

Transculturalismo e modernità nell'arte del Sud Ovest statunitense

Elvira Stefania Tiberini

Sapienza - Università di Roma

Contact: Elvira Stefania Tiberini, stefania.tiberini@uniroma1.it

ABSTRACT

In the USA Southwest, a special inclination of women artists to innovate and renovate aesthetics and styles and a new sense of experimentation have emerged. Pueblo women artists have cleverly absorbed imported elements into their aesthetical inventory so that their art production has eventually asserted itself as a substantial example of artistic transculturalism. The new aesthetical-stylistic trends have been conveyed through artworks that place themselves between traditional models and individual experimentation. The first cases that showed a large appreciation of Pueblo pottery in the international art markets are the Maria Martinez one, who influenced the social structure of her whole village, S. Ildefonso, and the one of Helen Cordero - from the Cochiti village - with her iconic theme of the storyteller first introduced in the '60s. In more recent times other women artists have established themselves in the international art markets: Roxanne Swentzell and Tammy García, for instance. Swentzell - from the Santa Clara village creates full-length female clay figures characterized by her particular sense of humour and in a contemporary and uniquely personal style. Tammy García, also from Santa Clara, shapes clay beyond what we thought possible with flawless technique, through new modes of creative expression eventually redefining the essence of Pueblo pottery. Though in different ways and to different extents all these artists have contributed to transfer their art from a native terrain into a transcultural sphere through performances of a smart modern remix.

KEYWORDS

pottery, cross cultural art, USA Southwest, women artists, remix

Resistenza, ibridazione e transculturalismo nell'arte fittile del Sud Ovest

Nel Sud Ovest statunitense, fra le etnie Pueblo in particolare, l'affermarsi delle donne nella produzione dell'arte risale agli inizi del secolo scorso e sembra non aver subito reali interruzioni di continuità e, anzi, essersi dispiegata in una escalation che oggi connota l'arte - ceramica e grafica soprattutto - in termini di gender.

Nella produzione degli artisti - e delle artiste dell'area - a partire dagli inizi del '900 e fino a oggi si sono gradualmente attestate dinamiche di scambio con l'Occidente, poi dilatatesi, disposte su sponde differenziate. Nello spartito specifico dell'arte le infusioni esterne si qualificano come resa dell'esogeno importato nelle società native e rifluito nelle società maggioritarie in forme rielaborate e ibridate. Sul fronte "inverso", le acquisizioni esportate spesso sono state - e sono tuttora - restituite ai non nativi chiudendo in certa misura un circolo. Il processo di incorporazione di temi e tecniche non nativi e della loro resa nell'arte nativa del Sud Ovest Statunitense è qui esplorata attraverso l'opera di alcune grandi artiste a partire dagli inizi del '900 a oggi, che sono sembrate emblematicamente idonee a rappresentare modelli diversi e suggestivi di riappropriazione. L'escalation dell'arte del Sud ovest si è di fatto sostanziata in un trend di reciprocazione - importazione di idee, materiali e soluzioni estetiche non nativi, da un lato, e di immissione di prodotti rielaborati sulla scorta di un creativo "remix" endogeno/allogeno dall'altro. In una parola una produzione artistica transculturale di innegabile successo che ha concretamente smentito falsi assunti relativi all'autenticità pensata come attributo di un'arte incontaminata dall'incorporazione di elementi attinti al serbatoio stilistico e iconografico occidentale e, per questo stesso, pura, dunque "vera" arte.

L'espressione e la nozione di *remix* sono importate dalla terminologia musicale e sono state adottate per definire la pratica di combinazione di contenuti preesistenti attuata in modo da salvaguardare al tempo stesso originalità e innovazione, producendo alla fine opere la cui integrità risulti inattaccabile (Gunkel, 2015). L'applicazione della nozione al registro della produzione artistica è sembrata particolarmente adeguata per l'inerte richiamo da un lato alle disinvolute pratiche di predazione dell'Occidente e dall'altro alla capacità di riappropriazione e restituzione di elementi nativi elaborata dai produttori extraeuropei.

Nel caso dell'arte del Sud Ovest statunitense sembra appropriato definire le dinamiche di scambio attive fra i circuiti nativo e non, "transculturali" piuttosto che "transnazionali". Quelle, come queste, implicano l'adozione di procedure di reciprocazione e di restituzione - di cui si è detto - grazie alle quali, se nel dominio nativo si accolgono apporti e input esterni che vengono rielaborati nella produzione, nei mercati occidentali la produzione stessa rifluisce convertendosi in opere valutate sia sul fronte estetico sia sul piano economico in base a coordinate occidentali e vendute/acquistate da collezionisti - e da un'utenza allargata - non nativi.

L'arte ha sempre avuto un ruolo centrale nelle attività dei Pueblo. La preservazione del patrimonio artistico insieme alla promozione dell'odierna arte ispirata ai vecchi modelli e alla salvaguardia della produzione contemporanea da possibili flessioni qualitative sono state sollecitate dalla domanda di un crescente mercato turistico; già dall'epoca del mandato Collier agli Affari Indiani, negli anni '30, oggetto d'attenzione da parte del Governo americano, la preservazione dell'arte è da qualche decennio

affidata a una Scuola Indiana di Stato e ad altre Istituzioni per la formazione artistica dei giovani Pueblo.

La circolazione di oggetti d'arte grafica, fittile e tessile del Sud Ovest nei mercati internazionali, a partire dal secondo Dopoguerra, ne ha di fatto promosso il naturale apprezzamento in circoli sempre più ampi, legittimando l'opera di grandi artisti e in generale incoraggiandone la continuità di produzione.

Fra le arti pueblo meglio note, grazie anche all'emergere di ceramisti di fama internazionale, è l'arte fittile: a partire dagli inizi del secolo scorso il deciso prevalere delle donne nella produzione artistica - cui si è accennato - si è espresso sostanzialmente in una speciale inclinazione a rinnovare e innovare moduli estetici e stilistici e, in senso più generale, nel gusto per la sperimentazione estetica. Questo *trend* assume anche più significative connotazioni se si tiene conto del terreno di produzione dell'arte ceramica, normalmente protetto da norme relative al rispetto del dettato estetico-simbolico tradizionale e della figura stessa dell'artista, la cui licenza creativa sembrava potersi esercitare solo entro il perimetro di coordinate convenzionali.

E tuttavia i contorni del registro della produzione - ceramica e no - si sono "mossi" attestando come, soprattutto nel caso delle donne, la genialità creativa delle artiste e il loro insopprimibile bisogno di muoversi al di qua e al di là dei confini ammessi dalla tradizione, non potessero essere costretti entro gli stretti argini consentiti dal protocollo formale.

Il loro orientamento estetico-stilistico ha trovato così espressione in un'arte che si bilancia abilmente fra adesione a familiari schemi formali e sperimentazione individuale e che si misura costantemente con la possibilità di una innovazione "morbida" ai limiti delle soglie imposte dal repertorio consolidato, stemperandosi in processi creativi di straordinaria originalità.

Arte e gender. Le artiste Pueblo degli inizi del Novecento

I nomi celebri della ceramica pueblo includono quelli di Nampeyo del villaggio di Hopi-Tewa, di Serafina Tafoya di Santa Clara, di Lucy Martin Lewis del *pueblo* di Acoma e quello di Maria Martinez di San Ildefonso, a ragione senza dubbio il più risonante. Tutte hanno in ogni caso dato vita a vere e proprie dinastie di ceramiste - e ceramisti - trasmettendo ai propri eredi tecniche stilistiche e sensibilità estetica. Ed è a loro che si deve la continuità dell'arte fittile del Sud Ovest e la sua nuova effervescenza.

Studiosi e intenditori d'arte hanno iniziato a collezionare oggetti di ceramica pueblo a partire dal 1880 ma, fino agli anni '60, solo i lavori di Nampeyo e di Maria Martinez erano noti e anch'essi limitatamente al circolo di appassionati d'arte nativa.

Quando il collezionismo iniziò a diffondersi nell'ampio circuito dei mercati d'arte internazionale, i Pueblo producevano ancora ceramica destinata all'uso e la nozione stessa di "arte ceramica" era estranea al loro dominio cognitivo. In conformità all'orientamento allora prevalente di critici d'arte e di antropologi, fondato sul malinteso assunto del carattere dell'anonimato come tipico dell'arte nativa, i ceramisti erano virtualmente "riassorbiti" nella loro produzione cui era assegnata una paternità riconducibile piuttosto a un luogo e a uno stile "di villaggio" che al genio creativo di singoli artisti

impegnati in un'arte ancora in larga misura conforme a consolidate tradizioni formali. E l'assenza di firme sulle opere prodotte finiva col confermare quest'attitudine interpretativa.

Maria Martinez, iniziando a firmare le proprie creazioni nel 1923, contribuì a segnare una svolta decisiva nello spostamento dell'angolazione prospettica da cui guardare alla ceramica nativa pueblo e nordamericana in generale, che finalmente acquistò dignità d'arte. Ma sarebbero passati ancora circa quarant'anni prima che altri artisti Pueblo seguissero il suo esempio.

L'apporto "rivoluzionario" di Maria Martinez si allarga molto oltre lo spartito che investe la percezione dell'arte nativa da parte dell'audience non nativa estendendosi alla sua comunità di appartenenza su tutti i fronti, da quello sociale a quello economico, e contribuendo significativamente alla riplasmazione dell'intero assetto del villaggio di S. Ildenfonso.

L'esplosione del mercato dell'arte e dell'artigianato indiani aveva infatti avuto serie ricadute sull'immagine degli artisti nativi nelle loro società di appartenenza: l'importazione di nuovi valori e idee dal dominio "occidentale" in relazione alla visione dell'arte e del ruolo dell'artista si era tradotta in una «forza disgregante [...] la cui influenza aveva cambiato radicalmente la natura stessa dell'arte nativa e ridefinito la figura e il rilievo dell'artista in seno alla sua comunità» (*Arts of the North American Indians*, (Wade 1986, 243). L'artista pueblo era uscito penalizzato dal nuovo scenario, trasformandosi spesso nell'oggetto di un pesante ostruzionismo e di sanzioni sociali che si manifestavano attraverso un diffuso denigrante *gossip* e che, in casi estremi, si traducevano nell'emarginazione se non in accuse di stregoneria. Le ragioni di ciò risiedevano nel profondo contrasto fra la visione del sacro di matrice occidentale e quella nativa dei Pueblo e, soprattutto, nell'incompatibilità fra ruolo dell'artista nel mondo moderno e nozione dell'integrità nel dominio etico e comportamentale dei Pueblo stessi.

La prima questione, pur investendo "di striscio" la produzione ceramica e i suoi contenuti simbolici, ha avuto ricadute sostanziali soprattutto nello spostamento delle coordinate relative alla produzione di maschere e *paraphernalia* cerimoniali e, più in generale, alla rappresentazione grafica e non di performance rituali e coreutiche e ha aperto vivaci polemiche sulla liceità della "commercializzazione degli dei", per usare le parole di Wade (Wade 1986, 246). In base al codice etico dei Pueblo, l'esposizione allo sguardo occidentale di insegne e cerimonie sacre e, in maggior misura, la loro rappresentazione in opere grafiche o plastiche destinate alla vendita nel mercato non-nativo è sempre stata ritenuta un atto antisociale offensivo per le divinità. Nelle frange più tradizionaliste pueblo l'impiego iconografico di rituali nativi a fini di lucro, dunque, in risposta a interesse e avidità personali, poteva plausibilmente infrangere la sacralità stessa dei rituali: il diritto al sacro non poteva - né può - essere riconosciuto a titolo personale, dunque «un individuo non aveva alcun diritto di disporne a sua discrezione, di venderlo e neanche di mostrarlo indiscriminatamente» (Wade 1986, 245).

E l'accettazione - sempre con riserva - della commercializzazione dell'arte ispirata al sacro si è attestata attraverso un lento processo di negoziazione fra vecchio e nuovo e di significative mediazioni.

Quanto al contrasto fra la visione della figura dei produttori d'arte nei circuiti pueblo e nello scenario internazionale, la conflittualità fra le due diverse angolazioni prospettiche si è tradotta in un aspro contenzioso che ha messo in discussione la natura e il ruolo dell'artista nelle comunità del Sud Ovest.

La traslazione della visione dell'"artista indiano" esportata dall'arena internazionale al perimetro nativo ha prodotto consistenti frizioni interne ai gruppi dovute al suo aperto confliggere con i

parametri di ciò che era - e in parte è tuttora - ritenuto l'appropriato comportamento dell'artista in adesione alla nozione nativa di integrità.

Agli inizi del secolo scorso l'immagine pubblica dell'artista nella società euroamericana, misurata sul successo personale ed economico e sulla popolarità, contrastava profondamente con le nozioni di riservatezza e integrità riconosciute come qualità insostituibili per ogni membro delle comunità pueblo, dove il comportamento di ogni artista, per non collidere con il protocollo comportamentale nativo, esigeva che l'artista stesso rimanesse virtualmente anonimo: inaccettabile assunto nei mercati e per i *patron* dell'arte per i quali, al contrario, la visibilità e il nome erano strumenti indispensabili alla promozione delle opere. Ne discendevano interrogativi sulla reale possibilità di affermarsi personalmente e simultaneamente in contesti in cui la definizione del successo e dell'integrità risultavano così reciprocamente distanti.

L'incompatibilità fra i due registri ideologici e i due modelli di *behaviour* furono brillantemente risolti da Maria Martinez che si affermò nei mercati d'arte internazionale grazie all'eccezionale qualità estetica delle sue creazioni e alle geniali innovazioni introdotte nell'arte fittile. Si deve infatti a Maria l'introduzione dello stile nero-su-nero, adottato in seguito da altri ceramisti, in aggiunta alla policromia e al nero su rosso tipici della ceramica di S. Ildefonso. Il nero-su-nero è poi rimasto indissolubilmente legato al nome di Martinez che per prima l'aveva sperimentato (Figure 1 e 2).



Figura 1. Maria e Julian Martinez. Vaso in ceramica con disegno *avanyu*, 1918-1919 (S. Peterson, *Pottery by American Indian Women*, 1998: 66). © Millicent Rogers Museum of Northern New Mexico.

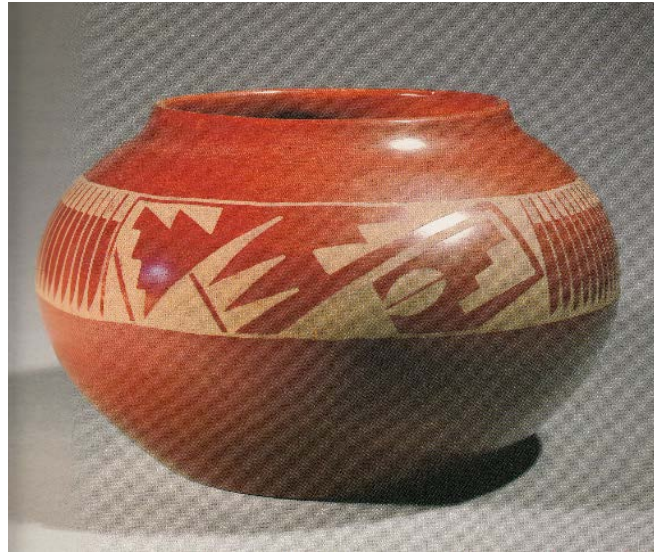


Figura 2. Maria Martinez. Coppa fittile, *red-on-red*, 1947. (S. Peterson, Pottery by American Indian Women, 1998: 73).

L'artista si confrontò presto con la necessità di conciliare il suo statuto di donna e madre pueblo con la sua nuova immagine pubblica di ceramista di successo ed elaborò un piano geniale che le consentì di non rinunciare alla sua carriera di artista e, al tempo stesso, di non alienarsi il favore dei Pueblos di S. Ildefonso. Grazie alla lucida e lungimirante progettualità da imprenditrice, Maria fece infatti ricorso, sul fronte della produzione, all'ingegnoso espediente di acquistare ceramiche *in fieri* da parenti e vicini che, completate e firmate con il suo nome, vendeva come proprie e, su quello della gestione domestica, all'aiuto di collaboratrici che rendevano ineccepibile l'andamento del suo *entourage* familiare lasciandole sufficiente tempo libero per coltivare la sua arte. Le ricadute dell'agenda di Maria si estesero ben al di là del suo circolo familiare e dei suoi impegni artistici investendo di fatto la struttura sociale ed economica dell'intero villaggio: nell'economia della società tribale di S. Ildefonso, fondata su un impianto clanico¹ - dunque egualitario - Maria, infatti, non soltanto aveva creato le basi di una inedita differenziazione gerarchica fra "classi", una delle quali lavorava per l'altra, ma vi aveva anche importato la novità del lavoro salariato. Grazie a eccezionali doti intuitive Maria Martinez, che con la sua "scompaginazione" del microcosmo sociale ed economico dei Pueblo aveva inizialmente sollevato lo sconcerto e suscitato la disapprovazione del villaggio, mise in atto strategie atte a recuperare il favore del *pueblo*: contribuì infatti generosamente all'allestimento di cerimonie pubbliche e intervenne sponsorizzando a sue spese eventi di natura diversa - matrimoni, iniziazioni, anniversari: donazioni che le riguadagnarono il rispetto e la stima dei residenti di S. Ildefonso.

Il "modello" inaugurato da Maria Martinez aveva dato il via a un "sistema" che molte ceramiciste adottarono e la cui invadenza finì con l'essere accettata; ciò produsse ancora nuove ripercussioni, creando un *trend* che si sostanziò in vere e proprie dinastie di ceramiciste che, grazie alla crescente notorietà e al successo economico, finirono con l'assumere un ruolo dominante in ambito familiare.

¹ La società Pueblo di S. Ildefonso (Pueblos orientali) si configura infatti come società tribale con organizzazione sociale fondata su un sistema di discendenza bilaterale, a differenza dei Pueblos occidentali presso i quali la discendenza istituzionalmente riconosciuta è matrilineare.

Tuttavia nei villaggi del Sud Ovest non sarebbe mai stato possibile derubricare l'autorità maschile: *leadership* politica e religiosa erano infatti inattaccabile monopolio degli uomini.

Anche in questo caso si deve a Maria Martinez l'elaborazione di un programma di rivalutazione dei ruoli maschili che, avviato in via informale e all'interno del suo nucleo familiare, si estese al circuito sociale più ampio: l'artista infatti promosse una campagna politica a favore del proprio coniuge – Julian Martinez – che, di fatto, fu eletto Governatore del *pueblo* nel 1940. Maria risolse con la consueta determinazione e perseveranza i problemi di alcolismo dai quali era afflitto Julian, provvedendo alla sua completa riabilitazione in modo da garantirne l'elezione. L'assunzione della carica di Governatore da parte di individui imparentati in modo diverso con gli artisti rappresentò un altro produttivo risultato della lungimiranza di Maria Martinez: la carica pubblica, implicando di necessità funzioni di *liaison* fra la comunità e il circuito esterno, favoriva infatti la promozione e la vendita dei beni artistici prodotti localmente i cui introiti risultavano decisivi anche per nuclei familiari non impegnati direttamente nella produzione dell'arte. Le innovazioni introdotte da Maria Martinez sia in ambito sociale sia sul piano della produzione artistica e della sua circolazione nei mercati internazionali dell'arte si qualificano pertanto come un emblematico e precoce esempio di remix transculturale di straordinario impatto che ha favorito da un lato l'avvio di nuovi orientamenti di positiva ibridazione negli spartiti delle società native contemporanee e semplificato dall'altro i processi di integrazione di opere e suggestioni native nei circoli esterni della cultura non nativa.

Transculturalismo, ibridazione e gender nell'arte tra gli anni Quaranta e Sessanta. Pablita Velarde e Helen Cordero

In tempi recenti il germogliare di nuove forme d'arte, accanto a quelle di costituzione tradizionale, soprattutto l'arte grafica e pittorica, hanno aperto nuovi spazi a una inconsueta e spesso originale produzione, sapientemente tenuta entro i confini del dominio tematico ed estetico nativo, favorendo anche qui l'emergere di maestri di grande statura, come nel caso della pittrice Pablita Velarde del *pueblo* di Santa Clara.

Formatasi alla Santa Fe Indian School, ribattezzata "The Studio" e diretta da Dorothy Dunn, la celebre pittrice esordì riproducendo ad acquerello scene di vita nativa in stile "tradizionale"²; passata successivamente alla tecnica del *fresco secco*, fondata su coloranti tratti da pigmenti naturali, si affermò tra le più celebri artiste per genialità creativa e originalità iconografica.

La carriera di Pablita, la sola artista di sesso femminile dello *Studio* insieme a Tonita Pensa, fu inizialmente ostacolata dal generale dissenso sia nell'ambito del circolo familiare sia nel circuito professionale in cui l'arte sembrava ancora dominio riservato agli uomini. Non a caso Herman Velarde, padre dell'artista, «trovava disdicevole che una donna potesse guadagnarsi da vivere dipingendo e non dedicandosi ai lavori domestici» (Santiago 2006, 24) e Pablita stessa, prima di affermarsi come artista di successo aveva lavorato come nurse e operatrice telefonica, consacrando all'arte il tempo libero. Le resistenze culturali e sociali, infatti, non distolsero l'artista dalla produzione dell'arte in cui s'impegnò

² Pablita Velarde, nata nel 1918, è scomparsa ad Albuquerque il 13 gennaio 2006.

con straordinaria determinazione e con la dedizione evidente nelle sue opere, connotate da una delicata vena narrativa.

Il mandato affidatole nel 1937 per la realizzazione dei *murales* sul tema della “vita Pueblo” al Bandelier National Monument, primo riconoscimento nazionale dell’arte di Pablita, contribuì finalmente a diffonderne la fama, poi cresciuta in una naturale *escalation* anche nel mercato internazionale.

Tra il 1937 e il 1943 l’artista dipinse più di 85 opere che definì «fra le creazioni più significative» del suo repertorio (Santiago 2006, 24).

Il lavoro di Pablita, denso di dettagli nella rappresentazione della vita nativa e fedele nella nitida riproduzione di abiti cerimoniali e di performance coreutiche (Figura 3), restituisce l’impressione di suggestivi stralci di vissuto pueblo, a ragione «considerato di immensa importanza etnografica» (Santiago, 2006).



Figura 3. Pablita Velarde. *Harvest Dance*, acquerello, 1940 (L. Abbott 1998. “Pablita Velarde An Artist and her People”, *Indian Artist*, Primavera 1998: 14). © Bandelier National Monument.

Al tempo stesso l’importazione di infusioni esogene di matrice angloamericana nel lavoro dell’artista ne segnala l’apertura allo scambio e ne certifica la volontà di costituirsi, per usare le sue stesse parole, come «anello di congiunzione fra due mondi» (Santiago 2006, 24)³. Nelle opere di Velarde infatti si sostanziano accostamenti e “sovrapposizioni” di una cultura all’altra, vi si illustra come le cerimonie native si incrocino con quelle cattoliche convertendosi in una positiva ibridazione. In un dipinto

³ Velarde affermò, non a caso: «Ho cercato di rispondere a domande relative all’interesse per il mondo dei Pueblo da parte del mondo “esterno” nel quale io stessa sono poi approdata come artista ma anche, per converso, il nostro interesse per il mondo esterno» (in Abbott, 1998,12-18).

esemplarmente significativo un anziano impedisce - con un inequivocabile “Alt” - a un’automobile con turisti occidentali a bordo l’accesso al suo *pueblo* nel quale sono in corso celebrazioni religiose riservate ai residenti nativi.

Negli anni in cui Velarde si affermava, la sperimentazione e l’uso di media nuovi per gli artisti nativi, come l’acquerello, furono incoraggiati da Dorothy Dunn che si fece promotrice di un programma di promozione dell’individualismo nell’arte, allora in aperto contrasto con l’orientamento comunitario e con la riluttanza dei Pueblo a superare i confini di una replicazione creativa.

L’innovativo *esprit* femminile trova conferma nelle odierne soluzioni formali e mediali della ceramica configurata pueblo e, in particolare, nell’esempio dell’introduzione del tema iconografico dello *storyteller*, successivamente di grande invadenza nella produzione e nella commercializzazione dell’arte ceramica del Sud Ovest. Negli anni ’60 la commissione di una figura fittile a Helen Cordero, del villaggio di Cochiti, da parte del collezionista d’arte Alexander Girard, creò le basi per un nuovo filone nell’arte ceramica - la figura dello *storyteller*, appunto - divenuto rapidamente oggetto di attenzione e d’interesse nei mercati dell’arte (Figura 4).

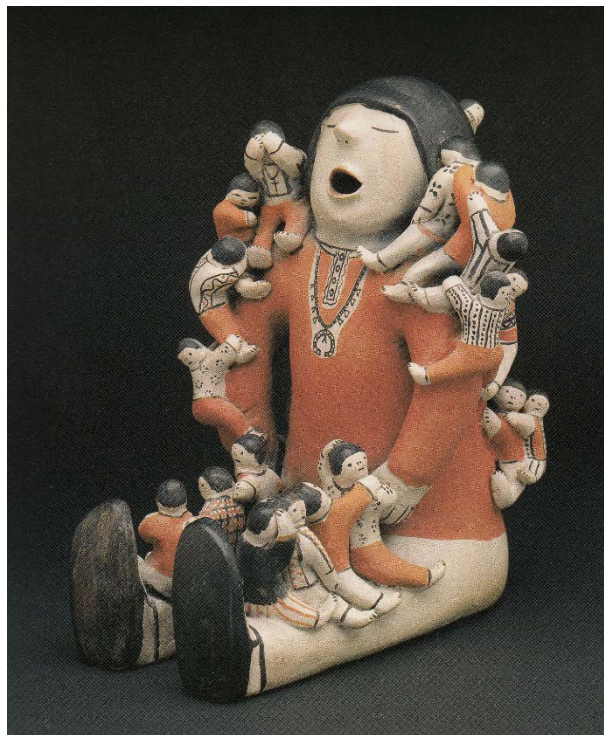


Figura 4. Helen Cordero. *The Storyteller*, figura fittile, 1972. (S. Peterson, 1998, 72).

La feconda qualità sperimentale del lavoro di Cordero era già stata disvelata in opere che si discostavano dalla produzione ceramica più classica concretizzandosi in creazioni nuove per intento e per stile. Girard, commissionandole l’opera, favorì involontariamente lo sviluppo di un nuovo “genere”

di ceramica, la *little people* di Helen Cordero che, anche grazie alla popolarità crescente dovuta ai diversi riconoscimenti resi all'artista, si attestò tra le forme d'arte più imitate nel Nuovo Messico.

Anche in questo caso l'intuizione dell'artista sembra esemplarmente emblematica: nell'individuazione del nuovo genere fittile Cordero non si avventurò in terreni totalmente inesplorati ma attinse a un repertorio familiare recuperando una tra le figure più care alla tradizione pueblo – l'anziano/narratore, depositario del patrimonio mitico e storico della comunità; un rischio calcolato, dunque, con brillante intuizione dall'artista. Helen Cordero colse, infatti, e valorizzò tutto il potenziale di suggestione dello *storyteller*, traslandone l'immagine in esempi di plastica fittile configurata in cui si concretizzava la sua visione dello *storyteller* come espressione materiale di rigenerazione e di relazione tra passato e futuro, tra parole e cose, in accordo alla pratica della trasmissione orale di storie che traversano le generazioni e salvaguardano fili ininterrotti di continuità delle memorie storiche e mitiche.

Nel caso di Cordero la transculturalità artistica e la sua modernità si esplicitano nella combinazione di un genere fittile parzialmente innovativo - tecniche e stile ancora tradizionali congiunti tuttavia a un tema attinto al repertorio classico ma convertito in una inconsueta figurazione fittile - cui si aggiunge la ricezione di commissioni da parte di collezionisti occidentali con vistosi effetti di consenso di critica, risposte entusiastiche dei mercati internazionali e consistenti ricadute economiche.

Non può sorprendere, pertanto, l'*exploit* della nuova produzione sia nell'ambito del circolo interno alla cultura sia nel più ampio spartito del mercato del collezionismo.

Ciò sembra confermare, in questo come in altri contesti nativi⁴, la caratterizzazione in termini di gender della vocazione a sperimentare e dell'innovazione più audace.

Ma, soprattutto, ciò è vero per l'arte pueblo moderna e contemporanea; nel caso dell'arte ceramica, poi, che tra i Pueblo è sempre stata prevalentemente nelle mani delle donne, la produzione odierna tiene vivo un filo mai reciso.

Nello scenario contemporaneo del Sud Ovest si disegna un'attitudine a fare pressione sui confini dell'arte definito da decise demarcazioni di gender che si traduce da un lato in una più attiva spinta in direzione della ricerca estetica e che segnala, dall'altro, ancora una volta, l'indole femminile del contributo a positive dinamiche di scambio transculturale e, in generale, alla riplasmazione post-moderna delle configurazioni native di appartenenza.

⁴ Nel Nord Ovest del Pacifico è dei Salish – con Susan Point – e dei Gitksan – con Connie Sterritt Watts – la sperimentazione più ardita. E anche la produzione più innovativa degli Inuit del Canada Orientale si connota “al femminile” come nel caso di Oviloo Tunillie nella scultura o di Napachie Pootoogook nella grafica, solo per citare alcuni fra i nomi più celebri dell'arte contemporanea.

Il remix nell'opera di due celebri artiste contemporanee. Roxanne Swentzell e Tammy García

Il transculturalismo e la vocazione all'innovazione si esplicitano nelle opere delle ceramiste contemporanee Tammy García e Roxanne Swentzell in misura anche più consistente. Le due artiste condividono infatti un background di formazione affine – entrambe si sono formate in scuole e istituti d'arte non nativi dove si sono precocemente misurate con l'opportunità dello scambio, con gli effetti dell'ibridazione e con l'urgenza della riappropriazione di senso. Entrambe hanno sperimentato l'uso di nuovi media, in particolare il bronzo, inseguendo con successo tecniche e soluzioni plastiche inconsuete nell'inventario pueblo, senza mai recidere il filo di continuità con l'orizzonte estetico e tematico classici. Le ricadute delle esperienze vissute e la familiarità con materiali, tecniche e stili non nativi si sono riversate nel loro lavoro convertendosi, sebbene con modalità differenti e originali per ciascuna, in opere in cui l'apporto allogeno si congiunge armonicamente con il dettato endogeno nel loro *portfolio* artistico.

Roxanne Swentzell è oggi una artista di fama internazionale ed è sempre vissuta tra due mondi, bilanciandosi tra il dominio pueblo e la realtà angloamericana. Nata a Taos, New Mexico, nel 1962, Swentzell non poteva che affermarsi nel mondo dell'arte: figlia d'arte, è infatti parte di una estesa famiglia di artisti - basti citare sua madre, Rina Swentzell, artista, architetto e scrittrice, scomparsa nel 2015, Michael Naranjo, zio per parte di madre e celebre scultore, la zia Nora Naranjo-Morse, celebrata ceramista. Suo padre Ralph Swentzell, di ascendenza tedesca, insegnava invece al St. Johns College a Santa Fe.

Il riconoscimento del suo talento fu unanime e precoce al punto che le fu concesso di terminare i suoi ultimi due anni di *high school* studiando presso l'Institute of American Indian Arts (IAIA) a Santa Fe. L'artista perfezionò quindi la sua formazione presso la Portland Museum Art School in Oregon. In realtà Swentzell creò la sua prima opera – un piccolo cane di ceramica – a soli quattro anni quando giocava con la creta nello studio dello zio Michael. A 22 anni, nel 1986, Swentzell espose le proprie opere all'Indian Market di Santa Fe, quando vinse otto premi per le sue straordinarie sculture⁵. I riconoscimenti si susseguirono poi costantemente nella carriera dell'artista certificandone l'apprezzamento ufficiale di Enti e Istituzioni.

Nel 2006, dopo aver esposto per anni in Gallerie private, Swentzell inaugurò, a pochi chilometri di distanza da Santa Fe, il Tower Gallery and Museum a Pojoaque, Nuovo Messico, costruito in adobe nel rispetto delle tecniche tradizionali pueblo.

«La creta ha un suo proprio carattere» affermava l'artista nel corso di una intervista rilasciata a Larry Abbott (Abbott 1997, 22) «si contrae, si muove. Sono stati necessari molti, molti anni per avvicinarmi a ciò che volevo estrarne perché quando crei un pezzo l'opera può cambiare nel corso della cottura. Ma

⁵ Nel 1994 Swentzell si assicurò anche il riconoscimento Creative Excellence in Sculpture. Fra i riconoscimenti più prestigiosi la commissione, da parte dello Smithsonian National Museum of the American Indian di Washington, D.C., nel 2004, di un pannello in bronzo per l'Auditorium del Museo e l'assegnazione del Santa Fe Foundation Award nel 2008. Nel 2011, infine, alla artista fu attribuito il Native Treasures, Living Treasure Award (Santa Fe).

si deve lavorare con ciò che si ha e con la creta si può arrivare fino a una certa soglia, non oltre. È un medium meraviglioso ma ha i suoi limiti» (Abbott 1997, 22).

Una tra le sue più celebri opere ancorate al repertorio mitico tradizionale è “The Emergence of Clowns”, fondata sul mito dei clown Pueblo emersi dal mondo sotterraneo per esercitare ruoli di riequilibrio etico e comportamentale nella società⁶: «Fu mia nonna a raccontarmi per la prima volta il mito - dice Swentzell (Abbott 1997, 23) - e ne rimasi colpita. Mi domandavo come doveva essere stato affacciarsi al mondo terreno. Il pezzo è composto da quattro figure che rappresentano le quattro direzioni, perché ciascuno di loro s’incamminò per una strada diversa portando con sé gli umani in diverse parti del mondo. Ho voluto rappresentare in realtà diverse fasi del loro risveglio. Le figure potrebbero essere quattro individui o una sola persona colta in quattro fasi diverse» (Figura 5).



Figura 5. Roxanne Swentzell. *The Emergence of Clowns*, composizione fittile, 1989. (Abbott, 1997, 21). © The Heard Museum, Phoenix.

Sebbene ancora oggi Swentzell produca per uso personale, negli anni la scultura fittile - alla quale si è affiancata poi la fusione in bronzo - si è sempre più convertita nel suo mezzo privilegiato per “comunicare”: la connessione con ogni cosa e la capacità di essere in contatto con se stessi sia spiritualmente sia fisicamente è essenziale nel suo lavoro. Swentzell dichiarava infatti nel 1997:

Vedo sempre più marcata la perdita del contatto delle persone con l’ambiente che le circonda, e penso che questo sia centrale in ciò che cerco di esprimere. Molta parte del mio lavoro ruota intorno alla donna; la donna ha in sé forze che sono spesso ignorate o sottovalutate nella società

⁶ Custodi del codice morale, i Clowns esercitano il controllo del rispetto delle norme etiche da parte del gruppo. Terreno d’espressione delle attività clownesche erano - e sono - rituali di “ribellione” apparentemente destabilizzanti ma nella realtà finalizzati a mettere in scena tutto il repertorio di attitudini indesiderabili nel registro comportamentale Pueblo, ridefinendone così gli appropriati contorni ed espletando insostituibili funzioni coesive.

occidentale ma, al contrario, riconosciute nel dominio pueblo. La donna e la maternità trasmettono calore. Nell'orizzonte pueblo la madre è la figura rappresentativa della capacità di amare e proteggere. Penso che la visione della vita pueblo possa aiutare il resto del mondo, così il messaggio contenuto nel mio lavoro non è diretto soltanto agli Indiani, vorrei poter raggiungere un'audience internazionale (Abbott 1997, 21).

Al contrario di quanto le sue affermazioni possano lasciar trasparire, non vi sono *rever* leziosi nell'opera di Swentzell, che infatti si è sempre più caratterizzata per una vena in una certa misura umoristica, parte integrante del suo lavoro fin dal suo esordio. Nel corso degli anni il suo stile si è sempre più connotato per la predilezione per l'aspetto caricaturale ed "esagerato" delle figure. Le mani, i piedi, gli occhi sono i punti forti delle sue creazioni, le parti anatomiche alle quali è affidata la trasmissione dei messaggi dell'artista. Negli anni le "persone di creta" di Swentzell sono diventate più sagge, più floride, talvolta più sconsolate o più curiose, più compassionevoli. Nei suoi soggetti umani, anche se nudi, non si insiste mai apertamente sulla sessualità (Figura 6).



Figura 6. Roxanne Swentzell, *Yes, He Loves Me*, figura fittile, 1992. (Abbott, 1997, 24). © Roxanne Swentzell.

Una fra le opere più rappresentative della straordinaria capacità dell'artista di incorporare il nuovo nella scultura fittile è "Reality Check" del 2001 (Figura 7), una donna nativa in costume da bagno a righe, turbante e occhiali da sole che sembra controllare l'ora su un inesistente orologio da polso; sulle lenti dei suoi occhiali è riflessa l'immagine di una sinuosa donna bianca in bikini, epitome della femminilità occidentale. Nell'opera è evidente l'importazione di elementi occidentali, traslati e "catturati" nella produzione della artista in modo da non scompagnarne stile ed espressione formali e da rimandare ancora una volta con il consueto *humour* il senso della distanza transculturale pur attraverso un medium tradizionale pueblo.



Figura 7. Roxanne Swentzell, *Reality Check*, figura fittile, 2001 (Indyke 2014, 192). © Tower Gallery and Museum, Pojoaque.

«Ritmo, equilibrio, emozione, timidezza, bambini, amore: queste sono le parole che userei per descrivere la scultura, l'arte e la vita di Roxanne Swentzell. Il suo lavoro emoziona. Figure di clowns, di donne e bambini si muovono, girano, ridono, piangono, interagiscono fra loro [...] È attraverso l'intricato equilibrio degli elementi che il suo lavoro raggiunge la nostra umanità e ci rende partecipi del mondo di Swentzell» affermava Mateo Romero nel 2011 nel corso di una giornata di studio allo IAIA. E proseguiva: «Il suo lavoro è in grande domanda nei mercati commerciali dell'arte ma non è un mistero che la sua integrità e la sua visione personale dell'arte abbiano la precedenza [...]. Il potere delle sue opere che si esprime attraverso la rappresentazione della donna e lo sguardo maschile inseriti in uno spartito segnato dalle identità di gender trascende ogni forma di regionalismo e si colloca al centro della grande arte contemporanea». Una "sinossi" dell'artista e della sua opera in gran parte avvalorata dalla stessa Swentzell quando affermava: «La mia tecnica si è gradualmente affinata, le mie figure sono divenute più sofisticate [...]. E tuttavia io sono sempre la stessa persona [...]. Swentzell infatti ancora oggi impasta il suo pane fatto in casa a dispetto dei suoi pressanti impegni, del successo internazionale e delle crescenti domande del mercato dell'arte. «Amo la mia vita - dice - Amo i miei figli. Amo una bella

giornata. Posso già vedermi come un'anziana persona con un grande sorriso sul volto. Se perdessi questo, sarei vuota. Se ho questo, ho vita e amore da dare. Le mie sculture vengono da qui» (Indyke 2014,192).

Nata a Los Angeles nel 1969, Tammy García proviene da una estesa dinastia di ceramisti del *pueblo* di Santa Clara, dalla bis-bis-nonna Seraphina Tafoya, alla prozia Maragart Tafoya, alla sorella Christina Naranjo e altri ancora. L'artista, che vive oggi a Taos dove ha aperto la Blue Rain Gallery, si assicurò a soli 21 anni il prestigioso premio del Gallup Intertribal Ceremonials, al quale seguirono nel tempo, in gran numero, altri prestigiosi riconoscimenti.

Il suo lavoro è forse fra i più emblematici esempi di mixage artistico e riflettono, insieme, la spinta dell'artista verso la contemporaneità e la ferma appartenenza alla storia dell'arte fittile pueblo.

«García ha preso l'antica arte ceramica e l'ha ricreata per il 21° secolo [...]. In realtà, ridefinisce la ceramica pueblo. Il suo lavoro è ancorato alle pratiche dell'arte fittile Pueblo ma al tempo stesso è assolutamente moderna nell'uso della forma, nelle scelte e nell'applicazione del *design*» (Rose 2003, 13). García trasmette il messaggio che la creta può assumere significati indiscutibilmente nuovi attraverso la creazione di vocabolari di *design* contemporanei e la ricostruzione di quelli esistenti. Nelle sue mani la creta «cresce e si adatta, assorbendo il bombardamento che, dal mondo occidentale, colpisce le più piccole società Pueblo» (Rose 2003, 17). La volontà di cambiare e di adattarsi si è tradotta per le comunità native nel mezzo per sopravvivere: nell'arte di García si riflette la tensione fra vecchio e nuovo nelle società dei Pueblo e l'intento dell'artista di congiungere i due diversi mondi - nativo e non nativo; il suo lavoro si configura come una forma di narrativa storica attraverso la quale si trasmette il senso della persistenza della vita Pueblo e del suo misurarsi con la realtà esterna al circolo endogeno che finisce col tradursi in spontanee lezioni di vita universali. Nella sua arte si registra la riconciliazione del villaggio di Santa Clara e della sua storia con il mondo contemporaneo. E non a caso, pur avendo scelto di vivere a Taos, l'artista firma le sue opere aggiungendo "Santa Clara Pueblo" al suo nome, segnalando in ogni suo lavoro la propria provenienza. García espande la sua creatività e i materiali che usa fino a limiti del possibile, grazie anche alla padronanza di una tecnica sofisticata e "virtuosa". «Ho bisogno di provare cose nuove. Non voglio replicare forme e disegni» (Rose 2003, 17) dice l'artista «La creta parla e devo ascoltarla. È soltanto dopo aver completato un pezzo che posso raccogliere i miei pensieri e trovare la ragione delle mie scelte» (Rose, 2003). E, difatti, le forme delle sue opere includono contenitori per l'acqua, i semi o il cibo - le *storage jars* o le *seed jars*, - vasi effigie - *effigy pots*, - (Figura 8) fiaschette - le *canteens* -, i vasi "tulipano" - *tulip vases*, - i pezzi di forma inconsueta e astratta - *unusual shapes* (Figura 9) - e, in anni più recenti, le opere in fusione di bronzo (Figura 10). «Il bronzo mi ha aperto un'altra porta» afferma «ma il bronzo è semplicemente un altro medium e non sostituisce la creta» (Diaz 1997, 67).



Figura 8. Tammy García, *Melon Jars*, vasi in ceramica, 2001 (B. Rose 2003, 83). © Tammy García.



Figura 9. Tammy García, Senza titolo, vaso in ceramica della serie *Unusual Shapes*, 2001. (B. Rose 2003, 155). © Tammy García.



Figura 10. Tammy García, *Element II*, scultura in fusione di bronzo, 2003. (B. Rose 2003, 172). © Tammy García.

In buona sostanza il suo lavoro e la sua visione scavalcano ogni cliché stilistico dell'arte fittile e la proiettano in nuovi territori formali contemporanei derubricando ogni significato attribuibile all'opposizione tradizionale/non tradizionale. Le sue risoluzioni plastiche e iconografiche combinano tradizionale e contemporaneo assegnando a ogni specifica opera l'indiscutibile carattere della modernità.

Nelle creazioni di Swentzell e García, in modi diversi, si esercita la capacità di operare un creativo remix che si traduce in opere assolutamente originali senza che ciò implichi la recisione del filo di continuità con il passato pueblo. Nelle creature fittili di Swentzell, nuove nella forma, il richiamo alla visione del mondo pueblo rimane costante allo stesso modo in cui le scelte stilistiche di García, pur inseguendo forme e temi contemporanei, rimangono ancorate a un repertorio "classico". L'una e l'altra attestano come il passato possa essere riplasmato, nella produzione artistica, in accordo a una visione transculturale della modernità che risponda alle domande del mercato dell'arte contemporanea. E il lavoro e il nome delle due artiste, grazie alla loro abilità creativa nel sostanziare la giunzione fra dettato pueblo e temi e tecniche del repertorio importato dalla *mainstream art*, sono ormai estesamente apprezzati assicurando loro una inequivocabile risonanza internazionale.

Bibliografia

- Abbott, L. "Sculptor Roxanne Swentzell". *Indian Artist*. Fall (1997):20-25.
- Abbott, L. "Pablita Velarde. An Artist and Her People". *Indian Artist*. Spring (1998) 12-18.
- Abbott M.D. *Indigenous American Women. Decolonization, Empowerment, Activism*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2003.
- Babcock, B. e G. Monthan. *The Pueblo Storyteller. Development of a Figurative Ceramic Tradition*. Tucson: University of Arizona Press, 1986.
- Babcock, B. "Clay Changes: Helen Cordero and the Pueblo Storyteller". *American Indian Art Magazine* (1983) 2: 120-132.
- Berlo, J.C. e R.B. Phillips. *Native North American Art*. New York & Oxford: Oxford Univ. Press, 1998.
- Boggs, J.D. "A never Ending Palette: Tammy García Redfines Her Own Image along with Santa Clara Pueblo Art". *Western Art and Architecture*. June (2014).
- Diaz, R. "Potter Tammy García. Santa Clara Pueblo". *Indian Artist*. Spring (1997).
- Dillingham, E. *Fourteen Families in Pueblo Pottery*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994.
- Fauntleroy, G. "Roxanne Swentzell Extra Ordinary People". *New Mexico Magazine Artist Series*, no. 4 (2002): 18-22.
- Farris, P. "Roxanne Swentzell." *Women Artist of Color: A Bio-critical Source Book to 20th Century Artist in the Americas*: 95-97. Albuquerque: New Mexico University Press 1999.
- Graburn, N.H.H. *Ethnic and Tourist Art: Cultural Expressions from the Fourth World*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Green, R, e M. Fernandez. "Roxanne Swentzell." *The British Museum Encyclopedia of Native North America* vol. XXII: Rayna Green, 1999: 66-72. Bloomington.
- Gunkel, D.J. *Of Remixology: Ethics and Aesthetics after Remix*. Cambridge: The MIT Press, 2015.
- Hucko, B. *Southwestern Indian Pottery*. Albuquerque: KC Publications, 1999.
- Indyke, D. Roxanne Swentzell. *Southwest Art*, Marzo (2014): 190-193.
- Leuthold, S. *Indigenous Aesthetics. Native Art, Media and Identity*. Austin: University of Texas Press, 1998.
- Peterson, S. *Pottery by American Indian Women. The Legacy of Generations*, New York: Abbeville Press, 1998.
- Phillips, R.B. e C.B. Steiner. *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Rushing, W.J. III, cur. *Native American Art in the 20th Century*. London & New York: Routledge, 1999.
- Rose, B. *Tammy García. Form without Boudaries*. Irving: Tapestry Press, 2003.

Santiago, S. "Pablita Velarde: the Painter Who "Blazed a Trail" for Indian Female Artists". *The New Mexican*, 13 gennaio (2006).

Trimble, S. *Talking with Clay. The Art of Pueblo Pottery*. Santa Fe: Sar Press, 1987.

Velarde, P. *Old Father Storyteller*. Albuquerque: Clear Light Publisher, 1991.

Vigil, J.C. "Roxanne Swentzell." *Institute of American Indian Arts*. Marzo. (2012).

Wade, E. L., cur. *The Arts of the North American Indians. Native Traditions in Evolution*. New York: Hudson Hills Press, 1986.