Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tesi di Laurea

ARTE AFRICANA CONTEMPORANEA O ARTE CONTEMPORANEA AFRICANA? UN APPROCCIO ANTROPOLOGICO

Relatore
Ch.ma Prof.ssa Maria Luisa Ciminelli
Correlatore
Ch.ma Prof.ssa Stefania Portinari

Laureanda
Chiara Dalla Ricca
Matricola 835355

Anno Accademico
2011 / 2012

INDICE

Introduzione **p.5**

CAPITOLO 1

Sulla percezione dell'arte africana **p.9**

1.1. La nascita degli stereotipi: l'Altro come Selvaggio e Primitivo p.10

1.2. Arte primitiva: degenerazione e decorazione p.16

1.3. L'Arte Primitiva p.20

1.4. L'arte africana "autentica" e "tradizionale" p.25

1.5. L'autenticità nei musei etnografici p.40

CAPITOLO 2

L'Arte africana contemporanea **p.45**

2.1. Lo sviluppo dell'arte africana contemporanea p.46

2.2. Le categorie p.54

2.3. La legittimazione e la persistenza dei pregiudizi p.63

2.4. Il sistema dell'arte africana contemporanea p.69

2.5. *L'A-friche*: luogo degenerato ma rigenerante p.78

CAPITOLO 3

L'artista africano e le pratiche curatoriali **p.81**

3.1. L'artista africano p.81

3.2. L'identità dell'artista africano contemporaneo p.89

3.3. Le pratiche curatoriali: la costruzione di un artista p.116

3.4. Due visioni a confronto p.120

CAPITOLO 4

Il dibattito online **p.134**

4.1. L'incontro degli esperti occidentali con l'arte africana contemporanea p.135

4.2. L'etichetta africano: punti di vista p.142

4.2.1. Opinioni riguardanti il concetto di *contemporaneo* e di arte africana contemporanea p.142
4.2.2. Quale spazio espositivo spetta all'arte africana contemporanea? p.150
4.2.3. Il lavoro del curatore p.153
4.2.4. Discussioni sulla provenienza dell'artista e del curatore p.156
4.2.5. Problemi nella cooperazione con le istituzioni museali africane p.158
4.2.6. Looking forward p.160

Conclusione **p.166**

Bibliografia **p.169**
Sitografia **p.176**

INTRODUZIONE

Il titolo della tesi, *Arte africana contemporanea o Arte contemporanea africana? Un approccio antropologico*, ben allude alle problematiche che verranno affrontate all'interno del mio lavoro e che, in particolare, si riferiscono al concetto di autenticità/etnicità dell'opera d'arte e dell'artista.

Il primo capitolo racconta di un viaggio nel tempo alla scoperta della percezione dell'arte africana a partire dal XVI secolo circa, quando gli oggetti provenienti dal Nuovo Mondo erano giudicati delle meraviglie e definiti *exotica*, per poi essere lentamente dimenticati e abbandonati nel corso del XVII secolo.

Lo sguardo viene, in seguito, rivolto alla nascita dell'immagine negativa dell'Africa e dei suoi abitanti, concentrandosi maggiormente sui termini utilizzati per definire questi ultimi e le popolazioni non occidentali. In particolare, si vedrà come gli studiosi del Settecento giudicarono elementari le loro culture poiché lontane dal "progresso europeo" e come si fece strada, a metà Ottocento, una visione scientifica, condivisa in ambito religioso, che valuterà i Selvaggi *degenerati* e *decaduti*.

Successivamente, i Selvaggi incarneranno la figura del "Primitivo", quando la loro cultura sarà esaminata seguendo il *metodo comparativo* dell'antropologia evoluzionista e valutata come appartenente alle prime fasi dello sviluppo culturale. A fine Ottocento, un aspetto peculiare è dato dalla percezione dell'arte dei Primitivi giudicata *astratta* (non figurativa) in quanto esempio di *degenerazione* e ritenuta puramente *decorativa*. In realtà, grazie ad alcuni studi compiuti dagli antropologi, dopo i primi decenni del secolo scorso si smantellerà quest'idea evidenziando l'importanza della decorazione.

Si proseguirà il viaggio nei primi del Novecento incontrando l'*art nègre*, "scoperta" dal mondo artistico ma considerata ancora "oggetto etnografico" fino agli inizi degli anni Venti, quando verrà finalmente valorizzata come "opera d'arte". La sua consacrazione come Arte Primitiva avrà luogo dagli anni Trenta fino al suo apogeo, avvenuto nel 1984 in particolare con l'esposizione *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*.

Da questo momento, la valutazione dell'arte Primitiva come "autentica" è funzione della valutazione di un suo attaccamento alla tradizione e ai valori locali, privo di influenze

occidentali. Si ripercorrerà, attraverso opinioni e affermazioni di critici, curatori e studiosi, tale interpretazione fino ad approdare ai pareri odierni. Punto fondamentale di questo itinerario è la decostruzione dell'Arte Primitiva come categoria concettuale, resa possibile dalle critiche di antropologi e di alcuni curatori.

A conclusione, grazie anche all'esempio concreto di due musei etnografici, si proverà a valutare la situazione africana odierna e ad esaminare se e quanto il concetto di autentico sia ancora ben saldo oggigiorno e come esso sia rappresentato in Occidente.

Se il primo capitolo fornisce un bagaglio di valutazioni necessario per poter poi comprendere le sezioni successive, il secondo capitolo entra nel merito dell'argomento della tesi, ossia l'arte africana contemporanea. Se ne esaminerà l'ascesa soffermandosi in particolare sulla creazione di scuole d'arte o atelier nel continente, da parte di alcuni Europei e non, che hanno favorito il ritorno e la ripresa di tecniche antiche (tra le più importanti, l'*École de Dakar*, fondata dal presidente senegalese Senghor che rappresentava uno strumento chiave per la diffusione e l'affermazione del movimento della *Négritude*, ideologia criticata da curatori e antropologi per un certo "razzismo di ritorno"). La svolta avverrà nel 1989 con l'esposizione *Magiciens de la terre* che porterà l'arte africana contemporanea verso il successo, nonostante le numerose disapprovazioni.

Percepita da sempre come una categoria unica, in realtà, l'arte africana (e contemporanea) contiene un'infinità di stili e tecniche riunite in alcuni sottoinsiemi, le cui delimitazioni differiscono a seconda dei vari studiosi. Queste suddivisioni interessano sia l'arte di per sé sia gli artisti, a dimostrazione di come, nonostante tutto, i pregiudizi del tradizionale/contemporaneo siano ancora radicati nell'immaginario occidentale.

In seguito, sarà analizzata e criticata proprio la persistenza odierna degli stereotipi fino ad arrivare alla visione di chi parla oggi di *vetrificazione* o cristallizzazione dell'Africa.

Ci si focalizzerà inoltre sulla presenza dell'arte africana contemporanea nel mercato tramite riviste ed esposizioni internazionali, ospitate anche alla Biennale di Venezia, quasi sempre percepite come delle "novità" a causa di informazioni poco diffuse. Si sviscererà il sistema paragonato ad una macchina considerandone il motore (istituzioni, curatori, critici) e la benzina rappresentata dai finanziamenti, osservando come, purtroppo, esso non sia ancora giunto a maturazione perché piuttosto fratturato all'interno.

In conclusione, si discuterà la definizione data dall'antropologo francese Jean-Loup Amselle di Africa come luogo degenerato ma allo stesso tempo rigenerante, se individuiamo il posto che essa occupa nel nostro immaginario, a partire dalla riflessione sul termine *A-friche*.

Il terzo capitolo, invece, indagherà l'ottica degli artisti africani e l'opinione dei curatori riguardo alle pratiche curatoriali. Inizialmente, sarà analizzata la classificazione dell'artista africano ideata dagli Occidentali, spesso non condivisa dai diretti interessati, sottolineando la funzione sociale svolta dall'arte, da noi associata all'assenza di una individualità dell'artista che comportava l'idea di una sua mancanza di identità e anonimità.

In seguito, ci si concentrerà proprio sul concetto di identità, termine inscindibile dall'alterità, che continuamente va negoziato per ribadire la propria appartenenza ed attaccamento alla terra d'origine. Quest'idea si ritrova nelle opere di alcuni artisti africani, qui riportati, che deridono la visione dell'arte autentica proponendo opere contaminate, frutto di una mescolanza con l'arte occidentale (Yinka Shonibare), denunciano la società rappresentando scene sconcertanti (Chéri Samba) o organizzando performance per mettere in discussione i cliché vigenti (Barthélémy Toguo), oppure ancora utilizzando i rifiuti come mezzo di contestazione contro il soffocamento della società africana da parte degli Occidentali (Romuald Hazoumé, Willie Bester, Kay Hassan). Inoltre, sarà concesso spazio anche alle artiste donne scagliatesi contro la violenza e lo sfruttamento dei Neri durante lo schiavismo e l'*apartheid* (Berni Searle, Nontsikelelo Stuurman, Sokari Douglas-Camp).

Successivamente, si analizzeranno due pratiche curatoriali oggi molto in voga, individuate dallo studioso Eriberto Eulisse (2003): l'approccio "neoprimitivista", che sceglie opere ed artisti in base alla loro "autenticità", e quello"concettualista", che mira proprio a distruggere gli stereotipi definendo le opere "ibride". Saranno approfonditi il concetto di "ibridismo" insieme a quello di *meticciato*, condivisi da alcuni antropologi (Cafuri, Bargna), criticati da altri (Amselle).

Da ultimo, si esaminerà la divisione curatoriale neoprimitivista/concettualista attraverso la citazione di critici e curatori aderenti ai due diversi approcci: Jean Pigozzi, André Magnin, Thomas McEvilley sostenitori del primo orientamento, Okwui Enwezor, Salah M. Hassan, Olu Oguibe, Chika Okeke-Agulu fautori del secondo.

Il quarto capitolo proporrà un esempio specifico di come i due filoni di pensiero sopra citati siano estremamente contrastanti, attraverso l'analisi di una discussione *Contemporary African Art and the Museum*, apparsa nel sito web della rivista *NKA - Journal of Contemporary African Art* nella primavera del 2011, alla quale hanno partecipato i più grandi curatori e critici internazionali. Innanzitutto, hanno testimoniato il proprio interesse per l'arte africana contemporanea attraverso il racconto del loro primo incontro e della loro prima importante esperienza in materia in ambito curatoriale.

In seguito, si sono focalizzati sulla definizione e considerazione del termine contemporaneo legato all'arte e all'artista, dibattendo pure sul presunto luogo museale (museo etnografico o museo d'arte?) predestinato all'esposizione delle opere africane, e sull'importanza o meno di interagire con l'artista in mostra da parte del curatore interessato.

Oltre a ciò, si sono confrontati sui criteri utilizzati nella scelta delle opere: se appartenenti solo agli artisti della diaspora o agli artisti dal continente e su quali siano i metodi utilizzati per procedere al loro acquisto, valutando attentamente la questione della provenienza dei curatori.

Infine, dopo aver riflettuto sui problemi che sussistono nella collaborazione e cooperazione con i musei africani (evidenziandoli soprattutto nel settore logistico-organizzativo e relazionale), critici e curatori hanno individuato alcune possibili priorità da mettere in pratica per incrementare lo sviluppo dell'arte africana contemporanea, discutendo sulle azioni da compiere in un prossimo futuro.

La tesi cerca di includere le affermazioni di curatori ed artisti, entrambi protagonisti del sistema dell'arte africana contemporanea, allo scopo di tracciare una sua visione globale nella modernità. Pur se la vastità dell'argomento non permette certo un'analisi approfondita, sviscerata nei minimi particolari, la tesi tenta di proporre, senza pretese di esaustività, una meditazione a tutto tondo che susciti alcuni spunti di riflessione in chi, come me, abbia voglia di cimentarsi in questo "misterioso" ed affascinante campo.

CAPITOLO 1

Sulla percezione dell'arte africana

> ««Arte africana» non è [...] un termine linguistico o una categoria concettuale che in un modo neutro indichi o definisca una realtà obiettiva e preesistente ma l'espressione attraverso cui in un certo periodo storico si è tradotto l'«estraneo» nel «proprio». Tanto il concetto d'«arte» quanto il concetto d'«Africa», storicamente variabili per significato ed estensione, sono culturalmente radicati in Occidente» (Bargna 2003 [2008: 9]).

Con quest'affermazione lo studioso Ivan L. Bargna riassume, sinteticamente, la creazione dell'arte africana: prima di "sbarcare" nel meraviglioso "pianeta Arte" gli oggetti africani sono giudicati dall'occhio occidentale in modo curioso (*exotica*), denigratorio (feticci), scientifico (oggetti naturalistici ed in seguito etnografici) ed infine artistico (opere d'arte) (Bargna 2003 [2008: 8]).

Il nostro percorso alla scoperta dell'arte africana ha come punto di partenza il XVI secolo, periodo in cui i manufatti (gioielli, cucchiai, strumenti ecc.) provenienti dalle nuove terre appena scoperte acquistano un'aura[1] speciale: quella della *meraviglia*, tanto da divenire oggetti irrinunciabili nelle nobili collezioni europee. Essi rivestono il ruolo di *semiofori*, definizione data da Krzysztof Pomian (1978), ossia sono dei *portatori di significato*: «gli oggetti da collezione funzionano [...] come mediatori tra il mondo visibile e il mondo invisibile [...]. Essi possono rappresentarlo: nel senso che possono essere rappresentazioni di questo invisibile, oppure farne parte, o ancora provenirne» (Ciminelli 2008: 15-16). Questi oggetti, scrive Pomian, «divengono in Europa dei semiofori, in quanto raccolti non per il loro valore d'uso[2] ma a causa del loro significato come rappresentanti dell'invisibile: paesi esotici, società differenti, altri climi» (Pomian 1978: 355, cit. in Ciminelli 2008: 19). La categoria del *meraviglioso*, che include tutto quell'insieme di oggetti antichi, religiosi o naturali collezionati sin dal Medioevo a cui si aggiungono queste novità provenienti dall'Africa o dal Nuovo Mondo, conosce un momento di sviluppo nel corso del Cinquecento e il Seicento. Tali *rarità* sono custodite in appositi spazi progettati da principi, intellettuali, nobili e studiosi, denominati *Wunderkammern*, *Cabinets de curiosités*, Camere delle meraviglie, Gabinetti o Studioli: ne esistevano centinaia in Europa. All'interno di essi gli oggetti sono divisi in due

[1] Sul concetto di aura cfr. nota 15, Cap. 2.
[2] Infatti «più un oggetto è carico di significato, meno utilità ha, e viceversa» (Pomian 1978: 350, cit. in Ciminelli 2008: 16).

categorie: i *naturalia* (attinenti al mondo naturale, animale e affini) e gli *artificialia* (comprendente i prodotti di fabbricazione umana e gli *exotica*, ossia le nuove meraviglie straniere che «indicano enigmaticamente i limiti dell'universo visibile conosciuto») (Ciminelli 2008: 20-23).

Durante il XVII secolo tuttavia, questi "piccoli musei", che costituivano di fatto preziosi scrigni di tutto il sapere umano, subiscono una specializzazione sempre più netta. In particolare i Gabinetti, per cui agli *exotica* viene a mancare una loro sistemazione all'interno delle collezioni: non sono ancora definiti né oggetti d'arte, poiché «il concetto d'Arte si va definendo proprio in base alla sua separazione dalla *techne*, ossia dall'abilità "artigianale" e dall'insieme di regole che presiedono ad un sapere pratico», né oggetti etnografici (concetto sorto solamente a fine Ottocento con la nascita dell'antropologia). Di conseguenza, dato il crescente disinteresse, gli *exotica* saranno abbandonati, dispersi, obliati dal mondo (*ibid*.: 26-27).

Dalla seguente apertura al pubblico delle collezioni, iniziata a fine Seicento (alcuni casi sono già presenti nel Cinquecento in Italia[3]), scaturisce l'idea del museo: un luogo in cui viene confermata la potenza e viene riconosciuto il prestigio dei proprietari, legittimato dal possesso di *semiofori* che consentiva loro di raggiungere un maggior *status sociale* (Ciminelli 2008: 32-34).

Fin d'ora abbiamo però discusso e cominciato a narrare la storia di questi oggetti, senza prendere in esame i loro soggetti, ossia i loro creatori. Come erano giudicati essi in passato? Da dove germoglia quest'idea negativa di Africa da noi oggi ereditata? Continuiamo il nostro cammino soffermandoci da dove tutto ebbe inizio.

1.1. La nascita degli stereotipi

Da un punto di vista storico quest'idea negativa dell'Africa percepita come continente inferiore - causata oggi da un bombardamento di immagini legate all'Aids, alle dittature, alle guerre e ad altre calamità - si può rintracciare già all'avvio della tratta degli schiavi per poi essere riutilizzata dal colonialismo europeo. Essa è, però, in netto contrasto con le

[3] Lo Statuario Pubblico creato nel 1523 e 1587 a seguito delle donazioni di Domenico e Giovanni Grimani (Ciminelli 2008: 32).

rappresentazioni di scrittori antichi, come Plinio ed Erodoto, che raffigurano l'Africa come una fonte di meraviglie (Eulisse 2003: 31-32).

La primissima nozione di Africa ci proviene da un libro sacro: la Bibbia. I riferimenti al continente sono contenuti nel Genesi, quando viene descritto l'originario popolamento della Terra. Dopo il diluvio universale, i tre figli di Noè si divisero il globo: Cam e il proprio figlio Cush sono segnalati come i progenitori, i padri fondatori della popolazione africana.

Il pregiudizio contro gli Africani nasce da un fatto raccontato nel Genesi (9, 20-25):

> «Noè fu agricoltore e fu il primo a piantare una vigna. Un giorno bevve il vino e si ubriacò e si addormentò nudo nella sua tenda. Cam, padre di Canaan, vide suo padre nudo e uscì a dirlo ai suoi due fratelli. Ma Sem e Iafet presero un mantello, se lo gettarono tutti e due sulle spalle e, camminando all'indietro, coprirono il loro padre che era nudo. Quando Noè non fu più ubriaco venne a sapere quel che aveva fatto suo figlio minore. Allora disse:
> "Caanan sia maledetto,
> sia lo schiavo degli schiavi
> dei suoi fratelli"».

Gli Africani sono perciò visti come i *poveri figli di Cam*, gli eredi della maledizione ricevuta dall'antenato, uno slogan che fu utilizzato fino ai primi del Novecento dai missionari. In realtà, questo stereotipo non aveva nessun principio: è Canaan, il figlio minore di Cam, colui che riceve la maledizione, e non Cam stesso. Egli non abitò mai in Africa, ma si spostò nella Palestina, dove perennemente il suo popolo combatté (e combatte tuttora) contro gli Israeliti. Gli altri figli di Cam andarono ad abitare in precise regioni dell'Africa: Cush in Nubia ed Etiopia, Misraim in Egitto e Put in Libia.

Per quanto concerne la letteratura, invece, nei testi greci fu Omero il primo ad introdurre il vocabolo *etiope* che stava a significare *Nero*, ossia una persona dal "volto bruciato". Omero parla di due vari popoli *etiopi*: uno ad Oriente e uno ad Occidente, dove sorge e dove cala il sole, due estremi in cui abitano numerosi uomini dal volto scuro.

Dopo Omero il termine *Etiope* verrà riservato solo agli abitanti che vivevano a sud dell'Egitto, da dove partiva il corso del fiume Nilo. Le sorgenti del Nilo rimasero nascoste e segrete per molto tempo: per Egizi, Greci, Romani e fino al secolo XIX. I popoli africani conosciuti si limitavano alle sole regioni che si affacciavano sul Mar Mediterraneo. Pure le coste erano ignote, anche se esistevano dei viaggi di andata e ritorno lungo delle rotte vicino alle rive che simboleggiavano la presenza di un traffico marittimo già intenso all'epoca.

Saranno poi gli Europei ad interessarsi al continente e ad esplorarlo lentamente (Bernardi 1998: 23-25). Infatti, dall'epoca delle scoperte geografiche, le nuove popolazioni furono

assoggettate e sottomesse ai voleri delle grandi potenze coloniali: la Spagna, il Portogallo, l'Inghilterra, la Francia, l'Olanda. Gli abitanti venivano rappresentati come dei selvaggi, uomini vicini alla natura, senza cultura, storia, arte. Erano essere inferiori, a cospetto delle popolazioni europee, sviluppate sia in ambito tecnologico che industriale (Cafuri 2005: 33).

Questi Altri, nota l'antropologa Maria Luisa Ciminelli nel suo saggio *D'incanto in incanto. Storia del consumo di* arte primitiva *in Occidente* (2008), erano etichettati con diversi appellativi, ovviamente tutti negativi, rimasti per secoli all'interno della mentalità europea.

Innanzitutto, essi erano chiamati *Selvaggi*. Questo luogo comune di origini medievali designa uomini molto più simili ad animali che non a persone tali e quali: essi abitavano nelle foreste, in mezzo alla natura e perciò ben lontani dalle città e dalla civiltà. Nelle raffigurazioni dal Medioevo al Rinascimento il siffatto *homo silvanus* aveva sembianze di scimmia, era ricoperto da peluria; quasi a preannunciare la seguente affinità che, dal Settecento, accomunava l'uomo "primitivo" all'uomo dell'età della pietra. Infine, l'ultima caratteristica "appiccicata" agli indigeni del Nuovo Mondo era la nudità, non tanto paragonata ad un avvicinamento al mondo animale (sono i peli la peculiarità delle bestie), quanto più ad una loro lontananza dal mondo civile e quindi dalla Cultura: il vestiario era infatti un tratto distintivo dell'uomo evoluto. A titolo esemplificativo, basta citare la rappresentazione del "pazzo", che permea tutto l'arco temporale dal Medioevo al Rinascimento: egli per fuggire dalla civiltà istruita abbandona i propri abiti trovando rifugio nella foresta. Nonostante gli indigeni non fossero realmente ignudi (le loro acconciature, i loro "tatuaggi", i preziosi monili erano elementi chiave nella costruzione della propria identità), la mancanza di vestiario equivaleva ad uno stato di regressione.

Allo stesso tempo, se la nudità veniva vista nel Medioevo con un risvolto negativo, perché ancorata alla perversione e all'erotismo, nel Quattrocento essa aveva dato vita ad una nuova concezione positiva: una condizione di innocenza, anteriore alla cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre, generatrice del peccato originale di cui si macchierà l'uomo. Tramite l'impiego dell'immagine di questi Nuovi Mondi paragonati a dei Paradisi Terrestri, i loro abitanti, nudi, incarneranno «uno *stato di natura* che sarà posto a confronto con la degenerazione e la decadenza della società civile» (Ciminelli 2008: 37-39). Dall'epoca illuminista essi diventeranno degli emblemi positivi nell'ottica occidentale, plasmando il mito

del Buon Selvaggio[4]: l'uomo semplice, puro, non corrotto dalla società e vicino alla natura, simbolo di forza e intensità[5], ciò che per esempio ricercava Gauguin nelle isole Marchesi. A proposito dell'artista, lo studioso Ernest Gombrich scrive che

> «era sempre più persuaso che l'arte corresse il pericolo di diventare troppo tecnicamente abile ed esteriore, che tutta l'intelligenza e la conoscenza accumulata in Europa avessero privato gli uomini del massimo dei doni: la forza e l'intensità del sentimento e la capacità di esprimerlo in forma diretta [...]. Era fiero di sentirsi chiamare "barbaro". Anche il suo colore e il suo disegno avrebbero dovuto essere barbari per essere all'altezza degli incorrotti figli della natura» (Gombrich 1995: 550-551).

Gli Altri erano inoltre *Barbari*: il termine, che inizialmente si riferiva a coloro che parlavano una lingua diversa dal greco, si ampliò fino ad includere quei popoli stranieri ed "incivili", con una cultura e modi di vita diversi dai nostri. Difatti, è percezione comune definire il proprio linguaggio come quello universale: l'etnia dei Bobo in Burkina Faso è chiamata così dai Bamanan del Mali, in quanto rispecchia il modo di esprimersi dei primi e incomprensibile per i secondi (i Bobo, in realtà, si autodefiniscono Bwa); oppure si cita il caso dei Maya che si riferivano ai toltechi con il nome di *nubob*, cioè muti. Anche Colombo cade nella trappola quando, il 12 Ottobre 1492, scrive come sia indispensabile insegnare a parlare a questi indigeni (Todorov 1992: 92 sg., cit. in Ciminelli 2008: 39).

Furono denominati anche *Cannibali*, ossia mangiatori di uomini, termine coniato da Cristoforo Colombo per i popoli dei Caraibi[6] e del nuovo continente, utilizzato poi per tutti gli Altri. In realtà, l'idealizzazione che accomunava i selvaggi ai cannibali era tipicamente una concezione occidentale, poiché erano poche le prove di una tale brutalità legate all'ambito rituale. Tuttavia, grazie a questa visione si incrementava l'apparenza disumana degli Altri e i giudizi culturali negativi poterono ben radicarsi nelle menti occidentali, dato che il cannibalismo è la «forma più disumana di alimentazione» (Ciminelli 2008: 39-40).

---

[4] Il filosofo francese Jean-Jacques Rousseau giudicava negativamente il processo di incivilimento contrapposto ad un felice stato di natura: «il progresso nelle scienze e nelle arti ha corrotto gli uomini» (Cambiano, Mori 2004: 353). Rousseau, in una sua opera concernente l'educazione nei fanciulli, l'*Emilio* (1762), scrive: «tutto è bene quando esce dalle mani dell'Autore delle cose, tutto degenera fra le mani dell'uomo» (Rousseau 1992: 51, cit. in Cambiano, Mori 2004: 374).

[5] Ancora oggi siamo eredi di questa visione dell'Altro come "autentico", puro, privo di contaminazione, cfr. idee curatoriali Cap. 3.

[6] Colombo pensava di aver raggiunto l'Oriente e quindi di aver incontrato i sudditi di quello che lui chiamava *Khan* e che aveva tanto sperato di poter vedere; sentendoli parlare capì erroneamente che questi *Caniba*, che altri non erano che gli abitanti dei Caraibi, avessero delle teste di cane con le quali uccidevano e mangiavano gli uomini (Todorov 1992: 37, cit. in Ciminelli 2008: 39).

Oltre a ciò essi erano degli *idolatri*, adoravano degli idoli e per questo, secondo il laico Juan Guinés de Sepulveda (1490-1573), per coloro che non volevano evangelizzarsi e seguire la religione cristiana era ammessa ogni sorta di violenza, compresa la morte[7].

Feticcio[8] era, invece, una parola utilizzata dai Portoghesi nel Cinquecento per riferirsi a quegli oggetti che i Neri giudicavano sacri. Successivamente, con Charles de Brosses, nella seconda metà del Settecento, il termine assumerà la connotazione di *feticismo*, ossia una «forma primitiva di *idolatria*» legata «a semplici *oggetti* reperiti in natura (pietre, ad esempio) o fabbricati dall'uomo», mentre l'idolatria «si dovrà riferire solo ad *opere figurative* a supporto di un culto» (Ciminelli 2008: 42-43).

Infine, troviamo il termine *Negro*, che permeò per secoli il vocabolario occidentale impiegato come parola dispregiativa nei confronti delle persone di colore. Essa fu utilizzata fino a quando il *Civil Rights Act*[9] non mise fine alla segregazione razziale in America nel 1964 e poi in Sudafrica fino al 1991 (cfr. Montroni 2005). La visione dei Negri quali esseri inferiori proviene dalla concezione medievale che corrispondeva al colore nero la negatività e al bianco la purezza e il candore (questa opposizione riguardava pure l'interiorità dell'anima). In qualche caso però l'origine etnica dei Neri non ha interferito con una loro degna raffigurazione: in alcuni dipinti del Seicento essi sono rappresentati abbigliati in stile europeo come servitori a fianco dei loro padroni; anche a Venezia gli schiavi "Mori" erano ben vestiti per conferire ulteriore sfoggio di ricchezza e potenza del proprio signore (Ciminelli 2008: 43-44).

Con lo scorrere del tempo, a fine Seicento, si fa strada l'idea di una discendenza dell'uomo dalla scimmia ed è proprio il Negro ad incarnarne il suo più simile "fratello" possedendo, per gli studiosi, molte caratteristiche in comune con il primate. Edward Tyson nel suo saggio *Orang-outang: sive Homo sylvestris* (1699) sostiene la distinzione tra l'uomo e l'orango (in realtà uno scimpanzé), ma quest'ultimo lo chiama *Pygmie*, un nome che non a caso sarà utilizzato per indicare le popolazioni africane in modo dispregiativo. Anche il giovane Darwin

[7] La disputa di Vallolid del 1550 vedeva contrapporsi il domenicano Bartolomé de Las Casas, sostenitore degli indios e Juan Guinés de Sepulveda, fautore della loro schiavitù ed uccisione (Ciminelli 2008: 42).
[8] Dal portoghese *feitiço* (Ciminelli 2008: 42).
[9] Insieme di leggi varate dal presidente americano L. B. Johnson su proposta del suo antecedente J. F. Kennedy, che abolivano la discriminazione in base a razza, nazionalità, colore della pelle e religione, <http://www.pbmstoria.it/dizionari/storia_mod/c/c176.htm>.

nel 1838[10] confermerà le piccole uguaglianze che si possono notare tra un indigeno della Terra del Fuoco ed un orango (Ciminelli 2008: 50-52).

Nel 1749 il conte di Buffon, Georges-Louis Leclerc, enuncia «l'idea dell'evoluzione delle "razze" in termini adattivi», sostenendo come l'alimentazione, l'ambiente, le malattie e l'unione dei vari soggetti potessero portare alla creazione di alcune differenze individuali che venivano ereditate dalle generazioni successive, divenendo varietà di specie. Egli supporta il concetto della «generazione di tutte le specie animali nel Nuovo Mondo» (Stocking 1999: 48, cit. in Ciminelli 2008: 53), pensiero chiave sia in ambito religioso come interpretazione della soggezione dei Neri ai Bianchi, sia spiegazione del loro modo di "fare" arte. Ciò nonostante, Buffon afferma l'esistenza di un'unica specie alla quale appartenevano diverse razze umane, al contrario dei promotori del *poligenismo* che decretavano un unico genere umano comune al quale convenivano tutte le razze, percepite come specie separate. Da qui si arriverà alla proclamazione dell'egemonia della razza bianca sulle altre, affermata da Joseph-Artur de Gobineau nel saggio *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-55), e ripresa in seguito anche da due autori, ispiratori del pensiero nazista: Georges Vacher de Lapouge (1854-1936) e Houston Stewart Chamberlain (1855-1927).

È in ambito religioso che si attesta la divulgazione, a metà Ottocento, di due modelli scientifici: il *creazionismo*, nel quale è l'uomo ad occupare la cima della *scala naturae*, nega una sua possibile evoluzione dagli animali, crede nell'impossibilità di una variazione delle specie animali senza l'azione soprannaturale (Ciminelli 2008: 55) e definisce perciò le specie viventi come fisse (Fabietti 1991 [2011: 9]). L'altra ipotesi è quella del *degenerazionismo*, appoggiato dapprima da Joseph de Maistre (1752-1821) e poi da Richard Wathely (1787-1863), vescovo di Dublino: con essa non solo si ribadisce l'irrealizzabilità di un'evoluzione indipendente dell'essere umano dallo stato primitivo allo stato civile, bensì si riconosce in un pezzo della società una decadenza, una *degenerazione* appunto, avvenuta dal momento della creazione dell'uomo (Ciminelli 2008: 55). «Il Selvaggio», scrive l'antropologo Ugo Fabietti, «era il rappresentante della degradazione dell'uomo a cui quest'ultimo era condannato a causa del peccato originale, e rappresentava l'esempio estremo della caduta della grazia divina: era l'«oggettivazione del peccato originale»» (Fabietti 1991 [2011: 8]). Infatti, i degenerazionisti a sostegno della loro tesi affermavano che:

[10] In una nota del suo taccuino MN (Ciminelli 2008: 52).

«nessuno aveva fornito una qualche prova del passaggio dallo stato selvaggio alla civiltà; nessun popolo selvaggio visitato a distanza di molti anni aveva dato prova di aver compiuto un qualche progresso per conto proprio; la presenza di un qualche manufatto ritenuto di livello superiore allo standard della popolazione che lo possedeva era segno del fatto che tale popolazione lo aveva ricevuto da un'altra di livello superiore» (Fabietti 1991 [2011: 9]).

Se nel Settecento la degenerazione sottolineava l'allontanamento della civiltà europea progredita dall'elementarità culturale dei Selvaggi, ora invece la Chiesa utilizza il termine riferendosi alla distanza di questi Altri dalla religione cristiana (Ciminelli 2008: 56). Lentamente la visione del Selvaggio si trasforma: a metà Ottocento egli diverrà il "Primitivo".

1.2. Arte primitiva: degenerazione e decorazione

Un personaggio chiave nella costruzione di questa nuova visione degli Altri è indubbiamente l'archeologo John Lubbock (1834-1913). Nel saggio *Prehistoric Time* (1865), nel quale divide l'età della pietra in Paleolitico e Neolitico, lo studioso compara la vita dei Selvaggi contemporanei a quella degli uomini primitivi che abitavano l'Europa[11]. È proprio grazie ai reperti archeologici, divenuti dei «misuratori di progresso», che si stabiliscono gli stadi evolutivi dei popoli: tale idea è alla base dell'antropologia *evoluzionista* ottocentesca, nella quale i Selvaggi incarneranno la figura del "Primitivo", nonostante la loro *coevità* rispetto ai popoli progrediti (Fabietti 1991 [2011: 12], cfr. Ciminelli 2008).

È a partire da questo nuovo modello concettuale, sviluppatosi in epoca vittoriana (1837-1901) che merita di essere approfondita la figura di Edward Burnett Tylor (1832-1917), a cui si deve la nascita dell'antropologia culturale. Nella celebre opera *Primitive Culture* (1871), egli definisce per la prima volta la cultura con una lente antropologica: «la cultura, o civiltà, intesa nel suo senso etnografico più ampio, è quell'insieme complesso che include le conoscenze, le credenze, l'arte, la morale, il diritto, il costume e qualsiasi altra capacità e abitudine acquisita dall'uomo in quanto membro della società» (Tylor 1981: 1, cit. in Fabietti 1991 [2011: 14]). L'antropologo Ugo Fabietti nota come in quest'espressione siano enunciate quattro idee fondamentali: la prima riguarda la presenza della cultura in tutti i popoli, per cui non esistono più popoli senza cultura; la seconda concerne il fatto che è formata da tanti elementi rintracciabili in tutte le popolazioni (economia, giustizia, tecnologia, ecc.); la terza e la quarta concezione sono tra loro congiunte poiché sottolineano l'*acquisizione* della cultura:

[11] L'ipotesi era già stata promossa da un altro archeologo vent'anni prima: Sven Nilsson (Ciminelli 2008: 54).

essa non è innata in una specifica razza, ma viene assimilata dall'essere umano dato che appartiene alla società. La funzione chiave nell'antropologia *evoluzionista* «risiede», scrive Fabietti,

> «nella qualificazione della cultura come *insieme complesso*. Ciò implica che la cultura sia vista come una somma di più elementi: oggetti, azioni, simboli ecc. Questi elementi sono, per così dire, "dentro una cultura" e al tempo stesso la definiscono. Tylor non si poneva il problema di *come* tali elementi *interagiscono* tra loro. Gli insiemi, per quanto complessi, sono invece *scomponibili* nei loro elementi» (Fabietti 1991 [2011: 14]).

Infatti, scomponendo le culture si è in grado di delineare l'evoluzione di ogni suo elemento seguendone il livello di sviluppo, cominciando dai più semplici ai più complessi (Fabietti 1991 [2011: 14-15]). Per fare ciò gli antropologi evoluzionisti utilizzano un metodo denominato *comparativo*: confrontano cioè le varie culture tra loro per stabilirne lo sviluppo culturale. Quella dei Selvaggi viene ricondotta alla fase più antica, poiché la loro cultura è molto lontana dal «concetto di Civiltà costruito in base allo "stadio" raggiunto dall'Inghilterra e ai suoi valori», e come tale vagliata come inferiore e arretrata (Ciminelli 2008: 57). Difatti, Tylor ribadisce l'esistenza di una divisione tra le razze, affermando che: «l'uomo colto è percettibilmente superiore al selvaggio tanto per la quantità materiale del suo cervello quanto per il suo potere di ragionare» (cit. in Stocking 1999: 468, cit. in Ciminelli 2008: 54).

L'attenzione degli evoluzionisti si posa perciò da ora sull'*oggetto*, in particolare sull'oggetto tecnologico, in quanto la tecnologia era la misura principale dell'evoluzione per un'Europa affascinata dal mito del "Progresso" e non tanto sull'*arte* (Ciminelli 2008: 57). Con la nascita dell'antropologia a fine Ottocento, gli *exotica* assumono la connotazione di "oggetti etnografici" divenendo un valido aiuto nello studio dell'origine e dell'evoluzione delle culture. Sono conservati in appositi luoghi, i musei etnografici, nei quali si adoperano due metodi di allestimento espositivo: il *metodo comparativo* o *tipologico* che prevede una collocazione degli oggetti in funzione delle loro forme esterne; il *metodo geografico* che invece si fonda sulla provenienza etnica o culturale dei manufatti. Un terzo metodo, ideato dal conservatore francese Edme François Jomard nel 1845 e chiamato *metodo comparato*, prevede una ripartizione degli oggetti in "classi", "ordini", "specie" e "varietà" (Ciminelli 2008: 64, 66). Tuttavia, non tutti gli oggetti etnografici sono classificati come "autentici", perché già in quest'epoca circola la nozione di "autenticità" legata alla purezza e, quindi, alla non contaminazione occidentale, di cui a breve parleremo. Oltre a questi metodi ne esistono

pure degli altri, il cui scopo è celebrativo (sia personale sia riferito alla nazione) od artistico (utilizzato soprattutto dai missionari per mettere in luce l'abilità dei Selvaggi in modo da ottenere dei fondi per i loro progetti) o ancora scientifico, mentre i creatori di questi oggetti sono costretti ad esibire «la loro "autenticità" culturale» (Ciminelli 2008: 77) a dimostrazione della propria identità (cfr. Ciminelli 2008).

A proposito dell'ambito artistico, si individua l'esistenza di una linea evolutiva nell'arte dei Selvaggi, tuttavia connessa sempre al concetto di Cultura diffuso al tempo: l'arte si modifica passando da una fase primordiale astratta (riferita all'arte dei Selvaggi) per toccare l'apice nel realismo e nel figurativo (incarnata dall'arte "occidentale") (Ciminelli 2008: 57). L'arte degli Altri verrà definita, per tutta la seconda metà dell'Ottocento e fino ai primi del Novecento, come arte "decorativa", termine utilizzato dopo il Rinascimento per indicare le "arti minori": ciò vietava ai Selvaggi di essere considerati dei veri artisti perché «privi di grandi aspirazioni intellettuali e capaci solo di un primigenio impulso creativo volto alla decorazione» (cfr. Riegl 1897-98: 66, cit. in Ciminelli 2008: 58).

Quello che ci preme far notare riguarda l'interesse di alcuni antropologi evoluzionisti i quali, a differenza degli storici dell'arte a loro coevi che non ritrovano negli "oggetti etnografici" nessuna qualità estetica, riconoscono «la presenza di una sensibilità estetica e di un'arte tra i popoli primitivi». Quest'attenzione è resa possibile dal recente concetto antropologico di «un'unica Cultura, un'unica Arte, un unico Uomo» (Ciminelli 2008: 59-60).

Lo storico dell'arte indiana, Sir George Birdwood (1903), è difatti contrario a riconoscere una qualità artistica negli oggetti etnografici: essi sono puramente decorativi e «privi di un consapevole intento artistico» (Ciminelli 2008: 59). Non possono perciò essere valutati come oggetti d'arte.

Il carattere involontario e inconscio proposto da Birdwood era già stato avanzato da Balfour, un antropologo degenerazionista, il quale nel 1893 in *The Evolution of Decorative Art* scrive come il cambiamento riscontrabile nella *decadenza* delle decorazioni potesse essere intenzionale e non casuale, interpretando il fattore fortuito come delle «variazioni degenerative dovute alla mancanza di tecnica o di memoria dell'esecutore, a copie inaccurate, ai vincoli imposti dai materiali o dagli strumenti» (Ciminelli 2008: 60).

I motivi ornamentali sono esaminati anche dal biologo e antropologo inglese Alfred C. Haddon (1855-1940), il quale propone nel suo libro più famoso *Evolution in Art* del 1895 l'analisi «della storia della vita dei disegni», ossia delle decorazioni degli oggetti. In esso

Haddon studia gli stili decorativi che si sono evoluti nel tempo soffermandosi su quelli incisi sui prodotti di ceramica, pietra o sui tessuti. L'antropologo non percepisce l'arte decorativa secondo un punto di vista estetico, da lui ritenuto soggettivo, «ma scientifico, nel senso che per lui la "biologia dell'arte" era un modo per applicare a dei prodotti umani quella prospettiva delle scienze naturali che studia la distribuzione e le variazioni tra le forme dei viventi ed è in grado quindi di determinarne l'evoluzione» (Fabietti 1991 [2011: 21]).

Sostenitore e promotore di questo studio dell'arte secondo un punto di vista scientifico è il generale Augustus Pitt-Rivers (1823-1900), fondatore di un importante museo etnografico: il Pitt-Rivers Museum ad Oxford. Egli si serve per la prima volta nei suoi allestimenti museali del metodo *comparativo*, tipico dell'antropologia evoluzionista: gli oggetti sono infatti giustapposti in modo da poter essi stessi divenire dei racconti della loro evoluzione, dalla forma primitiva, più semplice, a quella più complessa. In particolare, egli si associa alle ipotesi *degenerazioniste* che giudicavano come dalla purezza originaria una parte dell'umanità fosse riuscita nel tempo ad accumulare il sapere e i progressi raggiunti dagli antenati, contrariamente all'altra decaduta e declinata. Pitt-Rivers nota questo *regresso* dei selvaggi in alcune decorazioni di canoe aborigene della Nuova Irlanda: esse avevano subito una *degenerazione* passando dal realismo iniziale all'astrazione, caratteristica che sarà invece rivalutata nel secolo successivo (Ciminelli 2008: 61-62, Fabietti 1991 [2011: 21]).

In realtà, quest'arte vagliata come decorativa non è inferiore all'arte figurativa e il primo a dare importanza al contenuto più che alla forma di quest'arte *simbolica* è l'antropologo tedesco Franz Boas (1856-1942). Egli nel 1927 in *Primitive Art* afferma: «la decorazione che a noi sembra puramente formale è invece associata a significati, è, cioè, interpretata» (Boas 1981: 114). Boas evidenzia come alla stessa forma si possano attribuire diverse concezioni: «la forma è costante, ma l'interpretazione variabile, non solo a livello tribale ma anche individuale» (Boas 1981: 153). Perciò l'arte esprime «un valore emotivo che non appartiene soltanto alla bellezza della forma: si tratta di un elemento espressionistico [...]. Più forte è l'associazione tra forma e idea, più chiaramente risalta il carattere espressionistico dell'arte» (Boas 1981: 338). Nello specifico studia l'arte decorativa della costa del nord America, la quale possiede un elevato valore simbolico (cfr. Boas 1981 e v. *infra*). Inoltre, sottolinea, scagliandosi contro l'evoluzionismo, come il figurativo non derivi dal simbolico, poiché entrambi possono essere presenti contemporaneamente: «dove l'arte di un gruppo oscilla

tra una resa simbolica e una resa figurativa si possono trovare fianco a fianco forme realistiche e simboliche» (Boas 1981: 166).

La decorazione è sempre stata percepita, in modo erroneo precisa l'antropologo Alfred Gell (1998), «come opposta alla "rappresentazione", laddove la prima è intesa come *aniconica*, ossia è *non figurativa*». Egli «evidenzia come i già due sensi del verbo *rappresentare* ("raffigurare" e "essere il rappresentante di") indichino chiaramente la necessità di un superamento della distinzione iconico/aniconico: difatti, un idolo costituito da una pietra (aniconico), *rappresenta* la divinità allo stesso titolo di una sua raffigurazione (iconica)» (Ciminelli 2007: 8). Allora gli stili ornamentali, essendo simbolici e quindi interpretabili, sono essi stessi figure iconiche. Non è vera dunque l'opposizione che riteneva l'una inferiore all'altra, poiché la decorazione riveste una funzione attiva, è un'arma psicologica che agisce sullo spettatore «costringendolo ad una sorta di «*unfinished business*» (Gell 1998: 80): ad una relazione cognitiva senza sosta con l'oggetto visivo» (Ciminelli 2007: 10). Essa ricopre «un valore agentivo sia in termini di definizione o ridefinizione del sé, sia in termini di negoziazione del potere sociale e politico» (Ciminelli 2007: 17).

1.3. L'Arte Primitiva

Il nostro itinerario storico prosegue analizzando lo "sbarco" dell'arte degli Altri in Occidente negli anni Venti, che sarà fautore di una vera e propria rivoluzione in campo artistico (Pensa s.d.: 9). Sono i *fauves*, i cubisti e gli espressionisti tedeschi a scoprire l'*art nègre* e a farla diventare una moda, riconsiderando la facoltà che dà loro di poter ritornare alle origini.

Il primo a riconoscere il valore dell'arte negra è l'artista *fauves* Maurice de Vlaminck[12], il quale racconta nel 1905 di aver visto in un *bistro* di Argenteuil tre statuette e di esserne rimasto talmente folgorato da decidere immediatamente di acquistarle. Da quel momento comincia il suo interesse e la sua ricerca dell'arte negra (Leiris, Delange 1967: 7, Ciminelli 2008: 97).

L'appellativo di promotore e artefice di questa scoperta è però molto dibattuto, in quanto anche il pittore *fauves* Henri Matisse afferma di essere stato il primo ad aver valorizzato

[12] Per confronti sul tema dei rapporti tra arte negra e cubismo si veda il testo di M. G. Messina (1994), *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi.

l'arte negra e ad averla fatta conoscere nell'autunno del 1906 a Pablo Picasso, nell'appartamento di Gertrude Stein.

Tuttavia, nonostante la crescita nell'apprezzamento di questa "nuova" arte, i suoi creatori sono ancora una volta svalutati e ritenuti inferiori. Echi della visione evoluzionista si ritrovano nelle opinioni del critico d'arte André Warnod, per il quale l'arte africana conserva una violenza selvaggia e pure Emil Faure nel 1912 si riferisce all'arte nera come appartenente alla «razza forse tra le più arretrate» (cit. in Flam-Deutch 2003: 59, cit. in Ciminelli 2008: 101). L'idea degenerazionista che i manufatti ritenuti superiori non potessero appartenere alle società primitive e per questo ricondotti alle società superiori come quella egiziana o greca, rispecchia la concezione del critico tedesco Emil Waldmann e del poeta surrealista Guillaume Apollinaire, i quali ribadiscono un'affinità tra l'arte africana e quella egizia. Sulla stessa scia troviamo anche il critico d'arte del Metropolitan Museum of Art (1906-10) Roger Fry e il curatore Marius de Zayas (1916): essi la classificano come un'arte infantile e asseriscono la sua proporzionalità in relazione al grado intellettuale sviluppato dai neri. In particolare, de Zayas, organizzatore della prima mostra d'arte africana a New York nel 1914, dichiara che «ogni razza ha una determinata concezione della rappresentazione, e il grado del suo sviluppo artistico verso il naturalismo è in relazione diretta con il suo sviluppo intellettuale». Egli giudica l'arte negra come il frutto di uno stadio mentale infantile (scaturita da un cervello pari a quello dei bambini bianchi), un'arte che non può svilupparsi ma solo *degenerarsi* (in questo caso la degenerazione avviene se si nota la presenza di influenze occidentali) (Ciminelli 2008: 99-104).

L'*art nègre*, ormai famosa grazie alla sua continua valorizzazione ad opera delle avanguardie artistiche, diviene presto una moda a Parigi perché riecheggia nuovamente il mondo esotico[13] «di sogni e possibilità passionali, ritmiche, materiali, mistiche, liberatorie: un'Africa» (Clifford 1999: 164, cit. in Ciminelli 2008: 106). A metà degli anni Venti essa è all'apice: tutti la collezionano, artisti e intellettuali, anche se i suoi prodotti non sono ancora considerati "opere d'arte" ma oggetti etnografici (Ciminelli 2008: 106-108).

A questo proposito mi soffermo brevemente sulla famosa spedizione Dakar-Gibuti (1931-1933) guidata da Marcel Griaule e Michel Leiris, promossa dal Muséum d'Histoire naturelle e dall'Institut d'Ethnologie de l'Université de Paris, esempio lampante della considerazione delle opere africane al tempo. I due promotori, nelle *Istruzioni per raccoglitori di oggetti*

[13] Come gli *exotica* nel Cinquecento-Seicento.

etnografici (1931) stilate prima della partenza, affermano: «l'oggetto non è altro che un testimone che deve essere preso in considerazione secondo le informazioni che fornisce su una certa cultura e non secondo il suo valore estetico» (cit. in Bassani 2002: 16). La missione ha lo scopo di "raccogliere", se non dire sottrarre, materiale etnografico per il Museo del Trocadéro di Parigi. Insieme a Griaule partecipano tre membri permanenti: l'ex surrealista Michel Leiris come segretario-archivista, Marcel Larget, esperto di osservazioni e collezioni naturalistiche ed Eric Lutten, che aveva il compito di riprendere cinematograficamente la missione ed era anche impegnato nello studio delle tecniche e dei riti incontrati. Nel diario della spedizione, pubblicato da Michel Leiris con il titolo *L'Afrique fantôme* nel 1934, egli descrive il metodo di requisizione utilizzato: un permesso di cattura degli oggetti tramite l'inganno o il furto o ancora il ricatto (Neri 1984: XXIV-XXVI)[14]. Sono delle vere e proprie confische di materiale e la loro rivelazione porta alla rottura tra Griaule e Leiris. Quest'ultimo, nella premessa all'edizione del 1951, rivela parlando della missione che «i problemi umani che si erano già posti mi hanno colpito soltanto quando assumevano l'aspetto di abusi veramente lampanti» (Leiris 1951: 8).

La vera e propria trasformazione da oggetti etnografici e il successivo riconoscimento ad opere d'arte si delinea nel 1923 con l'esposizione *Primitive Negro Art* organizzata dall'etnologo Stewart Culin, all'interno della quale il curatore dispone le sculture su dei piedistalli per esaltarne la bellezza e l'importanza. L'idea si diffonde rapidamente tanto che anche il dadaista Tristan Tzara nel 1930 espone alla Galerie Pigalle gli oggetti su dei basamenti, proprio per incentivare la loro considerazione come opere d'arte (Ciminelli 2008: 117). Ma non sempre la novità è accettata di buon grado: sono soprattutto gli etnografi, come Georges Henri Rivière e Paul Rivet, ad essere preoccupati per questa elevazione degli oggetti etnografici ad opere d'arte. Rivet, per esempio, vieta assolutamente una loro valorizzazione estetica nel Musée de l'Homme di Parigi, imponendo un allestimento di tipo *geografico*[15] con oggetti a loro simili e studiati in base alla loro funzionalità. È in questo preciso momento che il fascino dell'*art nègre* comincia ad indebolirsi, declassato dalla nuova scoperta dell'arte precolombiana e degli Indiani d'America. Ma non tutto è perduto: infatti negli anni Quaranta negli Stati Uniti si avvierà quel processo di consacrazione dell'Arte Primitiva ad opera di intellettuali, artisti (in particolare i Surrealisti), di scienziati, qui

[14] Nell'Introduzione all'Africa fantasma pubblicata nel 1984 in Italia (Milano, Rizzoli editore) contenente le due premesse di Michel Leiris del 1981 e del 1951.
[15] V. *supra*.

rifugiatisi per allontanarsi dall'Europa totalitarista (Ciminelli 2008: 117-121). Essi amano collezionare «arte precolombiana, indiana, oceaniana e giapponese», frequentano mercanti d'arte e New York, in particolare, ne diventa il fulcro: «tutto confluisce qui, in qualche modo» (Clifford 1999: 272 sg., cit. in Ciminelli 2008: 122).

In questi anni si affaccia sulla scena antropologica una figura chiave nell'avvaloramento dell'arte dei Primitivi e nella lotta al razzismo: il tedesco Franz Boas. Egli si scaglia contro la teoria dell'antropologo evoluzionista Edward Burnett Tylor (v. *supra*), il quale sosteneva un progresso dei popoli avvenuto per tutti per stadi uguali, dimostrando «una serie di esempi relativi tanto alla possibile origine differente, quanto al diverso significato, che fenomeni culturali simili potevano avere in contesti culturali diversi» (Fabietti 1991 [2011: 63]). Inoltre, Boas (1911) proclama l'unità sia biologica che intellettuale del genere umano, affermando «l'indipendenza reciproca di lingua, razza (caratteristiche fisiche) e cultura». Oltre a ciò, l'antropologo (1927) asserisce come in alcuni fenomeni culturali (arte e lingua per esempio) sia erronea la supposizione del passaggio dal semplice al complesso[16] e, a prova di ciò, analizza l'arte degli Indiani situati in Nord America notando nelle loro opere una certa laboriosità: essi rappresentano gli animali totemici in modo simultaneo e da più punti di vista, sdoppiano le immagini, la cosiddetta *slip-representation*. È il primo a supportare quest'idea, contraddicendo le concezioni contemporanee di curatori e storici che la etichettavano come arte infantile e rozza (v. *supra*) (Ciminelli 2008: 124-126).

Grazie agli studi innovativi di Boas, prosegue il cammino dell'Arte Primitiva verso la consacrazione raggiunta con l'aiuto di una facoltosa famiglia americana: i Rockefeller. Essi sono i fautori della creazione del Museum of Modern Art di New York nel 1929, un luogo divenuto cruciale per la legittimazione di quest'arte. Al MoMA è infatti ospitata una mostra inerente all'arte precolombiana e moderna, *American Sources of Modern Art* (1933) e due anni dopo, nel 1935, è la volta della prima esposizione d'arte africana organizzata in un museo d'arte e non in un museo etnografico: *African Negro Art*. In essa gli oggetti sono esibiti come delle vere e proprie opere d'arte, senza aderire a nessun *metodo geografico*: la loro provenienza è totalmente ininfluente.

Successivamente, si succedono al MoMA mostre dedicate all'arte messicana e nativa fino a quando il 1954 vede la fondazione di un museo appositamente creato per l'Arte Primitiva:

[16] V. *supra*.

il Museum of Primitive Art[17], tanto desiderato dalla famiglia dei Rockefeller. Il suo direttore, Robert Goldwater, consacra la nascita del Primitivismo nell'arte moderna e il seguente concetto di "autenticità" legato all'Arte Primitiva[18] (Ciminelli 2008: 129-131). Nel museo gli oggetti sono collocati per essere fruiti totalmente come opere d'arte, isolati dal proprio ambiente originario: è un nuovo metodo di allestimento, denominato *estetico*, che va ad opporsi alla visione etnologica che percepiva gli oggetti come «curiosità da collezionare o come documenti storici o etnografici» (Bourdieu 1983: 26, cit. in Ciminelli 2008: 131).

La collezione museale contenuta nel Museum of Primitive Art viene donata, in un secondo momento, al Metropolitan di New York, il quale inaugura nel 1982 un apposito dipartimento con l'esposizione *Michael C. Rockefeller Wing of Primitive Art*.

Ci avviciniamo sempre più al momento *clou* vissuto dall'Arte Primitiva: il suo apogeo e la sua conseguente consacrazione nel mercato internazionale. Ciò avviene nel 1984 con la mostra *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* al Museum of Modern Art di New York, diretta da Richard Oldenburg e curata da William Rubin. La mostra ospitava tre sezioni contenenti più di trecentocinquanta opere: la prima comprendeva le opere africane che avevano influenzato i cubisti e i surrealisti; la seconda riguardava l'affinità tra arte primitiva e arte occidentale; l'ultima invece era dedicata alle opere occidentali che erano state condizionate dai riti e dalla mitologia "esotica" (Ciminelli 2008: 132-134). Tuttavia, l'allestimento dell'esposizione fu disapprovato dal critico Thomas McEvilley, poiché mirava a potenziare le attinenze e somiglianze tra l'arte moderna e Primitiva, ribadendo la supremazia dell'arte occidentale:

> «the art of colonial was being used to prove the spiritual legitimacy of the colonizer. The vast catalogue produced by the museum showed no interest in the so-called primitive works for their own sake, but only as footnotes to Western Modernist works» (McEvilley 2005: 34-35).

L'importanza della mostra è notevole, dato che segna l'inizio della decostruzione antropologica dell'Arte Primitiva e del conseguente universalismo estetico, argomenti principali del prossimo paragrafo.

[17] In realtà, il nome doveva essere Museum for Indigenous Arts (Ciminelli 2008: 130).
[18] Ossia l'arte genuina, pura, tradizionale, v. *infra*.

1.4. L'arte africana autentica e tradizionale

Siamo giunti oramai con il nostro percorso a fine Novecento, speranzosi di poter incontrare finalmente un cambiamento nella percezione occidentale dell'Altro. Ma è solo un'illusione, poiché le visioni non sono affatto cambiate: l'immagine dell'Altro descritto come "primitivo", incivile, inferiore è ancora viva e ben evidenziata dalla contrapposizione tra arte occidentale e arte primitiva.

Questa netta separazione è stata molto discussa dall'etnologa Sally Price (1989, 1992, cfr. Cafuri 2008), dalle cui citazioni di storici, critici e intellettuali, integrate da Maria Luisa Ciminelli (2008: 141) con altre fonti, si può ricavare una tabella riassuntiva di tutti gli aggettivi e caratteri attribuiti nel corso del tempo all'arte primitiva:

«**Arte occidentale**	**Arte primitiva**
Imitazione natura, realismo	Stilizzazione, stereotipia, simbolismo, astrazione
Razionalità	Istinto, impulsi interiori, pulsioni primitive, inconscio, desiderio, paura, forze occulte, sessualità, erotismo, immediatezza, malevolenza
Complessità	Semplicità, elementarità
Storia	Atemporalità, tradizione
Individualità	Anonimato
Espressione dell'identità personale	Espressione dell'identità tribale
Priva di "contaminazioni" interne (mercato)	Priva di "contaminazioni" esterne (Occidente)
Creata per scopi "sublimi"	Creata per scopi "religiosi", "magici"
Qualità estetiche storiche	Qualità estetiche atemporali»

La suddetta struttura si compone da opposizioni binarie contrastanti che sembrano riprendere la distinzione tra Noi (Occidentali) e Loro (Selvaggi), nota in antropologia come

Great Divide (Ciminelli 2008: 141). Ciò deriva, come si è accennato[19], dalla costruzione dell'idea dell'Altro che nei secoli gli Occidentali hanno maturato e che ha radici infondate. In questo modello il Primitivo è visto come colui che produce delle opere semplici, create per scopi "religiosi", legate alla tradizione, espressioni di una qualità estetica atemporale, egli è anonimo, poiché la sua identità si fonda con la collettività; al contrario i lavori dell'artista occidentale sono complessi, legati alla storia, guidati da una logica, una razionalità e sono il frutto dell'espressione individuale. L'arte primitiva perciò per essere considerata tale deve essere pura, autentica, ossia priva di contaminazioni occidentali.

Queste opinioni negative degli Altri sono rimaste in maggioranza rispetto a quelle positive fino a dopo la seconda metà del Novecento, quando si è tentato di trovare dei sinonimi al termine arte primitiva, come *native art*, *indigenous art*, *tribal art* o ancora *African art* (Ciminelli 2008: 141-143), tuttavia essi non distruggono l'opposizione del *Great Divide*.

Anzi, con la mostra *"Primitivism" in 20th Century Art* (v. *supra*) essa viene ancora più accentuata tanto da scatenare una serie di polemiche che danno il via alla decostruzione antropologica. L'artefice di ciò è il critico Thomas McEvilley, il quale segnala come l'esposizione compia un atto di *appropriazione*, poiché le opere non vengono datate in quanto sottese all'estetica "primitivista" da essa consacrata: «tutto quel che i curatori intendono farci conoscere di questi oggetti è da dove vengono, a che cosa somigliano, e come soddisfano i bisogni dell'esposizione» (McEvilley 1984 [2003: 346], cit. in Ciminelli 2008: 144). In questo modo viene meno un confronto diretto con l'Altro perché «il Museo (*si riferisce al MoMA, sede dell'esibizione*)[...] lo sta inglobando e lo sta usando per consolidare le nozioni di qualità e i sentimenti di superiorità dell'Occidente» (McEvilley 1984 [2003: 349], cit. in Ciminelli 2008: 146; corsivi aggiunti).

Un'altra forma di *appropriazione* in vigore è quella della tutela e della protezione delle "proprietà culturali" indigene possedute dagli Occidentali; infatti, questi ultimi sono contrari ad una loro restituzione poiché pensano di essere «moralmente obbligati a proteggere i manufatti delle culture primitive senza considerare l'eventuale assenso dei proprietari all'operazione di salvataggio e alla sua importanza scientifica[20]» (Price 1992: 112-113, cit. in Ciminelli 2008: 150). Perciò, con questa scusante, alcuni collezionisti motivano le prese di

[19] Cfr. le origini del pregiudizio.
[20] Sul tema del rimpatrio e della *negoziazione* delle appartenenze cfr. Cap. 3 e Ciminelli (2006).

possesso di tali oggetti, come si evince dalle parole del famoso collezionista d'arte Ezio Bassani:

> «la prima riguarda la liceità della collocazione in un museo di opere create al servizio della religione o della società estirpandole così dal loro contesto vitale. Per parte mia ritengo che non vi sia alternativa al museo se si vogliono salvare dalla distruzione e dal furto, in Occidente come in Africa, quelle opere ormai non più necessarie al funzionamento della società a causa della trasformazione del contesto culturale in cui erano state create, e di conseguenza abbandonate alla distruzione. È quanto è avvenuto per il salvataggio di molte opere d'arte del nostro passato, soprattutto religiose, a rischio per il cambiamento della liturgia o, peggio, per il degrado o il crollo degli edifici che le ospitavano» (Bassani 2003: 16-17).

Ma questo trasferimento e successivo ricollocamento nei nostri musei occidentali è dovuto ad una serie di *appropriazioni*, se così si possono definire, avvenute nel tempo[21]. Ritornando alle critiche concernenti l'esposizione del 1984, il grande antropologo James Clifford evidenzia come essa si impadronisca «dell'alterità», tenti di «costituire a propria immagine le arti non occidentali, *di* scoprire capacità "umane" universali, astoriche» (Clifford 1985 [1999: 225], cit. in Ciminelli 2008: 152; corsivo aggiunto). La mancanza di una storia, il vivere dei Primitivi in un eterno "presente etnografico" per citare l'antropologo e filosofo Johannes Fabian (v. *infra*), è la caratteristica essenziale per negare la *coevità* di questi popoli, avendo la presunzione di giudicare la loro arte "autentica" o "non autentica". È proprio quest'ultimo concetto che ci interessa analizzare particolarmente, iniziando con una sua definizione generale per poi proseguire nello studio della sua comparsa nel mondo dell'arte.

Secondo il dizionario la parola "autentico" significa: «1. Che è stato eseguito veramente dall'autore al quale si attribuisce. Originale. Genuino. 2. Che è veramente del tempo, del paese, dell'uso proprio» (Passerini Tosi 1969: 132). Autenticità invece indica: «1. L'essere autentico. 2. Veridicità. Originalità. Genuinità» (Passerini Tosi 1969: 132).

La definizione data dal vocabolario calza perfettamente con l'idea eurocentrica di opera autentica in vigore già da fine Ottocento-inizio Novecento, quando essa era legata alle ipotesi degenerazioniste e alle idee dell'antropologia evoluzionista[22], corrente di pensiero che vedeva i Primitivi inferiori e arretrati nella scala evolutiva perché, se messi a confronto con la cultura e la tecnologia europea e in particolare inglese, risultavano, assieme ai loro oggetti ed alla loro arte, meno complessi e meno sviluppati.

[21] Cfr. Leiris (1950).
[22] V. *supra*.

Maria Luisa Ciminelli (2008: 155-156), seguendo Enid Schildkrout (1998) rintraccia il concetto di autentico nel 1905-1906 nelle osservazioni di Frederick Starr (1858-1933), un antropologo degenerazionista americano, il quale durante una raccolta di materiale etnografico per l'American Museum of Natural History nel Kasai[23], distingue già gli oggetti con un'influenza occidentale da quelli tradizionali africani. I primi sono considerati aventi valore negativo, mentre i secondi portatori di un significato positivo, a patto della dimostrazione dell'antichità e dell'utilizzo dell'oggetto, altrimenti esso è valutato "non autentico". Infatti, il mercato all'epoca era talmente fiorente da creare dei "falsi" oggetti inautentici, poiché prodotti appositamente per essere esportati all'estero, un esempio sono le "forchette cannibaliche" delle isole Fiji vendute ai viaggiatori e spacciate per vere (Ciminelli 2008: 155-156).

Successivamente, nel 1926 i due curatori del catalogo *Primitive Negro Sculpture*, Paul Guillame e Thomas Munro ribadiscono la purezza e "autenticità" delle opere africane presenti in quegli oggetti privi di contaminazioni occidentali, affermando che «il negro produttore di arte era il negro non toccato da influenze esterne» (Guillame, Munro 1926: 13, cit. in Clarke 2003: 47, cit. in Ciminelli 2008: 155). Spesso, per confermare il loro pensiero e per dimostrare l'antichità dell'arte africana, ormai vagliata come prodotto raro e non più fabbricata, truccavano le opere datando alcune sculture, appartenenti al XIX secolo, ad inventati secoli vetusti.

Dieci anni dopo circa, nel catalogo dell'esposizione *African Negro Art*, tenutasi al MoMA nel 1935, il curatore James Johnson Sweeney parla dell'arte africana autentica come «di quella, incontaminata, del periodo in cui gli artisti lavoravano in modi tradizionali per adempiere a funzioni religiose tradizionali, senza conoscere il denaro» (Ciminelli 2008: 155, cfr. Sweeney 1935).

La distinzione permane anche negli anni Sessanta con il critico Robert Goldwater, direttore del Museum of Primitive Art, che individua una differenza tra le opere create per scopi religiosi o rituali e le opere create a fini commerciali, quest'ultime ritenute non autentiche, non tradizionali e addirittura non appartenenti all'etnia da lui considerata, quella dei Senoufo del Mali. Anche l'arte turistica[24], appartenente alla seconda categoria, è da lui giudicata come inautentica (Goldwater 1964, cit. in Ciminelli 2008: 154).

[23] Oggi Repubblica Democratica del Congo.
[24] V. *infra*.

Proseguendo nel corso del tempo arriviamo al 1971 incontrando Frank Willet, studioso e autore di *African Art. An Introduction* (1971). Egli valuta autentiche quelle opere create da un africano ed utilizzate esclusivamente dal proprio popolo; tale concetto è confermato pure dal contemporaneo mercante d'arte Henri Kamer, il quale asserisce che «un autentico pezzo africano è per definizione una scultura eseguita da un artista di una tribù primitiva e destinata all'uso di quella tribù in modo rituale o funzionale, mai lucrativo» (Kamer 1974: 5, cit. in Ciminelli 2008: 154).

Allo stesso modo, nel 1982, il collezionista Ben Heller riconferma ciò che era stato esplicato dai suoi predecessori, ricordando come l'arte africana non contaminata fosse la più ricercata e apprezzata, mentre l'arte d'aeroporto (v. *infra*), ossia l'arte creata per i turisti, fosse posta all'ultimo posto in termini di importanza economica. Nel mezzo egli posiziona quegli oggetti, mai utilizzati, *appropriati* in passato dai missionari o da qualche straniero (cfr. Rosenbum 1982: 126, Jules-Rosette 1984: 213, cit. in Ciminelli 2008: 154).

Arriviamo quindi all'ultima definizione elaborata dal curatore della mostra *"Primitivism" in 20th Century Art* William Rubin. Egli sostiene che «un oggetto autentico è un oggetto creato da un artista per il suo popolo e usato per scopi tradizionali. Così, i lavori realizzati dagli artisti dell'Africa o dell'Oceania allo scopo di essere venduti a stranieri [...], sarebbero da definirsi come inautentici» (Rubin 1984: 76, cit. in Ciminelli 2008: 153).

La precedente affermazione è valida ancora oggi. Di fatto, la situazione non si è evoluta: l'eco di Rubin & Co. e l'ideologia evoluzionista di Starr si ritrovano nelle parole del collezionista italiano Fabrizio Corsi (2007): «ho sempre cercato di estraniarmi dal mio gusto personale per acquistare ciò che mi appariva autentico» ed ancora «ho visto in un museo italiano, in due copie importate nel 1980, la qualità che rende un'opera autentica: *ossia* i chiari ed evidenti segni della sua utilizzazione». Egli continua poi invogliando ed incitando le persone a comprare opere africane, ma con un ammonimento: «acquistate solo sculture autentiche, più antiche possibile» (Corsi 2007: 290, 295-296).

L'idea di opera autentica come priva di influenze occidentali invade anche il mondo curatoriale odierno, come figure del calibro di André Magnin, di Susan Vogel e collezionisti come Jean Pigozzi[25]. La loro scelta cade oggi più sugli artisti che non sulle opere, sulla loro "autenticità" o anche definita "etnicità", prediligendo coloro che vivono in Africa, meglio ancora se in villaggi poiché l'isolamento li ha potuti preservare dai rapporti con gli

[25] Cfr. Cap. 3.

Occidentali, e agevolando gli artisti autodidatti che non si spostano e che si esprimono con idiomi africani. L'interesse è quindi ancora rivolto ad un'arte vergine, pura, spirituale e creata con tecniche tradizionali (Pensa s.d.: 16): in poche parole *autentica*, come del resto avviene per le sculture e le maschere africane, giudicate autentiche solo se prodotte prima del contatto europeo (Ginzberg 2000: 9).

Dalle opinioni precedentemente esaminate, come quelle di Ben Heller, Robert Goldwater e William Rubin, traspare l'idea di arte inautentica connessa al concetto di arte turistica o denominata anche *airport arts*, ovvero forme artistiche prodotte per essere consumate all'esterno. In realtà già nel passato, prima dell'arrivo dei coloni europei, era in vigore l'uso di scambiarsi gli oggetti e di conseguenza non tutto era prodotto esclusivamente per il consumo interno.

L'arte turistica viene denigrata, secondo la studiosa Bennetta Jules-Rosette, perché incriminata di essere:

> «1) una produzione di massa; 2) eseguita da persone inesperte che mancano delle necessarie competenze; 3) prodotta da più artigiani che lavorano contemporaneamente ad un singolo pezzo, mentre l'opera d'arte sarebbe prodotta da un singolo artista che crea autonomamente; 4) influenzata più dalle richieste e dai gusti dei compratori che dalla creatività individuale; 5) degli oggetti inferiori a livello qualitativo e artisticamente non interessanti» (Jules-Rosette 1984: 16, cit. in Colombo Dougoud 2006: 99-100).

In particolare, lo studioso e curatore Nelson Graburn evidenzia come essa debba avere tre caratteristiche essenziali per poter essere considerata tale: deve essere economica, trasportabile e comprensibile per la società a cui è rivolta (in questo caso il destinatario è l'Occidentale) (Ciminelli 2008: 168-169).

Ma la finalità di queste opere, dichiara la conservatrice del Musée d'ethnographie di Ginevra Roberta Colombo Dougoud, non si dissolve unicamente nella vendita, come fonte di guadagno per queste popolazioni: gli oggetti trasmettono significati, valori, identità, sono testimoni del cambiamento socio-culturale che si è verificato dopo il contatto occidentale. L'arte turistica è una forma impiegata dalle popolazioni

> «*per* trovare una nuova collocazione, *per* esprimere e comunicare la loro esistenza, *per* spiegare chi sono, come vivono, quali attività svolgono, quali sono le loro particolarità, in cosa consiste la loro unicità, *per* dichiarare la loro identità separata e *per* offrirne un'immagine positiva di sé stessi» (Colombo Dougoud 2006: 100; corsivi aggiunti)[26].

[26] In particolare, l'autrice si riferisce alle *storyboards* di Kampot, un villaggio della Papua Nuova Guinea (cfr. Ciminelli 2006 per un approfondimento sul tema).

Le opere sono quindi nuove maniere di comunicazione e di commercio, con le quali gli indigeni cercano di esprimersi, interpretando tuttavia le aspettative dei turisti, per cui «per comprendere un oggetto d'arte turistica non è sufficiente concentrarsi su un gruppo sociale, ma occorre analizzare i produttori ed i consumatori» (Colombo Dougoud 2007: 101-102). Siamo di fronte ad uno scambio che ha lo scopo di rivendicare la propria identità[27].

L'altro concetto strettamente correlato all'autenticità è quello della *tradizione*, intesa come l'inclusione nell'arte autentica di quelle opere prodotte da società tradizionali non occidentali, quest'ultime giudicate come delle forme culturali immobili, preistoriche e per questo a noi non contemporanee. Questa opinione non è altro che riprendere la comparazione, proposta da Lubbock, di questi popoli ai "Primitivi", la cui tradizione non si altera, è immobile e tutto ciò che risulta essere diverso da essa viene valutato come "degradato". A questa visione si può ricollegare anche la concezione dell'opera d'arte come creazione collettiva, frutto del lavoro di un artista che non ha né una creatività né un'identità individuale, per questo definito anonimo[28] (Ciminelli 2008: 158-159).

Autenticità quindi può essere anche sinonimo di anonimità, poiché il fatto di conoscere l'identità dell'artista cancella l'alone di mistero e magia intrinseco dell'opera (Kasfir 1999: 94), ma più approfonditamente essa si riferisce soprattutto alla conseguente perdita dell'identità individuale del creatore, identificato con un gruppo, con una collettività.

Autenticità e tradizione erano e sono ancora oggi per alcuni collezionisti e curatori perciò equivalenti a buono, mentre il loro contrario, ossia non tradizionale e non autentico, esprimono un pensiero malvagio, cattivo (Kasfir 1999: 95)[29].

Fortunatamente, sono numerosi al giorno d'oggi i dibatti antropologici e le critiche rivolte al significato di tradizione e autenticità visti precedentemente. Soprattutto l'idea di tradizione non è più imperniata su un "riciclaggio" del passato, ma viene percepita come qualcosa che si produce continuamente dalla cultura. Il passo successivo da compiere

[27] Cfr. Cap. 3.
[28] Cfr. Cap. 2.
[29] «[...] "authentic" frequently means "anonymous", and anonymity precludes any consideration of the individual creative act. One Parisian collector told Sally Price: "it gives me great pleasure not to know the artist's name. Once you have found out the artist's name, the object ceases to be primitive art. In other words, the act of ascribing identity simultaneously erases mystery» (Kasfir 1999: 94). La studiosa continua affermando: «The most powerful of the classificatory interventions are the words "traditional" and "authentic", which become shorthand designations for "good" and their negations "non-traditional" and "inauthentic", which become synonymous with "bad"» (*ibid*. : 95).

riguarda l'analisi dei rimproveri rivolti dal mondo antropologico alla visione dell'Arte Primitiva autentica come «"arte" creata da un artista "tribale" nei modi e per gli usi "tradizionali"» (Ciminelli 2008: 157).

Il filosofo Larry Shiner (2004) biasima quest'ideologia affermando che essa coincide con «una involontaria giustificazione di una ininterrotta relazione di potere e sfruttamento» (Shiner 2004: 228, cit. in Ciminelli 2008: 158) da parte degli Occidentali, una sorta di *appropriazione* dell'Altro. Egli continua il discorso notando come la teoria dell'autenticità sia fondata su tre concezioni:

> «1) una falsa visione della natura dell'autenticità come tradizione; 2) il mito di una cultura "primitiva" o "tradizionale" intatta precedente al contatto; 3) la distinzione Arte/artigianato e le connesse nozioni sulla spiritualità della vocazione artistica e sull'integrità delle tradizioni stilistiche» (Shiner 2004: 228, cit. in Ciminelli 2008: 158).

Le prime due supposizioni riguardano il concetto di tradizione immobile e statica, sviscerato precedentemente. Le disapprovazioni avanzate a quest'erronea visione nel tempo sono state parecchie: già nel 1971 l'antropologo francese Georges Balandier riteneva necessario abbandonare l'idea di queste società come statiche e prive di cambiamento, se non quello apportato dalla cultura occidentale, dato che esse erano state in precedenza influenzate dal contatto con altre (Fabietti 1995: 41). Dieci anni più tardi, appare un'opera fondamentale per la comprensione del nostro modo di percepire la tradizione altrui: *Il tempo e gli altri* (1983) dell'antropologo Johannes Fabian**.** Egli conferma l'esistenza di un tempo *tipologico*, all'interno del quale sono racchiuse le società come se fossero congelate, che è opposto a quello *fisico*, ossia storico. Fabian distingue perciò tre tipi di tempo:

- il tempo *fisico*, che «ha la funzione di parametro o vettore nella descrizione del processo socioculturale», ma non è «soggetto alla variazione culturale». Con esso si ricostruiscono gli intervalli di periodi nella scala evoluzionistica grazie ad alcuni metodi, come il carbonio quattordici, che da un lato permettono una collocazione dello sviluppo umano nel tempo, ma dall'altra fissano l'evoluzione e gli oggetti in un istante oggettivo e non-culturale. Questo concetto diede l'opportunità a molto antropologi di ottenere «un'aura di rigore scientifico e di credibilità che erano precedentemente una prerogativa riservata solo a storie ben documentate del passato più recente».

- il seguente tempo può essere diviso a sua volta in due forme connesse: il tempo *mondano* e il tempo *tipologico*. Il primo si fonda sul «funzionamento del Tempo fisico per

quanto riguarda le leggi naturali che governano l'universo, *ma* non mostra nessun interesse per il semplice cronologizzare» (Fabian 1983 [2000: 53-54]; corsivo aggiunto). È utilizzato nella suddivisione dei grandi periodi ed epoche, conservando però «una fredda distanza da *tutti* i tempi», poiché impiegato «sia per costruire visioni grandiose del "cammino umano", sia per continuare la multiforme discussione sulla mentalità primitiva». Il tempo *tipologico*, che rappresenta il profilo più importante, è un tempo che non si misura come tempo passato, ma in «termini di eventi significativi a livello socioculturale o, [...], di intervalli tra questi eventi». È perciò alla base di opposizioni come tradizionale/moderno, contadino/industriale, rurale/urbano, proprio perché si spoglia delle «sue connotazioni vettoriali e fisiche» e diviene «una qualità della stasi; una qualità, comunque, che è distribuita in modo diseguale tra le popolazioni del mondo». Questo modello ha causato la comparsa dei preconcetti riguardanti l'esistenza di popoli senza storia[30] (Fabian 1983 [2000: 54-55]).

- infine, c'è il tempo *intersoggettivo*, che sottolinea «l'enfasi corrente sulla natura comunicativa dell'azione e dell'interazione umana» e considera il tempo come cronico, come una «dimensione costitutiva della realtà sociale». Questo avviene perché «la cultura non è più intesa principalmente come un'insieme di regole messe in pratica da membri individuali di gruppi distinti, bensì come il modo specifico in cui gli attori creano e producono credenze e valori e altri strumenti della vita sociale» (Fabian 1983 [2000: 56]).

Fabian continua la sua interessante riflessione affermando che noi Occidentali ci riferiamo agli Altri utilizzando il cosiddetto "presente etnografico", ossia «la rappresentazione oggettivante di altre culture attraverso il tempo presente» (Bunzi 2000: 13). Esso viene impiegato dagli etnografi appartenenti al funzionalismo inglese e allo strutturalismo francese[31] per parlare o commentare il mondo, eliminando l'io autobiografico e utilizzando sempre la terza persona. Di conseguenza non si ha un dialogo tra l'antropologo e l'oggetto antropologico, cioè tra l'*io* e un *tu* (in questo caso riconoscibile nell'Altro), ma tra l'antropologo e il lettore. L'Altro diventa un oggetto da osservare: «il tempo presente è un segnale che identifica un discorso come linguaggio di un osservatore. Un tale linguaggio ha la funzione di commentare un mondo che viene osservato. Esso descrive e riproduce un'altra cultura» (Fabian 1983 [2000: 114]).

[30] In questo tipo di tempo si impongono distinzioni tra società "calde" e "fredde", cfr. McLuhan (1967) sulla divisione tra epoche e media "caldi" e "freddi".
[31] Per ulteriori approfondimenti sulle due correnti cfr. Fabietti (1991 [2011]).

In precedenza, nel 1971 anche il linguista francese Émile Benveniste (1902-1976) aveva dichiarato che la «"terza persona" grammaticale è opposta alla prima e alla seconda come non partecipante al dialogo. La "terza persona" non è una "persona"; in realtà, è quel pronome personale la cui funzione è quella di esprimere la *non persona*» (Benveniste 1971: 198, cit. in Fabian 1983 [2000: 112]). Fabian commenta l'affermazione del linguista, constatando come la rimozione della situazione dialogica sia un modo per negare la *coevità* di queste popolazioni: «l'Altro dialogico è caratterizzato dal tempo presente; pronomi e forme verbali alla terza persona contrassegnano un Altro al di fuori del dialogo». Ma tutto questo non si traduce in un semplice fattore linguistico come pensava Benveniste - anzi, in questi casi ritroviamo l'imposizione, l'affermazione di sé e pure la sottomissione degli Altri a Noi (Fabian 1983 [2000: 111-114]) - ma anche politico, poiché negando a queste popolazioni la *coevità* e allontanandoli dal nostro presente le culture vengono relegate in tassonomie e classificazioni con le quali l'Occidente legittima la propria superiorità, la sua visione etnocentrica. In questo modo l'antropologo, come etnografo sul campo e come teorico, rimuovendo la partecipazione altrui nei testi provoca una frattura che genera «l'allontanamento degli Altri in un tempo "altro"», ossia l'*allocronismo*. Tutti gli oggetti "raccolti", per non dire sottratti[32], dalle altre culture sono rappresentati come appartenenti a delle società immobili nel tempo e per questo non datati[33] (Fabietti 2000: 7, Bunzi 2000: 12). Perciò l'unica maniera possibile per superare la *negazione della coevità* è quella, secondo Fabian, di ricollocare Noi e gli Altri in un tempo presente, nel quale ognuno viene riconosciuto come portatore di una propria cultura in evoluzione e di una propria storia (Fabian 1983 [2000: 119]).

Una breve parentesi degna di nota a proposito del tema, riguarda il convegno intitolato *Gli Indigeni e la Biennale: coevità e contemporaneità dell'arte*, svoltosi il 23 Aprile 2012 all'Università Ca' Foscari a Venezia, importante occasione di confronto per discutere il modo in cui gli artisti africani vengono considerati in Occidente, come i curatori si comportano con essi, se esistono differenze. In particolare l'argomento principale nell'intervento dell'organizzatrice, Maria Luisa Ciminelli, (*La costruzione dell'arte africana contemporanea: il ruolo dei curatori e le strategie curatoriali in discussione sul web*) era la *coevità* dell'arte:

[32] Cfr. Leiris.

[33] V. l'esposizione *"Primitivism" in 20th Century Art* o *Africa: Capolavori da un continente* del 2003 a Torino, che basava l'allestimento in base all'affinità tra le opere primitive e quelle moderne, idea fondante della mostra al Metropolitan (Ciminelli 2008: 150).

capire come e perché alcune opere sono etichettate come "tribali" o "tradizionali" (il termine "primitivo" non è più *politically correct*) mentre altre sono considerate "contemporanee", pur essendo tutte a noi *coeve*. Come si dirà meglio nel Capitolo 4, analizzando il lavoro dei curatori nella scelta delle esposizioni e degli artisti, si nota come alcuni di loro ribadiscano la "negazione della coevità" di Fabian, sottolineando come essa sia ancora un elemento fondante nella comprensione dell'arte degli Altri. Al termine dei lavori della giornata, riflettendo sulla categoria "arte africana contemporanea" si è precisato come all'interno del mercato internazionale non dovrebbe essere importante l'etnia, bensì mettere in risalto la professione[34], dal momento che gli Africani hanno una individualità ben precisa da difendere e promuovere, come del resto viene fatto con gli artisti occidentali[35].

Dieci anni dopo Fabian, il concetto del "presente etnografico" viene ribadito anche dall'antropologo Ugo Fabietti, esso rappresenta «la descrizione al tempo presente di eventi e processi indipendentemente dal tempo reale in cui essi si sono prodotti». Egli asserisce come questo tempo venga sottratto «a qualunque dinamica storica e, per questo fatto, investito di un carattere a-temporale, dove presente e passato remoto vengono a coincidere, conferendo al presente culturale i caratteri dell'originarietà "autentica"» (Fabietti 1995: 80-81)[36]. Egli critica la visione occidentale delle culture come dei «contenitori chiusi in cui sarebbero riposte le "tradizioni" autentiche di una comunità, di un popolo, di una etnia o di una nazione», perché porta a negare «la semplice - ma quanto difficile da accettare - verità secondo la quale tutte le culture *e le tradizioni* sono il prodotto di interazioni, di scambi, di influssi provenienti da altrove, che insomma le culture non nascano pure» (Fabietti 1995: 21; corsivi aggiunti)[37].

---

[34] Nell'edizione della Biennale di arte africana contemporanea di Dakar del 2002 viene ribadita l'inesistenza dell'etichetta "artista africano": questa poteva essere usata nel passato, quando si parlava ancora di un'arte senza nome, comprendente maschere e statuette che venivano collezionate (Pensa s.d.: 16) e racchiuse nei famosi Gabinetti delle meraviglie durante il Cinquecento ed il Seicento come *exotica,* cioè oggetti appartenenti alla categoria degli *artificialia* (prodotti del lavoro umano), che raffiguravano i confini dell'intero universo dell'epoca, al di là dei quali la terra era ignota (Ciminelli 2008: 23).

[35] Cfr. Cap. 4.

[36] Cfr. Fabian (1983), Remotti (1990), Clifford (1999), Kilani (1994), Borofsky (2000). Fabietti accenna all'antropologia della contemporaneità che conferisce «una attenzione maggiore al rapporto tra l'antropologo e i suoi informatori, e in particolare ai processi dialogici che sono alla base della raccolta delle informazioni etnografiche - un momento cruciale di elaborazione del sapere antropologico. *Essa* tende inevitabilmente a porre le figure dell'antropologo e dei suoi interlocutori su un piano di «contemporaneità», con una conseguente «restituzione» all'Altro di una «parola» precedentemente negata». Tra questi include Bourdieu (1979), Csordas (1994), Appadurai (1996), Augé (1992, 2009) (Fabietti 1991 [2011: 195; corsivo aggiunto]).

[37] Cfr. Amselle (1999, 2001) e Cap. 3.

La vitalità delle tradizioni è condivisa anche dal curatore africano Salah M. Hassan (1999, 2003), che evidenzia come il significato del termine comprenda spesso delle conoscenze fisse, sempre uguali e non modificate, ereditate di generazione in generazione. Anche Hassan smantella tale opinione perché la tradizione *vive*, si *reinventa*: è un elemento che viene continuamente mutato, plasmato, che si radica nella vita comunitaria, perciò è necessario distruggere l'antico concetto usato come base fondante nell'identificazione dell'autenticità di un'opera (Hassan 2003: 44-46)[38]. Il curatore si esprime dicendo che

> «l'autenticità andrebbe concepita come un'attività creativa ibrida e immersa in un presente geograficamente localizzato. La produzione culturale e artistica non occidentale è parte di un sistema culturale mondiale sempre più interrelato - senza con ciò dover essere necessariamente sommersa da questo. L'autenticità è qualcosa di culturalmente prodotto e non di recuperato» (Hassan 2003: 47).

Pure l'antropologa Roberta Cafuri (2008) afferma, riferendosi però al *patrimonio culturale*, idea sempre legata al concetto di tradizione, che se esso

> «è definito in termini etnici, culturali e religiosi, con la convinzione che si tratti di un'eredità immutata e ancorata ad un passato condiviso di storia, lingua, tradizione e religione, diventa assai difficile esercitare due libertà fondamentali: quello del singolo di cambiare nazionalità, preferenze sessuali, religione, affiliazione politica e quello per gli immigrati e gruppi emarginati di dimostrare la legittimità della propria identità e partecipazione a uno spazio nazionale» (Cafuri 2008: 165).

In particolare, la concezione dell'autenticità odierna viene derisa durante la mostra collaterale alla Biennale di Venezia del 2001, *Authentic/Ex-centric*: *Africa In and Out of Africa*, curata proprio da due africani, Salah M. Hassan e Olu Oguibe (Pensa s.d.: 16). A spiegazione della titolazione essi dichiarano:

> «*Authentic* è la parola del titolo che allude metaforicamente alla reazione degli artisti in mostra sia nei confronti del problema della rappresentatività del circuito internazionale dell'arte, sia in rapporto a quei paradigmi che tendono ad omologare le culture "Altre", compresa quella africana» (Hassan, Oguibe 2003: 141).

Infatti, gli artisti esposti sottolineano, nei loro lavori, la visione etnocentrica con la quale vengono enunciati i pregiudizi di esotismo e autenticità, che hanno confermato nel tempo i criteri di individuazione e di consenso dell'arte africana da parte del mondo occidentale (Hassan, Oguibe 2003: 141-142).

[38] Cfr. Enwezor, Oguibe (1999).

Dopo queste veritiere opinioni critiche nei confronti della fissità della tradizione, vado a recuperare l'ormai ben nota distinzione tra Arte moderna/contemporanea e Arte Primitiva esaminata dalla curatrice ed etnologa Sally Price (1992, 2010): tale separazione è un ulteriore modo da noi utilizzato per allontanare, in termini temporali, le popolazioni a noi *coeve*. Price disapprova il punto di vista degli Occidentali verso le culture straniere giudicate con benevolenza ed orgoglio come se essi (gli Occidentali) fossero «gli unici abilitati a dare biglietti d'invito per poter prendere parte allo spettacolo della Fratellanza umana», come se «la tradizione europea ed euroamericana *fosse* per definizione l'unica in grado di consentire l'illuminato apprezzamento delle culture diverse» (Price 1992: 39, 94; corsivo aggiunto). Questo concetto di supremazia ed esistenza di un'*unica Cultura* è ereditato dal *degenerazionismo* di fine Ottocento-inizio Novecento analizzato precedentemente, da quell'immagine che isola noi Occidentali contemporanei come abitanti di un mondo lontano rispetto a quello dell'Altro (Ciminelli 2008: 179), dall'idea dell'atemporalità, dal senso di appropriazione altrui e pure dal sistema colonialistico che, secondo il curatore africano Salah M. Hassan (2003), prevedeva, purtroppo, numerose contrapposizioni tra la nostra cultura e quella africana. Inoltre, il curatore aggiunge che, oltre al colonialismo, anche l'antropologia ha avuto una fetta importante nella nascita e crescita di questi pregiudizi[39]: essa era una sorta di monologo tra un "Sé" e un "Altro", dove l'Altro era riconosciuto come fermo, immobile e atemporale, al contrario del Sé che invece aveva una storia in continuo cambiamento ed evoluzione (Hassan 2003: 47). In realtà, e qui ci sta a pennello la critica ad Hassan, è stata proprio la moderna antropologia di Franz Boas (v. *supra*) ad evidenziare come quelle popolazioni fossero delle società creative e dotate di arte complessa quanto le nostre. Il discorso è stato poi ripreso da Sally Price (1992) e dall'antropologo Jean-Loup Amselle (2007), il quale sostiene che «ricollegare l'arte occidentale al suo corrispettivo primitivo significa in effetti destoricizzare il Terzo Mondo e, in particolare, occultarne le forme contemporanee di arte» (Amselle 2007: 78-79).

L'ultima supposizione di Larry Shiner si sofferma sulla distinzione tra Arte/artigianato, evidenziando come ciò che è definito arte comprenda solo quelle opere create per scopi rituali e aderenti alle qualità formali del modello occidentale. Inoltre, egli segnala come venga considerata autentica solo quell'arte che non introduce modificazioni o cambiamenti

[39] Il degenerazionismo e l'antropologia evoluzionista.

stilistici, altrimenti essa perde la propria autenticità e diventa *degenerata* (Ciminelli 2008: 160-161).

Da queste critiche si evince come, dopotutto, siano ancora ben ancorati i pregiudizi e le visioni riguardanti l'esistenza di un'arte africana primitiva autentica. In particolare, gli oggetti creati oggi dalle popolazioni viventi, a noi *coeve*, vengono sviliti e degradati ad arte inautentica dai collezionisti, a causa della loro "rozzezza" o dell'inclusione di alcuni elementi od oggetti occidentali[40]. Quindi, per assurdo, sono proprio le tradizioni evolutesi nel tempo delle popolazioni odierne, contemporanee, viventi, ossia quelle autentiche, che vengono disprezzate e dichiarate inautentiche, mentre sono valorizzate le opere eseguite da tribù «congelate nell'atemporalità e nell'autenticità illusoria tipiche delle rappresentazioni esotizzanti dell'Altro» (Ciminelli 2008: 163, 165).

In conclusione, possiamo asserire con certezza che l'arte e le tradizioni "autentiche", pure, di per sé non esistono, esse subiscono da sempre delle trasformazioni nel tempo in quanto sottoposte alle influenze di culture diverse. A supporto di ciò Ugo Fabietti scrive che

> «ogni società aveva elaborato una forma di esistenza culturale che era risultato di dinamiche ad essa proprie, ma al tempo stesso, di influenze indotte dalla presenza di altre culture, influenza che ciascuna società era in grado di assorbire, rielaborare o rifiutare in base alle premesse culturali e alle proprie strutture sociali» (Fabietti 1995: 41).

Il concetto dell'infondatezza della purezza culturale è ripreso pure dalla critica d'arte francese Joëlle Busca:

> «anche qualora si potesse liberare l'arte contemporanea africana dall'influenza dell'arte occidentale, non si giungerebbe ad un'arte africana pura, le società africane proprio in virtù dell'assenza della scrittura, hanno saputo sviluppare nella trasmissione orale una flessibilità» (Busca 2002: 10).

Con quest'affermazione non sono, tuttavia, molto concorde per due motivi: in primis, a mio parere, si assegna alle culture orali una flessibilità maggiore rispetto a quelle scritte; il secondo motivo è, invece, quello di giudicare le società africane prive di scrittura. Per ciò che concerne la prima opinione, ritengo che entrambe le forme culturali si siano evolute, trasformate, modificate ed ambientate nel tempo a seguito dei contatti con l'esterno; immaginando una più adattabile dell'altra si ritorna, a mio avviso, al concetto primitivista di

[40] Cfr. arte turistica.

tradizione immobile e fissa, criticato precedentemente. La seconda, invece, è una visione ingannevole poiché, scrive Jean-Loup Amselle,

> «le società analizzate dagli antropologi e caratterizzate secondo loro dalla «tradizione» o dall'«oralità» potrebbero, molto più spesso di quanto si pensi, portare il marchio delle società a trasmissione scritta [...]. Piuttosto che definire queste ultime come l'esatto opposto delle società con scrittura [...] sarebbe forse preferibile vedervi luoghi dove lo scritto si riproduce nell'orale» (Amselle 1999: 188).

«L'idea di un'Africa priva di scrittura», dichiara Ivan L. Bargna,

> «più che la constatazione di un fatto obiettivo è il prodotto di uno sguardo eurocentrico che, associando strettamente lingua e scrittura, fa della scrittura fonetica il culmine di un processo evolutivo dell'umanità intera, classificando tutte le altre forme di scrittura in rapporto alla loro maggiore o minore prossimità al modello alfabetico: la diversità culturale è negata riportandola su una scala temporale che riduce le divergenze a tappe di un unico processo tendente ad un solo fine [...]. Assumendo il presupposto europeo di un'Africa priva di scrittura se ne è affermata la dignità culturale in termini di pura oralità. A negare questa visione teleologica della storia della scrittura basterebbe la constatazione dell'odierna vitale compresenza in Africa - non meno che nei computer - di tutte quelle forme di scrittura che solitamente sono presentate come successive le une alle altre. Le une non rendono superflue le altre ma le si usa alternativamente in situazioni e per scopi differenti» (Bargna 2003 [2008: 52-53]).

Pure l'antropologo italiano Carlo Severi (2004) nota come «moltissime tradizioni "orali" si reggono infatti su una particolare articolazione di parola e immagine» (cit. in Ciminelli 2007: 7, nota 12).

Oltre all'arte, anche l'artista diventa automaticamente "autentico", come vedremo nel Capitolo 3, soprattutto in riferimento alla collezione di Jean Pigozzi. Il curatore John Picton biasima questa concezione e la conseguente pratica curatoriale "neoprimitivista"[41] sostenendo che «this particular ["bizarre"] line of curatorial authority, again taking the self-taught artist as the paradigm of creative authenticity» e ancora «the continued rejection of the art academy as a legitimate institution in the making of art is, in effect, the legitimation of a re-invented Primitivism» (Picton 1999: 121, cit. in McEvilley 2005: 37).

L'etnologa Giovanna Parodi da Passano (1999) osserva come gli stessi Africani, quando sono entrati in contatto con l'Occidente, siano stati condizionati dal nostro modello di pensiero in circolo e vi si siano contemporaneamente adagiati, orientando di proposito la propria produzione sulla base delle richieste ed attese occidentali. Dato che ancora oggi una parte del mercato preme sugli artisti affinché rimangano genuini, si penalizza coloro che

[41] Cfr. Cap. 3.

puntano ad affermarsi sulla scena internazionale, poiché, non aderendo a questo stereotipo, ne vengono praticamente estraniati.

Gli artisti contemporanei si chiedono pure se questo modello di autenticità possa essere considerato un nuovo mezzo di potere da parte degli Occidentali per dominare un'altra volta l'Africa. Nel momento in cui constatano le logiche che sottintendono il mercato in Occidente, ne rimangono umiliati e mortificati: opere comprate a poco, ma rivendute a tanto, come si era soliti fare nel mondo coloniale con le materie d'esportazione (Parodi da Passano 1999). Essi non approvano questo prototipo occidentale di arte "autentica", anzi lo percepiscono come «una fissazione quasi morbosa sul criterio di autenticità propria del pensiero africanista[42] e del pensiero museale occidentale in rapporto alla definizione dell'oggetto d'arte» (Biaya 1999, cit. in Parodi da Passano 2007a: 6). Infatti, come esaminato precedentemente, sono stati proprio i musei etnografici creati nell'Ottocento, importanti attori nella "costruzione" percettiva dell'Altro, a scartare quegli oggetti che presentavano segni di influenza occidentale, fino ad essere considerati come i luoghi dell'*appropriazione* (Parodi da Passano 2007a: 4). Ma oggi? Com'è la situazione? È avvenuta un'evoluzione anche all'interno di questi moderni musei etnografici? Nel prossimo paragrafo prenderò ad esempio due importanti istituzioni: il Museo L. Pigorini di Roma e il Musée du Quay Branly di Parigi.

1.5. L'autenticità nei musei etnografici

Sally Price rileva come sia gli antropologi sia gli storici dell'arte cominciarono dagli anni Novanta a riconoscere che «l'arte non viaggia su una strada a senso unico e che non sono solo gli oggetti a spostarsi, ma tutto ciò che è a essi collegato: dalle valutazioni critiche e dalle interpretazioni del significato ai principi etici ed estetici sottesi alla loro esposizione». Perciò, da quel momento, i musei etnografici occidentali adottarono un nuovo approccio, rinegoziando le identità culturali e procedendo anche al rimpatrio di alcuni oggetti[43] (Price 2010: 64). Oggi, queste istituzioni hanno spesso acquisito una nuova denominazione, come sottolinea Giovanna Parodi da Passano: «museo delle culture, museo delle civiltà, museo delle società, ecc.». Essi

[42] Per intenderci la Négritude di Senghor, cfr. Cap. 2.
[43] Cfr. Cap. 3 e Ciminelli (2006).

«si orientano verso una ricerca multidirezionale sperimentando inediti stili di rappresentazione che comportano l'ingresso di nuovi attori, identità, esperienze, e che attivano processi di reinvenzione, negoziazione e traduzione culturali in cui confluiscono istanze diverse - fino ad includere lo sviluppo dei piani di *marketing* basati sul concetto del turismo culturale» (Parodi da Passano 2007a: 9).

Un esempio di questa tendenza all'apertura si ritrova nel Museo Etnografico e preistorico L. Pigorini di Roma. In esso è conservata la raccolta seicentesca del gesuita romano Athanasius Kircher e «in quanto collezioni storiche, nel Museo attuale sono opportunamente presentate come testimonianze di un processo di elaborazione dell'immagine dell'altro costruita da parte della nostra cultura» (v. *supra*) (Lattanzi 2009: 37) [44]. La novità dei musei etnografici risiede nel tentativo di liberare «gli oggetti dall'identità in cui la tradizione li ha "surgelati"» e per fare ciò Vito Lattanzi, direttore del settore "Culture del Mediterraneo", «propone di aprire il museo alla scoperta etnografica del suo territorio, cioè dello spazio di fruizione sociale in cui si realizza la funzione di mediazione del patrimonio culturale, propria dell'istituzione museale» (Cafuri 2005: 130-131). Le stesse popolazioni africane non sopportano l'idea di vedere rinchiusi nelle vetrine dei musei degli oggetti sia rituali sia di uso quotidiano appartenenti alla loro cultura. Il museo etnologico, secondo Lattanzi, può rivestire un nuovo ruolo: esso

«consiste nel costruire insieme alla comunità dei migranti un'idea condivisa e partecipata di patrimonio culturale. Ciò significa anzitutto mettere a problema l'assenza di territorio tipica dei grandi musei europei di etnologia, provando a stabilire contatti con le associazioni della diaspora presenti sul territorio comunale, provinciale o regionale nel quale il museo è collocato» (Lattanzi 2009: 38).

La figura dell'antropologo, afferma Alberto Sobrero, docente di Etno-antropologia all'Università "La Sapienza" di Roma, ha bisogno di «rimanere fortemente ancorato all'etnografia, alla descrizione più minuta, più attenta ma *contemporaneamente* avere proprio la capacità attraverso l'etnografia di vedere altrimenti, non tanto altre possibilità, ma altri scenari, di vedere le cose in maniera diversa» (Sobrero 2009: 34; corsivo aggiunto).

[44] La seguente affermazione e le seguenti di Sobrero e Turci sono tratte dagli interventi degli autori (Lattanzi "Musei etnologici e didattica delle differenze", Sobrero "Esposizioni africane. Riflessioni sull'ultimo libro di Jean-Loup Amselle", Turci "Raccontare gli altri. Politiche dello sguardo e poetiche dell'orma al museo") ad un corso di aggiornamento sulla didattica museale intitolato *Il museo, la città e gli uomini. La ricerca antropologica a servizio dell'educazione museale* organizzato a Ravenna il 30 Ottobre 2007. Il resoconto del corso è scaricabile online dal sito:
<http://www.sistemamusei.ra.it/admin/InfDoc.php?op=fg&id_inf_doc=82&fld=file>.

Infatti, il suddetto Museo si prodiga per fare ciò partecipando ad un progetto europeo, chiamato *Read-me*, avviato nel 2007 e riproposto con il titolo *(S)oggetti migranti* nel 2009, in collaborazione con il Musée du Quai Branly di Parigi, il Musée Royal de l'Afrique Centrale a Tervuren in Belgio e il Museum für Völkerkunde di Vienna. Il progetto tende a far diventare il museo un luogo di incontro e di dialogo, favorendo una maggiore familiarizzazione del pubblico con il patrimonio museale e culminando con una mostra a Roma prevista per Settembre 2012[45]. La missione del museo etnologico non è riservata, secondo l'antropologo Mario Turci, esclusivamente alla raccolta di oggetti, «quanto di biografie, di umanità, oggetti che non parlino di Storia, ma di vita. In tal senso il museo etnografico può veramente tentare la sua missione di luogo d'incontro» (Turci 2009: 29).

«Il compito del museo», asserisce Lattanzi, «è al contrario quello di decostruire il concetto di identità culturale in modo da aprirsi, a partire dalla pratica delle differenze, a quella fondamentale missione sociale che è l'interpretazione delle diversità in chiave interculturale» (Lattanzi 2009: 39).

Se da un lato abbiamo constatato un'apertura nell'ideologia museale, ci soffermiamo ora a valutare un altro museo etnografico (ma più che altro un museo d'arte): il Musée du Quay Branly di Parigi, inaugurato il 20 Giugno 2006 dall'allora presidente francese Jacques Chirac. Sin dal momento della sua inaugurazione, lo scopo del Museo mira a valorizzare sia la cosiddetta Arte Primitiva sia l'arte contemporanea del Terzo e Quarto mondo (Ciminelli 2008: 197). Tuttavia, la scelta di questo approccio di riunione dei due mondi ha innescato una serie di critiche.

Secondo il punto di vista di Jean-Loup Amselle, il metodo adottato è molto confusionario: «equivale a mettere tutti in un mazzo; è un modo che evidenzia una sorta d'incertezza sulla filosofia stessa del museo». La sua finalità, o quella che realmente doveva essere, puntava ad una collaborazione con gli artisti provenienti dai paesi poveri e ad una loro conseguente esposizione di opere; concretamente ciò non viene rispecchiato all'interno: gli Altri compaiono «solo sotto forma di opere d'arte codificata, disattivata», la loro identità è *neutralizzata* (Amselle 2007: 181).

L'idea primitivista che si pensava fosse del tutto superata, fa la sua comparsa nell'architettura stessa del museo, progettato da Jean Nouvel: essa riproduce una sorta di

[45] <http://www.pigorini.beniculturali.it/progetti-europei.html>, per maggiori informazioni sull'esposizione: <www.soggettimigranti.beniculturali.it>.

riparo, attorniato da un bosco, al cui interno risuonano dei tamburi e dove tutto è inondato da una fitta oscurità che sottolinea la spiritualità degli oggetti esposti. Nouvel lo descrive come «uno spazio posseduto, abitato dagli spiriti ancestrali di quegli uomini che, svegliatisi alla condizione umana, inventarono dei e religioni. Un luogo singolare e strano. Poetico e perturbante». Il tema dominante e ricorrente in tutto l'edificio è quello della tartaruga, animale magico per le religioni animiste e politeiste, che «delinea i contorni di una radura, ritorna nel disegno di una panca, nelle forme di un masso rivestito di muschio o di un riparo coperto di piante arrampicanti» (Nouvel 2006, cit. in Price 2010: 70).

Lo storico Herman Lebovics (2006) vede il MQB come un ambiente dove i popoli del Sud vengono mercificati ed esibiti (Ciminelli 2008: 205), una nuova eco di quegli zoo e circhi umani tipici di fine Ottocento che ospitavano i Selvaggi e gli essere umani anomali.

Amselle appare dubbioso sulla buona riuscita del progetto: «se esso riuscirà a far capire ai visitatori che esistono altre culture, altri modi di pensare degni di rispetto e attenzione, sarà una vittoria. Ma la scommessa non è vinta in partenza» (Amselle 2007: 182).

Alle critiche negative[46] rivolte al museo si aggiunge pure Sally Price:

> «I visitatori non hanno alcun bisogno che il museo proponga loro una visione del cosiddetto mondo primitivo, ambientato in uno scenario da giungla e dominato da animismo, sciamanesimo, cannibalismo, totemismo, riti di iniziazione e tabù dell'incesto. Tutto ciò è già ampiamente disponibile in qualsiasi altra occasione della vita quotidiana, dal cinema alla televisione e ai romanzi pulp, dalle riviste popolari ai siti internet. Nel momento in cui lasciano quella parte della loro vita che è sottoposta al controllo di queste fonti di informazione per entrare in un museo del ventunesimo secolo meritano qualcosa di radicalmente differente, qualcosa che non sia intaccato dagli stereotipi di metà Novecento; qualcosa di più vicino a quello che sappiamo oggi delle società e delle culture sulla base di un approccio straordinariamente meditato e profondamente interdisciplinare» (Price 2010: 70).

Sebbene qualcosa si sia mosso nel mondo museale, i problemi di esposizione e di percezione degli Altri non sono ancora stati del tutto superati. Rivolgendo lo sguardo al continente nero, viene ora da chiedersi quale sia la situazione dei musei etnografici in Africa.

Giovanna Parodi da Passano nota con dispiacere come, purtroppo, il lavoro da compiere sia gravoso e lacunoso, in quanto non sempre si riesce, seppur cambiando la denominazione, ad allontanarsi dal sistema museale coloniale e post-coloniale (Parodi da Passano 2007a: 9). Difatti, i musei etnografici furono creati nelle colonie per dare la possibilità alla borghesia locale di "sbirciare" le culture indigene, perciò queste istituzioni non avevano nessun legame

[46] Cfr. Lusini (2004).

con l'ambiente circostante, andando a costituire solamente «una riserva delle culture tradizionali» (Cafuri 2007: 139). La creazione di *questo* tipo di musei in *quei* luoghi era stata «funzionale al colonialismo», sostiene Roberta Cafuri, «separando il presente dalla memoria degli antenati rinchiusi nei musei, gli individui sarebbero stati docili e sottomessi una volta alienati dal proprio bagaglio culturale e trasformati radicalmente dall'insegnamento di una cultura loro estranea». In seguito, con l'indipendenza, il museo ebbe il compito di creare delle nuove identità nazionali, decolonizzando quelle esistenti precedentemente, per questo furono riuniti oggetti e opere antiche appartenenti agli antenati (Cafuri 2007: 142). Inoltre, il riaffiorare di questo attaccamento verso il proprio passato e la propria cultura svela il bisogno da parte degli artisti di definire nuovamente i concetti di autenticità e identità, di ricontestualizzarli. Essi rivendicano, secondo Giovanna Parodi da Passano, un rapporto attivo con la propria storia, che gli permetta di entrare in un circolo più grande: quello mondiale, come afferma l'artista del Senegal Souleymane Keita: «sono aperto al mondo. Non voglio rinchiudermi in Africa» (Stanislaus 1990, cit. in Parodi da Passano 1999: 11).

Alcuni piccoli passi si sono compiuti dagli anni Novanta quando i musei africani hanno dedicato del tempo alla conoscenza reciproca dei vari gruppi sociali insediati nel territorio nazionale per poterne favorire l'integrazione. George S. Mudenda, direttore del Lusaka National Museum in Zambia, auspica in un futuro non molto lontano che queste istituzioni museali diventino dei luoghi di dibattito in opposizione al razzismo, dei siti preposti alla rivalutazione delle proprie origini, degli spazi di riscatto sociale in grado di raggiungere un amplio pubblico, volti a creare nel popolo il bisogno di ricercare un proprio ruolo all'interno della società (Mudenda 2007: 33).

Al termine del nostro viaggio storico sulla percezione dell'arte africana nel corso dei secoli, dopo aver discusso e criticato i concetti di tradizionale e autentico, è necessario, afferma la studiosa Sidney Littlefield Kasfir, compiere un'azione per superare il problema dell'autenticità, ossia quella di: «relocate the notion of authenticity in the minds of those who make art and those on the other side of the Atlantic Ocean who collect it» (Kasfir 1999: 107).

CAPITOLO 2

L'Arte africana contemporanea

Nel precedente Capitolo si è discusso di arte africana, focalizzando la nostra attenzione sulle dinamiche storiche e percettive e sulle loro evoluzioni. Il prossimo argomento da affrontare riguarda ciò che è divenuta l'arte africana ai giorni nostri, come essa si sia sviluppata, come è suddivisa da curatori e studiosi.

Con l'espressione "arte africana contemporanea" si indica un insieme di tecniche, di idee e di stili che riguardano non tanto una singola nazione, ma un intero continente. Per questo motivo è assai difficile arrivare ad una sua definizione *tout court*, che riesca a descrivere le mille sfaccettature con le quali essa si presenta ai nostri occhi.

Per meglio circoscrivere il nostro campo d'indagine, possiamo affermare che gli studi d'arte africana susseguitesi nel tempo identificano l'arte africana contemporanea come l'insieme dei lavori di artisti che hanno una formazione di tipo occidentale e come un'arte che, a differenza di quella tradizionale, è volta all'individuo piuttosto che alla comunità. L'Arte africana contemporanea si può perciò definire, in prima approssimazione, come una categoria comprendente le opere di artisti che vivono prevalentemente nelle città e che lavorano ed espongono nelle più grandi gallerie e centri culturali occidentali. Essi sono abbastanza noti all'interno del circuito internazionale e sono finanziati dai rispettivi governi ed istituzioni, oppure da stranieri residenti in Africa o da una borghesia locale che ben conosce la cultura dell'Occidente. Le loro opere vengono classificate come "d'élite" contrariamente a quelle "tradizionali": quest'ultime sono infatti percepite come lo specchio di società immobili, ferme, statiche e ancorate alla vita di villaggio[1]. Tuttavia, questa divisione tradizionale/contemporaneo, secondo il critico e curatore africano Salah M. Hassan, «è stata creata dalle strutture coloniali in Africa e si basa sui fondamenti epistemologici di una prospettiva essenzialmente eurocentrica di studio delle espressioni africane» (Hassan 2003: 44-45). Dal momento dell'ascesa dell'arte africana contemporanea, la scelta delle opere per le esposizioni era sempre stata fatta da individui occidentali, che avevano il potere di imporre il proprio gusto particolare: «la sélection des œuvres est effectuée en grande majorité par des individus occidentaux, qui peuvent avoir tendance à

[1] Cfr. Cap. 1.

imposer à tous leurs choix un goût particulier», come scrive il critico americano Thomas McEvilley (1989: 22).

Fortunatamente, dagli anni Novanta, la scena artistica ha cominciato ad includere anche figure professionali africane: curatori e critici come Salah M. Hassan, Okwui Enwezor e Olu Oguibe, si occupano di mostre ed esposizioni internazionali. Essi hanno infatti la possibilità di stare a contatto con il mondo occidentale, hanno libero utilizzo delle risorse e possono proporre, dato il loro ruolo, dei progetti per l'Africa e sull'Africa che diano una visibilità maggiore al continente e che creino un impatto più forte sul pubblico (Pensa 2007: 125). Nonostante i curatori abitino in Occidente, sentono ancora un forte legame con il loro paese d'origine: Okwui Enwezor, per esempio, in un'intervista su *Vogue Uomo* dice che «non è necessario vivere in un luogo per appartenervi»[2]. Purtroppo però, secondo Hassan, sono ancora poche le mostre organizzate e allestite da specialisti, storici dell'arte e curatori africani (Hassan 2003: 43), per cui il problema persiste tuttora.

Ma andiamo con ordine. Iniziamo raccontando lo sviluppo dell'arte africana contemporanea dall'arrivo dei coloni nel continente.

2.1. Lo sviluppo dell'arte africana contemporanea

L'ascesa dell'arte africana contemporanea inizia tra gli anni Venti e gli anni Sessanta del Novecento, grazie alla presenza di alcuni personaggi africani che nutrono «l'esigenza di una nuova concezione dell'arte». Uno di questi è Aina Onabola (1887-1963), un nigeriano che, dopo essere fuggito a Londra per studiare arte, ritorna in madrepatria lottando per l'introduzione dell'insegnamento scolastico nel proprio Paese. Il suo impulso ha il merito di aver favorito l'introduzione dell'arte dapprima nelle scuole secondarie e successivamente nelle università. Inoltre, l'arrivo di alcuni Europei ha portato alla fondazione di scuole autonome (Bernardi 1998: 230) che hanno permesso lo sviluppo e la diffusione dell'arte africana contemporanea nel mercato internazionale. Le scuole più attive in questo ambito includevano: l'Atelier d'Art Indigène o l'Hangar, fondato ad Elisabethville[3] negli anni Quaranta dall'artista francese Pierre Romain-Desfossés (Baiocchi 1999: 14); la scuola Saint Luc istituita dal frate belga Marc Stanislaus (Victor Wallenda) a Gombe-Matadi, nel basso

[2] <http://www.vogue.it/uomo-vogue/people/2012/05/okwui-enwezor>.
[3] Oggi Lubumbashi, città della Repubblica Democratica del Congo.

Congo che si spostò poi nel 1949 a Léopoldville[4] e nel 1957 divenne un'Accademia delle Belle Arti (Mudimbe 2003: 78); nel 1951 la scuola di Poto-Poto diretta da Pierre Lods nel Congo-Brazzaville; nel 1957 Frank McEwen (iniziatore della scultura Shona) creò a Harare - capitale dello Zimbabwe - un laboratorio artistico (Mudimbe 2003: 76), nel 1962 Ulli Beier insieme alla moglie Georgina fondò in Nigeria la scuola d'Oshogbo, con lo scopo di dare una maggiore libertà creativa in tutte le forme d'arte ai suoi iscritti (Cafuri 2008: 68); infine Tom Blomefield diede vita ad un gruppo di scultori tra il 1966 e il 1969 a Tengenenge in Zimbabwe con l'aiuto dell'artista del Malawi, Lemon Moses e di alcuni suoi dipendenti (Moschin 2005: 11).

Queste nuove scuole attirarono, soprattutto dalle aree rurali, persone talentuose desiderose di fuggire alla propria condizione sociale che ben presto si trasformarono in perfetti imitatori di un genere fresco e ingenuo e in attenti allievi che creavano ciò che gli era loro commissionato. Le pitture riproducevano tanto oggetti africani, quanto paesaggi, per orientarsi in seguito verso le scene di vita cittadina (Busca 2000: 148-152). Era quasi impossibile distinguere singole personalità all'interno di una stessa Scuola poiché la tecnica era molto simile e, lavorando a stretto contatto l'uno con l'altro, gli artisti finivano per influenzarsi a vicenda (Willet 1971: 135).

Secondo il critico d'arte francese Pierre Gaudibert (*L'Art africain contemporain*, 1991) in Africa esistevano due categorie ben distinte nelle scuole d'arte: da una parte l'istruzione accademica o universitaria che riprendeva il modello occidentale (il College of Fine Arts di Nsukka in Nigeria, costruito nel 1961), dall'altra la formazione privata resa possibile da quegli artisti occidentali che lasciavano piena libertà di intervento agli Africani (Gaudibert 1991: 34-35). Noi ci occuperemo della seconda.

L'idea di fondo di queste scuole private assicurava una libera creatività artistica da parte dell'artista, estranea da influenze occidentali, come fecero il francese Romain-Desfossés, frate Stanislaus (Mudimbe 2003: 76), il pittore Pierre Lods (Moschin 2005: 11) e il celebre Frank McEwen, organizzatore nel 1962 del primo "Congresso Internazionale di Cultura Africana" (ICAC) a Salisbury, in Rhodesia[5] (Naldi 2007: 134, cfr. Mudimbe 2003: 76).

Quest'ultimo era allora direttore della National Art Gallery di Harare, quando ebbe la brillante idea di concedere del materiale artistico a coloro che frequentavano la galleria,

[4] Ora Kinshasa, capitale della Repubblica Democratica del Congo.
[5] Ora la città ha cambiato nome in Harare ed è la capitale dello Zimbabwe.

creando un laboratorio sotto di essa. Il suo intento non era rivolto principalmente all'insegnamento di nuove tecniche, ma a far emergere il lato originale e creativo di questi artisti. Inizialmente si occuparono di pittura, in seguito declassata dalla scultura eseguita su pietra dura, levigata e resa lucente grazie all'olio. Queste opere prodotte dagli artisti Shona, così si chiamavano, erano molto apprezzate dagli Europei, in quanto erano pezzi unici realizzati con un materiale difficile da lavorare (Willet 1971: 134-135).

Scultori erano anche gli artisti di Tengenenge, esortati da Tom Blomefield a seguire la loro ispirazione e ad essere economicamente indipendenti (Moschin 2005: 11, 13).

Su questa scia è importante ricordare l'esperimento di Ulli Beier a Mbari Mbayo in Nigeria, iniziato con l'organizzazione di alcuni corsi estivi tenutisi all'inizio degli anni Sessanta ed indirizzati ad artisti e insegnanti «con lo scopo di far loro superare le inibizioni derivate dalla loro formazione occidentale» grazie alla sperimentazione di nuovi stili personali. I corsi furono poi aperti a tutti gli interessati. Alcuni di questi artisti, come il nigeriano Twins Seven Seven, si ispiravano alla tradizione letteraria, in particolare a quella di Amos Tutuola[6], ritraendo nelle loro opere soggetti derivati dai suoi più celebri racconti. Questi artisti autodidatti, come afferma lo storico Frank Willet, «sono uno dei pochi esempi di un fenomeno africano paragonabile a quelli di arte folkloristica europea in cui il popolo ha sviluppato un proprio stile sul modello dell'arte aristocratica». Molti di loro si sono ispirati a Amos Tutuola «perché anch'egli è scrittore popolare nel senso che non ha avuto una formazione letteraria specifica» (Willet 1971: 135, 137).

Coeva a queste scuole fu la celebre *École de Dakar*, fondata nel 1960 da una figura chiave per la nascita del movimento panafricanista della *Négritude*[7]: il presidente del Senegal Léopold Sédar Senghor (1906-2001). Gli artisti ad essa aderenti riproducevano maschere, spiriti immaginari, paesaggi, la vita rurale e rituale, la tradizione mitologica, i racconti popolari, formando quindi una sorta di "inventario" che comprendeva tutta l'eredità nazionale, riproposta attraverso il moderno linguaggio della pittura su tela. Gli artisti più conosciuti (Ibou Diouf, Bacary Dieme, Samba Balde, Boubacar Coulibaly) avevano frequentato tutti l'École Nationale des Beux Arts durante gli anni Sessanta ed erano stati gli allievi di due grandi artisti senegalesi chiamati da Senghor alla guida dei due dipartimenti di

[6] 1920-1997, è stato uno scrittore nigeriano il quale ha dato vita a numerosi romanzi basati sulla tradizione africana, in particolare alle credenze degli Yoruba (Willet 1971).

[7] Il movimento della Negritudine nacque a Parigi dal poeta Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor e Lèon Damas nel 1939 ed ebbe il suo culmine durante la presidenza di Senghor dagli anni Sessanta agli anni Ottanta (Moschin 2005: 21).

Belle Arti: Iba N'Diaye e Papa Ibra Tall. Quest'ultimo era a capo del dipartimento chiamato *Recherches Plastique Nègres* e fu aiutato da Pierre Lods, che aveva lasciato la scuola di Poto-Poto in Congo da lui fondata, ad inventare uno stile autentico di pittura contemporanea (Ebong 1999: 132, 137-138).

Questa pittura contemporanea doveva aderire ad una serie di caratteristiche stilate dal presidente in persona (Pensa s.d.: 7). Egli esortava gli artisti a procedere per conto proprio, a mettere in discussione la superiorità occidentale, dimostrando che l'Africa godeva di una storia, una cultura e di civiltà specifiche (Njami 1999: 54), affermando che: «Senegalese artists of today, help us live for today better and more fully» (Senghor 1977, cit. in Ebong 1999: 136). L'arte africana doveva costituire un'unità - benché fosse a tutti nota la sua varietà e diversità - poiché conteneva degli elementi comuni: le forme stilizzate, il colore, il ritmo, la forza vitale e l'emozione che essa trasmetteva. Quest'arte ricercava un confronto con la qualità artistica occidentale, poiché se da un lato ne assorbiva i valori, dall'altro non lasciava cadere nell'oblio quelli africani, con lo scopo di creare una sintesi armonica tra i due poli (Moschin 2005: 23).

Senghor intuì e disegnò un nuovo futuro per l'Africa, fondato su basi tradizionali e allo stesso tempo aperto ai nuovi modelli occidentali *assimilati* dagli Africani:

> «first, he believed that artists should shape an identity faithful to their cultural environment - faithful to Africa ancestral traditions and to traditional art. On the other hand, he also felt that artists should be open to influences of different kinds, and he used the term "assimilation" to express the pragmatic way in which Western cultural values could be accommodated» (Ebong 1999: 130).

Il presidente ritrovava nelle idee e nelle opere di Pablo Picasso la sua "musa ispiratrice": infatti, fu l'unico artista ad aver creato delle opere stilizzate, decorative, intrise di africanità o ad aver immaginatone delle altre nuove legate alla radice dell'arte africana tradizionale (Faber 1999: 27). Picasso fu il primo artista, secondo Senghor, a proporre l'arte come *invenzione* e non più come imitazione, e ciò che più l'aveva colpito dei suoi lavori era l'assorbimento dell'eredità andalusa, mediterranea e iberica da parte dell'artista (Moschin 2005: 22), come afferma il presidente stesso: «here, then, is the first lesson of Picasso: the necessary faithfulness of the artist - and, finally, of the writer - to his surrounding milieu, to his country, his region. In a word to his rootedness in the earth» (Senghor 1977, cit. in Ebong 1999: 131). Infatti, come Picasso aveva saputo reinventare le immagini della tradizione

mediterranea ripresentandole attraverso nuove forme e strutture, ugualmente in Africa gli artisti non dovevano diventare meri copiatori ed imitatori dell'arte altrui, ma dovevano riappropriarsi della propria tradizione ed elaborarla nuovamente secondo impulsi esterni (Moschin 2005: 22). L'arte perciò aveva un ruolo sociale oltre che culturale: rappresentava la rivincita, celebrata in tutte le forme artistiche (danza, musica e arte) degli Africani che avevano vissuto la diaspora. Con essa, l'umiliazione subita dai Neri nel corso del tempo acquistava nuova vita ed importanza (Moschin 2005: 24).

L'idea di Senghor fu notevolmente sostenuta dal governo, il quale riempiva gli uffici e le ambasciate delle opere della scuola di Dakar: «art and artists were seen as ambassadors for the ideals of a modern progressive African state» (Ebong 1999: 136), tanto da trasformarsi in un'ideologia: la *Négritude*.

I seguaci di questa dottrina e dell'afrocentrismo sostenevano che l'Africa dovesse affermare la propria specificità, ponendosi come centro assoluto di origine per contrastare l'Occidente e conquistare il suo potere. Edward W. Blyden (1832-1912) fu uno dei nazionalisti africani più influenti, affermando che «l'Africa prima della conquista europea conosceva un alto grado di civiltà, comparabile a quello dell'Europa medievale. È per questo che essa è la madre di tutte le culture». Di conseguenza, le culture di quei popoli che non erano state condizionate dagli Europei, come per esempio quelle dei peul[8] e dei mandinghi[9], erano "sane", pure e dovevano per questo essere protette e preservate. Infatti, a differenza della razza europea, materialista, fredda, egoista e troppo attaccata alla scienza, quella africana rimane solidale, generosa, solare, calorosa e, grazie al suo modo di comunicare con il mondo naturale, è in grado di aumentare il patrimonio culturale dell'intera umanità (Amselle 2001: 84).

L'Africa veniva immaginata come la culla di tutte le civiltà e culture del mondo, opinione condivisa anche dal professor Ivan Van Sertima (1935-2009), che rintracciava alcune sembianze negroidi nelle statue appartenenti alle civiltà precolombiane, sostenendo l'idea di un incontro tra gli Africani e gli "Indigeni d'America". L'antropologo senegalese Cheikh Anta Diop (1923-1986), grazie agli studi condotti, era convinto invece della presenza di tratti neri, e non solo caucasici, nelle popolazioni dell'Egitto antico (Amselle 2001: 97-98).

[8] I Peul o Fulani vivono in Mali, Burkina Faso, Nigeria (Bargna 2003 [2008: 16]).
[9] Chiamati anche Malinke, vivono nella parte meridionale della Repubblica del Mali (Bassani 2002: 19).

Tuttavia, tutte queste tesi non possiedono nessun fondamento storico e archeologico e perciò furono molto criticate dagli antropologi. La tesi di Van Sertima, per esempio, possedeva una vena di incoerenza parecchio profonda: di fatto non erano stati scoperti resti archeologici di derivazione africana in America centrale; inoltre, le statue negroidi con il naso schiacciato non riproducevano di certo i lunghi e sottili nasi delle popolazioni della Nubia[10] che, secondo lo studioso, avevano abitato nel territorio americano (Amselle 2001: 100).

Queste opinioni furono le basi ideologiche della *Négritude* di Senghor, movimento che fu disapprovato poiché teso ad incoraggiare un «essenzialismo razziale e nostalgico» (Enwezor 2003: 65). Esso evidenzia un nazionalismo razzista, a parere di Jean-Loup Amselle (2001), che proclama l'esistenza di culture pure e superiori. Al contrario, ci si dovrebbe liberare «del postulato dell'origine, una o molteplice che sia» e per fare ciò bisogna, dichiara Amselle, creare delle connessioni[11]. Egli prosegue il discorso asserendo che «decolonizzare il pensiero, non consiste nel dare ragione al colonizzato di oggi contro il colonizzatore di ieri; vuol dire instaurare un dialogo o più esattamente concepire il pensiero come intrinsecamente dialogico, ossia interconnesso» (Amselle 2001: 190-191).

Il primo a provocare un piccolo terremoto nell'arte africana verso la scalata mondiale fu proprio il presidente senegalese Senghor, che nel 1966 organizzò il "Festival Mondial des Arts Nègres" sulla scia ideologica della scuola di Dakar e della *Négritude*. L'evento prevedeva la compartecipazione di intellettuali ed artisti africani ed occidentali nell'aprire la cultura africana contemporanea al mondo (Naldi 2007: 134). Infatti, è da questo momento che inizia un lento riconoscimento delle opere degli artisti africani all'interno del circuito mondiale e una loro seguente esposizione nei musei europei, alimentandone le quotazioni e le vendite (Guez 1999: 32). Negli anni Settanta e Ottanta sono nati numerosi movimenti e gruppi che si ponevano sia in continuità sia in contrasto con lo stile di timbro occidentale, acquisito dagli artisti in Europa o nei laboratori africani. Questi movimenti, soprattutto gli ultimi, rifiutano di omologarsi all'Occidente ma anche all'idea della *Négritude*[12]. Ne è un esempio il Laboratoire Agit-art, nato in Senegal negli anni Settanta, che cerca di creare un'arte indipendente e di respiro internazionale (Hassan 2003: 48). Il Laboratoire è un gruppo formato da vari artisti, pittori, musicisti, scrittori che si ispirano a delle idee concettualiste occidentali: non vogliono

[10] La Nubia è un antico regno africano, il cui territorio è oggi compreso tra l'Egitto e il Sudan, <http://it.wikipedia.org/wiki/Nubia>.
[11] Cfr. Cap. 3.
[12] V. *supra*.

riconoscersi in un'identità africana perché ritengono il passato un'eredità archeologica e non un fulcro identitario (Moschin 2005: 27).

L'ascesa vera e propria dell'arte africana contemporanea avviene nel 1989, dopo un secolo esatto dall'Esposizione Universale di Parigi che mostrava all'Europa la ricostruzione di interi villaggi africani, asiatici ed oceaniani, con l'esposizione *Magiciens de la terre*, progettata dal curatore Jean-Hubert Martin al Centre Pompidou di Parigi. «La mostra» scrive la critica e curatrice Fabiola Naldi, «cerca la tangibile dimostrazione che le sperimentazioni dei "maghi della terra" influenzano e influenzeranno il sistema artistico internazionale». In essa erano esposte opere di artisti di fama riconosciuta e di artisti nuovi, questi "maghi della terra", scoperti dai collaboratori di Martin durante delle ricerche nel continente africano (Naldi 2007: 134). I cento artisti ospitati erano suddivisi a metà tra artisti occidentali e artisti non occidentali del Terzo e Quarto mondo.

La rassegna divenne un "blockbuster" e scatenò un susseguirsi di critiche a causa del comportamento eurocentrico adottato dai curatori, i quali, nonostante avessero selezionato artisti provenienti dai cinque continenti, avevano voluto rintracciare la genuinità degli artisti attraverso la formazione autodidatta e la vita di villaggio (Pensa s.d.: 25-26). Sembrava quasi, afferma Roberta Cafuri, che tali artisti fossero «in attesa di essere scoperti da talent scout occidentali» (Cafuri 2008: 70). Questa scelta curatoriale, chiamata successivamente "neoprimitivista" come diremo nel prossimo Capitolo, deriva dalla diffusa convinzione, susseguitasi nei secoli, che percepisce come arte africana autentica l'arte vergine, intatta, fresca e spontanea, a differenza dell'arte accademica africana dequalificata dal collaboratore di Martin, André Magnin (figura che farà strada nel panorama curatoriale odierno). Quest'ultimo, a supporto di ciò, afferma in una trasmissione radiofonica francese che «gli artisti ivoriani[13] accademici sono colpevoli di praticare un'arte "decorativa" e di accontentarsi di riprodurre le opere di Leonardo da Vinci o di Picasso» (cit. in nota in Amselle 2007: 146-147).

Non procediamo oltre riguardo alla figura di André Magnin e ritorniamo alle critiche mosse all'esposizione del 1989. Una fra tutte riguarda la sua titolazione perché proclamava l'artista "mago", avvicinandolo alla terra e non al mondo: infatti il titolo non è *Magiciens du monde* ma *de la terre*. Inoltre, fu disapprovata la stessa scelta espositiva poiché le opere

[13] Prende in considerazione in questa affermazione l'artista ivoriano Frédéric Bruly Bouabré come simbolo della freschezza (Amselle 2007: 147).

erano accostate seguendo l'affinità attribuibile con le opere occidentali, ribadendo l'universalismo estetico, ossia la valutazione dell'Altro secondo parametri estetici e culturali occidentali (Ciminelli 2008: 178).

Dopo l'inaspettato successo della mostra, l'arte africana contemporanea inizia una rapida ma inesorabile ascesa che non è riconducibile ai fondatori occidentali dei laboratori, ma è il frutto di un recupero di tecniche e stili da parte degli artisti, aiutati in questo proprio dalle scuole private. Infatti, esistono alcuni studi[14], come nota Jean-Loup Amselle, che

> «pongono l'accento sulla prevalenza dell'«invenzione» dell'arte africana contemporanea da parte di demiurghi occidentali [...]. L'insistenza sull'invenzione della tradizione artistica africana, tuttavia, non tiene conto dell'interazione che è sempre esistita tra un'arte abusivamente etichettata come «africana» da un lato, e un'arte «straniera» dall'altro» (Amselle 2007: 10-11).

Egli continua asserendo che

> «attribuire la comparsa di un'arte africana contemporanea solo all'azione - benefica o nefasta, a seconda dei punti di vista - di un qualche «mago» occidentale, significa concedere un'importanza enorme al peso dell'influenza coloniale e postcoloniale su quell'arte e, *ipso facto*, negarle una qualunque storicità e reattività nei tempi precedenti a tale influenza» (Amselle 2007: 11).

«In questo senso», continua Amselle, «i «profeti bianchi» dell'arte africana non hanno inventato proprio niente, come se fossero partiti da un impasto molle o da una tabula rasa, ma hanno semplicemente favorito l'evoluzione o la trasmissione di schemi artistici già presenti, che aspettavano solo di ricomparire» (*ibid*.: 135).

Sebbene l'arte africana (e contemporanea) sia stata giudicata sin dall'inizio del Novecento come una categoria unitaria, perché aveva in comune solo il fatto di essere diversa dall'arte europea, in realtà essa non ha niente a che vedere con questa convinzione. La storica dell'arte Joëlle Busca sostiene che:

> «studiare le influenze e le filiazioni, implica moltiplicare le prospettive ed accettare tutti i poli d'interesse per identificare e rendere oggettivi i diversi tipi di approccio all'arte degli artisti africani, evitando di giungere ad una definizione di africanità» (Busca 2002: 11).

Da quest'affermazione si deduce quindi che l'Africa non è culturalmente uniformata, poiché esistono «situazioni diverse l'una dall'altra e individualità rappresentate da artisti

[14] Amselle cita in particolare il catalogo dell'esposizione *Seven Stories about Modern Art in Africa* (1995) e *L'art contemporain africain* di Kasfir (2000) (Amselle 2007: 11).

affermati» (Busca 2002: 12). Eterogeneità è perciò la caratteristica principale del continente che non possiede una cultura dominante al suo interno, ma comprende un insieme di culture appartenenti alle cinquantaquattro nazioni africane.

Il discorso era già stato sollevato nel 1967 da Michel Leiris, personaggio incontrato a proposito della missione Dakar-Gibuti, nel libro *Africa nera. La creazione plastica*. In esso egli nota come l'Africa comprendesse un'infinita varietà di stili «che troppo spesso un nostro (*di noi occidentali*) atteggiamento mentale, del quale è difficile liberarsi, non ci ha fatto comprendere oppure ci ha fatto comprendere male» (Leiris 1967: 105; corsivi aggiunti). Inoltre, Leiris ribadisce che «l'unità apparente delle forme dell'arte nera attiene semplicemente alla percezione di quei modi comuni in cui esse differiscono da quelle cui è abituato un europeo» (Leiris 1953: 9, cit. in nota in Ciminelli 2008: 105), ciò riconferma il pensiero enunciato precedentemente che giudica l'arte africana contemporanea unitaria poiché totalmente diversa dall'arte europea. In realtà, essa si suddivide in un'infinità di stili che ne evidenziano la ricchezza (Leiris 1967: 380). Difatti, Eulisse (2003) propone di parlare di Afriche e non di un'unica Africa, in quanto utilizzando il termine al singolare si elimina la complessità di storie e culture radicate al suo interno.

È per questo che studiosi, curatori e critici si sono prodigati per individuare i diversi stili e tecniche, riconducendoli ad altrettanti sottoinsiemi che ora andremo ad approfondire.

2.2. Le categorie

Nel 1973 Marshall W. Mount, autore del libro *African art: the years since 1920*, suddivide l'arte africana in quattro categorie: la prima è da lui ricondotta allo stile tradizionale, comprendente le maschere e le sculture, ma anche l'artigianato locale come le stoffe di Abomey della repubblica del Benin o il legno Ashanti della Repubblica del Ghana; la seconda è l'arte destinata alle missioni cristiane che rappresenta la cristianità conformandola al mondo africano; la terza è l'arte per i turisti, nota come "arte d'aeroporto" il cui scopo essenziale mira ad appagare il gusto degli occidentali; infine l'ultima categoria comprende gli artisti che partecipano alle scuole di Belle Arti (Mudimbe 2003: 80-81).

Una quindicina d'anni dopo, precisamente nel 1989, il curatore Jean-Hubert Martin, ideatore della mostra *Magiciens de la terre*, seleziona le opere senza preoccuparsi di una loro collocazione all'interno di una categoria specifica, bensì scegliendo solo lavori

caratterizzati da una evidente apparenza "primitiva". Il curatore così descrive i criteri di raccolta delle opere:

> «l'exposition réunit des œuvres - des objets - durables ou éphémères réalisé par des auteurs non seulement clairement identifiés mais auxquels nous avons rendu visite à domicile. Tous ces objets ont en commune d'avoir une aura [...]. Ils sont destinés à agir sur le mental et les idées dont ils sont le fruit [...]. Ils communiquent un sens» (Martin 1989: 8).

Le opere hanno in comune un'aura[15], suscitano delle sensazioni nello spettatore poiché create da "maghi". All'esposizione parteciparono cento artisti: sessantatre ospitati alla Grande Halle de la Villette e trentasette al Centre Pompidou di Parigi. Martin preferì raggruppare le opere in base al dialogo che instauravano tra loro e non secondo criteri geografici o formali. Gli artisti erano perciò divisi in due categorie:

- gli artisti veri e propri, le cui opere erano già state esposte in musei ed erano state create appositamente per la circostanza, o erano comunque connesse alle forze della natura o al soprannaturale, tema clou della mostra;
- i cosiddetti "maghi", coloro ai quali non si poteva ancora attribuire la qualità d'artista. Per questa esposizione essi non avevano creato opere specifiche, ma avevano concesso ai commissari di scegliere liberamente nei loro stock i lavori che preferivano o che erano comunque associati all'argomento, in cambio di una loro maggior conoscenza all'estero. Secondo Martin e i suoi collaboratori, tra i quali troviamo anche il curatore André Magnin, le nozioni di arte e di universale erano e sono tutt'oggi estranee a questi artisti.

Questa ripartizione comprendeva cinquanta artisti occidentali e cinquanta non occidentali: la prima categoria d'artista comprendeva cinquanta artisti occidentali e nove non occidentali (in particolare questi ultimi utilizzavano un linguaggio tradizionale sviluppato secondo un'espressione e uno stile a carattere universale). Tra questi erano presenti i lavori

[15] La nozione di aura è stata coniata dal filosofo W. Benjamin nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), è una sorta di sensazione che il fruitore prova alla presenza di un'opera d'arte originale resa possibile dal suo *hic et nunc*, ossia «la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova». Egli critica la riproduzione moderna delle opere d'arte (che avviene per esempio nel cinema), poiché viene meno il concetto dell'autenticità. Benjamin afferma: «l'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, la virtù di testimonianza della cosa [...]. Ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'«aura» dell'opera d'arte» (Benjamin 1991: 22-23).

di Chéri Samba[16], pittore congolese che osserva la modernità ed esprime la situazione africana odierna attraverso un linguaggio ereditato dai fumetti.

La seconda categoria, ossia quella dei "maghi" comprendente quarantuno artisti non occidentali, era ripartita a sua volta in cinque sottocategorie:

- l'arte *brut*, che raccoglieva gli autodidatti caratterizzati da una creatività selvaggia e da una filosofia personale. Vi comparivano l'ivoriano Frédéric Bruly Bouabré, inventore di un alfabeto formato da simboli, traduttore della propria cultura bété e il congolese Bodys Isek Kingelez, realizzatore di modelli d'immobili includenti alcuni elementi legati alla modernità occidentale, ma rivisti e corretti dall'immaginazione.

- I membri di una scuola o di un gruppo artistico, discepoli o seguaci di un atelier, come il nigeriano Twins Seven Seven che grazie al Mbari Club, fondato da Suzanne Wenger e Ulli Beier ha potuto sviluppare un'arte ispirata alle credenze Yoruba.

- L'arte funeraria, legata al culto dei morti, che svolge un'importante funzione sociale permettendo ai viventi di commemorare la fortuna, la personalità e il ruolo sociale del defunto. Uno degli artisti più originali esposto alla mostra era il ghanese Kane Kwei, inventore delle *fantasy coffins*, delle bare raffiguranti un oggetto legato al loro occupante o la sua professione (Busca 2000: 29-35, 160). Oggi questa pratica è divenuta una moda, come ha sottolineato Roberta Bonetti, professoressa dell'Università di Bologna, che al convegno del 23 Aprile 2012 ha dimostrato come queste "bare" non rappresentino solamente dei sarcofagi, ma svolgano ormai la funzione di veri e propri oggetti di mercato. Infatti, le *fantasy coffins* sono state impiegate in Spagna da una bevanda della Coca Cola Company, l'Aquarius, all'interno della pubblicità del proprio prodotto[17]. A partire dalla loro esposizione a *Magiciens*, le bare hanno acquistato una crescente fama diventando degli oggetti molto richiesti dagli Occidentali grazie al lavoro del nipote di Kane Kwei, Eric Adjetey Anang, il quale ha continuato l'opera del nonno creando un sito web da cui richiedere la costruzione di bare personalizzate. La vendita online ha permesso ad Eric di incrementare sia il proprio mercato, estendendolo all'Occidente, sia il turismo, con molti visitatori e curiosi che si recano ai suoi workshop o sbirciano nei suoi laboratori. La sua più grande idea (e probabilmente anche la sua più grande fortuna) è stata quella di aver cercato di sfruttare i desideri degli Occidentali, aiutandoli a sognare attraverso la costruzione di bare su misura

[16] Cfr. Cap. 3.
[17] La pubblicità del prodotto è visibile al sito: <http://www.youtube.com/watch?v=dS-tb6AE4a4>.

che rappresentano un immaginario fresco, in opposizione al nostro mondo industrializzato. Sebbene gli oggetti raffigurati riflettano la modernità (ad esempio i cellulari), gli Occidentali percepiscono le *fantasy coffins* come delle opere più genuine, più naturali in quanto prodotte dagli Africani[18]. Ciò è connesso alla visione dell'Africa e della sua arte come fonti di rigenerazione, concetto su cui tornerò in seguito.

Riprendendo la divisione curatoriale effettuata da Martin si aggiungono altri due tipi di stili:

- l'arte rituale, che comprendeva le opere collegate alla partecipazione di riti, religiosi o sociali, nelle quali il margine di manovra dell'artista è relativamente stretto. In questa sezione era incluso il nigeriano Chiek Mark Unya, scultore di maschere dai colori brillanti evocanti forme animali abbellite con alcuni attributi della modernità, come lampadine elettriche od ombrelli.

- Infine, erano ospitate le opere ornamentali tradizionali o religiose, come le sculture di Agbagli Kossi, un artista del Tongo realizzatore, spesso su commissione, di personaggi in legno dipinti con una gamma cromatica vivace e luminosa. Kossi ritiene di essere circondato dalla magia sostenendo di essere ispirato nella creazione delle opere da una divinità locale, Sossivi (Busca 2000: 36, 38).

Il critico d'arte e scrittore francese Pierre Gaudibert (1991) classifica, invece, gli artisti africani contemporanei come appartenenti a quattro gruppi: la pittura e la scultura accademica, la pittura e la scultura popolare (per Martin sono le opere "primitive"), dunque tradizione occidentale contro tradizione africana. L'arte contemporanea è per lui una pratica artistica legata al tempo presente, il cui scopo dichiarato è mostrare il vigore della creazione africana - arte e artigianato - in tutti i suoi aspetti, come frutto di una sintesi di tradizioni diverse.

La critica e curatrice Susan Vogel (1991), già direttrice del Center for African Art di New York ora Museum of African Art e curatrice della collezione africana al Metropolitan Museum of Art, ordina gli artisti in cinque classi:

1. L'arte tradizionale e quella dei gruppi etnici, l'arte degli oggetti "funzionali" come maschere e sculture destinate ad un uso cerimoniale.

[18] Ritroviamo anche in questa visione la presenza dello stereotipo che giudica l'africano "primitivo", cfr. Cap. 1.

2. Una nuova arte "funzionale" molto simile alla precedente per i suoi scopi ma diversa nelle forme, poiché gli artisti che la praticano ne hanno integrato il contesto culturale contemporaneo (la pubblicità, i manufatti occidentali) seguendo e creando moda.

3. L'arte "popolare", "urbana", che raccoglie i pittori d'insegne, dei *sous-verre*[19] e delle immagini pubblicitarie. Essa è puramente commerciale, ornamentale e riprodotta in quantità.

4. L'arte "accademica" praticata da artisti che hanno frequentato le scuole, che sono presenti sulla scena internazionale, che viaggiano e vendono le proprie opere, che sono apprezzati sia all'estero sia dalle classi politiche ed economiche dei Paesi d'origine.

5. Infine Vogel parla di "arte estinta": l'arte del passato, vista come sorgente di ispirazione, chiamata *afrokitsch*. Essa comprende forme ed immagini appartenenti alla memoria collettiva, utilizzate per fabbricare oggetti contemporanei che agiscono come simboli di un'unità di spirito perduta. Integrando il passato, le creazioni contemporanee divengono perciò simbolo di un patrimonio d'identità. Quest'ultima categoria è molto importante poiché produce la maggior parte delle opere che ritroviamo nei musei occidentali.

Tuttavia, Busca critica la suddivisione proposta da Susan Vogel perché si basa su un ordine etnologico piuttosto che estetico: infatti da un lato le opere sono rivolte al mercato locale, africano e turistico, dall'altro interessano il mercato dell'arte internazionale, perciò non è la qualità artistica a predominare nella ripartizione ma la "destinazione" finale delle opere.

Lo storico dell'arte e curatore Jean Kennedy nel suo saggio *New currents, ancient rivers: Contemporary African Artists in a Generation of Change* (1992) indaga le numerose modifiche subite dall'arte africana dopo gli anni Venti, analizzando l'attività artistica di sei paesi valutati come i più attivi e i più ricchi[20], attribuendo delle specifiche qualità peculiari alla produzione di ciascun stato (Busca 2000: 159-160).

Per lo studioso Valentin Y. Mudimbe, autore del libro *The idea of Africa* (1994), non esistono tanto delle categorie, ma delle correnti e precisamente tre: una tendenza d'ispirazione tradizionale, un movimento modernista e una corrente chiamata arte popolare

[19] Pratica senegalese di pittura sottovetro, è una tecnica importata dal Nord Africa intorno al 1900 e utilizzata negli anni prima e dopo l'indipendenza. I primi esempi rappresentavano dei souvenir di pellegrinaggi religiosi, per questo i soggetti erano ispirati al Corano o rappresentavano dei capi religiosi carismatici (Kasfir 2000: 176).
[20] I sei paesi sono la Nigeria, il Senegal, lo Zimbabwe, il Sud Africa, l'Etiopia e il Sudan (Busca 2000: 160).

(in mezzo alle prime due correnti vengono collocate l'arte turistica[21] e l'arte religiosa cristiana). Se per la prima tendenza è piuttosto semplice tracciarne le caratteristiche principali, la seconda include quegli artisti che hanno frequentato le scuole d'arte e, quindi, sono intellettualmente più colti, il cui lavoro è indirizzato essenzialmente alla vendita (vale anche per le opere di ispirazione tradizionale). Infine, Mudimbe parla di un'arte popolare comprendente artisti autodidatti che utilizzano materiali economici e si esprimono attraverso un linguaggio locale, evocatore di storie ed eventi odierni, indirizzati alla gente del posto (solitamente appartenente alla borghesia) e non agli stranieri. Le prime due tendenze, continua l'autore, possono essere riunite in un'unica corrente date le loro similitudini, poiché entrambe le opere sono realizzate nelle scuole d'arte e negli atelier, rappresentano il simbolo degli alti valori culturali africani e dell'identità artistica dei loro artisti e non riproducono meramente la realtà, ma la codificano mantenendo una qualità estetica alta. Le opere "popolari", al contrario, hanno il compito di trasmettere un messaggio attraverso la narrazione di motivi mitologici, di eventi quotidiani o di violenza, evidenziando non un ritorno al passato, ma un inizio di nuovi progetti interconnessi al mondo globale e al contesto in cui gli artisti vivono «in vista di un futuro migliore» (Mudimbe 2003: 82-83, 93-95).

I curatori André Magnin e Jacques Soullilou redigono nel 1996 il libro *Contemporary Art of Africa* nel quale distinguono non tanto l'arte, ma gli artisti secondo specifiche caratteristiche internazionali - riguardanti la solidità nell'approccio, l'originalità in rapporto all'ambiente culturale, la padronanza delle tecniche - e differenziandoli quindi in artisti del Territorio, della Frontiera e del Mondo.

Gli artisti del Territorio sono i continuatori di tradizioni più o meno antiche che vivificano e si arricchiscono (Busca 2000: 161-162, 164-165), creando opere connesse a forze sociali, religiose, rituali tipiche di una determinata cultura, pertinenti al contesto geografico e coese tra loro (Magnin 1999[22], Soulillou, Magnin 1996). In particolare, nel catalogo di *Magiciens de la terre* (1989), Magnin cita due scultori del Mozambico, John Fundi e Christiano Madango, sottolineando il loro ruolo di celebratori di sogni e segreti:

[21] Cfr. Cap. 1, il termine arte turistica sembra includere tutta l'arte che viene venduta agli Occidentali e che non appartiene ad altre categorie: «The rubric "tourist art" seems to include all art made to be sold that does not conveniently fit into other classifications» (Kasfir 1999: 100).
[22] <http://www.didaweb.net/risorse/scheda.php?id=4780>.

«ils me montreraient les sculptures inimaginables qu'ils auraient inventées patiemment envers et contre tout; ils auraient produit peu en l'absence de demande et, dans l'attente d'hypothétiques visiteurs, ils se seraient surpassés, auraient donné forme à des rêves, des secrets, des histoires incroyables» (Magnin 1989: 16).

Gli artisti del Mondo sono, invece, gli abitanti delle metropoli odierne, costantemente immersi nella modernità, possiedono uno stile tutto personale ritraendo fatti sociali - Chéri Samba - oppure l'urbanità africana - Bodys Isek Kingelez (Busca 2000: 165), le loro opere vengono incluse nell'arte globale (Magnin 1999).

Infine, tra i due poli troviamo la Frontiera nella quale gli artisti combinano i segni, le immagini e le forme della tradizione e della modernità. Esempi ne sono John Goba della Sierra Leone, il ghanese Kane Kwei, di cui abbiamo parlato precedentemente, e il beninese Romuald Hazoumé[23] (Busca 2000: 165).

I due curatori intendono precisare come non ci si debba riferire al Territorio giudicandolo una categoria statica, poiché nemmeno il Mondo è associato all'idea dello spostamento; infatti, l'artista del Mondo non abbandona mai il Territorio, l'influenza delle tradizioni continua ad essere presente nelle loro opere. È quindi impossibile aderire completamente ad una categoria specifica, giacché l'artista è assiduamente influenzato dall'esterno e nel momento in cui egli rifiuta la propria identità per un'altra proveniente dall'Occidente, i legami con la propria terra svaniscono (concetto questo che ribadisce la visione di arte autentica e incontaminata) (Magnin 1999, cfr. Soulillou, Magnin 1996).

L'antropologo Bernardo Bernardi (1998) fraziona l'arte africana solamente in due categorie: l'arte tradizionale e l'arte moderna o contemporanea. La prima si riferisce ad un'arte del passato, un passato che ha avvolto le opere in un alone di mistero ma che, grazie a questo, ne ha aumentato il valore. L'arte contemporanea, invece, è la parte odierna, che necessita di un certo tempo per affermarsi e che va giudicata senza alcun preconcetto negativo. Secondo Bernardi, gli artisti moderni vengono oggi visti come dei puri "copisti" dell'Occidente[24], mentre quelli tradizionali incarnano la figura di veri creatori. Egli è contrario a questa opinione perché, afferma, gli artisti africani dovrebbero esprimere «quello che vorrebbero essere, interpreti della cultura e del mondo di cui sono partecipi» (Bernardi 1998: 212).

[23] Cfr. Cap. 3.
[24] Cfr. Hassan (2003).

Da ultimo, la nostra analisi effettuata attraverso le proposte di alcuni studiosi termina con l'introduzione di una nuova categoria suggerita da tre curatori africani: Salah M. Hassan, Olu Oguibe e Okwui Enwezor: il "concettualismo"[25]. Essi ritengono che l'anello di congiunzione tra l'arte africana contemporanea e l'arte cosiddetta "tradizionale" sia proprio il concettualismo, in quanto i due orientamenti declamano la superiorità dell'idea sulla forma. L'avvento della pratica concettuale ha causato «un allontanamento dalla "tradizione", dato che il colonialismo aveva creato un solco tra il passato e il presente: fu proprio in questo solco che si sono sviluppati in Africa i nuovi linguaggi artistici del primo modernismo, che erano più affini alla vecchia tradizione dell'Europa» (Hassan, Oguibe 2003: 151, v. anche Pensa s.d.: 12). Il modernismo, ossia la contemporaneità, si conforma all'espressività africana perché contiene un chiaro sforzo di allontanamento dal passato per creare forme artistiche originali. Perciò essi abbozzano tre diverse posizioni degli artisti:

- quei personaggi che rimangono fedeli alle forme tradizionali e che ripudiano ciò che proviene dall'Occidente;
- gli artisti che, al contrario, rifiutano la propria storia e introducono stili e tecniche occidentali, tentando di aderirvi completamente;
- infine, si trovano coloro che sintetizzano il loro passato con la cultura moderna straniera (Hassan 2003: 50-51), cercando di riprodurre, riprendere e riadattare forme gradevoli sia per l'arte tradizionale che per l'arte occidentale (Busca 1999: 21).

Non dimentichiamo però la categoria forse più immediata e più utilizzata da critici e curatori mondiali, quella geografica, sottolineata dalla sempre presente indicazione della provenienza dell'artista. Questo criterio implica la netta separazione tra l'arte occidentale e non, ossia tra chi riveste un ruolo centrale e chi, invece, ne riveste uno periferico (Pensa s.d.: 11-12). Fortunatamente con l'avvento del "concettualismo" l'idea è stata rifiutata dagli artisti che rigettano qualsiasi identificazione con il continente africano e evidenziano ciò creando

[25] Una delle caratteristiche principali dell'arte concettuale è «l'autoreferenzialità, vale a dire che il lavoro artistico si rivolge unicamente a se stesso e, in ultima analisi, alla medesima nozione di "arte" [...]. Un'altra caratteristica che viene associata all'arte concettuale è il disprezzo per la "oggettivazione" [...]. In questa prospettiva l'arte cessa di definirsi meramente secondo i criteri del tangibile e del categorizzabile, come di solito avviene per la pittura e la scultura [...]. Un terzo elemento o tendenza fondamentale dell'arte concettuale è la preminenza della composizione, motivo per cui la collocazione di un oggetto in un particolare contesto diventa più importante per il suo significato e il suo valore di quanto non lo siano la sua forma o le sue qualità "estetiche" [...]. Il concettualismo, infine, è diventato una sorta di grande contenitore per una miriade di pratiche e forme artistiche che vanno oltre la pittura e la scultura» (Hassan, Oguibe 2003: 146, 148).

delle opere "ibride"[26], sintesi di un'influenza sia della tradizione africana sia del linguaggio occidentale (Eulisse 2003: 17, 19).

Dopo questo breve *excursus* sulle categorie in cui è possibile dividere l'arte africana contemporanea, si evince l'idea di una costruzione di un dominio artistico a parte, che non possiede una storia propria né una registrazione nella contemporaneità e nella mondialità. Di fatto esse cercano di mascherare il presupposto che giudica l'arte africana come una non arte. Concettualizzano, come nota il curatore John Picton, l'Africa sempre secondo «una dicotomia artigianato/arte, rurale/urbano, tradizionale/contemporaneo, che oggi è a dir poco insostenibile» (Picton 1993, cit. in Busca 2000: 165-166).

Nonostante ciò, i pregiudizi che sono alla base delle divisioni esistono tuttora: nella mentalità europea l'Africa è ancora dotata di magia, di mistero, e altrettanto devono essere le sue opere. L'antropologo James Clifford afferma che «cultura e arte non possono più essere semplicemente estese a popoli, a cose non-occidentali. Nel peggiore dei casi possono essere imposte, nel migliore tradotte: operazioni entrambe, storicamente e politicamente contingenti» (Clifford 1999: 272). È necessario dunque superare questi stereotipi anche se con difficoltà, poiché, sostiene Paul Faber, curatore della sezione africana del Tropenmuseum di Amsterdam, è più comodo *avvalorare* le proprie convinzioni, piuttosto che cambiarle (Faber 1999: 31). La studiosa Giovanna Parodi da Passano (1999) ribadisce, nell'Introduzione al dossier pubblicato nella rivista *Africa e Mediterraneo*, la necessità di rimettere in discussione la categoria di "arte contemporanea africana", perché è importante ripensare al concetto di autenticità[27] che tanto ci limita nei nostri pensieri e rimetterlo in discussione[28].

Saranno proprio gli stereotipi, ereditati dalle concezioni passate, ancora ben vivi e presenti, il focus su cui ci concentreremo nel prossimo paragrafo.

[26] Cfr. Cap. 3.
[27] Cfr. Cap. 1.
[28] <http://www.africaemediterraneo.it/rivista/sommari_99.shtm#2_3_99>.

2.3. La legittimazione e la persistenza dei pregiudizi

I luoghi comuni esistenti riguardo l'arte africana contemporanea sono la causa di un'erronea visione che porta lo spettatore a collegare alle opere determinate caratteristiche. Joëlle Busca (2002) ne individua alcuni: innanzitutto, nota come le categorie individuate precedentemente implichino nel fruitore delle aspettative ben precise riguardo a cosa egli si aspetta di ritrovare nelle opere. Il pubblico occidentale, per esempio, crede nella loro magia, nel mistero, nell'autenticità, tutte qualità connesse allo stereotipo culturale vigente. Dopodiché, Busca conferma la persistenza di un'allusione all'arte africana come ad un'arte legata al tema sacro: quindi, opere che rappresentano miti, segni esoterici, leggende. Il passo successivo è quello di considerare la società africana come una cultura priva di scrittura e atemporale[29], la cui arte è inverosimilmente figurativa (stiamo ritornando alle vecchie visioni *degenerazioniste*?!)[30]. Infine, ma non ultima, la questione dell'autenticità che rivendica la presenza di artisti autodidatti e "genuini" (Busca 2002: 7-8), oggi riflessa nelle idee curatoriali di Magnin e Martin.

Questi stereotipi sono racchiusi in un unico concetto, quello di *vetrificazione*[31], come sostiene Jean-Loup Amselle (2007: 16), per cui il fatto di percepire l'Africa come un insieme di culture orali le nega il diritto di avere una propria storia, ricacciando il continente in uno stato senza cultura (Amselle 1999: 188). Il "processo di vetrificazione", di cui parla Amselle, comprende tre visioni essenziali: il riciclo, il primitivo e il kitsch.

Il primo, il riciclo, si articola in tre forme: il riciclo tribale o primario, quello secondario e quello popolare o industriale. Mi soffermerò sul primo, che è quello che ci riguarda.

Il riciclo tribale racchiude tutti quei continenti che

> «forniscono la materia prima delle arti cosiddette primarie e che sono al contempo - l'Africa in particolare - i continenti della non-produzione industriale, della malattia, della corruzione, dei conflitti etnici, dunque dei poli negativi del mondo» (Amselle 2007: 25).

«L'operazione di vetrificazione», continua Amselle, «ha come effetto il sottrarre l'Africa e gli altri continenti etnologici alla contemporaneità, per coglierne meglio lo stato selvaggio

[29] Cfr. Amselle (2001), Bargna (2003).
[30] Cfr. Cap. 1.
[31] In francese *vetrification*, che tradurrei come "messa in vetrina". *Vitre* in francese è anche vetrina, Amselle quindi sottolinea come l'arte venga messa in scena dall'Occidente, M. L. Ciminelli, comunic. pers., giugno 2012.

delle origini ed eliminare nello stesso tempo ciò che in breve potremmo chiamare arte contemporanea dell'Africa, dell'Oceania o dell'America latina» (Amselle 2007: 27).

La "sottomissione" africana si nota, purtroppo, pure in ambito politico: Amselle critica i politici africani che, se da un lato incentivano i rapporti internazionali, ritenuti importanti per lo sviluppo economico del paese, dall'altro tengono in pugno l'Africa assoggettandola intellettualmente all'Occidente ed incrementando quello stereotipo di continente incapace di progredire e di crescere autonomamente senza l'intervento delle grandi potenze. Bisognerebbe perciò, secondo l'antropologo francese, privilegiare la politica interna, la base migliore per poter attuare successivamente delle scelte di sviluppo economico.

Questa dipendenza e tendenza alla vittimizzazione è molto evidente nell'arte contemporanea africana, ancorata a temi classici (guerre, povertà, lotte d'indipendenza, malattie, Aids) testimoni di una «loro (*degli artisti*) incapacità di affrontare un'estetica macabra *autonoma*» (Amselle 2007: 60-61; corsivi aggiunti). Ciò che invece gli artisti dovrebbero rappresentare, continua Amselle,

> «potrebbe consistere in foto di corpi scarificati e mutilati del Sierra Leone, foto che dimostrerebbero l'assunzione di responsabilità simbolica della violenza attuale *ma* le opere degli artisti africani contemporanei continuano a suscitare il dibattito su un certo numero di tematiche "politicamente corrette" con la modalità del risentimento, e manifestano in tal modo che essi non si sono ancora liberati da un'estetica della dominazione» (Amselle 2007: 61; corsivo aggiunto).

Prediligendo gli argomenti che i committenti occidentali si aspettano di trovare nelle opere africane, gli artisti agiscono sul loro senso di colpa, dimostrando di non aver raggiunto ancora l'indipendenza e di essere schiavi dell'immaginario straniero (Amselle 2007: 61). Inoltre, la vetrificazione si compie negando anche la storicità africana, concezione ereditata dall'antropologia evoluzionista che assegnava «a certe società il posto della tradizione, cioè dell'oralità, per meglio negare loro ogni storicità» (Amselle 1999: 87). Difatti, l'oralità è uno degli stereotipi persistenti nel nostro immaginario collegati all'Africa, assolutamente infondato. Nelle culture orali, afferma Amselle, è sempre viva la presenza di tracce di opere scritte, è necessario solamente «svelare la presenza dello scritto nell'orale», pensare in termini di "logiche meticce", ossia «non si tratta più di chiedersi se viene prima il segmentario o lo Stato, il paganesimo o l'Islam, l'orale o lo scritto, ma di postulare un

sincretismo originario, una mescolanza di cui è impossibile dissociare le parti»[32] (Amselle 1999: 188-189).

Questo pensiero è condiviso pure dall'antropologa Giovanna Parodi da Passano che riprende il concetto della cristallizzazione africana da parte dell'Europa: quest'ultima ha infatti da sempre commentato gli Altri attraverso degli schemi precisi che hanno imprigionato gli Africani (e non solo loro) in forme precostituite, ponderate secondo i nostri canoni. Questo sguardo unilaterale ha dato vita ad un confine impercettibile, ma ancora molto vivo tra due società: una che si ritiene superiore (quella occidentale) e una che per natura è ritenuta inferiore (quella esotica): distacco, già esaminato nel Capitolo 1, reso in modo lampante durante tutto l'Ottocento attraverso la spettacolarizzazione di oggetti ed individui durante le esposizioni coloniali, universali, nelle fiere, nei giardini zoologici e persino nei circhi. Deduciamo, spiacevolmente, che la frontiera tra i due continenti esiste tuttora: se da un lato troviamo l'arte per i Neri, quella popolare, dall'altro si ha l'arte per i Bianchi, comprendente l'arte moderna e contemporanea (Parodi da Passano 2007a: 8, 10).

Gli stessi artisti africani sono da una parte pressati dal mercato internazionale e dall'altra assoggettati dalla società in cui abitano (Cafuri 2005: 96, cfr. Hassan 2003): «tutto ciò» scrive Busca, «dimostra il persistere di un sistema di natura coloniale (mercato dell'arte esterno, aiuti esterni...). [...] la necessità costante di riferimento contestuale conferma che il vincolo non è ancora spezzato, che il processo di emancipazione non è ancora giunto a termine» (Busca 2002: 9).

Questo processo di emancipazione non si è ancora concretizzato poiché, dichiara il curatore Salah M. Hassan, l'Occidente è incapace di dialogare con gli Africani essendo troppo fissato sulla contrapposizione "moderno occidentale/tradizionale non occidentale" (Hassan 2003: 49). Concetto ribadito pure dal curatore indiano Rasheed Araeen, il quale, in un'intervista del 2005 pubblicata sulla rivista italiana *Africa e Mediterraneo* nel 2006, asserisce che

> «communication should be reciprocal. The West has a problem when it comes to a dialogue with the others. With its paternalist view of the world, as if the world cannot exist without its help, it cannot communicate with the world [...]. When they want to speak to Africa, for example, they speak about Africa. And Africa is expected to listen to them» (Araeen 2005, cit. in Recchia 2006: 10).

[32]Cfr. Amselle (1999) e Cap. 3.

Affermazione dura, pesante, che si ricollega alle narrazioni etnocentriche di superiorità culturale e artistica occidentale.

A causa di queste visioni etnocentriche, l'arte africana contemporanea viene giudicata come un'aggiunta, un supplemento all'arte occidentale, una sua variante equatoriale (Amselle 2007: 61), una sorta di copia e di ricezione degli stili stranieri. Proprio il contatto con il mondo occidentale assume una connotazione fortemente negativa perché causa la scomparsa del patrimonio tradizionale africano. Per questo l'arte africana contemporanea è spesso rifiutata dai musei occidentali, è considerata "non autentica"[33], in quanto non rispecchia l'idea comune al mondo "industrializzato" di un'arte africana legata alla tradizione (Hassan 2003: 41). In realtà, essa non è niente di tutto ciò, perché è specchio sia della società, della storia, sia delle esperienze individuali di ciascun artista (Hassan 2003: 49). «African art can and does stand on its own without being an appendage to western art» come dichiara la curatrice e scrittrice nigeriana Olabisi Silva, incentivando un suo sviluppo indipendente (Silva 1997: 16). Già Ulli Beier nel 1968, all'epoca della creazione delle scuole private, si era reso conto che gli artisti africani avevano cominciato a rifiutare la fossilizzazione dando vita a nuove idee, nuovi materiali, nuove forme e stili ispirati dall'arte straniera, che la portavano a diventare ricca e varia nel futuro prossimo (Beier 1968: 14). Infatti, scrive:

> «We can now see that African art has responded to the social and political upheavals that have taken place all over the continent. The African artist refused to be fossilised [...]. The African artist does not hesitate to adopt new materials, be inspired by foreign art, look for a different role in society [...]. African art is rapidly becoming as rich and as varied as were the more rigid artistic conventions of several generations ago» (Beier 1968: 14).

Vent'anni dopo il concetto è lo stesso grazie all'amalgama di culture creatosi dopo l'occidentalizzazione postcoloniale, quando si è stimolata l'originalità creativa degli artisti piuttosto che ostacolarla (Bernardi 1998: 212). Le indipendenze hanno perciò portato ad una emancipazione politica, hanno impegnato i cittadini in nuovi rapporti sociali, senza favorire un ritorno al passato. Gli artisti stessi hanno incontrato una storia dell'arte, dei materiali, delle tecniche, dei linguaggi che gli hanno impressionati e questa nuova libertà ha permesso

[33] Cfr. Cap. 1.

loro di arricchire la propria esperienza artistica (Busca 2000: 151-152)[34] creando nuove identità e personalità. Essi non sono dei copisti, al contrario riescono a far fruttare conoscenze, cultura, il loro *io* servendosi di nuovi mezzi (Bernardi 1998: 212-213), nuovi impulsi creativi e vitali, tecniche, stili e forme ereditate dagli Occidentali con i quali hanno saputo interagire per ricreare delle opere originali (Hassan 2003: 49).

La locuzione arte contemporanea africana "ghettizza" gli artisti africani, poiché essa è solo in grado di «comprimere e identificare le opere all'interno di un'unica categoria critica, impedendo una lettura e comprensione a tutto tondo della personalità dei protagonisti, della complessità del loro lavoro e del dinamismo e degli influssi combinati del loro percorso» (Pensa 2007: 125-126), e nel momento in cui emerge una figura dal mucchio inserendosi nel mercato la si percepisce come una fonte di disturbo. Proprio per questo gli artisti sentono il bisogno di emancipazione, di riscatto e di libertà sia dalla tradizione popolare sia dall'egemonia occidentale. Si battono per poter utilizzare tutti i mezzi e le tecniche a loro disposizione, allontanandosi dallo stereotipo comune di una forma d'arte già precostituita (Amselle 2007: 62). Gli Altri cercano di espandere la propria voce, vogliono autonomia, vogliono auto-rappresentarsi, non si riconoscono nell'immagine di arte autentica[35] data dall'Occidente. Sfidano pure gli antropologi che per anni hanno parlato per loro, si sono immedesimati nei loro pensieri, nelle loro vite (Parodi da Passano 2007a: 8). Nonostante la critica spesso non si interessi degli artisti africani, essi rivestono un ruolo importante nel far rinascere l'Africa partecipando alle esposizioni, ampliando la conoscenza della propria arte a ricercatori, intellettuali, studiosi e a persone comuni (Guez 1999: 32-33), grazie all'aumento di conferenze, saggi, cataloghi (Pensa s.d.: 17). Sono proprio le esposizioni i luoghi prediletti per combattere e dimostrare la propria indipendenza, come evidenzia il curatore camerunese Simon Njami in un saggio contenuto nel catalogo della Biennale del 2007, riguardo alla mostra *Check List Luanda Pop* (Biennale 2007): «a space where everyone is invited to look at the works and their contextualization for what they are and not for what they might be wanted to be». Ne spiega subito dopo il titolo:

> «Check List is proposed as a manifesto whose fundamental aim is expression, far from fashions and conventions [...]. Luanda Pop is a metaphor for this desire to return to the world. The symbol

[34] Cfr. Roberta Cafuri (2008), *Riconoscere la diversità. Antropologia, arte e musei*, Torrazza Coste (PV), Edizioni Altravista. L'autrice parla infatti delle diversità presenti nell'arte contemporanea africana, includendo gli omosessuali e le donne.
[35] Cfr. Cap. 1.

of an Africa that must still fight to asserts its freedom and its autonomy [...]. The artists represented are not seeking recognition, nor sympathy. They are simply expressing themselves. And their voiced, nourished by century of history, are raised with renewed power and energy» (Njami 2007: 4-5).

Il curatore ribadisce ancora una volta come gli artisti debbano cercare di presentare loro stessi, di non sottostare alle regole e di far rivivere il continente a lungo escluso dalla scena internazionale: «The emotion of being seen has generated the need for Africa to think for itself and to launch itself into the existential experience represented by the invention of references free of the detritus of a history from which it has long been excluded» (Njami 2007: 3).

Sebbene in questi ultimi anni il linguaggio offensivo utilizzato nei confronti degli "Altri" sia variato, ammorbidendosi, e nonostante la volontà degli artisti, è tuttavia rimasta una vena di critica razziale nei criteri di selezione e accettazione delle opere, come si nota nella famosa collezione d'arte africana contemporanea di Jean Pigozzi[36]. Per riuscire nell'impresa, dichiara Amselle, il continente ha bisogno di colmare il grande divario che lo separa dall'Europa e dall'America «afferrando consapevolmente il fantasma di primitività dell'Europa nei suoi confronti, "personalizzandolo", vale a dire girandolo a suo vantaggio, grazie a una specie di processo di abreazione[37], *l'Africa* potrà accedere a una coscienza adulta» (Amselle 2007: 62; corsivo aggiunto). Essa rimarrà, difatti, soggetta alla protezione e custodia occidentale fino a quando «un'accresciuta visibilità sul piano internazionale non assicurerà alle sue prove espressive una diffusa veicolazione e una maggiore autonomia di volo» (Parodi da Passano 1999: 13). Ciò avverrà nel momento in cui il sistema artistico la esporrà unicamente come arte contemporanea e di conseguenza i suoi artisti saranno visti come artisti globali e non etichettati come africani (Amselle 2007: 61) [38].

In conclusione, per superare questi stereotipi dobbiamo mettere a fuoco i nostri occhi: essi sono gli strumenti necessari per cogliere ed apprezzare queste nuove creazioni. Il dubbio

[36] Attualmente la più grande collezione di arte africana contemporanea raccolta da un privato. Nata nel 1990 comprende più di 4000 opere d'arte, al suo interno sono presenti opere naïf, esotiche, inusuali, rozze, eseguite da pittori di strada autodidatti che non hanno studiato in college o università, le uniche considerate originali e originarie, dato che coloro che derivano da una preparazione scolastica vengono giudicati copisti dei modelli occidentali (Hassan 2003: 41), cfr. Cap. 3.

[37] Il termine abreazione, coniato da J Breuer e S. Freud (1895), «indica un processo, spontaneo o indotto, di scarica di emozioni legate a un evento traumatico rievocato dal soggetto», <http://www.treccani.it/enciclopedia/abreazione/>.

[38] Cfr. Cap. 3.

e il sospetto nei confronti dell'arte africana contemporanea si riflettono nella paura occidentale di classificare opere di artisti che fino a quel momento erano considerati distanti e disuguali come opere d'arte, e non più come "oggetti". Mostrare l'«oggetto» significa integrarlo nel circuito internazionale e non più relegarlo nella sua africanità che tende a toglierne la qualità artistica (Busca 1999: 20-21). È necessario riconoscere la crescita sociale ed artistica delle altre popolazioni poiché l'arte africana contemporanea è «un'arte *in fieri*» (Bernardi 1998: 214), come in divenire sono anche i suoi creatori. Fondamentale è la volontà di costruire dei ponti e non dei blocchi che permettano agli artisti africani di non sentirsi inferiori, ma di creare collaborazioni e legami sia con il mondo occidentale sia tra loro stessi (Nicodemus 1999: 49).

Inoltre, per ciò che concerne la visione dell'arte tradizionale considerata come qualcosa di antico, si deve riflettere sul fatto che anch'essa è mera arte contemporanea in quanto viene prodotta ora ed è comunque legata ai problemi contemporanei, sebbene conservi un attaccamento alla tradizione. Allo stesso tempo, anche l'arte contemporanea è tradizionale, dato che utilizza simboli e codici che sono il frutto di evoluzioni e trasformazioni susseguitesi nel tempo e che vengono riadattati secondo il contesto locale (Moschin 2005: 36).

2.4. Il sistema dell'Arte africana contemporanea

Al giorno d'oggi discutere di arte africana implica dunque un'infinità di significati e accezioni: può essere intesa come uno stile, un'identità riconosciuta attraverso un gruppo di intellettuali, una produzione culturale, un argomento espresso dagli artisti nei loro lavori, un'ideologia oppure l'esclusione di un intero continente dal contesto internazionale dell'arte contemporanea. Lentamente l'Africa è divenuta più ricca, vivace, più conosciuta, ma il processo di promozione in atto mira a trasformare la sua immagine in un *brand*, una marca, costruita e finalizzata all'importazione-esportazione di un continente e della sua diaspora (Pensa 2006)[39]. È questo marchio costruito dagli Occidentali a distruggere l'individualità degli artisti africani, a farli sentire come merce destinata alla vendita. Come vedremo nel prossimo Capitolo, gli artisti hanno tuttavia scoperto molte tecniche per far sentire la propria voce.

Dopo il successo della mostra *Magiciens de la terre* (1989) si spalancarono le porte del mercato e aumentò l'interesse per l'arte africana contemporanea, reso possibile dalla

[39] <http://io.pensa.it/node/1400>.

nascita e diffusione di specifiche riviste occidentali come le francesi *Revue Noire*, *Africacultures*, *Présence Africaine*, la statunitense *NKA - Journal of Contemporary African Art*[40], l'inglese *Third Text*, la spagnola *Atlantica* e l'italiana *Africa e Mediterraneo*.

La *Revue Noire*, forse la più importante tra tutte, fu fondata da Jean-Loup Pivin, Simon Njami, Bruno Tilliette e Pascal Martin Saint Léon nel 1991 ed edita fino al 1999, anno in cui viene dotata di un sito online[41]. Nacque in reazione all'esposizione francese del 1989, con lo scopo di incoraggiare gli artisti africani a sentirsi artisti *tout court* e non talenti scoperti (Amselle 2007: 147-148).

La rivista *NKA* è invece collegata alla Cornell University di Ithaca (NY) ed è stata creata da professori e curatori africani: Chika Okeke-Agulu, Salah M. Hassan e Okwui Enwezor nel 1994.

Third Text nacque nel 1987 a Londra grazie al curatore indiano Rasheed Araeen: si occupa dell'arte non occidentale, dell'integrazione e della globalizzazione, come si evince dal sottotitolo "Third world perspectives on contemporary art and culture".

Atlantica - Revista de Arte y Piensamento è del 1990 ed è edita dal Centro Atlante de Arte Moderno (CAAM) di Las Palmas de Gran Canaria allo scopo di rinforzare l'intesa tra America, Europa ed Africa.

Africa e Mediterraneo circola dal 1992, pubblica diversi dossier riguardo l'arte, la società e la cultura africana, e in particolare nel 1999 (2/3), 2006 (55) e 2007 (60/61) si è interessata di arte africana contemporanea. La rivista realizza numerosi progetti insieme alla cooperativa bolognese Lai-Momo, dalla quale è pubblicata dal 1995 (Pensa s.d.: 29-30).

Contemporaneamente allo sviluppo delle riviste, si organizzarono in Africa nuove Biennali, oltre a quella già esistente del Cairo: quella di Dakar[42] dal 1992 al 2008, quella di Johannesburg nel 1995 e nel 1997, dal 1994 quella della fotografia africana in Mali, del Cinema africano in Burkina Faso dal '72 (Pensa s.d.: 25-26).

---

[40] Cfr. Cap. 4.

[41] <www.revuenoire.com>.

[42] La Biennale di Dakar, l'esposizione più importante che si svolge sul suolo africano, permette di «mettere a confronto in maniera netta artisti che sarebbero puramente africani con altri legati prettamente alla diaspora, e infine ad altri che sarebbero puramente estranei all'Africa» (Amselle 2007: 176). Nell'edizione del 2002 viene ribadita l'inesistenza dell'etichetta "artista africano": questa poteva essere usata nel passato, quando si parlava ancora di un'arte senza nome, comprendente maschere e statuette che venivano collezionate (Pensa s.d.: 16) e racchiuse nei famosi Gabinetti delle meraviglie durante il Cinquecento ed il Seicento come *exotica,* cioè oggetti appartenenti alla categoria degli *artificialia* (prodotti del lavoro umano), che raffiguravano i confini dell'intero universo dell'epoca, al di là dei quali la terra era ignota (Ciminelli 2008: 23). Ma oggi gli artisti hanno una individualità ben precisa da difendere e da far conoscere.

Il successo dell'arte africana contemporanea moltiplicò le esposizioni organizzate dopo *Magiciens*. Tra le più importanti *Africa Explores: 20th Century African Art* ospitata a New York nel 1991 e curata da Susan Vogel. È una presentazione dell'arte contemporanea africana nella sua diversità giudicata in una prospettiva storica, poiché l'intenzione della curatrice è quella di favorire un punto di vista africano e non occidentale (Busca 2000: 69, Naldi 2007: 135, Moschin 2005: 64).

Quattro anni dopo, nel 1995, la critica Clementine Deliss progetta alla White Chapel Gallery di Londra, durante l'evento *Africa 95*, la mostra *Seven stories about Modern art in Africa*, nella quale la scelta degli artisti in grado di raccontare la storia dei movimenti e delle scuole di sette Paesi[43] è affidata a cinque commissari africani (Busca 2000: 73).

Il nuovo millennio si apre alla 49° Biennale di Venezia del 2001 con l'esibizione *Authentic/Ex-centric: Africa In and Out of Africa* curata dai critici africani Salah M. Hassan e Olu Oguibe. Si susseguono poi la mostra itinerante *The short century: Indipendence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994* ad opera di un altro curatore africano, Okwui Enwezor, ed ospitata nei musei di Monaco, Berlino, Chicago e New York dal febbraio 2001 al maggio 2002; *Unpacking Europe* esposta a Rotterdam nel 2001 e organizzata da Salah M. Hassan e Iftikhar Dadi. Nel 2003 la Biennale di Venezia è vetrina di un'altra celebre esposizione, *Fault Lines: Contemporary African Art and shifting landscapes* curata da Gilane Tawadros (Zabunyan 2006: 18); dal 2004 al 2007 è *Africa Remix* a farla da padrona: una esibizione esposta e visitata a Düsseldorf, Londra, Parigi, Tokyo e a Johannesburg sotto la direzione del camerunese Simon Njami. Contemporaneamente hanno luogo anche *African Art Now: Masterpieces from the Jean Pigozzi Collection* a Houston nel 2005, progettata da André Magnin, e la mostra *Check List Luanda Pop* nel padiglione africano all'interno della 52° Biennale veneziana del 2007, ideata da Simon Njami e dall'angolano Fernando Alvim (Naldi 2009: 135).

Tuttavia, nonostante il proliferarsi delle esposizioni, solo una di queste, *Africa Remix*, è stata ospitata nel continente nero, di modo che l'arte africana contemporanea possa essere considerata una sorta di arte sottoposta al gusto e al giudizio degli occidentali (Enwezor, Okeke-Agulu 2009: 25).

In Italia, e non solo, i curatori che organizzano progetti legati a questo argomento «raramente si confrontano con il vasto mondo, con la bibliografia e la storiografia. Ci si sente

[43] I Paesi erano: Nigeria, Sudan, Senegal, Etiopia, Africa del Sud, Kenya e Uganda (Busca 2000: 73).

(o si aspira ad essere) i primi e ci si sente (o si aspira ad essere) i soli ad organizzare esposizioni sull'arte africana» (Pensa 2007: 127). Una situazione simile si è verificata nel 2007, quando il padiglione africano alla Biennale di Venezia, *Check List Luanda Pop*, è stato presentato come "il primo", una assoluta novità, concezione assolutamente erronea causata da informazioni poco diffuse, approssimative e scarsamente disponibili che ogni volta trasformano l'artista in una nuova scoperta (Pensa 2007: 126-127).

In realtà, Venezia aveva già ospitato, nel 1922, una mostra di trentatre sculture africane all'interno della XIII *Esposizione Internazionale d'Arte* organizzata dai professori Carlo Anti e Aldobrandino Mochi (all'epoca direttore del Museo Nazionale di Antropologia e di Etnologia di Firenze), completamente omessa dai cataloghi sulla presenza africana alla Biennale[44]. L'esposizione omaggiava sculture risalenti dal XVI fino al XIX secolo e quindi non contemporanee, da poco considerate come opere d'arte e non più come "oggetti etnografici", giudicandole come la miccia che fece scoppiare la svolta dell'arte europea agli inizi del Novecento. Benché si fosse affermata una crescente valorizzazione estetica degli oggetti, l'arte africana era purtroppo ancora percepita secondo i pregiudizi vigenti (quelli dell'astoricità, dell'atemporalità e dell'autenticità) (Moschin 2005: 160). Infatti, Carlo Anti nel catalogo della Biennale evidenziava che le opere esposte

> «sono il prodotto di un'arte primitiva, semplice ma non superficiale e soprattutto scevra da ogni influsso estraneo. Sono quindi la manifestazione pura di una sensibilità artistica indipendente dalla nostra [...]. Tutto ciò è raggiunto sempre con assoluta ingenuità, altro grande pregio della scultura negra, così che non sarà stato inutile l'averne riunito alcuni saggi [...] se essi potranno chiarire in tutti, artisti e amatori d'arte, la nozione del primitivo e del semplice, reso spontaneo con vera ingenuità» (Anti 1922: 41).

Dall'idea di esibire solo sculture antiche si evinceva anche il poco interesse da parte dei curatori per quelle opere prodotte dal contatto con l'arte europea, giudicate "inautentiche". A ritroso nel tempo si incontrano altre partecipazioni africane a Venezia, a testimonianza della presenza di una lunga storiografia africana: l'Egitto fu il primo paese ad essere dotato di un proprio padiglione nel 1938, seguito nel 1950 dal Sudafrica. Nel 1968 fu la volta del padiglione congolese, mentre vent'anni dopo, nel 1990, esposero altri due paesi africani che vinsero il premio per la migliore partecipazione nazionale: la Nigeria e lo Zimbabwe. Nel 1993, alla 45° esposizione, presero parte la Costa d'Avorio e il Senegal, mentre alcuni artisti dall'Egitto, dal Ghana, dal Sudafrica e dallo Zaire erano ospiti della sezione *Forse* all'interno

[44] Catalogo della mostra *Authentic/Ex-centric: Africa In and Out of Africa*, Biennale di Venezia del 2001.

della mostra *Aperto 93*; era inoltre presente una collaterale sull'arte sudafricana. Il curatore dell'edizione successiva (1995), il francese Jean Clair, non invitò nessun artista africano dato che giudicava la loro arte estremamente diversa da quella occidentale; pensiero condiviso anche dal curatore della Biennale seguente (1997), Germano Celant, che decise di non esporre l'arte africana in quanto non citata nei libri d'arte contemporanea del Novecento. Nel 1999 la situazione non migliorò poiché il critico tedesco Harald Szeemann scelse solamente tre artisti africani alla Biennale *dAPPERTutto* e, ancora nel 2001 nella *Platea dell'Umanità* sempre curata da Szeemann, gli autori ospitati erano prevalentemente produttori di opere naïf e primitive. Fortunatamente il 2001 portò anche una ventata di novità con la mostra collaterale *Authentic/Ex-centric* organizzata da Hassan e Oguibe, che per la prima volta rivendicava il concetto di autenticità e dell'identità dell'artista[45]. L'esposizione si soffermava in particolar modo sullo scambio continuo di pensieri e tecniche tra l'Africa e il resto del mondo, evidenziando i diversi modi con i quali gli artisti hanno saputo comprendere e trasporre il patrimonio visivo e culturale africano prima e dopo la colonizzazione (Hassan, Oguibe 2003: 141-142). Le opere scelte per l'esposizione «are not stereotypical African artworks but works that involve cutting-edge technology, multimedia installations, film, video and completely new areas of production» (McEvilley 2005: 40).

Infine, prima dell'erronea originalità di *Check List Luanda Pop*, pure la 50° Biennale del 2003 aveva ospitato l'arte africana contemporanea con *Fault lines: Contemporary African Art and shifting landscapes*, che riconfermò il rifiuto dell'autenticità e dell'unicità artistica africana, sottolineandone, al contrario, l'infinita varietà creatasi a causa di tante rotture (colonialismo, decolonizzazione, diaspora, globalizzazione) portatrici di modernità (Moschin 2005: 161-162, 174).

Le esibizioni internazionali rivestono un ruolo fondamentale nella legittimazione dell'arte africana contemporanea, ma dietro ad esse è notevole il lavoro di curatori, critici, collezionisti, politici, artisti, di musei, gallerie, riviste che cercano di ampliarne la conoscenza. In particolare, la promozione dell'arte contemporanea africana è dovuta a due protagonisti principali: gli specializzati del settore e altri studiosi che, oltre alla loro specializzazione, s'interessano pure a quest'arte (Pensa 2007: 93).

[45] Cfr. Cap. 3.

Le istituzioni specializzate comprendono le biennali, le triennali, i festival o le riviste nate in Africa in questi ultimi decenni, trasformando il loro interesse in una sorta di nicchia. Chi vi si indirizza sa che spesso è più conveniente, da un punto di vista economico, privilegiare i rapporti con i Paesi madrepatria perché i prezzi e gli spostamenti in Africa sono molto elevati e limitati. Ma è proprio grazie alla nascita di questo sistema che sia gli artisti, sia i curatori, sia i critici possono trascorrere dei momenti insieme, scambiandosi dubbi e conoscenze ed accrescendo le proprie competenze. A tale scopo vengono organizzati workshop, convegni, programmi di residenza e si svolgono ricerche sul terreno promosse da figure come André Magnin, il quale oltre ad aver collaborato alla realizzazione di *Magiciens de la terre*, ha allargato ed arricchito la collezione d'arte di Jean Pigozzi (Pensa 2007: 94-95).

Per le istituzioni non specializzate «presentare l'arte contemporanea africana permette di *rappresentare* qualcosa di più: *anche* l'Africa, *anche* la contemporaneità, *anche* l'arte. L'arte contemporanea africana diventa una risposta a interessi diversi che cercano un particolare ingrediente per colmare un vuoto geografico, disciplinare o storico o per arricchire la definizione di sé», come afferma Iolanda Pensa. Infatti, ora più che mai accade che istituzioni culturali si interessino al Terzo Mondo o il contrario, cioè istituzioni riservate al Sud del Mondo si incuriosiscano di cultura (Pensa 2007: 95).

Oltre al motore (istituzioni, curatori, critici, ecc.) è indispensabile per muovere la macchina (il sistema dell'arte contemporanea) la benzina, intesa come i finanziamenti erogati da collezionisti, gallerie, istituzioni[46] che promuovono e valorizzano l'arte africana (Pensa 2007: 96). Per esempio, la Banca Mondiale e alcuni dipartimenti della Commissione Europea hanno incentrato il proprio lavoro sovvenzionando la crescita del Sud del mondo, altre si sono interessate alla relazione tra arte e sviluppo (Fondazione Prince Claus) o sono nati degli enti promotori di iniziative rivolte alle minoranze in differenti stati del mondo. Progetti sponsorizzati da istituzioni internazionali sia pubbliche, come i vari ministeri della cultura e degli affari esteri o l'Unione Europea[47], sia private, come la Fondazione Ford e la Fondazione Mondriaan (Pensa 2007: 121). Ovviamente, ogni fondazione finanzia i progetti per adempiere a degli obiettivi ma anche per fare sfoggio della propria carità attraverso il "*charity business*": la generosa donazione di denaro al semplice scopo di limitare il senso di

[46] Afrique en Créations, nata nel 1990 a Parigi che celebra le culture e le arti africane sulla scena internazionale, e Africalia ne sono un esempio (Pensa 2007: 96).

[47] L'UE partecipa sussidiando la Biennale di Dakar, per questo possiede una certa influenza nelle scelte di artisti e di critici (Pensa s.d.: 14).

colpa occidentale alla vista di immagini di morte e di malnutrizione della popolazione africana (Amselle 2007: 50).

Investire nella cultura è un ottimo modo per aumentare anche l'immagine e il valore di una nazione o di un ente attraverso l'erogazione di aiuti destinati allo sviluppo dei paesi africani o promuovendo la propria cultura all'estero, cosa quest'ultima molto discutibile perché può essere giudicata come una nuova "colonizzazione" occidentale (Pensa 2007: 122). Infatti, sono i finanziamenti i determinanti di un'esposizione: grazie ad essi si sceglie la quantità dei partecipanti, le istituzioni organizzative e il loro metodo, la necessità di nuova mobilia o di strumenti tecnologici. Ne consegue che spesso, secondo Iolanda Pensa, le mostre non mirano tanto ad una promozione artistica, ma sono rivolte ad incrementare lo sviluppo del continente africano tramite progetti *ad hoc*: di conseguenza si continua a sottolineare l'africanità degli artisti, anziché il loro talento artistico (Pensa s.d.: 14).

L'origine di curatori e artisti di livello internazionale ha un grande peso nella ricerca di finanziamenti, come è successo alla mostra collaterale alla Biennale di Venezia del 2001 organizzata da Hassan e Oguibe *Authentic/Ex-centric: Africa In and Out of Africa* (2001, Venezia). Alla Biennale di Dakar dell'anno precedente i due curatori insisterono per far inserire una mostra sull'arte africana a Venezia, ottenendo di includerla come collaterale. Difatti, dichiara Pensa, «se Olu Oguibe e Salah Hassan avessero proposto una mostra internazionale svincolata dall'Africa, probabilmente non avrebbero mai discusso dell'evento con Harald Szeemann, non sarebbero mai stati finanziati dalla Fondazione Ford e non sarebbero mai arrivati così vicino alla Biennale di Venezia» (Pensa s.d.: 15).

L'insieme di tutti questi aspetti ha creato il sistema dell'arte africana contemporanea, «allo stesso tempo costituito come sottosistema di altri sistemi» (Pensa 2007: 94). E come ogni sistema che si rispetti all'aspetto economico-finanziario è legata la questione della vendita delle opere d'arte africane, che acquisiscono valore in base al loro "background", il cosiddetto *pedigree* (Pensa s.d.: 13). Ma i collezionisti[48] o i galleristi amano acquistare anche opere ancora sconosciute a un prezzo ridotto per poi inserirle nel mercato occidentale ad

[48] La studiosa Sydney Littlefield Kasfir critica il collezionismo, in particolare quello riguardante la cosiddetta arte africana "tradizionale" o "primitiva": «Collecting African art is an hegemonic activity, an act of appropriation; seen historically, it is a largely colonial enterprise; and seen anthropologically, it is the logical outcome of a social-evolutionary view of the Other: the collecting of specimens as a corollary of "discovery"» (Kasfir 1999: 90).

una cifra più alta, come ha fatto del resto Jean Pigozzi. Egli dopo aver creato la collezione d'arte CAAC *Jean Pigozzi Contemporary African Art Collection*, la cui sede è a Ginevra, ha deciso nel 1999 di venderne una parte a Sotheby's, la famosa casa d'aste londinese: al momento dell'aggiudicazione gli importi quadruplicarono o aumentarono vertiginosamente rispetto alla quotazione iniziale, a testimonianza della grande crescita di quest'arte nel mercato internazionale (Pensa s.d.: 15).

Il dialogo, la condivisione, la collaborazione tra tutte queste figure dà vita però ad un «sistema fratturato», poiché «l'illusione di gruppo» dettata da obiettivi e progetti comuni, se da un lato porta ad una crescita di interesse maggiore per l'arte africana, dall'altro nasconde il fatto che i gruppi creatisi sono molto isolati tra loro e non riscuotono un forte impatto internazionale. Per evitare questa situazione è necessaria una collaborazione tra di essi, come è avvenuto per l'esposizione itinerante *Africa Remix* del 2004, dove due curatori con due visioni molto contrastanti sul modo di operare hanno entrambi cooperato alla sua realizzazione, riunendo tanti artisti diversi in un unico progetto. I due curatori in questione erano Jean-Hubert Martin e Simon Njami (Pensa 2007: 123-124): mi soffermerò brevemente su una loro presentazione generale per evidenziare come i loro approcci fossero alquanto diversi.

Jean-Hubert Martin, curatore ed ideatore di *Magiciens de la terre*, insieme a Brahim Alaoui ha ideato anche la mostra *Rencontres africaines* nel 1994 all'Istitute du Monde arabe a Parigi, prodotta dalla fondazione francese *Afrique en Création*. L'idea dell'esposizione era quella di creare un dialogo tra l'Africa nera e l'Africa bianca, commissionando a due artisti, il maliano Abdoulaye Konaté e il marocchino Farid Belkahia, la selezione di alcuni artisti appartenenti alle due concezioni di Africa (Busca 2000: 80-81). In seguito, Martin ha diretto la Biennale di Lione nel 2000 con l'esposizione *Partage d'exotismes*, il cui titolo alludeva all'idea secondo cui come noi percepiamo stranieri gli altri, anche gli altri ci percepiscono come stranieri: esiste quindi una reciproca condivisione dell'esotismo. L'esibizione fu criticata da Joëlle Busca dato che il percorso di visita si presentava troppo indotto, rigido con una sola direzione di circolazione; inoltre, le opere erano esposte secondo un'unica ottica che impediva al fruitore una propria interpretazione personale (Martin aveva infatti scelto e imposto la sua linea di pensiero) (Busca 2000: 65-66). Si aggiunge alle disapprovazioni anche Jean-Loup Amselle:

«è stata realizzata un'operazione fittizia di universalizzazione, risolta per mezzo dell'invenzione di un'arte globale che si presenta sotto la maschera di una globalizzazione dell'arte. L'ammassamento in una stessa sala di artefatti provenienti da contesti spazio-temporali completamenti diversi - in una logica che ricorda i meccanismi di presentazione delle raccolte di curiosità -, come pure il ricorso a forme a priori transculturali (mangiare, pregare, morire, clonare, ecc.), generano una sorta di feticismo delle merci estetiche che maschera le condizioni di produzione di questa messa in arte» (Amselle 2007: 72-73).

Simon Njami[49], invece, prima di *Africa Remix* ha progettato nel 1987 *Ethnicolor* insieme a Bruno Tilliette, asserendo come l'Occidente continuasse

«a guardare alla cultura del continente nero essenzialmente sotto l'aspetto etnografico […] i critici si affrettavano a sottolineare, se per caso emergeva qualche produzione contemporanea, con una condiscendenza impregnata di paternalismo, la sua "specificità africana", confinandola così nel ghetto della sottocultura regionale» (Tilliette, Njami 1987: 8, cit. in Amselle 2007: 145-146).

Simon Njami è il cofondatore della rivista *Revue Noire*[50], anche se il termine della pubblicazione cartacea ha causato lo scioglimento del gruppo iniziale (Amselle 2007: 166-167). Dal 2001 al 2003 ha diretto alcuni *Incontri di fotografia africana* a Bamako (Mali) che hanno segnato una rottura con le edizioni precedenti, poiché hanno aperto la partecipazione anche ad altri paesi e ai nuovi fotografi africani (per esempio i fotografi della diaspora) (*ibid*.: 2007: 159). Inoltre, Njami ha curato l'esposizione *Check List Luanda Pop* insieme a Fernando Alvim, alla 52° Biennale di Venezia del 2007, ospitata nelle Artiglierie dell'Arsenale.

Tuttavia, all'interno del sistema, sebbene l'interesse sia elevato, fatica ad affermarsi un gruppo critico in grado di far affiorare l'arte africana contemporanea dalla sua località per rilanciarla in ambito internazionale (Pensa 2007: 124), anche se un buon punto di partenza è dato dalla presenza di curatori e studiosi africani residenti in Occidente come Salah M. Hassan, Okwui Enwezor, Chika Okeke-Ogulu (Pensa s.d.: 17). Grazie al loro lavoro, l'Africa non è più giudicata come un luogo chiuso in sé stesso, ma è anch'essa parte del mondo. Anzi, la sua storia è molto legata alle vicende europee ed è più vicina di quanto si pensi (Nicodemus 1999: 48) e lo stesso vale per l'arte contemporanea: un mix di influenza

[49] Njami dopo l'esposizione *Africa Remix* (2005) espresse la volontà di allontanarsi dall'arte contemporanea africana: «the curator Simon Njami expressed his desire to close the curtain on contemporary African art and move on. From his side the show - open also to North African artists and artists from diaspora - provided the appropriate epilogue to an outdated approach» (Pensa 2006, nota 3).
[50] V. *supra*.

straniera e di tradizione africana, come scrivono Okwui Enwezor e Chika Okeke-Agulu nel volume *Contemporary African Art since 1980* (2009):

> «Contemporary African art as an outcome of the globalization of artistic regimes is imbued with a certain sense of radical alterity, both in relation to forms that may be deemed indigenous, "African", and to those understood as foreign to it. Contemporary African art, like all contemporary art across the world, exists in the gap between influences and zones of exchange» (Enwezor, Okeke-Agulu 2009: 26).

2.5. L'*A-friche:* luogo degenerato ma rigenerante

Come potrà essere considerata in futuro l'Africa? Che ruolo potrà rivestire? In questo paragrafo mi concentrerò sull'analisi proposta dall'antropologo francese Jean-Loup Amselle nel saggio *L'arte africana contemporanea* (2007), all'interno del quale esamina il continente sotto due punti di vista: come luogo degenerato e allo stesso tempo rigenerante.

Nel titolo originale (*L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*) egli accosta l'arte africana al termine francese *friche*, che secondo il dizionario ha tre connotazioni: quella di freschezza, di terreno incolto e di terreno abbandonato. Partendo dall'idea odierna di recupero dei luoghi abbandonati come spazi alternativi dove si producono delle opere nuove, si pensa all'Africa come a una fonte rigenerativa per l'arte occidentale (Amselle 2007: 15-16). Un luogo di rifugio, di libertà e pieno d'imprevisti nel quale gli artisti occidentali precipitano per ricaricarsi (*ibid*.: 45).

È un luogo incolto e abbandonato poiché sempre giudicato come sottosviluppato e ciò é «dovuto al clima, all'isolamento storico o economico o a qualunque altro fattore» (*ibid*.: 50). La maledizione che affligge l'Africa è debita dell'interpretazione del testo biblico[51] che

> «vede negli africani di pelle nera la discendenza di Cam dell'Antico Testamento. Ed è sempre a questa identificazione che va attribuita la matrice delle percezioni occidentali relative all'Africa, è sempre essa a chiudere il continente nel circolo vizioso della povertà, della corruzione, delle malattie e delle guerre tribali» (Amselle 2007: 50).

Nella comunicazione globale l'Africa incarna l'abbandono e la ribellione, l'atemporalità e la contemporaneità (Busca 1999: 20), inoltre viene percepita dall'Occidente come stato selvaggio, povero, arretrato, ricondotto a nuova vita dalla colonizzazione europea ma

[51] Cfr. Cap. 1.

ricaduto nuovamente nell'oblio dopo l'indipendenza. Un continente, quindi per riprendere la terminologia evoluzionista, decaduto, *degenerato*, erede della discendenza di Cam[52].

Nondimeno, contrapposta a quest'immagine, l'Africa è allo stesso tempo fonte di rigenerazione, di vita, fondando una nuova filosofia che permea diverse aree: economica, politica e sociale.

Infatti, da un punto di vista economico, al continuo attaccamento al mercato e al denaro degli Occidentali l'Africa ribatte con un sistema produttivo vivace, allegro e ingegnoso, basato sulla capacità di sopravvivenza e sul riciclo. Una società che preferisce le piccole imprese piuttosto che le enormi multinazionali e che possiede una maggior energia rispetto all'economia occidentale, oramai troppo razionale e irrigidita nelle sue idee.

Anche in ambito politico l'Africa può fungere da maestra per il Nord del pianeta, poiché il suo sistema tradizionale prevede l'ascolto di tutti i pareri dei componenti prima della scelta finale, risultato di un'intesa e di un accordo tra i partecipanti.

Inoltre, gli Africani ci superano anche nell'ambito sociale dimostrando un calore e un affetto nei rapporti umani che si contrappone all'indifferenza e al distacco tipici degli occidentali, troppo (pre)occupati dal lavoro e dai soldi per "lasciarsi andare" agli abbracci (Amselle 2007: 53-56).

Oltre a ciò, l'ambito artistico africano ci insegna attraverso il riciclaggio[53]ad utilizzare il vecchio per ricreare nuovi oggetti (Pensa s.d.: 4) che «diventano un segno visibile per qualcosa di invisibile e non percepibile concretamente». «L'arte contemporanea africana», insiste Roberta Cafuri, «rivela un interessante modo di intervenire nel dibattito politico, discutendo sulla memoria e sull'invisibilità di culture subordinate che spesso non trovano riconoscimento sia in Occidente sia in Africa» (Cafuri 2005: 53).

È una perfetta allegoria per una società che fatica a procedere (Cafuri 2005: 143), ma che è rinata, si è evoluta e aperta al mercato grazie all'arte; l'antropologo argentino Néstor García Canclini afferma che «ciò che chiamiamo arte non è solo ciò che culmina in grandi opere, ma piuttosto uno spazio dove la società realizza la sua produzione visuale» (Canclini 1998: 175).

[52] Cfr. Cap. 1.
[53] Cfr. artisti nel Cap. 3.

In conclusione, la locuzione *friche* impiegata all'inizio può diventare l'*A-friche*: un continente da rigenerare e rigenerante (Amselle 2007: 134), una terra da scoprire, piena di miniere di cultura, semplice e naturale, in grado di far rifiorire e ravvivare gli artisti freddi e sterili del Nord (*ibid*.: 171-172). Il Sud del pianeta è perciò ritenuto il luogo di ricarica dell'Occidente ed è proprio etichettando gli artisti con la categoria geografica che l'Occidentale, ammirando le sue opere, si rigenera (*ibid*.: 76). In realtà, questa visione denigra l'artista che è giudicato come una sorta di "integratore" di energia grazie alla sua "africanità". L'Africa può essere un luogo rigeneratore, tuttavia bisogna prima di tutto definirne il posto che occupa all'interno della nostra mentalità occidentale (Amselle 2007) poiché il continente si trova ancora tra due concezioni di visibilità: la prima che lo relega nel mondo dell'esotico, del turismo, della terra selvaggia; la seconda che lo raffigura come il luogo del disprezzo, della diffamazione, un territorio da evitare.

Solamente nel momento in cui cesseranno il sospetto e il dubbio nei suoi confronti l'Africa apparirà come un continente capace di rinvigorire gli animi (Busca 1999: 20).

CAPITOLO 3

L'artista africano e le pratiche curatoriali

3.1. L'artista africano

> «Tutte le volte che ho cercato di dare una definizione dell'artista africano sono rimasto invischiato nell'aggrovigliato concetto di "africano". Quel che posso dire è che, qualunque valenza abbia la nozione di Africa in un sistema basato sull'interazione globale, sarà comunque qualcosa che è anche parte di me. Ma se il concetto di africano deriva dall'ignoranza, allora si tratta di un universo a cui io sono estraneo» (Enwezor 1999: 2, cit. in Parodi da Passano 2007a: 5).

Il curatore e artista nigeriano Okwui Enwezor[1] con queste chiare parole esprime la propria indignazione riguardo all'odierno metodo di valutazione delle opere africane, cioè il "test dell'africanità" che permette di giudicare autentica un'opera d'arte sulla base di ideologie culturali occidentali[2]. Ciò è diffuso soprattutto nell'ambito del collezionismo di arte primitiva: l'opera autentica deve aderire alla tradizione locale originaria, senza aver subito modifiche occidentali. Pure nell'ambito contemporaneo alcuni critici e collezionisti utilizzano il termine autentico ma riferito in questo caso più all'artista che non all'opera: è considerato autentico l'autodidatta, colui che esprime la propria "africanità" in modo personale.

Oggi ci si deve chiedere perciò quale sia il significato di "artista africano" nel nostro scenario dell'arte, se esista ancora il bisogno di etichettare le opere per distinguerle da quelle occidentali o se si possa farne a meno. Prima di addentrarci nell'argomento è importante spiegare il significato della parola artista: la prima definizione del termine si trova nel Dizionario dell'Accademia di Francia del 1762, ed è inteso «colui che lavora in un'arte in cui debbano concorrere il genio e la mano. Un pittore, un architetto sono degli

---

[1] Okwui Enwezor viene criticato da Jean-Loup Amselle riguardo al progetto espositivo di Dokumenta XI tenutasi a Kassel nel 2002. L'antropologo rimprovera al curatore il modo di agire perché il suo «più che a un comportamento artistico africano in senso stretto, *appare* in realtà vicino a un atteggiamento americano». L'idea del multiculturalismo che permea tutta l'esposizione «dimostra in realtà la dominazione delle idee americane in ambito culturale su scala planetaria» (Amselle 2007: 129-130). L'ambiguità della Dokumenta è rappresentata dallo stesso Enwezor: egli a volte si propone come africano, a volte come puro critico d'arte: «Io non sono mai stato un curatore africano. Sono stato curatore e non ho problemi a dire che sono africano. In me è sempre vivo l'interesse intellettuale per la cultura visiva africana, come ho sempre dimostrato. Il successo nella professione come direttore artistico di esposizioni non potrebbe far cambiare niente in questo. Penso che sia importante poter lavorare su questo tema in una prospettiva provocatoria e innovativa. Non penso affatto che ciò costituisca un handicap. È unicamente in questo senso che sono un curatore africano, ho affinità africane, sono nato in Africa, e anche se non ci sono vissuto, continuo ad andarci moltissimo» (cit. in Mensah 2001: 93, cit. in Amselle 2007: 131).

[2] Sul significato di autenticità dell'arte cfr. Cap. 1.

artisti». Successivamente, nei protocolli dell'UNESCO del 1980, esso viene definito come colui che, creando un'opera d'arte ritenuta essenziale nella sua vita, contribuisce allo sviluppo dell'arte e della cultura. Nel 1991 furono avanzati da Frey e Pommerehne alcuni parametri per individuare un artista:

> «1. L'ammontare del tempo dedicato alle attività artistiche; 2. L'ammontare del reddito derivante da questo tipo di attività; 3. Il fatto che un individuo goda presso il pubblico della reputazione di artista; 4. Il riconoscimento proveniente dagli altri artisti; 5. La qualità delle opere realizzate (il che implica che si possa definire in qualche modo la loro "qualità artistica"); 6. L'appartenenza a gruppi o associazioni professionali di artisti; 7. Eventuali titoli accademici o professionali, conseguiti presso istituti quali l'Accademia di Belle Arti; 8. Il fatto che un individuo consideri se stesso un artista» (cit. in Vettese 1998: 17).

La storica dell'arte Angela Vettese ha individuato alcuni criteri per raggiungere e quantificare il successo di un artista: la sua presenza in mostre importanti e nelle successive pubblicazioni, il costo delle sue opere, la sua visibilità internazionale - tutti elementi di difficile quantificazione in quanto molto labili e dipendenti dal contesto in cui si trovano (Vettese 1998: 17).

Analizziamo ora i vari modi in cui Nicole Guez, curatrice della *Guide de l'art africain contemporain* (1996), classifica, anche se non tutti vi si riconoscono, gli artisti africani[3]:

1. Artisti che creano opere della tradizione africana e che hanno vissuto a stretto contatto con i propri maestri negli atelier, come Amidou Dossou dal Benin che predilige la scultura di maschere gelede[4] legate alla cultura yoruba tradizionale.

2. Artisti con una vena popolare, tra i quali si trovano soprattutto i pittori che hanno frequentato le scuole d'arte aperte dagli Occidentali, come la scuola di Poto Poto, l'atelier di Oshogbo in Nigeria, gli artisti senegalesi dei *fixés sous verre*, gli artisti di fama internazionale come Chéri Samba, Bodys Isek Kingelez e Frédéric Bruly Bouabré. Tra questi alcuni sono già affermati e sono già entrati a far parte delle più rinomate collezioni o dei più importanti

[3] Cfr. Cap. 1.

[4] «Il nome Gelede rinvia a più realtà. Si riferisce al culto nel suo insieme, ma è anche attribuito a un'associazione (*egbe*), a un rituale (*etutu*), a un festival (*odun*), a uno spettacolo (*iran*)» (Parodi da Passano 2007b: 167). In queste performance degli uomini danzano mascherati in onore delle divinità madri per chiedere protezione da e contro loro. Le maschere sono di diversi tipi, ad ogni maschera corrisponde infatti una richiesta ben precisa; oggi esse sono utilizzate nei riti «per risolvere problemi individuali o famigliari [...] o in occasione di avvenimenti importanti d'interesse collettivo» (Parodi da Passano 2007b: 204). Per un maggiore approfondimento sul tema cfr. "Gelede: sotto il segno della maschera" in Ciminelli (2007).

musei. Sono spesso autodidatti o sono stati resi noti da studiosi, curatori, intellettuali, aprendosi dapprima al mercato locale, poi a quello internazionale (Guez 1999: 33).

Chéri Samba per esempio si definisce egli stesso "artiste populaire" dagli anni Ottanta, quando ha iniziato ad inserire il testo scritto nelle sue opere. Ciò che gli interessa rappresentare è la vita popolare, quotidiana, delle persone: «My painting is concerned with people's lives. I'm not interested in myths or beliefs. That's not my goal. I want to change our mentality that keeps us isolated from the world. I appeal to people's consciences. Artist must make people think» (AA.VV. 2005: 162).

La storica dell'arte Joëlle Busca, al contrario, non inserirebbe l'ivoriano Frédéric Bruly Boubré in nessuna categoria perché «la sua opera sfugge a tutti i criteri contemporanei di ordinamento delle discipline». L'artista è stato scoperto da André Magnin, tuttavia Brulé «non capisce bene quel che succede, come gli elementi di un lavoro linguistico possano passare per opere d'arte, ma l'abilità dei musei conferisce al suo lavoro un nuovo statuto, che egli, in mancanza d'altro, accetta di buon grado» (Busca 2002: 59, 55). Se da una parte Brulé accetta le visioni occidentali, dall'altra però si ribella, scrive Busca:

> «quest'artista si è investito di un ruolo: opporsi all'egemonia occidentale, al colonialismo di un tempo, all'apprensione odierna piena di compassione e di esotismo, e affermare in questo modo la sua africanità, non attraverso i simboli convenuti, ma facendo opera di resistenza, inventando una scrittura[5] per dare alla cultura africana i mezzi per ergersi contro il diniego di giustizia e di libertà di cui è vittima» (Busca 2002: 59).

Gli artisti appartenenti a questa categoria sono i più conosciuti dal pubblico occidentale in quanto il loro lavoro è il più esposto dai musei e dalle gallerie internazionali.

3. L'ultima classificazione è quella degli artisti professionisti «che si definiscono essi stessi come artisti che abbiano frequentato delle Accademie delle Belle Arti o seguito una formazione accademica, e che abbiano esposto come artisti professionisti nelle gallerie d'arte, nei musei o nelle manifestazioni internazionali riconosciute» (Guez 1999: 34). Un esempio è il camerunese Barthélémy Toguo[6], il quale in un articolo pubblicato dalla rivista

[5] Brulé inventa un alfabeto, l'alfabeto bété, composto da 449 pittogrammi. Un giorno dopo aver raccolto dei sassi decorati, riconosce in questi segni un'antica scrittura e sogna una voce che gli dice di dare un nome agli elementi che riesce ad identificare. Da allora il suo lavoro è stato quello di creare delle uguaglianze tra questi segni e i suoni bété, accostando i primi alle parole della lingua francese (Busca 2002: 50).
[6] V. *infra*.

francese *Afrique magazine* nell'aprile del 2006 intitolato "Profession artiste contemporain", si definisce come «artiste à part entière» (Claeren 2006: 2)[7].

Da ciò si evince, secondo Guez, che esiste una profonda spaccatura all'interno del mondo artistico: gli artisti cercano la legittimazione e il riconoscimento in ambito occidentale, ma nonostante questo il legame con la terra d'origine o con la comunità d'appartenenza è sempre vivido e presente, anche per coloro che vivono all'estero (Guez 1999: 34).

Da un lato perciò troviamo l'artista legato alla tradizione che si rifà alle credenze comunitarie per collimare i bisogni locali, dall'altro invece l'artista evoluto, cresciuto con la cultura occidentale che ancora fatica a trovare il proprio pubblico nel continente. Questo accade perché molte opere prodotte dagli artisti con una formazione occidentale alle spalle sono rivolte al pubblico internazionale, a prezzi notevolmente troppo elevati rispetto al budget africano. Solamente Bruce Onobrakpeya è riuscito a vendere le sue opere ad un prezzo minore per poter attirare i compratori locali (Willet 1978: 133, 137-138). Anche Chéri Samba si è reso conto che le sue opere hanno, purtroppo, raggiunto livelli troppo elevati per la gente congolese, con una conseguente perdita di interesse per i suoi quadri a Kinshasa (Busca 2002: 64). Difatti le opere vengono trasportate immediatamente all'estero dopo la loro produzione, negando dunque agli abitanti la possibilità di fermarsi ad ammirare i lavori che Samba amava esporre nel suo atelier[8]. Per questo l'artista decise di presentare solamente opere non recenti alla mostra del 1997 al Musée des Arts Africains et Océaniens a Parigi e per un anno intero in Europa, proprio per recuperare la sua vicinanza al Paese d'origine. Dal 1982 aveva infatti messo a punto una nuova tecnica di comunicazione, scrive Busca: «*l'artista* deve essere esplicitamente sentito dal compratore straniero come pittore africano contemporaneo e, allo stesso tempo, apparire allo spettatore locale come un riflesso della *sua* presenza sul mercato dell'arte occidentale» (Busca 2002: 64-65; corsivi aggiunti).

Se da una parte l'artista africano cresciuto in Occidente ha difficoltà nel vendere le proprie opere nel continente, dall'altra incontra numerose problematiche anche per imporsi nel sistema artistico globale: la visibilità e la conoscenza di un artista sono ormai approvate e valorizzate dalla ristretta cerchia di curatori e critici internazionali, i quali hanno il potere di

[7] L'articolo è scaricabile online dal sito dell'artista: <http://www.barthelemytoguo.com/6textes/presse/BToguo_AfriqueMagazine.pdf>.
[8] Intervista a Chéri Samba: *Tagliente come un coltello* di Bernard Marcadè del 1991, consultabile online al link: <http://www.cecilialascialfari.it/Arte%20Africana%20site/Tesi/Cheri%20Samba.html>.

decidere chi è dentro e chi è fuori. E per gli artisti non è facile riuscire ad eliminare e a deviare da questa situazione (Parodi da Passano 1999).

È appunto all'estero che gli artisti africani percepiscono più accentuata la differenza tra "Neri" e "Bianchi", poiché devono convivere con gli stereotipi, le idee, i comportamenti degli Occidentali nei loro confronti e in particolare con le aspettative di questi ultimi riguardo all'arte contemporanea africana[9] (Faber 1999: 30).

In passato l'artista africano era prima di tutto un membro della comunità, all'interno della quale svolgeva un compito ben preciso: quello di creare opere per la propria tribù (Njami 1999: 54-55). La figura dell'artista era però molto diversa da luogo a luogo: l'apprendistato, la sua posizione sociale e pure le stesse forme di selezione si modificavano nelle varie tribù. L'artista poteva appartenere a delle caste oppure lavorare da solo; riservare all'arte del tempo libero dopo il lavoro oppure dedicarsene completamente; poteva aver ereditato l'attività dal padre oppure essere stato chiamato da una divinità ad intraprendere il mestiere. Il sesso era un elemento decisivo per la differenziazione nella produzione degli oggetti: ad esempio, in alcune culture l'uomo scolpiva il legno e il metallo, mentre alla donna era riservata la terracotta. Lo stesso termine, quindi, poteva riferirsi ad un vasto numero di condizioni: l'artista era spesso addetto alla creazione di oggetti di uso quotidiano o utilizzati nelle cerimonie rituali che oggi noi faremmo fatica a riconoscere come opere d'arte, ma che al contrario erano molto apprezzati dagli abitanti del villaggio. Tuttavia, questa abilità degli artisti in molte società non garantiva loro un elevato *status sociale*. Lo studioso Ivan L. Bargna nota come all'interno dell'arte africana l'artista, che è comunque ben conosciuto, si ritrovi ad eclissarsi istituzionalmente in favore dell'individualità dell'opera e del committente: questo perché

> «la visibilità di divinità e sovrani richiede infatti il ritrarsi nell'ombra di quanti forniscono loro l'occasione di manifestarsi. È per questo motivo - e non tanto per la «mancanza di scrittura» - che l'opera non può portare la firma dell'artefice; cosa che per altro non impedisce di poter risalire dall'oggetto a chi l'ha creato e l'affermarsi degli artisti più capaci, la cui fama e il cui nome può conservarsi anche dopo la morte» (Bargna 2003 [2008: 92]).

La mancanza della firma non è quindi mancanza di individualità dell'artista, ma puramente un fattore religioso-sociale, nel quale l'artista è colui che trasmette i valori

[9] I pregiudizi ricorrenti nei confronti dell'arte contemporanea africana riguardano l'atemporalità, l'inferiorità, la ritualità, cfr. Cap. 1.

tradizionali, che interpreta qualcosa che gli è stato svelato durante i riti di divinazione o in sogno, «il compito dell'artista è di mostrarsi all'altezza della situazione, di corrispondervi», cercando sempre di aderire alla società che è in continua trasformazione e cambiamento (Bargna 2003 [2008: 93]).

La struttura di pensiero che rinchiudeva l'artista nell'anonimato ha le sue radici nell'etnografia coloniale, la quale vedeva gli indigeni come persone senza volto, appartenenti a delle tribù, estranei dal mondo. Questo meccanismo permetteva al colonizzatore di assumere una posizione di superiorità, trasformandosi nell'autorità che "scopre" la novità (Oguibe 1999b: 53). Gli artisti primitivi erano considerati come meri riproduttori della cultura tradizionale, come persone vuote, sprovviste di una propria genialità che creavano opere collettive. Da questa considerazione, nota l'etnologa Sally Price, il passaggio all'assenza di un'identità personale e perciò all'idea, tutta occidentale, che l'artista sia anonimo è breve. Ciò nonostante, questa riflessione, continua Price, «non ha nulla a che vedere con la realtà della vita nelle "aree primitive"», perché nelle singole tribù l'identità dell'artista era ed è ben conosciuta (Price 1992: 88-89, cit. in Ciminelli 2008: 159-160).

Anonimato è quindi sinonimo di esotismo e proprio attraverso la negazione dell'identità dell'artista l'etnografia ha accentuato la differenza delle culture non occidentali. I cosiddetti geni, tanto acclamati nell'Illuminismo, erano personaggi tipici europei, che non potevano esistere al di fuori del continente perché il resto dell'umanità era considerato "primitivo" (Oguibe 1999b: 59).

Ancora oggi l'attribuzione delle opere alla tribù piuttosto che all'artista individuale è una pratica che continua a sussistere. Il critico Olu Oguibe nota come esistano ancora critici, e fa il nome di Thomas McEvilley, che cercano di separare l'artista dal suo lavoro e quindi eliminano l'identità del primo oppure ciò avviene «costruendo l'artista al di fuori del discorso della legislazione pratica artistica contemporanea». McEwilley si sofferma più sulla differenza biografica piuttosto che sui particolari dell'opera che riconducono ad un'atmosfera esotica. Ma lo sguardo è comunque rivolto sul significato dell'Altro (Oguibe 1999b: 59). Oguibe nota come «these misrepresentation are made possible by first crossing out the subject's ability to self-articulate, not only to enunciate but to expatiate also, to exercise their authority» (Oguibe 1999a: 23). L'artista africano senza volto, privo di identità è

molto vicino al "Negro digeribile" di Frantz Fanon, ossia colui che non avendo più nessuna autorità e autonomia di espressione, si lascia penetrare e dominare dall'Occidente (Oguibe 1999b: 59). Egli nel libro *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro* (1952) ripropone un racconto di un ragazzino bianco che vedendolo esclama «Mamma, guarda il negro, ho paura!» (Fanon 1952: 99), questo conferma come da sempre gli uomini elaborino una definizione positiva del sé e negativa dell'altro (Fabietti 1995: 12). Continua Fanon affermando come il negro venga visto come «una bestia, il negro è cattivo, il negro è maligno, il negro è brutto» e ancora «i negri sono selvaggi, abbrutiti, analfabeti [...]. C'era un mito del negro che bisognava demolire a qualsiasi costo» (Fanon 1952: 101, 103). E ciò che maggiormente denigrava Fanon era il pregiudizio di colore che gli Europei avevano nei confronti dei Neri:

> «Pregiudizio di colore non è nient'altro che un odio irragionevole di una razza per l'altra, il disprezzo dei popoli forti e ricchi per coloro che essi considerano come inferiori, e poi l'amaro risentimento di quelli costretti alla soggezione e che spesso subiscono ingiustizie. Poiché il colore è il segno esteriore meglio visibile della razza, è divenuto il criterio in base al quale si giudicano gli uomini senza tenere conto di quanto hanno acquisito in campo educativo e sociale. Le razze di pelle chiara sono giunte a disprezzare le razze di pelle scura, e queste si rifiutano di consentire più a lungo alla condizione modesta che si vuole loro imporre» (Burns 1949: 14, cit. in Fanon 1952: 104).

Fanon vive in prima persona la condizione di inferiorità a cui erano sottoposti gli immigrati e le persone di colore, essendo egli nato in Martinica (una colonia francese) e spostatosi poi a vivere in madrepatria. Nel suo testo l'autore denuncia il modo in cui le idee della cultura dominante (che percepiscono lo straniero, in particolare di colore, come inferiore) vengano assimilate e assorbite dai dominati causando un processo di "alienazione", nel quale il Nero si estranea da ciò che è e desidera essere Bianco. Questa immedesimazione del colonizzato nel colonizzatore genera una frattura nell'identità stessa del soggetto ricevente. Per superare questa situazione, secondo Fanon, si dovrebbe instaurare un rapporto di condivisione con il "diverso" in vista della creazione di un mondo nuovo: quello del *tu*, nel quale le differenze non esistono. Egli scrive, infatti:

> «Il negro non esiste. Non più del Bianco. Tutte e due debbono allontanarsi dalle strade inumane che furono dei loro rispettivi antenati, affinché nasca una autentica comunicazione [...]. Superiorità? Inferiorità? Perché non cercare semplicemente di toccare l'Altro, di sentire l'Altro, di rivelare l'Altro? La mia libertà non mi è dunque data per edificare il mondo del Tu?» (Fanon 1952: 103-104).

Fanon, perciò, si batte contro l'inferiorità dei Neri e propone una riflessione sull'identità del diverso all'interno della quale un negro viene visto come un uomo uguale agli altri, la cui intelligenza non dipende dal colore della pelle.

L'idea dell'indigeno infantile con uno sviluppo intellettuale minore rispetto a quello di un occidentale deriva dalle visioni evoluzioniste e diffusioniste. Tali visioni continuarono a permeare la scena artistica per tutto il Novecento fino alla consacrazione dell'arte primitiva con la mostra *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* del 1984 e alla seguente decostruzione antropologica. Nel 1912 Emil Faure, per esempio, si riferiva all'arte nera come appartenente alla «razza forse tra le più arretrate» (cit. in Flam-Deutch 2003: 59, cit. in Ciminelli 2008: 101). Sulla stessa scia troviamo anche il critico d'arte del Metropolitan Museum of Art (1906-10) Roger Fry e il curatore Marius de Zayas (1916): essi parlavano di un'arte infantile e sostenevano che essa è direttamente proporzionale al grado intellettuale sviluppato dai neri[10]. Tuttavia, negli anni Venti, si sviluppò anche l'idea di una maggiore valorizzazione dei manufatti: erano considerati opere d'arte e non più semplici "oggetti etnografici".

Il primo allestimento, capostipite per tutti gli altri, fu organizzato dall'etnologo Stewart Culin nell'esposizione *Primitive Negro Art* al Brooklyn Museum di New York nel 1923, all'interno della quale il curatore dispose le sculture su dei piedistalli per valorizzarne la bellezza e l'importanza. Pure nel 1930 alla Galerie Pigalle, il dadaista Tristan Tzara espose gli oggetti su dei basamenti, proprio per incentivare la loro considerazione come opere d'arte (Ciminelli 2008: 103-104, 117), ma il giudizio sui loro creatori non migliorò. Qualcosa di positivo emerse nell'esibizione *African Negro Art* organizzata al MoMA di New York nel 1935 da Alfred H. Barr e James Johnson Sweeney. Essa è considerata la prima mostra di arte africana in un museo d'arte moderna (Enwezor, Chika 2009: 20), nella quale, grazie alla qualità artistica delle opere, gli autori vennero valutati come dei veri e propri artisti e non più come dei "primitivi" (Bassani 2002: 17). Eppure l'idea dell'artista anonimo era ancora ben presente perché in ogni opera non fu mai menzionato il suo creatore. Le opere erano la sola cosa necessaria, non la considerazione dell'autore; allo stesso modo erano trattati gli artisti africani contemporanei, molti dei quali creavano opere ritenute "tribali" ma che in realtà erano coeve alle opere delle avanguardie europee. Come fanno notare i due critici Okwui Enwezor e Chika Okeke-Agulu,

[10] Cfr. Cap. 1.

«living African artists of the period [...] were never considered as part of the evolving debates on the nature of modern art or as contemporaries of their European peers [...]. Only objects of African art were accorded historical visibility, even though a great number of the works commonly referred to as tribal were, in reality, contemporaneous to the work of modern Western artists in the late nineteenth and early twentieth centuries. In fact, given the dates of a great number of so-called "tribal" art - many were made in the same decades in which modernist art was made - their nameless creators were undoubtedly contemporaries of modern avant-garde artists» (Enwezor, Okeke-Agulu 2009: 20).

Negli ultimi anni molti africani si sono spostati in Occidente, un luogo pieno di opportunità professionali, ma anche di un'immensa varietà di risorse a loro disponibili come l'educazione, la tecnologia, il sistema espositivo, i media e altresì la presenza dei collezionisti. Entrare a far parte del mondo occidentale porta questi artisti ad avere maggiori vantaggi rispetto a quelli che vivono nel continente, come affermano Enwezor e Okeke-Agulu: «transnational African artists residing in the West *have* more advantages over those living on the continent. Working in the West also conveyed discursive visibility» (Enwezor, Okeke-Agulu 2009: 25; corsivo aggiunto). Ciò nonostante, questa globalizzazione degli artisti africani ha portato ad una divisione tra coloro che sono emigrati all'estero e coloro che invece sono rimasti a vivere in Africa, divisione che secondo i due curatori deve essere presa in considerazione esaminando le varie situazioni, i contesti storici e politici in cui gli artisti operano. Come abbiamo visto nel Capitolo 1, l'Africa non è un unico continente dal punto di vista culturale, ma un insieme di tradizioni, di divisioni politiche e linguistiche attraverso le quali incarna un flusso discontinuo e non lineare: «the art which is labeled contemporary African art becomes precisely discontinuous due to the nonuniversal and nonlinear nature of the development of the arts in different parts of the continent» (Enwezor, Okeke-Agulu 2009: 26).

3.2. L'identità dell'artista africano contemporaneo

Ma l'identità? Cos'é? Per la storica dell'arte Joëlle Busca essa è considerata come un dato oggettivo della realtà sociale, come l'insieme di caratteri permanenti attribuiti a degli individui e condivisi da tutti i gruppi (Busca 2000: 176).

L'etnologo e presidente del Centro Studi Africani di Torino, Francesco Remotti, concepisce invece l'identità «come qualcosa che ha a che fare con il tempo, ma anche, e soprattutto, come qualcosa che si sottrae al mutamento, che si salva dal tempo» (Remotti 1996: 4).

Esistono vari tipi di identità, uno dei quali è l'identità etnica. L'identità etnica è, secondo l'antropologo Ugo Fabietti, pensabile solamente «in maniera contrastiva e contestuale. Ciò significa che per poter pensare me stesso devo mettermi in opposizione a qualcun altro. Lo stesso quando definisco gli "altri"». Perciò l'identità etnica è il risultato di un processo tra un "noi" e un "loro", tra un interno ed un esterno (Fabietti 1995: 43). Nessuna società, dice Remotti, è «mai riuscita - per fortuna - a costruire e a mantenere la propria identità sotto forma di una sfera compatta e inattaccabile [...]. Ogni società ha da fare i conti con l'alterità». Ogni società è ben consapevole di non essere sola, esiste un'alterità, ma

> «vi è tensione tra identità e alterità: l'identità si costruisce a scapito dell'alterità, riducendo drasticamente le potenzialità alternative; è interesse perciò dell'identità schiacciare, far scomparire dall'orizzonte l'alterità [...]. L'identità respinge, ma l'alterità riaffiora» (Remotti 1996: 61).

L'identità è perciò inscindibile dall'alterità, si crea grazie alla negazione di ciò che è esterno per emergere su una nube di alternative che vengono così spazzate via formando un unico polo: se stessi. L'Io però, volendo eliminare l'alterità, non fa altro che tenerla: fondando la sua esistenza su una negazione, al mancare di questa cadrebbe anche la sua esistenza.

Continua Remotti dicendo che «l'identità va continuamente "negoziata", e negoziata in primo luogo con il tempo, oltre che con gli altri, ciò significa che i continui processi di formazione dell'identità sono anche processi "meta-bolici", processi di trasformazione, di alterazione» (Remotti 1996: 63). Sul concetto di negoziazione si sofferma anche Maria Luisa Ciminelli, la quale nel libro *La negoziazione delle appartenenze: arte, identità e proprietà culturale nel terzo e quarto mondo* (2006), osserva come l'arte sia divenuta la via per eccellenza «attraverso cui si gioca, nell'ecumene globale, una *negoziazione delle appartenenze*» (Ciminelli 2007: 3). Quest'ultimo termine, secondo l'autrice, possiede due interpretazioni: sia «il *possesso* di qualcosa da parte di qualcuno» sia «l'*appartenenza* di qualcuno a qualcosa: come individui si fa parte, si *appartiene* a più identità collettive». Perciò «ci appartiene qualcosa di cui facciamo parte, apparteniamo all'oggetto che ci appartiene»: in questo caso, seppur con un significato diverso, il soggetto è sempre lo stesso, il *qualcuno* (Ciminelli 2006: 10). È proprio questo qualcuno, le ex colonie o le etnie inglobate negli Stati nazionali, che dichiarano la propria identità, ossia la propria

appartenenza, attraverso la rivendicazione, ossia la *negoziazione*[11], delle "proprietà culturali"[12] (Ciminelli 2007: 3). Da ciò si evince che «è affermando i diritti sulle proprietà culturali (affermando l'appartenenza di qualcosa a qualcuno) che si afferma l'identità (l'appartenenza di qualcuno a qualcosa)» (Ciminelli 2006: 11)[13]. L'arte dunque assume un ruolo sempre più importante nella scena politica mondiale: diventa una «forma di contestazione, da parte di componenti interne agli Stati, nei confronti dei governi» o uno «strumento centralizzato di regolazione dell'ordine sociale» o una «forma di negoziazione identitaria giocata, anche ad un livello intra-etnico, sullo scivoloso terreno delle proprietà culturali» (Ciminelli 2007: 22).

Questa negoziazione delle appartenenze, a cui oggi si assiste attraverso i rimpatri di oggetti culturali rivendicati dalle popolazioni del quarto mondo[14], produce «un processo di *oggettificazione* della cultura, condizione prima della sua *commodification*» (Ciminelli 2006: 17): in questo modo essa diventa una merce da contrattare. Uno dei procedimenti più diffusi di oggettificazione è quello utilizzato dalle «politiche culturali dell'identità mobilitate a livello dello Stato nazionale» (Appadurai 2001: 31, cit. in Ciminelli 2006: 18), che l'antropologo Arjan Appadurai chiama *culturalismi*. Queste politiche rivendicano la propria autenticità ruotando intorno all'idea di cultura «come identità di gruppo basata sulla differenza» (Appadurai 2001: 29, cit. in Ciminelli 2006: 18). Queste identità di gruppo possono essere considerate come unici individui che rivendicano oggetti, territori, tradizioni. Ma così facendo ci si rifà all'*individualismo possessivo* (cfr. Handler 1988, Coombe 1998): una sorta di nazionalismo che guarda alle collettività come a dei «soggetti individuali che esprimono una posizione unica, indivisa, coerente» con il rischio di creare, al loro interno, posizioni contrastanti che verranno rinegoziate nella comunità[15] (Ciminelli 2006: 18, 20).

L'identità viene perciò continuamente negoziata e, aggiungerei pure, trasformata, come sostiene Remotti, sia tra comunità e Stati, sia tra le comunità stesse, ben radicandosi in una società.

---

[11] Negoziare in antropologia significa infatti effettuare «una *contrattazione* tra chi dà e chi riceve in base a strategie individuali, e in cui la posta in gioco va al di là dell'oggetto di negoziazione per investire i rapporti di potere tra le due parti» (Fabietti, Remotti 1997, cit. in Ciminelli 2006: 9).

[12] Le proprietà culturali comprendono tutti i beni culturali materiali e immateriali, «mobili e immobili, ogni sorta di creazione artistica, come di conoscenza scientifica, tecnica, medica e agricola» (Zagato 2006: 52).

[13] Sul tema cfr. MacClancy (1997).

[14] Termine usato da Graburn (1976) per riferirsi alle nazioni postcoloniali e alle etnie che abitano negli Stati odierni.

[15] Vedi esempi del rimpatrio della *Potlatch Collection* e della maschera *Echo* (Ciminelli 2006: 20-27).

Grazie all'identità si individua un profondo legame con il proprio territorio e con la propria terra anche da parte dell'artista. Nelle opere si leggono dei chiari riferimenti alla situazione odierna dell'Africa, schernita e derisa, attraverso le interpretazioni individuali; allo stesso modo sono anche delle prove che manifestano l'identità africana (Pensa s.d.: 2). In realtà, l'identità si ottiene con «il confronto, il contatto con l'esterno e con l'altro sono fondamentali nella formazione dell'identità, perché è attraverso l'interazione con l'alterità che l'identità si forma, si modifica e si mantiene» (Colombo Dougoud 2007: 107).

Le opere infatti sono una sintesi dei valori sociali e della creatività di un artista e l'Africa, come continente, è diventata la firma delle sue opere. Ciò che è qualificante per molti curatori è la presenza dell'autenticità e l'assenza di condizionamenti dall'esterno (Busca 2000: 192, 202-203)[16]. La genuinità dell'artista non è però la sola condizione necessaria che gli assicura un posto nelle gallerie e nei musei mondiali, anche la sua originalità è fondamentale. Quest'ultima, secondo la studiosa Lynn M. Hart, è riconosciuta dopo aver conseguito, attraverso l'approvazione dal mondo dell'arte che racchiude i curatori, gli studiosi, gli storici dell'arte, l'etichetta di "artista". Solamente da allora un artista può sentirsi parte e appartenere alla storia dell'arte (Hart 1995: 141).

Per quanto riguarda invece la "tradizione", si è cercato di imprigionare tutta l'arte africana in un unico concetto rigido, dimenticandosi, anzi smentendo, la realtà viva e dinamica degli artisti (Pensa s.d.: 9, cfr. Ciminelli 2008: 161-178). Essi producono un'arte *in fieri*, vitale e in continua trasformazione, dove sono presenti talmente tanti stili e tecniche che è pressoché impossibile emettere un giudizio generale. Bisogna analizzare ogni singolo artista per osservare una sua evoluzione e una sua individualità (Bernardi 1998: 236).

L'artista africano può aver studiato indistintamente nelle scuole e Accademie africane di origine coloniale oppure nei *college* occidentali. La sua arte è perciò il frutto di un miscuglio di tecniche e valori derivati dall'Occidente: parliamo di *ibridazione* (v. *infra*), la contaminazione cioè dell'arte africana con culture diverse (Cafuri 2005: 38).

Uno degli esempi più noti citati da Roberta Cafuri (2005) e dai critici Hassan e Oguibe (2003) è quello di un artista nigeriano, nato però in Inghilterra: **Yinka Shonibare** (1962).

[16] Cfr. Cap. 1.

Yinka Shonibare

Yinka Shonibare sottolinea nelle sue opere «il carattere ibrido delle identità africane» (Cafuri 2005: 34) e per fare ciò utilizza un tessuto particolare: il tessuto *wax*. È una stoffa usata nell'Africa subsahariana per realizzare vestiti maschili e femminili ed è dunque considerata «un'espressione autenticamente africana». In realtà, il tessuto non è africano, ma è fabbricato in Indonesia e stampato in vari altri paesi europei come Olanda e Gran Bretagna o dell'Africa Occidentale, per poi essere venduto nuovamente nei mercati dei villaggi africani. Shonibare intende evidenziare con questa stoffa le «ambiguità che si celano dietro le rivendicazioni di tratti autentici di una cultura, di una società, così come un modo di vivere, nutrirsi e vestire» come nota Roberta Cafuri (2005: 35). Le sue opere rappresentano dei manichini abbigliati con questo panno, siano essi appartenenti al Settecento o al futuro, e in questo modo cerca di inserire all'interno della storia dell'Occidente un tocco di africanità. E ciò spiazza notevolmente lo spettatore occidentale che non si trova di fronte a degli abiti a cui è abituato ma ad un tessuto a cui è "estraneo". In una sua installazione, *Victorian Philanthropist's parlour* del 1996-97 (fig.1), l'artista rende comico un tipico ambiente adoperato nei musei di storia rivestendo la mobilia di epoca vittoriana con la stoffa *wax* sulla quale sono stampate immagini di calciatori neri. Il fruitore perciò si trova spaesato perché spinto a chiedersi: «cos'è Africano? Cos'è Europeo? Chi crea e consuma queste identità?» (Cafuri 2005: 35).

Il tessuto può essere visto anche come una metafora che rimarca le relazioni tra i due continenti, l'Africa e l'Europa, e come esse si siano influenzate l'una con l'altra, come fa notare Nancy Hynes in un suo saggio intitolato *Rivestire la storia*, perché è vero che «l'Occidente ha rimescolato la storia dell'Africa, ma anche l'Africa ha reso multiculturale la storia dell'Europa proprio mentre quest'ultima era all'apice del colonialismo» (Cafuri 2005: 35). Shonibare rovescia i valori e allo stesso tempo critica il colonialismo britannico della metà dell'Ottocento: esso infatti aveva vietato la presenza africana in tutti gli ambiti della vita inglese, per questo l'artista fa del tessuto l'unico protagonista «con cui, mediante l'apparenza dell'abbigliamento, codici visivi stereotipati identificano un'appartenente a un'altra società e a un ruolo sociale inferiore» (Cafuri 2005: 35-36).

Un'altra installazione, *Hound* del 2000 (fig.2), provoca stupore nello spettatore: essa rappresenta tre manichini maschili avvolti da giacche eleganti, che camminano con dei cani esperti nel cacciare le volpi. Se da un lato, sottolinea Roberta Cafuri, il taglio degli abiti riconduce alla classe nobile, dall'altro invece la stoffa utilizzata da Shonibare fa ripensare ad una gerarchia sociale invertita. I manichini sono tutti senza testa, ma si riconoscono persone bianche e nere dalle loro mani: questo porta l'Occidentale a domandarsi se si trova di fronte ad un Africano di metà Ottocento o ad un Inglese trasferitosi in Africa e poi arricchitosi. Il fatto di non aver voluto inserire le teste nell'installazione fa riflettere più sui rapporti in vigore tra i popoli che sull'esperienza personale, e pure il colore (bianco e nero) è solitamente un simbolo che denota la differenza sociale. Qui invece può rimandare ad una inversione nel momento in cui il dominato diviene il dominatore, cioè quando il Nero diventa il padrone dei cani o il proprietario della stanzetta dell'opera precedente.

Questo capovolgimento sociale viene ribadito da Shonibare in un'altra opera, *A diary of a Victorian Dandy* del 1998 (fig.3), il cui titolo allude ad Oscar Wilde. Essa racchiude

cinque gigantografie che rappresentano un gentleman dell'epoca vittoriana, recitato dall'artista stesso, in cinque diversi momenti della giornata: alle 11:00 al suo risveglio, alle 14:00, 17:00 e 19:00 durante le sue attività lavorative e sociali, ed infine alle 3:00 del mattino durante le sue avventure sessuali. In uno dei cinque pannelli, specificatamente nel secondo, Shonibare impersona il gentiluomo mentre, in biblioteca, sta tenendo un discorso rivolto ad un pubblico di amici, mentre le domestiche ascoltano di nascosto il tutto dalla porta. In quest'opera ritornano i richiami alla gerarchia sociale e all'esclusione delle classi inferiori dalla vita del quotidiano nell'ambito culturale e in quello domestico: le serve infatti non entrano in biblioteca, ma ne rimangono fuori. Il nostro dandy potrebbe essere paragonato a Olaudah Equiano (1745-1797), un personaggio proveniente dal Benin che, dopo essere stato venduto come schiavo nelle Americhe, era riuscito ad ottenere la libertà diventando un famoso intellettuale dell'Inghilterra di fine XVIII secolo. Egli lottò per sopprimere la schiavitù e cercò di portare all'attenzione pubblica la vicenda della nave negriera Zong[17], episodio che fu ripreso poi da Turner in *Negrieri buttano in mare morti e morenti - Tifone in arrivo* (1840) (fig.4) (Cafuri 2005: 34-37). Shonibare ironizza sulla società vittoriana: «gli aristocratici sono rappresentati come buffoni; le donne perdono i sensi; le cameriere sono ostentatamente sensuali e l'artista stesso [...] si atteggia a dandy» (Hassan, Oguibe 2003: 154). Quest'ultimo è quindi un personaggio provocatorio, poiché raramente i neri acquisivano un posto importante all'interno della società inglese di metà Ottocento, una posizione più elevata rispetto a quello dei Bianchi. L'artista con quest'opera denuncia la visione occidentale dell'Africano, percepito come "primitivo" ed inferiormente sviluppato, sia all'interno della società britannica, sia all'interno dell'intera storia mondiale.

In un'altra sua installazione, presentata alla mostra *Authentic/Ex-centric* alla 49ma Biennale di Venezia (2001) intitolata *Vacation* (fig.5), propone degli astronauti con delle tute spaziali composte dal tessuto *wax*: ciò può ricordare dei costumi indigeni, ma può anche simboleggiare la possibilità di un "Altro" che fa le veci del dominatore. Come spiegano i due curatori dell'esposizione, Salah M. Hassan e Olu Oguibe, «la proposta dell'artista di rappresentare il paradosso concettuale dell'alieno/Altro nella veste del colonizzatore/esploratore indaga, in tal senso, la complessità delle dinamiche di potere tra i gruppi», gruppi che, purtroppo, continuano a dominarsi l'uno sull'altro (Hassan, Oguibe 2003: 154).

Yinka Shonibare è un artista che ponendo l'accento sul problema dell'*autenticità*, in questo caso del tessuto *wax*, cerca con le sue opere di riavvicinare l'Occidente alle altre culture, proprio inserendo l'Altro negli spazi degli Occidentali, spazi dai quali è sempre stato allontanato. In questo modo denuncia, ma contemporaneamente è costretto a vivere, questa distanza che si è creata tra i due mondi (Cafuri 2005: 37, 40). Egli, secondo Amselle, dà l'impressione di decostruire l'Europa e ciò «suppone non tanto che si africanizzino gli emblemi dell'Europa, quanto che ci si appropri dei cliché europei sull'Africa e si «clicchi» su di essi» (Amselle 2007: 82). È questo il limite di Shonibare secondo l'antropologo francese.

[17] L'episodio è famoso in quanto nel 1791 il comandante della nave, ormai senza cibo e fuori rotta, ordinò di gettare in mare più di centotrenta schiavi africani vivi ed incatenati a dei ceppi, <http://www.ospiteingrato.org/Interventi_Interviste/I_guanti_di_Maroni_24_6_09.html>.

Fig.1 Yinka Shonibare, *Victorian Philantrophist's parlour*, 1996-97

Fig.2 Yinka Shonibare, *Hound*, 2000

Fig.3 Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy: 11:00 Hours*, 1998

Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy: 14:00 Hours*, 1998

Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy: 17:00 Hours*, 1998

Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy: 21:00 Hours*, 1998

Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy: 3:00 Hours*, 1998

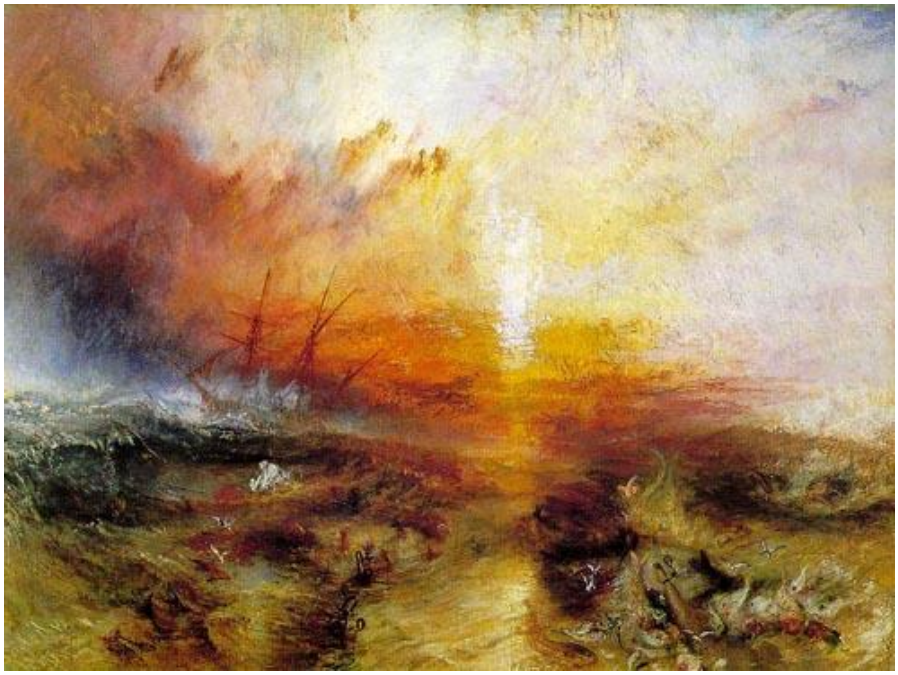

Fig.4 William Turner, *Negrieri buttano in mare morti e moribondi - Tifone in arrivo*, 1840

Fig.5 Yinka Shonibare, *Vacation*, 2001

Joëlle Busca sostiene che sia gli artisti africani che abitano nel continente sia coloro che, invece, vivono in Occidente si discostano da un'estetica della commiserazione che rievoca un'Africa perduta (Busca 2000: 216). Essi, al contrario, cercano di rinnovarsi dimostrando come il continente possa comprendere numerose espressioni culturali, radicate nella tradizione e nella modernità (Alexis 2003: 172).

La vastità delle tecniche artistiche presenti deriva da un rinnovamento continuo della tradizione, della storia, dalla conquista dell'identità africana, tema questo molto sviluppato nelle opere degli anni Trenta, in seguito alla crescita e alla diffusione della teoria della Negritudine[18]. Oggi gli artisti preferiscono però l'identità ibrida, legata sia al locale sia al globale, cercando di mantenere legami con la cultura locale, aprendosi all'ambito internazionale, rifiutandosi di conformarsi allo stile occidentale, ma rivendicandone uno proprio. Grazie alla situazione culturale e politica gli artisti indagano le varie identità presenti nel continente, mezzo di stimolo per le proprie opere (Parodi da Passano 1999). Okwui Enwezor e Chika Okeke-Agulu affermano che

> «Contemporary African art is an art of dialectical absorption and structural integration of discourses and formal systems. In our view, this makes the historical basis of its paradigms open to diverse experiences of tradition and modernity. Modernist and contemporary African art cannot, however, be construed as coterminous with European avant-garde and neo-avant-garde art, for the simple reason that their different historical trajectories are radically marked by separate, discursive path» (Enwezor, Okeke-Agulu 2009: 21).

[18] Cfr. Cap. 1.

Il congolese **Chéri Samba** (1956) è uno di quegli artisti che cerca di mettersi in relazione sia con l'arte tradizionale africana, con la modernità coloniale e con quella postcoloniale.

Chéri Samba

L'artista ama rappresentare scene popolari, quotidiane riprendendo lo stile «delle immagini dei fumetti, delle pellicole fotografiche e dei filmati pubblicitari o d'attualità». Egli testimonia la realtà della società e allo stesso tempo la contesta (Busca 2002: 61-62). In una sua opera intitolata *Quel avenir pour notre art?* del 1997, Samba si interroga sul futuro dell'arte contemporanea rileggendo e reinterpretando la relazione degli artisti africani con il modernismo. L'opera è un trittico e si compone di tre pannelli diversi: nel primo pannello sono rappresentate una serie di maschere africane posizionate su un tavolo tra due personaggi, l'artista e Pablo Picasso. Samba si ritrae seduto in secondo piano dietro ad un tavolo contemplante due maschere africane, un ceppo di legno e un vaso di argilla, con il grande maestro raffigurato come un genio in primo piano. In particolare, Picasso rappresenta un moderno antecedente e un ponte tra Samba e l'arte tradizionale africana (fig.6.1.).

Nel secondo pannello Picasso è ritratto non più come un antecedente ma come un contemporaneo: i due artisti camminano fianco a fianco zigzagando lungo il percorso, tenendo sotto braccio delle tele bianche che rivelano una reminescenza di una delle facce di *Les demoiselles d'Avignon* del 1907. Ma ciò che attira la nostra attenzione è la posizione di Samba e di Picasso all'incrocio di due tradizioni culturali e di due visioni estetiche: dietro ai due artisti si intravede un villaggio africano (che simboleggia l'arte tradizionale) e prima di loro giace un'entrata che conduce ad un museo d'arte moderna (simbolo dell'attualità artistica). I due sono entrambi raffigurati sulla soglia del museo: stanno attraversando la strada che divide il villaggio e l'entrata dell'edificio, quasi come se stessero per abbandonare il vecchio per immettersi nel nuovo (fig.6.2.).

Nel pannello finale si vede Chéri Samba mescolato ad una folla di Africani, Asiatici ed Europei di fronte al Centre Pompidou a Parigi. Rappresenta il momento dell'attesa prima di *Magiciens de la terre*[19], la prima esposizione che ha dato visibilità a questi artisti, ma che secondo Enwezor e Okeke-Agulu «in what now appears both prosaic and normal whether this scenario announces finally, the long-delayed arrival of African artist in the scene of historical spotlight is debatable». L'ambivalenza dell'artista si deduce anche dalle frasi inserite nella sua opera: nel primo pannello si legge "oui, mais... ce musée d'art moderne, n'est-il pas raciste?" e nell'ultimo "Bravo l'occidental! Bravo le cubisme! Notre musée est tien" (fig.6.3.) (Enwezor, Okeke-Agulu 2009: 21-22). Chéri Samba ha cominciato ad inserire il testo nelle proprie opere perché «I had noticed that people in the street would walk by paintings, glance at them and keep going. I thought that if I added a bit of text, people would have to stop and take time to read it, to get more into the painting and admire it» (AA.VV. 2005: 162). Le frasi, conferma Roberta Cafuri, danno una spiegazione alla scena che è raffigurata ma contemporaneamente la smentiscono: è un modo che egli utilizza per far riflettere, dichiara: «a me piace molto mostrare cose che

[19] Cfr. Cap. 1.

shockano; so che la gente non ama dire sempre la verità e allora mi eccita dipingere proprio quello che nessuno vuole dire» (cit. in Cafuri 2008: 73). Samba si scaglia contro l'Occidente che non riconosce gli artisti africani:

> «l'Occidente ci accusa di corruzione. Dopo averci imposto i suoi valori, ora si assiste a questo rovesciamento perverso. L'Occidente si sbarazza di un problema che è il suo spostandolo sugli altri, su di noi. Questa è l'ipocrisia. Il contrasto tra la scena che dipingo e il testo scritto che inserisco serve anche a mettere in risalto l'ipocrisia» (cit. in Cafuri 2008: 74).

Fig.6.1. Chéri Samba, *Quel avenir pour notre art? (1/3)*, 1997

Fig.6.2. Chéri Samba, *Quel avenir pour notre art? (2/3)*, 1997

Fig.6.3. Chéri Samba, *Quel avenir pour notre art? (3/3)*, 1997

Un altro artista che affronta il tema della tradizione/modernità, citato da Ivan L. Bargna in un articolo per il dossier *Africa e Mediterraneo*[20] (n°62) nel 2007, è il camerunese **Barthélémy Toguo** (1967).

Barthélémy Toguo

L'artista, dopo aver frequentato le Scuole di Belle Arti in Costa d'Avorio, a Grenoble e la Kunstakademie a Dusseldorf, ha deciso di insediarsi a Parigi mantenendo però sempre vivi i contatti con la sua terra natale. Per questo ha inaugurato nel 2008 la Bandjoun Station (fig.7): un centro culturale che può fungere sia da hotel per coloro che partecipano ai workshop (dispone di una decina di stanze con bagno), sia da centro espositivo per le collezioni permanenti e per le esposizioni temporanee, sia da luogo di incontro per la gente del posto. Grazie a questo centro Toguo vuole «far incontrare un'arte tradizionale radicata nel costume e nella cultura locale e tuttora molto viva [...] con l'arte nella sua dimensione contemporanea». Egli in un'intervista del 2007 con Bargna si esprime dicendo: «quello a cui penso è una sorta di gemellaggio tra la tradizione e la modernità: se da un lato l'arte contemporanea può trarre stimoli dal confronto con le arti locali, è anche vero, dall'altro, che la tradizione perché possa sopravvivere e conservarsi ha bisogno d'incontrare la modernità». Infatti, la sua Bandjoun Station è stata costruita seguendo l'architettura locale per non disturbare la visione del paesaggio camerunese, inserendo tuttavia alcuni materiali moderni come la ceramica, il vetro e il metallo, che rendono la struttura funzionale e accogliente.

Inoltre, Toguo è un artista importante anche per le sue performance che sottolineano alcuni temi, come per esempio il razzismo. Se in Africa i bagagli dei turisti, siano essi africani o stranieri, vengono sottoposti a numerose perquisizioni perché importante «è la

[20] "L'Africa nei musei e nelle collezioni occidentali".

determinazione dei valori che portano con sé» e «l'obiettivo è quello di tassare i viaggiatori che arrivano»; dall'altra, in Europa, è l'identità di una persona ad essere costantemente controllata, soprattutto se quest'ultima è di colore. Dagli anni Novanta i controlli sugli stranieri, in particolare sugli africani, sono diventati sempre più serrati, poiché giudicati come persone "indesiderate". In una sua performance del 1996, intitolata *Transit 3* (fig.8), egli dimostra come alla Gare de Lyon a Parigi, a causa del colore della sua pelle, fu obbligato da un poliziotto ad un controllo del proprio permesso di soggiorno. Sfortunatamente la foto era diventata illeggibile, tutta nera e scura a causa delle continue scannerizzazioni a cui erano sottoposti i documenti degli stranieri per evitare falsificazioni. Il poliziotto così, non riconoscendo l'artista nella fotografia benché i dati corrispondessero alle sue generalità, lo accompagnò al commissariato, dove la sua identità fu accertata e dunque rilasciato. Attraverso l'accaduto Toguo vuole dimostrare come siano le amministrazioni stesse, a causa dei troppi controlli e provvedimenti, a dare origine a spiacevoli incidenti: la colpa quindi non è attribuibile ai poveri stranieri. Le sue performance mirano a disorientare il pubblico poiché mettono in discussione gli stereotipi preesistenti in Occidente e in Africa[21].

Fig.7 Barthélémy Toguo, *Bandjoun Station*, 2008, Bandjoun (Camerun)

[21] Tutto l'articolo e l'intervista "Bandjoun Station dove sta? Sull'incerto confine tra il produrre ed esporre arte qui e altrove. Un'intervista a Barthélémy Toguo" sono scaricabili online dal sito dell'artista: <http://www.barthelemytoguo.com/6textes/interviews/bargna.html>.

Fig.8 Barthélémy Toguo, *Transit 3*, 1996, Gare de Lyon, Paris

Salah M. Hassan (2003) denomina gli artisti africani contemporanei "modernisti"[22] considerandoli gli eredi di una classe sociale elevata, culturalmente di derivazione occidentale, nata durante la dominazione coloniale in molti stati africani. Il numero di questi artisti è purtroppo ancora ristretto, in quanto i membri appartenenti all'élite, istruiti e abitanti delle città, erano davvero pochi. Questa nuova classe tentò di situarsi all'interno della situazione sociale del tempo, dove da un lato esistevano l'identità e la cultura africana nativa e dall'altro quella coloniale di stampo occidentale.

Gli artisti hanno tentato quindi di costruirsi un'identità propria: chi ha preferito rifarsi alla tradizione locale utilizzando materiali e tecniche africane e chi invece ha utilizzato stili misti, occidentali e africani (Hassan 2003: 52-53). Fatto sta che «questi artisti», dichiara Hassan, «hanno in comune una ricerca ideologica, intellettuale e formale che esprimono con un vocabolario e dei progetti visivi affini e coerenti in quanto a stile, iconografia, simboli e tecniche». È importante perciò comprendere che la trasmissione delle idee avviene tramite la qualità delle forme e dei lavori ed è questo ciò che assicura l'efficacia dell'opera (Hassan 2003: 57).

Solitamente però, nel momento in cui gli artisti africani raggiungono una certa notorietà sono parcheggiati in un "ghetto" piuttosto che essere acclamati sulla grande scena (Busca 2000: 217). Le loro opere non sono ancora del tutto comprese.

[22] Il critico individua un'ulteriore categoria, in cui dividere gli artisti contemporanei africani, chiamata concettualista/modernista (v. *infra: Le pratiche curatoriali: la costruzione di un artista*).

È ormai giunto il tempo, sostiene Hassan, per cominciare a studiare le forme artistiche africane secondo una visione modernista, azzardando a valutare e a rispettare anche il punto di osservazione africano. Ciò può essere fatto sfruttando la situazione africana: terra di traffici e di scambi con l'Occidente che hanno portato a delineare l'idea erronea di un continente passivo, ricettore della cultura colonizzatrice. Dopotutto, gli artisti non si sono scoraggiati, anzi hanno vinto la paura e hanno interpretato e tradotto le influenze straniere in un nuovo linguaggio, legato sia al mondo locale che alla modernità occidentale.

Essendo stati esclusi per molto tempo da tutto il materiale artistico posseduto dagli Europei a causa di motivi politici, gli artisti africani hanno saputo inventarsi nuove tecniche recuperando oggetti e materie locali (Hassan 2003: 57-58). La spazzatura riciclata concretamente e simbolicamente diviene, secondo Ivan L. Bargna, l'espediente per denunciare che:

> «ciò che una società sospinge ai margini un'altra reintegra, strappandolo dalla terra di nessuno delle discariche e rimettendolo nel mondo degli uomini [...]. Talvolta ciò che è recuperato è utilizzato come semplice materiale e allora la sua trasformazione è radicale, cancellando ogni traccia formale e funzionale degli oggetti originari; tal'altra invece il risultato è quello di un oggetto interculturale, di un intenzionale assemblaggio simbolico, in cui, ironicamente dal nuovo soggetto traspare la memoria del precedente» (Bargna 2003 [2008: 147]).

Uno degli esempi più noti a questo proposito è **Romuald Hazoumé** (1962), un artista del Benin, che fa dei rifiuti pane per i suoi denti.

Romuald Hazoumé

Romuald Hazoumé utilizza i materiali trovati nelle discariche per creare nuove opere: attraverso di esse intende denunciare lo sfruttamento e la subordinazione degli esseri umani. Un'opera che evidenzia questa situazione è *Mon gouvernement* (fig.9): rappresenta delle infradito colorate, le calzature più utilizzate in Africa in quanto sono le meno costose. Queste ciabatte, gettate solamente quando sono state consumate del tutto, sono raffigurate come se fossero dei volti umani, con naso, occhi e bocca disegnati dall'artista seguendo l'usura delle calzature e sono appese ad una parete bianca, provocando un effetto di stupore nello spettatore. L'artista cerca infatti di collegare a questi oggetti la manodopera africana: i lavoratori vengono sfruttati fino a togliere loro le energie e allo stesso modo le infradito vengono usate sino a quando sono oramai inutilizzabili (Cafuri 2006: 105).

La tecnica di riutilizzo dei rifiuti è un modo per sottrarli all'abbandono, all'usura a cui sono destinati rendendoli, invece, eterni. Gli artisti ne cambiano il colore e la forma, ma

soprattutto il significato: l'oggetto conserva il processo di trasformazione a cui è stato sottoposto grazie alla creatività dell'autore. Secondo Roberta Cafuri

> «questa valenza estetica è accompagnata da una - a volte sottile, a volte dichiarata - denuncia sociale e politica che finisce per prevalere sull'estetica. Tuttavia i lavori degli artisti africani che utilizzano i rifiuti non sono stati letti tanto come linguaggi per esprimere una denuncia sociale e politica, quanto piuttosto per sottolineare la creatività nel rifunzionalizzare oggetti, altrimenti destinati all'oblio e all'abbandono nell'ambiente - quindi forme di inquinamento» (Cafuri 2006: 106).

Ma ciò che Romuald Hazoumé vuole fare con le sue opere riciclate è denunciare l'Occidente che sta soffocando con i suoi oggetti scartati la realtà africana. Egli afferma alla presentazione di una sua mostra personale a Torino nel marzo del 2002:

> «creo sculture a partire da scarti della società occidentale dei consumi, che atterrano sui mercati africani e che contaminano lo spazio, l'economia e la cultura del mio continente. Le mie sculture sono un modo per restituirvi i vostri rifiuti» (cit. in Cafuri 2006: 107).

Nell'opera precedente, *Mon gouvernement*, Hazoumé alludeva all'inesistenza di regole e misure contro lo sfruttamento dei lavoratori in Benin ribadito in un'altro lavoro *ARTicle 14 - get by as best as you can* (fig.10), un'installazione esposta durante *Africa 2005* a Londra comprendente video, odori, rifiuti, suoni che Hazoumé ha collezionato durante i suoi viaggi per l'Europa. Nella stessa opera sono anche presenti dei bidoni in plastica e un carretto pieno di oggetti e prodotti da vendere, testimoni delle difficoltà incontrate dalla gente africana per riuscire a sopravvivere. Utilizzando i bidoni in plastica l'artista porta alla conoscenza del pubblico mondiale un fenomeno molto presente in Africa: quello del contrabbando della benzina. Il carretto invece è talmente pieno di mercanzia da divenire un oggetto ingombrante e pesante da dover spostare lungo le vie delle città prese a modello dall'artista: così facendo egli giudica negativamente questo sistema economico, basato solamente sulla vendita e sul consumo di oggetti nuovi, all'interno di stati in cui è ancora ben radicata la corruzione e dove è assente l'indipendenza economica. Il quattordicesimo articolo, a cui allude il titolo dell'opera, si riferisce ad un ultimo articolo da aggiungere alle Costituzioni attraverso il quale il cittadino possa ribadire la sua volontà di riuscire nella vita autonomamente, senza l'aiuto di nessuno (il titolo originale in francese è *ARTicle 14 - débrouilles-toi, toi-même* ossia "sbrogliatela da solo, meglio che puoi"). Hazoumé è molto polemico nei confronti degli articoli 14, 15, 16 e 17 della *Carta africana dei Diritti dell'Uomo e dei popoli* entrata in vigore il 21 Ottobre 1986, all'interno della quale viene garantito il diritto alla proprietà privata, ad un salario equo, il diritto alla salute e all'educazione, tutti assicurati dallo Stato. L'artista vuole rivendicare lo sfruttamento dei lavoratori e dei diritti politici, civili, culturali e sociali da parte di tutti i gruppi e popoli emarginati (l'esclusione di quelli africani è sottolineata da Hazoumé mediante l'utilizzo dei rifiuti) (Cafuri 2006: 105- 111).

I famosi bidoni di plastica accennati precedentemente, ognuno dei quali possiede un proprietario rintracciabile da dei segni colorati, riconducono al contrabbando illegale: essi partono riempiti di riso e gioielli su delle piroghe dal Benin per giungere fino in Nigeria e tornare pieni di benzina. La plastica di ogni bidone è deformata poiché i trafficanti riempiono i contenitori fino a 30-35 litri, ben oltre ai suoi 20 di capacità, riuscendo anche ad eliminare l'odore della benzina attraverso il riso. Questi barili rappresentano per l'artista anche un collegamento con la tratta degli schiavi, sottolineato in una famosa

opera, la *Bouche du roi* (fig.11), che riproduce proprio attraverso dei bidoni neri una nave negriera. Due di essi, i due capitani, indossano una corona: uno raffigura un Occidentale con i capelli bianchi e la superficie gialla, mentre l'altro è nero con alcuni segni del potere locale. Con questo lavoro Hazoumé evidenzia l'alleanza esistente tra l'Europa e i regni africani durante questo periodo di traffico umano, fonte di manodopera e soprattutto di sfruttamento da parte europea. Le bottiglie verdi che si trovano ai lati della nave, spesso riempite di benzina e vendute vicino alle strade in città, sono le metafore delle petroliere che trasportano un'altra merce, fonte di guadagno ma anche di conflitti per il suo controllo. «L'attenzione per il passato», sostiene Roberta Cafuri, «serve a Romuald Hazoumé per sottolineare le logiche economiche del presente, cui rinviano i materiali impiegati nelle installazioni e per sollecitare uno sguardo più attento per i meccanismi all'opera nell'incontro tra società, Stati e gruppi diversi tra loro» (Cafuri 2006: 114-116).

Un'altra particolarità dell'artista è quella di riprendere i cosiddetti "segni di Fa". Il Fa è un metodo divinatorio in cui si lanciano per terra delle piccole conchiglie bianche (i cauri), la posizione che esse assumono origina delle figure che vengono interpretate da un esperto e che rimandano a dei racconti del passato. I segni sono composti da sedici *ifa*, ossia i segni base che nelle varie combinazioni assunte ne danno vita a ben duecentocinquantasei. Ogni figura ha un proprio senso, il cui significato però varia sia in base al momento in cui si svolge la procedura sia in base al consultante. I racconti che ne scaturiscono sono memorie orali degli antichi popoli migranti o di eventi biografici importanti (Cafuri 2006: 119-120). Per Joëlle Busca il pittore è come un indovino, che riesce ad esprimere la propria interpretazione personale dei segni attraverso pochi colori/materie: il magenta, la terra, lo sterco di mucca e l'indaco. Busca scrive che

> «la forza di queste opere consiste nella capacità di trasformare le rapidissime impressioni nate nella complessità del sistema divinatorio in immagini universali. Una volta capito questo, ciascuno può avanzare la propria interpretazione e leggere il proprio futuro, quello del prossimo o del mondo intero [...]. Nello spettatore si crea una sensazione di straniamento, un senso di ignoranza, a cui l'artista oppone la sicurezza della conoscenza» (Busca 2002: 106).

L'intenzione di Hazoumé è quella di portare a conoscenza le varie culture in giro per il mondo ma anche nell'Africa stessa, dato che all'interno del Benin, per esempio, convivono gruppi sociali con una diversa storia e dei diversi valori. Questa attenzione a comprendere a fondo le altre culture è stata ereditata dalla propria famiglia, cattolica ma ugualmente praticante di alcuni riti *vodun* o legati al dio del ferro Gun. Questa mescolanza religiosa, molto professata e diffusa nel Paese, è perciò il simbolo, come Fa, del fatto che le culture sono create, distrutte e ricreate nel corso del tempo, sono insiemi sia di elementi tradizionali che di elementi stranieri. Proprio come i segni di Fa, tipici del territorio del Danhomé, l'antico nome del Benin, che hanno acquisito i tratti culturali dai prigionieri di guerra e dai popoli che il regno sottometteva durante le conquiste (Cafuri 2007: 120-122).

Romuald Hazoumé insiste quindi, come nota Cafuri,

> «nel recupero e valorizzazione dei segni e significati di una forma di divinazione [...]. Concentrare l'attenzione su Fa implica, per Hazoumé, parlare dei contatti e dei prestiti culturali avvenuti tra le popolazioni del Golfo del Benin ed evocare, allo stesso tempo, una storia di conflitti politici e insieme di connessioni profonde, come quelle stabilite mediante forme culturali comuni» (Cafuri 2007: 125).

Nel momento in cui gli Occidentali riconoscono le diversità culturali, includendo queste opere nelle istituzioni pubbliche, i gruppi "minoritari" scoprono nuovi mezzi per esprimersi e per rappresentare le proprie tradizioni, di conseguenza i musei stessi diventano dei luoghi di scambio e di discussione.

Ciò che principalmente l'artista vuole trasmettere con le sue opere composte da rifiuti è una considerazione sul modo con cui gli uomini sfruttati nel lavoro vengano accostati a delle merci, consumate e poi buttate nell'immondizia (Cafuri 2006: 125-126).

Fig.9 Romuald Hazoumé, *Mon gouvernement*, 1997

Fig.10 Romuald Hazoumé, *ARTicle 14 - débrouilles-toi, toi-même*, 2005

Fig.11 Romuald Hazoumé, *La Bouche du Roi*, 1997-2005

Altro artista che come Hazoumé denuncia l'Occidente di soffocare la società africana è il sudafricano **Willie Bester** (1956).

Willie Bester

Questo artista si concentra maggiormente sulla politica, la realtà quotidiana e la violenza subita dai neri durante l'*apartheid* (Busca 2002: 35-36). In una sua opera intitolata *Poverty and Racism* (fig.12) troviamo rappresentati gruppi di bambini schiacciati da giocattoli e da un'infinità di altri oggetti: sono i ricordi dei turisti che formano un enorme mucchio di rifiuti, come se l'uomo stesso ne facesse parte. Bester ostenta quel pezzo di popolazione africana che si trova ai lati, ma che in qualche modo partecipa alla vita sociale ed economica del paese diventando essa stessa un rifiuto (Cafuri 2006: 107). L'artista ha vissuto i maltrattamenti dell'*apartheid* ed è per questo che nelle sue opere raffigura avvenimenti e scene drammatiche di violenza, scrive Joëlle Busca:

> «*egli* descrive nei dettagli il terrore quotidiano, esamina, con un'attenzione chiaramente etimologica, le condizioni della violenza nell'Africa del Sud: la sua crescita, la sua cultura, il suo paesaggio [...]. L'artista si impegna a mostrare i piccoli avvenimenti, i gesti abituali, i

personaggi comuni, i luoghi familiari. Niente di spettacolare, solo un resoconto fedele e relativamente piatto» (Busca 2002: 36-37; corsivo aggiunto).

Fig.12 Willie Bester, *Poverty and Racism*, 1998

L'ultimo artista, trattato da Roberta Cafuri sul tema, e che invita il pubblico a resistere alla società consumistica occidentale, è il sudafricano **Kay Hassan** (1956).

Kay Hassan

Nelle sue opere l'artista utilizza dei cartelloni pubblicitari tagliati e poi ricomposti per sottolineare come gli Africani siano diventati succubi dei messaggi pubblicitari provenienti dal mondo industrializzato. Hassan fa suoi anche i rifiuti, li preleva dalla strada, li taglia, li ricrea ricomponendoli in nuovi oggetti, con una forma e con significati diversi. Fa uso delle cose e le ricicla, palesando una società in cui, scrive Roberta Cafuri, «le vite sono state da sempre strappate, ricomposte e nuovamente strappate, trasportate da una parte all'altra». Nell'opera *The Flight* (fig.13) si riconoscono delle persone costrette ad abbandonare le proprie abitazioni durante l'*apartheid* e al centro è posta una bici carica di tutti gli oggetti appartenuti a questi individui (Cafuri 2006: 117), simbolo della loro sottomissione ad un continuo spostamento.

Fig.13 Kay Hassan, *The Flight*, 1995-2001

Analizzando il modo in cui gli artisti vengono pubblicizzati nel mondo, Salah M. Hassan (2003: 58) nota come la partecipazione a mostre e ad esposizioni internazionali per molti di loro sia stata negata. Il punto in comune di tutte le esibizioni consacrate all'Africa è infatti la pretesa egemonica di mostrare un continente definitivo e totale, paradigmatico. Malgrado l'apparente presenza degli artisti africani in Occidente, le loro opere sono state raramente scelte per essere esposte in ambito mondiale (Busca 2000: 207).

Come detto, una scorciatoia utilizzata dagli artisti per avvicinarsi alla scena internazionale è quella di andare a vivere in Occidente, anche se facilmente si percepisce la fatica che provano nel confrontarsi quotidianamente con i valori e i pregiudizi occidentali. È solo valorizzando il punto di vista africano, come si augura Hassan, che si auspica di arrivare a comprendere le esperienze africane contemporanee, lasciando spazio agli artisti uomini e pure alle artiste donne africane (Hassan 2003: 58). Entrambi i sessi hanno infatti rifiutato di fossilizzarsi e sfidano l'Occidente in tutti i modi (Mudimbe 2003: 81).

Una delle artiste che si occupa di rivendicare lo sfruttamento che i Neri hanno dovuto subire durante la schiavitù è la sudafricana **Berni Searle** (1964).

Berni Searle

L'artista, durante l'esposizione *Authentic/Ex-centric* del 2001, ha prodotto un'installazione video intitolata *Snow White* (fig.14), che allude scherzosamente alla storia di Biancaneve dei fratelli Grimm. In essa lo spettatore è invitato «a contemplare un percorso di visibilità, trasformazione e cancellazione del colore della pelle» come spiegano i due curatori della mostra, Hassan e Oguibe, «con chiari riferimenti alle drammatiche vicissitudini dell'ideologia dell'apartheid» (Hassan, Oguibe 2003: 156).

La violenza femminile è evocata da Searle in *A darker shade of light* (fig.15), performance nella quale cosparge il proprio corpo con l'*henné* per rappresentare i lividi e le contusioni. Tuttavia, ne rende evidente solamente alcune parti per portare l'osservatore a scrutare e a valutare questi atti di brutalità uno dopo l'altro: dapprima nella nuca, poi nel collo, nelle mani, nel ventre e infine nei piedi. Questi segni sono la testimonianza delle torture cui erano sottoposte le donne: quelli nel collo indicano lo strangolamento, quelli nelle mani e nei piedi richiamano la tecnica, utilizzata soprattutto per i prigionieri politici, di lasciare la vittima in piedi sopra a delle rocce appuntite per molte ore con lo scopo di farla diventare zoppa. I lividi nel ventre e nella schiena indicano invece gli abusi sessuali a cui erano costrette le donne, anche se incinte, e quasi sempre tenuti nascosti dallo sguardo altrui. Searle li espone proprio come denuncia della crudeltà dell'*apartheid* e come prova del fallimento della TRC (*Truth and Reconciliation Commission*), la Commissione per la Verità e la Riconciliazione, creata da Nelson Mandela nel 1995 per scoprire e condannare le violenze che erano accadute durante gli anni di questa politica segregazionista. Sebbene la Commissione fosse un elemento di aiuto importante nello scoprire queste umiliazioni, molte donne non ebbero il coraggio di parlare perché troppo a disagio, poiché, come scrive Roberta Cafuri, «sentivano che quanto era capitato loro non era sufficientemente serio o era troppo imbarazzante da raccontare, e ciò contribuì a una serie di mancanze nella ricostruzione della storia del Sud Africa».

Dall'anonimità delle figure nelle opere di Berni Searle traspare la mancanza delle dichiarazioni di molte donne che si sono rifiutate di parlare degli abusi. Benché oggi la nuova Costituzione contenga un articolo riguardante l'eliminazione della discriminazione sessuale, le violenze in Sud Africa continuano ad esistere, tanto da essere considerato uno dei paesi con la più alta percentuale di maltrattamenti del mondo: è per questo che l'artista con i suoi lavori giudica negativamente il presente ma si chiede altresì che futuro possa attendere le donne africane (Cafuri 2008: 121-124).

Fig.14 Berni Searle, *Snow White*, 2001

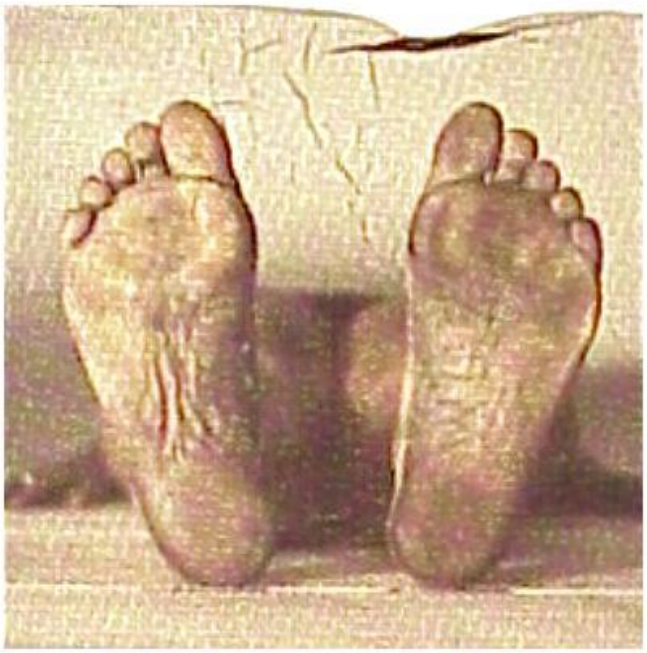

Fig.15 Berni Searle, *A Darker Shade of Light*, 1991

La violenza sul corpo è anche un tema della sudafricana **Nontsikelelo Stuurman**, citata da Roberta Cafuri (2008). L'artista ha creato nel 1998 una t-shirt[23] per ricordare la morte di un'amica. Sulla maglietta era rappresentato il momento di una prepotenza in casa: un padre che picchia la madre con un grande oggetto, quest'ultima che cerca di proteggersi dai colpi,

[23] Le immagini della maglietta sono oggi state omesse.

mentre la figlia assiste alla scena tirando la gonna della madre. Indossando questa maglietta Stuurman rende evidente al pubblico i maltrattamenti che le donne sono forzate a subire e di conseguenza lo spettatore ne diventa partecipe. Ella cerca in tutti i modi di raccontare la verità e di sensibilizzare l'opinione pubblica sul tema (Cafuri 2008: 113-114).

Un'altra artista, citata da Joëlle Busca, molto conosciuta a livello internazionale è la nigeriana **Sokari Douglas-Camp** (1958).

Sokari Douglas-Camp

Sokari è una scultrice che utilizza preferibilmente per i suoi lavori delle lamiere convertendole in figure umane a grandezza naturale. Ella propone sia temi europei sia africani. Per quanto riguarda i primi Douglas-Camp rappresenta delle casalinghe sempre indaffarate negli acquisti e nella gestione dei figli riproducendole secondo una sua visione africana (fig.16). Le scolpisce in modo freddo, triste, arido: sono delle donne troppo prese dal lavoro e dalla famiglia che non vivono la loro vita serenamente, al contrario delle donne africane. Scrive la storica dell'arte Joëlle Busca:

> «sono delle sculture squadrate e imponenti, che all'apparenza possono sembrare piene. Eppure non è così. Per la loro realizzazione l'artista limita al massimo la ricerca cromatica, poiché la considera un'esitazione inadeguata a un mondo spento e duro, ridotto al solo atto della consumazione»[24] (Busca 2002: 109).

Dall'altro lato, invece, nel momento in cui Douglas-Camp si occupa di temi africani, le opere cambiano e diventano trasparenti e leggere, tutte legate alle tradizioni e ai riti africani. L'artista non ama servirsi di metalli od oggetti riciclati, come il collega Romuald Hazoumé, perché trasmettono l'idea di un'Africa povera e misera, anzi si impegna a ribadire la ricchezza, la bellezza e la diversità dei costumi e delle tradizioni africane (fig.17).

Sokari Douglas-Camp si definisce, scrive Busca, «un'artista occidentale, che opera all'interno della tradizione scultorea e che trova la propria identità nel fatto di essere una donna africana. E proprio questa pluralità caratteriale le dà una grande libertà». Ella si rifiuta di essere vista come un'artista etnica, ciò nonostante non abbandona il proprio passato, addirittura lo fa suo e dichiara il disagio che prova vivendo in Occidente e

[24] Questo tema legato alla freddezza della popolazione occidentale è stato considerato anche dall'antropologo Jean-Loup Amselle nel libro *L'arte africana contemporanea* (2007). Egli analizzando il concetto di *A-friche* (Cap. 1) si sofferma sulla visione dell'Africa come continente degenerato e fonte di rigenerazione per l'Europa e vede quest'ultima «un continente asettico, anemico, privo di corporeità». Continua dicendo che «l'Europa pare soffrire di un'ipertrofia delle funzioni intellettuali e di un sottosviluppo delle funzioni fisiologiche: la perdita del corpo sarebbe il prezzo da pagare per ottenere la supremazia della fredda ragione». Da qui analizza il vigore africano rispetto alla rigidità occidentale sotto tutti i punti di vista, in particolare nota come i rapporti africani siano più calorosi rispetto «alla freddezza dei rapporti tra afroamericani occidentalizzati», ben in evidenza nel film del regista Rachid Bouchareb (2001) *Little Senegal* (Amselle 2007: 54-56).

praticando ancora i riti africani. Le piacerebbe tanto conoscere il motivo della sua fama: se è veramente legato alla qualità dei suoi lavori o se è semplicemente connesso alla sua nazionalità, alla sua "africanità" (Busca 2002: 109-111).

Fig.16 Sokari Douglas-Camp, *The Londoneer*, 2009

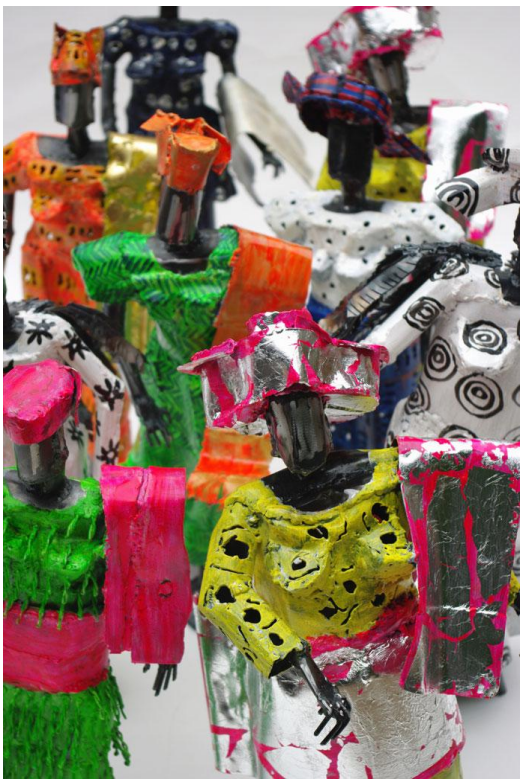

Fig.17 Sokari Douglas-Camp, *Walworth Ladies*, 2008

Proprio riguardo a questa affermazione i curatori Enwezor e Okeke-Agulu percepiscono che per alcuni artisti essere etichettati come africani possa essere mortificante, perché «Africa has often been represented more in terms of epistemological negation [...] and in the media, Africa had been interpreted as a marginal, limited sphere of artistic and institutional power, so it makes sense that some artists may feel uneasy with being identified as such» (Enwezor, Okeke-Agulu 2009: 11). A titolo esemplificativo, l'artista senegalese Iba N' Diaye afferma:

> «non ho alcun desiderio di essere alla moda. Alcuni europei, alla ricerca di emozioni esotiche, si aspettano che serva loro del folklore. Io mi rifiuto di farlo, perché altrimenti la mia esistenza sarebbe solo in funzione delle loro idee segregazioniste dell'artista africano» (1987 cit. in Mudimbe 2003: 84-85).

Lo stesso artista è consapevole, come si evince dalle sue parole, delle ingiustizie ancora presenti nei confronti dei non-occidentali, anche se si sta lentamente espandendo la necessità di eliminarle per creare un mondo più giusto sia in ambito artistico che in ambito sociale (Hassan, Dadi 2003: 110).

Andiamo ora ad analizzare come gli artisti e il sistema dell'arte vengono considerati dalle personalità appartenenti al sistema curatoriale internazionale.

3.3. Le pratiche curatoriali: la costruzione di un artista

Eriberto Eulisse (2003), con il quale concordo, analizza il mondo curatoriale dividendo la produzione dell'arte contemporanea africana in due prospettive molto diverse tra loro:

- la prima si riferisce ad un approccio "**neoprimitivista**": in questo modello coloro che vi operano, ossia i critici d'arte, i collezionisti e i curatori, definiscono le opere in base ad una serie di attese che il mondo occidentale possiede nei loro confronti. L'Africa, da questo punto di vista, è rappresentata come un continente immobile, astorico, aggrappato ancora alle forze della natura o agli stereotipi degenerazionisti[25] che vedevano l'uomo di colore fermo a uno stadio primordiale nello sviluppo psichico umano. Secondo questa strategia la produzione artistica africana, come nota Eriberto Eulisse,

[25] Cfr. Cap. 1.

«risulta condannata a rappresentare e a mettere in scena indefinitamente un siffatto contesto culturale per poter essere accolta nel sistema globale dell'arte [...]. Questo approccio, che attinge incessantemente a una sorta di discarica dell'immaginario collettivo dell'Occidente, piuttosto che alimentarsi dei vividi contesti culturali che caratterizzano l'Africa attuale, è di fatto rinvenibile in numerose biennali e manifestazioni internazionali che si sono svolte dagli anni Ottanta ad oggi» (Eulisse 2003: 15).

Il neoprimitivismo esprime una sorta di continuazione con le idee paternalistiche che hanno visto sorgere dagli anni Quaranta in poi numerosi laboratori artistici alla ricerca dell'autenticità africana[26]. Essi infatti sarebbero stati in grado di sviluppare un immaginario puro e non contaminato da influenze esterne (Eulisse 2003: 15). Se allora il pensiero era questo, oggi la situazione non è cambiata poiché esistono ancora numerosi curatori, che dopo analizzeremo, i quali utilizzano tuttora questa idea di base nelle loro scelte.

Eulisse conferma l'efficacia di questa prospettiva in quanto riporta alla mente gli stereotipi comuni attualmente ben radicati nel pensiero degli Occidentali: le immagini di un'arte pura e incontaminata rinsaldano nuovamente, e non contrastano mai, quello che è il luogo comune sull'arte africana nel mondo industrializzato. Roland Barthes nel suo saggio *Miti d'oggi* (1994) riporta questa visione di arte intatta come una delle principali mancanze dell'Occidente, una specie di schiavitù psicologica a cui siamo sottoposti e non riusciamo ad uscirne. Egli scrive che se da un lato il sapere scientifico progredisce, dall'altro «le rappresentazioni collettive non stanno al passo, sono arretrate di secoli, mantenute stagnanti nell'errore dal potere, dalla grande stampa e dai valori d'ordine» (Barthes 1994: 59, cit. in Eulisse 2003: 16). Ciò significa che ancora oggi la stampa, la televisione, la rete fanno trapelare l'idea di un continente esotico, primitivo e puro[27].

- La seconda prospettiva, invece, è chiamata "**concettualista**" ed è la nuova strategia che cercano di estendere curatori come Salah M. Hassan, Okwui Enwezor e Olu Oguibe. Essi mirano a distruggere la nozione di autenticità, analizzata nel Capitolo 1, ampliando l'arte africana verso quei generi considerati pure espressioni occidentali come i video, le installazioni e le performance. I curatori provano a non etichettare gli artisti e vanno oltre: si sono resi conto che le nuove opere non sono legate unicamente al contesto africano, ma sono "ibride" poiché sono connesse sia alla tradizione africana sia al linguaggio occidentale. Essi danno voce agli artisti

[26] Cfr. Cap. 1.
[27] Es. il *Musée du Quai Branly* (cfr. Cap. 1 e Ciminelli 2008: 197-205).

«che interpretano e traducono in nuovi idiomi di espressione artistica, e con il tramite d'una sensibilità globale, le specifiche esperienze sociali ed estetiche dell'Africa e delle sue diaspore, filtrate attraverso le esperienze del colonialismo e del postcolonialismo, della migrazione e della globalizzazione» (Eulisse 2003: 17-19).

Gli artisti stessi si dichiarano contrari alle idee di originalità e autenticità, giocando sui cliché e ribaltandoli, come fa Yinka Shonibare con il suo tessuto *wax* (Hassan 2003: 153).

Ritornando al concetto di "ibrido" Roberta Cafuri trova l'ideologia del *meticciato* una questione importante poiché

«autorizza creatività, inventiva e permette all'agire creativo di esprimersi [...]. Adottare questa prospettiva, costruttiva e non passiva, implica uscire dall'immediatezza del presente, dalle urgenze dettate da logiche che parlano di rischi di estinzione per realtà ecologiche e culturali, dall'emergenza su cui paiono affondare le politiche culturali, per progettare il futuro» (Cafuri 2008: 158).

Anche Ivan L. Bargna parla del *métissage* e della creolizzazione e li individua come

«gli indicatori di dinamiche storiche permanenti: in realtà ogni cultura, pur con diversi gradi d'apertura e spazi di manovra, si definisce a partire da un orizzonte interculturale. L'apposizione di confini, il loro attraversamento regolato o le irruzioni dall'esterno provvedono a fornire la materia e i ventagli formali attraverso cui costruire la propria identità, esprimere il sacro, tracciare i limiti e vie di comunicazione fra l'umano e il divino» (Bargna 2003 [2008: 155]).

L'antropologo Jean-Loup Amselle non è però di questo parere. Nel saggio *Connessioni. Antropologia dell'universalità delle culture* (2001) Amselle asserisce che

«per sfuggire a questa idea di mescolanza per omogeneizzazione e ibridazione, occorre postulare, al contrario, che ogni società è meticciata e quindi che il meticciato è il prodotto di entità già mescolate, che rinviano all'infinito l'idea di una purezza originaria» (Amselle 2001: 21).

Questo concetto di meticciato è stato dibattuto in un precedente saggio di Amselle, *Logiche meticce. Antropologia dell'identità in Africa e altrove* (1999), nel quale analizza come non esista una società originaria pura, bensì un meticciato originale, frutto di continui cambiamenti, di "negoziazioni" politiche, di scambi culturali avvenuti nel tempo. L'antropologo sostiene che è giunto il tempo «di cessare di pensare le società "altre" come il contrario delle nostre», tutto è, invece, il frutto di una mescolanza, di una influenza in vigore fin dal passato (Amselle 1999: 189, 133). Perciò, piuttosto che evidenziare le diversità, si devono ricercare le contiguità: è per questo che in un'opera successiva (2001) Amselle sostiene che sia meglio allontanarsi dall'idea di meticciato, che porta a classificare le società

umane e a trovarne un'origine biologica e parlare, invece, di "connessioni" (2001) tra le culture. Se da un lato i teorici della globalizzazione riprendono la distinzione tra società primitive e società moderne, perché ritengono la nostra epoca diversa da tutte le altre, dall'altro Amselle vuole dimostrare che non sono mai esistite società chiuse, anzi «la mescolanza delle società, delle civiltà è una costante della storia universale e non può pertanto spiegare il carattere diasporico o itinerante delle culture contemporanee» (Amselle 2001: 42).

In tutto il saggio del 1999 l'antropologo nota come il meticciato possa essere considerato una forma di razzismo, perché nel momento in cui si pensa ad un multiculturalismo, ossia la creazione di una società composta da culture diverse, per individuare i tratti caratteristici dei gruppi e decretarne la loro origine, questi vengono ricondotti ad un'etnia, ad un popolo originario. Ma dato che non esistono società pure poiché tutto è il risultato di connessioni e perciò le società sono indefinite, Amselle rintraccia nel multiculturalismo un modello fallito che rafforza le disuguaglianze. «Fare scomparire le frontiere e le barriere tra i gruppi, mescolandoli socialmente: questo sembra essere il solo modo di contrastare la razzializzazione in atto nel quadro della globalizzazione» (Amselle 1999: 39).

Ed è proprio la globalizzazione che nel tempo ha dato vita a queste connessioni, essa infatti non è inedita, ma ha avuto delle fasi precedenti, l'Islam per esempio nel passato ha aggregato l'Africa. La mondializzazione non porta ad una omogeneizzazione delle culture perché ogni prodotto può «divenire oggetto di una ricezione diversa secondo il paese o lo strato sociale nel quale viene consumato». A titolo esemplificativo, la Coca-Cola se ne gli USA e in Europa è ormai entrata a far parte dei nostri pranzi e delle nostre cene, in Kenya al contrario è utilizzata nelle cerimonie rituali. In questo modo, attraverso il prodotto globale, «si manifesta più intensamente l'identità culturale o nazionale, cosicché l'aumento degli scambi di ogni sorta su scala mondiale, lungi dal provocare una omogeneizzazione totale delle diverse culture, appare, al contrario, come una condizione della loro esistenza» (Amselle 2001: 42). Riappropriandosi quindi del globale si ribadisce l'identità locale: attraverso la globalizzazione che ha permesso le connessioni tra le varie culture si è in grado di costruire la propria identità, creatasi da ulteriori contatti con altre società. Nel momento in cui io *deconnetto* la mia identità e trovo somiglianze nelle altre culture, distruggo il razzismo, perché trovo un miscuglio di tradizioni: «l'essenza intima di una cultura si esprime

nelle altre culture»[28] (Amselle 2001: 12). «Piuttosto che la globalizzazione, [...], è lo sguardo, o più esattamente l'interrogazione sullo sguardo del ricercatore sul suo terreno ad essere fondamentalmente nuovo», apprendendo infatti una cultura, in seguito alle connessioni, se ne studiano delle altre (Amselle 2001: 45).

Egli, in conclusione, si allontana dall'idea di un mondo globalizzato come «prodotto di una mescolanza di culture viste a loro volta come universi chiusi», in questo modo «si riesce a mettere al centro della riflessione l'idea di triangolazione, cioè di ricorso a un terzo elemento (*il globale*) per fondare la propria identità». La globalizzazione, avvenuta già in passato, «non si traduce quindi né nella diluizione delle diverse culture né nello scontro tra segmenti culturali sparsi che sarebbero rimasti intatti nel corso della storia. Essa genera o accoglie una produzione differenziata delle culture». In realtà, sono piuttosto «il meticciato e la creolizzazione all'opera nel processo di globalizzazione attuale *che* inducono, al contrario, *ad* un irrigidimento di quelle stesse culture», le quali possono portare al fanatismo o a fondamentalismi etnici (Amselle 2001: 7, 21, 13; corsivi aggiunti).

Ritorniamo ora, nel prossimo paragrafo, ad approfondire ulteriormente la suddivisione curatoriale proposta da Eulisse (2003).

3.4. Due visioni a confronto

I curatori e i collezionisti appartenenti al primo gruppo trovano in **André Magnin** e in **Jean Pigozzi** le loro "guide". Precedentemente si è parlato della CAAC, una delle più grandi raccolte di arte contemporanea africana riunita da un collezionista occidentale, **Jean Pigozzi**. Egli ha cominciato a raccogliere opere d'arte non occidentali dopo aver visitato la mostra *Magiciens de la terre* nel 1989, da lui definita «a real eye opener». All'esposizione adocchiò tutte opere nuove, divertenti, racconta in un'intervista del 2004 contenuta nel catalogo *African Art Now: masterpieces from the Jean Pigozzi Collection* (2005):

> «This show was a huge revelation for me, especially for African art part. Up until this show I had no idea that so much amazing, great contemporary art was being in Africa. For me African art was the stuff that one sees at the Metropolitan in New York: dark wood masks, dogs full of nails, gold jewellery, carved drums, but not paintings that could have been done by a hip artist living in a loft of Brooklyn, or sculptures made out of plastic that could be seen in an elegant gallery in

[28] Ne è un esempio il movimento N'ko fondato a metà del Novecento da Souleymane Kanté, è diffuso in Guinea, Mali, Egitto, Arabia Saudita e perfino in Romania (cfr. Amselle 2001).

Berlin. That was the real shocker. The colours. The imagination. The subjects. All new and often fun» (Pigozzi 2004, cit. in AA.VV. 2005: 10).

Da quanto traspare dalle parole del collezionista, l'esibizione fu quindi un fulmine a ciel sereno: prima di allora infatti non aveva avuto modo di conoscere da vicino l'arte africana.

Pigozzi ha avviato la raccolta di opere innanzitutto per interesse e piacere personale, ma anche «to show how good and vibrant and original contemporary African art is in the twenty-first century».

Ciò che per lui differenzia l'arte africana dall'arte contemporanea, e prerogativa nella scelta delle opere da includere nella sua collezione personale, è la volontà di prediligere artisti autodidatti poiché solamente essi traggono ispirazione dall'interno non essendo influenzati dall'esterno. Alla domanda: «Most of the artists in your collection are self-taught?» egli risponde: «absolutely, that is what I really like», e ancora:

> «Very good teachers will let their students develop their unique styles, but if there is no great teacher nor wonderful school then your inspiration must come from deep inside your imagination. That it was fascinates me» (Pigozzi 2004, cit. in AA.VV. 2005: 13).

Suo collaboratore di fiducia, suo "cercatore" e "cacciatore" di opere d'arte è **André Magnin**, colui che organizza le esposizioni, mantiene i contatti con gli altri curatori e soprattutto con gli artisti, aiutandoli anche nei loro lavori.

Pigozzi ama conoscere gli artisti, con i quali intesse delle ottime relazioni, preferisce però accumulare opere di "maestri" che rimangono a vivere in Africa, di conseguenza il suo interesse non è rivolto a quell'arte prodotta dagli artisti della diaspora (coloro che si sono stanziati in Occidente). Ciò si deduce dalle sue parole: «I feel that they (*gli artisti che rimangono a vivere in Africa*) are more interesting than the Africans that have moved to the West and have been polluted by art galleries and hip curators» (Pigozzi 2004, cit. in AA.VV. 2005: 14; corsivo aggiunto).

La caratteristica da lui prediletta e ricercata negli artisti è l'originalità, come afferma nella citata intervista: «they are different. They are not derivated of Warhol, Renoir, Matisse, Koons, Clemente or Picasso. They are original. Most of the good African artists get their inspiration in the street, in everyday life, on TV, radio». Pigozzi continua proponendo alcune parole di Chéri Samba: «contrary to academic painting, I'm not challenging the kind of painting that needs to be explained to be understood; it isn't my way. I draw my inspiration

from everyday life and from wandering around different neighbourhoods» (Pigozzi 2004, cit. in AA.VV. 2005: 13-14).

All'interno della sua enorme collezione trovano posto molti artisti, tra i quali **Chéri Samba**[29], la senegalese **Seni Awa Camara** e la sudafricana **Esther Mahlangu**, due artiste donne che a suo parere non ricevono la giusta valorizzazione in Africa: «sadly I think that women in Africa don't really have the opportunity to become artists. But I'm extremely interested in filling this gap» (Pigozzi 2004, cit. in AA.VV. 2005: 16). Pigozzi raccoglie opere anche del congolese **Bodys Isek Kingelez**[30] e dell'ivoriano **Frédéric Bruly Bouabré**[31], "scoperti" e trasformati da Magnin: «for a long time they were not understood, and remained isolated and disregarded. But despite all the opposition they have created a world, a universe without trying to convey a glorious picture of Africa» (Magnin 2004, cit. in AA.VV. 2005: 30).

Il collezionista sostiene i lavori di alcuni fotografi africani come i maliani **Seydou Keïta** e **Malick Sidibé**[32], giudicando le loro foto autentiche perché ne scattano una per ogni soggetto, al contrario dei loro colleghi occidentali:

> «[Seydou Keïta] was a self-taught photographer, and because of his limited means, he would take only one picture of each of his subjects. Not like modern photographers who take dozens of photos on a roll, hoping to get the right one [...]. Malick Sidibé never saw the work of Robert Frank nor of Diane Arbus, yet his party photos and his portraits are as strong as those of these two mega-artists» (Pigozzi 2004, cit. in AA.VV. 2005: 16).

Oltre a fotografi, sono presenti anche artisti che si occupano di installazioni, performance, video come i beninesi **Georges Adéagbo**[33] e **Romuald Hazoumé**[34] e il camerunese **Pascale**

---

[29] V. *supra*.

[30] L'artista oramai si definisce egli stesso "autentico", afferma: «sono l'unico sulla terra a conservare la freschezza della conoscenza. Gli artisti europei e americani non hanno più l'ispirazione; gli architetti non immaginano più molte cose perché sono presi dal computer, che decide al loro posto. L'Africa invece ha una grande anima, e gli europei vengono a rigenerarsi con la nostra ispirazione» (Duplat 2001, cit. in Amselle 2008: 71).

[31] È l'inventore dell'alfabeto bété (v. *supra*). Busca trova questa sua apparente arte grezza un modo per «opporsi all'egemonia occidentale, al colonialismo di un tempo, all'apprensione odierna piena di compassione e di esotismo, e affermare in questo modo la propria africanità, non attraverso i simboli convenuti, ma facendo opera di resistenza» (Busca 2002: 59).

[32] L'antropologo Jean-Loup Amselle critica il modo di operare di Magnin e Pigozzi circa i due artisti, scrive: «a Magnin si deve la comparsa sulla scena artistica internazionale di Seydou Keïta e Malick Sidibé [...]. Il successo di questi sconosciuti fotografi maliani strappati al limbo dal demiurgo Magnin è particolarmente rivelatore circa la maniera in cui funziona la produzione della primitività: questa non riguarda soltanto i primitivi classici o i selvaggi esotici, ma interviene anche nella riqualificazione di alcuni artefatti occidentali - la fotografia, nello specifico - rivivificati dal passaggio nel prisma della freschezza africana, e che acquistano così peculiarità di oggetti tradizionali alla stessa stregua delle statue dogon o delle maschere fang. In questo caso si tratta di un'autentica operazione di riciclo del kitsch africano» (Amselle 2007: 72).

Marthine Tayou[35]. Questo tipo di tecniche artistiche, grazie alla loro semplicità ed economicità, si stanno sviluppando velocemente in Africa e, secondo Pigozzi, sembrano perfette per il continente «since it can incorporate strange images, fabulous sounds, fantastic movements, storytelling and many more things that are intrisically African» (Pigozzi 2004, cit. in AA.VV. 2005: 17).

La sua volontà di seguire solo questo tipi di artisti, autodidatti, suona molto convincente nelle sue parole, nella quali ribadisce di aderire a delle regole ben definite: «I have limited resources, a limited budget, and limited time, so I had to make a choice and set up a few rules. I have stuck and will stick to them» (Pigozzi 2004, cit. in AA.VV. 2005: 15). Nonostante questa sua visione dell'arte contemporanea africana, Pigozzi ha però il merito di aver fatto conoscere al mondo intero alcuni artisti che altrimenti non sarebbero mai riusciti a raggiungere il successo, aiutando finanziariamente sia loro sia le loro famiglie.

Il suo modo d'agire è, aggiungo giustamente, all'origine di molte critiche avanzate da altri curatori, quali Okwui Enwezor, Olu Oguibe, Salah M. Hassan che rinvengono nelle sue idee una visione esotica e naïve. Pigozzi dal canto suo non se ne interessa e ai giudizi negativi risponde:

---

[33] Artista che produce installazioni con centinaia di oggetti usati, nuovi, trovati per terra, comprati o presi in prestito. Busca scrive: «autodidatta dal punto di vista plastico, è libero da ogni tipo di influenza passata e contemporanea» (Busca 2002: 79) e ancora «egli è ciò che fa, la sua opera non è staccata da lui, ma si presenta come il risultato di un profondissimo desiderio di comunicazione autentica» (Busca 2002: 79). Il suo stile lo fa avvicinare all'arte grezza, l'*art brut* di Dubuffet, continua Busca: «il fermento creativo, il giubilo innocente, la libertà assoluta, l'assenza di cultura artistica, l'aspetto rudimentale del gesto, la convinzione profonda della sua azione e la sua spontaneità dei suoi scritti lo avvicinano senza dubbio all'arte grezza» (Busca 2002: 80). Adéagbo sostiene che la curatrice Régine Cuzin l'abbia inventato come artista, ed è grazie a lei, ad André Magnin e al suo assistente Jean-Michel Rousset che «è diventato colui che attira l'interesse degli occidentali, che viene onorato e guadagna soldi con le sue "fantasie"» (Busca 2002: 81). Pure Amselle (2008) cita l'artista osservando come «il confine tra art brut e arte africana in Georges Adéagbo *sia* particolarmente netto, poiché [...] presenta un percorso molto vicino [...] a quello di creatori le cui opere sono esposte alla Collection de l'art brut di Losanna». In nota però egli critica il concetto di art brut: oramai divenuto sinonimo di artisti che «di brut hanno solo il fatto di non aver seguito una formazione accademica» (Amselle 2008: 74; corsivo aggiunto). È per questo che è sostenuto da Pigozzi e Magnin.

[34] V. *supra*.

[35] Joëlle Busca definisce Tayou come un «autodidatta» nelle materie plastiche e ancora come un «selvaggio non civilizzato e caotico non ordinato». La sua è «un'arte che non punta sulla maturazione dei sentimenti, ma sul fascino dell'originario, che, rafforzato dalla sua africanità, gli concede tutte le possibilità di riuscire sul mercato dell'arte» (Busca 2002: 66-67). Nelle sue installazioni l'artista utilizza rifiuti, disegni, oggetti che rinviano all'infanzia e che portano lo spettatore a partecipare al messaggio che egli vuole trasmettere: quello di «un mondo da incubo, noioso, senza rilievo né affettività». Continua Busca dicendo che «è un artista non riconosciuto che fa ricorso alla pratica dello stato d'urgenza, un'urgenza bruta, ribelle, che racconta un'epoca in tutto il suo sconforto, sconvolta da minacce virali e da una miseria endemica» (Busca 2002: 69-70). Questo uso di oggetti infantili da parte di Tayou può essere visto come un modo per proteggersi e proteggere lo spettatore, il quale deve partecipare all'opera, dalle «ingiustizie e dagli orrori dell'epoca (miseria, AIDS, guerra, ecc.)» (Busca 2002: 68).

«Let them think what they want. I am not an intellectual. I am just an obsessed collector. I love what I collect and I really do not care what anybody else on this planet thinks. I just want all the artists in my collection to be happy and proud to be in my collection. I just hope that being in my collection will help them become better know and appreciated» (Pigozzi 2004, cit. in AA.VV. 2005: 12).

Jean Pigozzi non si ferma perciò davanti alle critiche, anzi, continua la ricerca di nuovi artisti, augurandosi che la sua raccolta possa essere vista da un pubblico giovane perché «it is important that kids see the amazing and very diversified contemporary art that is coming out of Africa. Many kids have a completely wrong vision of that continent» (Pigozzi 2004, cit. in AA.VV. 2005: 19).

Personalmente non metto in dubbio l'ottimo lavoro che Pigozzi ha compiuto nel riunire un così vasto numero di opere e di artisti in un'unica grande collezione in modo che anche l'Occidentale possa apprendere l'arte africana contemporanea. Tuttavia, il modo con cui egli seleziona gli artisti testimonia la persistenza degli stereotipi occidentali: non solo chi vive in un villaggio sa creare delle opere d'arte originali, ma anche coloro che abitano nel mondo occidentale e ne denunciano i pregiudizi ancora vivi (cfr. anche Eulisse 2003, Hassan 2003, Oguibe, Enwezor 1999, Amselle 2007).

L'altro protagonista della CAAC, di cui è direttore artistico e curatore, è **André Magnin**. Cominciò ad interessarsi di arte contemporanea nel 1983 come critico e dopo tre anni si specializzò nell'arte delle culture non occidentali, in particolar modo grazie all'esposizione *Magiciens de la terre*, che lo consacrò alla scena artistica. L'esibizione del 1989, secondo il curatore, non ebbe al tempo il successo aspettato (invece fu un vero e proprio esempio delle cosiddette mostre "blockbuster"), ma fu sicuramente un punto di partenza per far conoscere l'arte del Terzo Mondo al pubblico. In seguito a quest'occasione, Magnin ebbe l'opportunità di continuare le sue ricerche in Africa per conto di Jean Pigozzi e della sua volontà di creare una collezione unica di opere africane. Entrambi si resero conto che in Occidente quasi nessuno aveva notizia dell'esistenza di questi artisti africani, come afferma in un'intervista del 2004:

«The Western art world ignored or was oblivious to contemporary work coming from other continents, particularly from Africa. African artists had survived for a long time by selling their paintings to their own circles, to friends, expatriates and Western civil servants, or to occasional visitors. In general, the concept of having their works become part of an international collection

and gaining an international reputation was foreign to them» (Magnin 2004, cit. in AA.VV. 2005: 23).

Perciò intrapresero una raccolta di opere, scovando artisti sconosciuti in giro per il mondo e valorizzandoli nelle grandi esposizioni internazionali. Gli artisti scelti però sono molto diversi da coloro che vendono le proprie opere nei posti turistici o nelle lobbies degli alberghi nelle capitali perché

> «too often, these images or objects merely imitate certain artistic currents of Western Modernism: they demonstrate a technical mastery, closer to craftsmanship, rather than genuinely producing meaning or thought. This kind of art has more to do with tentative imitation than with gestures of inventive appropriation» (Magnin 2004, cit. in AA.VV. 2005: 24).

Magnin e Pigozzi ricercano nelle opere la genuinità e la purezza, in altre parole l'***autenticità***. Attraverso l'acquisto di grandi quantità di opere di un solo artista, essi lo "costruiscono", benché affermano di supportarlo solamente, e lo rendono famoso esponendone i lavori in musei e mostre.

La collezione ha sicuramente un importante rilievo nella promozione dell'arte africana contemporanea, in quanto è riuscita a far conoscere gli artisti a livello internazionale, organizzando personali e prestando opere a fondazioni, biennali e gallerie (AA.VV. 2005: 20-25). Punto forte del loro lavoro è il rapporto con gli artisti che favorisce la nascita di legami duraturi, guadagnandone fiducia e rispetto. Difatti, sono pochi i curatori che si recano in Africa per incontrare i creatori delle opere e ciò, a mio avviso, è un aspetto ammirevole e da apprezzare.

Le critiche però non mancano: il curatore John Picton, ora Reader all'Università di Londra, afferma che la collezione è dedicata «to collecting and publishing modern African art in such a way as to make it seem that "true Africa" is perpetually unschooled, primitive, and innocent» (Picton 1999: 116, cit. in McEvilley 2005: 37). La scelta di raccogliere solo artisti autodidatti, ritenuti "autentici", è in netto contrasto anche con le visioni di Enwezor, Oguibe, Hassan (1999) e in un'intervista André Magnin risponde a queste opinioni riguardanti il modo di operare della CAAC. Ripropongo la sua replica per intero perché rappresenta appieno l'approccio"neoprimitivista"(v. *supra*):

> «From the beginning of the CAAC, I have heard that we only work with "self-taught artists". I consider this approach to be a type of paternalism belonging to another era. I have never seen nor heard a Western artist be introduced either as self-taught or as having graduated from an art

school! I wonder about this different way of looking at African and non-Western artists. These are artists and others who are not artists.

What I look for in artists, beyond their will, their talent, and their "magic", is their ability to make works that create meaning and knowledge - clear, generous, and beautiful works. Their works are act of freedom that are bound to shock the rules of etiquette cherished by the politically correct. An artist creates a world, a universe, from scratch. Can art survive in a world where everything becomes globalized and reassuring? Art today must resist standardization and the lack of differentiation, it must resist a new international academicism. Art cannot be inoffensive. As I have said before, I do not believe in art education, but in art as education. The artist alone knows where he or she wants to go. It is up to him or her to be taught by his or her own work» (Magnin 2004, cit. in AA.VV. 2005: 30).

Con queste parole di Magnin comprendiamo come egli prediliga l'arte autentica, senza influenze, sebbene valorizzi gli artisti sia in Occidente sia nell'Africa stessa, dichiara:

«it is crucial that the African people know and recognize their artists! These artists should be considered less for their origins than for the singularity and the relevance of their works, which indisputably have an important role in the history of world art. We need to show that it is possible to bring the exchanges between cultures into equilibrium» (Magnin 2004, cit. in AA.VV. 2005: 31).

L'animo della CAAC, sostengono Magnin e Soullilou, è quello di enfatizzare «an art that prefers to ignore its possible claims as "contemporary", an art often practiced by artists without any formal schooling, many of whom have no ambition beyond satisfying a local community» (Magnin, Soullilou 1996: 10). In un certo senso solo l'artista autodidatta produce arte contemporanea africana autentica, poiché non ha frequentato Scuole d'Arte e tutto è frutto della creatività personale, comunque legata al mondo africano.

Magnin e Pigozzi sono ancorati alla ormai nota visione dell'*arte primitiva autentica*[36] rivista però per le opere contemporanee.

Il critico **Thomas McEvilley** è un altro personaggio importante nel mondo curatoriale che ben si avvicina al comportamento di Pigozzi, Magnin e Martin. Egli chiede, durante un'intervista all'ivoriano Ouattara, i suoi dati anagrafici (data e luogo di nascita), domanda questa che provoca nell'artista incredulità e collera. La richiesta potrebbe infatti apparire alla maggioranza normale e di prassi, ma per un artista africano trasferitosi in America risulta quasi essere un marchio di fabbrica. Durante il seguito dell'intervista Ouattara diviene sempre più infastidito, al contrario di McEvilley che si sente a proprio agio ed è anche molto rilassato. Quando il critico invita l'artista a parlare della propria famiglia, Ouattara

[36] Cfr. Cap. 1.

comprende come è costretto a sottostare al potere dell'Occidentale senza poter fare nulla. Sta partecipando ad un gioco impari, «in una partita che si deve giocare con molta attenzione per evitare profonde conseguenze, un gioco che va negoziato bene se si vuole evitare il proprio annullamento, l'annichilimento, un gioco che deve per forza fare per sopravvivere» (Oguibe 1999b: 56). Non può ribellarsi, poiché è consapevole dell'importanza del critico e di quanto egli possa ricavarne dall'esserne amico. Secondo il critico Olu Oguibe, Ouattara è a conoscenza di risiedere in un paese dove gli Africani sono controllati, un posto in cui ogni gesto, ogni azione compiuta si ripercuote su sé stesso e sulla propria attività. Afferma Oguibe che l'artista in questione «riconosce questo terreno come un avamposto, una località ai confini e alla periferia dei luoghi rappresentati dal critico, dove comunque comanda McEwilley». Ciò nonostante, Ouattara replica alla richiesta deviando l'interrogativo, pregando il critico di poter parlare del proprio lavoro e non della propria famiglia. Purtroppo McEvilley ignora del tutto la proposta dell'artista, procedendo con la conversazione, è lui infatti a detenere il comando (Oguibe 1999b: 56). Oguibe evidenzia quindi come

> «Native aspirations to desire and the dialogic ("I prefer"), native pretensions to power and sophistication ("to discuss my work"), are quickly displaced in a hegemonic withdrawal of audience that re-establishes over the African artist. On this stage of simulacral dialogue there is only one voice that counts. The Other can exist only as a projection, an echo, as the displaced sound of percussive fracture. And so McEvilley drives his conversation with Ouattara towards the realisation of his preferred narrative, with questions not intended to reveal the artist and subject, but rather to display him as object, an object of exoticist fascination» (Oguibe 1999a: 18).

In seguito, McEvilley prosegue con altre domande sempre inerenti al passato e alle tradizioni dell'artista e Ouattara è ormai impotente, come asserisce Oguibe:

> «il gioco era finito prima ancora di iniziare. Era finito dal momento in cui era nato, dal momento in cui era destinato - designato - come "Altro" [...]. Il suo sforzo di spostare lo sguardo del critico sul suo lavoro, di specificarlo come il luogo corretto dell'osservazione, rivendicando così autorità, è fallito. Contro la sua volontà, Ouattara si ritrova situato nella cornice, come un oggetto. E sebbene sia costretto ad abbozzare i contorni di quest'oggetto, a raccontare se stesso e a tracciare le etnografie del suo corpo, egli è portato a compiere ciò entro i confini tracciati da un altro. È costretto a uno spogliarello per il piacere di McEvilley» (Oguibe 1999b: 58).

Ciò che Oguibe vuole ribadire menzionando questa intervista implica una riflessione riguardo a come l'arte africana contemporanea sia controllata e segregata dal mondo occidentale, come esista una incapacità da parte degli Africani di parlare, di auto-

rappresentarsi, sono rinchiusi all'interno di «colonie controllate dal desiderio occidentale» (Oguibe 1999b: 58). Il critico nigeriano contesta questa strategia utilizzata McEvilley, erede dell'etnografia coloniale e del conseguente desiderio di cancellare l'identità del nativo, di renderlo anonimo. Nel momento in cui esso è reso anonimo

> «the native is made available for discovery, and this discovery transforms the discoverer into an authority [...]. The figure of the individual genius, that element which more than any other defines enlightenment and modernity, was reserved for Europe while the rest of humanity was identified with the collective, anonymous production pattern that inscribes primitivism» (Oguibe 1999a: 21).

La seconda ottica curatoriale, quella "concettualista", proposta da Eulisse (2003) si avvale degli scritti di critici come Okwui Enwezor[37], Salah M. Hassan, Olu Oguibe, Chika Okeke-Agulu.

Alla quarta Biennale di Dakar nel 2000 alcuni curatori, osservando la situazione in cui l'arte africana contemporanea si trovava, decisero di annunciare la fondazione di un'entità chiamata *Forum for African Art*. I tre promotori erano Okwui Enwezor, Olu Oguibe e Salah M. Hassan. Questa nuova istituzione avrebbe selezionato gli artisti che avrebbero partecipato alla Biennale di Venezia del 2001, eppure il vero scopo del Forum era quello «to develop its position so that its members would make all decisions in the future about African artists participating in any and all international shows anywhere in the world» (McEvilley 2005: 39) e quando si accennava all'Africa si intendeva tutto il continente, da Nord a Sud, da Est ad Ovest.

Il Forum ricevette delle critiche da Thomas McEvilley poiché valutato troppo ambizioso nel voler rappresentare le cinquantatre nazioni africane. Inoltre, scrive il critico, «one that was being adopted in the name of Africa by people who have all lived for many years in or near New York City» (McEvilley 2005: 39). A suo parere il Forum scelse solamente artisti della diaspora, quindi tutti dimoranti in Occidente, tranne due, che però abitavano a Johannesburg considerata come una metropoli occidentale. Il critico è decisamente dalla

[37] Il critico nigeriano è in particolare molto vicino alle idee postcolonialiste e al pensiero della subalternità «che rivendica per gli africani la possibilità di esprimersi in modo autonomo dagli schemi di pensiero europei e affermare le proprie posizioni contro i sostenitori del "tutto coloniale"» (Amselle 2009: 25).
Rasheed Araeen, direttore della rivista *Third Text*, critica queste posizioni sostenendo che spesso artisti o curatori che fanno parte dell'élite artistica del Sud del mondo trasferitisi al Nord «sfruttano la loro provenienza geografica [...] per nascondere la loro condizione di privilegiati [...], atteggiandosi ad artisti ed organizzatori che approfittano consapevolmente dell'emozione suscitata dalla condizione di esilio per meglio celarsi dietro ai loro compatrioti rimasti nei paesi del Sud sostenendo di voler essere i loro portavoce» (Amselle 2009: 29).

parte di Magnin e Pigozzi, giudica il *Forum for African Art* come «the Forum for the Art of the African Diaspora, or even, the Forum for European Art as Practiced by People Born in Africa. It would be reasonable to argue that Pigozzi's approach has more to do with Africa in and by itself» (McEvilley 2005: 40). Tuttavia, anche se i fondatori risiedono in Occidente, ciò non toglie valore al lavoro che eseguirono per l'esposizione del 2001. Questi curatori "concettualisti" si dichiarano contrari al metodo di scelta utilizzato da Magnin e da Pigozzi, che si concentrano esclusivamente sugli artisti "genuini"[38], includendo artisti che vivono in Africa e artisti che vivono fuori dall'Africa.

In particolare, **André Magnin** e **Salah Hassan** sono i due rappresentanti delle diverse filosofie di pensiero. Il primo critica quegli artisti che hanno ricevuto un'educazione occidentale perché non producono delle opere realmente legate alla tradizione: «the artists formed in the art schools, where they acquired a solid background in modern art of the West and its pictorial representation, produce work that all often stays within the realm of that tradition» (Soullilou, Magnin 1996: 16). Hassan, al contrario, nota come oggi alcuni curatori preferiscano artisti «kitsch, crude and naïve», adottando una stategia "neoprimitiva". Dichiara: «their taste for and attitudes to contemporary African art is marked by a preference for the exotic, the naïve, the unusual and the crude, resulting in the creation of what they call a "new primitivism"». Continua poi riferendosi esplicitamente a Magnin:

> «some collectors associated with these exhibitions[39], such as André Magnin, are outspoken about their distaste for the art of college-educated African artists. For Magnin and similarly minded collectors, it appears to imitate European models, while the art of the untrained is thought to possess originality and an untrained beauty» (Hassan 1999: 218).

Senza dubbio è normale che l'allievo africano, qualora studi in Occidente, imiti il maestro europeo o americano e questo induce a pensare che esso si ispiri ad un modello occidentale, ma egli ugualmente è in grado di creare opere originali e creative seguendo la propria fantasia e il proprio istinto.

McEvilley conferma questa disputa ben descrivendo i due approcci:

> «The one about those who stayed at home, the other about those who went abroad. The one about artists who are unschooled except in the school of the street or village, the other about

[38] Sono gli artisti autodidatti e che non sono stati influenzati dall'arte occidentale.
[39] In questo caso Hassan si riferisce all'esposizione *Towards the Year 2000* del 1996 (Hassan 1999: 218).

artists educated in some major European or (sometimes) American school of art. The one about making commercial objects - "the coffin maker, the sign painter, and the mask carver" - the one about making "high-tech multimedia installations"» (McEvilley 2005: 41).

Il critico in questo caso ben evidenzia come sia un controsenso avere da un lato dei curatori africani di nascita che prediligono le opere di artisti con influenza occidentale e dall'altro avere degli Occidentali che supportano l'idea di un'autenticità africana incontaminata da influenze straniere. L'Africa è un continente molto vasto e può contenere entrambi i filoni. Secondo McEvilley oltre a questi due approcci ne esisteva un terzo: il vecchio modello accademico di Grace Stanislaus dello Studio Museum di Harlem, sostituito dalle idee del *Forum for African Art*, nella mostra *Contemporary African Artists: Changing Tradition* presentata alla Biennale di Venezia nel 1990. Per l'esposizione Stanislaus aveva selezionato artisti suggeriti da esperti e dai ministri della cultura dei governi africani, accettando artisti educati anche all'estero i cui lavori palesavano influenze occidentali legate a motivi tradizionali africani.

Tuttavia, McEvilley ribadisce alla fine le sue preferenze verso quale approccio seguire, che avevamo ben compreso nell'intervista a Ouattara. Al termine del suo saggio afferma infatti:

«Viewers will respond to one or another as they are inclined, but to many it will seem clear that the "art across all boundaries" in the Pigozzi collection is not only the most lively and exciting of the three, but also the one that seems to represent a hidden treasure that might never have been uncovered - that, unlike the others, did not even seek to be uncovered - but now, by luck and effort, is laid bare to our view» (McEvilley 2005: 36, 42).

Chika Okeke-Agulu, insieme a Okwui Enwezor, Salah M. Hassan, Olu Oguibe è uno di quei critici che si battono per l'uguaglianza degli artisti africani. Okeke-Agulu, interessato all'arte, vaglia il ruolo dei critici come quello di sostenitori, di *advocate*, ossia «someone who pleads the cause of his client. It is the responsibility of the advocate to defend his client's position no matter how difficult» (Okeke-Agulu 1997: 92). Il critico dichiara ancora:

«The art critic fundamentally talks about art and as an advocate. His work derives greater meaning from the size of the audience he creates for both art and the artist and how many converts he wins to his cause. It must be said here that art criticism which approximates to "fine art" as a creative exercise in itself also needs a mediator between it and the reading public» (Okeke-Agulu 1997: 92).

E il critico è proprio il mediatore di questo rapporto. Pure l'artista però può divenire critico e anche coloro che comprendono e sono in grado di valutare possono esserlo. Continua infatti Okeke-Agulu enunciando che:

> «The artist can be critic of his or her work as well as that of others. Anyone capable of meaningful, intelligent criticism, anyone who understands the structure and or politics of the medium through which the critique is enunciated can be a critic and can play the role of advocate for art» (Okeke-Agulu 1997: 93).

Il nigeriano **Olu Oguibe** è il protagonista di una riflessione sulla critica d'arte e l'Africa tenutasi alla *School of Oriental an African Studies* di Londra nel Gennaio del 1992: da quel momento e per i successivi cinque anni Oguibe ebbe solo un'opportunità per visitare il suo paese a causa della presenza di una politica dittatoriale, conclusasi all'inizio del 1999, che portò gli intellettuali a fuggire all'estero. Egli nel 1997 scrive che la critica d'arte in quegli anni in Africa era quasi inesistente:

> «The circumstances that have made it impossible for me to return to Nigeria in four years are relevant as we look again at the state and fate of art criticism in Africa, for it is those circumstances that make inevitable that we must discuss and contemplate Africa from the outside» (Oguibe 1997: 97).

Oguibe denuncia la mancanza di una critica d'arte seria in Africa, riproponendo l'esempio di un amico artista, Wosene Kosrof, il quale nel viaggio di ritorno in America dopo un soggiorno in Etiopia, aveva portato con sé numerosi articoli di riviste d'arte etiopi sui suoi lavori, rimanendo esterrefatto. Infatti, gli articoli riguardavano maggiormente il tema del gossip piuttosto che l'arte, le opere erano menzionate scarsamente, senza nessun accenno ad una interpretazione personale e lasciavano il lettore vuoto di idee sulla sua arte. Anche se si è a conoscenza della presenza di questa «leisurely vocation of art journalism», usando le parole di Oguibe, «the absence of any serious art criticism in large parts of the continent from Gambia to Kenya is quite disturbing» (Oguibe 1997: 101).

La Nigeria con l'avvento della dittatura negli anni Ottanta «has become a society without real sense of the possibility of alternatives, and such a society has produced a culture of intolerance, a culture without room for alternative vision». In Zimbabwe, al contrario, la più grande difficoltà per la critica d'arte «is the absence of sufficient constituents of a critical apparatus: namely media, institutions, promotion and patronage» (Oguibe 1997: 102).

Oguibe afferma come oggi esistano numerose istituzioni che aiutano la critica africana attraverso esibizioni e cataloghi, ma spesso «the election of certain African critics or commentators to represent the voice of the native is often a strategic and pragmatic ploy which in its careful selectivity aims to silence certain streams of "native" opinion». Tuttavia, il curatore è molto ottimista riguardo al futuro africano, dichiara infatti che «with those secure and in place, there is no doubt whatsoever, that African art criticism will find its place, slowly but steadily, especially as we venture into a new century» (Oguibe 1997: 104).

Distinguiamo perciò due diverse visioni: quella" neoprimitivista", che avvantaggia gli artisti autodidatti, e quella "concettualista", che valorizza gli artisti della diaspora e non solo. Seguendo quest'ultima, i critici fanno spesso proprie le idee multiculturaliste americane (cfr. Amselle 2007, 2009). Difatti, Amselle rimprovera il modo di operare di Okwui Enwezor alla Dokumenta XI di Kassel del 2002, scrive:

> «vogliamo semplicemente mettere in rilievo che il multiculturalismo e il politicamente corretto si appropriano delle rivendicazioni dei paesi colonizzati in passato dall'Europa, e lo fanno tanto più agevolmente in quanto è più facile minare la legittimità degli imperialismi secondari che opporsi alle mire egemoniche della potenza dominante. Tutta la forza degli Stati Uniti sta proprio nel riuscire ad avere un'immagine pervasa di umanesimo multiculturale con mire universali. L'universalismo americano è quello della diversità, nel senso che, livellando le diverse culture, si presenta come la struttura pronta ad accoglierne le diversità» (Amselle 2007: 130).

I curatori insediatisi in Occidente rischiano di impossessarsi delle idee americane di "dominazione" per proporle in seguito su scala globale. Le esposizioni *The Short Century* del 2001 e Dokumenta XI del 2002 hanno il torto, secondo Amselle,

> «di fare dell'Africa - o almeno di alcune sue città - un serbatoio di primitivismo pronto a fornire una soluzione alternativa alle vecchie città del Nord [...]. Questa prospettiva normativa, come pure l'attenzione dimostrata verso il tema della «creolitudine», tende a privilegiare un apporto culturalistico e riduttivo, che va a opporsi agli intenti proclamati di decostruzione dell'Europa» (Amselle 2007: 83).

Nel momento in cui Enwezor propone una «lotta antiegemonica» contro l'Occidente, le sue posizioni «tradiscono la presenza dell'idea di dominazione nel processo stesso di liberazione antiegemonica» (Amselle 2007: 127). Sebbene quindi questi curatori cerchino di «decostruire la nozione di "autenticità" dell'arte africana» (Eulisse 2003: 17), a volte si appropriano di visioni occidentali, soprattutto americane, che mirano al multiculturalismo e

all'ibridazione, criticate da Amselle[40]. L'antropologo francese scorge nel «rifiuto-espulsione dell'alterità [...] la debolezza dell'arte contemporanea», essa dovrebbe infatti «ritrovare *delle* vie più feconde di produzione congiunta dell'identità e dell'alterità» (Amselle 2007: 95; corsivo aggiunto).

[40] V. *supra*.

CAPITOLO 4

Il dibattito online

L'arte africana contemporanea per molti curatori e critici è stata una scoperta recente e spesso molto affascinante tanto da essere considerata per alcuni, come si è detto nel Capitolo precedente, un vero e proprio "colpo di fulmine".

La rivista americana *NKA - Journal of Contemporary African Art* si interessa ad incrementare le discussioni che ruotano attorno al concetto di arte africana contemporanea e all'arte africana della diaspora, proprio per dare spazio e risalto a questo tipo di arte, diciamo, "sottovalutato". *NKA*, la cui pubblicazione triennale è legata alla Cornell University di Ithaca (NY), fu fondata nel 1994 da tre grandi curatori e critici di arte africana contemporanea: Salah M. Hassan, Chika Okeke-Agulu e Okwui Enwezor che hanno dato un taglio alla rivista legato alle esperienze moderniste e postmoderniste contrarie alla visione "neoprimitivista"[1]. I promotori cercano tuttora di stabilire contatti con critici, curatori, galleristi per dar vita a delle discussioni sull'argomento, puntando ad immettere gli artisti africani nel mercato globale, rendendoli così più visibili agli occhi della critica occidentale[2].

Oltre alla pubblicazione cartacea, che include articoli, recensioni di esposizioni, interviste, trovano spazio pure delle *roundtable*[3], delle discussioni online, dove possono intervenire critici e curatori in tempo reale e in prima persona. Una delle ultime proposte è dedicata alla "Contemporary African Art and the Museum": al dibattito partecipano alcuni tra i più grandi curatori ed esperti in materia, che raccontano come e quando abbiano incontrato l'arte africana contemporanea. Oltre a ciò, i partecipanti hanno questionato sul lavoro da compiere da parte dei curatori di arte africana contemporanea nei musei, sul dove e come essa deve essere esposta e sullo spazio che ricopre in relazione all'arte tradizionale e all'arte contemporanea occidentale.

[1] Cfr. Cap. 3.
[2] <http://www.nkajournal.org/>.
[3] Le roundtable si possono trovare al sito <http://nkajournal.wordpress.com/>.

4.1. L'incontro degli esperti occidentali con l'arte africana contemporanea

La *roundtable* in questione è iniziata il 6 Aprile 2011 e si è conclusa il 16 Giugno dello stesso anno, promossa da uno dei fondatori della rivista, il nigeriano **Chika Okeke-Agulu**. Egli chiede ai futuri partecipanti di raccontare il loro primo incontro con l'arte africana e il loro primo progetto espositivo definito importante.

Una delle prime celebrità a rispondere alla questione di Okeke-Agulu è la direttrice del Fowler Museum of Cultural History dell'Università della California a Los Angeles: l'americana **Marla Berns**.

Fu l'esposizione Africa Explores nel 1991 a risvegliarla e a farle conoscere artisti che le erano nuovi, al tempo era infatti direttrice dell'University Art Museum di Santa Barbara, ma oltre a questa occasione Berns fu ammagliata da altre due esibizioni. La prima fu la mostra *Astonishment and Power Kongo Minkisi and the Art of Renée Stout* al National Museum of African Art nel 1993, nella quale l'artista presentò sculture e installazioni, cercando di recuperare il proprio passato africano allo scopo di potenziare il presente.

Il secondo evento fu una conferenza di due giorni all'Università di Iowa nel 1994 sul tema *Clay and Fire: African Pottery in Social and Historical Context* alla quale fu invitata un'artista nativa per discutere dei propri lavori: la keniana Magdalene Odundo. Come la collega Renée, l'artista sta tentando di riutilizzare alcune tecniche di ceramica dalla Nigeria e tuttora usate in un antico villaggio al fine di creare nuove forme. Grazie a queste due opportunità, Marla ha avuto l'onore di invitare Magdalene e Renée a Santa Barbara e ad organizzare due personali, una nel Gennaio e l'altra nel Marzo del 1995: *"Dear Robert, I'll See You at the Crossroads": A Project by Renée Stout* e *Ceramic Gestures: New Vessels by Magdalene Odundo*.

Altra protagonista del dibattito è l'americana **Enid Schildkrout**, Chief Curator del Museum of African Art di New York. Ella racconta del suo primo incontro con l'arte africana contemporanea avvenuto nel 1974 durante l'esposizione *Contemporary African Arts* all'American Museum of Natural History Art di New York. Il termine contemporaneo fu utilizzato allora per comprendere tutto ciò che stava accadendo al momento e che quindi non era compreso nella categoria dell'arte tradizionale.

La sua seconda esperienza si verificò nel 1995, quando l'AMNH ospitò la personale, presentata precedentemente al British Museum durante *Africa '95*, dell'artista nigeriana Sokari Douglas-Camp. Numerose furono le critiche riguardo alla scelta di esporre le opere in un museo di storia naturale e non in un museo d'arte, come se questo fosse un insulto al mondo artistico, ciò nonostante Schildkrout difese la personale dell'artista dichiarando:

> «if we wanted to get away from the disciplinary and institutional boundaries that segmented museums, and that often ended up segmenting peoples' minds, exhibitions that broke out of the stereotypical and historical paradigms of different types of museums are a good think» (Schildkrout, 12 Aprile 2011).

Alla discussione partecipa un'altra donna americana: **Christa Clarke**, Senior Curator al Newark Museum di Newark nel New Jersey. Ella narra di aver incontrato per la prima volta l'arte contemporanea dell'Africa nel 1990, quando era una studentessa in procinto di compiere delle ricerche per la tesi di laurea in Nigeria. In quell'estate conobbe numerosi artisti, come il nigeriano Bruce Onobrakpeya e il ghanese, ma attivo in Nigeria, El Anatsui; sebbene la sua tesi non riguardasse il mondo contemporaneo l'amore per questo argomento cominciò a nascere lentamente. Da allora Clarke si è occupata di due progetti curatoriali importanti: il primo riguardava un'esibizione sui lavori di un artista senegalese, Mor Faye, per il World Bank Art Program nel 1997; il secondo, invece, era una personale sul pittore etiope Wosene Worke Kosrof al Newark Museum nel 2003. Quest'ultima fu la prima esposizione al museo di opere di un artista africano contemporaneo che, dopotutto, riscosse un ottimo gradimento sia dai fiduciari del museo sia dal pubblico. Grazie a questo confortante risultato, Christa Clarke iniziò ad acquistare opere d'arte africana contemporanea per la collezione permanente del museo, che da allora ottiene sempre più conferme, spingendola di conseguenza ad organizzare altre esibizioni di arte contemporanea.

Karen Milbourne, curatrice americana dello Smithsonian National Museum for African Art a Washington DC, incontrò l'arte africana durante un programma di scambio con l'Università della Nigeria a Nsukka quando aveva diciannove anni. Qui Milbourne fece la conoscenza dell'artista El Anatsui, che la invitò nel suo studio per vederlo all'opera. Fu un vero e proprio colpo di fulmine, tanto che lottò duramente per potersi laureare in arte e negli studi africani piuttosto che in antropologia.

Due furono i progetti rilevanti a cui Karen Milbourne lavorò: il primo quando ancora era al Baltimore Museum of Art a Baltimora nel Maryland, quando decise di riutilizzare i temi della luce, dei colori e del disegno, tipici dell'Impressionismo, nel mondo africano. Invitò alcuni artisti a creare delle installazioni per ogni tema: l'inglese di madre olandese e padre etiope Theo Eshetu per la luce, la tunisina Fatma Charfi per il colore e Mary Evans per il disegno.

Il secondo progetto fu una serie chiamata *Artists in Dialogue* nella quale furono chiamati due artisti a realizzare delle opere in risposta l'uno all'altro: Antonio Ole dall'Angola e Aimé Mpane dal Congo, il sudafricano Sandile Zulu e il brasiliano Henrique Oliveira, Wangechi Mutu dal Kenya e un'altro artista che sarebbe stato scelto da quest'ultima.

Il sudafricano **Khwezi Gule**, Chief curator dell'Hector Peterson Memorial di Johannesburg, è il primo africano ad unirsi alla conversazione. Egli sostiene di essersi imbattuto nell'arte africana contemporanea attraverso l'esposizione *TransCape* che era stata programmata per Settembre del 2006 ma che non ebbe mai luogo come era stata pensata inizialmente. Gule faceva parte di quel gruppo di esperti incaricati a scegliere i lavori da presentare alla mostra, sebbene essi non fossero a conoscenza della mancata disposizione di fondi per allestirla. Infatti, nel momento in cui tutte le opere dovevano essere trasportate in Sud Africa, giunse notizia del posticipo della mostra. Una sua piccola versione fu comunque presentata sei mesi più tardi, nel Marzo 2007. Nonostante l'organizzazione poco preparata e l'insuccesso dell'esposizione, Gule ebbe l'occasione di incontrare un gran numero di artisti e curatori provenienti da tutto il mondo in un tempo davvero ristretto. Grazie all'impegno dimostrato, divenne curatore della *Contemporary Collections* alla Johannesburg Art Gallery (JAG), alla cui testa si trovava Clive Kellner, protagonista dell'inclusione di lavori di arte africana contemporanea all'interno della collezione e in prima linea nell'ospitare esibizioni ed esposizioni, come *Africa Remix* nel 2007 e una personale dell'artista beninese Meschac Gaba nel 2008.

L'inglese **Chris Spring** è curatore del British Museum di Londra, ma la sua carriera iniziò negli anni Ottanta al vecchio Commonwealth Institute, all'interno del quale lavorava la moglie. Qui ebbe l'occasione di vedere alcune esposizioni di artisti africani e caraibici rimanendone folgorato, tanto da spingerlo a frequentare le gallerie private e ad incrociare artisti come Magdalene Odundo e Sokari Douglas-Camp. Successivamente, operò al

Dipartimento di Etnografia del British, incarico che gli diede la possibilità di scoprire il Nord e il Nordest dell'Africa. Da subito comprese che l'arte africana contemporanea non era ancora ben conosciuta dal pubblico inglese. Fu *Africa '95* il vero spartiacque nella sua esperienza, sia perché Sokari Douglas-Camp per l'esposizione *Play and Display* aveva creato delle opere che sarebbero poi divenute l'inizio dell'acquisizione di arte contemporanea, sia per l'aiuto di Spring alla realizzazione di una piccola esposizione dei lavori di Magdalene Odundo al museo, infine per essere diventato consapevole dell'esistenza di grandi artisti all'interno delle regioni da lui studiate. Cominciò così il suo impegno sul campo in Tunisia, imbattendosi in curatori e artisti come l'algerino Rachid Koraichi e il tunisino Nja Mahdaoui, e allestendo in seguito, insieme alla curatrice Julie Hudson, un'esibizione al Bloomsbury[4] riunendo i lavori di tutti questi artisti. Da quel momento le gallerie africane nel British Museum promossero l'inclusione di lavori di Nja, del tunisino Khaled Ben Slimane e di Magdalene Odundo, evidenziando proprio l'importanza che riveste oggi quest'arte nei musei.

Kinsey Katchka, studiosa e curatrice americana indipendente, narra di aver avuto tre incontri e tre progetti di esposizioni. Il primo avvenne durante un volontariato come assistente ricercatore di un curatore al National Museum of American Art allo Smithsonian all'inizio degli anni Novanta. Il suo studio si basava sulla relazione tra la struttura dei musei e il mondo politico, permettendole di interessarsi dei musei nelle nascenti democrazie africane e in particolare dell'arte locale che essi contenevano.

Il secondo fu un lavoro sul campo compiuto a metà degli anni Novanta a Dakar, dove ebbe l'opportunità per la prima volta di visitare la Biennale di Dakar, ma non era ciò che si aspettava. Fu colpita invece da un museo, che non era legato alla Biennale, che esponeva delle opere di arte locale provenienti da tutta l'Africa creando così una connessione locale-globale, in grado di superare le strutture nazionali della famosa manifestazione.

Il terzo fu l'incontro con l'incarico curatoriale nei musei, la sua volontà di imparare e di mettere in pratica la lunga gavetta fatta alle spalle.

Per quanto concerne invece i progetti, il primo citato riguardava un'esposizione per il National Museum of African Art intitolato *In-sight*: una mostra che metteva in primo piano gli artisti individuali e i loro lavori per favorire una fusione tra i due.

[4] Un quartiere del centro di Londra tutto dedito alle arti.

Il secondo era una personale dedicata all'etiope Julie Mehretu al Detroit Institute of Art, mentre il terzo si riferiva all'esibizione *Far from Home* al North Carolina Museum of Art a Raleigh nel Nord Carolina, indirizzata principalmente allo spostamento delle persone e della popolazione nel mondo a causa di ragioni economiche, politiche, sociali. Tutti gli artisti arrivavano da diverse nazioni e origini culturali: l'esposizione simboleggiava quindi la connessione creatasi tra quei viaggiatori che si ristabilivano a vivere in altri luoghi con la propria terra natale e la propria eredità culturale, come accade oggi nella rete globale. Non solo per Katchka fu un'esposizione liberatoria ma anche per tutti gli artisti invitati, uniti dalla stessa esperienza di trasloco e spostamento. Esperienza che è pure autobiografica in quanto la curatrice non ha mai vissuto per più di due/tre anni nello stesso posto da quando abbandonò casa a diciotto anni.

La discussione continua poi con l'intervento dell'americana **Laurie-Ann Farrell**, direttrice delle mostre al Savannah College of Art & Design Gallery a Savannah in Georgia. Il suo primo contatto con l'Africa successe negli anni Novanta: mentre era una studentessa all'Università della California a Santa Barbara, fu invitata nel 1998 a visitare l'esposizione del sudafricano William Kentridge a San Diego. L'esibizione intitolata *Weighing and Wanting* la colpì talmente nel profondo da spingerla ad interessarsi all'arte sudafricana e africana in generale. In seguito, le fu affidato nel 2003 il suo primo grande progetto espositivo *Looking Both Ways: Art of the Contemporary African Diaspora* al Museum of African Art di New York con opere di grandi artisti, quali Fernando Alvim dall'Angola, Ghada Amer dall'Egitto, Hassan Musa dal Sudan e Yinka Shonibare. Inizialmente, Farrell notò come alcuni artisti fossero rimasti entusiasti dell'invito alla mostra, al contrario di altri che ebbero parecchi ripensamenti nel partecipare ad una collettiva in un museo dedicato interamente all'arte africana, poiché sostenevano di aver raggiunto il successo solamente grazie ai loro lavori e non grazie alla loro etnicità. Altri ancora non vollero partecipare per paura di essere etichettati all'interno di una categoria o di essere stati invitati per rappresentare l'Africa all'Occidente. Tuttavia, la curatrice giustificò le scelte fatte dimostrando l'importanza che la mostra rivestì nel potenziare quest'arte e, allo stesso tempo, l'immagine del museo.

Yukiya Kawaguchi è l'unico orientale che prende parte al confronto di idee e riveste la carica di curatore al National Museum of Ethnology di Osaka in Giappone. La prima

esposizione di arte africana contemporanea da lui incontrata fu negli anni Ottanta, precisamente nel 1985 a Tokyo. Si trattava di una mostra personale in una piccola galleria del centro su Antonio Mupata, un artista del gruppo *TingaTinga*[5] dalla Tanzania. Era un periodo, racconta Kawaguchi, in cui imperversava la moda etnica: tutto ciò che proveniva dall'Asia e dall'Africa diventava un'attrazione per la gioventù del tempo. Si rendeva conto che

> «most of those Japanese who saw this exhibition by accident in central Tokyo might take it a typical and representative African contemporary art, and also it would not take so much time for the visitors to have the conviction that all the African people produced such kind of paintings, playing with lions or elephants in the jungle» (Kawaguchi, 13 Aprile 2011).

Convinzione che è ancora oggi valida nelle menti di alcuni europei.

La prima organizzazione capitò nel 1995 al Setagaya Art Museum di Tokyo con una esibizione intitolata *An Inside Story: African Art of Our Time*, con la quale provò ad introdurre l'arte africana contemporanea al pubblico giapponese, mantenendo però nelle loro menti immagini stereotipate dell'Africa, come leoni, giraffe ed elefanti nella giungla.

Raison Naidoo, direttore della South African National Gallery di Cape Town in Sudafrica, essendo sudafricano è stato attorniato dall'arte sin da piccolo: è cresciuto con essa. Il suo primo grosso progetto espositivo s'intitolò *1910-2010: From Pierneef to Gugulective* alla South African National Gallery (SANG) nel 2010, comprendente circa cinquecentottanta lavori di artisti sudafricani provenienti da quarantotto collezioni pubbliche e private, con alcune opere anche di arte "tradizionale". La mostra mirava ad includere la complessità e la diversità dell'arte sudafricana all'interno del contesto politico e sociale del periodo preso a riferimento. Mettere gli artisti in relazione tra loro, raccontare la storia dell'arte e pure unire opere da diverse collezioni senza riflettere alcun campanilismo geografico fu un grande successo per Naidoo. Il prossimo evento in programma riguarda una rassegna fotografica sulle storie, le personalità e l'identità del Sud Africa.

[5] È uno stile pittorico sviluppatosi in Tanzania nella seconda metà del XX secolo fondato dall'artista Edward Said Tingatinga. Gli artisti utilizzano principalmente la masonite come supporto e la ricoprono di vernice smaltata, i loro soggetti preferiti sono gli animali: le giraffe, gli ippopotami, i leoni, i pesci, tutte immagini che fanno parte degli stereotipi occidentali nei confronti del continente africano (http://it.wikipedia.org/wiki/Tingatinga).

L'ultimo protagonista del dibattito è il sudafricano **Clive Kellner**, curatore della Gordon Schachat Collection a Johannesburg. Il suo primo incontro con l'arte africana contemporanea avvenne durante la seconda Biennale di Johannesburg intitolata *Trade Routes: History & Geography* organizzata da Okwui Enwezor nel 1997, nella quale erano esposti artisti africani e sudafricani. Successivamente, Kellner fondò un centro d'arte non profit chiamato *Camouflage*[6] e una rivista di arte nel 1999 insieme all'angolano Fernando Alvim intitolata *Coartnews*[7].

Nel 2000 realizzò il suo primo progetto importante: l'organizzazione di una personale, la sola finora sul continente africano, di Yinka Shonibare. In seguito, curò altre esposizioni, quali *Videobrasil* a San Paulo, la Foto Biennale a Rotterdam e *Five Continents and One City* a Città del Messico.

Ricoprì la carica di Chief Curator per quattro anni, dal 2004 al 2008, alla Johannesburg Art Gallery e qui diede il meglio di sé proponendo personali dei sudafricani Kay Hassan e Berni Searle e del beninese Meschac Gaba e inoltre retrospettive di artisti sudafricani che erano conosciuti all'estero, ma meno nel loro contesto locale, come William Kentridge e David Goldblatt. Nel 2007 si prodigò per far ospitare *Africa Remix* a Johannesburg: fu una grande occasione poiché era inimmaginabile che una così importante esposizione di arte africana girasse il mondo e non fosse esposta in Africa! Pubblicò una versione sudafricana del catalogo diviso in cinque pannelli di discussione attorno ai temi dell'esibizione e pianificò una mostra di arte africana tradizionale chiamata *Dungamanzi*. Grazie al suo costante impegno, la JAG è riuscita ad incrementare la propria collezione con opere d'arte africana.

[6] È una galleria d'arte aperta nel 1999 da Kellner a Johannesburg e vista come un estensione del *Camouflage* diretto da Fernando Alvim a Bruxelles. La galleria chiude nel Settembre del 2001 a causa del poco supporto ricevuto, ha ospitato artisti famosi quali Yinka Shonibare, i fotografi Santu Mofokeng e Gast Bouchet, <http://www.artthrob.co.za/01sept/news/camouflage.html>.

[7] È una rivista d'arte trimestrale dapprima gratuita e poi divenuta a pagamento con una pubblicazione molto irregolare. È stata fondata da Clive Kellner e da Fernando Alvim nel 1999 a Johannesburg, successivamente, la sede si è spostata a Bruxelles presso il centro d'arte di Alvim *Camouflage*, <http://it.wikipedia.org/wiki/Coartnews>.

4.2. L'etichetta africano: punti di vista

Durante il convegno *Gli Indigeni e la Biennale: coevità*[8] *e contemporaneità dell'arte* tenutosi il 23 Aprile 2012 a Venezia l'intervento della professoressa Maria Luisa Ciminelli s'intitolava *The making of Contemporary African Art: Web roundtables and discussions on the role of curators and curatorial strategies*. Esso si basava sulla *roundtable* della *NKA* pubblicata nel web all'interno della quale si è discusso di arte contemporanea africana soffermandosi sul ruolo dei curatori e degli artisti africani nei musei internazionali (v. paragrafo precedente). Vediamo ora di capire cosa gli esperti pensano al riguardo e quali sono le loro opinioni a proposito di un tema ancora molto dibattuto.

4.2.1. Opinioni riguardanti il concetto di *contemporaneo* e di arte africana contemporanea

Chika Okeke-Agulu, l'iniziatore della discussione e uno dei fondatori della rivista americana, dopo aver aperto la *roundtable* chiedendo di raccontare il primo incontro e il primo progetto legato all'arte africana contemporanea, invita i partecipanti a prendere posizione riguardo all'arte vista come mero oggetto dei curatori dentro ai musei.

Okeke-Agulu il 14 Aprile 2011 scrive: «contemporary African art, to me, is the work of African artists who can talk back us as curators within the discursive spaces we ourselves occupy», spiegando con un annedoto cosa intende enunciare con questa affermazione. Racconta che un paio di anni prima, mentre si trovava in Nigeria, ebbe la fortuna di intervistare Simon Ottenberg, un famoso antropologo appena ritiratosi dal suo ruolo all'Università di Washington a Seattle, che aveva appena iniziato a compiere delle ricerche sui lavori degli artisti appartenenti alla scuola di Nsukka[9]. Nell'intervista Okeke-Agulu gli chiese quale fosse per lui la differenza tra il suo lavoro di antropologo legato alle opere degli artisti di Afikpo Igbo[10] e sui quali aveva pubblicato anche un volume, the *Masked Ritual of Afikpo: the Context of an African Art* (1975), e la sua nuova professione di ricercatore di artisti connessi all'Università della Nigeria a Nsukka. Alla domanda Ottenberg rispose: «it is

[8] Cfr. Ciminelli (2008: 158), sulla negazione della coevità Fabian (1983), si vedano anche Clifford (1988) e Price (1992).
[9] Artisti che frequentavano l'Università delle Nigeria e quindi legati ad una scuola d'arte.
[10] Un gruppo di artisti nigeriani della città di Afikpo, uno dei centri più antichi legati alla tribù degli Igbo, una delle popolazioni più numerose della Nigeria che abitano nel sud-est del Paese (Bassani 2002: 21).

the loss of power; because while the Afikpo artists could never challenge my interpretation of their art and culture, you are most likely to be in audience where I discuss your work at a conference» (Okeke-Agulu, 14 Aprile 2011). Attraverso queste parole l'antropologo affermò come il potere che possiede sugli artisti di Afikpo, scompare nel momento in cui parla e si confronta con gli artisti di Nsukka, poiché essi sanno controbattere, abitano lo stesso spazio del curatore, del critico e dello storico: gli artisti contemporanei sono perciò coloro che possono interpretare il linguaggio e rispondere alle critiche.

Karen Milbourne non è d'accordo nel cercare di dare una definizione all'arte africana contemporanea: secondo la sua opinione un cambiamento importante risiede nell'evitare di utilizzare tutta una serie di classificazioni e categorie[11] che limitano la nostra percezione dell'arte. Difatti, evita appositamente l'utilizzo del termine contemporaneo o tradizionale poiché non è convinta del fatto che tutti coloro che usano il termine siano davvero a conoscenza del suo significato, perciò o lo si impiega essendo certi del senso che si vuole dare oppure si finisce di servirsene erroneamente. Milbourne ribadisce la sua volontà di non adoperare i termini nei musei:

> «I prefer to identify an artist along with the medium and location in which he or she works, sometimes displaying the work alongside contemporaries, sometimes not, but avoiding classifications like "popular", "traditional" or "contemporary" that may conceal more that they reveal» (Milbourne, 18 Aprile 2011).

A ciò **Marla Berns** replica confermando l'idea che classificare gli artisti è restrittivo e molto difficile da definire e da applicare, lasciando spesso artisti al di fuori delle categorie perché situati nel mezzo. La curatrice non condivide l'opinione di Milbourne quando afferma di dover eludere dall'utilizzo di termini identificatori nei musei in favore di altri tipi di linguaggio specifici del progetto, in quanto essi funzionano come marcatori di differenze. La parola "tribale" è infatti utilizzata nel mercato globale per distinguere l'arte occidentale e contemporanea da quella non occidentale e non contemporanea. Il concetto aiuta pure il pubblico, secondo Berns, a comprendere e distinguere il lavoro di artisti che lavorano nel periodo a noi coevo dai generi tradizionali, collezionati precedentemente dal Fowler Museum di Los Angeles.

Ella attesta il bisogno di essere attenti a percepire i confini tra gli artisti che noi chiamiamo contemporanei e quelli che non lo sono, e di conseguenza avverte la necessità di

[11] Cfr. Cap. 1.

identificare alcuni artisti come "più contemporanei di altri". Con riferimento a ciò, propone l'esempio di Magdalene Odundo e della nigeriana Dije: quest'ultima è sicuramente meno contemporanea della prima, poiché Magdalene lavora e produce recipienti in uno studio fuori Londra, mentre Dije crea ceramiche per uso domestico o rituale in un villaggio nel nord-est della Nigeria. Entrambe realizzano delle opere bellissime, ma

> «I think we have to accept that despite being coeval, these artists do not occupy the same discursive space and have completely different relationship to the "idea" of a public exhibition and to me as its curator. For me, Magdalene Odundo is a contemporary African artist and Dije (and other Ga'anda women artists) is not» (Berns, 18 Aprile 2011).

Riguardo all'affermazione di Okeke-Agulu sulla definizione di artista contemporaneo, ossia colui che sa controbattere, Berns asserisce: «they both can, in effect, talk back, but it is likely that only Magdalene would speak in the same language as the person asking the questions or the person hearing the answer» (Berns, 18 Aprile 2011). Al contrario di Magnin, che preferisce gli artisti autodidatti e abitanti di sperduti villaggi africani, Berns e Okeke-Agulu si interessano di artisti della diaspora o comunque cresciuti in Occidente che possiedono la capacità di replicare alle richieste dei curatori.

Chris Spring interviene sostenendo che, oltre a definire l'arte africana contemporanea, si dovrebbe essere prudenti nel forgiare delle definizioni troppo strette e in modo troppo veloce, specialmente riguardo all'arte africana storicamente influenzata da definizioni e supposizioni, molte delle quali sono state fortemente fuorvianti**.** Spring prende posizione riguardo all'aneddoto di Ottenberg raccontato da Okeke-Agulu: se realmente si pensa che gli artisti di Afikpo non siano dei veri artisti contemporanei perché incapaci di controbattere o di capire il linguaggio interpretativo utilizzato dai curatori e dagli antropologi, allora dovremo compiere tutto ciò che è in nostro possesso per cercare di rimediare a questa situazione, piuttosto che utilizzarla come pretesto per escluderli dall'arte contemporanea. Oramai, continua Spring, l'aneddoto di Ottenberg è fuori moda perché non si cura di tutte le voci degli artisti che sono stati soggetto degli studi antropologici e storici lungo gli ultimi trent'anni. Per il critico l'abilità o l'opportunità degli artisti, sia Africani sia non, di obiettare e di essere definiti contemporanei nei termini di Ottenberg è spesso limitata e il più delle volte dipende da un capriccio del curatore, del critico o del sistema espositivo. Importante è la sua affermazione finale, dichiara infatti che coloro che non partecipano alle esposizioni mondiali non sono meno contemporanei degli altri, anzi lo sono ugualmente:

«in recent years the biennale and the blockbuster touring exhibition have become important means of bringing the work of artists of African heritage to the world's attention, but that should not mean that the work of contemporary African artists who do not perform on those stages is somehow less significant and less "contemporary", less part of a dynamic continuum. It is essential that the definition of "contemporary African art" does not descend into a sequence of tortuous taxonomies, but rather that the description remains as dynamic, flexible and fluid as the phenomena it attempts to represent» (Spring, 18 Aprile 2001).

A ciò risponde nuovamente **Okeke-Agulu** riferendosi all'aneddoto come ad una riflessione utilizzata per far capire la propria comprensione dell'arte contemporanea e affermando di voler solamente conoscere ciò che un curatore in questo campo ritiene essere un soggetto importante da trasmettere al pubblico, il quale già dal progetto curatoriale finale percepisce cosa egli includerà o cosa escluderà. Lo spazio in cui i curatori lavorano è dinamico, non è importante il mezzo con il quale gli artisti operano, né quale sia il loro passato accademico e neppure dove vivano e lavorino: lo spazio dell'incontro e dello scambio può essere dovunque (*NKA - Journal of Contemporary African Art*, III Roundtable "The latest in contemporary African and African diaspora art", http://nkajournal.wordpress.com/category/roundtable-iii/).

A proposito della differenza tra Arte/artigianato[12], il filosofo americano Arthur C. Danto innanzitutto rifiuta l'idea che un oggetto diventa arte solamente quando racchiude alcune qualità artistiche ben definite. Inoltre, egli è sicuro che anche nelle culture considerate primitive le tribù trovino dei modi per distinguere un oggetto artistico da un manufatto. Propone quindi un modello a dimostrazione di ciò: due società, una che produce cesti e l'altra che produce pentole, attribuiscono dei significati diversi al manufatto creato dall'altra popolazione. I cesti sono, infatti, considerati oggetti artistici per il primo popolo mentre le pentole vengono relegate allo stato di artigianato; per il "popolo delle pentole" la questione verrà ribaltata. Questo accade, secondo Danto, perché i prodotti artigianali sono «oggetti il cui significato si esaurisce nella loro utilità», al contrario di quelli artistici «definiti dal loro avere un significato» (Danto 1988: 31, cit. in Ciminelli 2008: 160). Tuttavia, Maria Luisa Ciminelli (2008) osserva che di fatto solamente alcuni tra i manufatti muniti di importanti significati culturali sono ritenuti arte autentica, altri invece, come le pentole di Babessi[13],

[12] Cfr. Cap. 1.

[13] Sono delle pentole prodotte dalle donne ceramiste di Babessi, nel Camerun. Queste ultime, grazie a questi oggetti, «rivendicano il proprio ruolo sociale ponendo l'enfasi sulla capacità trasformativa del ventre/pentola che "cuoce" solidificando individui e legami sociali». Silvia Forni continua spiegando che il verbo plasmare, *me boh*, significa sia modellare la pentola sia si riferisce alla creazione dell'embrione nel ventre della madre: entrambi quindi vengono fabbricati per delle funzioni particolari. Sono anche dei simboli di unione tra gruppi,

seppur ricchi di tali valori e utilizzati in cerimonie centrali per la cultura del gruppo che li produce, sono ancora considerati artigianato: per noi una pentola, per quanto "autentica", non è ancora "arte".

Concludendo, si nota come ancora oggi gli oggetti d'arte siano considerati tali se aderiscono ai canoni occidentali utilizzati per definire l'*arte primitiva autentica*, perciò la smentita di Danto al riguardo non è veritiera (Ciminelli 2008: 160-161).

Gule introduce la sua riflessione con un cartone animato sullo stile di *Tintin in the Congo*[14], in esso si vede una scena nella quale un nativo, avvistando un uomo bianco in procinto di avvicinarsi, avverte un altro nativo di nascondere i libri perché stanno arrivando gli antropologi. Egli utilizza questo aneddoto per evidenziare il pericolo che si corre quando ci si basa troppo sul nostro linguaggio interpretativo per dividere l'arte contemporanea da quella che non lo è. Inoltre, «the fact that the observer felt "a loss of power" or that the object of his investigation can "talk back" might be function not of the ability of the observed to speak but of the limits in the observer's interpretative framework and at worst a misplaced sense of entitlement» (Gule, 19 Aprile 2011). È l'osservatore a porre dei limiti all'osservato e, molto spesso, ciò che è definito contemporaneo per i critici, gli intellettuali, i curatori è la vicinanza dell'artista ai centri di influenza globale, come i musei, le esposizioni, le pubblicazioni, che non il loro lavoro attuale: perciò si è contemporanei in base alla maggiore o minore distanza dai centri e in particolare dai soldi. In questo contesto, afferma Gule, i curatori esistono solamente per confermare una certa rispettabilità e per aggiungere una vena critica a ciò che è il sistema dei privilegi (che vede l'Occidentale in netta preferenza rispetto al non-occidentale). Da un altro punto di vista, invece, il termine contemporaneo dovrebbe rispecchiare un grande movimento di idee reso possibile dalle diverse forme di espressione e dai diversi strumenti critici a nostra disposizione. È necessario quindi preparare i pubblici alle opere d'arte, poiché essi non sono uniformi e spesso si fermano al contesto senza andare oltre la superficie.

Clarke interviene proponendo un episodio relativo ad una discussione svoltasi intorno al lavoro dello scultore nigeriano Sunday Jack Akpan, le cui opere erano esposte ad *Africa Explores*. Al tempo si dibatteva sulla definizione delle sue opere e sulla sua considerazione o

---

in quanto è proprio in una pentola di terracotta che si beve il vino di palma utilizzato per rafforzare i legami sociali (Forni 2007: 82, 86).

[14] Una serie di fumetti illustrati e scritti dal belga Hergé dapprima usciti come supplemento ad una rivista per bambini e poi raccolti in un libro nel 1931 *The adventures of Tintin*: una serie preceduta da *Tintin in the Land of the Soviets* (1930) e seguita da *Tintin in America* (1932), <http://en.wikipedia.org/wiki/Tintin_in_the_Congo>.

meno come artista fino a quando l'antropologa inglese Keith Nicklin, nel bel mezzo della diatriba, si alzò in piedi e disse: «for God's sake, the artist is right here. Why don't we let him speak for himself?» (Clarke, 19 Aprile 2011).

Il saper controbattere, to "talk back", avviene in spazi di incontro tra curatori e artisti che non sono uguali e questo influenza il modo in cui l'arte africana contemporanea è mediata nel sistema internazionale. È d'accordo con Gule riguardo all'affermazione che ciò che viene definito arte contemporanea africana ha molto a che fare con la vicinanza dell'artista ai centri di influenza globali piuttosto che la considerazione del lavoro dell'artista stesso. È indispensabile, spiega Clarke, comprendere come le forze del mercato internazionale hanno, e stanno, modellando la percezione del pubblico riguardo all'arte. Si ritiene largo di vedute: un curatore che non sceglie solamente opere di artisti internazionali, ma pure di artisti meno conosciuti. Egli conclude asserendo che «how we imagine contemporary African art as subject of curation is, I believe, partially determined by, or at least responds to, the context/s in which we work» (Clarke, 19 Aprile 2011).

Kinsey Katchka afferma che la nozione di contemporaneo pone delle complicazioni non solo per lo studio dell'arte africana, ma per lo studio dell'arte in generale. Sarebbe bello, scrive, se potessimo semplicemente dichiarare arte contemporanea l'arte dei giorni presenti, ma essendo essa una categoria fissata, più lontani si va dal ventesimo secolo più quest'arte diventa scomoda perché si devono includere numerosi altri artisti. Il contemporaneo può giustificare altre distinzioni come tradizionale e popolare, in questo modo il termine semplificherebbe le cose tenendo ben distinte le categorie sopraindicate, tuttavia, è al contrario una parola dinamica che sovrappone le distinzioni. Come Milbourne, Katchka sostiene che questi termini rimangano persistenti e vivi nelle menti in assenza di adeguate alternative. L'aneddoto usato da Okeke-Agulu è un perfetto punto di partenza: da un lato si tiene lontano da una concezione temporale invocando degli spazi discorsivi, ma allo stesso tempo la temporalità è richiamata dal commento di Ottenberg poiché non cambia l'importanza dei soggetti e degli interlocutori, bensì la natura del lavoro sul campo e le interazioni tra artisti e curatori. Lo spazio discorsivo condiviso è una nozione problematica, come per Spring, soprattutto perché non può essere uno spazio singolare, anzi, il lavoro si divide in molti approcci e spazi all'interno dei quali gli artisti e i curatori prendono parte. Un aiuto per provare a dare una definizione di arte africana contemporanea è studiare la posizione che i curatori, i ricercatori e gli artisti assumono rispetto all'oggetto di studio. Ciò

che comunque contraddistingue Katchka come curatrice è il voler rappresentare il dinamismo dell'arte africana nei vari musei e gallerie: sia quelli che sembrano storici al visitatore sia nelle gallerie contemporanee. La sua speranza è quella di veder continuare questa rappresentazione creativa e la giustapposizione dell'arte per poter facilitare le persone a dubitare delle distinzioni - tradizionale, contemporaneo, popolare - intrinseche negli studi africani. Katchka purtroppo sottolinea come le categorie siano sempre più rafforzate e ricostruite nei paesi dell'Africa, si chiede allora come e cosa fare per smantellare l'esistenza di queste divisioni ormai racchiuse nel continente:

> «for me a complicating factor is the persistent reification/distinction between traditional and contemporary that is actively reinforced and constructed in various countries - I look primarily at francophone Africa and Senegal in my scholarship and the categories are strictly delineated in cultural policy. While the distinctions may be a legacy of colonialism, at a certain point they become indigenized. How does our desire to dismantle these categories fit into their articulation and edification on the continent?» (Katchka, 19 Aprile 2011).

La riflessione di **Kellner** parte proprio dalla domanda posta da Katchka e analizza come ella utilizzi il termine "our desire" e "their articulation" per dividere Noi da Loro, la diaspora dal continente:

> «Africa, the continent, has remained the site of production while the US and Europe is the site of reception. In this way, Africa is "imagined" from afar and "performed" to an audience outside of Africa. In this way, when a contemporary artist speaks, it is often outside the site of production» (Kellner, 19 Aprile 2011).

Il non creare definizioni troppo dure e veloci, come dice Spring, è molto rilevante. Infatti, se all'inizio, e cita l'esempio degli artisti sudafricani, essi volevano essere riconosciuti prima come sudafricani e poi successivamente come artisti contemporanei africani, nel momento in cui essi vengono ammessi nelle maggiori gallerie «they wanted to be known as "artists". The artistic disposition is one that doesn't want to be labelled» (Kellner, 19 Aprile 2011). La presenza degli stereotipi è ancora molto viva ed è questa che influisce sul modo in cui l'arte viene rappresentata.

Farrell denuncia il bisogno di includere gli artisti nel dialogo e di chiedere loro, qualora essi fossero vivi, come posizionerebbero la propria personalità e i propri lavori all'interno della scena mondiale e chi giudicherebbero loro contemporanei. I curatori dovrebbero chiedersi se sono in grado di offrire nuove opportunità agli artisti al fine di esprimere la loro creatività. Inoltre, bisognerebbe dare spazio ai fruitori che cercano di sviluppare delle

associazioni o delle connessioni con l'arte e istruirli, perché, sebbene si utilizzi il termine contemporaneo, i visitatori spesso insistono nel giudicare le opere di Magdalene Odundo alla stessa maniera dei vasi della tribù Ga'anda citati prima da Marla Berns, valutando entrambi come "poco contemporanei". In realtà, gli oggetti «were certainly contemporary at one point» (Farrell, 19 Aprile 2011) (*NKA - Journal of Contemporary African Art*, III Roundtable "The latest in contemporary African and African diaspora art", http://nkajournal.wordpress.com/category/roundtable-iii/).

Questa negazione della coevità[15], come abbiamo visto ancora oggi molto sentita dai curatori occidentali, deriva dall'uso stesso del termine *arte primitiva* per contrapporla all'*arte moderna*, proprio perché utilizzando il primo termine si identificano le culture non occidentali come immobili nel tempo, ferme in un passato che ci sembra lontano, ma che in realtà è a noi *coevo*[16]. A mio avviso, i vasi della tribù Ga'anda sono considerati, erroneamente da Marla Berns, meno contemporanei in quanto sono opere legate ad un contesto culturale, religioso e sociale tradizionale, connesso ad una etnia e per questo stimate come antiche, non coeve, prodotti di artiste che non sanno "controbattere". Spesso non valutate come opere d'arte ma come artigianato (v. pentole di Babessi). Ciò produce indubbiamente una visione fuorviante: entrambe le opere, i vasi e quelle di Magdalene, sono appartenenti al XXI secolo, non una più contemporanea dell'altra, entrambe sono cariche di significati da rientrare nella categoria Arte. Bisogna, secondo il mio parere, educare i fruitori (e pure alcuni curatori) a vagliare questi lavori come coevi, contemporanei seppur aderenti a due stili diversi, l'uno più tradizionale dell'altro.

È importante notare, continua Farrell, che, dopotutto, le opinioni di critici e visitatori sono sempre influenzate dal contesto in cui il lavoro è esposto: «no matter what we do or say, opinions may always be influenced by the context in which the work is shown» (Farrell, 19 Aprile 2011).

[15] Cfr. Cap. 1.
[16] Cfr. Ciminelli (2008: 158) e nota 8.

4.2.2. Quale spazio espositivo spetta all'arte africana contemporanea?

Il motivo successivo della discussione riguarda il luogo in cui queste opere devono essere esposte: in un museo etnologico o in un museo d'arte?

Chris Spring, curatore del British Museum, classifica quest'ultimo né come un museo d'arte né come un museo etnologico: infatti, esso abbraccia i due termini essendo "un museo del mondo per il mondo". Il British Museum include diverse gallerie, tra le quali quella d'arte africana aperta nel 2001 e ospitante la collezione del vecchio Museum of Mankind chiuso nel 1997, ricontestualizzata e ripresentata sotto un profilo nuovo. La sua attualità sta nel concepire le gallerie come dei luoghi di dibattito e non più degli stati di fatto, dei luoghi dove le persone, che hanno dei preconcetti legati all'arte africana, osservando le opere contemporanee possano contribuire a stimolarli e far cambiare loro idea, permettendo a questi artisti conosciuti di diventare degli ambasciatori per quegli artisti del passato le cui facce e i cui nomi erano noti solamente all'interno della società in cui vivevano.

Chika Okeke-Agulu evidenzia come spesso gli artisti africani abbiano ancora un accesso limitato ai musei d'arte e che coloro che raggiungono il successo facciano fatica a non essere associati ad un discorso etnologico. È essenziale perciò che i musei compiano il primo passo nel togliere i confini tra arte ed etnologia, attraverso la creazione di musei ibridi.

Pure il Fowler Museum, all'interno del quale lavora **Marla Berns**, è considerato un museo ibrido: dal 2006 ha infatti cercato di includere opere di artisti internazionali. Un museo che tenta di eliminare le restrittive categorizzazioni, allo scopo di «underscore our identity as a museum with a global focus and a history of transgressing boundaries - between the local and the global, fine art and popular art, the gallery and the street, and the historical and the contemporary» (Berns, 25 Aprile 2012). Questa identità ibrida ha certamente avuto un impatto forte nel pubblico tradizionale, quello legato ai musei etnologici, diverso da coloro che frequentano i musei d'arte contemporanea, allo stesso modo anche gli artisti sono stati influenzati dalle differenti aspettative del pubblico. Il possesso di un'identità fluida ed ibrida «is a benefit rather than a liability, freeing us from the hegemony of singular discourses that can mire institutions and artists with fixed expectations» (Berns, 25 Aprile 2011).

Un museo ibrido è anche il Newark Museum, fondato nel 1909 e divenuto dagli anni Novanta un museo d'arte e di scienza con un'enfasi sull'educazione. Esso comprende lavori

di arte americana, asiatica, africana, con una inusuale mancanza, ossia quella di una sezione dedicata esclusivamente all'arte contemporanea. Il museo però annovera diversi dipartimenti (Africano, Americano, Nativo americano, Asiatico e delle Arti decorative) i quali collaborano gli uni con gli altri in progetti che non si basano sul genere o sulla geografia ma vanno oltre, dimostrando come l'arte contemporanea possa essere ritenuta globale. A testimonianza di ciò **Clarke** e altri tre curatori organizzarono nel 2009 l'esposizione *Unbounded: New Art for a New Century*, includendo lavori di artisti africani, americani e asiatici. La tematica della mostra doveva dissolvere i confini tra i vari dipartimenti e permettere ai lavori degli artisti di essere giudicati al di fuori del contesto geografico.

Kinsey Kathcka sottolinea come, al tempo in cui era una studentessa, la divisione dei musei etnologici, legati all'antropologia, dai musei dell'arte, connessi alla storia dell'arte, era molto rigida. Fortunatamente oggi, «the hybridizing of museums that Marla & Chris have discussed brings to light the fact that there is not only the notion of contemporary African art to reckon with, but also the boundaries/categories of types of museums that are perhaps as pigeonholed as notions of African art itself» (Kathcka, 27 Aprile 2011). Le due tipologie di museo propongono diversi contesti: la storia evolutiva della flora, della fauna e dell'uomo quello etnologico, la storia evolutiva dell'arte quello artistico. Entrambi seguono una linea di pensiero temporale ed operano una differenziazione geografica nelle esposizioni: soprattutto nei musei d'arte questa categorizzazione geografica spinge i curatori a ghettizzare l'artista. Quindi, se da un lato nei musei d'arte contemporanea si riscontra il tentativo di collezionare una maggior quantità di opere internazionali, dall'altra, secondo Katchka, questi musei incappano sempre in alcune esitazioni dei dirigenti quando si tratta di acquistare ed esibire opere d'arte africana contemporanea, poiché «the proposal met with hesitation at the upper echelon since it was both "African" and "contemporary" - where would it go?» (Katchka, 25 Aprile 2011). È purtroppo ancora difficile, per alcuni, evitare questo tipo di problema riguardante il posizionamento delle opere africane contemporanee all'interno dei musei d'arte. Incertezza che non si riscontra nei musei etnologici, essendo le sue collezioni suddivise geograficamente.

In conclusione, il museo "ibrido" grazie alla sua offerta di contesti diversi assicura un ottimo punto di partenza per la creazione di progetti differenti «that provoke museum professionals, artists, and visitors to think creatively about subjects and materials at hand» (Katchka, 27 Aprile 2011).

Il curatore giapponese **Kawaguchi** afferma invece l'impossibilità di un'esistenza dei musei ibridi poiché il museo d'arte è ben diverso dal museo etnologico. Il primo è stato pensato per custodire solamente le belle arti, opere che si potevano trovare unicamente in Occidente; il secondo era invece predisposto per ospitare le selvagge culture non occidentali. All'inizio, infatti, tutto ciò che arrivava dalle aree a noi estranee veniva relegato in un angolo all'interno dei musei etnologici, e la situazione si è ripetuta anche per gli artisti africani contemporanei, collezionati in un primo momento e poi esibiti nei musei etnologici. Recentemente si è avuta una svolta e i musei d'arte hanno cominciato ad accogliere lavori e ad esporli nei loro spazi. Kawaguchi nota come in Giappone l'ambiente sia leggermente ostile per i curatori che vogliono organizzare una personale di un artista africano: «it looks as if some of museums of art outside Africa avoid accepting African artists as equal individuals» (Kawaguchi, 27 Aprile 2011). Conclude comunque affermando che in ogni caso gli artisti africani sono tuttora posizionati tra i musei etnologici e i musei d'arte, non essendo ancora riusciti a trovare una posizione a loro adeguata.

Farrell non concorda, come Kawaguchi, con il nominare i musei "ibridi", perché è vero che un'istituzione può assumere diverse visioni, ma la distinzione tra l'una dall'altra riguarda la possibilità di integrare nella propria missione istituzionale dei programmi ben definiti che la rinforzino. E ciò è assente nei musei ibridi. Farrell chiarisce che i curatori devono assumersi la responsabilità di sviluppare nuovi talenti e di favorire l'emergere di nuovi voci all'interno del sistema internazionale, attraverso la partecipazione ad esposizioni, la visita di gallerie e la lettura di pubblicazioni: solo così si apporteranno recenti contributi al campo. Inoltre, aggiunge che è difficile per un artista, che è stato esposto in un museo etnologico o in un contesto simile, essere in seguito esibito in un altro luogo. Ogni museo dovrebbe essere dotato di un proprio curatore disponibile a spostarsi e a cambiare in base al campo artistico di cui si occupa.

Karen Milbourne occupandosi dei curatori dichiara che essi hanno un notevole bisogno di dialogare con gli artisti, di visitare i loro studi, le gallerie, le esposizioni e di leggere, come Farrell aveva giustamente precisato. Ella non condivide l'impossibilità degli artisti di esibire in contesti diversi, afferma infatti che nonostante essi espongano in musei scientifici, culturali o in qualsiasi altro posto, la sovrapposizione di tutte queste esperienze e tipi di conoscenza diversi incontrati ha il merito di arricchire l'artista e il suo modo di operare. L'artista percepisce infatti la necessità di comprendere cosa significhi "essere" in questi

spazi, proprio come fa il curatore. «If an artist's work is good, I will like it wherever I see it» (Milbourne, 28 Aprile 2011).

La curatrice **Enid Schildkrout** sostiene invece come ogni museo possa essere considerato disuguale l'uno dall'altro e pure da paese a paese, tuttavia nessuno può affermare se uno sia più giusto dell'altro. Come scrive: «curators and artists have to deal with the institutional settings they are given, and only gradually, with enlightened leadership, can they change the institutional missions» (Schildkrout, 28 Aprile 2011).

Un elemento importante concerne l'aspettativa del pubblico (diviso da età, educazione ricevuta, sesso) e come questa differenza influisce nella sua percezione dell'esposizione. Di conseguenza i curatori e gli artisti si confrontano con i preconcetti spesso presenti nelle menti dei visitatori: nei musei scientifici essi si aspettano di ricevere informazioni di fatti e verità, mentre nei musei d'arte il fruitore è maggiormente soggetto a punti di vista personali, spesso non conferendo peso al messaggio dell'artista o del curatore, bensì semplicemente basandosi su un fattore estetico del "mi piace".

Pure la critica è un punto centrale della pratica artistica: oltre all'esporre e a rendere visibili le opere, è necessario contemporaneizzare i lavori includendo gli artisti secondo i canoni occidentali ed esaminandoli attentamente.

4.2.3. Il lavoro del curatore

Il successivo argomento riguarda l'incarico e il ruolo assunto dal curatore nell'acquisto delle opere: **Chris Spring** racconta quello da lui utilizzato al British Museum. Innanzitutto, i curatori appartenenti ai vari Dipartimenti formano un Modern Museum Acquisition Group, nel quale ognuno di loro avanza delle proposte agli altri gruppi e se la maggioranza di essi è d'accordo la proposta può essere suggerita ad altri gruppi, dentro e fuori al museo. Se non si ottiene una decisione favorevole, si ritorna nuovamente dai colleghi appartenenti al proprio gruppo al fine di convincerli definitivamente. È necessario tutto questo procedimento poiché, in questo tempo in cui le risorse finanziare sono notevolmente scarse, bisogna considerare la spesa di un'opera molto accuratamente sotto tutti i punti di vista, in quanto non è un problema riguardante il solo Dipartimento, bensì l'intero museo. Inoltre, i Dipartimenti collezionano spesso lavori che possono interessare anche ad altri colleghi, perciò, così facendo, i curatori di discipline diverse hanno modo di collaborare insieme per

l'acquisizione della suddetta opera. In ogni caso si deve sempre considerare «how much the artist's voice is heard and how much the curator dictates what is heard and how it is interpreted by the public» (Spring, 1 Maggio 2011).

La voce dell'artista assume una rilevanza considerevole nel lavoro del curatore, deve sempre essere ascoltata, in quanto è cortesia professionale rivolgersi a lui/lei. **Laurie-Ann Farrell** propone l'esempio di una discussione svoltasi nel 1999 al Museum for African Art, che includeva artisti come i sudafricani Mbongeni Richman Buthelezi, Samson Mnisi e Brett Murray. Nel bel mezzo di essa uno spettatore chiese agli artisti invitati: «if the Metropolitan Museum could acquire one work from each artist on this panel where would they like to see their work exhibited? In the galleries dedicated to African art, or 20th century art?» (Farrell, 3 Maggio 2011). Essi senza nessuna esitazione risposero nelle gallerie del ventesimo secolo. Gli artisti stessi dunque si riconoscono come artisti internazionali, non solo esclusivamente africani, e tali vogliono essere valutati.

Okeke-Agulu, a proposito della voce dell'artista e sul proprio pensiero relativo all'installazione dei lavori in un museo per un'esposizione, chiede ai partecipanti cosa accade se, accidentalmente, l'opinione dell'artista si pone in conflitto con quella del curatore e se è in conclusione l'artista stesso a scegliere il contesto in cui essere esposto. Per Okeke-Agulu è tutto uno specchio della visione del curatore e meno dell'artista.

Alla richiesta di quest'ultimo risponde il curatore del British Museum **Spring**, il quale sostiene di non aver mai esibito un lavoro di un artista in un modo da quest'ultimo non approvato: «I have always entered into long discussions over exactly how and where works would be displayed and what other works of art would be in close proximity» (Spring, 3 Maggio 2011). Il confronto con l'artista è uno dei metodi utilizzati per definire una galleria dinamica, ossia come un luogo di dibattito e non di pura sottomissione alle idee curatoriali. Se questo legame viene meno la galleria diventa una finzione, quest'ultima rappresentata dalle esposizioni itineranti o dalle pubblicazioni nelle quali il curatore presenta o riproduce dei lavori di artisti di una collezione museale.

Anche **Laurie-Ann Farrell** condivide con Spring l'importanza di dialogare con l'artista e di rispettare la sua visione d'idee. Recentemente Farrell ha collaborato con l'artista franco-algerino Kader Attia nell'installazione di un video per un'esposizione in Dubai nel 2010: l'artista, molto chiaro e pignolo, ha preteso, ed ottenuto giustamente dai curatori, che fossero rispettate delle linee guida ben precise. Ciò nonostante, la decisione finale deve

comunque spettare al curatore, il quale dispone l'opera in uno spazio e in un modo ben definito. Difatti, non tutti gli artisti sono a conoscenza dell'impatto che il proprio lavoro procura con la struttura, con l'idea della mostra e con l'ambiente, perciò frequentemente tutte queste condizioni dipendono dalla tipologia del luogo: se concerne una mostra temporanea o una galleria permanente o un sito specifico. La soluzione fondamentale risiede nel riuscire ad individuare le affinità che accomunano tra loro le opere d'arte per giungere a trascendere i nazionalismi e la gerarchia geografica.

Clive Kellner indaga, invece, due prospettive diverse: il curatore indipendente e il curatore proprio del museo che si occupa degli oggetti della collezione. A suo avviso, il curatore indipendente, sottoposto comunque a numerosi ostacoli (mancanza di salario e di un posto fisso), è maggiormente associato all'idea di appartenenza a quel gruppo di curatori internazionali presenti soprattutto sul mercato e sulle pagine delle riviste d'arte poiché pianificano l'organizzazione di grandi esibizioni e delle biennali. Il loro ruolo è vitale per la visibilità dell'arte africana contemporanea ed è importante riconoscerlo ed apprezzarlo. Kellner propone l'esempio del curatore africano Okwui Enwezor: ha pubblicato diversi articoli, ha diretto esposizioni importanti come *Documenta 11* di Kassel del 2002 e ha concesso la giusta attenzione e rilevanza all'Africa in Europa e in America. Oltre all'impegno dei curatori, anche il ruolo dei musei si è modificato:

> «the traditional role of museums as collection-centred is being revisited to the extent that museums are more orientated towards entertainment complexes with high turnovers of high profile exhibitions that in turn feed into media, visitor numbers, ticket sales, merchandise and donors» (Kellner, 3 Maggio 2011).

I curatori indipendenti godono della capacità di saper ringiovanire gli spazi museali attraverso dei progetti espositivi originali, anche se tuttora sono sempre più ricercati dalle istituzioni private e dalle collezioni. In definitiva, Kellner afferma che:

> «the museum curators is working within a pre-defined framework institutionally and on a more sustained series of exhibitions that relate back within the institution and in turn on audience development and to some degree on growing the collection, whereas an independent curator while contributing knowledge has a form of mobility that while having may be less sustainable» (Kellner, 3 Maggio 2011).

4.2.4. Discussioni sulla provenienza dell'artista e del curatore

Successivamente, **Okeke-Agulu** suggerisce un'altra questione: chiede infatti se esistano delle preferenze nella scelta delle opere o di artisti che vivono nel continente o di artisti che risiedono all'estero. Inoltre, invita i partecipanti ad illustrare il loro metodo d'acquisto, dato il crescente problema dei falsi.

Sia **Spring** sia **Farrell** non considerano un artista in base all'etnicità, poiché giudicano indispensabile solamente la qualità artistica e il procedimento esecutivo dell'opera. Per quanto concerne il problema dei falsi, il British Museum compera le opere direttamente dagli artisti o attraverso delle gallerie intermediarie, mentre Laurie-Ann Farrell segnala Internet e la rete come due possibili aiutanti nella selezione delle opere e nel conseguente mantenimento dei contatti con i curatori. Attraverso la tecnologia moderna gli artisti possono godere di una maggiore visibilità.

Karen Milbourne si riferisce alla questione geografica valutandola ingannevole e interroga gli artisti sui diversi stati d'animo vissuti nel momento in cui vengono collezionati o esibiti in un museo d'arte africana. Scrive:

> «there is a power differential and I am quite certain sometimes artists say 'yes' because they want to be collected and represented in a museum, not because they want to be African. Theo Eshetu has exhibited his work as "British", "Italian" and "Ethiopian", Fatma Charfi as "Arab" and "African". For some artists, like Yinka Shonibare[17], this complexity is the joy and inspiration for much of the work» (Milbourne, 10 Maggio 2011).

Agli artisti interessa solamente l'essere esposti, ma allo stesso tempo, dichiara Milbourne, è indispensabile invitarli a riflettere sui sentimenti provati durante una mostra svolta in ognuna delle tipologie museali. Il compito del curatore, oltre a verificare la provenienza e l'originalità di un'opera per evitare falsi, è quello di aiutare l'artista a percepire le differenze espositive, creando una nuova visione condivisa da entrambi.

Abitare all'estero riveste una funzione importante per molti Africani: infatti, è un semplice sistema da loro impiegato per comprendere il significato di "Africa" e l'influenza che il termine produce in loro stessi e negli altri. Gli artisti auspicano a non essere etichettati professionalmente come africani perché, come scrive **Katchka**, «the manner in which artists identify themselves, and wish to be identified, is not fixed; it is situational, and often shifts

[17] Cfr. Cap. 3.

over time and, certainly, over space» (Katchka, 11 Maggio 2011). Katchka lancia un'ulteriore sfida all'interno della *roundtable*: «are African curators more qualified to exhibit contemporary African art than others?» (Katchka, 11 Maggio 2011). La certezza della presenza di curatori come Okwui Enwezor e Simon Njami che hanno saputo contribuire a rendere globale l'arte africana attraverso esposizioni internazionali è notevole, ma questa visione deve essere privilegiata rispetto alle altre? Katchka sottolinea la necessità di un arricchimento, reso possibile dalle varie prospettive e dai diversi approcci culturali, della nozione di arte africana contemporanea. Attraverso la partecipazione di curatori stranieri e africani ci si augura di rinforzare e di eliminare quelle concezioni che hanno sempre rappresentato l'Africa dall'esterno.

Non sono solamente le istituzioni occidentali che insistono sulla netta divisione tra gli artisti che vivono dentro o fuori dal continente africano, ma pure i musei africani giudicano l'utilizzo di mezzi occidentali come un marchio di differenziazione e di "non autenticità". **Okeke-Agulu** suggerisce a testimonianza dell'argomento un dibattito a cui partecipò a Lagos un paio di anni fa nel quale si discuteva su come l'installazione (come mezzo artistico) fosse considerata un'invasione occidentale nell'arte nigeriana, poiché l'unica tecnica artistica vagliata come autentica era la pittura. Le critiche ai curatori nigeriani non mancarono: Okwui Enwezor è stato valutato negativamente per aver «misrepresenting Africa through exhibitions that include many Africans residing outside the continent» (Okeke-Agulu, 11 Maggio 2011). Questo evidenzia come la persistenza dei concetti di autenticità sia presente, dopotutto, anche in Africa e non solo in Occidente.

Clarke ha invece redatto una guida per meglio delineare lo scopo di collezionare opere contemporanee all'interno del dipartimento di arte africana, definite come il frutto di un artista nato o che risiede e produce in Africa. Al momento del processo di un acquisto di un'opera non è rilevante la provenienza geografica dell'artista, ma la qualità intrinseca del lavoro, come affermato precedentemente dagli altri curatori. Bisogna incoraggiare i pubblici a considerare le connessioni tra le opere occidentali e quelle africane e a trascendere nuovamente il nazionalismo.

Chika Okeke-Agulu sostiene che non necessariamente i curatori africani siano più qualificati degli altri, scrive:

> «there is the fact that must be acknowledged, which is that the African-born curators most of who work as independent curators in the international art scene came to the field - and yes,

helped define it - when it was unfashionable or totally ignored in museums, the academy and international contemporary art scholarship. It seems to me that what has happened is that some of these curators have kept their work, becoming in the process important voices. That is to be expected. But it gives them no right to make claims to the field more than their work can demonstrate. At the same time, non-African curators ought not expect to be privileged filed has grown as quickly as it has, there is no doubt that it is because of the diversity of perspective, voices and, yes, agenda it accommodates» (Okeke-Agulu, 15 Maggio 2011).

Riguardo alla questione del curatore posta da Katchka, **Clive Kellner** la valuta come provocante e complessa, dato che all'interno di essa si possono analizzare due visioni: l'una concerne l'identità, l'altra la specializzazione. La prima implica un'identificazione con una persona in termini di nazionalità, razza, genere; la seconda, invece, si riferisce ad un'area di pratica professionale dove un curatore o un esperto si qualificano in un particolare campo o argomento. I due concetti non esprimono necessariamente la stessa cosa, perché se fosse così «then African curators whether by birth or as part of the diaspora wouldn't be in position to curate anything outside of African art, like conceptual or western artists» (Kellner, 17 Maggio 2011).

Chris Spring evidenzia che:

«African-born scholars and curators - together with one or two enlightened colleagues not of African descent - helped to ensure that the fledgling field was not appropriated by the West before it was ready to fly. I think they were guided by principles that ran deeper than scholarship in making sure that some of the strictures which had long circumscribed the study of African art were not allowed to take root again» (Spring, 16 Maggio 2011).

Sfortunatamente, alcuni curatori rimangono intrappolati nel passato poiché continuano ad utilizzare un metodo espositivo tipico del colonialismo, di conseguenza la voce e le opinioni dell'artista non sono soppesate.

4.2.5. Problemi nella cooperazione con le istituzioni museali africane

Il successivo argomento introdotto da **Okeke-Agulu** si focalizza sulle istituzioni museali in Africa: un aspetto importante riguarda infatti la cooperazione tra il Primo Mondo e il Terzo Mondo, grazie alle esibizioni itineranti e ai programmi di sviluppo. Spesso, però, accade che questi progetti siano organizzati da musei etnografici o etnologici e non da musei d'arte, e a testimonianza di ciò il curatore propone l'esempio dell'esposizione *Ife Art in Ancient Nigeria*, che ha viaggiato in Europa e in America dal 2010 al Marzo 2012.

Alla provocazione risponde **Enid Schildkrout** che precisa, puntigliosamente, che la mostra non era stata programmata da un museo etnologico (forse l'unico che così può essere considerato è il British Museum), ma da musei d'arte come il Museum for African Art di New York in collaborazione con la Fundación Botin[18] in Spagna e la Nigerian National Commission for Museums and Monuments o il Virginia Museum of Art. Ciò nonostante, la cooperazione con le istituzioni africane è piuttosto insoddisfacente e Schildkrout è molto incredula sulla buona riuscita, in quanto il fattore logistico-organizzativo è un elemento complesso da gestire. Infatti, è difficile spedire opere d'arte in grande quantità in Africa e dall'Africa, data l'enorme carenza di collegamenti interni.

Okeke-Agulu ribatte sottolineando che è proprio la mancanza di relazioni con i musei e le gallerie d'arte contemporanea africane la causa fondamentale del scarso aiuto reciproco, a differenza dei rapporti con i musei etnologici (chiamati musei nazionali) che rientrano nella norma. Probabilmente, il fattore scatenante di questa carenza è proprio l'incubo logistico dello spostamento delle opere.

Milbourne non condivide l'affermazione di Okeke-Agulu: anche le collaborazioni con i musei nazionali non sono garantite e creano spesso una serie di disguidi. Le complicazioni risultano minori con le gallerie piuttosto che con i musei, ma in generale si evita di esibire lavori provenienti da gallerie, poiché valutate come delle imprese commerciali, prestatrici di lavori con lo scopo di inserirli nel mercato. Nel 2010 il National Museum of African Art coadiuvò un progetto con la ArtSource South Africa[19] rilevando enormi problemi finanziari: difatti, era incredibilmente caro trasportare opere internazionalmente. La curatrice stessa, con la serie *Artists in Dialogue*, riscontrò diversi intoppi quando si trattava di negoziare le opere d'arte per poterle esporre in America:

> «international collaborations are *hard* and most museums, at least in the US, are facing tremendous staffing shortages and budgets cuts making the collaborations we all desire increasingly difficult [...]. We are also seeking to find ways of collaborating professionally by partnering with both scholars and artists on the continent. So maybe the exhibitions aren't taken from African organizers, but we are working to make sure there is an interactive approach to the development of exhibitions in the US» (Milbourne, 22 Maggio 2011).

[18] È una fondazione familiare creata nel 1964 da due coniugi spagnoli: Marcelino Botin e sua moglie Carmen (http://www.fundacionbotin.org/).
[19] È una società di consulenza con base a Johannesburg (http://www.artsourcesouthafrica.co.za/).

4.2.6. Looking forward

L'ultima parte della *roundtable* ruota attorno a due questioni: la prima interessa quei progetti giudicati come priorità per un museo interessato all'arte africana contemporanea, la seconda invece stimola una riflessione concernente la più grande sfida per l'arte dal punto di vista curatoriale e museologico.

Per **Spring** una delle prime priorità dovrebbe essere quella di incoraggiare i musei africani a collaborare con gli artisti contemporanei, ad acquistare i loro lavori e anche ad offrire loro dei posti come curatori. Di conseguenza, è necessario organizzare dei workshop nel continente africano suddividendo la spesa a metà tra gli artisti ospiti e a metà tra la comunità internazionale. Un prototipo di questa ideologia è rappresentato dal British Museum che è già riuscito ad organizzare tre laboratori artistici (in Mozambico, Ghana e Nigeria) di una durata di circa due/tre settimane, attirando un gran numero di persone. Sfortunatamente, il problema rimane quando si tratta di convincere i musei occidentali a realizzare seriamente questi workshop, finalizzati al potenziamento sia dei musei africani sia del museo organizzatore.

Essenziale è da una parte cercare di sostenere l'impulso travolgente degli artisti africani che vivono e lavorano nel continente e di quelli che si trovano al di fuori, dall'altra dimostrare come queste opere facciano parte di un continuum che pone fine al fantasma del "presente etnografico" analizzato da Fabian[20].

Inoltre, **Gule** evidenzia come gli artisti africani incontrino grandi difficoltà in termini di visibilità e di accesso alle risorse e alle piattaforme internazionali, infatti essi tuttora devono combattere i pregiudizi antichi e come i musei, a causa del confronto con nuovi "giocatori" nell'arena globale come la Cina e l'India, devono lottare per sopravvivere. Afferma:

> «I often feel that much of what is produced in contemporary art circles has not been properly researched and is repetitive. It is important to develop new critical tools that can help us to deal with our ever-changing political and creative environments and move beyond our limited perspective» (Gule, 7 Giugno 2011).

Marla Berns ritiene, rispettivamente al Fowler Museum, di aver incrementato negli ultimi anni l'acquisizione di arte africana contemporanea e di aver organizzato ed ospitato numerose esibizioni, come quella dell'algerina Samta Benyahia nel 2007 e la collettiva

[20] Cfr. Cap. 1.

Continental Rifts: Contemporary Time-Based Works of Africa nel 2009, focalizzata sulla complessa identità negoziata imposta dagli spostamenti tra la "casa" e l'estero. Berns giudica fondamentale proporre esposizioni itineranti e collaborazioni con i colleghi che lavorano in Africa.

Clarke riconferma la dichiarazione di Gule che gli artisti africani contemporanei non occupano ancora lo stesso livello degli altri nell'arte globale, essendo quest'ultima definita maggiormente dalle gerarchie euroamericane. Si dovrebbero cambiare i modelli espositivi, predisponendo un maggior numero di retrospettive e di mostre monografiche, permettendo all'arte di accedere a numerosi contesti e di confrontarsi così con i lavori degli artisti contemporanei provenienti da tutto il mondo. La sua provocazione riguarda la necessità di creare uno spazio idoneo ad ospitare, esporre ed acquistare l'arte africana nei grandi musei.

Milbourne precisa come, addentrandosi nel sistema dell'arte, gli artisti vengano ghettizzati attraverso delle etichette che ormai non riguardano più lo stile o il periodo ma la provenienza geografica dell'artista. L'obiettivo comune rimane quello di comprendere come e se dobbiamo accettarle e allo stesso tempo di eliminare la divisione tradizionale/contemporaneo, moderno/popolare perché spesso «these practices have all intersected and often occupied the same geographic and temporal spheres» (Milbourne, 14 Giugno 2011).

Farrell consiglia innanzitutto di osservare il lavoro dell'artista e in seguito di preoccuparsi della sua nazionalità. I curatori che si interessano di arte africana contemporanea devono sia apprendere le pratiche artistiche internazionali, sia pianificare esposizioni innovative grazie alla loro conoscenza dell'Africa. Inoltre, i musei non incarnano solo quei luoghi in cui è possibile porre delle domande, al contrario sono degli spazi che offrono numerose informazioni incentivando il dialogo e la presa di posizione. L'arte deve parlare per sé stessa: «let's do the research, collaborate both with artists and across institutions, and make every effort possible to let the art speaks for itself» (Farrell, 16 Giugno 2011) (*NKA - Journal of Contemporary African Art*, III Roundtable "The latest in contemporary African and African diaspora art", http://nkajournal.wordpress.com/category/roundtable-iii/).

Qui si conclude la riflessione: l'arte africana, sia della diaspora sia del continente, ha contribuito e sta tuttora lentamente contribuendo a mutare i musei d'arte attraverso nuovi modi e nuove vie. Dalla discussione, che si augura di moltiplicare e di far nascere tanti

interrogativi, si è potuto constatare come esistano varie visioni riguardo all'arte africana contemporanea, alcune delle quali molto contrastanti tra loro.

Innanzitutto, il termine contemporaneo pone parecchi problemi di definizione: c'è chi lo percepisce come un termine legato alla capacità di un artista di saper "controbattere" alle critiche, come Okeke-Agulu. In seguito, torna sui suoi passi spiegando come non sia una sua definizione di arte contemporanea africana, ma se ne è servito unicamente per dimostrare come sia importante che il curatore e l'artista abitino lo stesso spazio: in questo modo l'arte africana diventa più dinamica, poiché entrambi possono comunicare facilmente. Ciò è vero se si pensa alle difficoltà che si incontrano quando non si riesce ad interagire, a "convivere" nel senso di trovarsi nello stesso luogo, per discutere e scambiarsi le opinioni. È un ottimo modo per inserire l'artista nel progetto curatoriale e su questo punto concordo con Okeke-Agulu, al contrario delle dichiarazioni Marla Berns. Ella dapprima giudica il termine contemporaneo restrittivo, poi conferma però di usarlo per aiutare il pubblico a distinguere ciò che è contemporaneo da ciò che è tradizionale. Difatti, Berns differenzia l'artista che lavora in Occidente da quella che lavora nel continente, giudicando una più contemporanea dell'altra. Opinione che scatena diverse critiche da parte degli altri curatori: è inammissibile utilizzare il termine contemporaneo proprio perché esso è fonte di ulteriori classificazioni e categorizzazioni. L'incapacità di obiettare e il definire contemporaneo solamente colui che lavora vicino ai centri internazionali non devono essere considerate delle scusanti per vagliare la non *coevità* degli artisti: è il curatore stesso che attua queste discriminalizzazioni. Pure il termine africano dovrebbe essere evitato perché rinforza gli stereotipi ancora esistenti e non è neanche ben accettato dagli artisti (Milbourne, Spring, Katchka, Clarke, Gule, Kellner). Tuttavia, Katchka se da un lato critica la persistenza di questi termini discriminatori, dall'altro li impiega per contraddistinguere gli artisti della diaspora da quelli del continente. È un trabocchetto poiché stima i primi migliori, più contemporanei, dei secondi. In realtà, ciò risulta impertinente: entrambi sono coevi, ma con delle tecniche e degli stili alquanto diversi. I rimproveri mossi al pensiero espresso da Marla Berns sono coerenti e attinenti: definisco la curatrice troppo legata agli stereotipi che valutano l'artista contemporaneo come colui che vive in città, al contrario di quello che abita nei villaggi africani e che crea opere tradizionali, vagliato in un certo senso come un "moderno", perché comunque è un'artista, ma *primitivo*, perché non vive nel nostro stesso spazio.

La seconda questione si focalizza sul concetto di museo "ibrido", ossia quel tipo di museo che elimina i confini tra arte ed etnologia. Esso è considerato essere una buona soluzione per Spring, Okeke-Agulu, Katchka, Clarke e Berns, soprattutto perché garantisce agli artisti africani un maggiore accesso agli ambiti museali e perché ovvia il problema del dove esporli (essi sono infatti spesso racchiusi nei musei etnologici e non in quelli d'arte). Al contrario Kawaguchi e Farrell non confidano nell'utilità di questo tipo di museo, in quanto ogni luogo e spazio possiede uno scopo preciso, una propria declinazione e purtroppo agli artisti africani non è ancora stato concesso un posto adeguato. Concordo sul fatto che ogni museo sia creato con una finalità ben definita, ma non per questo si deve respingere la progettazione di spazi "ibridi", dove arte ed etnologia coesistono, dove non avvengono più divisioni. Un esempio di questo tipo può essere considerato, a mio avviso, il Musée du Quai Branly[21] a Parigi, il quale però «rende omaggio all'altro neutralizzandolo» (Amselle 2007: 181). Amselle, criticando il museo, afferma: «affiancare opere dell'arte tribale che hanno una storia e opere di artisti contemporanei [...], per me equivale a mettere tutti in un mazzo; è un modo di procedere che evidenzia una sorta d'incertezza sulla filosofia stessa del museo» (Amselle 2007: 180-181).

Sulla tematica del ruolo rivestito dai curatori all'interno dei musei i partecipanti alla discussione condividono l'importanza di instaurare un dialogo con l'artista quando si tratta di decidere il progetto espositivo, nonostante la scelta finale spetti sempre al curatore, che può prediligere un intervento diverso da quanto concordato con l'artista (Farrell, Spring, Okeke-Agulu). Il curatore indipendente, ossia colui che non è legato con contratto a nessun museo, ricopre un ruolo centrale poiché è in grado di ringiovanire le aree espositive: grazie alle sue numerose esperienze in differenti luoghi, egli apprende stili, tecniche, idee provenienti da tutto il mondo riuscendo così ad inventare degli allestimenti originali e intriganti (Kellner). Il confronto tra curatore e artista e l'ascolto delle opinioni di quest'ultimo sono elementi determinanti, indispensabili fin dall'inizio. Purtroppo, come evidenziano Farrell, Spring e Okeke-Agulu, la conclusione è, ancora una volta, di competenza del curatore, il quale fa attenzione alle influenze esterne (quelle dei presidenti dei musei o della critica), piuttosto che alle parole dell'artista, poste spesso in secondo piano.

La *roundtable* verte poi sulla provenienza geografica dell'artista: i critici stabiliscono la sua non discriminazione nelle scelte espositive, poiché è frequentemente ingannatoria, difatti

[21] Cfr. Cap. 1.

nemmeno gli artisti vogliono essere etichettati come "africani" ma come artisti contemporanei al pari dei loro colleghi occidentali (Clarke, Spring, Farrell, Milbourne, Katchka). Il punto centrale, al quale si spera nel tempo di giungere, mira ad evitare le classificazioni geografiche causate da «una sovrapposizione di identità discrete ed estremamente pregnanti». L'antropologo Jean-Loup Amselle critica questa differenziazione:

> «la grande vittima in questo gioco è di sicuro la libertà creativa, in altri termini la possibilità per un dato individuo di far valere il suo atto artistico o intellettuale come riguardante solo ed esclusivamente lui stesso. Tirando in ballo troppo spesso l'origine etnica, culturale o nazionale, si finisce col fare sparire il carattere universalistico dell'operazione artistica o intellettuale, perché si dimentica che tali operazioni sono sempre l'espressione di una contrazione di un idioma universale in una singola lingua» (Amselle 2007: 131-132).

Successivamente, si prendono in esame i curatori africani: essi sono riusciti a dare nuova vita al campo artistico introducendo tante novità nell'ambito internazionale (Spring), tuttavia è necessaria anche una presenza occidentale esperta in questo settore (Kellner). Ognuno è libero di seguire il campo a cui è più affine senza discriminazioni riguardo al colore della pelle: un "nero" non deve interessarsi solo di arte africana, come un "bianco" unicamente di arte occidentale. Viviamo in un'epoca in cui la collaborazione e la convivenza consentono alle menti di "aprirsi" agli altri. Essenziale è quindi la compartecipazione di entrambi: curatori africani e non.

Per ciò che concerne l'argomento seguente, Okeke-Agulu sottolinea come la persistenza degli stereotipi sia radicata non solo in Occidente, ma anche in Africa: gli artisti che risiedono nel continente vengono giudicati "autentici" dai curatori locali, a differenza di quelli che abitano all'estero, influenzati dagli stili occidentali. Disapprova la mancanza, determinata da problemi logistici, di relazioni con i musei africani nella realizzazione di progetti espositivi, che vengono organizzati perlopiù da musei etnologici - nazionali - e non da musei d'arte. Schildkrout e Milbourne non sono pienamente d'accordo con quanto affermato da Okeke-Agulu, poiché anche i musei d'arte organizzano esposizioni e i disguidi da un punto di vista dei trasporti esistono pure nei musei etnologici. Una maggiore cooperazione è la chiave basilare per favorire un maggiore scambio di idee tra curatori in Occidente e curatori in Africa, e per favorire una maggiore crescita dei musei africani, ovviando le complicazioni organizzative. La realizzazione di momenti di discussione o delle giornate di workshop potrebbe essere un'ottima soluzione per incrementare la collaborazione in un domani non molto lontano.

In conclusione, riferendosi al futuro, è importante, secondo i curatori, incentivare l'acquisto di opere d'arte africane in Africa e in Occidente, riconoscendo un maggior spazio a questo tipo di arte; agevolare l'inserimento degli artisti africani nell'ambiente internazionale, dato che essi vengono ancora ghettizzati; eliminare la contrapposizione tradizionale/contemporaneo e rifiutare di schedare gli artisti in base alla provenienza geografica, giudicandoli solamente mediante la loro capacità artistica (Spring, Gule, Clarke, Milbourne, Farrell). Per riuscire a fare ciò, il primo passo da compiere è espandere e incrementare la discussione sul tema, far conoscere al pubblico mondiale l'arte africana contemporanea e la sua immensa varietà grattando via tutta la polvere che sta sopra l'etichetta "africano". Quest'ultima è usata, ancora oggi, per differenziare Noi da Loro, la nostra arte dalla loro arte. In realtà, le società sono tutte connesse[22] perciò pure l'Occidentale ha in sé una briciola di africanità.

[22] Cfr. Amselle (1999, 2001).

CONCLUSIONE

Siamo giunti al termine del lavoro, affrontando molti temi - l'evoluzione della percezione dell'arte africana e contemporanea, la sua ascesa, il suo sistema, i suoi protagonisti e le loro opinioni - con il proposito di riuscire a dare risposta alla domanda posta nella titolazione.

Il titolo racchiude infatti la questione dell'autenticità/etnicità dell'artista approfondita nella tesi e, al contempo, mira a far riflettere sull'utilizzo, spesso indistinto e a volte confuso, dei termini: *Arte africana contemporanea* o *Arte contemporanea africana*? Se la prima definizione sottolinea la legittimazione della contemporaneità nell'arte africana e la sua inclusione nel sistema internazionale, la seconda, invece, implica l'impiego di un'etichetta (africana) nella valutazione dell'arte contemporanea. Adottando quest'ultima, quindi, si va a confermare e ad evidenziare l'etnicità dell'artista, poiché se ne risalta la provenienza geografica. Infatti, un concetto di "africano" che include tutti gli stereotipi radicati nella mentalità occidentale permea ancora l'ambiente artistico.

Per la corrente "neoprimitivista" l'africano "autentico" è oggi considerato l'autodidatta abitante del continente, contrapposto all'africano "occidentalizzato", vagliato dai curatori "concettualisti" come colui che vive all'estero e che possiede una formazione accademica alle spalle.

L'africano "contemporaneo" è influenzato dagli stili occidentali, creatore di opere "ibride" come sostengono i "concettualisti", contrapposto all'africano "tradizionale" dei "neoprimitivisti" che è libero da influenze straniere, ancorato a tecniche e temi connessi alla tipicità locale, da noi giudicato come non *coevo* e tuttora da molti considerato "primitivo".

L'etichetta "africano" rischia perciò di ghettizzare l'artista e la sua arte. Difatti, «il persistere dell'attribuzione etnica - alla quale una parte crescente degli artisti africani resiste», sostiene Jean-Loup Amselle,

> «spinge a relativizzare l'aspirazione all'universalità dei curatori delle mostre e costringe ad esaminare con la massima attenzione la precisa volontà di favorire la nascita di un'arte globale. Finché nell'ambito delle grandi mostre alcuni artisti sono invitati in base all'etnia, nazionale o culturale, e non seguendo i semplici criteri del talento, i grandi discorsi sull'universalità dell'arte e sulla necessità di riunire l'insieme delle culture del mondo in un unico museo saranno solo parole vuote» (Amselle 2007: 76-77).

L'arte africana contemporanea deve essere allora rivalutata, in particolare «ha bisogno di essere condivisa, visionaria e sexy», come asserisce la critica d'arte Iolanda Pensa.

Condivisa grazie a progetti che ne permettano una maggiore diffusione nel mondo - ampliandone i collegamenti e le relazioni internazionali - resa possibile dalla nascita di nuove discussioni tramite link, pubblicazioni sul Web e in particolare su Wikipedia (Pensa 2007: 130-131), ma anche attraverso testimonianze di artisti o critici che vadano ad arricchire le conoscenze (Pensa s.d.)[1].

Visionaria grazie a riviste che incrementino le riflessioni e favoriscano la nascita di nuove idee e prospettive[2].

Infine *sexy*, cioè portatrice di fama, popolarità, forza: l'artista africano deve sentirsi un vip, una star proprio come fanno i suoi colleghi occidentali (Pensa 2007: 131), deve far valere le proprie idee non "da africano", ma "da artista".

Iolanda Pensa, con la quale sono pienamente concorde, sostiene il bisogno

> «di moltiplicare le visioni [...] non arrivando necessariamente ad una conclusione. Ognuno ha l'inviolabile diritto di avere la propria opinione del mondo e di dare la propria interpretazione. E online c'è tutto lo spazio e la libertà di farlo» (Pensa 2006)[3].

A mio avviso, è perciò il web, con i suoi contatti e la sua vastità, il mezzo futuro che permetterà di amplificare la discussione sull'argomento, che sarà in grado di includere personaggi importanti e persone comuni. «Per ottenere una reale liberazione dell'Africa» scrive Amselle, «gli intellettuali, gli scrittori o gli artisti africani *non devono* africanizzare l'Europa, *ma devono* riappropriarsi dei cliché europei sull'Africa» (Amselle 2007: 128; corsivi aggiunti), ridefinendo la nostra concezione di contemporaneità. Fondamentale è apprendere a riposizionarci in un presente comune, dove ognuno ha una propria storia passata, per superare una persistente «*negazione della coevità*» negli Altri, per usare le parole di Johannes Fabian (1983): «dobbiamo in qualche modo essere in grado di condividere il passato l'uno dell'altro per poterci riconoscere reciprocamente nel presente» (Fabian 1983 [2000: 119]).

---

[1] Pensa (2006), <http://io.pensa.it/node/1400>.

[2] Una tra queste è l'inglese *Third Text* fondata da Rasheed Araeen a Londra che cerca di scoperchiare l'Africa e farla conoscere al mondo mescolando utopie e stereotipi, cfr. Cap. 2.

[3] «Today we need to multiply visions [...] and not necessarily to reach a conclusion. Everyone - whatever origin, residency and training - has the inviolable right to have his/her own perspective on the world and to give his/her own interpretation. And online there is all the space and freedom to do so» (Pensa 2006), <http://io.pensa.it/node/1400>.

A conclusione di questo itinerario, credo appaia chiaro come i due termini utilizzati nella titolazione non possano essere considerati sinonimi ed essere impiegati indistintamente, in quanto rimarcano le diverse percezioni di chi se ne avvale. Per i curatori della corrente "neoprimitivista" (Magnin, Pigozzi, Martin, McEvilley)[4] persiste l'attribuzione etnica dell'artista, evidenziata dall'uso dell'aggettivo *africana* dopo *arte contemporanea*, al contrario dell'approccio "concettualista" (Hassan, Enwezor, Oguibe, Okeke-Agulu) che predilige sottolineare, avvalendosi della nozione di *arte africana contemporanea*, la *coevità* e la globalità dell'arte africana. Nel mio lavoro ho cercato di sviscerare la questione centrale dell'etnicità dell'arte e dell'artista dimostrando come, nel Nuovo Millennio, l'*autenticità*, in particolare, rimanga per alcuni ancora una prerogativa importante. Per rispondere all'interrogativo iniziale, la nozione prediletta[5], e personalmente maggiormente impiegata in tutta la tesi, è quella di *Arte africana contemporanea*: concetto che, pur racchiudendo una grande quantità di stili e di tecniche (tradizionali e moderne), non si sofferma sull'africanità delle opere d'arte, ma va oltre, conferendo importanza alle qualità estetiche ed artistiche di una categoria in grado di risvegliare la "particella" africana custodita in ognuno di noi.

[4] Il termine è usato anche dalla critica d'arte Joëlle Busca nel libro *L'arte contemporanea africana* (2002).
[5] Da critici, curatori e studiosi connessi alla tendenza "concettualista".

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (1922), *13° Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia 1922*, Venezia, Bestetti e Tuminelli.

AA.VV. (2007), *52° Esposizione Internazionale d'arte "Think with the senses feel with the mind. Art in the present tense"*, Venezia, Marsilio.

ALEXIS F. (2003), "La creazione artistica contemporanea in Africa: una posta in gioco culturale ed economica", in Eulisse E. (2003): pp. 169-175.

AMSELLE J. L. (1999), *Logiche meticce. Antropologia dell'identità in Africa e altrove*, Torino, Bollati Boringhieri (ed. orig. 1990 *Logiques métisses. Anthtopologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Bayot).

AMSELLE J. L. (2001), *Connessioni. Antropologia dell'universalità delle culture*, Torino, Bollati Boringhieri (ed. orig. 2001 *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion).

AMSELLE J. L. (2007), *L'arte africana contemporanea,* Torino, Bollati Boringhieri (ed. orig. 2005 *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion).

AMSELLE J. L. (2009), *Il distacco dall'Occidente*, Roma, Meltemi editore (ed. orig. 2008 *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Éditions Stock).

BAIOCCHI G. (1999), "Come guardare all'arte africana: l'opinione di un collezionista", *Africa e Mediterraneo*, n°28-29 (2-3/99), Bologna, Lai-Momo: pp. 14-16.

BARGNA I. (2003 [2008]), *Arte Africana*, Milano, Jaca Book.

BARGNA I. (2008), "Bandjoun Station dove sta? Sull'incerto confine tra il produrre ed esporre arte qui e altrove. Un'intervista a Barthélémy Toguo". Articolo scaricabile online dal sito dell'artista: <http://www.barthelemytoguo.com/6textes/interviews/bargna.html>.

BASSANI E. (2002), "La grande arte africana", in Bassani E. (a cura di), *Africa Nera. Arte e cultura,* Firenze-Milano, ArtificioSkira: pp. 11-17.

BEIER U. (1968), *Contemporary Art in Africa*, London, Pall Mall Press.

BENJAMIN W. (1991), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi (ed. orig. 1936 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, apparso a Parigi nel "Zeitschrift für Sozialforschung").

BERNARDI B. (1998), *Africa. Tradizione e modernità*, Roma, Carocci.

BOAS F. (1981), *Arte Primitiva*, Torino, Boringhieri (ed. orig. 1927, *Primitive Art*, Oslo, Instituttet for sammenlignende kulturforskning).

BUNZI M., "Sintesi di una critica antropologica", in Fabian J. (2000): pp. 11-24.

BUSCA J. (1999), "Uno sguardo dislocato", *Africa e Mediterraneo*, n°28-29 (2-3/99), Bologna, Lai-Momo: pp. 19-22.

BUSCA J. (2000), *L'art contemporain Africain: du colonialisme au postcolonialisme*, Paris L'Harmattan.

BUSCA J. (2002), *L'arte contemporanea africana*, Torino, L'Harmattan Italia (ed. orig. 2000 *Perspectives sur l'art contemporain africain*, Paris, L'Harmattan).

CAFURI R. (2005), *L'arte della migrazione. Memorie africane tra diaspora, arte e musei*, Torino, Trauben.

CAFURI R. (2006), "Uomini come oggetti nella spazzatura. Rifiuti, sfruttamento e subordinazione nell'arte africana contemporanea", in Valsecchi P. (a cura di), *Cultura politica memoria nell'Africa contemporanea*, Roma, Carocci: pp. 105-135.

CAFURI R. (2008), *Riconoscere la diversità. Antropologia, arte e musei*, Torrazza Coste (PV), Edizioni Altravista.

CAMBIANO G., MORI M. (2004), *Le stelle di Talete. Edizione blu. Storia e testi della filosofia,* vol. 2 dell'età moderna, collana Collezione scolastica, Roma-Bari, Laterza Edizioni Scolastiche.

CIMINELLI M. L. (a cura di) (2006), *La negoziazione delle appartenenze: arte, identità e proprietà culturale nel terzo e quarto mondo*, Milano, Franco Angeli.

CIMINELLI M. L. (a cura di) (2007), *Immagini in opera. Nuove vie per l'antropologia dell'arte*, Napoli, Liguori Editore.

CIMINELLI M. L. (2008), *D'incanto in incanto. Storia del consumo di arte primitiva in Occidente*, Bologna, CLUEB.

CLAEREN K. (2006), "Profession artiste contemporain", *Afrique magazine* (Aprile 2006), l'articolo è scaricabile online al link: <http://www.barthelemytoguo.com/6textes/presse/BToguo_AfriqueMagazine.pdf>.

CLIFFORD J. (1999), *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura ed arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri (ed. orig. 1988 *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, London, Harvard University Press).

COLOMBO DOUGOUD R. (2006), "Nuove tradizioni artistiche ed identità culturale in Oceania: le storyboards di Kambot (Papua Nuova Guinea)", in Ciminelli M. L. (2006): pp. 99-114.

CORSI F. (2007), "Vita da collezionista", in Candela G., Biordi M. (a cura di), *L'arte etnica tra cultura e mercato*, Milano, Skira: pp. 255-297.

EBONG I. (1999), "Negritude: between mask and flag - Senegalese cultural ideology and the École de Dakar", in Oguibe O., Enwezor O. (a cura di), *Reading the contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, London, inIVA: pp. 128-143.

ENWEZOR O. (2003), "Un problema di luogo: revisioni, diaspore, rivalutazioni", in Eulisse E. (2003): pp. 61-74.

ENWEZOR O., CHIKA O. A. (2009), *Contemporary African Art since 1980*, Bologna, Damiani. EULISSE E. (a cura di) (2003), *Afriche, diaspore, ibridi: il concettualismo come strategia dell'arte africana contemporanea*, Repubblica di San Marino, AIEP.

FABER P. (1999), "La realtà dei miti: la questione dell'identità nell'Africa contemporanea", *Africa e Mediterraneo*, n°28-29 (2-3/99), Bologna, Lai-Momo: pp. 26-31.

FABIAN J. (2000), *Il tempo e gli altri: la politica del tempo in antropologia*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo (ed. orig. 1983 *Time and the other: how anthropology makes its object*, New York, Columbia University press).

FABIETTI U. (1991 [2011]), *Storia dell'antropologia*, Bologna, Zanichelli.

FABIETTI U. (1995), *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.

FABIETTI U. (2001), "Presentazione", in Fabian J. (2000): pp. 5-10.

FANON F. (1996), *Pelle nera maschere bianche. Il Nero e l'Altro*, Milano, Marco Tropea editore (ed. orig. 1952 *Peau noire masques blancs*, Paris, Édition du Seuil).

FORNI S. (2007), "La prova del fuoco. Tecniche e significati di una tradizione ceramica contemporanea (Babessi, Camerun)", in Ciminelli M. L. (2007): pp. 73-98.

GINZBERG M. (2000), *Africa. Arte delle forme*, Milano, Skira (ed. orig. 2000 *Afrikanische formen*, Milano, Skira).

GOMBRICH E. H. (1995), *La storia dell'arte raccontata da Ernst H. Gombrich*, Milano, Leonardo (ed. orig. 1995 *The story of art*, London, Phaidon Press Limited).

GUEZ N. (1999), "L'idolo e la distanza: uno sguardo sull'arte contemporanea africana", *Africa e Mediterraneo*, n°28-29 (2-3/99), Bologna, Lai-Momo: pp. 32-34.

HART M. LYNN (1995), "Three walls: Regional Aesthetics and the International Art World", in Marcus G. E., Myers F. R. (a cura di), *The traffic in culture: refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press: pp. 127-150.

HASSAN S. M. (1999), "The Modernist Experience in African Art: Visual Expressions of the Self and Cross-Cultural Aesthetics", in Oguibe O., Enwezor O. (a cura di), *Reading the contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, London, inIVA: pp. 214-235.

HASSAN S. M. (2003), "L'esperienza modernista nell'arte africana: le espressioni visive del Sé e l'estetica transculturale", in Eulisse E. (2003): pp. 39-59.

HASSAN S. M., OGUIBE O. (2003), "Il concettualismo africano nel contesto globale: la mostra Authentic/Ex-centric alla Biennale di Venezia", in Eulisse E. (2003): pp. 141-158.

KASFIR S. (1999), "African Art and Authenticity: A Text with a Shadow", in Oguibe O., Enwezor O. (a cura di), *Reading the contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, London, inIVA: pp. 88-113.

KASFIR S. L. (2000), *L'art contemporain africain*, Paris, Thames & Hudson.

LATTANZI V. (2009), "Musei etnologici e didattica delle differenze", pp. 35-39, intervento ad un corso di aggiornamento organizzato a Ravenna il 30 Ottobre 2007 intitolato *Il museo, la città e gli uomini. La ricerca antropologica al servizio dell'educazione museale*, l'articolo è scaricabile online al link: <http://www.sistemamusei.ra.it/admin/InfDoc.php?op=fg&id_inf_doc=82&fld=file>.

LEIRIS M., DELANGE J. (1967), *Africa Nera. La creazione plastica*, Milano, Feltrinelli (ed. orig. 1967 *Afrique Noire: la création plastique*, Paris, Editions Gallimard).

LEIRIS M. (1984), *L'Africa fantasma*, Milano, Rizzoli (ed. orig. 1934 *L'Afrique fantôme*, Paris, Éditions Gallimard).

MAGNIN A. (1989), "6°48' Sud 38°39' Est", in AA.VV., Catalogo dell'esposizione *Magiciens de la terre*, Paris, Éditions du Centre Pompidou: pp. 16-17.

MAGNIN A. (1999), "L'arte contemporanea dell'Africa nera: Territorio, Frontiera, Mondo", *Africa e Mediterraneo*, n°28-29 (2-3/99), Bologna, Lai-Momo, articolo scaricabile online al link: <http://www.didaweb.net/risorse/scheda.php?id=4780>.

MARCADÈ B. (1991), *Intervista a Chéri Samba: Tagliente come un coltello*, consultabile al link: <http://www.cecilialascialfari.it/Arte%20Africana%20site/Tesi/Cheri%20Samba.html>.

MARTIN J. H. (1989), "Préface", in AA.VV., Catalogo dell'esposizione *Magiciens de la terre*, Paris, Éditions du Centre Pompidou: pp. 8-11.

MCEVILLEY T. (1989), "Ouverture du piège: l'exposition postmoderne et *Magiciens de la terre*", in AA.VV., Catalogo dell'esposizione *Magiciens de la terre*, Paris, Éditions du Centre Pompidou: pp. 20-23.

MCEVILLEY T. (2005), "How Contemporary African Art Comes to the West", in AA.VV., Catalogo dell'esposizione *African Art Now: Masterpieces from the Jean Pigozzi Collection*, London Merrell: pp. 34-43.

MESSINA M. G. (1994), *Le muse d'oltremare. Esotismo e primitivismo dell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi.

MONTRONI G. (2005), *Scenari del mondo contemporaneo dal 1815 ad oggi*, Roma-Bari, Laterza.

MOSCHIN V. (2005), *L'Africa in mostra. La presentazione dell'arte contemporanea africana nell'immaginario occidentale*, tesi di laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici, Università Ca' Foscari, Venezia, anno 2004/2005, relatore prof. Nico Stringa.

MUDENDA G. S. (2007), "Museums and the creation of national and local identities", *Africa e Mediterraneo*, n°60-61 (2-3/07), Bologna, Lai-Momo: pp. 32-37.

MUDIMBE V. Y. (2003), "*Reprendre*: enunciazioni e strategie nelle arti africane contemporanee", in Eulisse E. (2003): pp. 75-96.

NALDI F. (2007), "Arte africana contemporanea tra tradizione e nuove tecnologie", in Candela G., Biordi M. (a cura di), *L'arte etnica tra cultura e mercato*, Milano, Skira: pp. 133-142.

NICODEMUS E. (1999), "Fuori dall'invisibilità. Le difficoltà che si incontrano nello scrivere di arte africana contemporanea", *Africa e Mediterraneo*, n°28-29 (2-3/99), Bologna, Lai-Momo: pp. 46-52.

NJAMI S. (1999), "Il mito del continente immobile", *Africa e Mediterraneo*, n°28-29 (2-3/99), Bologna, Lai-Momo: pp. 53-55.

OGUIBE O. (1997), "Thoughts towards a New Century", in Deepwell K. (a cura di), *Art criticism and Africa*, London, Saffron Books: pp. 97-105.

OGUIBE O. (1999a), "Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art", in Oguibe O., Enwezor O. (a cura di), *Reading the contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, London, inIVA: pp. 16-29.

OGUIBE O. (1999b), "Un discorso di ambivalenza: il pensiero postmoderno e l'arte contemporanea africana", *Africa e Mediterraneo*, n°28-29 (2-3/99), Bologna, Lai-Momo: pp. 56-61.

OKEKE C. (1997), "Beyond either/or: Towards an art criticism of accomodation", in Deepwell K. (a cura di), *Art criticism and Africa*, London, Saffron Books: pp. 89-94.

PARODI DA PASSANO G. (1999), "Introduzione. Le loro Afriche", *Africa e Mediterraneo*, n°28-29 (2-3/99), Bologna, Lai-Momo, articolo scaricabile online al link: <http://www.africaemediterraneo.it/rivista/sommari_99.shtm#2_3_99>.

PARODI DA PASSANO G. (2007a), "Introduzione. Oltre l'identità", *Africa e Mediterraneo*, n°60-61 (2-3/07), Bologna, Lai-Momo: pp. 4-11.

PARODI DA PASSANO G. (2007b), "Gelede: sotto il segno della maschera", in Ciminelli M. L. (2007): pp. 157-212.

PASSERINI TOSI C. (1969), *Dizionario della lingua italiana*, Milano, Principato editore.

PENSA I. (s.d.), "Gli artisti africani contemporanei", articolo scaricabile online al link: <http://io.pensa.it/node/354>.

PENSA I. (2006), "Import-Export. History of the History of contemporary African art", articolo scaricabile online al link: <http://io.pensa.it/node/1400>.

PENSA I. (2007), "Make it sexy. La promozione dell'arte contemporanea africana", in Candela G., Biordi M. (a cura di), *L'arte etnica tra cultura e mercato*, Milano, Skira: pp. 93-131.

PIGOZZI J., MAGNIN A. (2005), "Two conversations", in AA.VV., Catalogo dell'esposizione *African Art Now: Masterpieces from the Jean Pigozzi Collection*, London Merrell: pp. 10-33.

PRICE S. (1992), *I primitivi traditi. L'arte dei selvaggi e la presunzione occidentale*, Torino, Einaudi (ed. orig. 1989 *Primitive art in civilized places*, Chicago, The University of Chicago Press).

PRICE S. (2010), "I musei e i loro collaboratori: antropologi, storici dell'arte, collezionisti", in Bargna I., Parodi da Passano G., *L'Africa delle meraviglie. Arti africane nelle collezioni italiane*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editore: pp. 62-71.

RECCHIA F. (2006), "Utopian perspectives in re-writing art history", *Africa e Mediterraneo*, n°55 (1/06), Bologna, Lai-Momo: pp. 9-11.

REMOTTI F. (1996), *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza.

SILVA O. (1997), "*africa95*: Cultural colonialism or cultural celebration", in Deepwell K. (a cura di), *Art criticism and Africa*, London, Saffron Books: pp. 15-20.

SOBRERO A. (2009), "Esposizioni africane. Riflessioni sull'ultimo libro di Jean-Loup Amselle", pp. 31-34, intervento ad un corso di aggiornamento organizzato a Ravenna il 30 Ottobre 2007 intitolato *Il museo, la città e gli uomini. La ricerca antropologica al servizio dell'educazione museale*, l'articolo è scaricabile online al link: <http://www.sistemamusei.ra.it/admin/InfDoc.php?op=fg&id_inf_doc=82&fld=file>.

SOULILLOU J., MAGNIN A. (1996), *Contemporary Art of Africa*, London, Thames & Hudson.

TURCI M. (2009), "Raccontare gli altri. Politiche dello sguardo e poetiche dell'orma al museo", pp. 27-29, intervento ad un corso di aggiornamento organizzato a Ravenna il 30 Ottobre 2007 intitolato *Il museo, la città e gli uomini. La ricerca antropologica al servizio dell'educazione museale*, l'articolo è scaricabile online al link: <http://www.sistemamusei.ra.it/admin/InfDoc.php?op=fg&id_inf_doc=82&fld=file>.

VETTESE A. (1998), *Artisti si diventa*, Roma, Carocci.

ZABUNYAN E. (2006), "L'approche critique du concept d'art africain et Africa Remix", *Africa e Mediterraneo*, n°55 (1/06), Bologna, Lai-Momo pp. 17-22.

ZAGATO L. (2006), "Tutela dell'identità e del patrimonio culturale dei popoli indigeni. Sviluppi recenti nel diritto internazionale", in Ciminelli M. L. (2006): pp. 35-65.

SITOGRAFIA

<http://www.vogue.it/uomo-vogue/people/2012/05/okwui-enwezor>.

<http://www.pbmstoria.it/dizionari/storia_mod/c/c176.htm>.

<http://www.pigorini.beniculturali.it/progetti-europei.html>.

<http://it.wikipedia.org/wiki/Nubia>.

<http://www.treccani.it/enciclopedia/abreazione/>.

<http://www.ospiteingrato.org/Interventi_Interviste/I_guanti_di_Maroni_24_6_09.html>.

<http://it.wikipedia.org/wiki/Tingatinga>.

<http://www.artthrob.co.za/01sept/news/camouflage.html>.

<http://it.wikipedia.org/wiki/Coartnews>.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Tintin_in_the_Congo>.

<http://www.fundacionbotin.org/>.

<http://www.artsourcesouthafrica.co.za/>.

<http://www.nkajournal.org/>.

<http://nkajournal.wordpress.com/category/roundtable-iii/>.