

A regola d'arte

Collezione, montaggio e utopia nell'opera di Georges Adéagbo

Valentina LUSINI

Università di Siena

Work of art: Collection, assemblage, and utopia in the work of Georges Adéagbo

ABSTRACT: The article presents the work of Beninese artist Georges Adéagbo, known for his complex displays of found objects, texts, sculptures, elements of pop and high culture, images of the mass-media world, culturally and temporally diverse signs and symbols that converse with local tales, exemplifying the often controversial relationship between conservation and memory. Such archival assemblages include a variety of ethnographic sources and fragments, giving a decentered perspective that evolves to a reflection about global political matters and interrogates dominant and commonsense narratives. Adéagbo's work advances in that extended area of intercultural contact in which the languages of art and anthropology maintain a close and complex relationship. Analyzing this relationship, the article focuses on the role played by the artist, the museums, the art critics, and the curators in the production of value and consumption of otherness in a globalized cultural context.

KEYWORDS: ART, ARCHIVE, OTHERNESS, VALUE, TRANSLATION, GEORGES ADÉAGBO.



Premessa

S'intitolava *Africa. Raccontare un mondo* la grande mostra presentata al Padiglione di Arte Contemporanea di Milano dal 27 giugno all'11 settembre 2017. Curata da Adelina von Fürstenberg e Ginevra Bria, l'esposizione ospitava, tra le altre, opere di Omar Ba, Frédéric Bruly Bouabré, Kudzanai Chiurai, Romuald Hazoumé, Chéri Samba, Berni Searle, Yinka Shonibare, Malick Sidibé, Barthélémy Toguo (Bria 2017). Uno spazio speciale era dedicato all'installazione di Georges Adéagbo, beninese che lavora selezionando una serie di temi di carattere storico e autobiografico declinati in complessi assemblaggi di documenti visivi, testuali e oggettuali¹.

La storia di Adéagbo è singolare. L'artista vive e lavora tra Amburgo e Cotonou, dove è nato nel 1942. Dopo aver studiato ad Abidjan, si trasferisce in Francia per completare gli studi in legge. Nel 1971, avviato a una professione stabile e prossimo alla laurea e al matrimonio, viene richiamato in Benin in seguito alla morte del padre. La crisi affettiva determinata dal contrasto con la famiglia, che pretende ch'egli si assuma il peso delle responsabilità del genitore scomparso e accetti un matrimonio combinato con una donna del posto, lo conduce a iniziare un percorso tormentato che porta avanti in isolamento. Raccoglie oggetti per lui emotivamente rilevanti, che compone e ricomponde in serie per manifestare il suo disagio e trovare risposte alle sue domande. Viene internato in manicomio diverse volte, rimanendovi sempre per brevi periodi. Conduce per circa vent'anni una vita appartata, in povertà, affidandosi a ciò che trova per strada, nelle discariche e nei mercati, per esprimere uno spazio mentale non palesabile altrimenti.

Nel 1993 un critico d'arte francese, Jean-Michel Rousset, visita la sua casa e ne rimane impressionato: piccoli e grandi insiemi di sculture, oggetti ornamentali e di culto, libri, riviste, capi d'abbigliamento, dischi in vinile, cartoline, sassi dalle forme particolari, vecchi giocattoli, bottiglie, lattine, barattoli, pacchetti di fiammiferi e di sigarette vuoti, strumenti per la divinazione, stampe, poster e ritagli di giornale scelti, collezionati e accostati in catene discorsive in ogni angolo. Per Rousset questi assemblaggi provvisori che Adéagbo monta e smonta tutti i giorni in una dimensione autistica e visionaria sono collage di grande suggestione formale, in cui la fluidità delle relazioni tra gli elementi produce un messaggio evocativo, talvolta sovversivo (Floyd 2015).

1. Ringrazio in primo luogo i tre revisori anonimi per la disponibilità, l'attenzione, le osservazioni critiche e i suggerimenti utili per la revisione di questo articolo. Un ringraziamento particolare alla redazione di *Anuac* per la squisita collaborazione.



FIG 1: *Milan-Italie, avec l'art contemporain et moderne de l'Afrique (l'histoire de l'Afrique à Milan-Italie)*, 2017. *Africa. Raccontare un mondo*, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano. © Photo Nico Covre, Vulcano. Courtesy of Georges Adéagbo and Kulturforum Süd-Nord.

Ebbene, Adéagbo non intende la sua opera come artistica. Nelle sue composizioni ossessive ciò che è anonimo e serializzato acquisisce una posizione determinante nel materializzare circostanze e stati d'animo puramente individuali; gli oggetti vengono “disoggettivati” e trasformati in strumenti della necessità di tradurre un turbamento verso il mondo esterno (Löfgren 2011).

Tuttavia, nel parlare questo linguaggio privato ed esclusivo di sovrapposizioni tra prodotti e simboli provenienti dai circuiti degli scambi planetari, Adéagbo offre a un osservatore esterno un modello efficace di quella tendenza al recupero e al montaggio che il critico francese Nicolas Bourriaud, in un libro molto conosciuto, ha indicato con il termine *postproduction* (Bourriaud 2002). Detto altrimenti, il recupero trasformativo dei rifiuti e delle componenti di scarto, pratica quotidiana di sopravvivenza della metropoli postcoloniale, sembra acquisire nella sua opera un valore epistemologico in cui storie e culture diverse sono chiamate a rispondere agli stessi interrogativi. In questa prospettiva gli oggetti in disuso, accumulati in decenni di ricerche scrupolose, si configurano al contempo come risorse personali e “testimoni” di evocazione del passato in cui si può intravedere la complessità e la necessità della traduzione nel presente (Turgeon 2011).

Questo aspetto diventa evidente nel momento in cui Adéagbo inizia a realizzare i suoi assemblaggi appositamente per il pubblico degli eventi artistici internazionali. Negli anni successivi alla visita di Rousset, infatti, l'eccentrico collezionista del Benin è invitato ad esporre in diverse importanti mostre, che attestano il suo riconoscimento e lo rendono uno degli artisti africani più conosciuti e discussi. In Francia, nel 1994, la curatrice Régine Cuzin lo chiama a partecipare a una mostra collettiva itinerante, intitolata *La route de l'Art sur la route de l'Esclave*, promossa dall'Unesco e ospitata in molti paesi storicamente interessati alla tratta degli schiavi africani attraverso l'Atlantico: Francia, Brasile, Repubblica Dominicana e Martinica, tra gli altri. Tra il 1995 e il 1998, Adéagbo espone anche alla Serpentine Gallery di Londra, all'Haus der Kulturen der Welt di Berlino e alle Biennali di Johannesburg e San Paolo. Nel 1999 è invitato a preparare un'installazione in occasione della Biennale di Venezia, dove nello spazio aperto del Campo dell'Arsenale presenta *The Story of the Lion*, il primo lavoro di un artista africano a ottenere il Premio della Giuria. Nel 2000 partecipa a una mostra presso Villa Medici a Roma e, negli anni seguenti, le sue opere sono incluse in due manifestazioni significative, *The Short Century* (2001) e Documenta 11 (2002), entrambe curate da Okwui Enwezor, uno dei più autorevoli e controversi teorici del discorso critico sull'arte africana contemporanea². Negli ultimi quindici anni, espone in mostre personali e collettive a Toyota, Los Angeles, Filadelfia, Oslo, Napoli, Parigi, Koïce, Rio de Janeiro, Stoccolma, Amburgo, Gerusalemme, Ginevra e molte altre città del mondo.

Prendendo in esame alcuni dei criteri di visibilità che regolano le aspettative di questo sistema dell'arte, cercherò di dare conto, nelle pagine che seguono, di una riflessione sulla vicenda e sull'opera di Georges Adéagbo che possa precisare, in una prospettiva bourdieusiana, certe caratteristiche del campo culturale specifico che definisce la legittimità del suo impegno artistico (Bourdieu 1992). Molti importanti aspetti del lavoro di Adéagbo, come le motivazioni, le risposte e le opinioni del pubblico delle sue installazioni, potrebbero essere approfonditi. Li ho tralasciati, in questa sede, per evidenziare piuttosto le condizioni, le convenzioni e le attività che si compiono affinché la sua opera possa essere impiegata come supporto dell'operatività istituzionale e simbolica del meccanismo espositivo (Davallon 1992). Mi focalizzerò, in questa prospettiva, sulle figure di mediazione che intervengono tra Adéagbo e i suoi spettatori: si tratta, a ben vedere, non solo di persone, ma anche di cose, parole, allestimenti, immagini e procedure che permettono al lavoro di questo artista di accedere ai contesti riconosciuti dell'arte e diventare oggetto di partecipazione, analisi e riflessione.

2. Maggiori dettagli sulla biografia e l'opera di Georges Adéagbo in Floyd 2015.

Parto dal presupposto che l'esperienza dell'arte è sempre esperienza dell'alterità, considerando che i "mondi dell'arte" (Becker 2004) si costituiscono come contesti della rappresentazione ampiamente condizionati e al contempo autonomi, fortemente professionalizzati e ritualizzati, in cui gli attori lavorano a definire norme, linguaggi e gerarchie condivise (Bourdieu 1992; Soulages 2007). La natura peculiare di questi spazi dell'alterità impone dunque uno sguardo di tipo etnografico sulle pratiche collettive, sui dispositivi e sui discorsi che determinano la complessità relazionale e materiale di ciò che chiamiamo arte, tenendo conto che descrivere le dinamiche sottintese e le posizioni reciproche degli attori coinvolti significa configurare questo particolare ambito della cultura come esperienza essenzialmente sociale (Buscato 2008; Rothenberg, Fine 2008).

Nel caso specifico, ho privilegiato l'ascolto informale e il contatto diretto con i galleristi e i curatori, l'analisi delle dichiarazioni rese pubblicamente dall'artista e l'esame dei testi critici e delle recensioni che commentano, promuovono e discutono il suo lavoro in cataloghi, riviste, pubblicazioni specializzate e monografie. Un significato speciale, non solo interpretativo ma anche propriamente metodologico, ha ricoperto la frequentazione dei diversi contesti espositivi, in cui ho assunto ruoli e posizioni differenti come parte del pubblico e, al contempo, come osservatrice diretta dei comportamenti manifesti degli altri visitatori. Ho riservato un posto centrale alla descrizione degli artefatti materiali della creazione, dal momento che le proprietà degli oggetti che effettivamente si realizzano e si consumano nei contesti di produzione e fruizione dell'arte sono in gran parte determinate dall'aderenza estetica alle aspettative e alle richieste della committenza (Wolff 1993). È importante sottolineare, a questo proposito, che le composizioni installative di Adéagbo s'inseriscono in una tradizione artistica consolidata, caratterizzata dal superamento del confine tra generi e dall'esigenza di raccogliere e ordinare le cose in assemblaggi e archivi capaci di sublimarne l'apparenza (Magnin, Soulillou 1996; Lesturgie 2014; Schankweiler 2015). Per questo motivo, nei circuiti istituzionalizzati dell'arte, le sue collezioni appaiono sufficientemente plausibili, familiari e riconoscibili. L'inserimento di ready-made che rimandano a contesti culturali lontani rende al contempo sufficientemente insolita la sua opera, permettendo ai critici di presentarla come un'alternativa alle narrative dominanti (Enwezor 1996; Bhabha 2008; Schankweiler 2015) e ai curatori di trasformarla in opportunità per instaurare un rapporto di novità con il pubblico (Bertola 2007; Köhler 2007).

Impulso archivistico e site-specificity

Nel passaggio dal contesto riservato della sua abitazione agli spazi espositivi più frequentati del mondo, Georges Adéagbo acquisisce un'attenzione particolare per la *site-specificity*, intraprendendo un'attività finalizzata appositamente entro il campo dell'arte. Si tratta di uno spostamento significativo, perché da questo momento inizia a lavorare in risposta agli interessi e ai vincoli imposti dal nuovo contesto in cui viene inserito, riformulando le sue motivazioni creative in forma esplicita e aderente alle convenzioni del sistema.

Generalmente, quando riceve una commissione, Adéagbo visita il luogo dell'esposizione, compiendo ricerche non solo sull'ambiente scelto per la messa in opera dell'installazione, ma anche sulla storia della città e della sua struttura urbana. Rientra poi a Cotonou, dove compone una parte dell'opera in modo da lasciare aperti ulteriori percorsi tematici, includendo manufatti che acquista dagli antiquari e commissiona per l'occasione ad artigiani del posto. I pezzi di questa prima selezione vengono quindi trasferiti nel luogo dell'esposizione, dove l'artista cerca e acquisisce altri materiali legati al contesto specifico, ripensando infine la disposizione di tutti gli elementi.

Questo modo di procedere gli consente di adeguare i propri segni a quelli disponibili e di farli dialogare in maniera efficace e coerente in spazi che sono già riconosciuti come artistici. Ciò, evidentemente, semplifica il riconoscimento della qualità del suo lavoro. Afferma l'artista: «Quando entro in uno spazio espositivo, la prima cosa che faccio è osservarlo nella sua natura. [...] L'installazione crea un dialogo perché ogni spazio ha una sua filosofia» (Georges Adéagbo, 15 settembre 2014, Kunsthaus Hamburg, artist talk).

Si prenda ad esempio la grande installazione *L'explorateur et les explorateurs devant l'histoire de l'exploration - Le théâtre du monde*, presentata da Adéagbo a Kassel nel 2002 in occasione di Documenta 11: una quantità enorme di frammenti che comprendeva decine di dipinti e sculture, centinaia di libri, fotocopie e innumerevoli altri oggetti che, a partire da alcuni riferimenti alla storia della città di Kassel, sviluppava una riflessione sulle questioni politiche mondiali e sui rapporti tra Europa e Africa (Lusini 2013: 75-76).

Per l'effetto di meraviglia dato dagli accostamenti oggettuali talvolta difficili da decifrare, le totalità di Adéagbo sembrano rievocare le *Wunderkammern* rinascimentali e anche la struttura della rete telematica, dove l'uso dei *tags* permette di organizzare inventari sistematici trasversali delle rappresentazioni del mondo. Da questo punto di vista, com'è stato sottolineato da alcuni commentatori, il suo lavoro può essere spiegato come effetto di

quell'“impulso archivistico” che consente di avvicinarlo a molte altre esperienze artistiche della contemporaneità³. È lo stesso Adéagbo a suggerire questa chiave di lettura: «Bisogna fare delle cose e saper lasciare quello che si è fatto per trasmetterlo agli altri. È un modo di comporre un archivio e scrivere la mia storia. [...] ho la chiave di questo lavoro e conosco il libro che racconto» (Georges Adéagbo in Guily 2014).

L'archivio è congegno operativo del pensiero tassonomico e dispositivo di conoscenza e controllo di un'accumulazione di proprietà⁴. Nell'ultimo secolo l'archiviazione di oggetti, immagini e frammenti in insiemi espressivi si è unita all'apologia dell'oggetto seriale e del kitsch accostati al raro cimelio, diventando una condizione dell'arte contemporanea. Questa tendenza si è chiarita a partire dalla fine degli anni cinquanta, quando la società dei consumi ha sollecitato una riflessione più matura sul significato dell'oggetto mercificato, dell'eccedenza e dell'avanzo. Le sperimentazioni associative dei surrealisti, l'arte polimaterica di Enrico Prampolini, i *papiers-collés* di Georges Braque e di Umberto Boccioni, i *tableaux-reliefs* di Pablo Picasso, le costruzioni oggettuali di Kurt Schwitters, i fotomontaggi di Raoul Hausmann e le opere grafiche di Hanna Höch, le *Shadow Boxes* di Joseph Cornell, gli assemblaggi di Jean Dubuffet, i *Combine Paintings* di Robert Rauschenberg, le *accumulations* di Arman, i *tables-tableaux* di Daniel Spoerri, gli insiemi poveristi di Jannis Kounellis, le *réserves* di Christian Boltanski, le monumentali installazioni di Hanne Darboven e Karsten Bott, l'*Atlas* di Gerhard Richter e i cumuli di Tony Cragg: sono solo alcuni esempi, elencati in disordine, di ciò che porzioni di realtà possono compiere quando si aggregano e invadono lo spazio dell'arte, innestando un codice nell'altro e connettendo spazio bidimensionale e tridimensionalità, parole e cose, presentazione e rappresentazione⁵.

3. Si veda ad esempio Grechi 2011. Sull'archivio come tema centrale dell'arte contemporanea va segnalato, oltre a Foster 2004, il catalogo della mostra Schaffner, Winzen 1998. A partire da una riflessione sul *Mnemosyne Atlas* di Aby Warburg, la mostra presentò il lavoro di molti artisti di diverse generazioni e provenienza. Altra importante esposizione tematica è *Archive Fever* (2008), curata da Okwui Enwezor per l'International Center of Photography di New York, che partiva da un esplicito riferimento a Derrida 1995 per interrogarsi sul significato della collezione intesa come dispositivo foucaultiano di classificazione e ordinamento (Enwezor 2008). Ulteriori riferimenti in von Bismarck *et al.* 2002 e in Spieker 2008.

4. Il tema dell'archivio come luogo anche politico di fascinazione e possesso è elaborato da Clifford (2000: 221-288), che riflette in special modo sulla conservazione museale degli oggetti d'interesse etnografico.

5. Sulla figura dell'artista come collezionista si faccia riferimento a Vouilloux 2007. Il tema del bricolage come dispositivo aperto e combinatorio per il quale l'opera d'arte abbandona il lessico aulico e si nutre di porzioni del quotidiano è affrontato da Vettese 2012.

Talvolta, dietro agli archivi, si cela una “poetica dell’eccetera” (Eco 2009), un’inclinazione all’accumulo che tende all’enciclopedismo senza tradursi in un ordine narrativo. Si pensi alle *Time Capsules* di Andy Warhol: centinaia di scatole di cartone, rigorosamente sigillate, in cui l’artista americano conservava migliaia di oggetti di ogni tipo, lettere, fotografie, cartoline, libri, ritagli raccolti in più di trent’anni di vita e di lavoro.

Più spesso l’intenzione è quella di raccogliere e inventariare per ri-significare, per architettare altri mondi a partire dalla composizione dei frantumi di quelli esistenti. In questo senso l’archivio è *art medium*, forma di contaminazione tra arte e documento che permette di sperimentare modi innovativi di gestione del sapere (Osthoff 2009). La studiosa brasiliana Suely Rolnik ha parlato, a questo proposito, di *archive mania*, intendendo con questa espressione l’attitudine che caratterizzava la pratica di certi artisti concettuali che negli anni sessanta e settanta, nei contesti problematici dell’America latina, utilizzavano l’archivio come strumento di attivismo politico e di contro-narrazione, ragionando sulle modalità di riorganizzazione del pensiero e della memoria e proponendo inventari alternativi a quelli del potere dittatoriale (Rolnik 2012).

Nell’era digitale, caratterizzata dalla circolazione accelerata di informazioni, dati e immagini, le forme di appropriazione e postproduzione dei segni della cultura popolare e dei materiali della comunicazione assumono nuove direzioni (Bosma 2011). Viene in mente *Fare Mondi. Making Worlds*, il titolo della Biennale di Venezia diretta da Daniel Birnbaum nel 2009, che insisteva sulla manipolazione di inventari e prospettive utopiche e distopiche di umanità immaginate. La Biennale ospitò, tra l’altro, un’opera di Adéagbo e una serie di installazioni – come la cartografia oggettuale di Moshekwa Langa, la struttura di giocattoli in movimento di Hans-Peter Feldmann, il *Fire & Rescue Museum* concepito da Jussi Kivi per il padiglione finlandese – in cui si intravedeva lo spirito dello *chiffonnier* benjaminiano, lo straccivendolo caro a Baudelaire che rovista, recupera e riutilizza gli avanzi e i ritagli delle giornate di Parigi sovvertendone il valore⁶.

L’artista come curatore

Ciò che accomuna queste ricerche è il fatto che l’interesse si sposta dal prodotto della creazione al gesto dell’artista come curatore, il quale compone vocabolari di immagini che non si presentano come agglomerati caotici, ma come atlanti visivi rigorosi di vicinanze e lontananze culturali e formali.

6. L’importanza epistemologica dello *chiffonnier* in Walter Benjamin è discussa da Berdet 2012.



FIG 2: *À la rencontre de l'art*, 2017. Kunsthau, Hamburg. Photo Hayo Heye, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

Questo aspetto è sottolineato in particolare dal critico d'arte americano Hal Foster, che soffermandosi sul lavoro di Thomas Hirschhorn, Sam Durant e Tacita Dean evidenzia la “dimensione paranoica” dell'arte archivistica⁷. Scrive Foster:

Forse la dimensione paranoica dell'arte archivistica è [...] quella di reinserire visioni fallite in arte, letteratura, filosofia e vita quotidiana in scenari possibili e alternativi di relazioni sociali, di trasformare il non-luogo dell'archivio nel non-luogo dell'utopia (Foster 2004: 22).

Citando una frase di Hirschhorn, che a proposito della sua arte diceva «connettere ciò che non può essere connesso, questo è esattamente il mio lavoro», Foster ricorda che questo artista si riferiva alla sua opera utilizzando il termine *ramification*, che rimanda al più noto rizoma deleuziano, metafora di un modello interpretativo che si sviluppa attraverso connessioni e disconnessioni (Foster 2004: 5-6). Si tratta, come nota Kathryn M. Floyd, dello stesso principio di propagazione che caratterizza le composizioni di Adéagbo, in

7. Il testo di Foster 2004 include riferimenti all'opera di altri artisti archivistici come Douglas Gordon, Liam Gillick, Gerard Byrne, Stan Douglas, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Mark Dion e Renée Green.

cui ogni elemento è autonomo e al contempo vincolato: a dispetto delle molte attinenze suggerite dalla prossimità e dal tema curatoriale, ogni oggetto conserva infatti una sua particolare identità e indipendenza dall'insieme (Floyd 2015: 239).

Questa caratteristica ha indotto alcuni autori a ritenere che queste installazioni si possano leggere come derivazioni degli altari *vodũ*, la cui complessità è stabilita dalla varietà e dall'interconnessione di oggetti organizzati in uno spazio rigoroso, suddiviso in aree significative⁸. Formalmente, si può fare un parallelo anche con altri tipi di altari, destinati al culto o alla commemorazione, forse più vicini alla nostra esperienza. Si pensi, solo per fare qualche esempio, a luoghi densi come il santuario di Santa Maria a Romituzzo, nei pressi di Poggibonsi, dove le migliaia di ex voto offerti alla Madonna della Neve riempiono le pareti della chiesa, o ai monumenti spontanei, popolati di oggetti commemorativi, che sorgono nei luoghi di sepoltura, di calamità naturali o di incidenti. In tutti i casi si tratta di eterotopie, di siti deputati alla narrazione di storie rilevanti per i singoli e per la comunità in cui le cose, come offerte devozionali o figure di mediazione, creano spazio e senso.

La funzione, tuttavia, è evidentemente diversa. Le composizioni sincretiche e culturalmente relativistiche di Adéagbo, che pure includono immagini sacre e oggetti rituali, non hanno un significato propriamente religioso o memoriale, ma presentano simboli culturali e culturali differenti essenzialmente per creare legami. In una stessa opera si possono trovare un crocifisso, una statuetta di Buddha, un'immagine della Madonna, sculture cerimoniali lignee dell'Africa occidentale prodotte per il mercato turistico e altri innumerevoli articoli provenienti dai cinque continenti (Schankweiler 2012). Con ciò, Adéagbo sembra incarnare compiutamente la figura del "semionauta" tematizzata da Nicolas Bourriaud: un nomade raccoglitore che si orienta nello spazio dei segni della contemporaneità, selezionandoli e includendoli in ordini mutevoli di reciprocità (Bourriaud 2014)⁹. È lui stesso a sottolineare questo aspetto. Nel video prodotto in occasione della prima mostra individuale presentata a León (Spagna) nel 2011, dichiara:

8. Si vedano ad esempio Magnin, Soulillou 1996; Houénoudé 2009 e Schankweiler 2012.

9. Sull'importanza del principio di precarietà rimando in particolare a Dezeuze 2017, che paragonando i progetti di Adéagbo a quelli di Thomas Hirschhorn, Jason Rhoades, Pascale Marthine Tayou e Bjarne Melgaard sostiene che si tratta, in tutti i casi, di conglomerazioni scultoree decentrate e proliferative, apparentemente disordinate, che occupano lo spazio in un costante stato di temporaneità.

Seguendo la filosofia del museo, ho lavorato a questa installazione [...] dove gli oggetti che si possono incontrare a León sono collocati vicino a quelli provenienti dall'Africa. Perché? Per spingerci a comprendere che la vita è dappertutto, che la vita in Africa non è diversa da quella che si vive in Spagna (Georges Adéagbo, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2011).

Lette in questa prospettiva le installazioni finali non appaiono soltanto come risultati compiuti della creazione, ma anche come spazi di navigazione. Il fruitore è chiamato a interagire con un contesto di arrangiamenti spaziali, oggettuali e concettuali pensati per essere compresi da punti di vista diversi. Più che di archivi veri e propri si tratta quindi, come puntualmente osserva il critico d'arte Gauthier Lesturgie, di *simili-archives*, progettati non tanto per preservare o documentare, quanto per attivare forme di interazione (Lesturgie 2014).



FIG 3: *La Révolution et les Révolutions..!*, 11. Shanghai Biennale *Why not ask again? Arguments, Counter-arguments, and Stories*, 2016. © Photo Stephan Köhler. Courtesy of Barbara Wien Gallery.

Dal punto di vista allestitivo, oltretutto, le serie di oggetti selezionati da Adéagbo implicano un'esplorazione che amplifica la tridimensionalità plastica dello spazio scenico, disposte come sono in mescolanze lungo le pareti o a terra, talvolta collocate in scatole appese come quadri tridimensionali che si protendono verso il fruitore con il loro ingombro e le loro sporgenze, con una materialità che influenza le impressioni sensoriali e rende la fruizione necessariamente performativa e relazionale. Questo aspetto è emerso chiaramente dall'osservazione sul campo, che ha evidenziato i percorsi e gli atteggiamenti corporei dei visitatori che assumono posture rilassate e sghembe, si accovacciano, si avvicinano per osservare i dettagli, si chinano e si sporgono a perturbare le opere che, da questo punto di vista, si possono leggere tanto come prodotti dell'organizzazione dello spazio quanto come esperienze che si compiono nel tempo. I diversi elementi che compongono gli assemblaggi, molto numerosi e distribuiti, richiedono infatti una fruizione lenta, fatta di soste e d'indugi, e permettono una partecipazione condivisa e disseminata che consente la creazione di connessioni effimere tra persone che non si conoscono.

Per Schankweiler, queste caratteristiche permettono di interpretare il lavoro di Adéagbo come singolare declinazione di uno dei modelli della quotidianità più importanti di tutta l'Africa occidentale: il mercato (Schankweiler 2012). La studiosa tedesca fa riferimento, in particolare, al grande mercato all'aperto di Dantokpa, a Cotonou: una grande installazione che si può attraversare e dove si può trovare di tutto; un luogo di accumulo, consumo e scambio dove le cose sono presenze visive, tattili e odorose insistenti. A un primo sguardo, effettivamente, i collage oggettuali di Adéagbo hanno un'affinità formale con le composizioni vernacolari delle bancarelle: anche quelle vengono allestite e smantellate regolarmente; anche quelle sono flessibili, potendo essere accomodate ogni volta diversamente; anche quelle sono consistenti e contingenti; anche quelle mandano innumerevoli inviti multisensoriali (Enwezor 1996). Ciononostante, a differenza degli oggetti esposti al mercato, quelli impiegati da Adéagbo hanno un'intenzione comunicativa che non necessariamente corrisponde a quella che avevano nel contesto dal quale sono stati prelevati. Ciò si deve al fatto che le componenti non sono fissate come sostanze, ma come immagini. E qui risiede il carattere nostalgico e al contempo lirico dei componimenti di questo cenciaiolo-cantore, fatti di cose consumate e cariche di memorie mangiate dal tempo. Homi K. Bhabha, parlando del lavoro di Adéagbo, osserva che

le sue *vie* (Cotonou, Kassel, Colonia, Londra, New York, Toyota) e i suoi *mezzi* (pitture, giornali, annotazioni scritte a mano, pali totemici fatti eseguire su commissione, *objets trouvés*, testi, traduzioni, stoffe) tracciano il labirinto dei percorsi che egli segue per trasformare la *connotazione* di un oggetto, pur preservando un *riconoscimento* dei suoi sistemi di riferimento culturale e di simbolismo sociale (Bhabha 2008: 27, corsivi nell'originale).

L'estetica del bricoleur

Con questa chiave di lettura si possono comprendere le singolari esperienze di allestimento pensate da Adéagbo per due dei più noti palazzi italiani sedi di musei: la Fondazione Querini Stampalia

di Venezia e il Palazzo Vecchio di Firenze. L'iniziativa era intitolata *La rencontre...! Venise-Florence..!* e fu inaugurata nel 2007 a Venezia, dove Adéagbo venne chiamato a confrontarsi con l'antica dimora della famiglia patrizia dei Querini, sede della Fondazione Querini Stampalia, che nelle ampie sale decorate e stuccate conserva l'importante patrimonio di arredi, suppellettili d'antiquariato, dipinti, sculture, porcellane, strumenti musicali, monete e stampe (Bertola, Köhler 2008). L'artista concepì il progetto a Venezia, visitando la città, reperendo oggetti sul posto e consultando libri e cataloghi sulla storia della famiglia Querini. In base alle informazioni raccolte, tornò a Cotonou, dove creò dei collegamenti tra quanto trovato in Italia e una selezione di oggetti della sua collezione, precisando l'installazione qualche settimana dopo, nello spazio espositivo finale.

Gli interventi di Adéagbo sulle sale della residenza veneziana creavano un corto-circuito tra segni e manufatti provenienti da mondi distanti nel tempo e nello spazio. Accanto ai quadri di soggetto religioso, Adéagbo collocò dipinti sulla vita di Cristo commissionati agli artisti del suo paese, statuette cerimoniali e documenti di tema religioso come la rivista mensile della Piccola Opera della Divina Provvidenza e un libretto di preghiere alla Madonna di Fatima. Sistemò due maschere *punu* sui cuscini dell'elegante letto matrimoniale di una camera decorata a motivi floreali e altre maschere e statuette lignee africane di diversa provenienza sui mobili intarsiati, accanto a sofisticati orologi da tavolo e a piccole sculture dorate. Nel salotto adibito all'esposizione di strumenti musicali di pregio e di un antico clavicembalo, introdusse dei balafon e una colorata pianola-xilofono giocattolo, mentre nella sala dei dipinti di cronaca settecentesca di Gabriel Bella appese al soffitto lunghe collane africane di perle in vetro variopinto, che richiamavano i colori dei quadri e facevano esplicito riferimento alle peregrinazioni delle gemme in vetro veneziano nei commerci in tutto il mondo.

Il percorso di rimandi e suggestioni si chiariva anche attraverso le note scritte a mano dallo stesso Adéagbo, che le collocò lungo il percorso per legare insieme le cose. Si trattava di testi brevi e frammentati, in diverse lingue, con riferimenti a episodi della propria biografia e considerazioni sul ruolo del processo creativo, dell'arte e dell'artista come mediatore di ambiti di realtà. Frasi come “Davanti alla creazione di Dio il Creatore”, oppure “Africa: una fonte d'ispirazione per gli artisti”, o ancora “L'unione crea energia” si presentavano come il risultato di una riflessione mirata a creare connessioni – pertinenti o incongruenti – in un'escursione sonnambula, talvolta difficile nel suo narrare azzardato¹⁰.



FIG 4: *La rencontre...! Venice-Florence...!*, 2007. Fondazione Querini Stampalia, Venezia. © Photo Agostino Osio. Courtesy of Fondazione Querini Stampalia, Venezia.

In questa rappresentazione di parole e oggetti, assemblata c'è da dire anche con divertita e divertente leggerezza, l'artista presentò il suo punto di vista sull'immaginario depositato in porzioni della cultura colta e popolare e della tradizione orale, religiosa e letteraria di tempi e luoghi diversi, ridefinendo di fatto il rapporto tra un profilo storico consolidato, tutelato e riconosciuto, e le sue potenzialità nella contemporaneità ancora in divenire (Bertola 2007).

10. Per un approfondimento sul significato del testo scritto nelle composizioni di Adéagbo si vedano Köhler 2012 e Adéagbo 2012.

Con ciò, l'effetto era quello di indurre l'osservatore a interrogarsi sui presupposti della comprensione, dal momento che le proprietà che collegavano un elemento all'altro diventavano tanto importanti quanto le proprietà che li dividevano.

Le mises-en-scène interculturali ed intertestuali, caratteristiche di tutta l'opera di Adéagbo, non solo trasformano il quadro di riferimenti di ogni singolo elemento o gesto all'interno dell'opera; innescano un processo continuo di "traduzione", che collega culturalmente e temporalmente segni e simboli diversi, in un movimento che, come il processo di traduzione stesso, rifiuta di assoggettare un'opera a un'unica vita. (Bhabha 2008: 27, corsivo nell'originale)

Nel 2008, il progetto giunse alla seconda tappa nei Quartieri Monumentali di Palazzo Vecchio e presso la Galleria Frittelli di Firenze. A Palazzo Vecchio, l'artista si misurò con le strutture architettoniche, le opere d'arte, le antiche tavole geografiche e gli affreschi presenti nelle ventuno sale: un immenso catalogo di immagini, tecniche, stili e iconografie che Adéagbo interpretò inserendo maschere e sculture lignee, quotidiani, dischi, libri di storia, d'arte e di filosofia, atlanti, statuette rituali, oggetti da bancarella, bottiglie, pensieri scritti a mano e reinterpretazioni d'opere d'arte fiorentine, come la *Nascita di Venere* di Sandro Botticelli, commissionate a pittori del Benin.

Al Putto in bronzo di Andrea del Verrocchio, una delle opere più importanti del museo, Adéagbo affiancò una scultura africana; ancora di provenienza africana erano le maschere accostate a quella funebre, in marmo, di Dante Alighieri, e le sculture lignee sistemate vicino ai ritratti in stile classicheggiante. Nel suo dialogo con le opere di Domenico Ghirlandaio, di Donatello, di Vasari e di Bronzino, Adéagbo ragionò sulle conoscenze storiche e geografiche eurocentriche, occupando con le sue domande gli spazi vuoti, gli angoli, i perimetri, i cantucci appartati. I suoi oggetti e messaggi parlavano a un passato per noi imponente, inserendosi come presenze discrete e tuttavia potenti nel compiere un'opera di affermazione della relatività della bellezza e dell'autenticità.

Qui si trova, a mio avviso, la chiave per comprendere l'attenzione dei critici, dei collezionisti e dei curatori per il lavoro di Adéagbo: nel contesto pubblico delle esposizioni, infatti, i suoi interventi si prestano a essere investiti del compito di orientare gli osservatori, di invitarli a interrogarsi sul senso comune.

Il costante ricorso dell'artista a documenti etnografici – che per lo spettatore occidentale sono tanto vaghi dal punto di vista storico e culturale quanto vividi dal punto di vista estetico e simbolico – trova dunque un significato sia nelle intenzioni creative, sia in quelle espositive, nel momento in cui soddisfa gli interessi delle istituzioni museali che mostrano di riconoscere uno spostamento ideologico verso l'inclusione dell'altro. Gli oggetti esotici

possono così agire, in questi “bricolage di diversità”¹¹ d’intonazione surrealistica, come presenze defamiliarizzanti che alterano le gerarchie e parificano le componenti, presentando lo sguardo come un assetto posizionato, suscettibile di un confronto con altri orientamenti possibili¹².

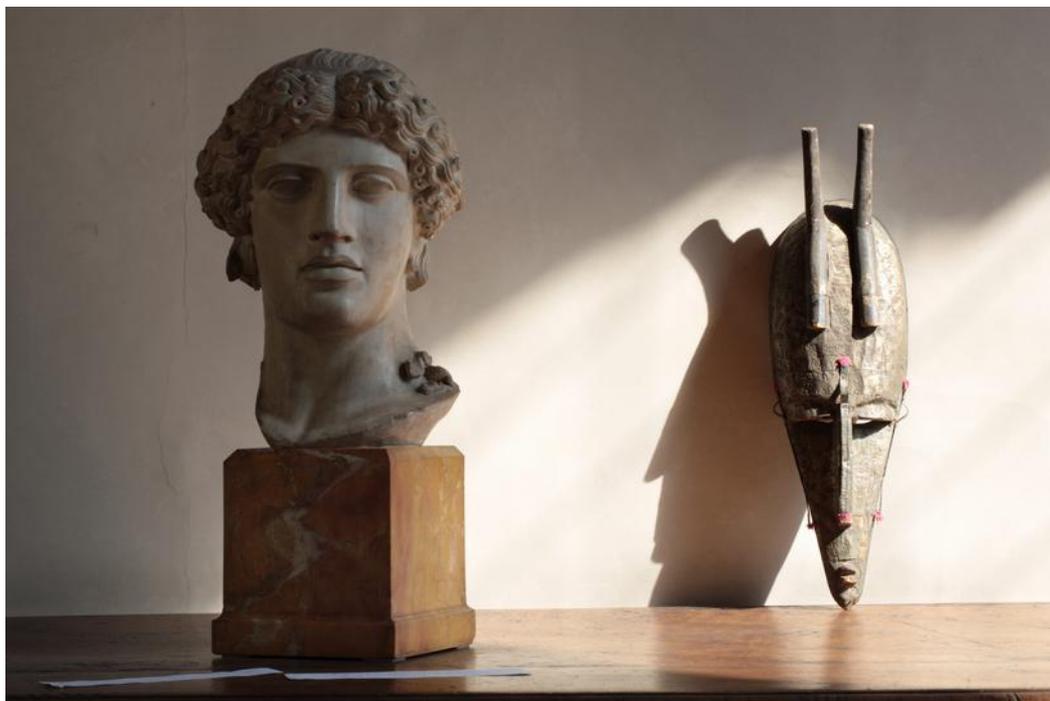


Fig 5: *La rencontre..! Venice-Florence..!*, 2008. Museo di Palazzo Vecchio, Sala di Ester, Firenze. © Photo Agostino Osio. Courtesy of Frittelli Arte Contemporanea, Firenze.

Da questo punto di vista, potremmo spingerci a interpretare i suoi lavori in una prospettiva spivakiana, intendendoli come atti discorsivi in cui il subalterno si appropria dei significati dominanti inscrivendo in essi la propria traccia¹³. Questa, in effetti, sembra essere l’opinione di Schankweiler, quando afferma: «[Adéagbo] formula e ripresenta la pluralità delle *storie* che [...] sono in ultima analisi non più che costruzioni soggettive e fittizie. Penso che riveli il carattere selettivo delle collezioni e degli archivi presentando la storia come finzione» (Schankweiler 2015: 48, corsivo nell’originale).

11. L’espressione è usata da Bhabha (2008: 27).

12. Intendo qui la nozione di defamiliarizzazione come formulata da Fischer e Marcus (1998: 237-238): «Infrangere il senso comune, ricorrere all’imprevedibile, collocare i soggetti familiari in contesti non-familiari, persino scioccanti, sono gli scopi che si propone questa strategia per dare al lettore il senso della differenza [...] la defamiliarizzazione è qualcosa di più di un mero espediente per catturare l’attenzione, è un processo che dovrebbe implicare una forma di riflessione critica sui mezzi impiegati proprio per operare la defamiliarizzazione».

13. Si veda in particolare il concetto di “catacresi” utilizzato da Spivak 2004: *passim*.

Adéagbo, per la verità, sembra non intendere il suo lavoro in questa maniera. «È il modo in cui parli alla gente che la spinge a cambiare» dice l'artista «e il mio è un lavoro che si fonda sul dialogo»¹⁴. Non c'è dunque un'intenzione trasgressiva o decostruttiva esplicita; si avverte semmai l'esigenza di configurare uno spazio di conciliazione dove formulare delle domande, portando sulla scena un discorso in cui sono visibili gli strappi e le suture dell'attività del *bricoleur*.

Il campo dell'arte

Se è vero che l'arte è un importante campo d'indagine etnografica, è anche vero che l'antropologia è essa stessa frequentemente integrata nelle forme dell'arte (Marcus, Myers 1995). Il teorico inglese Alex Coles ha parlato, a questo riguardo, di “svolta etnografica” dell'arte contemporanea (Coles 2000), mentre Hal Foster ha teorizzato la ben nota figura dell'artista-etnografo, che ricorre all'alterità per un'analisi del mondo contemporaneo (Foster 2006: 175-210)¹⁵.

Anche nel caso di Adéagbo, i linguaggi dell'arte e quelli dell'antropologia intrattengono una relazione di dipendenza stretta e complessa. Il suo lavoro si muove infatti in quell'area allargata del contatto interculturale in cui il ricorso all'altro è finalizzato a svelare differenze e analogie¹⁶. Afferma Adéagbo: «Il problema è che non abbiamo la stessa cultura. Non avendo la stessa cultura, si pongono degli interrogativi. È la comprensione che conduce all'intesa [...]. Quando incontri l'altro, devi fare di tutto per fondare il dialogo sulla comprensione» (Georges Adéagbo in Guily 2014).

Con ciò, è legittimo chiedersi se, per questo artista e per i suoi collaboratori, parlare di differenza sia realmente un'esigenza politica o non piuttosto una strategia per acquisire visibilità nel campo teatralizzato dell'arte, che in risposta alla moltiplicazione di culture produce talvolta un discorso su se stessa, subordinando la riflessione sull'altro alla sua immagine commerciale (Mango 2013). È del resto piuttosto evidente che la messinscena di temi interessanti per il pubblico dell'arte – traduzione, ibridità, alterità, ecc. – non

14. Cfr. Georges Adéagbo, 27 giugno 2014, Moderna Museet, Stockholm, artist talk: incontro tra l'artista e il pubblico, anteprima della mostra *The Birth of Stockholm...! La Naissance de Stockholm...!* (28 giugno 2014 – 7 settembre 2014).

15. Per un approfondimento sul rapporto tra arte e antropologia rimando anche a Dufrêne, Taylor 2009; Schneider, Wright 2010 e Schneider, Wright 2013. Si veda inoltre il più recente Fetnan 2017, che riflette sull'evoluzione degli approcci curatoriali di alcune importanti mostre – come *Partage d'exotismes* (2000) e *Intense Proximité* (2012) – che configurano un modello dialogico in cui i temi e i metodi di ricerca dell'arte e dell'etnografia diventano gli uni gli oggetti degli altri.

16. Sul ruolo dell'analogia come categoria interpretativa si veda Geertz (1988: 31 e sgg).

comporta necessariamente una trasformazione di tipo culturale, né ricadute sul piano sociologico. Come sostiene Ivan Bargna, la retorica della diversità esercitata nello spazio dell'arte nasconde la differenza che si produce fuori dalle gallerie, nel contesto quotidiano della discriminazione:

Il fatto è che in realtà la grande apertura manifestata dall'arte contemporanea ha le sembianze di un eclettismo onnivoro, di una forma di cannibalismo culturale [...]. Ecco perché allora guardare alle migrazioni e più in generale al rapporto con le altre culture attraverso l'arte, anche quando animati da buone intenzioni, ci espone al rischio di prestare il fianco a pericolosi mascheramenti ideologici: la finzione del dialogo nello spazio pacificato dell'arte può nascondere o coprire discriminazioni sociali per strada. L'altro godibile è ingerito, quello disturbante espulso: maschere africane in salotto e mitra alle frontiere (Bargna 2010: 37-38).



FIG 6: *Les artistes et l'écriture...!*, 2014. © Photo Petra Graf. Courtesy of Barbara Wien Gallery.

Giova rimarcare il fatto che l'opera di "Georges Adéagbo the fou"¹⁷ è un caso paradigmatico di pratica spontanea che, nel momento in cui è introdotta nella scena mondiale delle più esclusive mostre internazionali, si trasforma in arte. Il suo creatore è iniziato, trasformato in artista, accompagnato nel percorso dal disadattamento all'inclusione, dalla segregazione del manicomio alla ribalta del mercato dell'arte. Scrive Jean-Loup Amselle:

Nel caso dell'opera di Adéagbo, il confine tra arte brut e arte africana è particolarmente sottile, poiché questo installatore del Benin, promosso anche da André Magnin, presenta un percorso molto vicino (rottura con la famiglia, internamento psichiatrico) a quello dei creatori le cui opere sono esposte al museo d'Art brut di Losanna (Amselle 2001: 109).

Amselle ritiene che la comparsa dell'arte africana contemporanea sia l'effetto della "transustanziazione" operata da quei curatori, collezionisti e mecenati che si muovono nei sentieri marginali della creazione non accademica alla ricerca di nuovi protagonisti¹⁸.

Condivido con l'antropologo francese la preoccupazione relativa al rischio che, sotto l'azione di promotori che lavorano per la circolazione di merci estetiche, gli artefatti decontestualizzati vengano riconosciuti come opere d'arte, mentre le condizioni di produzione di questa trasformazione rimangano nascoste. Si tratta di un tema fin troppo dibattuto, che non può essere affrontato analiticamente nel breve spazio di questo articolo. Qui conviene rimarcare il fatto che si sta parlando di una questione che non riguarda solo l'arte africana, ma il funzionamento dell'arte tutta, come compiutamente evidenziato da Nelson Goodman in un articolo piuttosto noto (Goodman 2008). Le opere d'arte, infatti, e con esse gli artisti, sono ciò che sono in funzione di proprietà relazionali, vale a dire che la loro esistenza dipende dall'azione di soggetti capaci di determinare la loro identità come tali. Detto altrimenti, l'artisticità non è una proprietà intrinseca, ma uno status discorsivo delle cose e delle persone (Danto 2011).

Questi aspetti appaiono particolarmente rilevanti perché consentono di far emergere lo scarto tra creazione e produzione dell'artisticità, che nasce nel momento in cui la singolarità del creatore e della sua opera sono sottoposte all'azione dei diversi intermediari (Heinich 2004). Si pensi a Jean-Michel Rousset, che ha conosciuto Adéagbo per caso durante una visita in Be-

17. L'artista si firma spesso con questa espressione per sottolineare le singolari vicende della sua vita.

18. Jean-Loup Amselle utilizza il termine "transustanziazione" per parlare della sorte di Frédéric Bruly Bouabré, inventore di un sistema di scrittura e profeta trasformato in uno degli artisti africani più conosciuti. Si veda Amselle (2001: 106). Sullo stesso argomento si veda Amselle 2007.

nin, dove si era recato in qualità di assistente del critico e mercante d'arte André Magnin, quest'ultimo noto per aver lavorato come commissario aggiunto a Jean-Hubert Martin per la selezione di artisti africani presentati nella celebre mostra parigina *Magiciens de la Terre* (1989) e come curatore della collezione di arte africana contemporanea del miliardario Jean Pigozzi (che ha acquisito, peraltro, alcune opere di Adéagbo)¹⁹. Parlando di Rousset, Adéagbo lo descrive come un "salvatore" che ha determinato la svolta radicale della sua vita (Floyd 2015: 245). Dal momento del suo incontro con il *talent-scout* francese, infatti, lo stravagante rigattiere di Cotonou ha iniziato a tenere conto di ciò che i mediatori dell'arte si aspettavano da lui e delle condizioni in cui erano disponibili a collaborare, diventando nel tempo un "professionista integrato"²⁰ in un campo che è stato in parte trasformato dalla differenza che lui stesso ha introdotto. Si pensi, ancora, al curatore tedesco Stephan Köhler, che vive tra Amburgo e Cotonou e da molti anni è amico, collaboratore, interprete e assistente di Adéagbo: un attore fondamentale, che ha assunto negli anni una visibilità e un ruolo decisivo nella costruzione del successo dell'artista, invitandolo a esporre nel contesto della Biennale di Venezia nel 1999, curando poi personalmente tante delle sue mostre, accompagnandolo nei viaggi, seguendolo nei mercatini dell'usato, talvolta guidandolo nella selezione di oggetti e messaggi appropriati, introducendolo nei dibattiti pubblici, qualificando e mediando la sua relazione con gli spettatori. Nel descrivere il rapporto con Köhler, Adéagbo sottolinea le posizioni reciproche, configurando la propria opera artistica come esito di un'azione collaborativa stratificata:

Nel mio lavoro con Stephan Köhler, ciascuno fa la sua parte. Partendo dal mio modo di osservare e disporre gli oggetti, Stephan Köhler imposta l'attività di comunicazione con le persone che ci hanno invitato a presentare un progetto per un'esposizione. [...] Quando ci si completa in questa maniera, la vita prende forma (Georges Adéagbo in Guily 2014).

19. Il ruolo demiurgico di André Magnin, al quale si deve la comparsa sulla scena internazionale di numerosi artisti africani, è evidenziato in particolare da Amselle 2007, che ne discute la posizione per spiegare i meccanismi di produzione della primitività nel contesto artistico contemporaneo. Delineando le caratteristiche del paesaggio culturale franco-africano, Amselle sottolinea che la CAAC (Contemporary African Art Collection) di Jean Pigozzi, costruita negli anni con la consulenza di Magnin, si è posizionata in maniera privilegiata sul mercato, determinando le quotazioni e dunque il valore delle arti visive africane. Sulla tendenza curatoriale a proporre una prospettiva neosurrealista, si veda anche il datato ma ancora prezioso Price 1989, che discute le strategie e i modelli di acquisizione dell'arte primitiva nel contesto occidentale.

20. La figura del "professionista integrato" è delineata da Becker (2004: 247 e sgg).

Conclusioni

A questo punto provo a concludere con qualche considerazione del tutto provvisoria. Come abbiamo detto, nel contesto culturalmente e storicamente determinato dell'enunciazione del valore artistico, esiste una misura necessaria di arbitrio. Nel caso specifico, le composizioni di Adéagbo possono "funzionare" come opere d'arte perché ciò che possono dire non ha nulla a che vedere con quello che vuole dire il loro artefice; il loro valore artistico, come quello di tutti gli oggetti esposti nei nostri musei, non si esaurisce quindi a ciò cui fanno riferimento, ma risiede nelle attese che suscitano.

Se vengono sottratte all'anonimato ed esposte nel contesto della Biennale di Venezia, ciò si può senza dubbio interpretare come un'appropriazione che rivela la persistenza di una relazione asimmetrica di tipo coloniale; il loro senso, del resto, è effettivamente "trasfigurato"²¹ per adattarsi all'orizzonte di esperienza del pubblico e ai vincoli semantici imposti dal curatore e dal contesto espositivo. Ciononostante, non dobbiamo dimenticare che le installazioni di Adéagbo sono testi oltre che atti storici e che un'operazione, seppur arbitraria, che le legittima per i valori relativi di cui sono portatrici può non essere necessariamente scorretta.

È interessante notare, oltretutto, che nel momento in cui la sua opera acquisisce un pubblico, Adéagbo si appropria del ruolo che gli viene attribuito, rivendicando il diritto di uscire dalla località e di fruire dei benefici che l'accesso al contesto globale dell'arte comporta in termini di affrancamento, mobilità sociale e realizzazione anche economica. Afferma: «parlare di arte africana contemporanea non è che l'ennesimo modo per ghettizzarla e io non voglio assolutamente finire dentro una categoria. Preferisco essere un bravo artista africano in mezzo ad altri artisti bravi come me, ma provenienti da altre parti del mondo» (Georges Adéagbo in Bucci 2017: 45).

Adéagbo è ben consapevole che la sua identità di artista si deve alla cooperazione esercitata dalle figure di mediazione e legittimazione che operano all'interno dei mondi oligarchici in cui si consuma e si vende l'aura²². Come si è detto, sono in primo luogo i galleristi, i critici e gli esperti a formulare gli argomenti che rendono attraente il suo lavoro, creando un consenso sulla validità della sua opera, formando il gusto dei collezionisti e attraendo l'interesse dei mecenati che forniscono il sostegno anche finanziario per la realizzazione degli eventi espositivi²³. In questi mondi, del resto, Adéagbo trova effettivamente uno spazio di autorappresentazione in cui rivendica il proprio posto come agente e come autore:

21. Uso questa espressione nel senso in cui la intende Danto 2011.

22. Sul concetto di "aurizzazione" si veda Dal Lago, Giordano (2006: 129 e sgg).

In un altro momento della mia vita, tutti mi prendevano per pazzo per via delle mie installazioni e oggi tutti s'interessano a me. Ormai, in questo lavoro collettivo, ciascuno trova il suo posto e io ho trovato la mia libertà (Georges Adéagbo in Guily 2014).

Come si vede, Adéagbo mostra di essersi pienamente inserito nei meccanismi sociali che producono e riproducono la credenza nella qualità della sua arte e nel potere distintivo di creazione di valore che gli appartiene in quanto artista. Per tornare a parlare in termini bourdieusiani, si può affermare che le istanze di consacrazione prodotte da intenditori carismatici nelle forme richieste dal campo culturale specifico hanno dato all'artista l'opportunità di acquisire il capitale sociale, culturale e simbolico che gli consente di mantenere la sua posizione privilegiata, strettamente dipendente dalle relazioni solidali che si producono tanto sul piano del discorso quanto su quello del mercato. C'è una frase, piuttosto significativa, che l'artista ama ripetere e che ritorna nelle pagine scritte che inserisce nelle sue installazioni: «ma personne de Georges Adéagbo n'est pas artiste» («la mia persona di Georges Adéagbo non è artista»). Si tratta di una dichiarazione che ci aiuta a comprendere tutta l'ambiguità della sua posizione: asserire di collocarsi come non artista nel campo dell'arte significa far dipendere la propria immagine e il proprio successo da un'affermazione di alterità, rendendo al contempo evidente la propria consapevolezza dell'arbitrarietà delle categorie identificate.

23. Nel corso degli anni, il lavoro di Adéagbo è stato supportato da numerose organizzazioni, istituzioni e fondazioni pubbliche e private come il Ministero della Cultura del Benin, la Bank of Africa, il Ministero degli Affari Esteri tedesco, il Ministero della Cultura e dell'Educazione austriaco, la fondazione olandese Prince Claus Fund for Culture and Development, ART for The World e molte altre.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adéagbo, Georges, 2012, Textes, *Le Journal de la Triennale*, numero monografico *La forêt des signes*, 5: 32-39.
- Amselle, Jean-Loup, 2001, Logiques fétiches ou la mise en art de l'Afrique, *Lignes*, 2001-2003, 6: 98-112.
- Amselle, Jean-Loup, 2007 [2005], *L'arte africana contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bargna, Ivan, 2010, Arte e diaspora. Transiti di esperienze, persone, immagini e oggetti, in *Arte-mondo. Storia dell'arte, storie dell'arte*, Emanuela De Cecco, a cura di, Milano, Postmedia books: 35-44.
- Becker, Howard S., 2004 [1982], *I mondi dell'arte*, Bologna, Il Mulino.
- Berdet, Marc, 2012, Chiffonnier contre flâneur: Construction et position de la Passagenarbeit de Walter Benjamin, *Archives de Philosophie*, 75, 3: 425-447.
- Bertola, Chiara, 2007, Una storia non è mai finita fino a che qualcuno la racconta, in *Georges Adéagbo: «La rencontre»..! Venise-Florence..!*, Chiara Bertola, a cura di, Prato, Gli Ori: 17-23.
- Bertola, Chiara, Stephan Köhler, a cura di, 2008, *Georges Adéagbo. Grand Tour di un Africano*, Poggibonsi, Carlo Cambi; Firenze, Spaziotempo.
- Bhabha, Homi K., 2008, La Question Adéagbo, in *Georges Adéagbo. Grand Tour di un africano*, Chiara Bertola, Stephan Köhler, a cura di, Poggibonsi, Carlo Cambi; Firenze, Spaziotempo: 27-34.
- Bismarck, Beatrice von, Hans-Peter Feldmann, Hans Ulrich Obrist, Diethelm Stoller, Ulf Wuggenig, 2002, *Interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Lüneburg and Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Bosma, Josephine, 2011, Copycats and Digital Natives, in *Collect the Wworld: The Artist as Archivist in the Internet Age*, Domenico Quaranta, a cura di, Brescia, Link Editions: 24-37.
- Bourdieu, Pierre, 1992, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.
- Bourriaud, Nicolas, 2002, *Postproduction: Culture as Screenplay. How Art Reprograms the World*, New York, Lukas & Sternberg.
- Bourriaud, Nicolas, 2014 [2009], *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Milano, Postmedia books.
- Bria, Ginevra, a cura di, 2017, *Africa. Raccontare un mondo - Telling a World*, Milano, Silvana Editoriale.
- Bucci, Stefano, 2017, L'Africa getta la maschera, *La Lettura*, 289, *Corriere della Sera*, 11 giugno 2017: 44-45.
- Buscatto, Marie, 2008, L'art et la manière. Ethnographies du travail artistique, *Ethnologie française*, numero monografico *L'art au travail*, 38, 1: 5-13.

- Clifford, James, 2000 [1988], *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Coles, Alex, ed, 2000, *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, London, Black Dog Publishing.
- Dal Lago, Alessandro, Serena Giordano, 2006, *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna, Il Mulino.
- Danto, Arthur C., 2011 [1981], *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Roma-Bari, Laterza.
- Davallon, Jean, 1992, Le musée est-il vraiment un média?, *Public & musées*, numero monografico *Regards sur l'évolution des musées*, 2: 99-123.
- Derrida, Jacques, 1995, *Mal d'archive. Une impressionne freudienne*, Paris, Galilée.
- Dezeuze, Anna, 2017, *Almost Nothing. Observations on Precarious Practices in Contemporary Art*, Manchester, Manchester University Press.
- Dufrêne, Thierry, Anne-Christine Taylor, 2009, *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, Musée du Quai Branly, INHA.
- Eco, Umberto, 2009, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani.
- Enwezor, Okwui, 1996, The Ruined City: Desolation, Rapture and Georges Adéagbo, *NKA Journal of Contemporary African Art*, 41, Spring: 14-18.
- Enwezor, Okwui, 2008, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Göttingen, Steidl.
- Fetnan, Rime, 2017, Le curator en ethnographe. Usages de l'anthropologie dans deux expositions internationales d'art contemporain, *Icofom Study Series*, 45: 57-69.
- Fischer, Michael M.J., George E. Marcus, 1998 [1986], *Antropologia come critica culturale*, Roma, Meltemi.
- Floyd, Kathryn M., 2015, Georges Adéagbo: Between Artwork and Exhibition, in *Exhibiting Outside the Academy, Salon and Biennial, 1775-1999: Alternative Venues for Display*, Andrew Graciano, ed, Farnham, Ashgate: 235-258.
- Foster, Hal, 2004, An Archival Impulse, *October*, 110: 3-22.
- Foster, Hal, 2006 [1996], *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia books.
- Geertz, Clifford, 1988 [1983], *Antropologia interpretativa*, Bologna, Il Mulino.
- Goodman, Nelson, 2008 [1977], *Quando è arte?*, in Nelson Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari, Laterza: 67-83.
- Grechi, Giulia, 2011, Sembra che tutto stia trattenendo il fiato. Georges Adéagbo e la poetica della contiguità, *Roots&routes. Research on visual culture*, numero monografico *Burning archives*, 1, 2. www.roots-routes.org/?p=2425, consultato il 24 agosto 2017.
- Guily, Elsa, 2014, En conversation avec Georges Adéagbo. Il était une fois l'artiste et l'histoire de l'artiste, *C& Magazine*. www.contemporaryand.com/fr/magazines/once-upon-a-time-there-were-the-artist-and-the-story-of-the-artist/, consultato il 15 marzo 2018.

- Heinich, Nathalie, 2004 [2001], *La sociologia dell'arte*, Bologna, Il Mulino.
- Houénoudé, Didier, 2009, Les plasticiens béninois. Survivance de la thématique vodun?, *Africa e Mediterraneo*, 67: 57-61.
- Köhler, Stephan, 2007, "Un gemello tardivo". Aspetti generali e specifici della composizione di Adéagbo per la Fondazione Querini Stampalia, in *Georges Adéagbo: «La rencontre»..! Venise-Florence..!*, Chiara Bertola, a cura di, Prato, Gli Ori: 41-47.
- Köhler, Stephan, 2012, A Dimension to Explore: Georges Adéagbo as a writer and historian, *Le Journal de la Triennale*, numero monografico *La forêt des signes*, 5: 28-30.
- Lesturgie, Gauthier, 2014, Georges Adéagbo. L'artiste dans l'écriture, *Zérodeux*, 71, Automne: 46-48.
- Löfgren, Orvar, 2011 [1996], Il ritorno degli oggetti? Gli studi di cultura materiale nell'etnologia svedese, in *La materia del quotidiano. Per un'antropologia degli oggetti ordinari*, Silvia Bernardi, Fabio Dei, Pietro Meloni, a cura di, Pisa, Pacini Editore: 83-101.
- Lusini, Valentina, 2013, *Destinazione mondo. Forme e politiche dell'alterità nell'arte contemporanea*, Verona, Ombre corte.
- Magnin, André, Jacques Soulillou, eds, 1996, *Contemporary Art of Africa*, New York, Harry N. Abrams.
- Mango, Lorenzo, 2013, Originario e globalizzazione. L'arte e il problema del fondamento, in *Estetiche della globalizzazione*, Achille Bonito Oliva, Anna Maria Nassis, a cura di, Roma, Manifestolibri: 89-99.
- Marcus, George E., Fred R. Myers, eds, 1995, *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley and London, University of California Press.
- Osthoff, Simone, 2009, *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, New York and Dresden, Atropos.
- Price, Sally, 1989, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, Chicago University Press.
- Rolnik, Suely, 2012, *Archive mania, 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken: Documenta Series 022*, Hatje Cantz.
- Rothenberg, Julia, Gary Alan Fine, 2008, Art Worlds and their Ethnographers, *Ethnologie française*, numero monografico *L'art au travail*, 38, 1: 31-37.
- Schaffner, Ingrid, Matthias Winzen, eds, 1998, *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*, Munich and New York, Prestel.
- Schankweiler, Kerstin, 2012, Unknown Contexts: Visual Cultures and Art Histories of Benin, in *Georges Adéagbo: The Mission and the Missionaries*, Octavio Zaya, ed, Milano, Charta: 64-77.
- Schankweiler, Kerstin, 2015, The Relational Archive of Georges Adéagbo, *African Arts*, 48, 2: 40-51.
- Schneider, Arnd, Christopher Wright, eds, 2010, *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*, Oxford and New York, Berg.
- Schneider, Arnd, Christopher Wright, eds, 2013, *Anthropology and Art Practice*, London and New York, Bloomsbury.

- Soulages, François, 2007, L'expérience de l'altérité de l'art ou l'art comme expérience de l'altérité, *Marges. Revue d'art contemporain*, numero monografico *Art et ethnographie*, 6: 89-96.
- Spieker, Sven, 2008, *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, Cambridge and London, The MIT Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, 2004 [1999], *Critica della ragione postcoloniale*, Roma, Meltemi.
- Turgeon, Laurier, 2011 [2007], La memoria della cultura materiale e la cultura materiale della memoria, in *La materia del quotidiano. Per un'antropologia degli oggetti ordinari*, Fabio Dei, Pietro Meloni, a cura di, Pisa, Pacini Editore: 103-124.
- Vettese, Angela, 2012, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Roma-Bari, Laterza.
- Vouilloux, Bernard, 2007, Portrait de l'artiste en collectionneur, *Les Cahiers d'Artes*, numero monografico *Où est l'artiste?*, 3: 181-209.
- Wolff, Janet, 1993 [1983], *The Social Production of Art*, London, The Macmillan Press.

Valentina LUSINI is a Lecturer in Anthropology of Arts at the University of Siena. Her main research interests focus on contemporary art and anthropology and include a diversity of fields, from socially engaged art to museum studies. Her books include: *Destinazione mondo. Forme e politiche dell'alterità nell'arte contemporanea* (Ombre corte, 2013), *Gli oggetti etnografici tra arte e storia. L'immaginario postcoloniale e il progetto del Musée du quai Branly a Parigi* (L'Harmattan Italia, 2004), and as editor (with Pietro Meloni) *Culture domestiche. Saggi interdisciplinari* (Olschki, 2015).

lusiniva@gmail.com

