

Recensione di **Expanded Visions: A New Anthropology of the Moving Image**, di Arnd Schneider, Routledge, (2021)

Alessandro Raimondi



Il più recente lavoro di Arnd Schneider continua il suo percorso di illuminazione delle pratiche intersecanti l'arte e l'antropologia. Il volume descrive e commenta progetti specifici di artisti, antropologi e curatori operanti in zone del mondo tra cui il deserto nord americano, il Brasile e l'Argentina. Otto capitoli che affrontano anche temi teorici, come il cinema concettuale e la restituzione museale della decolonizzazione.

Così come nel testo precedente,

Alternative Art and Anthropology: Global Encounters (2017), sono descritti progetti e si analizzano pratiche di produzione artistica collaborativa. Nel libro viene ribadito come il visivo sia necessario per la produzione di conoscenza antropologica. Le pratiche descritte nel libro si svolgono in luoghi geografici che le rendono alternative a quanto realizzato in Europa e nelle città del Nord America, ci allontaniamo dal discorso contemporaneo calibrato sugli sforzi del nord del mondo.

Il lavoro di Schneider si colloca all'interno dello spirito dell'*expanded cinema*, campo inaugurato dall'omonimo testo di Gene Youngblood (1970) con cui si inaugurò una stagione di studi sul cinema sperimentale e sulle immagini in movimento. I temi di interesse dell'autore rappresentati dall'arte contemporanea, dal cinema sperimentale, dall'antropologia visiva e dell'antropologia critica della produzione cinematografica, trovano nei capitoli del libro una concreta applicazione attraverso lo studio di opere realizzate dai vari autori descritti, raccontate e analizzate per fornirci interessanti spunti di riflessione, fino a dare forma a una zona di interazione tra arte e antropologia.

Obiettivo dichiarato dall'autore è quello di aprire l'enorme e radicale potenziale epistemologico del cinema applicato, dei film sperimentali a favore dell'antropologia. Il libro sviluppa

anche temi già affrontati dall'autore nel suo lavoro precedente *Experimental Film and Anthropology* realizzato con Pasqualino nel 2014 che viene espanso nel terzo capitolo del libro dal titolo «Rethinking Anthropology through Experimental Film». I temi trattati, chiaramente distinti, sono introdotti da Schneider fino a tentare di realizzare un terzo spazio di pratica e riflessione teorica, tra arte e antropologia delle pratiche dell'immagine in movimento che occupano un ruolo centrale nella trattazione. Le zone di contatto emergono attraverso un processo di conciliazione simile a quanto proposto per la recente unione di forze tra le neuroscienze e studi cinematografici (Smith, 2020: vii).

Il volume dimostra come l'immagine in movimento, i film in tutti i vari formati e declinazioni, abbia un potenziale radicale, da lui indicato come esplosivo per innovare l'epistemologia una volta messa in contatto con la pratica etnografica e la riflessione teorica. Nell'introdurre il testo l'autore si pone numerosi quesiti di studio. Innanzitutto si domanda come la pratica sperimentale del produrre immagini in movimento si ponga al di là delle parole e della pratica scritturale e come vada a interagire con i ruoli dell'osservatore/etnografo e la realtà etnografica del campo di osservazione. Si pone quindi nell'ottica di una critica della cultura riferendosi a Clifford e Marcus (1986) e agli esiti della svolta del pensiero postmoderno.

Altro quesito che fa da sottotesto all'opera è: "Come si può, allora, rendere produttive le idee e le pratiche del cinema sperimentale per l'antropologia, e qual è il loro potenziale epistemologico radicale?". Schneider indica come entrambe le pratiche metodologiche del lavoro sul campo e dell'etnografia possano trarre vantaggio dal dialogo produttivo con le pratiche e le tecniche cinematografiche sperimentali da lui descritte nelle analisi delle opere.

Dichiara anche come il libro ambisca a connettersi con approcci recenti provenienti dalla tradizione del cinema d'osservazione. Si evidenziano le possibilità sensoriali dei film utilizzabili per ampliare i paradigmi narrativi sia di documentario: questo tema verrà approfondito nei capitoli due e tre del libro.

Nel capitolo due sono discussi esempi di sperimentazione con l'arte e l'etnografia. I lavori considerati sono quelli di Juan Downey *The Laughing Alligator*, (1979), Sharon Lockhart

Teatro Amazonas (1999) e Michel Oppitz *Shamans of the Blind Country* (1978-1981). Nel capitolo Schneider considera nuove possibilità di sperimentazione nella ricerca e rappresentazione visiva contemplate nell'antropologia con implicazioni per l'arte contemporanea. L'autore conclude il capitolo indicando come queste opere descritte e concretamente analizzate possono aiutare i nuovi autori ad affrontare il potenziale non realizzato di sperimentazione visiva promosso dalla cultura della scrittura critica superando il paradigma narrativo ancora dominante tra gli antropologi visivi e come indicazione esprime precise strategie da attuare.

Il terzo capitolo affronta il tema specifico del cinema sperimentale. Ci offre una rassegna critica delle pratiche di produzione cinematografica e sono esplorate le loro possibili rilevanze per la ricerca e la rappresentazione antropologica. L'autore ragiona di montaggio nel cinema sperimentale considerando il processo della percezione visiva e le successive condizioni di rappresentazione. Fa riferimento al ripensamento antropologico del montaggio filmico diventato caratteristica del cinema narrativo *mainstream*: in questo modo, intende esplorare il potenziale dei film sperimentali o di esperienze simili praticati nelle arti. L'obiettivo dichiarato è evidenziare il potere provocatorio di questi dispositivi nella ricerca e rappresentazione antropologica tenendo anche in considerazione quanto l'antropologia potrebbe dare ai registi sperimentali. Conclude affermando come i film sperimentali diventino "buoni da pensare" in quanto puntano al cognitivo e aiutano a superare limitazioni epistemologiche di fenomeni temporali che apparirebbero estranei ad un primo sguardo ma che a ben vedere non lo sono affatto: eventi pro-filmici per il cinema sperimentale e l'etnografia interessanti per la ricerca antropologica in generale.

Schneider approfondisce alcune questioni che hanno preoccupato gli artisti e i cineasti sperimentali. Si riferisce ai processi di percezione e rappresentazione; alla forma e ai materiali che diventano contenuti nel film sperimentale chiedendosi se questo può avvenire anche per l'antropologia; in ultimo il tema della contemporaneità di due o più osservatori partecipanti alle riprese, o la simultaneità degli eventi per il singolo osservatore. In sintesi, afferma come il cinema sperimentale abbia implicazioni

per la teorizzazione antropologica sul tema della visione.

Il capitolo successivo affronta l'interrelazione tra film e foto. Dopo aver analizzato i due campi in maniera distinta, descrive e analizza lavori di autori come Leonore Mau, Hubert Fichte e John Haviland, che realizzano lavori antropologici con la tecnica del foto-film. Nella conclusione del capitolo evidenzia come questo metodo di ricerca visiva dimostri potenzialità sia in ambito pratico che in termini teorici. Queste opere possono essere realizzate, come si evidenzia negli esempi discussi, utilizzando immagini combinate a testo/commento, utilizzando riproduzioni digitali di fotogrammi analogici che assemblati rivelano molto più che singole immagini fino a modificare le percezioni dello spettatore e a farlo sentire dentro la situazione sia rituale o descrittiva osservata tramite le immagini.

Nel capitolo cinque, l'autore osserva un set di un film girato tra una riserva Mapuche a Ruca Choroi in Argentina e una cittadina vicina nella Patagonia. Il set del film diventa luogo di lavoro sul campo. L'osservazione è stata svolta sul set del film *El Camino*, 105 minuti, Javier Olivera (2000). L'autore affronta questioni inerenti alle prospettive della troupe cinematografica, degli abitanti del villaggio e degli indigeni. Principale preoccupazione dell'autore appare osservare la rete della politica e dell'etica della rappresentazione emergente dalla preparazione pratica e nell'esecuzione delle riprese nel sito delle popolazioni indigene argentine. Viene descritto analiticamente tutto il processo di produzione e da quest'osservazione Schneider ottiene le considerazioni finali, in cui descrive il prodotto film che vorrebbe rappresentare la realtà attraverso una descrizione non spontanea ma guidata in situazioni ricostruite.

La storia del cinema presenta movimenti ed esempi di grande rilevanza di questa modalità esecutiva, come il neorealismo o il cinema diretto. Utilizzando riflessioni di Jean Fisher (Fischer, 1991: 32) Schneider sostiene che questi film offrono un'etnografia drammatizzata in cui gli indigeni sono rappresentati come né irrazionalmente selvaggi né sentimentalmente nobili. Completa le considerazioni su quanto osservato dichiarando come la produzione del film attraverso le pratiche lavorative specifiche, quasi ritualizzate, porta ad una sorta di nazione aliena dalla realtà circostante e quindi dei Mapuche di Ruka Choroi. Gli indigeni, passive comparse, vivono le riprese come momenti

esterni al loro vivere. A poco giovano le discussioni preparatorie del regista con gli anziani della riserva e la partecipazione nella fase di restituzione in cui si è proiettato il film nella riserva stessa.

Il capitolo successivo illustra un'esperienza di cinema partecipante: *Cinema with Vicini* (*Cine con Vecinos*, di seguito CCV). Nel cono sud, Cile, Uruguay, Argentina è diffusa una pratica teatrale partecipante nata a cavallo degli anni '40/'50 come forme di carattere innovativo e didattico attento alle problematiche del proletariato minerario e agricolo, atte ad intervenire nel dibattito progressista sulle questioni democratiche, morali ed educative. Una commemorazione della morte dell'attrice René Regina nella cittadina di Saladillo è diventata un cortometraggio realizzato dai direttori del locale CCV Julio Midù e Fabio Junco. Alla base del CCV troviamo la socialità e le relazioni prodotte dalla sua realizzazione, quindi ciò che fanno le persone davanti e dietro la telecamera. Schneider esplora questo ambito di vita sociale caratterizzata da partecipazione e socialità delle persone che prendono parte all'esperienza del CCV, inoltre si occupa anche delle specifiche modalità di produzione di cinema partecipativo. Questa forma di produzione è conosciuta anche come video partecipativo, cinema interattivo o cinema di comunità. CCV lavora a livello locale attraverso relazioni faccia a faccia in una comunità locale. È un film di finzione narrativa, orientato ai principali generi cinematografici. I registi a Saladillo hanno facilitato la produzione cinematografica attuando relazioni tra i partecipanti che hanno portato a nuove forme di socialità nella città, inoltre ha creato una serie di aspettative future tra gli ex attori e nella città in generale.

Appare evidente come le relazioni faccia a faccia, le piccole distanze con i media locali hanno permesso questa realizzazione che sarebbe stata molto più complessa in realtà ben più grandi come Buenos Aires, dove sarebbe risultato ben più complesso realizzare cinema partecipativo. Schneider conclude indicandoci come CCV sia una delle tante forme di cinema partecipativo individuato da David MacDougall nel 1975, rielaborando criticamente il paradigma del cinema d'osservazione.

Schneider si occupa poi di arte ed etnografia nei film di Cyrill Lachauer. Il deserto nord americano diventa il luogo su cui ragionare e praticare osservazione. Las Vegas, la città nel

deserto, è diventata oggetto di studi, racconti ed è un luogo dove Lachauer realizza film occupandosi delle realtà che vi vivono. Las Vegas include anche un insediamento di nativi americani Paiute che nelle mappe recenti della città, nelle menti dei suoi abitanti e dei turisti che vi si recano è sparito senza lasciare tracce: coloro che abitavano questi luoghi prima del boom espansionistico della città sono diventati invisibili. Nel territorio dove risiedevano originariamente sono inoltre stati effettuati test nucleari; il terreno devastato è diventato tossico, cosparso di edifici e veicoli in rovina, crateri artificiali e resti di animali maciullati. Schneider ci illustra come Lachauer racconti con fotografie e film il territorio dei Paiute e, attraverso un cortometraggio sulla boxe, porti queste terre disperate di confine a riprendere vita.

Secondo Schneider il film si colloca nella tradizione del cinema d'osservazione, invitando il coinvolgimento attivo del pubblico. Per l'autore il lavoro del regista si posiziona in un nuovo campo tra arte e antropologia. Prendendo in prestito da entrambe le discipline, i filmmaker intensificano l'etnografia e gli antropologi si aprono alle arti contemporanee aprendosi a progetti di collaborazione. Anche gli storici dell'arte associano questi elementi a una "svolta etnografica", una rivoluzione riflessiva in antropologia associata alla critica culturale della scrittura. Schneider dichiara come i confini di questo nuovo campo siano ancora non definiti, definendolo provvisoriamente *art-ethnography*.

Le questioni attorno a questa zona di convergenza sono: l'osservazione, la documentazione, l'archivio, il tempo e la memoria in cui artisti e antropologi costruiscono le loro sperimentazioni collaborative; ciò senza dimenticare quanto connesso alle indagini sul sensoriale espletate da antropologi e artisti in laboratori come quello di Harvard. Schneider vede nei lavori di Lachauer una presenza di queste esperienze che realizzano una conoscenza specifica. Il lavoro del regista aiuta a intrecciare due aree separate, quella artistica e quella etnografica, producendo qualcosa di innovativo che va a vantaggio di entrambi. Schneider coglie l'occasione per dichiarare quanto sia utile lasciarsi alle spalle e raggiungere il nuovo, pensare all'abbandono dei confini disciplinari come svolta positiva per la speranza e le promesse di un nuovo campo di arte-etnografia.

Nell'ultimo capitolo l'autore si occupa del tema della restituzione di oggetti non occidentali esibiti nei musei occidentali in epoca di decolonizzazione delle pratiche rappresentative, prassi che si riflette anche nelle immagini in movimento. Da cui la domanda: "Il film può restituire?", vista come all'interno del dibattito sulla restituzione degli oggetti museali e la decolonizzazione, che è quanto mai attuale e concreto. Emerge la critica in relazione al privilegio occidentale del possesso e del diritto d'interpretazione di questi oggetti. Autori e accademici chiedono la restituzione di oggetti museali all'Africa. Questa necessità individuata sottende il riconoscimento dell'Altro come soggetto morale con diritti, istanze e intenti presenti nel processo di decolonizzazione in corso.

Schneider dibatte di questi temi presentando il lavoro di Janine Prins, che esplora il patrimonio coloniale olandese in Indonesia. Illustra anche il lavoro di Leone Contini, che tramite il video *Restolen* (2017) affronta l'eredità coloniale italiana con il suo patrimonio museale relativo alla Libia. Il film realizzato in multischermi racconta la genesi di una copia in 3D di una maschera raccolta all'epoca in Libia da antropologi fisici italiani. Ultimo esempio presentato dall'autore è di Khadija von Zinnenburg Carroll, una performance filmica costituente un atto di restituzione, *New Clothes: First Procession for Tupaia*, che ricorda le gesta del sacerdote tahitiano che seguì sull'*Endeavour* Cook fino alla Nuova Zelanda. Il lavoro è stato creato in collaborazione con l'artista maori Kerent Ruki nell'ambito di alcune rassegne teatrali nel 2018. Lo scopo dell'opera era esplorare e analizzare come le autorità occidentali hanno ottenuto, curato e mostrato proprietà intellettuali non occidentali e la cultura materiale proponendone anche un ritorno ai luoghi di origine. Schneider conclude il suo lavoro affermando come il film metta in luce e problematizzi il tema della restituzione. Le azioni combinate di film, performance e danza offrono un potenziale per la discussione, anche coinvolgendo le conoscenze degli indigeni.

Inoltre, si collegano all'argomento del libro forme estese di pratica visiva nell'antropologia non solo come mezzo formale di sperimentazione ma anche come contributi nuovi e politicamente rilevanti alle questioni contemporanee. Il film interviene nel dibattito sulla restituzione in molteplici modi:

restituisce uno sguardo che rappresenta gli sforzi di restituzione attesi da tempo, effettua una restituzione simbolica e delinea uno scenario futuro per la restituzione in un contesto fittizio ed è esso stesso oggetto materiale e assieme oggetto di restituzione.

Bibliografia

Clifford J. and Marcus G., eds., (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.

Schneider A. (2014). «Stills that move: Photofilm and anthropology». In Schneider A. and Pasqualino C., eds., *Experimental Film and Anthropology*. London: Bloomsbury.

Schneider A., ed., (2017). *Alternative Art and Anthropology: Global Encounters*. London: Bloomsbury.

Smith M. (2020). «Forward: the neuroscientific turn». In Gallese V. and Guerra M., eds., *The Empathic Screen Cinema and Neuroscience*. Oxford: Oxford.

Youngblood G. (1970). *Expanded Cinema*. New York: Dutton.

Alessandro Raimondi è antropologo visuale, laureato presso l'Università di Bologna. È documentarista e fotografo appassionato di tutto ciò che riguarda il linguaggio audiovisivo. Studia e collabora con il Laboratorio di Antropologia Visuale di Ferrara. alessandro.raimondi2@studio.unibo.it