La partizione imposta dal governo francese, infatti, si trasformò in una “fornace culturale” nella quale i Kanak seppero riarticolare la loro società e porre in essere strategie di resistenza al potere dei colonizzatori¹³.

¹⁰ Pains, (op. cit.), 2007, pp. 48- 49.

¹¹ Bensa, 1998, pp. 22.

¹² Favole, (op. cit.), 2007, pp. 1- 11.

¹³ Per maggiori informazioni sul codice dell’indigenato, consultare il numero 15 della rivista edita dal Centro Culturale Jean-Marie Tjibaou, Mwá Véeé.

Una timida svolta progressista in seno al governo francese accompagnò la fine della seconda guerra mondiale. Nel 1956, la Francia istituì la *Loi-Cadre*, una legge che allargava il diritto di voto a tutte le etnie presenti sul territorio e permetteva loro di partecipare all'amministrazione locale. Nello stesso anno nasceva l'*Union Calédonienne* (U.C.), il primo partito d'opposizione.

Gli anni Sessanta del Novecento videro un ritorno ad una politica più conservatrice, percorso parallelo al boom economico causato dall'aumento del prezzo del nickel, di cui la Nuova Caledonia è il secondo produttore al mondo. La presenza sull'isola di questo minerale aveva causato fin dall'inizio del secolo scorso una forte immigrazione di Indocinesi, Giavanesi, Giapponesi e Ni-Vanuatu, tanto che, negli anni Sessanta i Kanak si trovarono a non essere più la popolazione maggioritaria del Paese, ormai caratterizzato da un complesso "mosaico etnico"¹⁴.

Tale situazione di tensione si trascinò fino agli anni Ottanta del Novecento, quando si assistette ad una polarizzazione degli schieramenti. All'U.C., ormai votato alla causa indipendentista, si contrappose l'R.P.C.R. (*Rassemblement pour la Caledonie dans la République*), partito in cui confluirono coloni di lunga data e polinesiani contrari all'autonomia del paese. Nel 1984, in vista delle elezioni, i Kanak chiesero di restringere il diritto di voto a coloro che risiedevano sul territorio da lungo tempo perchè il principio democratico "una persona, un voto" non li rappresentava in modo adeguato. La risposta del governo francese fu un netto rifiuto. I Kanak boicottarono le elezioni e fondarono il *Front de Liberation Kanak et Socialiste* (F.L.N.K.S.) che dichiarò l'indipendenza del paese con il nome di Kanaky, a Hienghène. Molte terre dei coloni vennero espropriate, le case bruciate, le piantagioni distrutte. Venti persone persero la vita quell'anno e, tra di essi, il leader Eloi Machoro, uno degli artefici del boicottaggio delle elezioni.

Gli scontri si inasprirono ulteriormente nel 1988, l'anno degli "èvènements" più drammatici nella storia della decolonizzazione dell'isola. A Ouvea dieci gendarmi furono presi in ostaggio. Per liberarli fu richiesto l'intervento dell'esercito, colpo di mano che costò la vita a quattro gendarmi e a diciannove Kanak e che portò i problemi del paese all'attenzione dell'O.N.U. .

Gli accordi di Matignon vennero siglati lo stesso anno, grazie anche alle indiscusse capacità politiche di Jean-Marie Tjibaou, personalità di fondamentale importanza per il movimento indipendentista. La stretta di mano che lo unì a Jacques Lafleur, leader dell'R.P.C.R., divenne il simbolo di un nuovo periodo di pace e di cambiamento nella storia della Nuova Caledonia. Gli accordi dividevano il paese in tre province dotate di forte autonomia, di cui due amministrate dagli indipendentisti, e promuovevano una politica volta a favorire l'inserimento dei Kanak nell'amministrazione statale.

Il referendum per l'indipendenza del territorio fissato per il 1998 dagli accordi di Matignon non venne mai fatto. Al suo posto si siglarono gli accordi di Nouméa nei quali la Nuova Caledonia, caso

¹⁴ Favole, (op. cit.), 2007, pp. 1- 11.

unico nella storia, venne definita “un paese a sovranità condivisa”. L’amministrazione statale passerà gradualmente “dallo Stato al Territorio” rimandando alla fine di tale processo la scelta a favore o meno dell’indipendenza.

Nello stesso anno venne inaugurato il Centro per la cultura kanak previsto negli accordi di Matignon. Esso prenderà il nome di Jean-Marie Tjibaou, l’indiscusso leader del movimento indipendentista e fautore del processo di pace, ucciso nel 1989 da un altro Kanak contrario agli accordi siglati¹⁵.

1.2 Possibilità in espansione

La prima importante iniziativa posta in essere da Jean-Marie Tjibaou fu l’organizzazione, nel 1975, del festival Melanesia 2000. Si tratta di una grande manifestazione culturale che si tenne sulla penisola di Tina, luogo dove adesso sorge il Centro per la Cultura Kanak. Fu un avvenimento cruciale nella storia della rivendicazione identitaria del popolo autoctono perchè per la prima volta se ne presentavano e celebravano l’arte, l’artigianato, i canti, le danze, i prodotti locali, nel tentativo di instaurare un dialogo alla pari con gli europei. Per troppo tempo la cosiddetta “civilizzazione” e la fede cristiana avevano represso la cultura kanak, secondo Tjibaou era invece arrivato il momento per affermare di esistere, anche culturalmente, in Nuova Caledonia¹⁶. Egli, infatti, riteneva che il colonialismo avesse reso i Kanak estranei a loro stessi, era dunque necessario che essi ritrovassero la loro identità riconquistando, allo stesso tempo, il posto che il popolo autoctono meritava all’interno dell’isola¹⁷.

La straordinaria fioritura artistica di cui fu oggetto la Nuova Caledonia negli anni Ottanta e Novanta del Novecento, trova le sue radici in questa manifestazione lontana nel tempo. Melanesia 2000 permise al popolo kanak di rivalutare con orgoglio la propria cultura, creando un clima di rivendicazione che influenzò anche gli artisti, i quali cominciarono a presentare i loro lavori con maggiore sicurezza¹⁸.

Gli ultimi decenni del Novecento furono un periodo molto importante per il mondo dell’arte in Nuova Caledonia, tanto in relazione al riconoscimento della cultura kanak, tanto per il ruolo accresciuto delle istituzioni culturali e per la nascita di una nuova generazione di artisti¹⁹. Nella mia analisi relativa la produzione artistica contemporanea delle donne dell’isola, ritengo che la

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ “Mwà Vée” n. 10, ADCK, Nouméa, settembre 1995, pp. 6.

¹⁷ Bensa, 1995, pp. 6.

¹⁸ Suggerimento tratta da un’intervista tenuta con Emmanuel Kasarhérou, direttore del Centro culturale Tjibaou, in data 14 aprile 2008 e da Mwà Vée n. 10, ADCK, Nouméa, settembre 1995.

¹⁹ “Le mémorial calédonien”, tomo 10, Planète Mémo, 1998, Nouméa, pp. 467.

dimensione storica del fenomeno sia un approccio da non sottovalutare. L'importanza di porre in evidenza le dinamiche temporali delle culture prese in analisi, è una prospettiva condivisa anche da molti antropologi.

Alban Bensa (2006) nel suo libro *La fin de l'exotisme* critica la nozione antropologica di cultura, un concetto che, secondo l'autore, si basa sull'estrarre il fatto sociale dalla contingenza per creare un orizzonte di senso più grande. Tale passaggio dal singolare al globale prevede una decontestualizzazione che ha un prezzo: negare la storia. È opinione di Bensa che si debba, invece, riconoscere la temporalità della vita sociale, un approccio che consentirebbe di comprendere la tensione viva tra presente e passato. Secondo lo studioso, l'antropologia dovrebbe confrontarsi con la micro-storia: la connessione tra le due discipline permetterebbe di vedere le realtà etnografiche come fatti storici che sono contemporaneamente il prodotto e l'analisi di un'epoca²⁰.

Molti punti di contatto con la riflessione di Alban Bensa emergono anche da alcuni lavori di Nicholas Thomas (1991). In *Entangled Objects*, Thomas ritiene che non ci sia una radicale opposizione tra culture diverse perchè tutte costruiscono nel tempo una rete storica di relazioni. È, quindi, necessario analizzare i fatti etnografici dal punto di vista temporale, sottolineare le dinamiche a lungo termine delle realtà sociali²¹.

Il mondo dell'arte caledone della fine del Novecento è sicuramente una realtà in pieno mutamento: il movimento indipendentista ha dato voce agli artisti kanak permettendo loro di esprimere liberamente la loro carica creativa, è fiorita una produzione pittorica al femminile assolutamente pionieristica per la realtà locale, hanno preso piede le mostre e le manifestazioni artistiche presenti ancora oggi sull'isola.

La nascita del Centro culturale Tjibaou (1998) e la creazione dell'ADCK, l'agenzia per lo sviluppo della cultura kanak, dettero un impulso rilevante alla produzione artistica non solo kanak ma anche caledone. Il Centro, disegnato dall'architetto italiano Renzo Piano, è una struttura ultra-moderna progettata per essere il simbolo stesso della modernità, intesa come fase storica che caratterizza la vita del popolo autoctono. Nonostante vi sia, all'interno dell'edificio, grande attenzione per quegli aspetti della cultura kanak sentiti come tradizionali, l'équipe di Piano e l'ADCK volevano evitare di presentare il popolo autoctono come un "fossile" ancorato al passato, per sottolineare, al contrario, gli aspetti di mutamento e di trasformazione. In tal modo si rispettava il pensiero di Jean-Marie Tjibaou secondo il quale "Il ritorno alla tradizione è un mito e nessun popolo l'ha mai veramente vissuto. La nostra identità è davanti a noi, è una riformulazione permanente"²². La filosofia del Centro, che del resto ricalca quella di Tjibaou, è espressa dalle mostre contenute all'interno dei suoi spazi espositivi, quasi tutti, quindi, dedicati all'arte contemporanea. La politica artistica dell'ADCK,

²⁰ Bensa, 2006, pp. 23 e seg.

²¹ Thomas, 1991, pp. 8.

²² Tjibaou, 1996, pp. 185.

che gestisce il Centro stesso, desidera incentivare quegli artisti che trasfigurano la tradizione, che non la riproducono, che non la inventano ma che la trasformano per far fronte alle sfide della modernità. Il Pacifico oggi è un insieme di culture in diaspora: le persone che risiedono sulle isole a volte sono numericamente inferiori rispetto a coloro che sono emigrati altrove. Tuttavia, il legame di tipo affettivo con il punto di dispersione è molto forte. Il Centro culturale Tjibaou vuole dare spazio sia a questa riflessione, sia agli artisti stessi in diaspora che propongono una loro visione della tradizione e del paese d'origine, a volte anche molto critica. Un'altra tematica affrontata attraverso le mostre d'arte è la storia e le diverse prospettive con cui può essere interpretata. A tal fine viene permesso agli artisti che espongono di proporre una visione personale di importanti eventi del passato, o, al contrario, è il Centro che prospetta una serie di temi storici. Tali mostre, però, sono sempre temporanee, questo perché si vuole evitare di fornire un'idea statica ed immutabile della storia per abbracciare, invece, punti di vista diversi²³.

Il Centro Tjibaou è il più importante promotore d'arte contemporanea dell'isola ed uno dei più grandi anche in tutta l'area del Pacifico. Le capanne di Renzo Piano hanno dato una visibilità internazionale al popolo autoctono, sono una ribalta teatrale che mette in scena arte, politica, organizzazione sociale per un pubblico che scavalca i confini della regione. Per un artista esporre al Centro Tjibaou significa raggiungere una visibilità internazionale che nessun'altra struttura in Nuova Caledonia può assicurare.

All'interno del Centro, inoltre, sono messe in mostra le opere contenute all'interno del FACKO, il Fondo d'Arte Contemporanea Kanak ed Oceaniana. Istituita nel 1995 dall'ADCK, è la prima e la più importante collezione di oggetti d'arte contemporanea dell'isola ed una delle più rilevanti nel Pacifico stesso. L'esposizione che seguì la formazione del Fondo fu una delle numerose che si svolsero negli anni Novanta, periodo in cui ebbero luogo manifestazioni artistiche di grande interesse.

Tra le più importanti non si può non ricordare la prima mostra di arte contemporanea kanak dell'isola, tenutasi nel 1986, cui seguì, nel 1990, *De jade et de nacre*. Quest'ultima fu un'esposizione molto importante perché fu la prima interamente dedicata alla produzione artistica tradizionale kanak. Nello stesso anno venne organizzata un'altra mostra di arte contemporanea kanak, dal titolo *Ko I Névâ*, ovvero "Lo spirito del paese". Fu un evento molto significativo perché, per la prima volta dopo gli avvenimenti degli anni Ottanta, si cercava di fare il punto su tale produzione artistica con una consapevolezza ed un orgoglio del tutto nuovi²⁴.

Gli ultimi decenni del Novecento furono un periodo importante anche per il ruolo di primo piano giocato dalle istituzioni. Queste erano e sono tuttora differenziate: i Municipi, le Province, il

²³ Favole, (op. cit.), 2007, pp. 1- 11.

²⁴ "Ko I Névâ", ADCK, Nouméa, 1992, pp. 3- 11- 12.

Territorio e lo Stato valorizzano l'attività artistica locale ponendo in essere politiche diverse a seconda del territorio su cui esercitano la loro giurisdizione.

Un contributo importante allo sviluppo del mondo dell'arte caledone fu la creazione, nel 1990, della Scuola d'Arte di Nouméa. La sua nascita fu il prodotto dell'azione congiunta di più istituzioni: lo Stato, la Provincia Sud ed il comune della capitale, cui si aggiunsero successivamente anche l'ADCK, la Provincia Nord e le Isole della Lealtà. La Scuola sorgeva come tentativo di rispondere ad un desiderio d'informazione, riflessione, interrogazione sull'arte e forniva un insegnamento attento all'incremento delle capacità creative del singolo. La formazione accordava un ruolo preponderante alla situazione geo-politica dell'isola, valorizzando le differenze culturali e quegli aspetti della società kanak e oceaniana percepite come tradizionali. La Scuola, inoltre, assicurava ai suoi studenti l'inserimento lavorativo in settori come la pubblicità, la grafica, la fotografia, l'insegnamento e così via. La nascita di quest'istituzione fu un progetto innovativo di notevole importanza, anche perchè contribuì alla formazione di alcuni tra i più grandi esponenti del mondo dell'arte in Nuova Caledonia, tra cui Denise Tiavouane, Yvette Bouquet, Yolande Moto, Micheline Neporon e Maryline Thydjiépache.

Nel periodo precedente erano presenti degli atelier formatori importanti, ma nessuno ebbe la rilevanza e la visibilità della Scuola d'Arte. Ad esempio, tra coloro che si occupavano di coltivare il talento dei giovani artisti, un ruolo di primo piano fu quello giocato dalla famiglia Weiss di Koumac. Quest'ultima impartiva lezioni inerenti la scultura antropomorfa, espressione artistica molto diffusa e tradizionalmente riservata agli uomini. La figura di Léonce Weiss, in particolare, influenzò scultori come André Passa, Damien Manique, Dick Bone e Norman Song. Anche il Centro di Formazione per adulti di Bourail giocò un ruolo importante nell'educazione artistica relativa alla scultura sul legno. A partire dal 1975 vennero, infatti, realizzati alcuni stage sull'arte melanesiana che contribuirono alla formazione di alcuni artisti importanti, tra cui il notevolissimo Ito Waïa. Giovanni Righi poi, fondò nel 1980 un'Accademia di pittura che iniziò a questa disciplina alcune personalità importanti come Micheline Neporon, una delle allieve del professor Jean-Pierre Le Bars, che insegnava nella struttura. Quest'ultimo tenne dei corsi sull'arte oceaniana anche per l'Ufficio Culturale, Scientifico e Tecnico Kanak²⁵ dal 1980 al 1989, fondamentali per la formazione di artiste come Yvette Bouquet, Paula Boi e Denise Tiavouane²⁶.

La presenza di queste differenti modalità di apprendimento ha sicuramente contribuito alla nascita di quella eterogenea generazione di artisti che caratterizza il mondo dell'arte caledone. Tale caratteristica riguarda anche le diverse espressioni e pratiche creative portate avanti, oltre al diverso

²⁵ Si tratta dell'istituzione che si trasformerà nell'ADCK all'indomani degli Accordi di Matignon.

²⁶ "Le mémorial calédonien", tomo 10, Planète Mémo, 1998, Nouméa, pp. 467.

grado di implicazione nell'arte stessa. Infatti, non tutti gli artisti possono essere definiti dei "professionisti", molti, invece, coltivano la loro creatività in modo occasionale e saltuario.

Indipendentemente dal diverso tipo di coinvolgimento all'interno del mondo dell'arte sentito da alcuni esponenti, la portata creativa degli ultimi decenni del Novecento fu un fenomeno estremamente notevole. Si tratta del periodo in cui si cominciarono a realizzare opere di arte contemporanea, una produzione artistica caratterizzata, secondo Susan Cochrane (1997), da una forte determinazione. Gli artisti si ispirano alla loro cultura sia per quanto riguarda i materiali e le tecniche, sia in relazione alla spiritualità, alla filosofia, alle credenze o all'oralità. A questa base "locale" aggiungono elementi provenienti dal mondo occidentale oppure metafore, simboli e motivi strettamente personali²⁷. Questa particolare articolazione tra "radici" e "strade"²⁸, locale e globale, caratterizza il mondo dell'arte in Nuova Caledonia e mi è stata palesata anche da Yvette Bouquet, Maryline Thydjiepache e Paula Boi, le artiste da me intervistate²⁹. L'importante fioritura artistica degli ultimi decenni del Novecento dette luogo, quindi, ad una produzione di opere staccate dai canoni espressivi tradizionalmente tramandati, per esplorare, invece, modalità più moderne non solo di creazione ma anche di esposizione³⁰.

In tal senso, è impossibile non ricordare la Biennale d'Arte di Nouméa.

1.3 La Biennale d'Arte di Nouméa

Uno degli eventi artistici più importanti che caratterizzarono la Nuova Caledonia negli ultimi decenni del Novecento fu sicuramente la Biennale d'Arte di Nouméa. Tale manifestazione si costituì come lo specchio della produzione artistica del paese e delle innovazioni che la pervasero, il riflesso di una carica creativa talmente notevole da necessitare un'esposizione nazionale ogni due anni. L'organizzazione di una Biennale si configura come un evento complesso anche per i significati che inevitabilmente vengono veicolati. La manifestazione, infatti, non serve solo per fare conoscere la produzione artistica dell'area ad un'audience internazionale, contribuisce anche a *crearne* un'immagine. Non si tratta, quindi, solo di un'esposizione di oggetti d'arte, la Biennale si configura anche come un mezzo efficace per veicolare messaggi, una ribalta teatrale per la situazione socio-politica della regione.

²⁷ Cochrane, 1997, pp. 46.

²⁸ Clifford, 1997.

²⁹ Ho intervistato Yvette Bouquet in data 21 marzo 2008, Paula Boi in data 17 aprile 2008 e Maryline Thydjiepache in data 19 aprile 2008.

³⁰ "Le mémorial calédonien", tomo 10, Planète Mémo, 1998, Nouméa, pp. 468.

La prima di queste manifestazioni fu edita nel 1994, organizzata dal comune della capitale in collaborazione con la Provincia Sud, l'ADCK e la Scuola d'Arte. Tale manifestazione, cui parteciparono artisti importanti come Paula Boi, Aline Mori, Micheline Neporon, André Passa, Denise Tiavouane e Ito Waïa, permise al grande pubblico di conoscere una produzione artistica rimasta ai margini del mondo dell'arte caledone degli anni Ottanta. La prima Biennale stimolò il confronto tra artisti di origini e cultura diversa, e sollevò la questione delle tradizioni, dell'influenza reciproca e del mutamento sull'onda del tempo.

La seconda edizione della manifestazione, proposta nel 1996, si rese protagonista di una innovazione importante. L'evento, che vedeva incrementato il numero di artisti locali presenti, ospitava anche alcune notevoli personalità straniere. Peter Robinson, originario della Nuova Zelanda, e l'australiano Gordon Bennet affrontarono, attraverso le loro opere, il tema della questione identitaria; Georges Rousse e Pierrick Sorin, provenienti dalla Francia metropolitana, e Julliette Pita, delle Vanuatu, si distinsero, invece, per l'utilizzo di materiale e tecniche nuove. La seconda Biennale d'Arte di Nouméa permise agli artisti di confrontarsi con le problematiche che affliggevano tale professione in Nuova Caledonia e che in parte sono ancora presenti. Il tema che emerse fu la necessità tanto del sostegno istituzionale e del riconoscimento del multiculturalismo presente sull'isola, quanto di uno statuto che regoli il lavoro dell'artista³¹.

Il 1998 fu un anno importante per la storia del paese: vennero siglati gli Accordi di Nouméa e fu inaugurato il Centro Tjibaou, due eventi che modificarono l'assetto politico dell'isola. Dal punto di vista artistico, la terza Biennale d'Arte, dal titolo "Nouméa-Tokyo", si fece portatrice del confronto con la produzione di oggetti d'arte realizzata in Giappone. L'edizione fu, inoltre, pervasa da una filosofia particolare portata avanti dal suo curatore, Jean-Hubert Martin. Egli pose in evidenza l'intreccio di tradizione e modernità, centro e periferia, sottolineando parimenti il problema del colonialismo culturale e le sue pieghe e diramazioni nel mondo dell'arte. Il curatore tracciò tre fili conduttori all'interno della Biennale: l'arte europea e la sua storia ed evoluzione; la produzione artistica kanak e le sue radici culturali; gli oggetti d'arte giapponesi, tra tradizione asiatica e modernità occidentale. Si tratta di una scelta espositiva che aveva lo scopo di evidenziare il processo della creazione, la simbiosi tra l'artista e il mondo in cui vive³².

La quarta Biennale d'Arte di Nouméa si caratterizzò per un'ulteriore apertura verso i popoli dell'area del Pacifico. Organizzata dal comune della capitale, e dal Centro per la cultura kanak, la manifestazione riprendeva una frase di Jean-Marie Tjibaou, "La nostra identità è davanti a noi"³³. L'idea era quindi quella di condividere a livello internazionale una riflessione artistica non solo sul passato e sugli avvenimenti storici, ma anche sul presente e sul futuro, al fine di esaudire il

³¹ "Le mémorial calédonien", tomo 10, Planète Mémo, 1998, Nouméa, pp. 467.

³² Ibanez Bueno, 2005.

³³ Tjibaou, 1996, pp. 185.

desiderio del compianto leader independentista di incontro e condivisione tra le genti del Pacifico. Forse anche per rispettare la filosofia che animava la manifestazione, il comitato d'organizzazione fu composto da delegati provenienti da più paesi: dalla Nuova Caledonia ma anche dall'Australia, dalla Nuova Zelanda e dalla Nuova Guinea. La loro ambizione era quella di creare una Biennale che fosse lo specchio della produzione artistica contemporanea dell'area del Pacifico, ponendo a confronto pittori e scultori con origini diverse. La selezione della Nuova Caledonia non rispose ai dettami degli organizzatori perchè fu carente di rappresentanti kanak e quindi non rappresentativa della realtà sociale e culturale del paese. Questo in ragione di un largo movimento di boicottaggio che animò gli artisti locali, i quali rivendicavano maggiore rispetto, etica e considerazione. In particolare, pare che soprattutto gli organizzatori australiani e neozelandesi siano stati coinvolti dalla polemica perchè sentiti come "filocolonialisti" dagli specialisti del mondo dell'arte che parteciparono all'evento³⁴.

Il prestigio e la visibilità della quarta Biennale furono incrementati dal contemporaneo svolgimento nella capitale caledone dell'VIII° *Festival des Arts de Pacifique*. Tale manifestazione ebbe luogo per la prima volta alle isole Fiji nel 1972, e da allora si svolge ogni quattro anni in un paese diverso. Si tratta di uno dei maggiori eventi artistici della regione perchè permette di conoscerne l'arte e l'artigianato attraverso una serie di workshop, esibizioni ed esposizioni che si alternano nelle due settimane in cui si sviluppa il festival³⁵.

L'ultima edizione della Biennale d'Arte di Nouméa ebbe luogo nel 2002. Per l'occasione fu scelto come tema "il segno", la testimonianza del passaggio del tempo, della memoria, dei sogni, dei desideri e delle inquietudini delle persone. A partire da questa riflessione, furono invitati ad esporre le loro considerazioni venti artisti, quindici dei quali originari della Nuova Caledonia e cinque stranieri, provenienti da Parigi, Tonga, Vanuatu e dalle Fiji³⁶.

Sfortunatamente, con il 2002 si chiuse l'importante parentesi rappresentata dalla Biennale d'Arte di Nouméa, sicuramente una perdita non solo per il mondo dell'arte in Nuova Caledonia, ma anche in tutto il Pacifico.

³⁴ "Biennale d'Art Contemporain de Nouméa", ADCK, Nouméa, 2000, pp. 11- 15.

³⁵ Ibidem.

³⁶ "Nouméa- Biennale", Artypo, Nouméa, 2000, pp. 4- 5- 6.

1.4 Le problematiche della contemporaneità

Oltre ad essere un palcoscenico interessante per la produzione artistica dell'isola, la Biennale d'Arte di Nouméa ha permesso di focalizzare l'attenzione sui problemi che affliggono il mondo dell'arte in Nuova Caledonia. Anche le artiste da me intervistate hanno palesato l'esistenza di ostacoli al pieno svolgimento della loro professione: si tratta di una serie di questioni che si accompagnano alla crescita esponenziale della creatività artistica locale che ha caratterizzato l'isola negli ultimi decenni del Novecento.

Yvette Bouquet³⁷, durante il nostro incontro, mise in luce una problematica emersa anche nel corso della seconda Biennale, ovvero la mancanza di uno statuto di artista in Nuova Caledonia. Una normativa di questo tipo è stata approvata dall'UNESCO nel 1997, si tratta di un insieme di regole che determinano il finanziamento delle arti, l'educazione e la formazione degli artisti, il loro rapporto con le nuove tecnologie, il diritto d'autore e le condizioni di lavoro e di trattamento fiscale³⁸. Attualmente nessun ordinamento simile è presente in Nuova Caledonia, dove, quindi, non ci sono disposizioni giuridiche che permettano all'artista di fare del proprio talento una professione. Inoltre, la natura discontinua della produzione, tale per cui a periodi di intensa attività seguono momenti di stasi, non dà facoltà all'artista di beneficiare dei diritti sociali.

Un'altra problematica presente nel paese è la mancanza di disposizioni che permettano l'effettiva tutela del diritto d'autore. Si tratta di un problema sentito non solo dagli artisti, ma anche dalle istituzioni, come dimostrano i dibattiti a riguardo tenuti nel corso della Biennale del 2000. La presenza di una normativa che salvaguardi il diritto d'autore è di importanza fondamentale perchè permette di riconoscere contemporaneamente il diritto morale e di proprietà dell'artista sulla sua creazione e di tutelare l'appropriazione pubblica dell'opera stessa a partire dal momento in cui l'autore decide di divulgarla. Una legge di questo tipo è presente, in Nuova Caledonia, a partire dal 2003, ma nessuna disposizione del Consiglio è intervenuta per renderla efficace. La mancanza di una società di autori forte e di una volontà politica chiara sono due delle possibili motivazioni del permanere di tale situazione. Anche, la problematicità intrinseca della tematica, contribuisce alla stasi del fenomeno. Non si tratta di applicare in modo univoco le leggi occidentali sul copyright, quanto di trovare strategie appropriate per salvaguardare i diritti dell'artista in un Paese con una diversa concezione della creatività e dell'artista stesso.

Il Centro Tjibaou ha sviluppato un proprio metodo di tutela del diritto d'autore che consiste non solo in una remunerazione istantanea, ma anche in una serie di regole in relazione al tipo di opera gestita, ai luoghi ed al modo di fruizione, relative a terzi cui si cede la possibilità di utilizzo

³⁷ L'intervista condotta con Yvette Bouquet ha avuto luogo in data 21 marzo 2008.

³⁸ www.assoartisti.it

dell'oggetto d'arte stesso. Nonostante non si tratti di una soluzione definitiva, l'ADCK ritiene che la sua metodologia possa creare un precedente interessante che altre strutture o collezionisti privati possono imitare³⁹.

Durante le interviste da me svolte ad Emmanuel Kasarhérou e a Marie-Claude Tjibaou⁴⁰, è emersa anche la quasi totale mancanza di un mercato dell'arte in Nuova Caledonia. Questo, solitamente, ruota intorno a due nodi cruciali: è importante riconoscere alcuni canoni condivisi, che vengono elaborati dalle gallerie leader attraverso un'operazione di marketing, posta in essere grazie all'ausilio di sostegni bancari. L'altro fattore importante chiama in causa le istituzioni, le quali, per mezzo di programmi sovvenzionati come le Biennali, permettono un confronto tra artisti e forniscono la possibilità ai commissari d'esposizione, ai delegati del ministero della cultura, ai conservatori dei musei ed ai critici d'arte di stabilire il prezzo delle opere⁴¹.

Il problema è che in Nuova Caledonia mancano molti di questi fattori. Alcune gallerie leader, come la Galerie Galeria e l'Aquatinte, importanti nel passato per il loro ruolo di promozione, hanno chiuso da poco. Anche la Biennale d'Arte di Nouméa non viene più edita, mentre la professione del critico d'arte è svolta in modo saltuario da poche persone. Sull'isola, quindi, è l'insieme delle risorse istituzionali a determinare le prospettive d'avvenire per l'arte contemporanea, a influenzare le dinamiche artistiche e a stabilire i contatti con l'estero.

A riguardo, però, emerge una polemica, sottolineata da Paula Boi⁴² durante il nostro incontro. Se per un artista, in Nuova Caledonia, le possibilità di promozione del proprio lavoro sono, quindi, limitate alla sola rete istituzionale, anche quest'ultima si presenta deficitaria. Infatti, un'opera d'arte, per essere riconosciuta come tale, deve risultare vincente in quattro sfere d'azione diverse. È importante tanto il confronto con gli altri artisti dell'area quanto l'approvazione del pubblico e la promozione dei collezionisti, del mercato e degli specialisti del settore. Oggi, tuttavia, l'opinione dei critici e dei commissari d'esposizione è di fondamentale importanza per il riconoscimento istituzionale di un'opera. L'uso mediatico degli oggetti d'arte, le esposizioni nei musei e la valorizzazione degli specialisti risultano più determinanti del parere degli altri artisti o del pubblico⁴³. Tuttavia, in Nuova Caledonia, almeno nella Provincia sud dove si è svolta gran parte della mia ricerca, l'unica risorsa istituzionale forte, l'unica struttura in grado di promuovere l'arte contemporanea a livello nazionale ed internazionale è il Centro Tjibaou. Si tratta, inoltre, del solo museo che acquisti le opere e che si impegni, allo stesso tempo, a tutelare il diritto d'autore. In assenza di critici, gli unici specialisti di rilievo sono quelli che lavorano per il Centro stesso, al di

³⁹ "Le mémorial calédonien", tomo 10, Planète Mémo, 1998, Nouméa, pp. 469.

⁴⁰ Ho intervistato Emmanuel Kasarhérou in data 14 aprile 2008 e Marie-Claude Tjibaou, moglie del compianto leader indipendentista, il 16 aprile 2008.

⁴¹ "Le mémorial calédonien", tomo 10, Planète Mémo, 1998, Nouméa, pp. 469.

⁴² Da un'intervista tenuta con Paula Boi in data 17 aprile 2008.

⁴³ "Le mémorial calédonien", tomo 10, Planète Mémo, 1998, Nouméa, pp. 469.

fuori del quale restano ben poche possibilità per gli artisti che non intendono allinearsi con le sue politiche.

La grande proliferazione di creatività che sconvolse il mondo dell'arte in Nuova Caledonia alla fine del Novecento, fin da subito ha portato con sé alcuni problemi, altri, tuttavia, si sono aggiunti nel corso del tempo. La chiusura di alcune gallerie importanti, della Scuola d'Arte e della Biennale d'Arte di Nouméa, sono sicuramente fenomeni su cui riflettere. Almeno nella Provincia sud, pare che alla fervente attività del Centro Tjibaou faccia da contrappeso una stasi più generale.

2. Sguardi di oggi e di ieri

2.1 I primi incontri con l'Altra

Un pomeriggio assolato, una nave solca impetuosa l'oceano azzurro. Alcuni marinai avvistano terra. All'avvicinarsi dell'imbarcazione alla sabbia bianca della spiaggia, dalla riva un gran numero di piroghe viene prontamente messo in acqua. Su di esse uomini e donne festanti, seminudi, con i corpi bellissimi coperti da un leggero tessuto bianco, remano incontro agli europei. I marinai, dopo un'interminabile e difficile navigazione, sono così accolti con una sconcertante benevolenza dagli abitanti di Tahiti.

Si tratta della scena che descrive il primo incontro tra polinesiani e inglesi tratta dal film di Donaldson, "Il Bounty" (1984), che racconta la storia dell'omonima e celebre nave. Una pellicola che ripropone, sequenza dopo sequenza, l'antico stereotipo che vede le donne del Pacifico come bellissime ninfe dai facili costumi, pronte ad abbandonarsi senza remore all'atto d'amore. Una visione presente ancora adesso in molte pubblicità decisamente lontana da quella che era ed è la concezione locale della donna.

Nel rapportarmi alla produzione artistica al femminile in un contesto contemporaneo, ho voluto seguire un percorso che sottolineasse la capacità delle donne di porsi come soggetti agenti della loro storia e del loro vissuto. Ho, quindi, ritenuto opportuno soffermarmi su come tali percorsi di vita erano, e forse sono ancora, immaginati in Occidente al fine di mostrarne la radicale diversità. Il mio scopo era quello di tentare di decostruire le immagini dell'Altra nate dai primi incontri, visioni stereotipate che difficilmente si adattano alle esperienze di vita delle donne oceaniane. Un approccio che mi permette anche di delineare il contesto in cui la produzione artistica al femminile si inserisce, slegandolo, quindi, da false percezioni.

Tra queste, domina l'immagine della seducente isolana. La visione ha come sfondo una natura lussureggiante che rende dolce e priva di difficoltà la sopravvivenza degli uomini. Uno stereotipo che però si snoda in due direzioni. Se la Polinesia è una terra paradisiaca abitata da donne bellissime, la Melanesia è invece l'inferno dei cannibali. Se in un luogo la sabbia bianca, le palme e

il piacere dei sensi accolgono i marinai, nell'altro essi sono visti come il pranzo ideale per tribù primitive di individui che a stento si differenziano dalle scimmie⁴⁴.

Tale stereotipo ha radici antiche che affondano nei primi viaggi degli esploratori europei in Oceania, in quello di Samuel Wallis del 1767 e soprattutto in quello di Louis de Bougainville del 1768. Si tratta di primi incontri ricchi di incomprensioni, in particolare i marinai travisarono le danze che videro a Tahiti, da loro descritte come lascive, e le offerte sessuali con le quali vennero omaggiati su quest'isola. In effetti, in quel contesto, numerose ragazze si offrirono ai piaceri degli europei, ma queste iniziative erano lungi dall'essere la manifestazione di una diffusa libertà sessuale. Numerosi e accesi sono i dibattiti contemporanei che tentano di spiegare tale comportamento, una delle teorie sostiene che le giovani agivano perché spinte dalle famiglie le quali avevano interpretato l'arrivo dei bianchi come l'invio di esseri divini da parte del Creatore del mondo. Si trattava, quindi, di soddisfare dei semi-Dei ma soprattutto di carpire il loro potere sovraumano attraverso l'unione con le ragazze dell'isola. Le famiglie di queste giovani aumentavano così la forza del loro gruppo e la trasmettevano ai discendenti, seguendo una logica presente nella mitologia di molti paesi nel Pacifico, dove è piuttosto frequente rinvenire delle leggende che narrano della discesa sulla terra di un Dio per fecondare una donna mortale⁴⁵.

Tuttavia, l'immagine di una sessualità libera non riempie solo i resoconti di viaggiatori e missionari, ma anche alcuni studi antropologici. Tcherkézoff (2001), nel suo *Le mythe occidental de la sexualité polynésienne*. Margaret Mead, Derek Freeman et Samoa illustra due studi importanti che fraintesero le abitudini sessuali di alcuni popoli dell'Oceania. Il primo caso è *Coming of age in Samoa* (1926), il lavoro sull'adolescenza condotto da Margaret Mead su queste isole del Pacifico. Il libro, frutto di una ricerca sul campo della durata di nove mesi svolta nel 1925, presenta la sessualità dei Samoani in termini di dissolutezza, quasi come se i rapporti sessuali fossero stati una specie di passatempo per gli isolani. Non solo, la giovane studentessa riteneva anche che la felicità derivata da tale tipo di attività avesse reso gli abitanti di queste isole incapaci di sviluppare "profondità" culturale, artistica o religiosa, sentimenti "complessi" e personalità distinte. La libertà sessuale, quindi, era una pratica condivisa a livello sociale, che influenzava la personalità ed il comportamento degli individui⁴⁶.

Nonostante fosse un lavoro pionieristico all'epoca in cui è stato scritto, l'opera della Mead arrivava a delle conclusioni smentite da numerosi studi successivi. Come palesa Tcherkézoff (2001), uno dei più accesi oppositori dell'antropologa americana fu sicuramente Derek Freeman, il primo a contraddire le teorie presenti in *Coming of age in Samoa*. In generale, i lavori in controtendenza rivelarono che quando Margaret Mead partì per il campo era già stata influenzata dallo stereotipo

⁴⁴ Boulay, 2000, pp. 14.

⁴⁵ Tcherkézoff, 2001, pp. 18.

⁴⁶ Ibidem.

relativo alla dissolutezza polinesiana, situazione che la portò a travisare le informazioni datale dai suoi informatori ed a fornire un'interpretazione errata del suo tema di ricerca⁴⁷.

Sempre Tcherkézoff (2001) illustra poi come anche Malinowski si fosse dedicato all'analisi dei comportamenti sessuali, questa volta in Melanesia, arrivando però a conclusioni molto simili a quelle sostenute da Margaret Mead. Nelle sue opere *Sex and Repression in Savage Society* (1927) e *The Sexual Life of Savages in North- Western Melanesia* (1929), il celebre antropologo sostiene che i rapporti sessuali pre-matrimoniali sarebbero estremamente frequenti anche in questa zona del Pacifico⁴⁸.

Lo stereotipo più frequente riguardo la Melanesia è però quello che la descrive come una terra abitata da cannibali. La "petite littérature" del XIX° secolo, come la definisce Roger Boulay (2000), è estremamente ricca di esempi. In particolare, due erano le grandi figure di "mangiatori degli uomini" descritte in queste opere, di cui uno è il capo Bouarate di Hienghène, nel nord della Nuova Caledonia. Quest'ultimo viene descritto come un cannibale molto crudele, dall'appetito insaziabile per la carne umana, ma è anche il primo a possedere fucili, cavalli e, addirittura, servitori bianchi. Per un europeo si tratta di una fine terribile, la negazione della civiltà, un orrore che diventa più "sopportabile" solo negando l'umanità di questi popoli e paragonandoli agli animali. A quel punto non c'era più differenza tra l'essere divorato da uno squalo o da un "selvaggio"⁴⁹.

Lo stereotipo che oppone i "cannibali" della Melanesia alle "veneri" si nutre di convinzioni molto antiche. Uno dei fattori che lo ha alimentato, era l'opinione diffusa in occidente sull'inferiorità dei popoli dalla pelle scura. Si tratta di una teoria incrementata nel Settecento da numerosi autori. Ad esempio Georges Louis Buffon nel suo *De l'Homme* del 1749, afferma esplicitamente che il colore della pelle, il modo di vivere e il livello di civilizzazione sono collegati. Secondo l'autore, la bellezza è una prerogativa esclusiva della pelle bianca, il colore scuro è, invece, sintomo di degenerazione.

Anche la Bibbia propone una sua interpretazione a riguardo. Nella Genesi, Noè maledice uno dei suoi figli, Cam, e lo condanna ad essere il servitore dei suoi fratelli, Sem e Iafet. Ora, proprio da Cam avrà origine il popolo etiope⁵⁰.

Non sorprende, quindi, che marinai e missionari, influenzati da queste credenze, ritenessero i popoli della Melanesia dalla pelle scura, inferiori rispetto a quelli delle isole più a oriente. Maggiore bellezza e civiltà vennero attribuiti ai polinesiani semplicemente perché questi erano più "bianchi".

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Boulay, (op. cit.), pp. 22- 23.

⁵⁰ Libro della Genesi 9 e 10.

Se a questa concezione si aggiunge il fenomeno delle offerte sessuali di Tahiti, è facile rintracciare le componenti originarie di uno stereotipo diffuso fino ai giorni nostri⁵¹.

Se le donne in Polinesia erano viste come delle ninfe bellissime, quelle melanesiane erano invece descritte come le compagne dei cannibali, e quindi orribili e ripugnanti. Addirittura, secondo uno dei primi marinai sbarcati in Nuova Caledonia, le abitanti dell'isola avrebbero avuto una "fisionomia ebete" ed un "andamento bestiale". A partire da Malinowski, tuttavia, il comportamento sessuale delle donne melanesiane fu paragonato a quello attribuito alle loro compagne orientali, accomunando tutte le isolane dell'oceano Pacifico nella dissolutezza dei costumi. Se qualsiasi generalizzazione va presa con le dovute cautele, mi sembra comunque di poter affermare che la parziale nudità di queste donne fu scambiata dai primi osservatori come sinonimo di libertà sessuale. Anna Pains, per quanto riguarda la Nuova Caledonia, cita il caso di M. Foley, il quale ha uno sguardo non solo razzista, ma anche misogino. Descrivendo le isolane, l'autore passa "dall'esotismo all'erotismo", nascondendo l'allusione al corpo sotto una minuziosa descrizione del vestito tradizionale kanak precedente l'incontro coi missionari, ovvero una gonna di fibre intrecciate in vita⁵².

L'allusione ai piaceri della carne tipica dello stereotipo sulla libertà sessuale polinesiana diventa, in epoca moderna, una fonte di idee per la pubblicità. Anche in Nuova Caledonia non sono mancati opuscoli turistici in cui le modelle utilizzate per rappresentare le "bellezze dell'isola" assomigliavano alle abitanti della Polinesia; inoltre, fino al 1997, ai gruppi che volevano essere accolti con una manifestazione di folklore veniva proposta una danza tahitiana, che, evidentemente, non serviva a rappresentare il luogo in cui si trovavano, quanto piuttosto a richiamare alla mente l'antico mito.

Sabbia bianca, natura generosa e comportamento sessuale libero o, all'inverso, indigeni dall'appetito di carne umana insaziabile: si tratta di stereotipi creati in occidente, "rappresentazioni filtrate attraverso spesse lenti etnocentriche ed androcentriche"⁵³. Il loro utilizzo, anche negli studi antropologici fino in epoca contemporanea, ha gettato uno spesso "cono d'ombra" sulle storie degli uomini e delle donne che abitano l'oceano Pacifico.

⁵¹ Boulay, (op. cit.), 2000.

⁵² Pains, 2003, pp. 233- 235 .

⁵³ Pains, 2007, pp. 45.

2.2 Sguardi incrociati

L'importanza di tenere in considerazione le circostanze in cui si sviluppa la produzione artistica di un popolo, le caratteristiche dei singoli "mondi dell'arte", è palesato da Alban Bensa (2006) nel già citato *La fin de l'exotisme*. Secondo l'antropologo, è necessario contestualizzare gli oggetti artistici al fine di meglio intendere il contesto storico, sociale, politico nel quale sono iscritti. Bensa ritiene sia fondamentale comprendere la storicità delle opere al fine di dare profondità all'analisi dell'oggetto stesso, per capire le connessioni tra l'artista, il tempo in cui vive e la società in cui si muove⁵⁴. Anche la creazione di opere nuove è così da inserire in un contesto storico e politico più grande, una realtà che mi sembra importante rilevare per la produzione artistica di genere in Nuova Caledonia.

Un pensiero analogo a quello di Bensa è presente anche in alcune riflessioni di Francesco Ronzon (2006). L'antropologo ritiene che sia importante riflettere su come "opere e artisti non siano mai isolati dal resto del mondo ma siano sempre inseriti all'interno di un certo sistema di norme e regole comuni che ne fissano il ruolo sociale, ne vincolano le possibilità, ne strutturano le logiche d'azione, ne costruiscono l'identità pubblica e così via"⁵⁵. L'oggetto e la struttura sociale in cui si situa sono quindi indissociabili perchè la seconda ha contribuito alla nascita del primo poiché ha ispirato l'artista "inquadrandolo in un contesto di valori comuni"⁵⁶.

Alla luce anche di tali riflessioni teoriche, ritengo sia importante analizzare i mutamenti, le prospettive nuove che si sono aperte alle donne kanak negli ultimi decenni del Novecento al fine di meglio comprenderne la produzione artistica. Quest'ultima, infatti, si nutre del contesto sociale e politico in cui si sviluppa, una realtà che, in Nuova Caledonia, a partire dagli anni Ottanta, è stata oggetto di numerosi cambiamenti. La breve analisi sulla posizione femminile in seno alla società tradizionale kanak ha come obiettivo, semplicemente, quello di far luce sulla portata innovativa dei risvolti contemporanei.

Uno dei primi grandi autori ad analizzare il contesto sociale kanak in Nuova Caledonia, fu Maurice Leenhardt (1947). Dalle sue opere emerge come il termine più rappresentativo del rapporto uomo-donna presso il popolo autoctono fosse "complementarietà". Il missionario ha affermato che la dualità maschio-femmina è una classificazione fondamentale che viene riproposta anche nell'organizzazione sociale, nella natura e nella casa. Lo stesso autore rivela lo stretto rapporto tra l'uomo e la natura, in particolare tra l'uomo e l'albero, che sarebbero animati dallo stesso soffio vitale. Da questa vicinanza nascono le numerose metafore che li mettono in relazione: gli uomini sono sovente associati ai pini colonna, le donne invece alla pianta del cocco, il primo considerato

⁵⁴ Bensa, 2006, pp. 285 e seg.

⁵⁵ Ronzon, 2006, pp. 54.

⁵⁶ Ibidem.

una pianta “secca”, il secondo invece una pianta “umida”, due aggettivi che vengono anch’essi riferiti rispettivamente al maschio e alla femmina. In particolare, tra la donna incinta e la terra fertile c’è poi, secondo Leenhardt, identità di struttura. Se l’abbondanza delle coltivazioni è da ricondurre all’uomo, la fertilità dei campi dipende dalla controparte femminile. Il missionario mette in rilievo alcuni riti per rendere produttive le colture, nel corso dei quali elementi che rimandano alle donne, in particolare le foglie di una pianta particolare, sono associati a simboli maschili, soprattutto la lucertola. Si tratta di cerimonie che sottolineano la complementarietà di maschio e femmina nella trasmissione della vita, una concezione relativa anche alla nascita di un bambino⁵⁷. Tradizionalmente, infatti, viene riconosciuto il ruolo della coppia anche in questo caso: la donna riceve il “soffio vitale” che le viene dallo zio materno, una forza generatrice che la ragazza fissa nel suo ventre grazie al marito.

Tale dualità di elementi si percepisce anche ad altri livelli all’interno della società kanak. Nelle abitazioni tradizionali come nel lavoro, c’era una netta divisione dei compiti. La cucina, la coltivazione dei campi e la cura dei bambini, erano le attività femminili per eccellenza. Nella società tradizionale il ruolo femminile più importante era quello di fornire nuove vite al clan, una capacità messa in risalto anche attraverso l’uso di alcune metafore. Anna Pains, nello studio condotto sull’isola di Lifou, sottolinea come le donne siano spesso associate ad un paniere, un canestro, alla foglia di banano utilizzata per realizzare il *bougna*, piatto tipico kanak, la cui integrità dipende dalla capacità del vegetale di tenere uniti tutti i componenti. Si tratta di una serie di paragoni che palesano l’associazione tra la figura femminile e un contenitore, connessioni che, secondo l’antropologa, fanno riferimento alla capacità di generare la vita senza, però, che questa funzione biologica richiami “alla mente visioni vittimistiche”⁵⁸. Con un approccio volto a sottolineare l’agency della donna, la Pains mette in risalto come la nozione di involucro possa, invece, essere associata ad un’idea di vitalità. Questo perché, nella tradizione kanak, l’importanza degli oggetti risiede nel rapporto tra il contenuto ed il contenitore che li avvolge. Da questa prospettiva, l’immagine di una donna come involucro di vita acquista una forza inedita⁵⁹.

L’apporto di nascituri al clan del marito non era l’unica funzione della figura femminile, che si faceva portatrice anche di un *savoir faire* che derivava dalla famiglia materna e che doveva essere trasmesso ai bambini messi al mondo. Si trattava di una ricchezza che la giovane portava con sé quando si sposava, un sapere che comprendeva la lingua materna, medicine tradizionali, ed un certo numero di tecniche, tra cui l’arte di fare la *vannerie*⁶⁰. Diversi erano i ruoli e i compiti maschili.

⁵⁷ Leenhardt, 1947..

⁵⁸ Pains, 2007, pp. 251.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ “Mwà Vée” n. 48, ADCK ed., Nouméa, aprile- maggio- giugno 2005, pp. 50. *Vannerie* è un termine francese che indica l’artigianato tradizionale femminile kanak.

Anche gli uomini si dedicavano all'agricoltura, alla quale univano, però, la pesca e la vita politica, dominio dal quale le loro compagne erano escluse⁶¹.

La complementarità di genere emerge anche da alcuni lavori di Nicholas Thomas (1995) relativi alla Papua Nuova Guinea. L'autore, riferendosi alla produzione dei bilum, particolari tipi di borse prodotte dalle donne del Sepik (Nuova Guinea) annodando tra di loro delle corde, mette in luce la pericolosità di parlare di un "corpus di arte delle donne" perché gli oggetti prodotti sono sovente fatti propri dagli uomini in un gioco di riappropriazione dei simboli che è presente anche in altre parti della società tradizionale del Sepik. La complementarità di genere è quindi un'organizzazione del sistema simbolico comune ad altre aree dell'oceano Pacifico⁶².

Se la struttura sociale di alcune zone della Melanesia è impregnata di tale nozione, è opportuno indicare la sovente malcelata disuguaglianza e asimmetria che questo concetto porta con sé.

Christine Salomon (2000) sottolinea la necessità di capire come tale complementarità sia vissuta da uomini e donne e come sia organizzata. Secondo l'autrice, dietro questo particolare sistema simbolico si cela una netta dominanza maschile. Nelle attività rituali come in quelle che regolano la vita quotidiana, l'opposizione alto-basso è sovente associata all'uomo e alla donna, ovvero tutto ciò che è alto, davanti, grande appartiene all'universo maschile; tutto ciò che, invece, è basso, dietro e piccolo, a quello femminile. Nella società kanak, le posizioni più in alto sarebbero un segno di potere, in contrasto con quelle più in basso, come il gesto stesso dell'inchinarsi e dell'abbassarsi, sinonimo, invece, di rispetto e sottomissione. Secondo la Salomon, dietro la distinzione alto-basso è presente un principio gerarchico che mette gli uomini in alto, appunto, e relega le donne "a un ruolo bisognoso da svolgere con modestia e umiltà"⁶³.

Anche secondo Alban Bensa (1997), la società kanak aveva una netta ideologia a dominanza maschile⁶⁴. Anna Pains mi pare predilige un approccio più sfumato alla questione, orientamento che emerge quando tratta della possibilità o meno di prendere in pubblico la *parole*. Con questo termine l'antropologa indica non solo i discorsi cerimoniali ma anche "l'atto creativo che mette in relazione gli individui, i gruppi"⁶⁵. La definizione che ne dà Maurice Leenhardt, è, invece, più articolata. Secondo lo studioso la *parole* è un termine dal significato molteplice, che si avvicina a "pensiero", "atto", "cosa", "tradizione" a seconda dei contesti. La *parole* è però soprattutto la "manifestazione della forza concettuale e creatrice attraverso la quale l'individuo si afferma"⁶⁶.

Anna Pains sottolinea come, se c'è una discriminazione a riguardo, questa non è solo di genere ma coinvolge anche l'età e il contesto. Quindi, più che una regola non scritta che vieterebbe alle donne

⁶¹ Bensa, 1995.

⁶² Thomas, 1995, pp. 115- 131.

⁶³ Salomon, 2000, pp. 311- 338.

⁶⁴ Bensa, 1997.

⁶⁵ Pains, 2007, pp. 107.

⁶⁶ Leenhardt, 1947, pp. 232.

di prendere la *parole* o di partecipare alla vita pubblica, ci sarebbero una serie di situazioni e sfumature che disciplinano tali possibilità⁶⁷.

Questi “sguardi incrociati”, le prospettive sopra delineate dagli autori che ho citato, mi pare sottendano un approccio diverso alle questioni di genere. Per molti studiosi il paradigma di riferimento è quello derivante dal femminismo occidentale, criticato invece da molte femministe d’oltreoceano per l’impossibilità di porsi come unico referente normativo, incapace di costituirsi come esclusiva ed efficace lente interpretativa del vissuto delle donne in altre parti del mondo. Anna Pains, invece, sposta l’angolo visuale. Nel suo sottolineare le specificità locali delle esperienze delle donne con cui ha vissuto, il loro protagonismo e la loro agency, delinea prospettive diverse in cui gli “spazi di azione e narrazione” si moltiplicano⁶⁸.

Adriana Cavarero (1997), in un suo saggio su Hanna Arendt, delinea la figura dello “story-taker: colui che sollecita e ascolta storie di vita raccontate da altri, per poi trascriverle entro i canoni scientifici della sua disciplina”⁶⁹. Se la raccolta di testimonianze orali fa notoriamente parte del lavoro dell’antropologo, mi pare importante anche tentare un’opera di restituzione del racconto alle persone-risorsa che l’hanno fornito. Nella mia personale esperienza, questo ha significato adottare un’etica della relazione tale per cui il *tu* fosse “veramente un altro, un’altra, nella sua unicità e distinzione”⁷⁰. Tentare di comprendere l’Altra considerandola come irriducibile a me, indipendentemente dall’empatia provata nel condividere quotidianità e conoscenze⁷¹. Un approccio che voleva evitare di leggere il genere come una sostanza che rende comuni ed indifferenziate le esperienze delle donne, per riconoscere, invece, l’unicità dei vissuti che si esponevano al mio sguardo⁷².

Si tratta di un angolo visuale che ha orientato la prospettiva con cui ho sottolineato i cambiamenti recenti vissuti dalle donne kanak. Non era mia intenzione affermare l’esistenza di un netto miglioramento della condizione femminile rispetto al passato e alla tradizione. Similmente, nel mostrare il ruolo tradizionale della donna all’interno della società kanak, non volevo presentarlo come un fenomeno statico, immutabile nel tempo e privo di differenze interne. Il mio intento era piuttosto quello di indicare un background culturale condiviso, un terreno comune nel quale affondano le radici le rappresentazioni che di loro stesse hanno le donne dell’isola. Una breve analisi per dare profondità ai mutamenti intercorsi negli ultimi decenni del Novecento e per sottolineare tanto la capacità delle donne di rendersi protagoniste del loro vissuto, tanto le

⁶⁷ Pains, (op. cit.), 2007.

⁶⁸ Pains, 2007, in “Isole nella corrente. Il Pacifico “francofono”: temi e prospettive di ricerca”, in *La ricerca folklorica n. 55*, pp. 39- 51.

⁶⁹ Cavarero, 1997, pp. 185.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Irigaray, 2004.

⁷² Cavarero, (op. cit.), 1997.

peculiarità da loro poste in essere nell'affrontare la modernità. Forse può valere anche in questo caso l'articolazione proposta da Clifford tra *roots* e *routes*⁷³. Anche se l'identità femminile kanak è legata ad un determinato contesto culturale che contribuisce a definirla, ciò non impedisce alle donne di prendere, allo stesso tempo, strade diverse. Percorsi sentiti come socialmente radicati ma allo stesso tempo innovativi. Una realtà che mi pare sia quella vissuta nel presente dalle donne della Nuova Caledonia.

Una prospettiva analoga è stata messa in luce nel corso dell'intervista con Marie-Claude Tjibaou. Quest'ultima sottolinea come per una donna kanak il lavoro salariato e l'indipendenza economica siano fenomeni nuovi. Anche l'organizzazione scolastica contemporanea è un elemento innovativo: per la prima volta nella storia della Nuova Caledonia, le ragazze frequentano l'università fianco a fianco con i loro compagni, con risultati anche migliori. Si tratta di realtà che compaiono per la prima volta nel tessuto sociale e che hanno probabilmente destabilizzato la controparte maschile. La tradizionale divisione dei compiti, del lavoro, degli spazi si sta parzialmente offuscando e questo crea tensioni. Vacilla la complementarità di genere così come si presentava nel passato. Una situazione cui si aggiunge la legge sulle "quote rosa" entrata in vigore a partire da giugno del 2000, tale per cui a livello delle Province e del Congresso la rappresentazione femminile uguaglia quella maschile. Si tratta, però, dell'innesto di una pratica occidentale in un contesto completamente diverso, forse sarebbero necessari degli studi che illustrassero la percezione locale di tale innovazione. Strategie di emancipazione efficaci per il femminismo europeo non si pongono in maniera auto-evidente anche in altre parti del mondo. Rimane, però, il grande cambiamento rispetto al passato ed al ruolo tradizionale femminile all'interno della società kanak, dove gli affari pubblici erano un ambito riservato agli uomini. Un cambiamento tanto più evidente se si sottolinea come, a partire dalle elezioni provinciali del 2004, moltissime donne siano entrate in politica, alcune con cariche importanti come quella di sindaco.

Il termine "parità" si fa strada non solo nel pensiero delle persone, ma anche sui giornali. Il numero 48 di Mwá Vée, periodico edito dal Centro Culturale Tjibaou, penso rifletta in modo interessante questa situazione. Tutta la rivista, che per l'occasione si intitola *Paroles des femmes*, un'intestazione molto significativa se pensiamo al ruolo importante della *parole* nella cultura kanak, analizza i mutamenti intercorsi negli ultimi anni. Pagina dopo pagina si susseguono interviste rivolte ad alcune donne di spicco, le quali affrontano l'argomento dal punto di vista medico, politico o sociale. Emerge sicuramente un contrasto con la controparte maschile per la quale "la parità è un problema". Le donne kanak affermano, invece, di non voler trasgredire la loro tradizione, la loro cultura, facendo propri ruoli tradizionalmente maschili: si tratta invece di adattare la società in cui vivono alle sfide del presente e della contemporaneità.

⁷³ Clifford, 1997.

Le prime pagine della rivista fanno però riferimento ad un altro genere di problematica: la violenza. Quest'ultima, secondo un'inchiesta condotta nel 2002, caratterizza il percorso di vita femminile dall'infanzia all'età adulta, raggiungendo livelli molto alti, tali per cui il "22% delle donne avrebbe subito insulti a ripetizione, il 22% delle brutalità fisiche e il 9% delle aggressioni sessuali gravi". Una piaga sociale che sovente, anche se non in tutti i casi, si accompagna al consumo, alla dipendenza dall'alcool, ed alla povertà. Una problematica di fronte alla quale le donne e la società intera hanno reagito. Numerose sono le associazioni messe in campo per aiutare le vittime e per cercare di arginare la violenza. *SOS violences sexuelles* fondata da Marie-Claude Tjibaou nel 1992 è una di queste⁷⁴.

Tale è il contesto storico in cui nasce e si sviluppa l'arte moderna in Nuova Caledonia. Per quanto riguarda la produzione artistica femminile, grande è l'innovazione presente in questi lavori. La pittura è un medium nuovo, esogeno, nato in un altro continente e trasportato sull'isola dalle "correnti globali" che l'hanno investita. Le donne raccolgono la sfida della modernità esponendosi in contesti come il lavoro salariato, la politica e l'arte, ambiti nuovi ed estranei. Tale confronto è portato avanti non solo senza dimenticare, ed anzi sottolineando, le radici culturali che le caratterizzano, ma anche mettendo in campo strategie particolari. Di genere.

2.3 La Maison des Femmes

Per rapportarmi alla produzione artistica contemporanea al femminile e kanak ho utilizzato l'articolazione tra "strade" e "radici" proposta da Clifford. Si tratta di una chiave interpretativa volta a sottolineare come il senso di costruzione e rivendicazione identitaria del popolo autoctono si nutra non solo di quegli aspetti della cultura kanak sentiti come tradizionali ma anche di fenomeni più moderni, talvolta esogeni. Tra questi, appunto, l'arte contemporanea.

Se la concezione occidentale di arte ha influenzato la recente produzione artistica femminile e kanak, quest'ultima affonda le sue radici, per continuare ad usare la metafora proposta da Clifford, in alcune specifiche forme di creatività locale. In Nuova Caledonia, infatti, tradizionalmente le donne del popolo autoctono si dedicano alla lavorazione di oggetti ottenuti mediante l'intreccio di foglie ad uopo trattate. In francese ci sono due termini per indicare l'attività svolta da queste donne: *tressage* e *vannerie*. Il verbo *tresser*, da cui deriva appunto il termine *tressage*, ha due significati: uno molto specifico che vuol dire "confezionare delle trecce", l'altro più generale che indica l'arte di produrre oggetti intrecciando dei fili di diverso materiale. Il termine *vannerie* ricalca quest'ultimo

⁷⁴ "Mwà Vée" n. 48, ADCK, Nouméa, aprile- maggio- giugno 2005.

significato. Non penso che ci siano degli analoghi in italiano, quando invece sono numerosi i vocaboli nelle lingue kanak che indicano l'artigianato tradizionale femminile⁷⁵. La pienezza di significato di tali termini non può essere compresa nel lemma francese, da me, invece, utilizzato nel paragrafo semplicemente per praticità.

L'antropologo André-Georges Haudricourt distingue tra *tressage* e *vannerie*, due attività che, pur essendo molto simili, si differenziano per il materiale, le tecniche utilizzate e per il prodotto finito. Lo studioso definisce il *tressage* come l'intreccio, appunto, di fili piuttosto fini e molto flessibili uniti a un'estremità e poi lavorati a mano per ottenere trecce, corde o macramé. La *vannerie*, invece, utilizza materiale più spesso e meno flessibile come paglia, giunco, foglie di pandano o di cocco ecc... Tra questi, quelli più molli sono resi rigidi attraverso un intreccio serrato o con l'uso di una resina. I materiali più duri sono, invece, ammorbiditi per mezzo di un lavaggio e seccati successivamente al sole per essere pronti per l'utilizzo⁷⁶.

In modo analogo, Hélène Balfet ritrova delle somiglianze tra la *vannerie*, la produzione di reti e la tessitura, tre tecniche parallele che si differenziano per la flessibilità più o meno grande dei materiali lavorati e per i diversi utilizzi del prodotto finito. Secondo l'autrice, la *vannerie* assembla a mano degli elementi piuttosto rigidi, al fine di produrre oggetti di forma diversa, dalle stuoie alle ceste. Le reti, che sovente risultano essere a maglia piuttosto larga, si ottengono intrecciando fibre morbide con l'aiuto di un dispositivo di tensione e/o di calibratura. Materiali ancora più molli si lavorano nella tessitura, tecnica complessa dove l'intreccio è fittissimo, prodotto grazie all'ausilio di un macchinario appositamente costruito, il telaio⁷⁷.

Ho scoperto l'esistenza della *vannerie* nella mediateca del Centro Tjibaou. Io cercavo documenti sulla produzione artistica al femminile e, leggendo, è emerso che il *tressage* è considerato l'artigianato tipico delle donne in Nuova Caledonia, un'attività di genere strettamente definita. Quando conobbi Florance Rortais, una giovane ricercatrice che vive sull'isola di Lifou, la studiosa mi mise al corrente dell'attività di *vannerie* svolta nei pressi della sua abitazione, alla *Maison des Femmes*. Quest'ultima è uno spazio totalmente autogestito da un gruppo di donne che quotidianamente si riuniscono al fine di creare e vendere sia oggetti di *vannerie* sia *robe mission*. Io pensai potesse essere interessante, al fine della stesura della mia tesi, osservare questa produzione e così partii, ospite di Florance per due settimane.

È stata la giovane ricercatrice a introdurmi presso le artigiane, le quali hanno accettato di condividere con me il loro lavoro. La semplice osservazione, però, non doveva essere considerata come un apprendistato. Le artigiane ed io avremmo passato insieme parte della giornata, avremmo parlato del loro lavoro, ma tutt'altra cosa era insegnarmi le tecniche. Le donne sembravano

⁷⁵ Godin, 2003.

⁷⁶ Riflessione tratta da Godin, 2003.

⁷⁷ Riflessione tratta da Godin, 2003.

preoccupate dell'utilizzo che avrei fatto delle capacità da loro apprese, ma una volta spiegato che non intendevo fare del commercio di oggetti di *vannerie*, Amo, Paea, Tzawan, Kacatné e Wako mi integrarono nel loro gruppo, per quanto possibile. Una fonte di problemi, oltre alla differenza d'età, era sicuramente l'idioma diverso, le artigiane parlavano in Drehu, la lingua dell'isola di Lifou, che io, purtroppo, non capisco. Le donne però passavano frequentemente al francese per integrarmi nelle loro conversazioni ed una di loro, Kacatné, mi insegnò anche a lavorare, tanto che, prima di partire, riuscii a produrre una piccola borsa di foglie di pandano intrecciate. Durante i primi giorni di frequentazione della *Maison des Femmes*, il mio compito principale era, però, quello di stendere, con l'ausilio di un seme, le foglie di pandano pronte per la lavorazione.

Questa pianta è una delle più utilizzate per fare la *vannerie*. Ne esistono almeno seicento specie in tutto il mondo. Uno dei più frequenti è il *pandanus tectorius* che si trova su tutte le coste del sud-est dell'Asia e nel Pacifico, compresa la Nuova Caledonia, dove è presente anche allo stato selvatico. Le foglie di pandano sono tagliate quando sono ancora verdi e necessitano di essere lavorate prima di procedere all'intreccio: sono messe a seccare al sole dopo che la nervatura centrale e le spine che le ricoprono sono state eliminate. In certe zone dell'isola, prima di procedere all'essiccazione, si fanno bollire in acqua dolce o salata. Al fine di rendere le foglie pronte per la lavorazione, bisogna poi tagliare le estremità inferiori, fenderle nella loro lunghezza con l'ausilio di un seme o di un cucchiaio e dividerle in listelli di uguale spessore.

I prodotti realizzati in pandano erano molto numerosi alla *Maison des Femmes* di Lifou. Si trattava soprattutto di borse di dimensioni diverse e con decorazioni particolari, ottenute sovrapponendo al materiale in fibra dei listelli di plastica colorata che, intrecciandosi tra di loro, creavano simmetrie di colore particolari. Nel periodo in cui ho frequentato le artigiane, ho potuto osservare anche la produzione di una stuoia, realizzata con la stessa tecnica delle borse ma di dimensioni decisamente maggiori. La particolare lunghezza del prodotto, che misurava all'incirca tre metri per due, costringeva le donne a sedersi sopra di esso, lavorandolo contemporaneamente una dietro l'altra. Con le foglie di pandano si realizzano, oltre a stuoie e borsette, anche cappelli, le sue radici, inoltre, vengono usate per produrre le gonne per i danzatori. Questo materiale necessita anch'esso di una lavorazione: la fibra viene lasciata nell'acqua per quindici giorni, è poi fatta seccare, tagliata in striscioline spesse un centimetro e lunghe sessanta che vengono successivamente intrecciate solo alla sommità.

Un altro materiale utilizzato erano le foglie di cocco, con le quali le artigiane realizzavano soprattutto ceste, ma anche uccelli utilizzati come decorazione o come gioco per i bambini. Altrove, ho visto le foglie impiegate anche per produrre piatti e stuoie.

Il cocco è sicuramente una delle piante maggiormente presenti lungo le coste delle zone tropicali, quasi un simbolo delle isole dell'oceano Pacifico. Le sue origini sono avvolte nel mistero, si pensa

che derivi dalla zona compresa tra il sud-est dell'Asia e l'Australia, trasportato poi verso ovest e verso est dalle correnti marine e dalle imbarcazioni degli uomini. Nel Pacifico, il cocco ha anche un importante significato simbolico: è considerato una pianta portatrice di vita, non solo perché le noci sono commestibili ma anche perché si utilizzano a scopi diversi tutte le sue parti. Infatti, le foglie vengono lavorate per produrre oggetti, il legno viene impiegato come materiale da costruzione e dai frutti si estrae una bevanda, olio alimentare o cosmetico e medicine usate a scopo rituale.

Nella *Maison des Femmes* era in vendita anche uno scaccia mosche in giunco, una pianta utilizzata per fare la *vannerie* soprattutto nelle zone della *Grande Terre* solcate dalla catena montuosa, luoghi dove è più difficile reperire del cocco. Presente in grosse macchie sulla sommità umida della montagna, si fa seccare all'aria aperta per quarantotto ore e viene utilizzato per realizzare panieri, cappelli, piatti di portata utilizzati durante le cerimonie coutumières ed un particolare tipo di cesta. Quest'ultima viene usata per raccogliere e lavorare l'igname selvatico, che viene ridotto in una purea e lavato con dell'acqua dentro il cesto stesso dove poi è lasciato a colare tutta una notte.

Sulla montagna della *Grande Terre* dove il cocco è assente vengono impiegate anche le radici aeree del filodendro locale, una pianta rampicante. Il materiale si intreccia ancora verde senza farlo precedentemente seccare.

Durante il mio soggiorno a Lifou, ebbi modo di conoscere la famiglia Taïn, della tribù di Hnadro, amici di famiglia di Florance. I bambini di questa coppia sembravano interessati a me, e, rotto il primo imbarazzo, mi coinvolsero nei loro giochi. Un pomeriggio, quando il sole era troppo caldo per correre, ci riposammo all'ombra di un albero ed i piccoli cominciarono ad intrecciarmi i capelli, facendo a gara a chi mi faceva le trecce più piccole. Tra di loro c'era anche un ragazzino, particolarmente intento nel suo lavoro di coiffeur, il quale fu rapidamente ripreso dalle sue sorelle e amiche perché "i ragazzi non possono *tresser*". Penso che le bambine avessero fatto riferimento a una regola implicita della cultura kanak, tale per cui il *tressage* sarebbe un'attività di genere, riservata cioè alle donne.

Nicholas Thomas (1995) sottolinea come la produzione artistica femminile sia stata spesso trascurata dagli studi antropologici. Numerose sono le motivazioni di questa presa di posizione: l'arte delle donne era considerata meno spettacolare di quella maschile, dato l'uso quotidiano che veniva fatto di questi oggetti essi non rientravano nella definizione occidentale di opera d'arte, infine, essendo fatti di stoffe e di fibre, erano difficili da conservare e da portare in patria per essere mostrati nei musei. Le donne, e non soltanto per quanto riguarda la produzione artistica, occupavano in questi primi studi una posizione marginale, questo perché all'epoca si pensava che la Melanesia fosse un luogo a stretta dominanza maschile, caratterizzato dal potere degli anziani, dei

witch-doctors e dei cacciatori di teste⁷⁸. Una radicalità di pensiero smorzata dagli studi di Malinowski, Mead e Bateson, impegnati ad analizzare anche i ruoli di genere, dal cui lavoro emergono situazioni più sfumate. Secondo questi autori la dominanza maschile sarebbe stata più evidente in alcuni contesti, all'interno dei quali le donne avrebbero avuto, però, del potere informale derivato dall'importanza dei prodotti del loro lavoro. Altri luoghi, invece, sarebbero stati caratterizzati da "parità" dei sessi, una tipologia di rapporti che però non viene maggiormente descritta.

Secondo Nicholas Thomas, parlare di un corpus di "arte delle donne" può essere fuorviante. Il lavoro prodotto dalle donne non è necessariamente connesso all'idea di femminilità o al ruolo riproduttivo della donna. Soprattutto, anche se si tratta di un'attività fatta *dalle* donne, ciò non significa anche che sia rivolta *alle* donne. È un problema connesso con la differenza del concetto di persona presente in occidente e in Oceania. In Europa, la persona è un agente definito, indivisibile e un produttore di oggetti, nel Pacifico invece c'è un rapporto complesso tra produttore e prodotto. Il lavoro non è un processo fisico e basta, ma una pratica in cui si riconoscono e si sottolineano i rapporti di parentela, quelli con gli affini e/o con gli antenati. Una diversità di visioni che spiega come mai parlare di arte femminile può essere fuorviante: oggetti artistici associati ad uno dei due sessi sono in realtà connessi anche all'altro⁷⁹.

Questo può essere il caso anche della *vannerie* in Nuova Caledonia. Lavoro svolto unicamente dalle donne, tramandato di madre in figlia, i cui oggetti prodotti, in particolare le stuoie, sono, però, utilizzati anche dagli uomini, ad esempio negli scambi *coutumière* che avvengono in occasioni socialmente rilevanti come i funerali o i matrimoni. In particolare, la stuoia in foglie di pandano sembra essere un elemento ricco di significati. Lo stesso pomeriggio in cui i bambini giocarono a intrecciarmi i capelli, il signor Taïn, il pastore del luogo, mi spiegò il significato di quest'oggetto. Mi disse "tessere una stuoia è tessere la vita", e spiegò questa metafora dicendomi che il nuovo nato viene riposto in una piccola stuoia creata apposta per l'occasione; sempre le stuoie ricoprono poi il pavimento della casa, luogo in cui dormono le coppie sposate, ed infine nello stesso oggetto sono avvolti anche defunti, preparati così per il loro viaggio nell'aldilà. Le foglie di pandano intrecciate dalle donne, almeno tradizionalmente, seguono l'individuo per tutta la vita scandendone le tappe, una vita che si sviluppa nel ventre materno grazie all'influsso del fratello della madre, una figura molto importante perché è colui che fornisce lo spirito vitale presente in ogni persona. Ed è infatti allo zio materno che i parenti in linea paterna fanno la *coutume*⁸⁰ quando nasce un bambino, dono in cui uno degli elementi più importanti è, ancora una volta, una stuoia di foglie di pandano. Oggetto

⁷⁸ Thomas, 1995, pp. 115 e seg.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ La *coutume* è uno scambio di doni tra persone che avviene in contesti socialmente rilevanti per i Kanak. A seconda dell'importanza della situazione in cui ha luogo il gesto *coutumier*, si modificano e si incrementano i beni scambiati. Con tale termine, talvolta, si indicano anche le pratiche sociali kanak sentite come tradizionali.

che, in questo caso, come nel gesto *coutumier* svolto in occasione dei matrimoni, è il simbolo dell'alleanza tra i clan, tra le famiglie, contratta con l'unione di due giovani e la nascita dei loro figli. Quando le stuoie sono utilizzate per la *coutume* sono oggetto di una serie di tabù, ad esempio non si possono scavalcare se sono arrotolate, interdizione riguardante soprattutto le ragazze giovani quando hanno le mestruazioni, e non possono essere messe per terra ma devono essere riposte in uno speciale paniere sospeso, solitamente realizzato in foglie di cocco intrecciate.

Stuoie in pandano, un prodotto realizzato dalle donne che disegna, delinea e costruisce le alleanze tra clan, un ambito politico riservato agli uomini. Ed è proprio nelle mani delle donne che risiede la capacità di connessione: il gesto stesso dell'intreccio rappresenta, infatti, l'unione tra famiglie, legate insieme a formare un tutto armonico⁸¹. Un processo tecnico importante perché è il fulcro di un discorso simbolico.

Anche dal *tressage* emerge la complementarità di genere evocata in più occasioni dalla società kanak. Gli uomini non fanno della *vannerie*, non esiste un'interdizione sociale a questo tipo di attività ma coloro che la svolgono sono guardati con compassione perché non hanno una donna che possa lavorare per loro: nella cultura kanak essere vedovi o celibi è una posizione difficile. L'eco della dualità presente nel mondo kanak, emerge anche in relazione al *tressage*. Gli uomini, soprattutto in passato, intrecciavano materiale più rigido, come ad esempio il bambù, che necessitava di essere scaldato per essere pronto per la lavorazione. Un particolare tipo di *tressage* al maschile riguardava le parti decorative delle lance o delle asce simbolo del potere dei capi, oggi gli uomini intrecciano soltanto la parte finale della moneta tradizionale. Le donne, all'opposto, trattano elementi più morbidi (come ad esempio le foglie di pandano o di cocco) che a volte devono essere lavorati nei momenti più freschi della giornata per evitare che secchino, o necessitano di un'immersione nell'acqua per aumentare la loro flessibilità. Attività diverse che richiamano il binomio secco-umido, aggettivi attribuiti rispettivamente all'uomo e alla donna in un contesto culturale dove la dualità di elementi riconducibile alla coppia maschio e femmina è presente in numerosi fenomeni.

A partire dagli anni Settanta del Novecento, la *vannerie* si trovò a dover affrontare problematiche nuove. Molte anziane dedite a quest'arte lamentavano, e lo fanno tuttora, lo scarso interesse che essa suscita nelle ragazze giovani. Si tratta di un'attività il cui apprendistato è informale e si ottiene con l'osservazione e la pratica. Le ragazze guardano lavorare la madre o le parenti donne prima di acquistare sicurezza e procedere da sole. Anche la correzione degli eventuali errori avviene in modo autonomo: la giovane confronta il suo prodotto con quello delle altre e lo modica. A meno che l'adulto non intervenga per apprezzamenti o spiegazioni, si evita il contatto verbale perché per le apprendiste sarebbe fonte di vergogna chiedere spiegazioni, sarebbe la dimostrazione palese di una

⁸¹ Elemento tratto da una conversazione privata tenuta con Emmanuel Tjibaou in data 9 aprile 2008.

mancanza di attenzione. Oggi il tempo del lavoro e della scuola limita l'incontro tra generazioni e la possibilità di apprendimento. Molte giovani, inoltre, sembrano proprio poco interessate ad imparare l'arte del *tressage*. Quindi, anche se le stuoie sono ancora utilizzate nella *coutume*, mancano le donne che le producono, e per ovviare a questa mancanza si utilizzano le "stuoie cinesi" pronte sul mercato e a poco prezzo. Queste sono però poco stimate, sono valutate di scarso valore rispetto a quelle tradizionali, le uniche considerate "vere". Tra i Kanak il concetto di "vero" è collegato all'interiorità e si oppone a tutto ciò che "esterno", "straniero" e "Bianco". Si tratta di una nozione che viene utilizzata anche in relazione alla *robe mission*, un vestito femminile introdotto dai missionari che viene ora percepito come strettamente connesso con l'identità locale tanto da essere qualificato con l'appellativo di "vero"⁸².

Dopo gli accordi di Matignon molte associazioni di donne delle tre province si sono mobilitate per salvaguardare quest'arte tradizionale. Nuove frontiere si sono aperte grazie anche alla modernizzazione di alcune tecniche e all'introduzione di nuovi prodotti.

Batéfo è una di queste associazioni, nata a Voh nel 1993. Batéfo significa in lingua havéké "una stuoia in pandano che si sta intrecciando". L'obiettivo di quest'associazione è doppio: tanto permettere alle donne di avere delle entrate dal loro lavoro di *tressage*, promuovendo la commercializzazione di questi prodotti, tanto diffondere tale sapere tradizionale anche riproponendo fabbricazioni ormai in disuso come le *jupe monnaie*⁸³, i mantelli da pioggia e i ciucci da bambino.

Anche Nouméa, la capitale, si mobilitò per salvaguardare, sostenere e incoraggiare la *vannerie*. Nel 1997 in Place des Cocotiers, nei locali dell'antico mercato, proprio nel cuore della città, è stato creato l'*Atelier des Femmes*. Anche in questo caso, lo scopo dell'edificazione di questa bottega è permettere alle donne di avere delle entrate dalla loro arte. La peculiarità di questo negozio risiede, però, nella sua capacità di concentrare artigiane di tutte le etnie presenti in Nuova Caledonia, riunite insieme a scambiarsi saperi e tecniche⁸⁴.

Anche il Musée de la Nouvelle Calédonie ha dedicato alcune vetrine alla *vannerie*. All'interno, oltre a stuoie e ceste, è possibile osservare alcune delle produzioni antiche riproposte anche da Batéfo. Ad esempio, è presente il mantello in foglie di pandano, realizzato con la stessa tecnica delle stuoie ed utilizzato in passato come coperta o per proteggersi dalla pioggia ed è possibile osservare anche la *jupe monnaie*. Con le foglie delle palme si produce invece un panier multiuso, utilizzato per contenere acqua o legumi, far seccare il caffè, fare il bagno ai bambini, addirittura come strumento musicale. La realizzazione molto semplice prevede che si appiattisca per qualche tempo la foglia

⁸² Paini, 2003, pp. 242.

⁸³ Si tratta di un particolare tipo di moneta tradizionale utilizzato come dono coutumière, composta da fibre di bourao intrecciate ed unite insieme in modo da formare due spirali.

⁸⁴ "Chroniques du pays kanak" tomo n.2, Planète Mémo, Nouméa, 1999, pp. 56 e seg.

sotto un peso per poi tagliare le due estremità al fine di ricreare in mezzo a ciascuna un triangolo che viene poi alzato e sul quale vengono sovrapposti gli altri due bordi laterali. I tre strati vengono poi bucati e attraversati da un pezzo di legno che li tiene insieme. Anche questa cesta, come i retini per la pesca di gamberi realizzati con le foglie di aloe, lavorate con un coltello o messe a macerare nell'acqua, è presente nel Musée de la Nouvelle Calédonie⁸⁵. Attraverso l'inserimento della *vannerie* in un museo, assistiamo a un cambiamento di status di questi oggetti. Un lavoro di donne, poco interessante per i primi studi etnografici, è chiamato adesso a rappresentare la cultura kanak insieme ai più noti bambù incisi e alle *flèches fâtières*⁸⁶. Se gli oggetti presenti all'interno dei musei etnografici danno corpo alle culture, guidano al cuore dell'identità etnica, magari anche al prezzo di negarne la storicità⁸⁷, essi le rappresentavano spesso unicamente al maschile. Le società melanesiane erano pensate come collettività in cui prevaleva il dominio maschile, le figure importanti per gli studi antropologici erano quindi uomini, anziani saggi, *witch-doctors* o cacciatori di teste. Gli oggetti scelti per rappresentare queste culture erano quindi quelli relativi al mondo maschile dal quale le donne sembravano escluse, figure nell'ombra poco interessanti. La presenza all'interno del Musée de la Nouvelle Calédonie della *vannerie* fornisce una prospettiva di genere alla cultura kanak. Viene rappresentata una collettività, una tradizione composta da uomini sicuramente, ma adesso anche da donne.

⁸⁵ "Mwá Vée" n. 6, ADCK, Nouméa, settembre 1994

⁸⁶ Particolare tipo di scultura in legno, situata sopra le case tradizionali, che poteva essere alta anche tre metri. Nella sua parte centrale è possibile riconoscere la fisionomia di un viso, rappresentante un antenato.

⁸⁷ Bensa, 2006, pp. 245 e seg.

3. Attraversare i confini

3.1 Risposte particolari

L'arte contemporanea si è sviluppata rapidamente in Nuova Caledonia a partire dagli anni Ottanta del Novecento. Sebbene sia difficile indicare una data precisa relativa all'emergenza di tale fenomeno, gli ultimi decenni del secolo appena trascorso furono sicuramente propizi ad un incremento dell'attività creatrice, soprattutto presso il popolo autoctono. Gli avvenimenti politici di quel periodo, la lotta per l'indipendenza e per il riconoscimento della cultura kanak, hanno incitato gli artisti ad esprimersi liberamente, a comunicare attraverso le loro opere i loro desideri, i loro bisogni, i loro problemi e la loro cultura con rinnovato orgoglio e consapevolezza⁸⁸.

All'interno di tale imponente fioritura artistica, la produzione pittorica al femminile è sicuramente un fenomeno rilevante, peculiare e innovativo. Le riviste locali presentano le artiste come delle pioniere perché, per esprimersi, hanno scelto due fenomeni esogeni: l'arte contemporanea e la pittura. Quest'ultima non esiste all'interno del mondo dell'arte kanak percepito come tradizionale. Se la scultura è una forma d'espressione tipicamente maschile, la pittura è stata prodotta solo recentemente ed è soprattutto attraverso di essa che le donne declinano la loro creatività artistica.

La produzione artistica contemporanea kanak, infatti, è stata profondamente influenzata dalla concezione occidentale di arte contemporanea. Tuttavia, tale forma di espressione, conosciuta a seguito della colonizzazione francese, è stata adattata, ricontestualizzata e integrata nei saperi locali. Essa ha perduto il suo carattere di estraneità alla cultura kanak attraverso un processo di domesticazione che l'ha inserita nel contesto locale. Inizialmente un fenomeno straniero, l'arte contemporanea viene adesso percepita come legata al territorio, un'importante forma espressiva volta a veicolare la creatività del luogo. Una visione che sottolinea l'agency del popolo kanak, soggetto attivo nella storia e non ricettacolo passivo di influenze esterne.

Yvette, Paula o Maryline, le artiste che ho intervistato, non mi hanno mai presentato la loro arte come qualcosa di "straniero", penso, molto semplicemente, che non la ritenessero tale. Al contrario, hanno tutte sostenuto lo stretto legame con la loro cultura, veicolato con particolari tecniche stilistiche. Era opinione di tutte le artiste con cui sono entrata in contatto, che fare arte

⁸⁸ "Le mémorial calédonien", tomo 10, Planète Mémo, Nouméa, 1998, pp. 363.

contemporanea fosse un modo per dimostrare l'esistenza del loro popolo nella contemporaneità. Un presente in cui sono numerose le influenze esterne, ma l'averle adottate, plasmate, rimodellate, non rimuove il sentimento di appartenenza culturale che, al contrario, si costruisce a partire anche da tali nuovi elementi. Tra questi possiamo annoverare anche l'arte contemporanea, un fattore esogeno ma entrato profondamente in risonanza con la cultura kanak. Kanaky- Nuova Caledonia, un "angolo di mondo"⁸⁹ che plasma la propria umanità a dispetto, ma anche attraverso, le reti di connessioni che solcano oceani e continenti.

La grande fioritura artistica che caratterizzò l'isola a partire dagli anni Ottanta del Novecento non va, quindi, intesa in termini di "crisi della cultura tradizionale" o come opposizione all'incontro con l'Occidente ed alla colonizzazione. Gli oggetti d'arte sono qualcosa di più di una semplice reazione ad un determinato contesto, essi possono essere interpretati come un tentativo locale di fornire una risposta, di sviluppare soluzioni efficaci ad una situazione vissuta con difficoltà. La forza di un prodotto artistico è quindi da riscontrare nel suo "significato strategico", nella sua intrinseca capacità di accumulare "capitale simbolico", finalizzato all'interpretazione di una realtà in mutamento⁹⁰. Secondo Kramer (1993), tanto più l'incontro con l'Altro genera disagio, sradicamento di canoni culturali condivisi, tanto più esso penetra all'interno dell'arte per essere riprodotto attraverso la mimesi⁹¹. Questa si configura come una tecnica finalizzata a governare "lo scandalo dell'incomprensione reciproca"⁹² che il confronto con l'alterità genera, un sistema di controllo di una relazione altrimenti intollerabile. La mimesi può essere, quindi, pensata come una metodologia di resistenza posta in essere grazie alla riappropriazione di elementi, di caratteristiche proprie dell'Altro, "secondo modalità e verso finalità inattese"⁹³. La questione dell'estraneità culturale è costantemente ripresa dalla mimesi stessa, che si caratterizza come una "strategia di attraversamento dei confini" in un contesto in cui "gruppi ed individui sono selettivi nel costruire gli elementi della loro alterità"⁹⁴. La produzione artistica, la cultura materiale ed immateriale, si configurano, quindi, come "luoghi privilegiati della memoria", uno spazio simbolico in cui i popoli ricordano, "mostrando e dissimulando la coscienza degli eventi subiti"⁹⁵.

Questo processo di domesticazione dell'Altro, di tutto ciò che è straniero, è presente anche nella cultura kanak. Il rapporto con l'estraneità culturale è un fenomeno con radici storiche, non solo riferibile all'incontro con l'Occidente. Per troppo tempo l'antropologia ha pensato alle società Altre

⁸⁹ Remotti, 1990, pp. 149.

⁹⁰ Beneduce, 2002, pp. 22.

⁹¹ Kramer, 1993.

⁹² De Martino, 1977.

⁹³ Beneduce, (op. cit.), 2002, pp. 14.

⁹⁴ Ibidem, pp. 22.

⁹⁵ Ibidem, pp. 23.

come a dei monoliti immuni ai cambiamenti, introdotti poi dalla colonizzazione. Visione smentita dalle correnti di pensiero più moderne che trovano conferma in alcuni aspetti della cultura kanak.

Nel corso della mia intervista, Marie-Claude Tjibaou mi disse “dove voi occidentali mettete delle barriere, noi usiamo la *coutume*”⁹⁶. Il gesto *coutumière*, questo scambio cerimoniale che accompagna tutte le relazioni sociali dei Kanak, ha come scopo far nascere e mantenere legami positivi sia tra i gruppi sia tra le singole persone, allo stesso tempo però ricorda la necessità di rinforzare le relazioni instaurate per evitare che evolvano in negativo⁹⁷. La *coutume* viene utilizzata per creare o rinsaldare rapporti personali o di comunità basati sul rispetto, considerati autentici e profondi. Un gesto che elimina il carattere di estraneità che può qualificare due individui in relazione, mettendo quindi fine alla paura dell’ignoto.

Un altro fenomeno in grado di illustrare la propensione del popolo kanak alla domesticazione dell’Altro, del diverso, all’“inclusione”, come la chiama Anna Pains (2007), di elementi esogeni, è la grande ospitalità. La studiosa, a Lifou, aveva notato come accogliere gli stranieri fosse da sempre una prerogativa degli isolani, a patto che si svolgesse in un’ottica di reciprocità, ovvero rispettando alcune regole sociali kanak. A suo parere si tratta, quindi, di un metodo di integrazione dell’Altro che permette ai locali di “ricollocarsi”, mettendo momentaneamente da parte, pur senza dimenticarle, le loro origini⁹⁸.

Il rapporto con l’alterità non è sempre indolore. La *coutume*, doni e contro doni, può essere interpretata anche come un modo per soffocare la violenza latente che deriva dalle difficoltà di rapportarsi con la diversità. Gli scambi cerimoniali sottolineano l’importanza di riallacciare continuamente tale flusso di relazioni positive al fine di evitare che sprofondino verso il conflitto⁹⁹.

In questo processo di domesticazione del nuovo, le donne sembrano, però, essere delle figure privilegiate. È opinione di Marie-Claude ed Emmanuel Tjibaou¹⁰⁰ che la trasmissione di alcuni elementi della società kanak messa in atto dalle artiste attraverso la loro produzione di manufatti, altro non sia se non una trasposizione in chiave moderna del ruolo femminile definito all’interno della società kanak. Le donne, infatti, si fanno portatrici di un insieme di saperi relativi alla loro cultura che trasmettono alle generazioni successive, un compito svolto anche attraverso l’arte, sebbene in modo innovativo. La stretta connessione tra le opere e la realtà sociale e culturale kanak è del resto una caratteristica espressa chiaramente da tutte le artiste da me intervistate. Per quanto riguarda il mondo dell’arte, inoltre, le donne godrebbero di maggiore libertà di movimento rispetto agli uomini perchè questi sarebbero vincolati dalla necessità di adeguarsi al linguaggio della

⁹⁶ Ho intervistato Marie-Claude Tjibaou in data 16 aprile 2008

⁹⁷ Bensa, 1995, pp. 46.

⁹⁸ Pains, 2007, pp. 304.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ho intervistato Emmanuel Tjibaou in data 9 aprile 2008.

scultura tradizionalmente definito. Si tratta di un legame che impedirebbe loro di affrontare modalità espressive nuove¹⁰¹.

Nel processo di domesticazione dell'alterità e degli elementi esogeni che porta con sé, le donne attuano strategie particolari. Tra le tecniche con cui esse rivendicano taluni fenomeni stranieri e con cui affrontano le sfide imposte dalla contemporaneità, è possibile riscontrare l'associazionismo femminile. Anna Pains (2007), in alcuni suoi lavori, analizza i gruppi di donne in Melanesia sottolineando come questi possano essere pensati come spazi "di azione e narrazione". Rapportandosi alla realtà caledone, la studiosa sostiene che questo tipo di istituzioni permettono a coloro che vi fanno parte di esplorare possibilità inedite senza allontanarsi dalla *coutume*, da quegli aspetti della cultura kanak percepiti come tradizionali¹⁰².

In Nuova Caledonia, i gruppi di donne sono stati istituiti nel Novecento dai missionari al fine di veicolare gli ideali spirituali, morali ed educativi propri della religione cristiana. Distinti dalle associazioni maschili, i gruppi di donne non erano stati creati come spazi di autonomia ed emancipazione: essi si andavano ad aggiungere ai nuovi momenti di segregazione imposti dai missionari, come i posti separati in chiesa o la gerarchia ecclesiastica basata sul genere.

Lo stretto legame intrattenuto da tali associazioni con la realtà cristiana ha sicuramente contribuito a distogliere l'attenzione degli studi antropologici fino in epoche molto recenti. La riflessione teorica inerente i gruppi femminili indigeni, influenzata dal pensiero femminista occidentale, li rappresentava come spazi privi di autodeterminazione, dominati dall'ideologia trasmessa dalla Chiesa cristiana. Inoltre, le attività in cui si articola l'agenda delle associazioni in questione, divisa tra corsi di cucina, cucito o lavori di cura, era percepita come conservatrice e quindi poco interessante, lontana dall'idea di emancipazione creata in Occidente.

Si tratta di una spessa lente interpretativa che non ha permesso di cogliere le specificità dei gruppi al femminile. Le riflessioni antropologiche più recenti, invece, hanno spostato l'attenzione sul vissuto delle donne che partecipano all'attività di tali associazioni, cogliendo prospettive inedite.

Nonostante l'associazionismo femminile in Nuova Caledonia sia riconducibile all'azione missionaria, l'agency delle donne indigene giocò fin da subito un ruolo importante. Se l'immagine relativa alla segregazione delle donne all'interno delle società tradizionali è difficilmente generalizzabile, è vero che la migrazione dovuta al matrimonio poteva causare problemi alla socialità femminile. Le donne inoltre, erano escluse dai rituali pubblici non solo in epoca precoloniale, ma anche agli albori dell'evangelizzazione, periodo in cui non venivano ammesse ai servizi religiosi. Si tratta di due motivazioni che possono contribuire a spiegare la benevolenza con cui la nuova forma di socialità femminile imposta dai missionari fu accolta dalle donne kanak. La

¹⁰¹ "Chronique du Pays Kanak" tomo n. 3, Planète Mémo, Nouméa, 1999, pp. 254.

¹⁰² Pains, 2007, in *Isole nella corrente. Il Pacifico "francofono": temi e prospettive di ricerca*, La ricerca folklorica n. 55, Grafo, Brescia, 2007, pp. 39- 51.

partecipazione attiva di queste ultime, infatti, fu determinante affinché i singoli gruppi nascessero e si sviluppassero.

L'associazionismo femminile a livello locale ha acquisito sempre maggiore visibilità e, soprattutto in ambito rurale, rappresenta un momento irrinunciabile di socialità. L'autorevolezza di questi gruppi si nutre di numerosi fattori, tra cui è possibile riscontrare l'intreccio tra moralità cristiana e linguaggio della *coutume*. Le associazioni femminili, infatti, sono estremamente radicate nel territorio, una località composta sia da elementi percepiti come tradizionali sia da fenomeni importati. Tra questi è possibile riscontrare anche la religione cristiana, una credenza di origine esogena che però è stata fatta propria e che adesso viene rivendicata come facente parte del "Noi, Kanak". I gruppi di donne, quindi, traggono forza dal contesto in cui sono inseriti e dalle relazioni da loro instaurate. Tali associazioni creano, infatti, un *network* sociale particolare, una rete di connessioni risultante da relazioni intersoggettive, che da vita ad una socialità pensata in termini di relazionalità¹⁰³. Un ulteriore punto di forza dei gruppi femminili risiede nell'appropriazione simbolica della maternità, spesso utilizzata dalle donne nel corso delle loro battaglie per far leva sulla controparte maschile¹⁰⁴.

Mouvement féminin vers un Souriant Village Mélanésien (mfSVM) è un esempio di associazionismo al femminile. Si tratta di un gruppo di donne nato sulla *Grande Terre* e poi diffuso su tutto il territorio nazionale, caratterizzato da una dichiarata affiliazione religiosa cattolica. Anna Pains (2007) ha avuto modo di studiare la compagine di Drueulu, un villaggio costiero dell'isola di Lifou. Gli incontri del gruppo si svolgono presso la *Maison des Femmes*, uno spazio fisico e simbolico dove la collettività è creata dall'agency delle donne. Il direttivo, tutto al femminile e riletto annualmente, organizza i momenti collettivi e propone un tema attorno al quale si svilupperanno le attività. Lo studio della Pains sottolinea la capacità del gruppo di portare avanti progetti importanti in grado di coinvolgere anche l'intera comunità. Ad esempio, nel caso dell'anniversario del mfSVM, duecento donne provenienti da tutto il territorio nazionale, vennero ospitate a Drueulu per più di una settimana. Molto importante fu anche la marcia contro l'abuso d'alcool, svolta alla missione in occasione di una raccolta fondi per la scuola. In quell'occasione, il marito di una delle partecipanti, sentendosi offeso, litigò con la moglie. La donna riuscì a modificare la situazione a suo vantaggio appellandosi contemporaneamente alla *coutume* e alla morale cristiana. Disse al marito che non poteva lasciare la manifestazione perchè una delle donne più anziane stava parlando e gli intimò di portare rispetto al luogo sacro nel quale si trovavano. Il gruppo era già stato criticato anche in altre occasioni dagli uomini e da alcune donne, i quali non apprezzavano né gli incontri alla casa della donne, luogo distinto dalla collettività, né la gestione

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Jolly, 2003, pp. 134 e seg.

autonoma di fondi pubblici. Tuttavia, l'autorevolezza delle maggiori promotrici dell'organizzazione, donne anziane con ruoli importanti all'interno della comunità, precludeva qualsiasi opinione negativa. Sono esempi che svelano bene la stretta connessione del gruppo femminile di Drueulu con il contesto locale in cui è inserito e dimostrano come la forza di questa istituzione risieda sia nel combinare linguaggio cristiano e *coutume*, sia nell'utilizzare il particolare network sociale costruito dalle sue componenti¹⁰⁵.

In relazione ai gruppi associazionistici femminili in Melanesia, Margaret Jolly utilizza il termine "fluido". Si tratta di una caratteristica che, secondo l'antropologa, descrive efficacemente tanto le differenze tra i singoli gruppi, tanto la dimensione performativa presente al loro interno¹⁰⁶.

La riflessione della Jolly mi permette di avvicinare Djinu Owa alle istituzioni femminili sopra delineate. Si tratta di un gruppo artistico nato nel 1992 che comprendeva Micheline Neporon, Paula Boi, Yvette Bouquet e Denise Tiavouane¹⁰⁷. Nonostante le differenze che lo separano da mfSVM, ritengo che Djinu Owa abbia in comune con questa associazione la possibilità di aprire nuove possibilità di azione alle sue componenti. Sebbene abbia avuto breve durata, tale gruppo femminile ha comunque permesso alle sue componenti di esplorare quella possibilità espressiva rappresentata dalla concezione occidentale di arte e dalla pittura, senza per questo essere percepite come trasgressori della *coutume*. In Nuova Caledonia, a partire dagli ultimi decenni del Novecento, le donne hanno visto aprirsi un ventaglio inedito di opportunità non solo in campo artistico, ma anche politico e sociale. Si tratta di una serie di cambiamenti talvolta difficili da affrontare, forieri di tensione in seno alla *coutume* perchè portatori di mutamenti all'interno della posizione femminile considerata tradizionale.

L'associazionismo femminile fornisce alcune risposte. I gruppi di donne permettono alle loro componenti di dedicarsi a progetti innovativi, senza andare incontro a critiche. Gioca a favore di tali associazioni la mancanza, all'interno dell'universo kanak, di precedenti che ne possano regolare le attività; inoltre, le regole della *coutume*, cui sarebbe soggetto il comportamento delle singole, non sono, invece, applicabili all'intero gruppo¹⁰⁸.

Le donne del gruppo artistico Djinu Owa hanno domesticato un fenomeno esogeno come la concezione occidentale di arte e la pittura, reclamandone l'universo di possibilità comunicative. Tale rivendicazione è stata posta in essere mediante l'uso di un linguaggio impregnato di località, un processo finalizzato anche a veicolare l'esistenza del "Noi, Kanak" nel presente. Si tratta di un fenomeno attuato seguendo una metodologia particolare, connotata in termini di genere. Al fine di evitare le critiche che possono insorgere a livello sociale a causa dell'attuazione di percorsi

¹⁰⁵ Paini, (op. cit.), 2007, pp. 39- 51.

¹⁰⁶ Jolly, 2003, pp. 143.

¹⁰⁷ "Chroniques du Pays Kanak" tomo n. 3, Planète Mémo, Nouméa, 1999, pp. 223.

¹⁰⁸ Paini, (op. cit.), 2007, pp. 337

innovativi, diversi da quelli tradizionalmente consentiti, le donne si sono unite creando un gruppo associazionistico. Si tratta anch'esso di un fenomeno straniero, conosciuto a seguito dell'evangelizzazione, parimenti addomesticato, rivendicato, fatto proprio.

Le maglie dell'interpretazione locale dell'estraneità culturale si intrecciano le une alle altre, delineando prospettive inedite. Quello che traspare nel cercare di sciogliere i nodi della locale traduzione dell'alterità, è il vissuto delle donne che l'hanno posta in essere. Storie di vita nelle quali, a dispetto delle interpretazioni fornite dai primi studi antropologici, si moltiplicano “gli spazi di azione e narrazione”¹⁰⁹.

3.2 Yvette Bouquet

L'atelier era stracolmo di opere. Yvette mi illustrava le caratteristiche dei quadri o delle sculture che di volta in volta attiravano la mia attenzione. Fuori, la pioggia tintinnava sulla laguna che circondava la casa. Avevo raggiunto l'atelier grazie all'intercessione di Cathrine Cabane, amica e mentore insostituibile, un'appassionata di arte contemporanea che aveva trascorso la vita in viaggio tra la Francia, le Vanuatu e la Nuova Caledonia. La sua intercessione, il fatto di essere introdotta da lei in quel particolare contesto, mi metteva in una posizione particolare, di riguardo. La mia amica era considerata una sorta di “garante” del mio comportamento, una motivazione che spiega la generale benevolenza con la quale fui accolta. Nonostante l'iniziale riservatezza, penso che le artiste fossero bendisposte a parlarmi perchè era stata Cathrine a portarmi lì quella sera. Anche Yvette, con cui poi ho passato tutta la serata, all'inizio si rapportava con me con po' di ritrosia. Poi, passeggiando tra le opere esposte, mi parla della sua vita e del suo lavoro.

Yvette Bouquet è nata nel 1955 a Koumac¹¹⁰. Tutti i ricordi della sua infanzia, tuttavia, sono ambientati a Bourail, il paese dove ha passato gran parte della sua vita prima di trasferirsi a Nouméa, dove ora vive. Yvette porta un cognome singolare, che risale al periodo in cui la Nuova Caledonia era una colonia penale. All'epoca un suo antenato aveva protetto dai gendarmi un gruppo di detenuti evasi, i quali, per ringraziarlo, gli avevano offerto mandarini, ananas e canna da zucchero. In quell'occasione gli diedero l'appellativo di *bouquet*, soprannome che è rimasto nel tempo, tramandandosi fino a Yvette.

L'artista scopre in tenera età il suo talento, la propria vena creativa. Suo padre era un insegnante e uno scultore e lei, da bambina, giocava circondata dalle *flèches faïtières* e dalle sculture che

¹⁰⁹ Paini, (op. cit.), 2007, pp. 39- 51.

¹¹⁰ Le informazioni su Yvette Bouquet contenute in questo paragrafo sono tratte da un'intervista tenuta il 21 marzo 2008. Dati ulteriori sull'artista sono stati ricavati da “Mwà Véé” n. 28, ADCK, aprile- maggio- giugno 2000, pp. 25- 26 e da “Chroniques du Pays Kanak” tomo n. 3, Planète Mémo, Nouméa, 1999, pp. 228- 229.

circondano la porta d'ingresso delle case tradizionali kanak che lui scolpiva. Yvette ricorda ancora lo stupore e la meraviglia che tali oggetti suscitavano in lei, un interesse che la portava a riprodurli nei suoi disegni di bambina. Anche a scuola, l'artista di oggi sovente si scopriva a disegnare, una passione che cresceva per puro piacere ma che ancora non si traduceva in progetti per il futuro. Nel 1990 Yvette segue i corsi della Scuola d'Arte, si tratta di un periodo importante perchè scopre la produzione artistica del Pacifico e se ne innamora. Allieva del professor Jean-Pierre Le Bars, mentore insostituibile cui si sente molto legata, si immerge nel passato alla ricerca delle proprie radici e se ne serve come fonte di ispirazione per le sue creazioni. Nello stesso periodo conobbe Micheline Neporon, un incontro decisivo perchè il confronto con questa grande artista stimolò Yvette nella ricerca di uno stile proprio e di una personale metodologia espressiva quando ancora era agli inizi della sua carriera. Nel 1992 diventa membro di Djinu Owa, insieme a Paula Boi, Denise Tiavouane ed alla stessa Neporon. Tale gruppo artistico ha sicuramente incrementato la visibilità delle singole componenti e la loro possibilità di partecipare a delle mostre. La Bouquet, infatti, ha inizialmente esposto proprio con le componenti di questa associazione. La prima mostra importante cui partecipa Yvette è sicuramente *Ko I Névé* del 1990, la sua carriera, tuttavia, le permetterà di prendere parte anche al Festival des Arts du Pacifique tenuto alle isole Cook nel 1992, e a quello svoltosi alle Samoa nel 1996. La Bouquet ha poi partecipato alla Biennale d'Arte di Nouméa del 1994 e del 1998. Ha esposto anche all'estero, a Parigi, a Sidney, a Londra, nelle Vanuatu e in Svizzera. *Renô ê Nepe. Histoire de ma region*, la sua prima esposizione personale, risale al 1998 ed ebbe luogo nel Centro Tjibaou.

Nonostante avesse involontariamente fatto nascere in lei la passione per il disegno, il padre non approverà le scelte lavorative di Yvette. Temeva per il futuro della figlia perchè aveva degli amici artisti in miseria e paventava la difficoltà di inserirsi all'interno di questa professione.

Ragionando insieme sulle motivazioni che l'avevano spinta a intraprendere una carriera così innovativa, Yvette sottolinea come, all'interno della sua cultura, non esistano tabù, neanche tabù di genere, che proibiscano alle donne di esprimere se stesse attraverso l'arte. Tuttavia, è opinione della Bouquet, che la vicinanza nel tempo di tale fenomeno sia da rapportarsi ad un progressivo "cambio di mentalità". Dopo Melanesia 2000 e i movimenti indipendentisti degli anni Ottanta, gli artisti kanak cominciarono a mostrare con orgoglio le loro opere, si tratta di un mutato contesto sociale che aprì alle donne un ventaglio considerevole di possibilità inedite, non solo in campo artistico.

Questo percorso attraverso considerevoli novità ha portato con sé una serie di problematiche. Yvette lamenta la difficile condizione dell'artista che riesce solo in modo precario a vivere della propria arte: il ritorno economico è irregolare ed il materiale è caro. Inoltre, nel corso della nostra intervista, la Bouquet ha sottolineato con fervore la necessità di creare uno statuto d'artista che regoli tale professione anche in Nuova Caledonia. Ai giovani che vorrebbero intraprendere la sua stessa

carriera l'artista consiglia soprattutto di terminare gli studi, questo perchè ritiene che la formazione accademica sia di importanza fondamentale. Infatti, uno dei più grandi desideri di Yvette sarebbe quello di insegnare, ma dal momento che le manca il diploma, le è preclusa tale possibilità.

Nonostante le difficoltà, l'artista non rimpiange la scelta che ha fatto. Il suo percorso all'interno del mondo dell'arte le ha permesso di tracciare un sentiero che unisce passato, presente e futuro. Per Yvette essere un'artista significa adattare il proprio patrimonio culturale percepito come tradizionale al contemporaneo, all'oggi, senza per questo dimenticare o rinnegare le proprie radici. Quest'ultime, al contrario, forniscono una chiave interpretativa carica di significato che permette di affrontare consapevolmente il presente.

Per questo motivo, al fine di trarre l'ispirazione necessaria alla creazione dei suoi lavori, Yvette guarda alle più antiche tradizioni del suo popolo. Lo stile con cui traccia i suoi disegni si avvicina moltissimo a quello dei bambù incisi. Si tratta di antichi reperti che sono, appunto, dei pezzi di tronco di bambù la cui superficie si presenta finemente intagliata. Tale decorazione veniva ricavata grazie all'ausilio di conchiglie, cristalli di quarzo, guscio di crostacei o, più recentemente, pezzi di metallo. Le immagini ottenute rappresentavano scene di vita quotidiana, come la costruzione di una casa o di una canoa; quelle più recenti, invece, mettono in scena l'incontro con gli europei, espresso attraverso la raffigurazione dell'oppressione o delle nuove tecnologie. I bambù incisi, prodotti quasi tutti nell'Ottocento, smisero di essere creati nel 1917, anno di una delle più grandi rivolte della Nuova Caledonia, repressa nel sangue. L'influenza dell'evangelizzazione e la colonizzazione sono sicuramente due dei motivi che possono spiegare la fine di tale pratica artistica¹¹¹.

¹¹¹ Colombo Dougoud, 2008.

Un'opera della Bouquet che rappresenta bene l'emulazione dei bambù incisi è l'acrilico su tela dal titolo *Ma maman*. Il quadro, sul cui sfondo si intrecciano colori diversi, riproduce una scena di vita quotidiana: una mamma con il suo bimbo sulle spalle, avvolto in un telo colorato. Si tratta di un'immagine ancorata alla memoria dell'artista in grado di riportarla indietro nel tempo, ai giorni della sua infanzia. Il modo particolare in cui le mamme kanak fissavano sulla schiena i loro bimbi è rimasta scolpita nella mente di Yvette tanto da prendere forma in quest'opera, nell'abbraccio che tiene unite le due figure principali, ai loro piedi un cane, alle spalle, in colori brillanti, le case tradizionali e le *flèches faïtières* che le sormontano. Una serie di figure delineate con il tratto inconfondibile dei bambù incisi.



Ma maman, acrilico su tela, 1999, 1000mm × 800mm - www.okaiocanikart.com

Nel lavoro dell'artista, il patrimonio culturale percepito come tradizionale è utilizzato per affrontare in modo consapevole le sfide della modernità. Nelle sue opere colorate, il “Noi, Kanak” si dispiega armoniosamente non solo nel passato, ma anche nel presente e nel futuro.

3.3 Paula Boi

Paula ed io ci siamo incontrate al Centro Tjibaou in un assolato pomeriggio d'aprile. Sedute una di fronte all'altra sotto il porticato della struttura che ospita la biglietteria, abbiamo parlato a lungo. Un clima rilassato si è subito instaurato tra di noi.

La mia ricerca è stata il prodotto dell'articolazione tra desideri e possibilità, lavoro teorico ed opportunità di campo. Devo la possibilità di incontrare Paula all'amicizia instaurata con Géraldine Danviteï, una ragazza che lavora presso la mediateca del Centro. La giovane donna mi ha seguito

moltissimo, proponendomi di volta in volta libri o spunti interessanti ed utili per la mia ricerca. Parlando con lei della mia intenzione di intervistare alcune artiste locali, Géraldine si è subito messa in contatto con Paula: le due donne sono parenti e alla mia amica è bastata una telefonata per farmi avere un appuntamento. Anche in questo caso, come quando ho incontrato Yvette Bouquet, fondamentale si è rivelata l'intercessione di una persona vicina alle artiste, qualcuno che facesse parte del loro network sociale.

Paula Boi nasce nel 1963 a Koumac ma ha sempre vissuto a Thio, in un villaggio di minatori¹¹². La sua infanzia, quindi, è lontana dal mondo della tribù e dalle sue regole, una ricchezza della quale Paula sente, in parte, la mancanza. La passione per il disegno nasce in tenera età e la segue negli anni. Alle scuole superiori, un suo professore, particolarmente attento al *coup de crayon* di Paula, al suo lato artistico, le propone di incentivarlo mediante uno stage presso un pubblicitario, il signor Carrero, dove Paula lavorerà fino all'esame di maturità.

Finito il suo percorso di studi, il primo lavoro dell'artista sarà in una scuola materna a Thio. La passione per l'arte, però, non la abbandona, al contrario trova nuova forza nell'insegnamento. Pedagogia ed arte, due sentieri che solcano la vita dell'artista e che affondano le loro radici in questo periodo. Molto più tardi, infatti, la Boi si farà portatrice di una serie di percorsi pedagogici all'interno del Centro Tjibaou. Fare vedere ai piccoli della *brousse*¹¹³ una mostra o uno spettacolo, per l'artista è un metodo efficace per incrementare l'universo culturale dei bimbi, troppo sovente legato esclusivamente agli spettacoli trasmessi dalla televisione.

I disegni che Paula realizzava a scopo educativo per i suoi allievi della scuola materna furono notati dall'Ufficio Culturale e Scientifico Kanak. La Boi ricorda ancora con piacere quando vennero a cercarla nella sua "piccola tribù di Thio" per proporle di fare della sua arte un mestiere, una decisione che cambierà la sua vita. Appena diciottenne, l'artista diventa così allieva e assistente alla grafica di Jean-Pierre Le Bars. Si tratta di una svolta che avviene in un momento particolare della storia della Nuova Caledonia: sono gli anni degli *événements*. Paula ha tutta la famiglia coinvolta nella lotta e lei elabora una sua particolare forma di resistenza: l'arte. Mette la sua passione al servizio della causa kanak collaborando prima con l'Ufficio Culturale e Scientifico e poi con l'ADCK, fino al 1992. Successivamente l'artista si allontanerà da questa istituzione perchè riteneva fosse animata da uno spirito diverso da quello con cui era stata creata e non ne condivideva più l'orientamento politico e culturale. Tale distacco tuttavia non è netto: Paula ha realizzato la segnaletica interna al Centro Tjibaou e sempre lei ne ha curato i percorsi pedagogici. Si tratta di un

¹¹² Le informazioni su Paula Boi contenute in questo capitolo derivano da un'intervista tenuta in data 17 aprile 2008, da "Mwà Vée" n. 15, ADCK, Nouméa, gennaio 1997, pp. 37- 40, da "Chroniques du Pays Kanak" tomo n. 3, Planète Mémo, Nouméa, 1999, pp. 222- 226 e da "Ko I Névâ. Sculpteurs et peintres kanak d'aujourd'hui", ADCK, Nouméa, 1990, pp. 89- 93.

¹¹³ Con il termine *brousse* in Nuova Caledonia si indica generalmente la provincia nord dell'isola, diversa in termini politico- economici dalla regione sud.

coinvolgimento che però non è eccessivo, attitudine che spiega la decisione di incontrarmi dentro il Centro stesso sebbene in una sua parte periferica. In generale, l'artista preferisce collocarsi fuori dalle istituzioni che considera vuote della ricchezza che mette nelle sue opere. Anche Paula, come Maryline e Yvette, sottolinea però il problema del diritto d'autore. La mancanza di una normativa che protegga il lavoro e la professione dell'artista, infatti, spinge molti ad aderire a un'istituzione al fine di beneficiare della tutela che esse offrono.

Anche Paula, nel 1992 entra a far parte del gruppo artistico Djinu Owa. Tale innovativa associazione ha promosso e diffuso la loro arte, dato legittimità alle loro esperienze, permettendo e facilitando un agire autonomo e staccato dall'ADCK.

La carriera della Boi comincia quando lei ha appena vent'anni, la sua prima esposizione al Mini-Festival des Arts di Nouméa risale, infatti, al 1982. Da allora l'artista quasi ogni anno avrà modo di partecipare a mostre collettive di grande importanza, tra cui *Ko I Névé* del 1992. La carriera di Paula la porterà ad esporre anche all'estero, alle Vanuatu, alle Samoa dove parteciperà all'VII° Festival des Arts du Pacifique, a Sidney e a Brisbane, in occasione della Third Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art. La sua prima mostra personale ebbe luogo nel 1996 a Nouméa. *Purra ma Koumoui*, "Simbolo e Realtà", palesa l'evoluzione stilistica dell'artista, sempre alla ricerca di nuove forme espressive, modalità estetiche all'avanguardia.

Tale tendenza si manifesta anche in occasione della triennale di Brisbane del 1999, quando Paula realizza per la prima volta un'installazione. L'artista si dice coinvolta da questo mezzo espressivo perché le permette una certa "mobilità" rispetto alla scultura che invece "fissa" le cose. *Le respect du sang* è realizzata con supporti di natura e dimensioni diverse: legno, pittura con colori acrilici su tela, quest'ultime sono in tutto tre di 300x400 cm ciascuna, ocra gialla, pietre, sette pali di 155 cm ciascuno, un piccolo canestro rosso, sette figure scolpite alte 55 cm.

La triennale di Brisbane è anche la prima volta in cui la Boi si confronta con un pubblico internazionale. Per farlo ha scelto un mezzo espressivo nuovo e ha affrontato una tematica importante, ovvero la diffusione dell'AIDS in Nuova Caledonia. L'artista si sente molto toccata da questa problematica anche perché un suo collega, cui dedica l'installazione, è morto dopo avere contratto tale malattia.

Paula Boi ritiene che l'AIDS, piaga che solo di recente ha colpito il paese, sia un argomento difficile da affrontare, si tende a considerarlo come un problema di altri, che non riguarda direttamente il singolo. Una malattia che, secondo l'artista, deriva dal contatto con l'Occidente. Come il resto del pianeta, anche la Nuova Caledonia è influenzata dal modello occidentale di società basata sul consumo, i cui i valori, le leggi e i codici morali sono spesso in contraddizione con il mondo degli antenati. Paula Boi ritiene che la mentalità, la cultura e anche la sessualità del popolo kanak sia vulnerabile a contatto con queste influenze esterne, che impongono una revisione dei

codici comportamentali e sociali. Ad esempio, l'AIDS va a toccare alcuni tabù presenti all'interno del mondo kanak. La sessualità è un aspetto della vita degli esseri umani di cui non si discute "liberamente" in famiglia, perché farlo andrebbe ad intaccare la nozione di rispetto che nella società kanak ha un significato molto profondo.



Le respect du sang, installazione, legno, acrilico su tela, ocre gialla, pietre, metallo, 1999.

La nozione di rispetto-vergogna si radica, infatti, all'interno della famiglia, soprattutto per quanto riguarda il rapporto zio-nipote. Il fratello della madre è una figura molto importante, è rivestito di tabù particolari perché è il garante della vita, rappresenta lo spirito vitale presente all'interno di ogni essere umano, assicura il "rispetto del sangue".

Un'altra difficoltà che si incontra nell'affrontare il problema dell'AIDS è relativa alla considerazione sociale del disturbo. Le malattie sessualmente trasmissibili sono indicate con il termine "malattie delle donne", imputate, quindi, al genere femminile. Soprattutto in passato, numerosi erano i tabù relativi alla donna mestrata, incinta e alla puerpera, la perdita di sangue connessa al ciclo e al parto godeva poi di un'attenzione particolare perché era considerata potenzialmente patogena. L'AIDS, come del resto dimostra il pensiero di Paula Boi, è anche considerata come una "malattia dei bianchi", ovvero un fenomeno importato, straniero. Due logiche di imputazione che attribuiscono il diffondersi della malattia a coloro che praticano una sessualità

“sregolata”, fuori dal matrimonio, e a coloro i quali si comportano come gli europei, ovvero persone che, a causa di una rottura delle regole di alleanza, vivono in città¹¹⁴.

Tuttavia, secondo la Boi, di fronte alla piaga tremenda dell’AIDS i tabù degli antenati vanno messi da parte, se l’unico modo per salvarsi è indossare il preservativo, allora bisogna parlarne. Il problema è riuscire a farlo preservando la propria identità culturale. Secondo Paula, bisogna sfruttare il concetto tradizionale di “rispetto del sangue” per discuterne facilmente e con completa confidenza. L’uso di una nozione radicata nella cultura kanak può servire a facilitare una discussione inerente la sessualità delle persone, argomento che non si riteneva opportuno affrontare in passato ma determinante, al contrario, nella contemporaneità. Si tratta di un’agevolazione resa possibile dal presentare la tematica in termini vicini agli interessati.

Sono idee che l’artista cerca di trasmettere con l’installazione che, appunto, si chiama *Le respect du sang*. Paula Boi riprende la metafora della casa tradizionale sistemando sei pali in legno sormontati da piccole sculture, intorno ad uno centrale che sostiene una sorta di piccolo canestro. Molto forte la vicinanza con la *case* in cui, appunto, il palo principale è circondato da sostegni laterali che si uniscono poi alla sommità della capanna in una struttura simile ad un piccolo canestro. La Boi richiama l’immagine spaziale della casa tradizionale per trasmettere la metafora che essa veicola. Se il palo centrale è il capo, l’essere umano, questo esiste perché ci sono altri a sostenerlo. La persona non è tale se non imbrigliata nelle reti di relazioni che la legano agli altri, esattamente come le strutture portanti della *case* sono intrecciate le une alle altre. Paula riprende questa metafora per sostenere che la malattia, anche se ha colpito una persona sola, riguarda tutta la società e non bisogna avere paura di parlare del problema, ma affrontarlo liberamente.

I sette pali che rappresentano la casa tradizionale sono sostenuti da una sorta di tappeto in cui strisce di tessuto del colore del paese kanak si intrecciano ad altre di colore diverso. Viene ripresa dall’artista la metafora alla base del *tressage*, in cui, più che il prodotto finito, è importante il gesto stesso dell’intrecciare, simbolo di connessioni, della costruzioni di reti di alleanze. Un modo che Paula utilizza per veicolare l’idea di un *mélange* culturale all’interno della Nuova Caledonia, una realtà storica ma anche una maniera per dire che di fronte a una malattia come l’AIDS non ci sono confini “etnici”.

L’idea della compresenza di più culture all’interno della Nuova Caledonia, delle relazioni, delle reciproche influenze che le caratterizzano, emerge anche dalla costruzione dei sei pali disposti in cerchio. Questi hanno tutti una base in legno e sono sormontati da piccole sculture realizzate con materiale diverso. Paula Boi ragiona qui sui mutamenti del presente: sebbene le relazioni con la contemporaneità e la modernità, con le reti di connessioni interculturali che queste portano con sé,

¹¹⁴ Salomon, 2000, pp. 311- 338.

abbiano influito sulla cultura kanak, esse non hanno, tuttavia, intaccato le radici di questo popolo, che, oggi come in passato, mantengono le stesse caratteristiche, la stessa fibra.

Paula cerca di far evolvere la sua creatività sperimentando modalità espressive diverse, talvolta orientate verso l'azione educativa, talaltra verso l'esplorazione introspettiva del sogno, sovente manifestando una critica del mondo in cui vive. Una serie di tematiche che la Boi esprime nei suoi lavori mischiando lo stile dei bambù incisi con immagini realistiche o tentando un approccio simbolico. Sicuramente una delle fonti di ispirazione cui Paula ricorre sovente sono i racconti di suo marito, che, a differenza di lei, ha avuto la possibilità di crescere in tribù ed ha potuto sentirli dai suoi parenti. Il mito si fonde nei quadri della Boi con uno sguardo acuto sul presente, un modo per sottolineare l'esistenza nella contemporaneità del popolo kanak.

3.4 Maryline Thydjiepache

L'appuntamento con Maryline Thydjiepache è in Place des Cocotiers, la piazza più antica del centro di Nouméa. Sono entrata in contatto con l'artista con una semplice telefonata, sicuramente un modo un po' azzardato di fare conoscenza, ma che si è rivelato comunque efficace. Ho avuto il suo numero grazie all'intercessione di Emmanuel Tjibaou: parlando con lui del mio desiderio di entrare in contatto con delle artiste, il giovane mi ha indicato Maryline. I due sono parenti e, secondo Emmanuel, sarebbe stato per me molto produttivo incontrare la Thydjiepache, vista la grande innovazione da lei apportata nel mondo dell'arte caledone. Maryline, infatti è considerata la prima scultrice donna della Nuova Caledonia, attività che tradizionalmente è riservata agli uomini. Sono molto incuriosita dalla scelta artistica della giovane, mi chiedo che cosa l'abbia spinta a intraprendere una scelta così innovativa. Quando ci incontriamo, sprofondate nelle poltrone di un bar, mi sono ormai appassionata al suo lavoro.

Maryline Thydjiepache è nata a Nouméa nel 1972¹¹⁵. La giovane artista è però originaria della zona di Hienghène, nel nord della *Grande Terre*. Maryline si sente molto legata alle sue radici ed alla sua famiglia, dietro le quali, mi dice, c'è una storia, ci sono una serie di persone. In virtù di tali affetti, che lei stessa rappresenta, crede di dover orientare non solo il suo comportamento ma anche le risposte che mi da.

Questo iniziale atteggiamento di Maryline non mi sorprese più di tanto. In Nuova Caledonia avevo notato come, nonostante la disponibilità enorme delle persone, l'ospitalità immediatamente

¹¹⁵ Le informazioni su Maryline Thydjiepache contenute in questo paragrafo sono tratte da un'intervista svolta in data 19 aprile 2008. Dati ulteriori sull'artista sono stati ricavati da "Mwà Vée" n. 5, ADCK, Nouméa, gennaio 1994, pp. 25-26 e da "Chroniques du Pays Kanak" tomo n. 3, Planète Mémo, Nouméa, 1999, pp. 228-229.

concessa, la grande gentilezza ed accoglienza, tutt'altra cosa era parlare di argomenti importanti. Per rivelare informazioni giudicate di peso, di valore, era necessario "prendersi del tempo", espressione che tante volte ho sentito nel corso del mio viaggio. Non mi stupivo, quindi, che Maryline fosse restia ad approfondire con me alcuni argomenti, evidentemente li considerava concetti delicati e voleva capire se era il caso o meno di affrontarli insieme.

Per quanto riguarda la sua formazione, la Thydjiepache ha studiato alla Scuola d'Arte di Nouméa dal 1992 al 1994 ed ha successivamente seguito i corsi proposti dalla Scuola Nazionale di Belle Arti di Nancy fino al 1997. La giovane si appassiona alla scultura fin dai primi anni di formazione, una scelta pionieristica posta in essere dopo avere frequentato uno stage tenuto dall'artista papua Gickmaï Kundum.

Attraverso la sua arte, Maryline manifesta un forte senso di appartenenza alla cultura del suo popolo, veicolato però in modo innovativo. Le sue sculture, infatti, parlano di un "Noi, Kanak" che si declina nel presente e che affronta la modernità senza rinnegare quegli aspetti della società percepiti come tradizionali. Come Yvette, anche Maryline utilizza la cultura kanak come chiave interpretativa delle contraddizioni del mondo contemporaneo, una serie di incoerenze che ispirano l'artista e che prendono forma nelle sue opere.

Nonostante venga indicata come la prima scultrice donna, lei non si considera in questo modo. Comodamente seduta in una poltrona del bar dove ci siamo incontrate, mi pare di vederla arrossire quando sente questa affermazione. La Thydjiepache non percepisce la sua scelta artistica come innovativa, al contrario sostiene di aver seguito un cammino già tracciato da altre. Inoltre, anche se la scultura rientra negli ambiti tradizionalmente pensati come maschili, lei non ritiene di aver varcato i confini di genere imposti dalla sua cultura. Dichiarò, invece, di essersi appropriata di materiali connessi con la visione tradizionale della donna presso i Kanak, come il legno, la fibra, la terra, per plasmarli secondo il suo estro. Forse in modo meno netto, si tratta di uno stile presente anche in alcuni lavori di Denise Tiavouane e Micheline Neporon¹¹⁶. Maryline si dice legata alle donne del gruppo artistico Djinu Owa, soprattutto a Yvette Bouquet, perchè le considera come delle pioniere del cammino da lei intrapreso.

Si tratta di un percorso artistico che ha portato la Thydjiepache a partecipare a *Femmes artistes calédoniennes* ed alla Biennale di Nouméa, entrambe nel 1998. Le ultime mostre che ha fatto, tutte collettive, risalgono al 2003.

¹¹⁶ Cochrane, 1997, pp. 63.

Pacific Palissade II, un'opera realizzata per la Biennale d'Arte di Nouméa del 1998, rappresenta bene le caratteristiche dello stile espressivo dell'artista. Si tratta di un pannello realizzato assemblando insieme legno, corde, chiodi e colla. Il legno, proveniente da alcune casse utilizzate per il trasporto marittimo, non serve solo a sostenere gli altri elementi ma fornisce anche la chiave interpretativa dell'opera. Esso richiama alla mente l'immagine dell'albero, tradizionalmente connesso agli esseri umani, un elemento simbolico di grande importanza all'interno della cultura kanak. Si ritiene, infatti, che le



Pacific Palissade II, tela, chiodi, colla e vernice su legno, 127 cm x 124 cm, 1998-
www.pataka.org.nz

piante e le persone siano caratterizzati dalla stessa sostanza, animati dallo stesso soffio di vita¹¹⁷. Maryline traspone nel mondo contemporaneo questa similitudine, interpreta il viaggio compiuto dal legno il quale ha lasciato la sua terra d'origine, è stato trasformato per adempiere ad una funzione, ha viaggiato per poi ritornare da dove era partito ed essere plasmato nel lavoro dell'artista. Con quest'opera, l'artista sembra interrogarsi sul posto ricoperto dagli individui all'interno della società. Come sottolinea la metafora dell'albero, mi pare che la Thydjiépache voglia rimarcare il forte radicamento dei Kanak nella propria realtà culturale. Il viaggio e la metamorfosi compiuti dal legno attraverso il tempo, indicano, invece, i risvolti contemporanei di cui si è reso protagonista il popolo autoctono. Un modo, forse, per declinare attraverso l'espressione artistica, l'identità kanak nel presente. In *Pacific Palissade II*, la palizzata cui si riferisce il titolo dell'opera, tradizionalmente partecipava alla creazione dello spazio abitativo. Essa, infatti, saldamente ancorata al suolo, era deputata a delimitare una partizione di terreno dietro la casa destinata ai capi, un'area circoscritta il cui accesso era vietato ai più. Nel mondo moderno, invece, le palizzate sono strettamente connesse allo spazio urbano. *Pacific Palissade II* si collega ad entrambi questi riferimenti simbolici, situandosi a metà tra passato e presente, un po' come il pensiero della stessa Maryline Thydjiépache che si nutre di tradizione per riscontrarla, sebbene con fattezze leggermente modificate, anche nella contemporaneità.

¹¹⁷ Leenhardt, 1947, pp. 54-70.

3.5 La spiaggia di Ejengen

Durante il periodo in cui ho frequentato la *Maison des Femmes*, ospite di Florance Rortais sull'isola di Lifou, ho conosciuto Marie, una ragazza della tribù di Az, vicino a Tingeting. Figlia di una delle frequentatrici della *Maison*, Marie si è rivelata essere una compagna di viaggio e una cara amica. Insieme alle sue sorelle, nel corso dei due giorni che mi ha invitato a trascorrere a casa sua, siamo andate alla spiaggia di Ejengen, una baia di grande bellezza nascosta dietro una *falaise*, una scogliera di origine vulcanica tra le tante che solcano Lifou, la cui formazione è diversa da quella della *Grande Terre*. Per raggiungere il mare dalla tribù di Marie abbiamo camminato tre quarti d'ora sui pendii ripidi della collina rocciosa, facendoci largo nella foresta a colpi di machete. Ma la spiaggia cui siamo giunte ci ha ripagato delle nostre fatiche. Ad un tratto, raccogliendo conchiglie che spuntavano numerose dalla sabbia bianca, mi sono accorta della nutrita presenza di sassi neri che, a ben guardare, si sono rivelati essere delle pietre pomice. Ne mostrai una a Marie e lei mi spiegò che provenivano dalle Vanuatu, erano il prodotto di un'eruzione vulcanica trasportato fin lì dalle onde del mare. Un piccolo sasso che per me era un tesoro dai significati nascosti, per la mia amica "immondizia" che sporcava la spiaggia alterandone i colori naturali.

Ripensando alla mia ricerca, quella pietra pomice sembrava assumere vesti nuove, veicolare messaggi importanti. L'arte contemporanea, se si segue la definizione che ne è stata data in Occidente, non è un elemento proprio della Nuova Caledonia, ma un prodotto esterno conosciuto a seguito della colonizzazione. Un fenomeno straniero che ha raggiunto l'isola trasportato da "correnti globali", forze esterne dal difficile, quando non impossibile, controllo¹¹⁸. Arte sull'onda di correnti metaforiche, pietra pomice dislocata da dinamiche dal riscontro empirico più immediato, entrambe prodotte in contesti alieni a quelli locali.

Il concetto di arte elaborato nel mondo occidentale si riferisce alla produzione di oggetti dotati di un particolare valore simbolico, estetico, concettuale, realizzati da persone denominate artisti al fine di essere fruiti da terzi in luoghi appositamente deputati come i musei o le gallerie. Si tratta di una definizione che sottolinea il genio individuale dell'artista, la creazione di opere fine a se stesse da contemplare in modo distaccato e che si basa su una storia evolutiva dell'arte che affonda le sue radici nella Grecia antica. Il concetto di arte così come è stato definito in Occidente, è, quindi, una costruzione culturale frutto di particolari scelte estetiche, politiche ed economiche.

Un discorso analogo può essere formulato anche in relazione all'artigianato, una pratica separata dal resto delle arti solo a partire dal Settecento in seguito alle creazioni delle Accademie. Queste istituzioni, grazie a fondi reali, istruivano gli artisti e definivano l'arte secondo regole di trascendenza e separazione dalla vita di tutti i giorni. Qualsiasi manufatto, indipendente dal suo

¹¹⁸ Favole, 2007, pp. 3 e seg.

godimento estetico, che si estraniava dai precetti dettati dalle Accademie e che si nutriva di un intrinseco valore strumentale legato alla quotidianità, veniva fatto rientrare nella categoria di “artigianato”.

Entrambe le definizioni hanno i confini estremamente rigidi e difficilmente si adattano a contesti diversi da quelli dove sono state create. Ad esempio, parlando con Marie-Claude Tjibaou¹¹⁹ in relazione alla *vannerie*, la moglie del compianto leader indipendentista mi espresse chiaramente la lontananza del concetto occidentale di arte dalla produzione di tali manufatti. Arte e artigianato erano, per Marie-Claude, categorie occidentali che mal si adattavano ad una attività creatrice dalla marcata funzione sociale, per la quale, invece, preferiva utilizzare l'espressione *savoir faire*. Similmente, anche Paula Boi¹²⁰ manifestò qualche perplessità in relazione all'applicabilità trasversale e acritica del concetto di arte. Parlandomi dei percorsi pedagogici da lei posti in essere all'interno del Centro Tjibaou, Paula ricorda lo stupore dei piccoli della *brousse* di fronte alle opere più moderne. Interrogata dai bimbi sulla funzione di tali oggetti, essi non parevano soddisfatti da una spiegazione che rimandasse ad un puro godimento estetico. I bambini, in altre parole, non si contentavano di guardare un manufatto, volevano anche scoprire come usarlo: un rimando ad una funzione strumentale, del tutto aliena al concetto occidentale di arte.

Tale nozione preclude la comprensione di fenomeni che si discostino dai parametri tracciati, come, ad esempio, la decorazione del corpo, la disposizione spaziali di villaggi, giardini e gruppi di danzatori o l'utilizzo pratico intrinseco in talune forme d'arte. Una caratteristica cui, evidentemente, facevano riferimento i bambini in visita al Centro Tjibaou. Un tentativo di eludere la rigidità imposta in Europa alla nozione occidentale di arte viene posto in essere da Francesco Ronzon (2006). L'antropologo suggerisce di applicare anche alla produzione artistica, il concetto di “somiglianze di famiglia” teorizzato da Wittgenstein. Tale filosofo austriaco proponeva di non cercare il quid sostanziale solo potenzialmente presente in taluni concetti, per soffermarsi, invece, sulla rete di aspetti comuni. Un insieme di somiglianze presente in modo diverso da nozione a nozione, la cui totalità forma le “somiglianze di famiglia”. Wittgenstein sostiene la fecondità di un approccio teorico che rifugge i concetti rigidi, severamente delimitati, per abbracciare, invece, nozioni aperte, dai confini solo tracciati, disegnati di volta in volta a seconda del contesto. Rifacendosi al filosofo austriaco, Ronzon propone di utilizzare il concetto occidentale di arte in modo fluido, modificabile in relazione alle pratiche che si osservano, senza definirlo in modo definitivo. Anche l'arte, quindi, può essere percepita come un concetto aperto, sfumato, applicabile

¹¹⁹ Elemento tratto da un'intervista tenuta con Marie-Claude Tjibaou il 16 aprile 2008.

¹²⁰ Ho intervistato Paula Boi in data 17 aprile 2008.

a fenomeni molto diversi tra loro, accomunati da una rete di “somialtanzze di famiglia” le cui maglie si intrecciano talora in modo più fitto, talora meno¹²¹.

Nonostante le problematiche inerenti tale nozione, considerare alcuni oggetti come opere d'arte “è attualmente uno dei metodi più efficaci per trasmettere interculturalmente un senso di qualità, significato e valore”¹²². Infatti, solo a partire dai primi anni del Novecento l'Occidente cominciò a pensare le creazioni di altri popoli in termini di produzione artistica. Un pioniere, in tal senso, fu Franz Boas. Nel suo libro del 1927, *Arte primitiva*, per la prima volta nella storia la nozione di arte, appunto, venne applicata a manufatti di popoli non occidentali. Boas, infatti, rifuggiva le teorie che sostenevano “l'inferiorità espressiva dei primitivi” per sostenere la presenza di una produzione artistica presso tutte le culture, sebbene realizzata con caratteristiche diverse. Nonostante l'intrinseco valore strumentale, taluni oggetti, infatti, erano creati al fine di suscitare anche un godimento estetico. Tale tipo di fruizione era possibile quando colui il quale aveva prodotto tali manufatti possedeva un'abilità tecnica tale da raggiungere l'eccellenza. Secondo Boas, l'artista è quindi l'artefice di forme perfette e armoniche create seguendo canoni culturali condivisi che variano da contesto a contesto. Una serie di norme che devono essere l'oggetto di studio dell'antropologia¹²³.

L'apprezzamento del lato estetico dei manufatti prodotti da popoli non occidentali è, invece, un fenomeno più antico, riconducibile ai primi incontri. Come Clifford ci ricorda, tale apprezzamento ha significato una parallela appropriazione di oggetti mediante un commercio più o meno lecito¹²⁴. Fin dai primi anni del Novecento, invece, alcuni artisti europei desiderosi di introdurre delle novità all'interno dei loro lavori, si ispirarono all'arte proveniente da altri continenti. Un caso celebre è quello di *Les Demoiselles d'Avignon* di Picasso. Nel quadro, infatti, ci sono due visi sulla destra che ricordano l'arte africana. Se da un lato era presente un reale interesse degli artisti nei confronti di questi oggetti, d'altra parte tale attenzione era relativa unicamente al versante estetico, non c'era, cioè, il tentativo di scoprire il manufatto stesso, il suo significato locale, sociale, strumentale. All'epoca, il rapporto delle società occidentali con le culture Altre si declinava in due atteggiamenti paralleli ma al contempo antitetici. Se da una parte la colonizzazione e l'evangelizzazione erano indicate come due obiettivi imprescindibili, dall'altra la fascinazione per le popolazioni d'oltreoceano portava con sé anche un sentimento di nostalgia per la perdita di culture considerate “innocenti” e “ingenua”. Gli intellettuali occidentali, infatti, ritenevano che le società “primitive” sarebbero scomparse a causa del contatto con lo stesso Occidente. Si tratta di una riflessione che influenza anche il mondo dell'arte: i manufatti prodotti a seguito dell'incontro con gli Europei erano

¹²¹ Ronzon, 2006, pp. 11.

¹²² Clifford, 1997, pp. 155.

¹²³ Boas, 1927.

¹²⁴ Clifford, (op. cit.), 1997.

considerati come irrimediabilmente contaminati. Gli unici oggetti d'arte "autentici" erano quelli prodotti prima della colonizzazione, creati in un "contesto originario" spazzato poi via dall'Occidente. Tali manufatti andavano, quindi, conservati, un concetto di per sé molto etnocentrico perchè alcuni oggetti, indipendentemente dall'eccellenza raggiunta nella creazione, erano destinati a durare il tempo di un rituale. Di conseguenza, era opinione comune che gli artisti, per produrre opere che realmente rispecchiassero la loro cultura, dovessero essere conservativi, ovvero rifarsi al passato precoloniale, considerato immobile. Qualsiasi innovazione era bandita, soprattutto se proveniente dall'Europa. Tale concezione non si applicava, però, agli artisti occidentali, i quali, come Picasso, potevano ispirarsi alla produzione artistica di qualsiasi popolo senza per questo essere accusati di fare arte non autentica.

Ritornando col pensiero alla pietra pomice che tanto mi aveva colpito sulla spiaggia di Ejengen, se l'arte moderna può essere paragonata a questo piccolo sassolino nero, gli intellettuali europei la trovavano fuori posto in contesti diversi da quelli in cui era nata. Essi esprimevano un'opinione simile a quella della mia amica Marie, la quale riteneva che la pietra originaria delle Vanuatu sporcasse la sabbia bianca del lido sul quale ci trovavamo.

Se le teorie espresse dagli intellettuali dell'epoca si sono affermate era perchè si ignoravano, o si volevano ignorare, come Appadurai (1986) mette in rilievo¹²⁵, i mutamenti che da sempre caratterizzano qualsiasi cultura in qualsiasi parte del mondo. Gli antropologi contemporanei, invece, sono concordi nel sottolineare le reti di connessione, le "correnti globali" che, nel presente come nel passato, influenzano le società¹²⁶. Oggi si pensa che la dimensione del "viaggio", lo spostamento di cose e persone, sia una caratteristica intrinseca di ogni cultura, che viene ad essere definitiva da questa dimensione di cambiamento e di contatto¹²⁷. In generale, le teorie antropologiche contemporanee si sono allontanate da una prospettiva di "essenzializzazione e naturalizzazione" dei popoli, immobili fino all'incontro con gli Europei, unica corrente di influenza e mutamento¹²⁸. Tale approccio non vuole diminuire le responsabilità dei regimi coloniali, quanto piuttosto sottolineare la capacità dei popoli di porsi come soggetti attivi di fronte a contesti storici in cui i cambiamenti e le influenze esterne sono endemici. Se il mutamento, la permeabilità dei confini, sono dimensioni tipiche di ogni cultura, questo non significa sostenere che taluni cambiamenti non siano avvenuti in contesti caratterizzati da una forte asimmetria nei rapporti di potere.

Una simile visione della cultura e della società dei popoli ha avuto ripercussioni anche nel mondo dell'arte. La produzione artistica "tradizionale", prodotta nel periodo storico antecedente l'incontro con gli europei, è vista anch'essa come animata dal cambiamento, dall'innovazione, dalla ricerca

¹²⁵ Appadurai, 1986.

¹²⁶ Favole, (op. cit.), 2007, pp. 11.

¹²⁷ Clifford, (op. cit.), 1997, pp. 12.

¹²⁸ Pains, 2007, pp. 55.

stilistica. Arte moderna e tradizionale appaiono così definite dalla stessa essenza, sono entrambe finalizzate a trasmettere una particolare visione del mondo, articolata e disegnata nel tempo¹²⁹.

Un ulteriore cambiamento ha caratterizzato la prospettiva con cui si guarda all'artista contemporaneo non occidentale. La posizione di quest'ultimo, in bilico tra l'artigianato folklorico ed un ruolo marginale all'interno della corrente internazionale delle "belle arti", ha aperto un primo dibattito. Per molti artisti provenienti dall'Africa¹³⁰ o dall'America latina¹³¹, la difficoltà nel fare emergere il proprio lavoro, non solo in loco ma anche all'estero, risiede nel rapporto problematico con le organizzazioni, spesso straniere, che ne gestiscono il mercato. Al fine di vendere i prodotti artistici in Occidente dove l'etnicità è un'ottima risorsa promozionale, queste strutture si fanno portatrici di parametri estetici che si ispirano alla tradizione locale, o meglio alla visione che si ha di tale tradizione in Europa o in America. Tali canoni sono, in realtà, dettati da eredità confuse, visioni stereotipate, romantiche, dell'arte "primitiva" che risentono ancora degli influssi coloniali. La posizione dell'artista è quindi oscillante, si tratta di scegliere se riprodurre oggetti dal "sapore" tradizionale, o se esplorare apertamente le proprie capacità creative. Come Clifford (1993) ci ricorda, infatti, per troppo tempo, sono stati gli occidentali a cogliere "i frutti puri" delle altre culture, a scegliere gli oggetti considerati i più rappresentativi dell'autenticità, della purezza e dell'appropriatezza rispetto ad una determinata società¹³². Ed i canoni con cui tale processo è stato portato avanti sono stati definiti dallo stesso Occidente.

Il caso della Nuova Caledonia si caratterizza nella sua singolarità. La presenza sul territorio del Centro Tjibaou promuove l'arte moderna kanak, caledoniana e oceaniana con una filosofia particolare riguardo "l'autenticità" delle opere. Quest'ultime sono scelte dal FACKO (Fondo d'Arte Contemporanea Kanak e Oceaniana) in base alla qualità di realizzazione, d'invenzione plastica e per la loro portata emozionale e culturale. Con questo termine non si vuole indicare la connessione con un passato immobile, perché questo non fa parte della filosofia del Centro, quanto piuttosto si intende sottolineare il rapporto con un presente dinamico fatto di connessioni, di incontri con altri paesi, altri popoli, in questo si, facendo riferimento a una dimensione relazionale tipica della cultura kanak, la quale, sui sentieri della *coutume*, predilige il contatto, e non la chiusura, con l'esterno.

Tuttavia, se l'accento è posto sulle reti di connessione, sulle correnti globali, sulla dimensione dello spostamento come endemico di ogni cultura, queste ultime sono parimenti caratterizzate da tentativi di "stare", dall'articolazione tra cambiamento sicuramente, ma anche tra persistenza¹³³. In bilico tra radici e strade. Le artiste che ho intervistato hanno tutte dichiarato di ispirarsi al loro presente, alla contemporaneità. Una dimensione fatta anche di elementi esogeni, stranieri, nati al di là della

¹²⁹ "Mwà Vée" n. 45, ADCK, Nouméa, luglio- agosto- settembre 2004, pp. 8.

¹³⁰ Forni, 2007, pp. 235 e seg.

¹³¹ Wade, in Stocking (a cura di.), 2000, pp. 235

¹³² Clifford, 1993.

¹³³ Paini, (op. cit.), 2007, pp. 42.

barriera corallina che protegge l'isola dalla forza dell'oceano. Anche la concezione occidentale di arte e la pittura, che non esisteva sull'isola prima del lavoro pionieristico di queste artiste, possono essere percepite come fenomeni importati. Tuttavia, l'uso di una modalità espressiva nata altrove non ha indebolito il senso di appartenenza che lega queste donne alla cultura kanak. Le artiste che ho incontrato, al contrario, utilizzano la loro arte per collocare il “Noi, Kanak” nella contemporaneità, un presente caratterizzato anche da connessioni, mutamenti, componenti importati. Queste donne hanno domesticato un elemento straniero come la concezione occidentale di arte, l'hanno rivendicato, fatto proprio, deviato in circoli interpretativi impregnati di località ed utilizzato per tracciare i “confini della differenza”¹³⁴. Il processo di costruzione e rivendicazione identitaria si è, quindi, nutrito di tale domesticazione, un fenomeno che le artiste hanno posto in essere seguendo percorsi del tutto particolari, all'avanguardia.

Se l'arte moderna può essere paragonata alla pietra pomice proveniente dall'eruzione vulcanica avvenuta alle Vanuatu, nonostante questo piccolo sassolino venga percepito come “straniero”, nonostante la sua origine esogena venga chiaramente identificata, nulla toglie alla spiaggia di Ejengen, che continua ad appartenere all'isola di Lifou. Il ragionamento viene invece capovolto, è la pietra pomice che, approdata su questi lidi grazie alle correnti, viene ad essere integrata, a fare parte della sabbia bianca di una costa di rara bellezza di una delle Isole della Lealtà.

¹³⁴ Ibidem, pp. 302- 303.

4. Conclusioni

Il filo conduttore che ha percorso la mia ricerca è stato la produzione artistica kanak in chiave di genere. Due sono quindi le tematiche rilevanti nel mio testo: l'arte ed il particolare soggetto che la produce, ovvero le donne.

In relazione al fenomeno della creazione artistica, ho voluto porre in evidenza come non esistano delle definizioni che “trascendono tempo e società”¹³⁵. “L'arte in senso stretto non esiste”¹³⁶, non è un concetto che si pone in maniera auto-evidente, ma, al contrario, risulta dall'intreccio di molteplici fattori legati alla dimensione storica, sociale e culturale di un popolo. Come mi ha chiaramente illustrato Marie-Claude Tjibaou durante l'intervista che le ho rivolto¹³⁷, un discorso analogo può essere fatto anche per l'artigianato. Si tratta, quindi, di concetti che mutano al variare delle latitudini.

Solo a partire dagli anni Venti del Novecento gli oggetti di valore realizzati da popoli non-occidentali vennero etichettati come “arte”, prima, invece, erano definiti come “curiosità”. Parallelamente si diffonde anche lo stereotipo delle “società in via di sparizione”, culture inevitabilmente destinate a scomparire a causa dell'incontro con la dominazione europea. Se non venne mai disattesa la necessità di colonizzare ed evangelizzare popoli ritenuti “barbari”, il pensiero della inevitabile perdita di società considerate “innocenti” si diffonde in Occidente. Una riflessione analoga investe anche il mondo dell'arte perchè si riteneva che l'impatto con la colonizzazione avesse privato gli artisti delle loro originarie fonti di ispirazione. Tale linea di pensiero ebbe svariate conseguenze: gli unici oggetti ritenuti “autentici” erano quelli prodotti prima dell'incontro con l'Occidente ed andavano “conservati”, un concetto di per sé etnocentrico che, sovente, mal si applicava alle concezioni locali del manufatto. Gli artisti, inoltre, se volevano realizzare opere veramente connesse con la loro storia e cultura, dovevano ispirarsi a quel passato della tradizione considerato immobile e bandire ogni innovazione perchè ritenuta “inautentica”. I parametri di autenticità erano, però, dettati in Occidente e, spesso, derivavano da una visione romantica e stereotipata costruita intorno alla cultura in questione.

¹³⁵ Ronzon, 2006, pp. 141.

¹³⁶ Ibidem, pp. 8.

¹³⁷ Ho intervistato Marie-Claude Tjibaou in data 16 aprile 2008.

Alcune recenti teorie nel campo dell'antropologia hanno criticato queste antiche concezioni in favore di un approccio che sottolinei la dimensione "cambiamento" che è presente in ogni società. Mi pare di poter delineare due direzioni in cui si snoda tale variazione: il tempo e l'incontro con l'Alterità.

Nel suo libro *La fin de l'exotisme*, Alban Bensa (2006) sottolinea chiaramente la necessità di considerare la temporalità della vita sociale. La dimensione "tempo" è quindi fondamentale per l'antropologia perchè non solo illustra i cambiamenti che si sono verificati attraverso la storia, ma ci permette anche di cogliere le strategie messe in atto dagli individui per perpetrare le loro categorie culturali¹³⁸. La linea teorica illustrata da Bensa, mi sembrava una prospettiva interessante che ho cercato di fare mia nel corso della stesura di questo articolo, sottolineando i mutamenti intercorsi in Nuova Caledonia, non solo nel mondo dell'arte ma anche a livello politico e sociale.

Un'altro concetto che ho trovato molto pregnante e particolarmente inerente la produzione artistica sull'isola è stata l'articolazione proposta da James Clifford (1997) tra "strade" e "radici". Si tratta di un'immagine evocata dall'antropologo per sottolineare come il contatto con l'Alterità sia endemico in ogni cultura, come quest'ultime non esistano prima dei contatti e come la dimensione "viaggio", ovvero lo spostamento di cose e persone, sia una caratteristica importante di tutte le società in ogni tempo. "In verità la connessione di culture è la regola e lo è da lungo tempo"¹³⁹ anche prima dell'incontro con gli europei. Allo stesso tempo, con il termine "radici", Clifford vuole sottolineare anche i tentativi di "stare", i "siti di residenza"¹⁴⁰, che parimenti fanno parte del patrimonio culturale di ogni popolo, un fenomeno che Anna Pains (2007) definisce "articolazione tra persistenza e cambiamento"¹⁴¹. Anche Adriano Favole (2007) propone una metafora analoga, infatti, egli sottolinea l'intreccio tra "correnti globali", ovvero le influenze esterne che invadono la Nuova Caledonia, ed i "vortici locali", cioè le strategie messe in atto dai Kanak per rispondere, per interpretare tali flussi di persone, oggetti ed idee straniere¹⁴²; un approccio che sottolinea l'agency del popolo autoctono e che, a mio avviso, si può applicare anche alla produzione artistica dell'isola. Queste nuove correnti di pensiero nate nell'antropologia, le quali sottolineano il cambiamento innato in ogni cultura, hanno influenzato anche il mondo dell'arte: attualmente la tendenza è di pensare alla produzione artistica contemporanea e tradizionale come animate, entrambe, dalla variazione e dall'innovazione.

Le artiste che ho intervistato hanno tutte insistito sulla connessione tra la loro produzione artistica e la cultura e l'identità kanak. Maryline Thydjiépace, Yvette Bouquet e Paula Boi hanno tutte sottolineato come il loro lavoro nell'ambito dell'arte sia un tentativo per collocare il "Noi, Kanak"

¹³⁸ Bensa, 2006.

¹³⁹ Clifford, 1997, pp. 13.

¹⁴⁰ Ibidem, pp. 45.

¹⁴¹ Pains, 2007, pp. 42.

¹⁴² Favole, 2007, pp. 1- 11.

nella contemporaneità e per separarlo da un passato immobile e statico¹⁴³. Le artiste hanno, quindi, ripreso una modalità espressiva straniera, l'arte contemporanea appunto, e non solo l'hanno domesticata e fatta propria, ma l'hanno anche utilizzata come mezzo per rivendicare l'esistenza del loro popolo nel presente. Maryline Thydjiepache, Yvette Bouquet e Paula Boi si ispirano al loro presente, una realtà fatta non solo di elementi sentiti come tradizionali, ma anche di reti di connessioni con altri popoli e culture. Un esempio, a mio avviso, dell'articolazione proposta da Clifford tra "strade" e "radici", viaggio e permanenza.

I prodotti artistici sono, quindi, qualcosa di più di una reazione all'incontro con l'Altro, sono invece una risposta particolare dell'artista a tale situazione. Quando l'Alterità culturale genera disagio perchè destabilizza i sistemi sociali tradizionali, essa penetra all'interno dell'arte per essere riprodotta attraverso la mimesi. Assistiamo ad una riappropriazione di simboli e di riferimenti stranieri, al fine di conquistare potere sull'oggetto imitato, derivato dall'incontro con popoli e culture diverse¹⁴⁴. L'arte è, quindi, una "strategia di attraversamento dei confini"¹⁴⁵ che le donne mettono in pratica seguendo percorsi particolari.

Una prospettiva di genere più marcata è il secondo filo conduttore che ha percorso le pagine in cui si snoda il mio articolo. La produzione artistica femminile e kanak si colora di sfumature particolari a causa del contesto sociale e culturale in cui sono inserite le artiste, una dimensione importante da sottolineare perchè influisce sulle possibilità e sulle logiche d'azione di cui le donne si fanno protagoniste. A tal fine mi è sembrato importante sottolineare i mutamenti che negli ultimi decenni del Novecento hanno investito la Nuova Caledonia. Per le donne kanak, infatti, si sono aperte prospettive nuove: esse hanno accesso al lavoro salariato, alla politica e ai livelli più alti d'istruzione. Nell'illustrare questo cambiamento, non voglio analizzare una variazione, se c'è stata, all'interno dei rapporti di genere, né voglio veicolare l'idea di un miglioramento della condizione femminile rispetto al passato. Volevo, invece, semplicemente sottolineare le inedite opportunità che possono, ora, cogliere le donne kanak, insistendo sul mutato contesto sociale che ha influenzato il mondo dell'arte.

Come hanno palesato alcune mie persone-risorsa, tali nuove prospettive di genere, però, hanno spesso creato problemi all'interno della società kanak. Infatti, nonostante, qualsiasi cultura sia caratterizzata dal cambiamento causato dal contatto con l'Altro e con il tempo, è importante anche cogliere i tentativi di "stare", di opporsi al flusso della storia e alle modifiche che porta con sé, una caratteristica che parimenti fa parte del patrimonio culturale di ogni popolo.

¹⁴³ Ho intervistato Maryline Thydjiepache, Yvette Bouquet e Paula Boi rispettivamente in data 19 aprile 2008, 21 marzo 2008 e 17 aprile 2008.

¹⁴⁴ Kramer, 1993.

¹⁴⁵ Beneduce, 2002, pp. 24.

Per affrontare il moderno, per domesticare l'alterità, le donne mettono in pratica strategie particolari senza, tuttavia, allontanarsi dalla *coutume*. Come mette in luce Anna Pains (2007) in relazione a *Mouvement féminin vers un Souriant Village Melanesien* (mfSVM), un gruppo di donne nato sull'isola di Lifou, queste associazioni femminili rappresentano un modo efficace per esplorare possibilità nuove¹⁴⁶. Come mfSVM, anche Djinu Owa può essere considerato come un mezzo per disegnare prospettive inedite, una strategia posta in essere dalle sue componenti per esplorare in piena libertà quella corrente d'oltreoceano che è l'arte contemporanea.

La mia ricerca si configura, quindi, come un tentativo di fornire alcuni spunti di riflessione sulla produzione artistica al femminile e kanak. In relazione alle donne che ho avuto la fortuna di conoscere e che mi hanno aiutato nel corso della ricerca, mi premeva sottolineare la loro capacità di porsi come soggetti attivi, ero interessata a veicolare un'immagine che ne mettesse in risalto il protagonismo ponendo in rilievo le caratteristiche locali.

Attraverso questo lavoro, spero di aver contribuito in modo degno di attenzione all'incremento delle conoscenze relative alla Nuova Caledonia. Se così fosse, avrei centrato uno dei miei obiettivi principali: ringraziare coloro che mi hanno accolto, ospitato ed aiutato per la mia "avventura umana senza equivalenti"¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Pains, 2007.

¹⁴⁷ Bensa, 1995, pp. 24.

Bibliografia

AA. VV., *Chroniques du pays kanak*, Planète Mémo, Nouméa, 1989-1999 (4 voll.).

AA. VV., *Ko I Névâ. Sculpteurs et peintres kanak d'aujourd'hui*, ADCK, Nouméa, 1990.

AA. VV., *Le mémorial calédonien*, Planète Mémo, Nouméa, 1988-1998 (10 voll.).

Appadurai A., "Theory in Anthropology: Center and Periphery", in *Comparative Studies in Society and History*, 28 (2), pp. 356-361, 1986.

Argenti N., "People of the Chisel: Apprenticeship, Youths and Elites in Oku (Cameroon)", in *American Ethnologist*, 29 (3), pp. 497-533, 2002.

Beneduce R., *Trance e possessione in Africa. Corpi, mimesi, storia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

Bensa A., *Chroniques Kanak. L'ethnologie en marche*, Ethnies-Documents, Parigi, 1995.

Bensa A., *Nouvelle Calédonie vers l'émancipation*, Gallimard, Parigi, 1998.

Bensa A., *Ethnologie et architecture*, Adam Biro, Parigi, 2000.

Bensa A., *La fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Anarchis éditions, Tolosa, 2006.

Bensa A., Leblic I. (a cura di), *En pays kanak*, Maison des Sciences de l'Homme, Parigi, 2000.

Boas F., *Arte primitiva*, Bollati Boringhieri, Torino, 1981.

(ed. or. *Primitive Art*, Instituttet for sammenlignende kulturforskning, Oslo, 1927).

Boulay R., *Kannibals et Vahinés. Imagérie des mers du Sud*, Éditions de l'Aube, Parigi, 2000.

Brutti L., Pains A. (a cura di), *La terra dei miei sogni. Esperienze di ricerca sul campo in Oceania*, Meltemi, Roma, 2002.

Cavarero A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Elementi Feltrinelli, Milano, 1997.

Clifford J., *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993.

(ed. or. *The predicament of culture. Twentieth century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, London, 1988).

Clifford J., *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.

(ed. or. *Routes. Travel and Translation in the late Twentieth century*, Harvard University Press, London, 1997).

Cochrane S., *Bérétara. Contemporary Pacific Art*, ADCK, Nouméa, 1997.

Colombo Dougoud R., (a cura di), *Bambous kanak. Une passion de Marguerite Lobsiger-Dellenbache*, Infolio, Ginevra, 2008.

Colombo Dougoud R., *Kanak engraved bamboo: a continuing tradition*, intervento tenuto a Verona nel corso della settima conferenza della European Society for Oceanists in data 10 luglio 2008.

De Martino E., *La fine del mondo. Contributo alle analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino, 1977.

Deveraux G., *From anxiety to method in the behavioural sciences*, The Hague-Paris, Mouton, 1967.

Favole A., *La palma del potere. I capi e la costruzione della società a Futuna (Polinesia Occidentale)*, il Segnalibro, Torino, 2000.

Favole A., *Introduzione: correnti globali, vortici locali*. In Favole A., (a cura di), "Isole nella corrente. Il Pacifico "francofono": temi e prospettive di ricerca", in *La ricerca folklorica n. 55*, Grafo, Brescia, 2007.

- Favole A., Pains A., “Intervista ad Emmanuel Kasarhérou”, 13-Dicembre-2006, in *Antropologia Museale*, La Mandragola, Imola, 2007.
- Forni S., *Il ventre e la pentola. Ceramiche, genere e società nei Grassfield del Camerun*, il Segnalibro, Torino, 2007.
- Godin P., *Batéfo*, Éditions Province Nord, Koné, 2003.
- Graburn N., (a cura di), *Ethnic and Touristic Arts: Cultural Expressions From the Fourth World*, University of California Press, Berkeley, 1976.
- Ibanez Bueno H., *Art vivant*, L'éclectique, Nouméa, 2005.
- Irigaray L., *In tutto il mondo siamo sempre in due*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2004.
- Jolly M., “Epilogue. Women's groups and everyday modernity in Melanesia” in *Oceania* n. 74 (1-2), pp. 134-147, 2003.
- Kramer F. W., *The Red Fez. Art and spirit possession in Africa*, Verso, London- New York, 1993.
- Leenhardt M., *Do Kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*, Gallimard, Parigi, 1947.
- Marcus G. E., Myers F. R., (a cura di), *The traffic in culture. Refiguring art and anthropology*, University of California Press, Berkeley, 1995.
- Paini A., “Rhabiller les symboles. Les femmes kanak et la robe mission à Lifou” in *Journal de la Société des Océanistes* n. 117(2), pp. 233-253, 2003.
- Paini A., *Il filo e l'aquilone. I confini della differenza in una società kanak della Nuova Caledonia*, Le Nuove Muse, Torino, 2007.
- Paini A., *Tra associazionismo e gruppi femminili: uno spazio di azione e narrazione*. In Favole A., (a cura di), “Isole nella corrente. Il Pacifico "francofono": temi e prospettive di ricerca”, in *La ricerca folklorica* n. 55, Grafo, Brescia, 2007.

Pennacini C., *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Carocci editore, Roma, 2006.

Piasere L., *L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*, Laterza, Roma- Bari, 2002.

Remotti F., *Memoria, Terreni, Musei. Contributi di Antropologia, Archeologia e Geografia*, Dell'Orso, Alessandria, 2000.

Remotti F., *Noi, primitivi. Lo specchio dell'antropologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990.

Ronzon F., *Antropologia dell'arte. Dalla pittura italiana del Quattrocento all'arte etnica contemporanea*, Meltemi, Roma, 2006.

Stocking jr. G. W. (a cura di.), *Gli oggetti e gli altri. Saggi sui musei e sulla cultura materiale*, Einaudi Editori, Roma, 2000.

Strathern M., *The gender of the gift. Problems with women and problems with society in Melanesia*, Berkeley, University of California Press, 1988.

Tcherkézoff S., *Le mythe occidental de la sexualité polynésienne. Margaret Mead, Derek Freeman et Samoa*, Presses Universitaires de France, Parigi, 2001.

Thomas N., *Entangled Objects. Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*, Harvard University Press, London, 1991.

Thomas N., *Oceanic Art*, Thames and Hudson Ltd, Londra, 1995.

Tjibaou J. M., *La présence kanak*, Odile Jacob, Parigi, 1996.

Siti consultati

www.assoartisti.it

www.pataka.org.nz

www.queenslandgallery.com

www.theoctobergallery.com

Riviste ed altre risorse

"Mwà Vée" n. 5, ADCK, Nouméa, gennaio 1994.

"Mwá Vée" n. 6, ADCK, Nouméa, settembre 1994.

"Mwà Vée" n. 10, ADCK, Nouméa, settembre 1995.

"Mwà Vée" n. 15, ADCK, Nouméa, gennaio 1997.

"Mwà Vée" n. 30, ADCK, Nouméa, ottobre- novembre- dicembre 2000.

"Mwà Vée" n. 45, ADCK, Nouméa, luglio- agosto- settembre 2004.

"Mwà Vée" n. 48, ADCK, Nouméa, aprile- maggio- giugno 2005.

Periodico interno del Centro Culturale Jean-Marie Tjibaou

"Ngan Jila" n. 5, ADCK, Nouméa, 2008.

Cataloghi della Biennale d'Arte di Noumea

"Biennale d'Art Contemporain de Nouméa", ADCK, Nouméa, 2000.

"Nouméa-Biennale", Artypo, Nouméa, 2002.

Abstract

This article is the result of an experience in the field, during March and April 2008. The destination of my trip was the Pacific island of New Caledonia, situated about two thousand kilometres from the east coast of Australia. The research was mainly carried out in Noumea, the capital city of New Caledonia, and in the Cultural Centre Tjibaou. This is the biggest contemporary art promoter in New Caledonia and one of the biggest and most influential in all the Pacific area.

The main subject of the work was the study of contemporary art produced by Kanak women. This is a very recent phenomenon, showing greater awareness since its inception in the last two decades of the twentieth century. I was interested in understanding the fundamental cultural and social dynamics that allow its development.

I chose a perspective that underlines women's artistic production and their capacity to be an active subject in their story through the analysis of their creative representation. I understood talking to Maryline Thydjiépache, Yvette Bouquet and Paula Boy - the artists I interviewed – that in their creative choices there is a strong identitary claim accomplished by a foreign medium: the contemporary art.

The contemporary artistic production of the Kanak women is affected both by traditional cultural elements and the particular influence of the western idea of art. In order to analyse this phenomenon I used Clifford's articulation between routes and roots. It is a way to show how native people's identity, even if deep-seated in the traditional cultural heritage, is also embedded in the state of being contemporary, thus, utilising modern and foreign media to define themselves. These phenomena, like contemporary art, have been domesticated: in this way, once they have lost their otherness nature, they can be inserted in the local contest and be utilised to define the Kanak identity.

Keywords: gender, contemporary art, Kanak, New Caledonia.

Parole chiave: genere, arte contemporanea, Kanak, Nuova Caledonia.