



VIAGGIO ATTORNO ALL'ARTE AFRICANA

Il 30 marzo FM Centro per l'Arte Contemporanea inaugura la mostra "Il Cacciatore bianco/The White Hunter", dedicata alle molteplici espressioni dell'arte africana e alla costruzione che ne ha fatto l'Occidente. L'intervista a Marco Scotini, curatore della rassegna.

Sonia S. Braga



Nella mostra "**Il cacciatore bianco/The White Hunter**", in programma a Milano, si cerca di ridefinire l'idea di arte africana contemporanea, offrendo un'ampia e approfondita panoramica sui linguaggi e le peculiarità di una ricchissima espressione culturale. **Marco Scotini**, il curatore della rassegna, illustra i temi dell'esposizione e offre le chiavi interpretative per capire e apprezzarne la storia, i protagonisti, il ruolo del collezionismo.

Partiamo dal titolo: "Il Cacciatore bianco. Memorie e rappresentazioni africane". Oltre a individuare una precisa dimensione geografica e concettuale punta a descrivere le pratiche e i linguaggi dell'arte africana con l'obiettivo di superare gli stereotipi di una visione eurocentrica?

«Non si tratta di superare semplicemente la visione eurocentrica ma di metterla piuttosto sotto inchiesta. Per questo la mostra parte da una critica radicale al nostro sguardo sull'Africa e, prima di essere un'escursione sull'arte del continente nero, riguarda la costruzione che l'Occidente ne ha fatto.

Nel 1922 la Biennale di Venezia presenta per la prima volta una sala dedicata all'arte africana, nello stesso anno in cui Benito Mussolini sale al potere.

Non so se si tratti di un disegno della storia o di semplice coincidenza.

Di fatto, alla fine di quel decennio le cosiddette conquiste d'Oltremare alimenteranno il sogno fascista della costruzione imperiale.

Dunque perché mettere al centro la figura del cacciatore bianco? L'idea che questo titolo porta con sé è tratta da alcuni film della straordinaria coppia di cineasti contemporanei, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi.

In molte delle loro pellicole archivistiche, riprese dagli anni '20 e dai documenti del colonialismo italiano in Africa, si mettono a fuoco scene in cui i colonizzatori, nelle loro sahariane color cachi, si contrappongono ai corpi neri nudi che li attorniano. Ma quello che è sorprendente in questa loro rilettura delle pellicole del passato è il costante collegamento visivo tra lo sguardo della macchina da presa e il cannocchiale del cacciatore. Il bersaglio della telecamera dell'esploratore e quello del mirino del fucile è lo stesso: sempre di 'caccia grossa' si tratta. Diciamo che dai film dei Gianikian emerge subito come lo sguardo diventi un fattore originario e imprescindibile nella costruzione di un'alterità, prima che questa si tramuti in dipendenza, in subalternità e definitiva violenta sottomissione».

Com'è nato il progetto e com'è stato concepito il percorso espositivo?

«Il progetto nasce come prosecuzione della decostruzione della modernità occidentale che FM sta portando avanti fin dalla sua prima mostra. Dopo l'arte dell'Est europeo ora tocca al Sud, all'Africa. Ma qui le implicazioni dello sguardo sono molto più complesse. In questo caso abbiamo a che fare non con una alterità durata cinquant'anni e segnata dalla separazione politica della Cortina di Ferro. L'alterità africana è stata costruita lungo secoli e secoli: prima gli schiavi, poi i colonizzati e infine i primitivi. Dunque, come affrontare la questione? Abbiamo pensato di collezionare frammenti di mostre (come la Biennale del '22, *Magiciens de la Terre*, documenta 11, ecc.) e di metterle in sequenza, anche se tra l'una e l'altra passavano molti anni. Inoltre, si parte dalla capanna realizzata da Pascale Martine Tayou e si finisce con un totem fatto di specchietti portacipria del giovane artista del Madagascar, Joel Andrianomearisoa. Ecco si comincia con lo stereotipo per poi incontrare il suo opposto: il proprio volto reale, il volto di tutti e di ciascuno».

Com'è nato il progetto e com'è stato concepito il percorso espositivo?

«Il progetto nasce come prosecuzione della decostruzione della modernità occidentale che FM sta portando avanti fin dalla sua prima mostra. Dopo l'arte dell'Est europeo ora tocca al Sud, all'Africa. Ma qui le implicazioni dello sguardo sono molto più complesse. In questo caso abbiamo a che fare non con una alterità durata cinquant'anni e segnata dalla separazione politica della Cortina di Ferro. L'alterità africana è stata costruita lungo secoli e secoli: prima gli schiavi, poi i colonizzati e infine i primitivi. Dunque, come affrontare la questione? Abbiamo pensato di collezionare frammenti di mostre (come la Biennale del '22, *Magiciens de la Terre*, documenta 11, ecc.) e di metterle in sequenza, anche se tra l'una e l'altra passavano molti anni. Inoltre, si parte dalla capanna realizzata da Pascale Martine Tayou e si finisce con un totem fatto di specchietti portacipria del giovane artista del Madagascar, Joel Andrianomearisoa. Ecco si comincia con lo stereotipo per poi incontrare il suo opposto: il proprio volto reale, il volto di tutti e di ciascuno».

Quali prospettive emergono dal lavoro degli artisti selezionati? C'è un filo rosso che accomuna le loro ricerche? Penso ai temi forti dell'identità per Meschac Gaba, Georges Adéagbo e Wangechi Mutu, alla questione sudafricana per William Kentridge, alle pratiche di riappropriazione e di resistenza alle forme di esclusione e omologazione di Yinka Shonibare, Rashid Johnson, Abdoulaye Konaté...

«Tutti questi artisti emersi con la fine degli anni '90 muovono contro la proposta fatta nell'89 da *Magiciens de la Terre*. Jean-Hubert Martin e André Magnin erano alla ricerca dei linguaggi incontaminati e tribali, mentre questa generazione mostra le proprie contaminazioni, rimescola Nord e Sud, propone la diaspora come propria condizione. C'è chi intende rispondere con una africanizzazione dell'Occidente come Shonibare, chi si prende gioco dell'idea del museo etnografico come Gaba, chi da bianco risponde a contesti di segregazione razziale come Geers e Kentridge oppure chi fa del trattino di unione l'apertura di una nuova soggettività, tipo black-british, come il grande regista John Akomfrah. Si è trattato di una generazione molto importante che ha riposto nel meticcio una grande speranza per il futuro. Dunque i fantasmi e la memoria sono una sorta di sottotesto imprescindibile per tutti loro».

In che misura i linguaggi tradizionali dell'arte africana interagiscono con le pratiche occidentali del contemporaneo? C'è spazio anche per una dimensione di sincretismo linguistico?

«Diciamo che volutamente i prodotti di questa generazione sono ibridi: né pittura, né scultura, né documentario, né disegno, né installazione ma un po' tutte queste cose assieme. Si tratta di un'ibridazione linguistica che traduce uno specifico contenuto. Pensiamo ai manichini di Shonibare che rappresentano figure del passato occidentale ma vestiti in cirè africano. Quello che vorrei sottolineare è come però questi artisti rifiutino ogni idea di assimilazione passiva e facciano della contaminazione un'istanza politica, di rivendicazione culturale».



1 - 5 KOTA (GABON), FIGURA DI RELIQUARIO MBULU NGULU, LEGNO CON PATINA D'USO, LAMINE IN RAME E OTTONE, FERRATURE, 57 CM, COLLEZIONE ELIO ED ONDA REVERA.

Una sezione della mostra è dedicata alle opere di arte antica tradizionale, con la ricostruzione della sala dedicata agli oggetti d'arte africana esposti alla Biennale di Venezia del 1922. Che ruolo assume il confronto tra passato e presente nella narrazione delle memorie africane?

«Abbiamo ricostruito la sala n. 7 della Biennale di Venezia, grazie all'aiuto di un africanista come Gigi Pezzoli, e questa ricostruzione intende essere di per sé una riproposta di memoria comune. Se però prendiamo il lavoro degli artisti africani sul passato ecco che il presente si carica di fantasmi, spettri, apparizioni. Mi viene in

ONDA REVERA.

spettri, apparizioni. Mi viene in mente il lavoro sugli archivi di Akomfrah, la ricerca delle radici presunte degli oggetti in Gaba, il

capitalista bianco e senza scrupoli di nome Eckstein nelle animazioni di Kentridge oppure l'arto-fantasma in Kader Attia come momento rivelatore della percezione che gli amputati hanno della parte mancante. Soprattutto la nuova generazione (Baloji, Attia, Chamekh) interviene in modo freddo sul passato, all'opposto della generazione precedente».

Nell'ultimo decennio l'arte africana contemporanea ha risvegliato l'interesse della critica, della storiografia, del mercato e del collezionismo. Quali sono i nuovi scenari della creatività emergente nel continente africano? A suo avviso c'è una linea di continuità con le esperienze di artisti che potremmo definire "storicizzati"? Penso a Kentridge, Shonibare, Pascale Martine Tayou...

«Il tratto comune alla loro generazione è stato il rifiuto degli ordini normativi, delle politiche dell'identità. Oggi questo momento sembra superato e c'è l'emersione di una doppia tendenza. Chi denuncia freddamente il passato attraverso un nuovo inasprimento delle coscienze e chi lo saluta definitivamente praticando l'allontanamento. Vedremo cosa succederà».

Dal concept espositivo emergono specificità legate a singoli contesti geografici e/o generazionali?

«Abbiamo volutamente evitato una contestualizzazione geografica, lasciandola presente solo all'interno della mostra africana del '22, dove questo parametro era stato impiegato. Diciamo che anche la mappa dell'Africa è una costruzione culturale che le colonie rappresentavano al meglio. Penso a quando Angelo Del Boca scrive che anche l'Italia voleva avere la sua superficie verde accanto al rosa francese nella carta del continente. Ma mi viene in mente anche quello che Foucault chiama 'regime di verità dell'identità nazionale' e che molti degli artisti contemporanei hanno voluto mettere in discussione, proponendo piuttosto delle contro-geografie dove non si trova 'chi sta qui' e 'chi sta là'. Forse neppure

contro-geografie dove non si trova 'chi sta qui' e 'chi sta là'. Forse neppure abbiamo fatto propriamente ricorso a contesti generazionali che non fossero quelli dell'apparizione dei diversi artisti nei contesti espositivi nei quali più volte sono stati presentati. Per esempio fotografi come Seydou Keita o Malik Sidibè raccontano il Mali degli anni '50 e '60 ma emergono sulla scena artistica solo negli anni '90. Perciò abbiamo tenuto fede a quest'ultima data per inserirli nella mostra».

Una sezione della mostra è dedicata all'esposizione "Magiciens de la Terre", tenutasi al Centre Pompidou nel 1989. Qual è oggi lo stato dell'arte - storiografia e critica - rispetto a quella rassegna?

«Si tratta di una sala che la mostra intende dedicare alla grande retrospettiva francese: dunque siamo molto distanti dal poterla rappresentare adeguatamente. È stata un capitolo fondamentale che ha aperto un dibattito non ancora concluso e a cui si stanno dedicando ancora molti convegni. Nel contesto anglosassone la mostra fu recepita subito come materializzazione di un'attitudine neocolonialista destinata a commerciare e a consumare nuove aree fin allora rimaste fuori dai confini. Personalmente la mia amicizia di lunga data con Meschac Gaba ha fatto sì che ne fossi vaccinato visto che mi raccontava di non aver voluto accettare l'invito di Magnin e Martin perché non si sentiva né mago né sciamano ma un artista. Credo che la lucidità analitica di Gaba non fosse distante dalla ragione visto che si proclamava il ritorno ad un neoprimitivismo originario e incontaminato».

Che ruolo hanno avuto i collezionisti privati nella divulgazione e nella riscoperta dell'arte contemporanea africana? Come è cambiato il collezionismo nell'ultimo decennio?

«Si tratta di un capitolo molto importante della scena artistica africana che entra direttamente dentro le sue procedure di emersione e di rappresentazione. Forse è un'eredità del collezionismo dell'arte tradizionale cosiddetta primitiva che ha visto tra i suoi adepti dell'origine anche figure come Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire, Jacob Epstein, Gertrude Stein e Helena Rubinstein. Più recentemente pensiamo a Jean Pigozzi e al fatto che André Magnin era supportato dal grande collezionista per le sue ricerche che porteranno alla mostra *Magiciens de la Terre*. Adesso c'è una grande attenzione per la scena africana comprovata da tutte le manifestazioni che stanno aprendo. Ma il collezionismo è ora più generalista e pone l'arte africana con le altre scene artistiche su scala globale. Questo non significa però che siamo usciti dal colonialismo come *Il cacciatore bianco* vorrebbe sottolineare».

La mostra, di cui abbiamo dato un'**anticipazione** sul sito di **AD**, è accompagnata da una programmazione di seminari, conferenze e screening realizzate in collaborazione con **Fondazione lettera27**, **Biennale di Lubumbashi** e altri enti.