

Antropologia culturale e arte contemporanea. Territori, documenti e metodi condivisi

Valentina Lusini

L'idea che l'opera d'arte sia un oggetto flessibile, aperto a permutazioni e traduzioni, verificabile e riconoscibile in realtà lontane geograficamente e culturalmente, ha da tempo autorizzato un processo di internazionalizzazione che comporta, per gli artisti e il loro pubblico, coinvolgimenti estetici, economici, politici e identitari. L'allargamento della prospettiva artistica a lateralità geografiche extra-occidentali, inoltre, ha condotto ad una riflessione sul concetto di "estetica transnazionale", che permette di indagare i processi di trasformazione – resi espliciti soprattutto in ambito espositivo-museale – dello statuto delle arti non europee nel discorso estetico occidentale.

Gli esiti di una tale impostazione si situano, evidentemente, sul piano critico della democratizzazione culturale, oltre che su quello della ridefinizione dell'estetica: i diversi sistemi nei quali l'arte è inserita nel museo contemporaneo – sempre più spazio mobile e polifunzionale – contribuiscono a indurre giudizi di valore, a creare nuovi generi e fenomeni di mercato, a far emergere la serie delle azioni di tutela. Questo, d'altronde, è uno dei dati che le diverse teorie della patrimonializzazione consentono di acquisire e che, d'altra parte, sta alla base della museologia contemporanea.

Nell'ambito dell'arte, le strategie di auto-rappresentazione di alcuni artisti viventi, in rapporto ai contesti massificati e mediatici di posizionamento e negoziazione, permettono di avviare una riflessione essenzialmente antropologica su temi come l'identità e l'autorità che si configurano come mezzo di

ridefinizione di confini disciplinari, geografici ed epistemologici. Ciò vale, in particolare, per la cosiddetta "arte africana contemporanea", che negli ultimi venti anni ha visto crescere, in Occidente, il proprio spazio di visibilità e riconoscimento istituzionale.

Dal punto di vista storico-antropologico, è evidente che per parlare di "arte africana contemporanea" ed evitare banalizzazioni è necessario fare i conti con un problema di definizione che recenti studi di carattere generale¹ hanno indagato a partire da:

- analisi della categoria geografica (arte africana), che impone di considerare una serie complessa di generi artistici, di derivazione assai diversa (arte urbana, arte accademica, arte popolare, arte neo-tradizionale, arte della diaspora, arte di villaggio, *tourist art* ecc.), che si declinano in modo particolare in rapporto alle dimensioni e alla varietà del continente;

- analisi della categoria storica (arte contemporanea), che implica un'indagine sulle circostanze storico-politiche in seguito alle quali l'Africa ha tentato di acquisire il proprio "diritto alla contemporaneità" (ruolo della cultura coloniale e decolonizzazione, valorizzazione e/o creazione di un immaginario artistico come strumento di consolidamento di una "identità africana").

La problematizzazione delle categorie storico-geografiche è servita ad evidenziare la "presenza-assenza" dell'Africa, intesa qui come significante privilegiato di rappresentazioni occidentali che, come recentemente spiegato da Jean-Loup Amselle², tendono a normalizzare e "vetrificare" l'immagine

del continente in uno spazio atemporale che, in termini coloniali, corrisponde allo spazio negativo del sottosviluppo, della decadenza, del tribalismo, della violenza urbana, della povertà, ma anche, per contro, allo spazio positivo della solidarietà sociale, della tradizione, della naturalità, della sacralità, del riciclaggio che si oppone alla modernità globalizzata e all'utilitarismo di mercato.

Dal punto di vista del sistema dell'arte, questi spazi di rappresentazione contribuiscono a fondare quella che Amselle chiama una "geopolitica del bello", per cui l'arte africana contemporanea, come strumento di definizione reciproca tra Africa e Occidente, si configura essenzialmente in quanto "riserva di alterità". Questa considerazione – che comporta la necessità di valutare la natura del rapporto territorio-identità anche in riferimento ai concetti di dispersione, esilio, tradizione e modernità – s'inserisce ovviamente in un discorso più generale sulla nozione di autenticità, che tenta di regolare l'attribuzione della categoria di "africanità" in ambito artistico.

Si prenda, tra tutte, questa dichiarazione dell'artista Hassan Musa³, che conia il termine "artafricanismo" per riferirsi ad una costruzione essenzialmente politica e squisitamente istituzionale della cosiddetta "arte africana", che in realtà è un'arte "della finzione" pensata in Europa dagli europei per gli africani:

«L'artafricanisme est avant tout une tribune politique. [...] l'art africain est un objet qui a été inventé par les gens qui s'en servent et qui le manipulent aujourd'hui. Mon travail est avant tout celui d'un artiste qui est affecté par sa situation d'homme dans le monde. C'est pour cette raison que je pense que la manipulation des images est un geste politique qui a des conséquences politiques⁴».

Per molti artisti si tratta, come è evidente, di formu-

lare risposte a partire dall'accettazione delle condizioni di visibilità imposte dalle grandi macchine culturali internazionali (e in special modo dal mercato dell'arte euro-americano). In effetti, come sottolineato in un noto studio di Alain Quemin, il sistema di quotazione del mercato dell'arte contemporanea e gli indirizzi culturali delle maggiori istituzioni occidentali operanti in questo campo manifestano una spiccata tendenza alla gerarchizzazione⁵. L'analisi di Quemin dimostra che la segmentazione del mercato è determinata dalla diversificazione degli investimenti in base alla nazionalità degli artisti, per cui l'integrazione alla scena artistica internazionale – che di fatto è ancora controllata da un centro istituzionale dominante costituito dalle due biennali europee (Kassel e Venezia), dal Centre Pompidou di Parigi, dalla Tate Modern di Londra, dal MOMA e dal PS1 di New York – è legata alla capacità degli artisti di collocarsi nell'ambito di un territorio che per nascita, formazione o residenza sia manifestamente differenziato e riconoscibile⁶.

Basti qui riportare un'affermazione dell'artista e critico d'arte Olu Oguibe⁷, che parlando del suo rapporto con il *milieu* artistico internazionale critica la tendenza dei curatori a costringere geograficamente le pratiche e le appartenenze:

«I discorsi prodotti dalla critica europea e americana postmoderna attorno al lavoro degli artisti africani contemporanei contengono ambivalenze che presentano in termini nuovi vecchi pregiudizi, riproponendo un'idea di "alterità" che colloca l'artista africano in un luogo eternamente confinato⁸».

Questo "luogo confinato", che in termini postcoloniali Oguibe definisce "terreno della difficoltà", non sarebbe che il prodotto del sistema egemonico dell'arte occidentale, che si può interpretare, in realtà, come "palcoscenico simulacrale" di costruzione di "alterità degustabili" in cui l'artista di ori-

gine africana, come oggetto di consumo e fascino esotico, è destinato a produrre un'etnografia di sé che conferma e ripete una "narrazione di esistenza selvaggia" che lo costringe ad esistere solo come "proiezione":

«Autonomia. Articolazione di se stessi. Autografia. Questi sono i territori contestati dove l'artista contemporaneo africano si trova rinchiuso in una lotta per la sopravvivenza, una battaglia contro la dislocazione causata dalle numerose strategie della regolamentazione e della sorveglianza che oggi caratterizzano le attitudini occidentali nei confronti dell'arte africana⁹».

A ben vedere, e quasi paradossalmente, la critica alla produzione di discorsi sull'identità intesa come un tutto stabile e coerente si è precisata, negli ultimi anni, proprio all'interno del sistema istituzionale dominante dell'arte internazionale, e in particolare nell'ambito di una delle più importanti biennali europee, quella di Venezia, che nel 2001 ha ospitato una mostra a latere intitolata *Authentic/Ex-centric. Africa in and out Africa*¹⁰. Attraverso un'analisi della domanda di differenza, resa esplicita in un titolo che giocava sulla contrapposizione tra due aggettivi che alludevano alla rappresentatività nel circuito internazionale degli artisti africani, i due curatori (Salah M. Hassan e lo stesso Olu Oguibe) cercarono di veicolare l'idea di una coscienza "eccentrica" e transculturale dell'arte concettuale africana (postcoloniale e frontaliera). L'obiettivo era quello di superare il determinismo culturale legato alle ambivalenti richieste di "autenticità" per costituire nuovi criteri di accettazione e riconoscimento. La mostra presentò l'opera di sette artisti africani e della diaspora, in un percorso incentrato sulle modalità di decifrazione e rielaborazione delle sensibilità estetiche e culturali dell'Africa coloniale e postcoloniale.

Fu presentato, tra gli altri, il lavoro della sudafricana Berni Searle¹¹, che con il video *Snow White* conduceva il fruitore a riflettere sulle tragiche conseguenze dell'apartheid tramite una chiara allusione alla celebre fiaba di Biancaneve. Nel video, Berni Searle era nuda, inginocchiata nel buio. Dall'alto cadevano farina e acqua, che la donna impastava sul pavimento riproducendo, con un esplicito riferimento alla miscelazione come metafora della convivenza delle razze, un rituale di panificazione che assumeva un valore trasformativo e sacramentale.

Altri spunti di riflessione venivano dalle *Lord Byron's Drawing Rooms* di Godfried Donkor¹², che tramite un collage d'illustrazioni presenti al British Museum e attingendo a documenti d'archivio ricostruì lo studio veneziano di Lord Byron, evidenziando le storie ignorate o trascurate delle persone di colore nei circuiti delle élites europee dell'età vittoriana. L'intenzione di Donkor, che era quella di evidenziare le strategie d'uso della complessità identitaria nella storia delle relazioni interculturali, caratterizzava anche il lavoro di Yinka Shonibare¹³, che con *Vacation* presentò una famiglia di astronauti, vestiti con tute fatte di tessuto a batik, alla conquista dello spazio. Il *nonsense* sostanziale dell'astronauta-colonizzatore alle prese con luoghi alieni che diventavano metafore dei territori delle conquiste coloniali evidenziava, in modo ironico, la complessità delle relazioni di potere tra gruppi.

Su questo tema, del resto, Yinka Shonibare stava lavorando già da diversi anni. Nella ricerca di un linguaggio personale, nei primi anni Novanta del secolo scorso, l'artista iniziò ad utilizzare la stoffa a batik, prodotta in Indonesia o in Olanda, brevettata e distribuita da una fabbrica di Manchester, ma storicamente identificata come africana perché viene usata in tutta l'Africa postcoloniale e soprattutto nelle ex-colonie britanniche dell'Africa occidentale, orientale e meridionale, dove fa parte dell'abbi-

gliamento quotidiano. Shonibare elaborò il proprio segno di differenza, la stoffa a batik, a Brixton, la zona meridionale di Londra conosciuta per la sua varietà demografica e, ancora di più, come capitale della Black Britain. La stoffa wax, che inizialmente i critici d'arte interpretarono come segno dell'africanità dell'artista, era dunque in realtà, e paradossalmente, del tutto inglese, perché commercializzata e consumata a Londra.

In *Victorian Philanthropist's Parlour* (1996-1997), la ricostruzione d'interni vittoriani venne utilizzata da Shonibare per sovvertire, in forma di parodia, ogni idea di tradizione e appartenenza. Il riconoscimento dell'interno del salotto, arredato con mobili e suppellettili d'epoca, era infatti alterato dall'uso del tessuto a batik, con il preciso intento di riabilitare la coesistenza e l'impurità dei livelli di gerarchizzazione che nasce dalla sovrapposizione di differenze. L'artista, che ancora oggi utilizza la stoffa a batik nei suoi lavori, conferma dunque la finzione della propria etnicità, ma con la scelta di un elemento falsamente africano. Utilizzando questa stoffa e lavorando sul desiderio di primitivismo dell'Occidente, Shonibare offre quindi soltanto una rappresentazione della propria diversità, impiegando un significante fittizio, un'evidenza fasulla concepita e prodotta fuori dall'Africa.

In modi diversi, e su piani differenti, ognuno di questi artisti elabora la propria vocazione estetica con una sensibilità globale nell'ambito di un progetto internazionalista che resta tuttavia ancorato ad una peculiarità essenzialmente africana. La particolarità risiede nel fatto che l'appartenenza si costruisce a partire dalla combinazione di significati instabili e contingenti che ancorano l'identità del soggetto a ciò che Stuart Hall chiama "proliferazione della differenza":

«Non possiamo più concepire l'"individuo" come un Ego coeso, centrato, stabile e completo o come

un "sé" autonomo e razionale. Il "sé" va concepito, invece, come più frammentato, incompleto, composto da "sé" molteplici o da identità contestuali, come qualcosa che ha una storia, qualcosa di "prodotto" e sempre in processo. Il "soggetto" appare differentemente situato o posizionato da pratiche e discorsi differenti¹⁴».

Questa considerazione, evidentemente, comporta la consapevolezza che il significato di un segno culturale non si può stabilire in assoluto, ma soltanto a partire dal contesto di posizionamento. Ciò significa, come ricorda ancora Hall, che:

«Ciò che conta non sono gli oggetti intrinseci o storicamente congelati della cultura, ma le dinamiche del gioco dei rapporti culturali: per dirla in modo brutale e piuttosto semplificatorio, ciò che conta è la lotta di classe nella cultura e sulla cultura¹⁵».

La "lotta culturale" di cui ci parla Hall – che ha molto a che vedere con il concetto di "campo" teorizzato da Pierre Bourdieu – assume diverse forme, che anche in arte si sostanziano in incorporazioni, distorsioni, resistenze, negoziazioni e recuperi. Si tratta di "fratture", "diaspore", "irregolarità" che decostruiscono equilibri stabiliti per immaginare, proporre e adottare ordini di senso – senza garanzie di validità – che si muovono nell'orizzonte del postcoloniale e del postmoderno politicamente impegnato.

Si spiega, in questa prospettiva, il *pastiche* di molta arte contemporanea, segno dell'esperienza della complessità e dell'interattività che prende corpo nella figura di un artista che, rifuggendo le pratiche del cinismo accondiscendente, gioca nelle congiunture e indaga le modalità di costruzione di saperi localizzati e conflittuali che delineano relazioni asimmetriche di potere¹⁶. Basti pensare agli enigmatici autoritratti di Samuel Fosso¹⁷, ai collage di Hassan Musa, all'installazione *Veteran* (1998) di Olu

Oguibe o alla performance *Pure and Clean* (2001) di Barthélémy Toguo¹⁸, che utilizzano i metodi della pratica neoconcettuale per denunciare i paradossi del nazionalismo e delle relazioni di subordinazione. Oguibe e Toguo, in particolare, lavorano a definire i limiti di ipotesi etnica, cercando di decostruire la tradizionale opposizione tra dominanti e dominati – in termini di genere, razza, generazione e nazionalità – per rappresentare una nuova coscienza dell'appartenenza identitaria capace di superare il *nonsense* coloniale della dicotomia noi-altri per definirsi all'interno di una continua negoziazione internazionale.

In *Requiem* (1993), ad esempio, Oguibe mette in scena un altare-memoriale di una bimba morta durante la guerra in Bosnia, utilizzando un cliché tradizionalmente applicato all'Africa, quello delle lotte tribali, per inaugurare una riflessione sull'impudenza con cui l'Occidente giustifica la violenza delle tragedie etniche consumate all'interno della stessa Europa. In *Ethnographia 2.1* (2000), l'artista riflette invece sulle modalità di costruzione della differenza razziale e sulla responsabilità dell'etnografia nella costruzione di tipologie etniche stabili ed essenziali. Attraverso una serie di schizzi accompagnati da appunti scritti a mano che ricordano i diari di campo, Oguibe ironizza sull'ansia documentaristica e classificatoria dell'etnologia degli anni Trenta, magistralmente descritta da James Clifford ne *I frutti puri impazziscono*, che si rivolgeva alla salvaguardia della diversità culturale minacciata da una progressiva occidentalizzazione:

«Vedere l'etnografia come forma di collezionismo culturale [...] getta luce sui modi in cui esperienze e fatti vengono scelti, raccolti e staccati dalle loro originarie circostanze di tempo e su come si conferisca loro valore durevole in una nuova sistemazione. Collezionare – almeno in Occidente, dove il tempo

è generalmente concepito come lineare e irreversibile – implica un salvataggio di fenomeni dalla inevitabile decadenza o perdita storica¹⁹».

Mediante immagini che assecondano le aspettative di una lettura agile e convenzionale, Oguibe confonde invenzioni, rappresentazioni e stereotipi di realtà, immaginando tipologie etniche inesistenti e dimostrando, in ultima analisi, l'impossibilità di creare soggetti "autentici" e geopoliticamente differenziati.

Torniamo dunque, per concludere, ad un concetto già in parte delineato. In effetti, dal punto di vista dell'antropologia, la riflessione sugli spazi di mobilità che caratterizzano le pratiche artistiche descritte fin qui conduce ad abbandonare la nozione di "mosaico culturale" per volgersi a quelle politiche della posizione identitaria che si costituiscono come esercizi critico-espressivi del potere culturale, vale a dire dentro e per mezzo di rappresentazioni che sfuggono in parte ad ogni tentativo di "museificazione". Così, è chiaro che concentrarsi sul lavoro di certi artisti significa, per un antropologo che tenti di analizzare la trama della storia delle migrazioni attraverso il prisma del sistema dell'arte internazionale²⁰, riflettere sugli "spazi di transizione" teorizzati da Homi K. Bhabha²¹ e da Okwui Enwezor²².

Sul piano della didattica museale, questa prospettiva permette di individuare strumenti di riflessione sui linguaggi espositivi e sui procedimenti di produzione, appropriazione e traduzione di oggetti e contenuti artistici, storici e sociali, precisando i criteri pedagogici di un'impostazione interdisciplinare e interculturale che intende l'arte come laboratorio concettuale, fatto di sovrapposizioni dalla lunga storia e contatti prolungati tra culture diverse. L'accento sulla cosiddetta "arte postcoloniale", in particolare, offre l'occasione di riflettere sui mute-

voli spazi di mediazione tra codificazioni del passato e del presente, tra strategie di costruzione del soggetto e politiche nazionalistiche, tra modernizzazione e tradizione che caratterizzano la ricerca di molti artisti viventi, che con sensibilità cosmopolita e spirito critico fondono diversi modelli di consumo culturale, spostando l'interesse dal piano estetico al piano delle pratiche sociali e politiche. Interrogare il

campo artistico come luogo di discriminazione ed elaborazione di "identità in movimento" significa, in questo senso, sollecitare la formazione di un interesse libero da un immaginario stereotipato e consapevole dello scarto tra sistemi discorsivi di rappresentazione e contesti vissuti della contemporaneità.

Approfondimento

Come già detto in altra sede (cfr. V. Lusini, *Gli oggetti etnografici tra arte e storia. L'immaginario postcoloniale e il progetto del Musée du quai Branly a Parigi*, L'Harmattan Italia, Torino 2004), la necessità di adottare un punto di vista critico e riflessivo vale in particolar modo per i musei etnografici, ai quali compete la ricerca sul senso del proprio essere e del proprio divenire in relazione a una dinamica interculturale che, per la propria attualità e specificità, comporta la necessità di un continuo ripensamento dei sistemi di classificazione e rappresentazione in vista della creazione di spazi sempre più multiculturali, ibridi e interconnessi.

Per rimanere al caso dei musei etnografici europei, residui testimoni della politica imperialista, si può osservare che l'esigenza di ridefinire la patrimonializzazione come strumento di riconoscimento pubblico non solo di oggetti, ma anche di valori e gruppi ha condotto, già da qualche tempo, ad utilizzare il concetto allargato di "memoria-patrimonio" per accordare legittimità a quella molteplicità di culture in trasformazione che comprende anche le realtà urbane contemporanee e i sistemi delle culture regionali. Del resto, è proprio su questo concetto di "memoria plurale" – collegata da una parte ai diversi modi di esperire e percepire il mondo e dall'altra ad un principio invariante di "memoria condivisa" – che si fondano i progetti di ristrutturazione, anche radicale, dei maggiori musei etnografici europei.

La volontà di reinterpretare il valore delle collezioni accumulate in epoca coloniale secondo i nuovi orientamenti

della politica culturale internazionale, che impone di ridefinire in una prospettiva etica i concetti di "valore artistico", "cultura" e "patrimonio", ha coinvolto e sta coinvolgendo non solo il Musée du quai Branly di Parigi o il Musée des Confluences di Lione – fiori all'occhiello di un ampio progetto di valorizzazione nazionale che utilizza la memoria come strumento di integrazione che si esplicita a diversi livelli, da quello sociale a quello economico – ma anche il Musée des Arts Africains, Océaniens et Amérindiens di Marsiglia, il Museum of Mankind di Londra (ricongiunto al British Museum), l'Hamburgisches Museum für Völkerkunde di Amburgo, l'Ethnologisches Museum di Berlino-Dahlem, il Rijksmuseum di Leida, il Museum of Cultures di Helsinki, il National Museum of World Cultures di Göteborg, il Centro delle Culture del Mondo di Milano, il Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini di Roma, il Museo delle Culture Extra-europee Dinz Rialto di Rimini e il Castello D'Albertis – Museo delle culture del mondo di Genova.

Si tratta di progetti molto diversi nelle intenzioni e nelle realizzazioni, che tuttavia hanno in comune un elemento fondamentale: l'impostazione incentrata sul concetto di "cultures du monde" (o "world cultures"), che comporta la messa in scena di una sorta di "viaggio planetario" all'interno del quale l'osservatore è invitato a cercare un orientamento attraverso l'interpretazione di quei processi macrostorici che sono presentati tramite i documenti e mediati dall'esposizione delle collezioni. In tutti questi progetti, l'esigenza di articolare il museo etnografico

come "zona di contatto" si fonda sull'individuazione di un concetto di universalità che non impedisce di parlare in termini di culture: la mediazione della esigenza di differenziazione, che scaturisce dalla concretizzazione del diritto alla differenza, si realizza cioè nel proporre una forma di dialogo interculturale fondata su un impianto di riferimento trasversale (che serve a riconoscere gli slittamenti e le contaminazioni all'interno di un sistema, per l'appunto, globale di riferimento) e, contemporaneamente, su un'analisi relativista (che viene impiegata per inquadrare problematicamente il concetto di alterità e per contestualizzare le informazioni).

Note

1. In particolare O. Oguibe – O. Enwezor (eds.), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to Marketplace*, Mit Press Editions, Cambridge 1999 e E. Eulisse (a cura di), *Afriche, diaspora, ibridi. Il concettualismo come strategia dell'arte africana contemporanea*, Aiep Editore, Repubblica di San Marino 2003.
2. Cfr. J. L. Amselle, *L'arte africana contemporanea. L'arte dell'"incolto" tra Africa e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2007 [ed. orig. *L'Art de la friche. Essai sur l'art contemporain africain*, 2005]. Sulle modalità discorsive di costruzione dell'alterità si vedano anche E. W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2001 [ed. orig. *Orientalism*, 1978] e V. Y. Mudimbe, *L'invenzione dell'Africa*, Meltemi, Roma 2007 [ed. orig. *The Invention of Africa*, 1988].
3. Nato in Sudan nel 1951, Hassan Musa vive e lavora in Francia.
4. Cfr. Hassan Musa, in J. Oublié, *Du statut de l'artiste contemporain africain en France*, in "Africultures", 24/07/2007 (in rete sul sito www.africultures.com): «L'artafricanismo è prima di tutto una tribuna politica. [...] l'arte africana è un oggetto che è stato inventato da persone che oggi se ne servono e lo manipolano. Il mio lavoro è soprattutto quello di un artista che riflette sulla sua situazione di uomo nel mondo. Per questo credo che la manipolazione delle immagini sia un gesto politico che ha conseguenze politiche» [traduzione a cura del redattore].
5. Cfr. A. Quemin, *L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international. La place des pays «périphériques» à «l'ère de la globalisation et du métissage»*, in «Sociologie et Sociétés»: Les territoires de l'art, vol. XXXIV, n. 2, automne 2002, pp. 15-40.
6. Passando in rassegna i diversi comparti del mercato dell'arte, L. Torretta, 2006, *ottima annata*, in "Il Sole 24 Ore", domenica 14 gennaio 2007, prende atto di una svolta particolarmente significativa: «Sotheby's e Christie's, le due case d'asta che concentrano il 40% del giro d'affari internazionale, si volgono sempre più verso un mercato, quello orientale, che si sta rilevando praticamente inesauribile almeno da due punti di vista: come potere d'acquisto e come offerta d'arte. Si può dunque prevedere che saranno i collezionisti e gli artisti asiatici (e non più quelli euroamericani) a dare l'impronta al mercato internazionale dell'arte nei prossimi anni».
7. Olu Oguibe nasce nel 1964 ad Aba, in Nigeria. Vive e lavora a New York.
8. Cfr. O. Oguibe, *Un discorso di ambivalenza: il pensiero postmoderno e l'arte contemporanea africana*, in C. Christov-Bakargiev – L. Pratesi (a cura di), *Arte, identità, confini*, Carte Segrete, Roma 1995, p. 60.
9. Cfr. *ivi*, p. 62.
10. La mostra, patrocinata dalla Biennale di Venezia e organizzata dal Forum For African Arts di New York, presentò il lavoro di sette artisti dell'Africa e della diaspora africana: Willem Boshoff, Maria Magdalena Campos-Pons, Godfried Donkor, Rachid Koraïchi, Berni Searle, Zineb Sedira, Yinka Shonibare. Per maggiori informazioni si vedano, in particolare, S. M. Hassan – O. Oguibe, *Il concettualismo africano nel contesto globale: la mostra "Authentic/Ex-centric" alla Biennale di Venezia*, in E. Eulisse (a cura di), op. cit., pp. 141-158 e il catalogo S. M. Hassan – O. Oguibe (eds.), *Authentic/Ex-centric: Conceptualism in Contemporary African Art*, Forum for African Arts, New York 2001.
11. Berni Searle nasce a Cape Town nel 1964. Vive e lavora tra Cape Town e New York.
12. Godfried Donkor nasce in Ghana nel 1964. Vive e

lavora in Inghilterra.

13. Nato nel 1962 a Londra, dove vive e lavora, Shonibare è figlio di un giudice e discendente di una famiglia reale africana. L'artista vive a Londra fino a 7 anni. Cresce poi in Nigeria, a Lagos, negli anni successivi alla decolonizzazione. Negli anni Settanta, come fa notare O. Oguibe, *Yinka Shonibare, l'outsider* (www.repubblica.it/repubblicarts/shonibare/testo_ita.html), Lagos era la capitale di una delle nazioni più ricche del Terzo Mondo; una nazione che, pur essendo appena emersa da una guerra civile durata quasi tre anni, godeva di un certo rispetto a livello internazionale grazie ai giacimenti di petrolio appena scoperti. Per le sue origini e in questo ambiente, accedendo liberamente alla cultura popolare di tutto il mondo, Shonibare coltiva una personalità globalizzata. Ciononostante a Londra, dove si stabilisce a 17 anni, Shonibare si trova ad affrontare le stesse difficoltà di integrazione dei suoi connazionali emigrati. Deve imparare le nuove regole dell'appartenenza e fare i conti con la diversità iscritta nel colore della pelle. Le sue inclinazioni postcoloniali e globalizzate ne fanno un outsider che si rifiuta di giocare la carta dell'autenticità. Per questo, il suo lavoro, agli esordi, non ebbe successo. Appariva poco chiaro proprio perché non enfatizzava la propria appartenenza geografica e culturale, né tematicamente né formalmente. Con la sensibilità ultrametropolitana acquisita a Lagos, Shonibare cercò per anni, nelle accademie d'arte britanniche (ha frequentato la Byam Shaw School of Art e il Goldsmiths College), di sconfiggere quella perenne richiesta di differenza, lottando per sfuggire alla domanda della sua presunta peculiarità africana.

14. Cfr. S. Hall, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Meltemi, Roma 2006, p. 126. Lo stesso concetto è espresso da A. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, 1996 [trad. it. *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001], da J. Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, 1997 [trad. it. *Strade.*

Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX, Bollati Boringhieri, Torino 1999] e da T. Macri, *Postculture*, Meltemi, Roma 2002, p. 13: «Le strategie di sopravvivenza contemporanee scivolano verso un ordine transnazionale in cui il sistema globale ha ripartito spazi di erranza, di caos e di fuga per una soggettività in costruzione».

15. Cfr. S. Hall, op. cit., p. 64.

16. Si veda in particolare T. McEvelley, *L'identità culturale en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et post-colonial*, Jacqueline Chambon, Nîmes 2002.

17. Samuel Fosso è nato nel 1962 a Kumba, un villaggio del Camerun. Vive a lavora a Bangui (Repubblica Centrafricana).

18. Barthélémy Toguo Tamakoné è nato nel 1967 a M'Balmayo, in Camerun. Vive e lavora a Parigi, Banjoun (Camerun) e Düsseldorf.

19. Cfr. J. Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, p. 266 [ed. orig. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, 1988].

20. Sulla critica al concetto di "internazionalismo" si veda J. Fisher, *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Kala Press – Inilva, London 1994.

21. Cfr. H. K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge 1994 [trad. it. *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001].

22. Cfr. O. Enwezor, *Un problema di luogo: revisioni, diaspore, rivalutazioni*, in E. Eulisse (a cura di), op. cit., pp. 61-74.