

La critica d'arte africana

Inserito da iopensa il Mer, 2004-06-09 03:43

Il concetto di arte contemporanea “africana” si basa ovviamente su una categoria geografica: implica una selezione in base al continente d'origine o di residenza degli artisti, presuppone una distinzione tra arte africana e arte occidentale e genera diverse prospettive, ovvero la “arte africana” significa dunque essere coinvolti non soltanto prospettive di chi è in Africa e chi no, tra chi è africano e chi no ed infine tra chi è al centro e chi no. Occuparsi di “arte contemporanea” in dibattiti legati alla critica d'arte, ma anche legati alle logiche di mercato, alla globalizzazione e alla giustizia. Per questo motivo coloro che si occupano di arte contemporanea africana sono critici, curatori ed istituzioni molto diverse tra loro, con punti di vista estremamente discordanti.

Le categorie

L'Africa dell'arte contemporanea è estremamente vasta, ricca ed eterogenea, anche a causa dei suoi movimenti migratori. Per cercare di individuare delle caratteristiche comuni nella produzione di questo immenso e variegato continente, critici e curatori hanno cercato di limitare il campo utilizzando diverse categorie. Focalizzare l'attenzione su un evento – come può essere la Biennale di Dakar o come potrebbe essere la Biennale di Johannesburg o la presenza degli artisti di origine africana alla Biennale di Venezia o a Documenta di Kassel – offre la possibilità di studiare l'arte contemporanea africana dal semplice punto di vista dell'evento stesso, limitando il campo d'indagine e permettendo di valutare le scelte e gli orientamenti degli organizzatori, dei critici invitati e degli artisti in esposizione. Le esposizioni di artisti africani sono infatti obbligate a fare delle scelte ed i criteri sono punti di vista che focalizzano l'attenzione su alcuni aspetti della produzione degli artisti. Le mostre tematiche suggeriscono già alcune priorità.

Per esempio l'esposizione *Primitivism in 20th Century Art*, a cura di William Rubin del 1984 focalizzò l'attenzione sul rapporto tra arte non-occidentale e l'Occidente stesso, utilizzando un termine come “primitivismo”, estremamente combattuto dalla critica d'arte africana per la sua connotazione negativa. Lo sviluppo e l'importanza delle città apparve invece evidente nella mostra di Pep Subiros *Africas: The Artist and the City – A Journey and an Exhibition* del 2001, mentre l'attenzione alla religione è centrale nella Biennale della Pittura Islamica di Teheran e nel progetto e negli studi di Polly Nooter-Roberts. L'aspetto razziale, oltre ad essere presente nella scelta del titolo stesso del primo *Festival Mondial des Arts Nègres* del 1966, appare anche nella Biennale dell'Arte Contemporanea Bantu di Libreville in Gabon.

Anche le pubblicazioni sulla storia dell'arte contemporanea africana offrono chiavi di lettura per la comprensione del panorama africano. I testi focalizzano l'attenzione sulle diverse generazioni di

artisti, sulla loro formazione e nazionalità, sul legame con la tradizione, sulla situazione delle donne, sull'indagine dell'identità e del territorio e sul ruolo della colonizzazione e le sue conseguenze postcoloniali.

André Magnin e Jacques Soulillou in *Contemporary Art of Africa* del 1996 valorizzano il legame con la tradizione; il testo di Teresa Macrì *Postculture* del 2002 sottolinea le conseguenze della colonizzazione e analizza la caratteristica migratoria dell'arte africana nel periodo postcoloniale. In molte storie dell'arte africana, la centralità è data alla suddivisione in generazioni di artisti, alla loro nazionalità e alla loro formazione (scuole, movimenti, artisti autodidatti), come nei testi fondamentali di Ulli Beier del 1968, Pierre Gaudibert del 1991 e di Jean Kennedy del 1992 e di Sidney Littlefield Kasfir del 1999. *Women and Art in South Africa* del 1996 di Marion Arnold e *Dialogue of the Present – 18 Contemporary Arab Women Artists* del 1999 a cura di Siamee H. sono due esempi di testi focalizzati sul ruolo delle donne nell'arte africana. *African Art: A Contemporary Source Book* di Osa Egonwa è invece una pubblicazione molto particolare, creata per degli studenti, senza approccio geografico, ma attenta ad un'estetica africana e anche ad un'indagine del suo contesto.

La critica ha tentato di classificare l'arte contemporanea africana distinguendo anche diverse correnti, in base alla formazione degli artisti, agli stili e al pubblico a cui sono destinate le opere.

Per André Magnin e Jacques Soulillou l'elemento tradizionale è fondamentale e contiene un significato spirituale profondo che nutre gli artisti dal nord al sud del continente, insieme ad un senso della comunità che è ancora importante nell'arte contemporanea africana, seppur mutato nel tempo. Il testo *Contemporary Art of Africa* suddivide gli artisti in tre gruppi: territorio (con artisti come Efiainbello, John Fundi, Seni Camara, Cyprien Tokoudagba, Esther Mahlangu, Georges Lilanga e Robert Farris Thompson) frontiera (con artisti come Kane Kwei, Sunday Jack Akpan e John Goba) e mondo (con artisti come Cheri Samba, Moke, Cheik Ledy, Willie Bester, Richard Onyango, Bodys Isek Kingelez e Frédéric Bruly Bouabré). All'intero di ciascun gruppo gli artisti sono poi suddivisi tra artisti che rientrano in alcuni movimenti (scuole, tendenze, generi...) e artisti che si muovono in modo individuale. Una suddivisione molto comune è quella in tendenza ispirata alla tradizione, tendenza modernista e arte popolare, come suggerisce V.Y. Mudimbe. Critici come Salah Hassan, Olu Oguibe e Okwei Enwezor hanno poi proposto nel catalogo della mostra *Authentic/Ex-Centric* la categoria di concettualismo anche nell'arte contemporanea africana.

La Biennale di Dakar – non avendo un solo direttore artistico e presentando numerose mostre ed eventi – permette di osservare tutte queste categorie nelle sue diverse esposizioni, all'interno dei dibattiti e nelle opere degli artisti stessi; in questo modo Dak'Art si collega ad un più vasto

panorama dell'arte contemporanea africana.

La categoria geografica

Gli artisti africani partecipano alle grandi mostre ed espongono nelle gallerie del mondo in quanto “artisti africani”, piuttosto che come semplici “artisti”. La loro provenienza è un criterio di analisi e valutazione: l'indicazione del paese d'origine è sottolineata, invece che trascurata a favore della semplice qualità delle opere. La categoria geografica è comunque un aspetto che caratterizza l'arte contemporanea in generale.

L'indicazione del paese d'origine degli artisti è sottolineata nelle esposizioni internazionali. La Biennale di Venezia – con la sua organizzazione in padiglioni nazionali – ne è un esempio particolare con alcune eccezioni, come l'Olanda che nel 2003 ha presentato un'esposizione di artisti “da tutto il mondo” residenti nel paese o come le mostre internazionali della Biennale di Venezia che – organizzate per tema – cercano di unire gli artisti invece di dividerli, ma indicano sempre – a fianco delle opere – oltre al titolo, alla tecnica e al nome dell'autore, anche il loro paese d'origine.

Durante la Biennale di Dakar del 2002, Bruno Corà – curatore di una delle Esposizioni Individuali – ha provato a presentare i suoi artisti senza indicazioni geografiche: le opere di Kounellis, Plensa e West sono state esposte senza alcun commento scritto. Il tentativo è stato però fallimentare poiché la mostra risultava difficilmente leggibile. I lavori degli artisti erano infatti più noti in Occidente che in Africa e – nella loro particolare collocazione di Dakar – assumevano significati diversi rispetto a quelli che avrebbero avuto in una galleria europea. L'indicazione geografica avrebbe aiutato le opere ad essere maggiormente comprensibili, situandole in un contesto (paradossalmente) esotico e quindi più accettabile. L'esempio migliore è quello offerto dall'opera di Jannis Kounellis, importante esponente dell'Arte Povera italiana: Senza Titolo 2002 era composta da diversi sacchi di juta, contenenti spezie e cereali di colori diversi. L'opera esposta davanti o in una galleria occidentale avrebbe certamente sottolineato – anche per l'importanza riconosciuta dell'autore e per la sua storia – l'interesse di Kounellis per la rottura della tela e per una “pittura” creata con oggetti semplici, che cercano la bellezza e la creatività nelle cose ovvie, in un mondo strapieno di mercanzie, commerciale ed interessato solo a comprare e buttare. Dakar però non è strapiena di mercanzie, non è poi così commerciale e non è interessata solo a comprare e buttare; i sacchi di juta pieni spezie e cereali di colori diversi sono forse la sola cosa facilmente reperibile sul mercato e per questo è praticamente impossibile comprendere perché diventino nelle mani di Kounellis un'opera d'arte (come invece sarebbe evidente anche se ambiguo davanti o dentro una galleria occidentale). Il grande errore della mostra fu quindi la mancanza di un effettivo rapporto tra l'artista e il luogo.

Anche la Biennale di Dakar basa la sua prima selezione sulla categoria geografica: la Biennale è

finalizzata alla promozione dell'arte contemporanea africana e gli artisti invitati all'Esposizione Internazionale e al Salone del Design devono avere la nazionalità di un paese dell'Africa.

La categoria geografica della Biennale di Dakar è meno rigida di quanto possa sembrare. Dak'Art ha infatti aperto le porte nel corso del tempo anche ad artisti della diaspora (ovvero artisti delle comunità nere delle Americhe e dei Caraibi) e ad artisti di altri continenti, grazie alle Esposizioni Individuali organizzate da diversi curatori internazionali. Le esposizioni parallele offrono poi la possibilità ad artisti di tutte le nazionalità di esporre davanti al pubblico della Biennale, senza alcuna restrizione geografica.

I confini dell'Africa

Il concetto di "arte contemporanea africana" è quindi una categoria geografica, che ha posto e pone tutt'oggi diversi problemi. L'Africa è un continente di dimensioni e di varietà straordinarie, i cui confini sono tutt'altro che chiari: il mondo dell'arte contemporanea africana non è infatti solo africano, non è stanziale e non è esclusivamente residente sul continente. Come ovunque nel mondo, si muovono sia gli artisti che i critici e i curatori. Le mete più comuni degli africani in Occidente sono Londra, Parigi, New York, Amsterdam e Bruxelles: studiano, lavorano, si trasferiscono, aprono centri d'arte e associazioni, espongono ed acquisiscono una nuova nazionalità. Allo stesso tempo anche numerosi occidentali risiedono nelle grandi capitali africane: creano gallerie, collaborano con organizzazioni internazionali, comprano e collezionano opere d'arte, organizzano progetti di cooperazione, espongono ed acquisiscono anch'essi una nuova nazionalità. Il fenomeno non è certo recente. Questi continui movimenti interni ed esterni hanno caratterizzato tutta la storia del continente: le migrazioni, le conquiste arabe, il colonialismo, la deportazione degli schiavi e la conseguente diaspora nera, l'immigrazione di comunità libanesi e asiatiche, la crescita delle città sono solo alcuni esempi che danno un'idea di quanto l'Africa e la sua storia non sia né immobile né omogenea. La conseguenza di tutti questi spostamenti è la difficoltà di definire il mondo dell'arte africana, i suoi artisti e quali siano i criteri per identificarli, ovvero quale sia la definizione di africanità; allo stesso tempo gli spostamenti sono anche alla base delle riflessioni sul territorio e sull'identità degli artisti.

In Africa sono numerosi i responsabili di gallerie ed i critici d'arte occidentali o di origine occidentale. Ruth Schaffner è una gallerista statunitense che si è poi trasferita in Kenya; il suo ruolo è stato fondamentale della promozione degli artisti kenyoti, attraverso la galleria Watatu di Nairobi (Ruth Schaffner è stata membro del Comitato Internazionale di Dak'Art nel 1996 ed è morta il 15/03/1996, prima dell'apertura della Biennale). Un altro gallerista da ricordare è il canadese William Wells della Townhouse Gallery, che svolge al Cairo un ruolo fondamentale nella promozione dei giovani artisti egiziani. Marie-Laure Croiziers de Lacvivier (membro del Comitato

Internazionale di Dak'Art nel 1992) è promotrice d'arte africana ed è una collezionista (soprattutto di artisti senegalesi) franco-senegalese; è stata assistente ai programmi dell'UNESCO a Dakar dal 1964 al 1988 e poi si è dedicata all'arte, come consulente (lo è stata per Afrique en Créations) e come organizzatrice di mostre e di scambi culturali; nel 1997 è stata membro della giuria dei Giochi della Francofonia per la pittura. Ci sono poi artisti occidentali residenti in Africa: un esempio è il ceramista di origine italiana Mauro Petroni che ha partecipato agli eventi paralleli della Biennale di Dakar ed ha coordinato quelli del 2002. In Occidente vivono numerosi artisti, critici/curatori e collezionisti africani o di origine africana; Camouflage di Bruxelles è un'organizzazione interessante e particolare. Camouflage è diretta dall'artista Fernando Alvim attraverso la sua casa di produzione Sussuta Boé Contemporary Art Producer e si definisce un satellite europeo di arte contemporanea africana; sotto il nome di European Satellite si svolgono infatti le esposizioni del centro Camouflage, la pubblicazione della rivista "co@rtnews", il programma di residenza per artisti Area, l'archiviazione del materiale d'arte Autopsia e l'organizzazione di progetti internazionali; tra questi ultimi vi è la creazione di centri di promozione dell'arte africana (satelliti) in diverse nazioni e regioni dell'Africa: Sudafrica (CCASA), Angola (TACCA), Kenya (CCAFA) e Senegal (CACAO, diretto da Koyo Kouoh). L'idea particolarmente interessante dell'European Satellite è di funzionare in Europa come un Centro Culturale Africano, ovvero nello stesso modo in cui può funzionare il Centro Culturale Francese a Dakar; l'arte contemporanea africana in Europa quindi viene promossa a livello istituzionale, con numerosissimi contatti internazionali e con l'obiettivo di collegarsi a centri d'arte prestigiosi europei. L'artista dell'Angola Fernando Alvim è stato selezionato per l'Esposizione Internazionale della Biennale di Dakar del 1998, ma la sua opera – pubblicata sul catalogo – non è arrivata in tempo per la mostra; Fernando Alvim ha anche curato la collezione d'arte contemporanea africana di Hans Bogatzke, che è stato membro del Comitato Internazionale nel 2000 e ha selezionato per le Esposizioni Individuali l'opera del sudafricano Kay Hassan.

L'aspetto economico

Il concetto ed i confini dell'arte contemporanea africana sono influenzati anche dalle priorità dei finanziatori. I finanziamenti possono determinare le caratteristiche delle esposizioni e dei progetti d'arte africana: possono determinare se gli eventi devono coinvolgere esclusivamente artisti africani, se devono essere organizzati da istituzioni senza scopo di lucro africane oppure occidentali in collaborazione con quelle africane, se devono far partecipare il numero maggiore di persone, se devono ripercuotersi con effetti positivi sullo "sviluppo" del paese o del continente, se devono implicare le nuove tecnologie, se possono essere acquistati immobili... la maggior parte dei finanziamenti che promuovono l'arte contemporanea africana sono infatti legati a programmi di sviluppo del sud del mondo, piuttosto che a programmi di promozione dell'arte (solitamente

nazionali) e ne consegue che l'aspetto che più interessa agli sponsor è l'"africanità" degli eventi, piuttosto che la semplice qualità artistica. L'arte contemporanea africana si mescola così con l'artigianato (contro la disoccupazione), con i disegni dei bambini (per l'ampia partecipazione) e con le opere di artisti mediocri selezionati unicamente in base al paese d'origine (per il ruolo attivo di tutti i paesi in via di sviluppo). In compenso il sistema ha anche i suoi vantaggi: tra i privilegiati ci sono gli artisti che sanno come richiedere dei fondi presentando dei buoni progetti (l'importante è infatti che l'Africa produca, non che cosa) ed i curatori che espongono l'arte contemporanea africana.

La Biennale di Dakar è essenzialmente sostenuta dall'Unione Europea. Per quanto ci siano altri sponsor, l'Unione Europea è la fonte maggiore di sostegno: ne consegue che se questa definisce delle priorità, Dak'Art esegue. Quando nel 1996 la Biennale stabilì di consacrarsi esclusivamente alla promozione dell'arte contemporanea africana, l'Unione Europea fu uno dei promotori di questo cambiamento di rotta – per quanto molto felice ed apprezzato anche da numerosi critici – perché voleva destinare i suoi contributi esclusivamente agli artisti e agli operatori di settore dell'Africa. Così come fa l'Unione Europea, anche altri finanziatori indicano le loro priorità: Afrique en Création per esempio sceglie i paesi a cui destinare i fondi e lo stesso fanno le fondazioni che scelgono di promuovere eventi e progetti specificatamente destinati all'Africa o organizzati in Africa (ad esempio la Fondazione Canadese Daniel Langlois che ha un programma che lega l'arte alle nuove tecnologie nei paesi in via di sviluppo). Il paese d'origine degli artisti e degli organizzatori degli eventi ha dunque un ruolo centrale nella ricerca di finanziamenti. Un altro esempio è la mostra Authentic/Ex-Centric allestita dal Forum for Contemporary Arts durante la Biennale di Venezia del 2001. I curatori Olu Oguibe e Salah Hassan presentarono il progetto a Dak'Art 2000 e, in un dibattito con Harald Szeemann (direttore della Biennale di Venezia del 2001), discussero la partecipazione dell'Africa alla Biennale italiana. Il paradosso deriva dal fatto che la Biennale di Venezia – essendo strutturata in padiglioni nazionali – non può contenere un padiglione africano, perché l'Africa non è una nazione; e poi che autorità ha il Forum for Contemporary African Arts per decidere quali artisti scegliere, quali curatori nominare e come rappresentare l'immensa Africa? Olu Oguibe, Salah Hassan e il Forum for Contemporary African Arts ottennero però di far inserire la loro esposizione tra gli eventi paralleli alla Biennale di Venezia e Harald Szeemann espose comunque degli artisti africani all'interno della sua selezione intitolata La Platea dell'Umanità. 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 arrivati così vicino alla Biennale di Venezia, uno dei più importanti eventi di arte contemporanea del mondo. Authentic/Ex-Centric ottenne molto successo e, al di là di come arrivò a Venezia, fu un evento di buona qualità, con opere interessanti e con un

ricco catalogo-pubblicazione.

L'aspetto economico è fondamentale per comprendere anche la commercializzazione dell'arte contemporanea africana in Occidente da parte di collezionisti e gallerie: è infatti possibile acquistare opere d'arte in Africa ad un prezzo molto basso e rivenderle ad un prezzo estremamente superiore in Occidente, fermo restando che è comunque necessario investire di più nella ricerca degli artisti e nella loro promozione. I collezionisti ed i galleristi hanno dunque un interesse nell'acquistare un'arte ancora poco conosciuta, poco costosa ed in crescita.

Una mossa economica in questa direzione è la collezione di Jean Pigozzi (CAAC Jean Pigozzi Contemporary African Art Collection), nata dopo la visita alla mostra *Magiciens de la Terre* del 1989 e creata con l'aiuto del critico e curatore André Magnin durante le sue spedizioni di ricerca nell'Africa sub-sahariana. Dalla collezione nacque la mostra itinerante *Africa Now* del 1991, le esposizioni *The Jean Pigozzi Contemporary African Art Collection at the Saatchi Collection* del 1992 e *Big City: Artists from Africa* del 1995 e la pubblicazione a cura di André Magnin e Jacques Soulillou *Contemporary Art of Africa* del 1996. La collezione di Pigozzi (conservata a Ginevra e per questo spesso esposta da Paolo Colombo nelle sale del MAMCO e del Centro d'Arte Contemporanea della città) fu poi in parte venduta dalla casa d'aste Sotheby's di Londra il 24 giugno 1999. L'asta di Sotheby's registrò un prezzo di vendita molto superiore alle cifre stimate nella valutazione, raggiungendo prezzi quadruplicati per le fotografie di Malik Sidibe e Seidou Keita e per i fantasiosi dipinti di Georges Lilanga.

L'autenticità

La curiosità per l'arte contemporanea africana (lontana, esotica e tutta da scoprire) e i finanziamenti a lei collegati possono essere d'aiuto anche alla promozione degli artisti e alla creazione di progetti tutt'altro che scadenti, ma partecipano anche alla creazione della categoria di "arte contemporanea africana", che i critici stessi non sempre sostengono. Le incoerenze si moltiplicano: da un lato alcuni critici, curatori, artisti ed istituzioni parlano di "arte contemporanea africana" per accedere ai finanziamenti e per promuovere gli artisti dell'Africa ed il loro inserimento nel circuito dell'arte internazionale; dall'altro dichiarano che gli artisti africani devono essere riconosciuti esclusivamente per il valore delle loro opere. Oppure sostengono che l'arte non è "geografica", ma poi inveiscono (dai loro appartamenti di New York) contro i colleghi occidentali che non potranno mai capire l'arte di un mondo a loro così sconosciuto e che analizzano gli artisti africani come protagonisti esotici e lontani, senza ritenerli degni di accedere – alla pari degli artisti occidentali – al mondo internazionale dell'arte.

Il critico, curatore ed artista d'origine nigeriana ma residente negli Stati Uniti Olu Oguibe nel testo

Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporart African Art comincia con il racconto di un'intervista ad Ouattara curata dal critico Thomas McEvelley, che esordisce con la domanda "Quando e dove sei nato?" (Ouattara è nato in Costa d'Avorio nel 1957, ma è vissuto in Francia e negli Stati Uniti dagli anni Ottanta) e continua con indagare più la vita che l'opera dell'artista. Olu Oguibe utilizza questo esempio per inveire contro la percezione della territorialità marginale dell'arte africana, contro un sistema che relega i suoi protagonisti nella periferia del mondo e che li trasforma in un oggetto esotico, di desiderio o da novella, senza collocare la loro opera nel contesto contemporaneo e senza legarla al loro autore. Il testo definisce quindi il punto di vista critico di Oguibe, mentre l'esposizione Authentic/Ex-Centric è un esempio di come i principi dell'autore siano applicati con numerose contraddizioni. E' vero infatti che la mostra fu aperta ad artisti africani, d'origine africana, residenti sul continente o fuori, che le tecniche utilizzate dai protagonisti erano contemporanee e che il catalogo cercava di approfondire questioni critiche legate alle opere e non alle biografie, ma resta il fatto che la categoria "africana" è ben presente, con la pretesa di rappresentare addirittura l'"Africa" a Venezia e con la presunzione di poterlo fare, perché i curatori sono legati al continente grazie alle loro origini nigeriane e sudanesi (Olu Oguibe e Salah Hassan vivono negli Stati Uniti) .

Quest'incoerenza e la difficoltà oggettiva di definire una categoria così vasta e poco omogenea come quella di "arte contemporanea africana" generano un dibattito su un altro concetto, quello di "autenticità". In sostanza chi sostiene che l'arte – anche quella degli artisti africani – non può basarsi su categorie artistiche geografiche ritiene che l'arte contemporanea africana è tutta "autentica"; la categoria geografica di "arte contemporanea africana" diventa un insieme vasto ed irrilevante dal punto di vista artistico, perché basta avere un passaporto di un paese africano, basta avere origini africane o basta essere collegati in qualche modo all'Africa per rientrarvi: non c'è quindi una selezione in base all'"autenticità" degli artisti (legata anche al concetto di "africanità"), ma semplicemente una selezione in base alla qualità delle loro opere. La geografia dell'arte – per quanto presente – diventa un semplice settore d'interesse e di ricerca, che non ha un valore artistico in sé, né caratteristiche artistiche comuni. Per coloro che non credono nella ricerca di un'autenticità nell'arte contemporanea africana entra quindi in gioco una distinzione fondamentale: da un lato l'arte contemporanea africana esiste, come mondo dell'arte africana (con le sue gallerie e istituzioni, con le sue debolezze di mercato e di promozione internazionale e con i suoi finanziamenti specifici), come paesi di provenienza degli artisti e degli operatori del settore (con i loro vantaggi nell'accesso ai finanziamenti specifici e con la loro marginalizzazione rispetto all'Occidente) e come ambito d'analisi, di ricerca e d'interesse; d'altra parte l'arte contemporanea africana non esiste come categoria artistica (con un valore qualitativo in sé, con uno stile omogeneo e con un'autenticità che esclude degli artisti in base alla loro disomogeneità e alla confusione delle loro origini).

La Biennale di Dakar – proprio attraverso il tuo sistema di candidatura basato sulla nazionalità degli artisti e grazie alla sua eterogeneità – non pone alcun limite all’arte contemporanea africana e non cerca nelle opere un’autenticità africana; in particolare l’Esposizione Individuale curata da N’Goné Fall a Dak’Art 2002, sottolinea proprio l’eterogeneità dell’arte africana nella selezione dei suoi artisti e nel testo del catalogo che l’accompagna, spingendosi ad affermare che non possiamo più riconoscere un artista africano perché non esiste più: questa definizione andava bene al tempo dell’arte anonima, delle maschere, dei gabinetti di curiosità e delle rivendicazioni politiche e sociali degli anni dell’indipendenza, ma non può più esistere perché la produzione artistica delle 54 nazioni africane non è la stessa e perché l’Africa non è un paese e come entità artistica e culturale non è mai esistita. L’esposizione Authentic/Ex-Centric parallela alla Biennale di Venezia del 2001 ridicolizza il concetto di “autenticità” nel suo stesso titolo: anche se gli artisti selezionati sono residenti su tutti i continenti, sono autentici (authentic), perché l’arte africana non è chiaramente identificabile (excentric) e gli unici veri aspetti che la caratterizzano sono che gli artisti originari dell’Africa si sono mossi e si muovono e che spesso sono trascurati perché non-occidentali (ex-centric).

Il concetto di “autenticità” è invece fondamentale per chi analizza l’arte contemporanea africana cercando un’omogeneità continentale. Al fine di selezionare artisti autenticamente africani si scelgono quelli che hanno mantenuto la loro specificità culturale: quelli che abitano nel continente, che non hanno avuto rapporti con l’Occidente (artisti di villaggi piuttosto che di città), che sono autodidatti, che non viaggiano e che si esprimono con un linguaggio “africano”. Il concetto di “autenticità” si lega dunque a quello di “africanità” e a quello di “tradizione”. Quest’arte contemporanea deve mostrare chiaramente i temi dell’Africa, deve essere creata con tecniche tradizionali (compreso il legame con l’arte popolare), deve essere spirituale e non deve mostrare contatti con l’Occidente o deve averne pochi.

Olu Oguibe definisce il concetto di autenticità come una richiesta di identità, di segni distintivi e di distanza culturale; perché qualcosa sia autentico è necessaria la sua adesione ad una storia e ad una tradizione. Secondo Evelyn Nicodemus, per l’Occidente l’“africanità” sono forme tradizionali, arte d’aeroporto, colori brillanti, decori, maschere e feticci, tamburi e danze, ovvero tutto ciò che può soddisfare le aspettative di qualcosa di esotico. N’Goné Fall sostiene che per certe persone l’artista africano è un artista che recupera e ricicla degli oggetti trovati o che utilizza i colori dell’Africa (ocra e marrone) o i suoi segni (alfabeti o simboli del cosmo), qualcosa insomma che riconduca al fantasma dell’Africa “autentica”, perché l’identità è anche un’arma economica che mantiene il mondo nel suo equilibrio e nella sua lotta tra ricchi e poveri. Il concetto di autenticità compare nella mostra Magiciens de la Terre del 1989, ma già nel Festival Mondial des Arts Nègres di Dakar appare il desiderio di selezionare gli artisti in modo tale da confermare le teorie di Senghor sull’arte negra, sottolineando che gli autentici artisti africani hanno senso del ritmo ed una creatività

innata .

Centro e periferia

Espressioni come “autenticità”, “africanità” e “arte contemporanea africana” conducono ad un altro tema centrale affrontato dalla critica: la centralità dell’Occidente nell’analisi di ciò che non è occidentale. Quasi tutti i critici d’arte contemporanea africana hanno affrontato questa questione ed hanno ribadito la necessità di non vedere l’Africa come la periferia del mondo, attraverso visioni eurocentriche o etnocentriche. L’arte africana deve essere trattata con una sua terminologia adeguata (viene spesso ribadito che la parola “arte” nelle lingue africane non esiste), da critici preparati (accusando anche gli occidentali di non avere le categorie per poter comprendere l’arte africana) e senza segregarla nel contesto dell’antropologia o dell’etnologia.

Secondo Katy Deepwell , il contesto all’intero del quale percepiamo l’arte contemporanea africana è determinato da fraintendimenti, disinformazione e punti di vista dogmatici, creati dal dibattito su modernismo e primitivismo, dal peso dell’antropologia e dal concetto di “altro etnico” che caratterizza chi non è occidentale. Per John Picton , se siamo abituati a concepire l’Europa come il centro e a consegnare l’Africa alla periferia, forse dovremmo domandarci il centro di che cosa, la periferia di che cosa, chi colloca chi e di chi è il gioco. Secondo Olu Oguibe la critica d’arte occidentale (bianca e postmoderna) sugli artisti africani opera una forma di segregazione attraverso la richiesta di identità degli “Altri” (con domande come “dove sei nato?”) e indaga “the othering” per mantenere l’Africa fuori dai confini dell’Occidente; solo l’Occidente detiene quindi quello che Oguibe definisce “il diritto alla storia” . Rasheed Areen – stanco della marginalizzazione degli artisti non-occidentali e della ricerca dell’esotico e del diverso nelle loro opere – grida nel suo articolo From Primitivism to Ethnic Arts “I’m no longer your bloody object in the British Museum” .

Una categoria critica

L’esistenza di critici, curatori e istituzioni che parlano o che promuovono l’“arte contemporanea africana” è la prova che questa categoria comunque esiste, indipendentemente dalle motivazioni. Il problema è che si tratta di una categoria estremamente vasta e disomogenea, più legata alla storia della critica d’arte che alle caratteristiche degli artisti e dei movimenti d’arte africana. Anche gli sforzi già compiuti nella definizione e nell’analisi dell’arte contemporanea africana , tendono infatti a presentare delle collezioni di saggi su vari argomenti: l’arte di un certo periodo in una nazione, un movimento di una determinata capitale, una particolare tecnica artistica, un protagonista dell’arte... valorizzando in questo modo la varietà e non omogeneità. Le dimensioni degli argomenti da trattare e la difficoltà di compiere studi in tutte le aree del continente impongono poi ulteriori

specializzazioni degli studiosi, che si limitano normalmente a conoscere soltanto alcuni aspetti, epoche, tecniche, protagonisti o movimenti dell'arte africana contemporanea.

Il discorso potrebbe essere applicato anche all'arte africana in generale. Mentre però l'arte africana più antica è stata già molto studiata (da antropologi, etnologi, collezionisti, museologi e storici dell'arte), l'arte contemporanea è ancora poco documentata. La maggior parte delle fonti sono infatti orali per il semplice problema che le pubblicazioni in Africa sono estremamente esigue e che gli studi in Occidente sono ancora poco numerosi e spesso dispersi tra numerosissime biblioteche. Da questo punto di vista lo Smithsonian Institut di Washington DC sta svolgendo una funzione molto preziosa nel raccogliere e catalogare il materiale sull'arte africana, in particolare grazie al ricchissimo elenco bibliografico sull'arte contemporanea africana compilato dalla responsabile della biblioteca Janet Stanley .

Grazie a nuove pubblicazioni, esposizioni, conferenze ed istituzioni, la critica d'arte contemporanea africana è sempre più vivace. La partecipazione degli artisti africani alle grandi mostre internazionali ha incoraggiato l'intensificarsi del dibattito, delle ricerche ed un'analisi più approfondita del concetto stesso di arte contemporanea africana.

Oltre a singoli articoli di riviste e ai saggi nei cataloghi delle mostre, i testi di critica d'arte contemporanea africana si possono trovare in numeri speciali di riviste e in pubblicazioni specializzate, ancora pochi rispetto a quelli destinati all'arte contemporanea occidentale. L'AICA – Associazione Internazionale dei Critici d'Arte (un'organizzazione non governativa dell'UNESCO, fondata nel 1955) ha promosso nel 1996 una conferenza sulla critica d'arte e l'Africa (con particolare attenzione a Nigeria, Zimbabwe e Sudafrica) per promuovere anche la nascita e lo sviluppo di sezioni autonome dell'AICA in Africa . La conferenza – ed il suo legame con il festival britannico Africa95 – ha prodotto la raccolta di saggi *Art Criticism and Africa* del 1997 a cura di Katy Deepwell . *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace* del 1999 a cura di Olu Oguibe e Okwui Enwezor è un altro testo incentrato sulla critica d'arte africana, importante per la bella edizione ed il coinvolgimento dell'Istituto di Arti Visive Internazionali di Londra (inIVA), ma praticamente irrilevante dal punto di vista della ricerca: tutti i testi, tranne l'introduzione, erano già stati pubblicati in cataloghi, riviste ed altre pubblicazioni. Anche il testo *Global Visions Towards a New Internationalism in the Visual Arts* del 1994 a cura di Jean Fisher offre saggi critici interessanti sull'arte contemporanea non-occidentale, ma senza una specializzazione sull'arte dell'Africa, mentre *Patrimoine Culturel et Création Contemporaine – en Afrique et dans le Monde Arabe* del 1975, a cura di Mohamed Aziza è utile per comprendere la situazione dell'arte africana negli anni Settanta. Le pubblicazioni di Iba Ndiaye Diadji , Osa D.Engonwa e di Teresa Macrì offrono poi altri spunti. Per comprendere il discorso critico sull'arte contemporanea africana, i criteri di selezione delle esposizioni, i titoli scelti e gli artisti invitati sono

un'altra fonte fondamentale di informazione, insieme alle pubblicazioni di storia dell'arte africana.

L'arte contemporanea africana nazionale

In generale le esposizioni e le pubblicazioni sull'arte contemporanea africana focalizzano spesso l'attenzione su singole nazioni. Esistono ormai pubblicazioni ed esposizioni per quasi tutti gli Stati africani, ma la quantità degli studi varia a seconda dello sviluppo delle arti nei singoli paesi e a seconda dell'interesse del governo nella promozione della cultura (il caso del Senegal e del Sudafrica sono da questo punto di vista particolarmente significativi). Le mostre nazionali hanno poi il vantaggio di suscitare molto seguito anche all'estero .

In Occidente, un'esposizione particolare dal punto di vista dell'organizzazione nazionale è *Seven Stories about Modern Art in Africa*, curata nel 1995 da Clémentine Deliss alla Whitechapel Gallery di Londra, all'interno del festival Africa95 . La mostra espose più di 130 opere di 65 artisti provenienti da Nigeria, Etiopia, Sudan, Senegal Sudafrica, Uganda e Kenya, introdotti da curatori specifici attraverso delle storie. L'esposizione fu apprezzata dal punto di vista teorico (per quanto a volte gli artisti fossero accessori alle storie), la sezione del Sudafrica curata da David Koloane fu giudicata interessante ed il catalogo divenne una fonte critica citata ; la mostra fu però anche molto criticata. Secondo Olabisi Silva , l'allestimento era disastroso, mancava spazio, le opere non erano valorizzate, c'erano troppi autori e pochi lavori per ognuno e El Hadji Sy – curatore della sezione del Senegal – fagocitava per il Senegal la maggior parte delle cariche, come critico, curatore, artista invitato ed autore dell'opera-logo dell'evento. Sempre secondo Silva, la parte sul Sudafrica era invece particolarmente interessante, grazie al curatore David Koloane. Africa95 aveva come obiettivo di promuovere prima di tutto gli artisti del continente e per questo motivo gli artisti africani o d'origine africana residenti in Gran Bretagna furono trascurati; le esposizioni promosse isolavano l'Africa, invece di collegarla al panorama internazionale e di valorizzare la vastità della sua diaspora. Secondo Simon Njami *Seven Stories about Modern Art in Africa* – per quanto divenuta un'esposizione nota – fu un fiasco.

La Biennale di Dakar – a differenza per esempio di quella di Venezia o di quella del Cairo – non è organizzata in padiglioni nazionali: non esiste quindi un coinvolgimento diretto all'intero di Dak'Art dei singoli Stati dell'Africa e delle loro istituzioni governative. Fino alla Biennale del 1998, l'unica suddivisione per paese compariva sul catalogo, ma, siccome questo criterio non corrispondeva a nessuna priorità della Biennale, gli artisti furono poi elencati in ordine alfabetico. Alcune mostre nazionali, pochissime rispetto ai progetti internazionali, furono invece organizzate tra gli eventi paralleli.

Oltre alle numerosissime mostre di artisti senegalesi, gli artisti della Costa d'Avorio furono

presentati a Dakar nel 1996 in un'esposizione a cura di Jean-Servais Bakyono e nel 1998 e 2002 in altre esposizioni a cura di Yacouba Konaté (membro del Comitato Internazionale di Dak'Art 1998): l'edizione del 2002 fu particolarmente apprezzata per la cura dell'allestimento, per l'attenzione alla promozione dell'evento e per la qualità delle opere, selezionate con attenzione a tutte le tecniche (design, grafica, fotografia, pittura, installazione, fumetto...). Nel 2002 vi fu una mostra di artisti della Guinea (a cura di Compan Arts di Conakry) e dell'Africa Centrale (a cura della galleria Doual'art di Douala in Camerun). I centri culturali e le ambasciate occidentali promossero alcuni artisti europei, spesso però con ad artisti di altre nazionalità. Nel 1998, 2000 e 2002 la galleria Atiss di Dakar e la galleria MAM di Douala (Camerun) collaborarono nell'organizzazione di mostre di artisti senegalesi e camerunesi.

La mancanza di esposizioni nazionali alla Biennale di Dakar, per quanto permetta una selezione in base alla qualità delle opere e non in base alla partecipazione di tutti i paesi dell'Africa, ha lo svantaggio di non mostrare la produzione di numerosi Stati del continente. La mancanza di una promozione capillare e di un'efficace comunicazione da parte degli organizzatori di Dak'Art spesso non consente agli artisti di molti paesi dell'Africa di essere al corrente della possibilità di candidarsi alla Biennale. Il caso più significativo è quello dell'Egitto, che conta numerosi artisti oggi noti internazionalmente ed una Biennale che non è praticamente mai entrata in contatto con quella di Dakar.

Il Sudafrica

Il Sudafrica è il paese del continente africano che meglio promuove la sua arte nazionale. Gli artisti sudafricani sono i più numerosi, i meglio rappresentati nelle esposizioni internazionali ed i più conosciuti all'estero (grazie anche ad un'ampia bibliografia disponibile); il passato della loro nazione – torturata dall'apartheid – spiega la violenza e l'inquietudine di molte delle loro opere e li incoraggia ad affrontare le questioni della diversità, della convivenza e delle colpe.

William Kentridge (nato nel 1955) è il più celebre tra questi artisti ed ha la pelle bianca; i suoi angosciosi video d'animazione fanno muovere personaggi disegnati e cancellati quasi fossero tagli sulla carta: la città di Johannesburg, con gli edifici cupi ed il filo spinato che rinchioda ogni cosa, emerge con tutti i drammi e le tensioni del bianco e nero. Jane Alexander (1959) crea statue di bambini metà umani e metà animali, accostando al loro aspetto innocente l'ambiguità di una menzogna o di una colpa celata. Le fotografie di Zwelethu Mthethwa (1960) s'insinuano nell'intimità domestica, ritraendo persone e famiglie circondate dall'assordante ricchezza di simboli e oggetti. Le sculture in bronzo di Ezrom Kgobokanyo Legae (1937, Sudafrica) sono animali possenti e deformati, vittime di quelle stesse torture e violenze che l'apartheid ha imposto a tutto il Sudafrica. La critica e l'impegno sociale sono elementi presenti molto spesso nelle opere degli

artisti sudafricani, come (a Dak'Art 1998) nei mosaici di Kevin Brand (1953), nelle case di Pat Mautloa (1952), nei collage di Sam Nhlengethwa (1955) e di Willie Bester (1956) , nelle sculture di Owen Ndou (1964) e di Freddy Ramabulana (1930). La Biennale del 2000 espose le installazioni di Berni Searle (1964) , di Andries Botha (1952) e di Kay Hassan (1956) ed il video di Tracey Rose (1974) , mentre a Dak'Art 2002 furono allestite le installazioni di Lisa Brice (1968) e di Rodney Place (1952) ed i collage di Bruce Clarke e Donovan Ward (1962).

Anche dal punto di vista delle istituzioni, il Sudafrica vanta un numero di organizzazioni ed infrastrutture superiori a qualsiasi altro paese dell'Africa; la Biennale di Johannesburg, per quanto con solo due edizioni, diede inoltre un grande impulso all'arte contemporanea africana a livello nazionale, ma anche internazionale. Mentre la Biennale di Johannesburg del 1995 fu un evento profondamente legato al Sudafrica (con 10 mostre di artisti sudafricani ed una commissione essenzialmente di Johannesburg), la Biennale del 1997 ebbe una dimensione molto più internazionale e fu slegata dall'organizzazione nazionale che aveva caratterizzato l'edizione precedente. Anche se l'evento diretto da Okwui Enwezor riscosse molto successo all'estero e fece crescere la fama del suo curatore, la Biennale del 1997 fu enormemente criticata in Sudafrica: la partecipazione sudafricana fu infatti sentita come marginale, l'attenzione fu percepita più sugli artisti delle diaspora che su quelli residenti nel continente e la gestione economica fu semplicemente catastrofica. L'insuccesso locale e la disastrosa situazione finanziaria alla chiusura anticipata dell'evento, decretarono la morte della Biennale di Johannesburg, per quanto continuino i dibattiti ed i progetti per un futuro ripristino .

Africus – l'edizione della Biennale di Johannesburg del 1995 – fu organizzata un anno dopo la fine dell'apartheid con l'obiettivo di restaurare e promuovere il dialogo internazionale. L'evento – diretto da Lorna Ferguson (coordinatore) e Christopher Till (direttore esecutivo) – presentò le opere di artisti provenienti da 64 paesi (di cui 20 africani) in 15 esposizioni; l'evento fu gestito con l'aiuto di consulenti e di un gruppo di curatori . La seconda Biennale di Johannesburg Trade Routes fu curata nel 1997 da Okwui Enwezor (poi curatore di Documenta di Kassel del 2002) e fu chiusa un mese prima del previsto per problemi finanziari. Durante la Biennale furono allestite le esposizioni *Alternatine Currents* (a cura di Okwui Enwezor e Octavio Zaya), *Graft* (a cura di Colin Richards), *Life's Little Necessities* (a cura di Kellie Jones), *Important and Exportant* (a cura di Gerardo Mosquera), *Transversions* (a cura di Yu Yeon Kim) e *Hong Kong, etc* (a cura di Hou Hanru).

Hanno fatto parte del Comitato Internazionale di Selezione e di Giuria della Biennale di Dakar anche la direttrice della galleria Goodman di Johannesburg Linda Givon nel 1998 e la direttrice della Galleria Nazionale del Sudafrica Marilyn Martin nel 2000. Bongi Dhloomo-Mautloa (direttrice dell'AICA – Africus Institute for Contemporary Art) fu invitata a Dak'Art 2002 all'intero delle

conferenze sulle esposizioni internazionali per raccontare la storia della Biennale di Johannesburg.

L'Egitto

In Egitto si possono osservare tendenze comuni nell'arte contemporanea. I più giovani artisti contemporanei puntano il dito sulle contraddizioni del Cairo: raccontano le sue forme, i suoi abitanti e le sue debolezze; usano un linguaggio vivace e si lasciano contaminare da mille influssi, esattamente gli stessi che bombardano ininterrottamente la capitale dell'Egitto. Il Cairo è infatti un immenso agglomerato di stili architettonici, di nazionalità, di religioni, di cemento, di Occidente, Africa e Oriente. Ha librerie moderne, design, supermercati, ristoranti giapponesi e locali notturni alla moda; e allo stesso tempo ha miseria, profughi, censura e scarafaggi. Questi paesaggi così contraddittori si incastrano nei pensieri degli artisti che, con tecniche e stili diversi, fanno del Cairo lo sfondo ed il protagonista delle loro opere.

Moataz Nasr (1961) allestisce spazi magici, distorcendo la realtà, riflettendo sull'indifferenza e ripetendo in modo ossessivo semplici ingredienti del paesaggio egiziano: facce, luce, terra, pane ed oggetti quotidiani. Un orecchio di fango e l'altro di pasta è l'installazione di Nasr che ha vinto la Biennale del Cairo del 2001, composta da un video ed una parete ricoperta da sculture a forma di orecchie; il filmato è una sfilata di gente che alza le spalle sorridente e rassegnata: "chi se ne importa" – sembra dire, esattamente come recita il proverbio egiziano che dà il titolo all'opera. Moataz Nasr si esprime attraverso pittura, scultura, fotografia, video ed installazioni. Nelle sue opere racconta l'Egitto, con le sue tradizioni, la sua gente e i suoi colori. La sua produzione non è però esotica e lontana, ma estremamente vicina. L'Egitto è infatti solo uno sfondo, il paesaggio dove si muove un'umanità resa internazionale dalla fragilità comune. Indifferenza, impotenza e solitudine sono le caratteristiche dell'uomo che Nasr mette a nudo: debolezze che non sono legate a nessun paese, ma che dominano nel profondo ed ovunque la natura umana. Il suo linguaggio si basa sulla ripetizione di pochi e semplici elementi, per rendere l'opera comprensibile e allo stesso tempo poetica. Le installazioni che crea sono ambienti all'interno dei quali ci si può muovere: si passeggia, si scopre e si interpreta, credendo che i protagonisti siano solo egiziani o sentendo che anche noi stessi siamo chiamati in causa. Nella video installazione Un orecchio di fango e l'altro di pasta si penetra in un ambiente centrale attraverso un corridoio scuro. La parete più ampia della grande stanza è circolare ed è invasa da piccole sculture a forma di orecchie, modellate in pasta di pane e in argilla. Sulla parete di fronte tanti volti sfilano in un video, persone sorridenti che alzano le spalle per dire "e a me che me ne importa!"; nel filmato sono ritratte le gustose facce di anziani, bambini, artigiani ed anche quella di un ladro, famoso per i furti su commissione. Il rumore di fondo che domina tutto lo spazio è un fastidioso ronzio di mosche. Un orecchio di fango e l'altro di pasta è un proverbio egiziano nato da una storia. Un giorno Goha – un buffo personaggio protagonista di tanti racconti moraleggianti – tornò a casa allegro come al solito, quando la moglie – intenta a preparare

il pane – cominciò a lamentarsi: “Ahhh, in questa stamberga manca tutto! I tuoi figli mi fanno disperare! E smettila di ciondolare!” – urlò a Goha. Lui, annoiato dalla solita litania, prese una manciata di pasta di pane ancora molliccia e appiccicosa e se l’attaccò ad un orecchio, andandosene in cortile. La moglie, senza perdersi d’animo lo seguì, continuando “ahhh, non si può andare avanti così! devo sempre fare tutto io...”. Goha raccolse allora da terra un po’ fango e se l’attaccò all’altro orecchio. “Sì, sì...” – annuiva indifferente alla moglie e, mentre lei ancora gridava, lui sorrideva beato, con le sue orecchie ben chiuse dal fango e dalla pasta di pane. In Italiano il messaggio dell’opera Un orecchio di fango e l’altro di pasta si potrebbe quindi raccontare così: Moataz Nasr ci mette una pulce (o una mosca) nell’orecchio, per farci ronzare nella testa che troppo spesso quello che succede intorno a noi o che succede nel mondo ci entra da una parte e ci esce dall’altra, visto che abbiamo gli orecchi foderati di prosciutto o facciamo orecchi da mercante. E se anche in italiano abbiamo tanti proverbi ed espressioni per dire la stessa cosa, allora Goha non è solo un esotico e lontano personaggio egiziano, ma il semplice protagonista di tanti nostri atteggiamenti. Wael Shawky (nato nel 1971) in Il Mulid del Santo Asfalto riempie una stanza di cemento e proietta su una parete un video che riprende dei fedeli che ballano durante un mulid (la celebrazione in onore dei santi), senza però la musica tradizionale che serve per raggiungere la concentrazione mistica, ma con la musica hip-pop dei Cypress Hill, che crea l’atmosfera di una discoteca di New York. Mona Marzouk (1970) costruisce sculture e dipinti combinando elementi architettonici: nelle sue opere inventa edifici dai colori uniformi ed astatici, composti da un capitello che si unisce ad una piramide che si appoggia ad un minareto... Un mondo minimalista ed irrealista che fa andare d’amore e d’accordo elementi musulmani, colonialisti, tradizionali e moderni. In 100 visi, 6 posti e 25 domande (una serie di video proiettati contemporaneamente) Hassan Khan (1975) cerca di scoprire i pensieri della gente nei luoghi dove la gente sogna: allo stadio, in una moschea, dal rivenditore d’auto... Su uno schermo scorrono le “immagini metodologiche”, come ama chiamarle l’artista: palazzi grigi degli anni Sessanta ed i nuovi quartieri popolari, accostati a frasi che narrano la storia della rapida metamorfosi della città, che cresce in modo incontrollabile. Delle cuffie pongono poi domande ai visitatori: domande semplici “sai muoverti per la città?” e domande fastidiose “sai come controllare la gente?”. La risposta, pronunciata nel microfono, ritorna nelle cuffie ed è solo lo stesso visitatore che può ascoltarla. Sandouk El Dounia (ovvero La Scatola del Mondo) è la città ritratta da Lara Baladi (1969, Libano/Francia/Egitto), popolata da personaggi cyber dai capelli arcobaleno e dall’abbigliamento sfavillante. Le eroine sono fotografate in vecchi palazzi del Cairo e le immagini formato cartolina sono poi unite in un collage maniacale: così un edificio reale abbandonato e decadente diventa teatro per uno spettacolo di avventura futuristica e pacchiana. L’albero della vecchia casa di mia nonna di Shady El Noshokaty (1971) parla della vita che convive con la morte attraverso una scultura fatta di mattoni di cera ricoperti da grasso e capelli; la cera ha il colore della carne, i capelli sono quelli della gente, il grasso fa parte del corpo e i mattoni sono marchiati come quando prodotti dalle industrie, ma su questi c’è scritto Misr, ovvero Egitto. Questo muro è infatti la

copia delle tombe costruite dagli egiziani sopra i cadaveri sepolti (un rito tipico della città di Damietta, alla foce del Nilo, luogo di origine dell'artista): il corpo del defunto viene infatti protetto da una piccola casa di sassi e su questa viene messa della terra perché le piante possano crescere. Insieme alla scultura sono esposte le fotografie di una vecchia casa che si prepara per essere smantellata dopo il funerale e un video con le parole dei familiari che parlano con i loro defunti. Samy Elias (1979) crea spazi della memoria, dove il tempo si ferma e l'ordine è stravolto. Susan Hefuna (1962, Germania/Egitto) mostra il Cairo e la campagna in grandi fotografie senza tempo, tra passato e presente, e Khaled Hafez (1963) – ossessivo collezionista di immagini – ricomponne in pale d'altare e trittici modelle e star del cinema innalzati al ruolo di angeli e di arredo liturgico. Amina Mansour (1972) compone nostalgici fiori di cotone che raccontano la vita aristocratica e il passato di due paesi dei quali è parte: gli Stati Uniti e l'Egitto. Sabah Naim (1967) – giovane artista velata – arrotola con delicatezza giornali per creare piccoli bouquet, riducendo a semplici decorazioni silenziose il flusso di notizie.

La Biennale del Cairo è la più importante esposizione egiziana, nata nel 1984 con una dimensione internazionale ed un'organizzazione in padiglioni, su modello della Biennale di Venezia . Per quanto aperta a partecipanti da tutto il mondo, la qualità delle opere presentate alla Biennale del Cairo dipende esclusivamente dalla capacità e dall'interesse delle singole nazioni che vi partecipano, selezionando gli artisti e finanziando il loro spazio: i padiglioni statunitense e britannico per esempio riescono a presentare al Cairo artisti ben selezionati grazie ad un efficace processo selettivo, mentre altri padiglioni – come quelli africani – sono quasi completamente assenti, per lo scarso interesse governativo e la mancanza di finanziamenti destinati alla partecipazione internazionale degli artisti. La Biennale di Dakar e quella del Cairo non sono collegate tra di loro.

Tra gli artisti che hanno partecipato ad entrambe le Biennali di Dakar e del Cairo si possono praticamente ricordare soltanto Berni Searle (vincitrice di un premio nell'edizione del Cairo del 1998-1999) e Moataz Nasr (vincitore del Gran Premio della Biennale del Cairo nel 2001). Okwui Enwezor fu inoltre tra i membri di giuria della Biennale del Cairo, nel 1996 fu allestita l'esposizione South African Art in Egypt (El Gezira e Sheraton Hotel, 10-20/11/1996) e Moataz Nasr nel 2002 organizzò un dibattito alla Townhouse Gallery del Cairo con Simon Njami, per raccontare la sua partecipazione a Dak'Art e incoraggiare le candidature all'evento senegalese .

In realtà attualmente il festival annuale Al Nitaq, promosso dalle gallerie del centro e spesso in contemporanea con la Biennale del Cairo, è diventato un evento più importante della Biennale stessa per l'ampia promozione degli artisti egiziani (o residenti in Egitto) e per la creazione di progetti innovativi e site specific all'interno della città .

L'arte contemporanea africana regionale

L'Africa viene suddivisa in settentrionale, australe, occidentale, orientale e centrale. Questa divisione si basa sulle affinità delle diverse regioni (spesso legate da una vicinanza storica, linguistica, sociale o semplicemente geografia) e sulla terminologia creata dai politologi . Ovviamente questa classificazione genera moltissime eccezioni perché le zone considerate sono molto vaste e non sono per niente omogenee (ad esempio il Sudafrica viene spesso analizzato separatamente rispetto all'Africa australe per le particolarità della sua storia). L'Africa settentrionale è un'area percepita come profondamente distinta dal resto del continente, per la sua forte caratterizzazione culturale, religiosa, sociale e linguistica; per questo motivo si parla spesso di Africa settentrionale e Africa sub-sahariana (ovvero Africa a sud del deserto del Sahara).

La Biennale di Dakar ha adottato la suddivisione del continente in aree geografiche nelle Esposizioni Individuali fino alla sua edizione del 2000. La distinzione tra Africa settentrionale (araba) e Africa sub-sahariana (nègre) appare evidente nel Festival Mondial des Art Nègres di Dakar del 1966 (il titolo del festival itinerante verrà modificato proprio per permettere la partecipazione degli stati del Nord Africa), ma anche nel testo del 1996 di André Magnin e Jacques Soulillou *Contemporary Art of Africa* , che non prende in esame gli artisti dell'Africa settentrionale e quelli che non risiedono nel continente africano. In *New Currents, Ancient Rivers – Contemporary African Artists in a Generation of Change* del 1992 Jean Kennedy organizza il suo testo focalizzando l'attenzione sui singoli stati del continente africano (in particolare su Nigeria, Senegal, Sudan, Etiopia, Zimbabwe e Sudafrica) e allo stesso tempo raggruppandoli in aree geografiche; in questo caso l'Africa settentrionale è però esclusa per motivi di spazio non per mancanza di legami con il resto dell'Africa.