

Abstract

L'articolo presenta l'opera dell'artista beninese Georges Adéagbo, conosciuto per la realizzazione di complessi assemblaggi site-specific di oggetti recuperati, sculture, documenti testuali e visivi, segni eterogenei della cultura colta e popolare ed elementi della tradizione orale, culturale e letteraria di tempi e luoghi diversi. L'inclinazione archivistica include il ricorso a fonti etnografiche e a ready-made esotici, con una prospettiva critica che agisce sul decentramento e altera le gerarchie consolidate.

Analizzando la relazione di dipendenza che, nel lavoro di Adéagbo, i linguaggi dell'arte intrattengono con quelli dell'antropologia, l'articolo sottolinea il ruolo ambiguo dell'artista, delle istituzioni museali, dei critici e dei curatori che si posizionano nel punto di contatto tra contesti culturali globali, criteri discorsivi di produzione del valore e strategie di consumo della differenza.

The article presents the work of Beninese artist Georges Adéagbo, known for his complex site-specific displays of found objects, sculptures, images, texts, elements of pop and high culture, culturally and temporally diverse signs and symbols. Such archival assemblages include a variety of ethnographic sources and exotic ready-mades, giving a decentered perspective that interrogates dominant and commonsense narratives.

Analyzing the relationship between art and anthropology in the work of Adéagbo, the article focuses on the ambiguous role played by the artist, the museums, the art critics, and the curators in the creation of value and consumption of otherness in a globalized cultural context.

Parole-chiave: arte, archivio, alterità, valore, traduzione

Keywords: art, archive, otherness, value, translation

S'intitolava *Africa. Raccontare un mondo* la grande mostra presentata al PAC Padiglione di Arte Contemporanea di Milano dal 27 giugno all'11 settembre 2017. Curata da Adelina von Fürstenberg e Ginevra Bria, la mostra ospitava, tra le molte altre, opere di Omar Ba, Frédéric Bruly Bouabré, Kudzanai Chiurai, Romuald Hazoumé, Chéri Samba, Berni Searle, Yinka Shonibare, Malick Sibidé, 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 o autobiografico declinati in complessi assemblaggi di documenti visivi, testuali e oggettuali.

La storia di Adéagbo è singolare. L'artista vive e lavora a Cotonou, dove è nato nel 1942. Dopo aver studiato ad Abidjan, si trasferisce in Francia, a Rouen, per completare gli studi in legge. Alla fine degli anni sessanta, avviato a una professione stabile e prossimo alla laurea e al matrimonio, è richiamato in Benin in seguito alla morte del padre. La crisi affettiva determinata dal contrasto con la famiglia d'origine, 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. Comincia a raccogliere oggetti per lui emotivamente rilevanti, che compone e ricompono 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 raccoglie per strada, nelle discariche e nei mercati, per esprimere uno spazio mentale non palesabile altrimenti.

Nel 1993, un critico d'arte e collezionista francese, Jean-Michel Rousset, allora assistente del più noto curatore André Magnin, 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.



February 24, 2014, in Togbin, Cotonou. Georges Adéagbo in his work for the exhibition *Les artistes et l'écriture..!*, which was shown in the Galerie Barbara Wien in May 2014. Photo Barbara Wien. Courtesy of Barbara Wien Gallery.

Per Rousset, queste installazioni provvisorie, che Adéagbo monta e smonta tutti i giorni in una dimensione autistica e visionaria, mostrano più che una fascinazione feticistica per il frammento: le componenti di scarto sono combinate in collages di grande suggestione formale, in cui la fluidità delle relazioni tra gli elementi produce un messaggio evocativo, talvolta sovversivo.

Adéagbo non intende la sua opera come artistica. I suoi ossessivi cumuli di cimeli sono strumenti della necessità di comunicare, di interrogarsi sulla sua vicenda personale, di tradurre il suo turbamento verso il mondo esterno. Per usare un'efficace interpretazione di Orvar Löfgren, si potrebbe dire che, nelle sue composizioni, gli oggetti concreti vengono "disoggettivati", trasformati cioè in unità che materializzano circostanze, stati d'animo ed esperienze individuali:

Attraverso questo processo, ciò che è anonimo e serializzato può trasformarsi in qualcosa di unico, acquisendo al contempo una posizione importante come supporto della memoria e punto di riferimento nella storia di vita (Löfgren 1996: 93).

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 – e del tutto involontario – 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 dei detriti, 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 come “oggetti testimoni” (Turgeon 2007), come fonti materiali di evocazione del passato in cui si può intravedere la complessità e la necessità della traduzione.

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 da Stephan Köhler 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 contemporanea.¹ Oggi due delle sue installazioni fanno parte del patrimonio del più ricco collezionista di arte africana contemporanea del mondo, il franco-piemontese Jean Pigozzi, che com'è noto si è affidato per anni alla direzione artistica di André Magnin, conosciuto per aver lavorato come consulente di Jean-Hubert Martin alla selezione di artisti africani presentati in occasione della mostra parigina *Magiciens de la Terre* (1989).

Nel passaggio dal contesto riservato della sua abitazione agli spazi dei più frequentati contesti espositivi del mondo, Adéagbo acquisisce un'attenzione specifica per la site-specificity. Generalmente, quando riceve una commissione, 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'installazione in modo da lasciare aperti ulteriori percorsi tematici, includendo manufatti

¹ Maggiori dettagli sulla biografia e l'opera di Georges Adéagbo in Floyd 2015.

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 in modo che possano relazionarsi tra loro e integrarsi con i segni e le architetture degli spazi a disposizione.



Esprit, employee and commissioned painter and Georges Adéagbo in the studio, 2014. For years Adéagbo has been working together with painters from Cotonou, who transfer his templates of images and texts on canvas or tarps. In the photo, you can see the painter Esprit copying a picture from the book of Marco Polo *The Book of Miracles* and a corresponding text from Adéagbo on canvas. In the background, Adéagbo writing. Photo Barbara Wien. Courtesy of Barbara Wien Gallery.

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 significativi 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. Nell'installazione, Adéagbo scelse di collocare al centro di una sala una piroga di legno, alla quale fissò la targa di Kassel. A partire da questo centro concettuale, sviluppò il suo racconto occupando diverse aree delle pareti e del pavimento, includendo alcuni cataloghi e locandine di passate edizioni di Documenta, riferimenti alla storia della Germania, centinaia di informazioni sulle vicende storiche del presente e decine di oggetti di manifattura africana, in una sorta di grande archivio di storie in cui i personaggi, i segni, gli eventi e i simboli del mondo massmediatico globalizzato dialogavano con storie locali, esemplificando il rapporto spesso controverso tra conservazione e memoria (Lusini 2013: 75-76). Come nota il curatore e assistente dell'artista, Stephan Köhler,

Per capire le installazioni di Adéagbo è fondamentale ricordare che ‘il medium è il messaggio’, per citare Marshall McLuhan. Nella stessa opera troviamo i media più diversi: cd, dvd, cassette, vhs, centinaia di libri, giornali, riviste e perfino resti di strumenti elettronici come telefoni cellulari. Non dovremmo solo cercare di leggere le informazioni trasmesse da tali mezzi di comunicazione, ma anche riconoscere la presenza dei supporti in sé. Nel momento in cui sono messi a confronto con statue africane, porte intagliate, tessuti, strumenti per la divinazione ecc., la loro natura diviene evidente (Köhler 2007: 46-47).

Per l’effetto di pura 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. In effetti, com’è stato sottolineato da alcuni commentatori,² il suo lavoro può essere spiegato come “impulso archivistico” (Foster 2004), lo stesso che caratterizza molte altre esperienze artistiche della contemporaneità.³



À la rencontre de l'art, installation view, detail. Kunsthaus Hamburg, 2017.
Photo Hayo Heye, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

L’archivio è congegno operativo del pensiero tassonomico e dispositivo di conoscenza e controllo di un’accumulazione di proprietà. La compilazione di inventari, indici e liste era una

² Si veda ad esempio Grechi 2011.

³ Sull’archivio come tema centrale dell’arte contemporanea va segnalato, oltre a Foster 2004, il catalogo della mostra Schaffner e 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, che partiva da un esplicito riferimento a Derrida 1995 per interrogarsi sul significato della collezione intesa come dispositivo foucaultiano di classificazione e ordinamento (Enwezor 2009). Ulteriori riferimenti in von Bismarck 2002 e in Spieker 2008.

delle maggiori preoccupazioni dell'antropologia di salvaguardia, mentre per gli amministratori coloniali l'esigenza di suddividere i territori da controllare in aree più o meno omogenee portava all'applicazione di una politica fatta di censimenti, elenchi e registri che ha dato origine a un processo di etnicizzazione dei gruppi sociali funzionale alla governamentalità coloniale (Lusini 2013: 8). James Clifford, com'è noto, dedica al tema dell'archiviazione – e della collezione in particolare – un'ampia sezione de *I frutti puri impazziscono*, dove riflette in special modo sulla conservazione museale degli oggetti d'interesse etnografico (Clifford 1988: 221-288). Per Clifford, le collezioni esotiche sono principalmente luoghi di fascinazione e di possesso, legate come sono ad un progetto politico di costruzione del patrimonio che prevede forme e principi meticolosi di salvataggio e codificazione della lontananza.

In ogni collezione le inclusioni rispecchiano regole culturali più ampie di tassonomia razionale, di genere, di estetica. Una brama di *avere* smodata, talora perfino rapace, si trasforma in desiderio ricco di significato, sottoposto a regole (Clifford 1988: 252, corsivo nell'originale).

Ebbene, nell'ultimo secolo l'archiviazione e il montaggio di oggetti, immagini e frammenti in insiemi espressivi ha caratterizzato la ricerca di diversi artisti, che hanno trasformato le pratiche del recupero e dell'inventariazione in criteri conoscitivi e compositivi. L'inclinazione archivistica unita all'apologia dell'oggetto seriale, del kitsch accostato al raro cimelio, sembra essere in effetti una condizione dell'arte contemporanea, che a ben vedere si chiarisce a partire dalla fine degli anni cinquanta, quando la società dei consumi sollecita una riflessione più matura sul significato dell'oggetto mercificato, dell'eccedenza, dell'accumulo e dell'avanzo. Le sperimentazioni associative illogiche 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 *tableaux-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, cancellando la tradizionale verosimiglianza del punto di vista e connettendo spazio bidimensionale e tridimensionalità, parole e cose, produzione e consumo, presentazione e rappresentazione.⁴

Talvolta, dietro agli archivi, si cela una “poetica dell'eccezione” (Eco 2009), un'inclinazione all'enciclopedismo, all'accumulo che tende all'illimitatezza 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.

⁴ 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.

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, come sostenuto dalla storica dell'arte Simone Osthoff, l'archivio è *art medium*, forma della creazione e strategia performativa 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 immagini, dati e informazioni, le forme di appropriazione e postproduzione dei segni della cultura popolare e dei materiali della comunicazione assumono nuove direzioni. La critica d'arte Josephine Bosma osserva che

Siamo cacciatori e raccoglitori. L'era digitale ci ha riportati a una forma elementare di umanità. [...] La foresta è tornata. È tornata nella forma di una società dell'informazione che cresce in maniera selvaggia, e degli ammassi di detriti tecnologici su cui fiorisce la nostra economia. [...] L'arte si realizza nel ciclico fluire di diverse storie, che si intersecano e corrono parallele, e che si immettono l'una nell'altra nella forma di nuovi ismi, riproduzioni, citazioni e remix. Questo è l'archivio vivente nella sua forma grezza, non moderata (Bosma 2011: 26-28).

Viene in mente *Fare Mondi. Making Worlds*, il titolo della 53. Esposizione Internazionale d'Arte la Biennale di Venezia diretta da Daniel Birnbaum nel 2009, che insisteva sul senso del manipolare che regola la fabbricazione di mappe, inventari e prospettive utopiche e distopiche di umanità immaginate. La Biennale ospitò un'opera di Adéagbo e una serie di altre 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 valore.⁵

Ciò che accomuna queste ricerche è il fatto che l'interesse si sposta dall'opera creativa al gesto dell'artista come curatore, che compone vocabolari di immagini che non si presentano come agglomerati caotici, ma come atlanti visivi rigorosi di vicinanze e lontananze culturali e formali. Questo aspetto è sottolineato in particolare da Hal Foster, che soffermandosi sul lavoro di Thomas Hirschhorn, Sam Durant e Tacita Dean evidenzia la “dimensione paranoica” dell'arte archivistica (Foster 2004).⁶ 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

⁵ L'importanza epistemologica dello *chiffonnier* in Walter Benjamin è discussa da Berdet 2012.

⁶ Il testo di Foster include riferimenti all'opera di altri artisti archivisti come Douglas Gordon, Liam Gillick, Gerard Byrne, Stan Douglas, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Mark Dion e Renée Green.

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



La Révolution et les Révolutions...!, mixed media, 8x10m, detail. Contribution for the 11. Shanghai Biennale *Why not ask again? Arguments, Counter-arguments, and Stories*, 2016. Photo Stephan Köhler. Courtesy of Barbara Wien Gallery.

Questa caratteristica ha indotto alcuni autori a ritenere che queste installazioni si possano leggere come derivazioni degli altari vodù.⁷ In un saggio molto puntuale, la ricercatrice tedesca Kerstin Schankweiler prende spunto dall'immagine di un altare del Benin che incorpora oggetti della vita quotidiana, tessuti, sculture in legno, bottiglie e offerte sacrificali offerte a Mami Wata, rappresentata al centro in un'immagine dipinta a colori vivaci.

⁷ Si veda ad esempio Houénoudé 2009.

Dal punto di vista metodologico, il lavoro artistico di Adéagbo corrisponde alle strategie visive e al modo in cui questo altare funziona, con l'integrazione e l'interconnessione di elementi eterogenei e la creazione di una precisa organizzazione dello spazio. L'estetica di Adéagbo nel sistemare gli oggetti segue un principio simile, occupando tutti gli spazi, usando dei tappeti per delimitare le diverse aree e creando un luogo significativo la cui densità e complessità è stabilita dall'ampio numero di componenti, dalla loro varietà e relazione (Schankweiler 2012: 68).

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 tra i tanti possibili, 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 e della sagrestia, 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 significative per i singoli e per la comunità in cui le cose, come offerte devozionali o figure di mediazione, creano spazio e senso.



À la rencontre de l'art, installation view, detail. Kunsthaus Hamburg, 2017.
Photo Hayo Heye, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

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 religioso o memoriale, ma si appropriano di simboli culturali e culturali differenti essenzialmente per creare legami. Così, come sottolinea ancora Schankweiler, in una stessa opera si possono trovare un crocifisso, una statuetta di Buddha, un'immagine della Madonna, sculture cerimoniali lignee dell'Africa occidentale prodotte appositamente per il mercato turistico e altri innumerevoli articoli provenienti dai cinque continenti (Schankweiler 2012: 68).

In questa prospettiva, si può dire che Adéagbo incarna 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 vulnerabili e mutevoli (Bourriaud 2009).⁸ Le installazioni finali non sono dunque soltanto i risultati compiuti della sua creazione, ma anche spazi di navigazione la cui autorialità è rimandata all’azione del fruitore, chiamato a interagire con un contesto di arrangiamenti spaziali, oggettuali e concettuali pensati per essere ampliati, dispersi e modificati ogni volta. 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).



Le Dieu – Les Dieux, 2015, mixed media, detail.
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 trasparenti appese come quadri tridimensionali. Le installazioni si protendono perciò verso il fruitore con il loro

⁸ 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.

ingombro e le loro sporgenze, con una materialità che influenza le impressioni sensoriali e rende la fruizione necessariamente performativa e relazionale.



*À la rencontre de l'art, installation view, detail. Kunsthaus Hamburg, 2017.
Photo Hayo Heye, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017.*

Per Schankweiler, questo aspetto permette 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: 70 sgg.). La studiosa tedesca fa riferimento 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, collocazione, consumo e scambio dove gli oggetti sono presenze visive, tattili e odorose insistenti, raccolte e allestite nelle mescolanze vernacolari delle bancarelle. A un primo sguardo, come sottolinea anche Okwui Enwezor, i collages oggettuali di Adéagbo hanno un’affinità formale con le composizioni di prodotti esposti nei chioschi (Enwezor 1996): anche quelli vengono allestiti e smantellati regolarmente; anche quelli sono flessibili, potendo essere accomodati ogni volta diversamente; anche quelli sono consistenti e contingenti; anche quelli mandano innumerevoli inviti multisensoriali. 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; sono, in altre parole, oggetti che eccedono gli oggetti. E qui risiede il carattere nostalgico e al contempo lirico dei componimenti di questo rigattiere-cantore, fatti di cose consumate, sporche 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).

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 veneziana 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 e Köhler 2008). L'artista concepì il progetto espositivo 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.



La rencontre..! Venice-Florence..!, 2007, installation view, detail. Fondazione Querini Stampalia, Venezia.
Photo Agostino Osio. Courtesy of Fondazione Querini Stampalia, Venezia.

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 veneziana 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 appartenenti a contesti distanti fra loro. Si trattava di testi brevi e frammentati, in diverse lingue, con riferimenti ad 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 azzardato.⁹

In questa rappresentazione teatralizzata 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 eteroclite 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. Scrive la curatrice Chiara Bertola:

La 'cosa' nella natura morta si comporta come la 'cosa' nel cinema: essa recita, ha una funzione propria e indipendente, ma anche viva e capace di agire. Le cose unite alle parole, alle scritte, alle frasi ritagliate sui giornali, [...] danno voce e nuova vita alle cose che le circondano (Bertola 2007: 22-23).

Con ciò, l'effetto della mescolanza di tipi di discorso, dello spostamento dei confini e del riversamento di un codice nell'altro era quello di indurre l'osservatore a interrogarsi sui presupposti della comprensione, dal momento che, come osserva Bhabha, le proprietà che collegavano un elemento all'altro, che li ponevano ontologicamente allo stesso livello, 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, corsivi 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, ancora una volta, l'artista si misurò con le strutture architettoniche, le opere d'arte, le antiche tavole geografiche e gli affreschi

⁹ Per un approfondimento sul significato del testo scritto nelle composizioni di Adéagbo rimando a Köhler 2012 e a Adéagbo 2012.

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 rilettura della memoria e di affermazione della relatività della bellezza e dell'autenticità.



La rencontre...! Venice-Florence...!, 2008, installation view, detail. Museo di Palazzo Vecchio, Sala di Ester, Firenze.
Photo Agostino Osio. Courtesy of Frittelli Arte Contemporanea, Firenze.

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 dei musei e degli eventi espositivi, infatti, i suoi interventi si prestano ad essere investiti del compito di orientare gli osservatori, di invitarli a interrogarsi sulle certezze e sul senso comune.

Il costante ricorso dell'artista a fonti etnografiche – che per lo spettatore occidentale sono tanto vaghe dal punto di vista storico e culturale quanto vivide dal punto di vista estetico e simbolico – trova dunque un significato sia nelle intenzioni creative, sia in quelle espositive e fruibili. I ready-made esotici diventano infatti presenze defamiliarizzanti¹⁰ che alterano le gerarchie e

¹⁰ Intendo qui la nozione di “strategia di defamiliarizzazione” come formulata in Fischer e Marcus 1986.

parificano le componenti, presentando lo sguardo come un assetto posizionato, suscettibile di un confronto con altri orientamenti possibili. Scrive Bhabha:

Le installazioni archiviali di Adéagbo producono un bricolage di *diversità* [...] che sostituisce le *distinzioni* stereotipate, in nome delle quali le dinamiche politiche di potere e privilegio reclamano un'autorità ieratica estetica basata su ortodossia religiosa, integrità nazionalista e autenticità culturale (Bhabha 2008: 27, corsivi nell'originale).

Nel progetto *La rencontre..! Venise-Florence..!*, le collezioni private di Adéagbo vengono dunque chiamate a interrogare quelle pubbliche, a disturbarne l'ordine costituito. 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 traccia.¹¹ Questa, in effetti, sembra essere l'opinione di Schankweiler, quando afferma:

Il mio obiettivo è interpretare la pratica artistica di Adéagbo come un archivio relazionale del ventunesimo secolo – una sorta di *Mnemosyne Atlas* (seguendo la suggestione di Aby Warburg) della globalizzazione – che può suggerire un'alternativa alle narrative europee dominanti, alle concezioni universaliste della storia e ai regimi di potere (Schankweiler 2015: 42).

E, più oltre:

Le installazioni di Adéagbo sembrano trasformare esteticamente la complessità delle reti storiche delle relazioni interculturali. Il suo lavoro formula e ripresenta la pluralità delle *storie* che interagiscono, si sovrappongono e si intrecciano e che sono in ultima analisi non più che costruzioni soggettive e fittizie. Penso che Adéagbo riveli il carattere selettivo delle collezioni e degli archivi presentando la storia come finzione (Schankweiler 2015: 48, corsivo nell'originale).

Non sono certa che Adéagbo intenda il suo lavoro in questo modo. Quello che è certo è che, con le sue composizioni precarie, egli si pone e ci pone delle domande, portando sulla scena un discorso in cui sono visibili gli strappi e le suture dell'attività del *bricoleur*, che inventa soluzioni contingenti riutilizzando e riadattando ciò che ha a portata di mano e che possiede già un significato. È un lavoro difficile, che richiede la pazienza di selezionare e conservare il poco trovandovi il tutto e l'ingegno di superare i limiti cognitivi e culturali. Afferma l'artista in una delle note messe a corredo delle sue installazioni:

vicini, separati da un alto muro, sentono ciascuno i rumori dell'altro, ma hanno solo un'idea vaga di come gli altri vivano. Alla fine uno di loro costruisce una scala, vi si arrampica e intravede chi sono gli altri e come vivono.

A questo punto, provo a concludere con qualche considerazione del tutto provvisoria. Per chi è impegnato a studiare la questione dell'alterità nell'arte contemporanea in una prospettiva

¹¹ Si veda in particolare il concetto di "catacresi" utilizzato da Spivak 1999.

antropologica, il lavoro di Adéagbo offre obiettivamente parecchi spunti di riflessione. Si tratta anzitutto, come già detto fin qui, di una ricerca in cui è possibile scorgere un obiettivo di conoscenza dei meccanismi di produzione e conservazione del valore. È un paradigma, anche, di una prospettiva di comprensione relazionale in cui le differenze non semplicemente si giustappongono, ma si organizzano nell’analogia, vale a dire nella connessione che include e rende comprensibile il non conosciuto.¹²

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, che si configurano spesso come strumenti per il riconoscimento e la rappresentazione della differenza e dell’appartenenza (Marcus e Myers 1995). Il teorico inglese Alex Coles ha parlato, a questo riguardo, di “svolta etnografica” dell’arte contemporanea (Coles 2000), mentre il critico d’arte americano Hal Foster ha teorizzato la ben nota figura dell’artista-etnografo, che ricorre all’alterità per un’analisi del mondo contemporaneo (Foster 1995).¹³

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 contraddizioni e punti di contatto.



La Défense...!, 2016, detail. Photo Gert Jan van Rooij. Courtesy of Lumen Travo.

Con ciò, e qui veniamo a un altro punto importante, è legittimo chiedersi se, per questo artista e per i suoi collaboratori e curatori, parlare di differenza sia realmente un’esigenza politica o non piuttosto una strategia per acquisire visibilità in un sistema in cui, troppo spesso, l’alterità assume una funzione meramente ornamentale. Effettivamente, come sottolinea Lorenzo Mango, la moltiplicazione di culture determinata dalla mondializzazione sembra essere

¹² Sul ruolo dell’analogia rimando a Geertz 1983.

¹³ Per un approfondimento segnalo anche i più recenti Schneider e Wright 2010 e Schneider e Wright 2013.

acquisita, dall'industria dell'arte e del patrimonio, con un superficiale "spirito da supermercato" (Mango 2013: 95): le differenze sono accolte, confezionate e introdotte in contesti teatralizzati di comunicazione e metacomunicazione in cui l'arte produce un discorso su se stessa, subordinando la riflessione sull'altro alla sua immagine commerciale. Anche Hal Foster sottolinea questo aspetto:

se celebriamo l'ibridità e l'eterogeneità, dobbiamo ricordarci che questi sono anche termini privilegiati dal capitalismo avanzato, che il multiculturalismo sociale coesiste con la globalizzazione dell'economia. Nel New World Order anche la differenza si può consumare, come fanno bene mega-aziende quali Coca-Cola (We are the World) e Benetton (United Colors) (Foster 1996: 217).

È quindi piuttosto evidente che la messinscena di temi interessanti per il pubblico dell'arte – traduzione, mescolanza, alterità, ecc. – non comporta necessariamente una trasformazione di tipo culturale, né ricadute sul piano sociologico. Come afferma l'antropologo 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).

Giova rimarcare il fatto che l'opera di "Georges Adéagbo the fou"¹⁴ 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:

[...] il confine tra arte brut e arte africana in Georges Adéagbo è particolarmente netto, poiché questo installatore del Benin, sostenuto anche da André Magnin, presenta un percorso molto vicino (rottura con la famiglia, internamento in un reparto psichiatrico) a quello dei creatori le cui opere sono esposte alla Collection de l'art brut di Losanna (Amselle 2005: 74).

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 protagonisti.¹⁵

¹⁴ L'artista si firma spesso con questa espressione per sottolineare le singolari vicende della sua vita.

¹⁵ 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 2005: 71.

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 queste note conclusive.

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 notoriamente e compiutamente evidenziato da Howard S. Becker (Becker 1982). 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. Afferma Arthur C. Danto: «La distinzione tra opere d'arte e mere cose materiali riappare come distinzione tra il linguaggio usato per descrivere le opere e il linguaggio usato per descrivere le mere cose» (Danto 1981: 126-127).



La porte : derrière la porte...! Qu'est-ce qu'il y a derrière la porte..?, installation view, detail. Triennale Intense Proximity, Palais de Tokyo, Paris, 2012. Photo Stephan Köhler. Courtesy of Barbara Wien Gallery.

Appare dunque scontato che il raggiungimento di un adeguato orizzonte problematico è garantito dal riconoscimento che, nel contesto culturalmente e storicamente determinato dell'enunciazione del valore artistico, esiste una misura necessaria di arbitrio, determinata dalle condizioni relative di interpretazione. 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 potere comunicativo, 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 e che costituiscono il loro valore artistico. Se vengono sottratte all'anonimato ed esposte nel contesto del Palazzo delle Esposizioni in occasione 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”¹⁶ 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.



Les artistes et l'écriture...!, 2014, 3 walls and a floor sculpture, vitrine, mixed media, detail.
Photo Petra Graf. Courtesy of Barbara Wien Gallery.

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 (Adéagbo in Bucci 2017: 45).

¹⁶ Uso questa espressione nel senso in cui la intende Danto 1981.

Ora, è chiaro che Adéagbo deve la sua identità di artista alla cooptazione esercitata dalle figure di mediazione e legittimazione (mercanti, critici, investitori ecc.) che operano all'interno dei mondi oligarchici in cui si consuma e si vende l'"aura" (Dal Lago e Giordano 2006). È vero, tuttavia, che in questi mondi Adéagbo trova effettivamente uno spazio di autorappresentazione in cui rivendica il proprio posto come agente e come autore. C'è una frase, piuttosto significativa, che 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 mondo 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 identificative.

Bibliografia di riferimento

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici secondo il sistema autore-data è sempre quello dell'edizione originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono sempre alla traduzione italiana, qualora negli estremi bibliografici qui riportati vi si faccia esplicito riferimento.

- Adéagbo, Georges, 2012, Textes, *Le Journal de la Triennale: La forêt des signes*, 5, Août: 32-39.
- 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*, tome 75, 3: 425-447.
- Bertola, Chiara, a cura di, 2007, *Georges Adéagbo: «La rencontre»..! Venise-Florence..!*, Prato, Gli Ori.
- Bertola, Chiara, Stephan Köhler, a cura di, 2008, *Georges Adéagbo. Grand Tour di un Africano*, coedizione Poggibonsi, Carlo Cambi e Firenze, Spaziotempo.
- Bhabha, Homi K., 2008, La Question Adéagbo, in *Georges Adéagbo. Grand Tour di un Africano*, Chiara Bertola, Stephan Köhler, a cura di, coedizione Poggibonsi, Carlo Cambi e Firenze, Spaziotempo: 27-34.
- von Bismarck, Beatrice et alii, 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.
- 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.

- 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.
- Derrida, Jacques, 1995, *Mal d'archive: une impressionne freudienne*, Paris, Galilée.
- Deuze, Anna, 2017, *Almost Nothing: Observations on Precarious Practices in Contemporary Art*, Manchester, Manchester University Press.
- 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*, no. 41, Spring: 14-18.
- Enwezor, Okwui, 2009, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Göttingen, Steidl.
- 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 Publishing Limited: 235-258.
- Foster, Hal, 2006 [1995], *L'artista come etnografo*, in Hal Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, postmedia books: 175-210.
- Foster, Hal, 2006 [1996], *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, postmedia books.
- Foster, Hal, 2004, An Archival Impulse, *October*, vol. 110, Autumn: 3-22.
- Geertz, Clifford, 2001 [1983], *Generi confusi: la rappresentazione allegorica del pensiero sociale*, in Clifford Geertz, *Antropologia interpretativa*, Bologna, Il Mulino: 25-46.
- Grechi, Giulia, 2011, Sembra che tutto stia trattenendo il fiato. Georges Adéagbo e la poetica della contiguità, *RootsRoutes. Research on visual culture: Burning archives*, anno 1, n. 2, aprile-giugno [<http://www.roots-routes.org/?p=2425>], ultima cons. 24 agosto 2017].
- 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: La forêt des signes*, 5, Août: 28-30.
- Lesturgie, Gauthier, 2014, 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.
- Mango, Lorenzo, 2013, Originario e globalizzazione. L'arte e il problema del fondamento, in *Estetiche della globalizzazione*, Achille Bonito Oliva, Anna Maria Nassisi, a cura di, Roma, Manifestolibri: 89-99.
- Marcus, George E., Fred R. Myers F., 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.
- Rolnik, Suely, 2012, *Archive mania*, 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken: Documenta Series 022, Hatje Cantz.
- 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*, vol. 48, no. 2, Summer: 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.
- 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, 2004.
- 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: Où est l'artiste?*, 3: 181-209.