

DOMENICO ESPOSITO

## Il museo come “arma”.

Alcune considerazioni sul *Museum of Contemporary African Art* di Meschac Gaba

*Il lavoro di Esposito presenta il caso singolare del Museum of Contemporary African Art dell'artista beninese Meschac Gaba, per fare luce sulla questione di come gli artisti africani contemporanei si inseriscono sulla scena mondiale.*

*Esposito non pretende di individuare una risposta definitiva, perché non si misura sui macrotemi del mercato, della geopolitica del sistema dell'arte, o della posizione dei paesi africani nel sistema delle relazioni internazionali, ma testimonia dell'azione singolare di un artista che, con un'opera in progress, itinerante e di volta in volta ospitata in una diversa istituzione culturale europea, sembra spostare il punto di osservazione dall'autenticità pseudo antropologica all'ibridazione.*

*L'africanità per Meschac Gaba non è un destino ma un'eredità culturale composita, che sta tutta dentro la modernità e che si può assumere o lasciar cadere o mescolare, in quanto cittadini di un mondo più ampio e artisti alla ricerca di una*

*propria strada.*

*Gaba si serve della forma tutta occidentale del museo per opporsi ad un immaginario dell'Africa radicato e globalizzato, e, all'interno di prestigiose istituzioni occidentali, negozia per il suo museo spazi di libertà propri e una propria autonomia espressiva.*

*La forza del lavoro di Gaba si attesta definitivamente con l'acquisizione nel 2013 dell'opera completa da parte della Tate Modern di Londra. Si tratta probabilmente dell'acquisizione più voluminosa nella storia del museo londinese, certo una di quelle che pone alla stessa Tate la domanda sul potere, ancora oggi esercitato, del museo occidentale sulla lettura dell'arte africana contemporanea.*

Antonella Huber

L'artista beninese Meschac Gaba (fig. 1) (1961, Cotonou),<sup>1</sup> terminato il suo apprendistato a Cotonou presso lo studio di Zossou Gratien, inizia la sua attività artistica nei primi anni '80 quando la scena artistica beninese era caratterizzata da un circolo di pochi artisti intenti a coltivare ciascuno la propria singolarità. In questo difficile contesto dove non c'erano critici d'arte, né tantomeno spazi espositivi ad eccezione del Centro Culturale Francese che deteneva l'ultima parola su tutto, pochi artisti, e tra questi Meschac Gaba, riuscirono a costruirsi un linguaggio artistico distintivo. Da subito Gaba mostra un acuto senso critico nei confronti delle realtà socioculturali con cui interagisce, non escluse, con un atto di sdoppiamento (*dédoublement*),<sup>2</sup> quelle che implicano conseguenze sul proprio ruolo di artista e sugli effetti politici delle sue opere.

Gaba racconta che proprio in quegli anni accadde un episodio che si rivelerà molto significativo: mentre camminava per le vie di Cotonou, “inciampò” in un sacchetto contenente banconote dismesse e ritagliate in piccoli cerchi: «I told my friend “I found the gold,

I found the million. I found a lot of money»; a cui il suo amico replicò: «You are made. It is nothing».<sup>3</sup> Fu così che nei primi anni '90, Gaba decide di usare nelle sue opere cerchi di banconote svalutate, prima in una serie di *collage* dipinti (*Farmer*, 1991; *Head or coin*, 1992), poi in una sequenza di mixed media tridimensionali (*Economic slave*, 1993; *Car from France*, 1993).<sup>4</sup> Questi suoi lavori sono una reazione alla massiccia crisi economica che investe, alla fine degli anni '80, le nazioni dell'Africa occidentale francofona appartenenti all'unione monetaria del Franco CFA. All'artista interessa denunciare le tragiche conseguenze che la svalutazione della moneta, causata da nefaste politiche neoliberiste, comportava sul tessuto sociale dei Paesi coinvolti. Incorporando nelle sue opere frammenti di banconote dismesse, l'artista inizia a sperimentare un discorso critico sul concetto di valore artistico, ancora essenzialmente legato e limitato al contesto artistico del Benin.

Opere come queste realizzate tra il 1990-1992 attirarono l'attenzione del direttore di allora di Fede Benin,<sup>5</sup> il dott. Zinzindohoué, il quale invitò Meschac



fig. 1 - Meschac Gaba al tavolo della *Art and Religion Room*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2009

Gaba a partecipare nel 1992 a una mostra<sup>6</sup> presso il Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie di Parigi. Quest'occasione fu anche il primo viaggio di Gaba in Europa.<sup>7</sup>

In questa fase della sua attività in cui, trentenne, è considerato un artista emergente, Gaba si percepisce isolato all'interno della propria cultura di appartenenza: «There was nobody in Benin who understood me or my work»,<sup>8</sup> dichiara in una intervista. In un'altra, allargando il discorso a un fraintendimento di fondo del senso della sua pratica artistica da parte degli africani in generale, affermava un po' risentito: «I hate people telling me what I do is European art. It's mainly Africans who tell me that, not Europeans. What I do is react to an African situation, which is linked to a Eurocentric problem».<sup>9</sup>

Gaba era consapevole che la questione non riguardava solo il modo in cui veniva intesa la sua ricerca ma in maniera più complessa, la considerazione riservata dalle istituzioni locali all'arte in generale: «art is seen in Africa as a luxury. It is given no political priority, which means that there is no government funding for art. At university you can study anything except art. Teachers who give art lessons do it for free».<sup>10</sup> Questa situazione problematica, vissuta, come altre, sulla propria pelle, è per Gaba oggetto di

costante riflessione, a cui egli replica con una risposta artistica singolare sin dagli inizi della sua carriera.

Prima del viaggio a Parigi nel 1992, per partecipare alla succitata mostra al Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, Gaba ha un importante incontro che gli permette di prendere coscienza della visione eurocentrica riservata dell'arte africana non solo contemporanea. Jean-Hubert Martin, da poco divenuto direttore del Centre Pompidou, intorno al 1987 progettava la grande esposizione *Magiciens de la Terre*,<sup>11</sup> inaugurata nel 1989, che

*può essere considerata la prima grande mostra promossa da un importante museo occidentale – il Centre Georges Pompidou, cuore pulsante delle istituzioni europee – in cui opere di artisti provenienti dai cinque continenti sono state poste a confronto su un piano relativamente omogeneo, all'interno del medesimo spazio. [...] Il progetto alla base [della mostra] era [...], incentrato sull'importanza delle relazioni e del dialogo che si possono imbastire tra la cultura francese – e più in generale la nostra cultura occidentale – e le altre culture del mondo.<sup>12</sup>*

Oltre a Jean-Hubert Martin la mostra si avvaleva di un importante comitato per la progettazione, composto da Jean-Louis Maubant, Jan Debbaut e Mark

Francis; e di un gruppo di ricerca a cui lavorarono Aline Luque, Jacques Soulillou e André Magnin.

Nel 1988 André Magnin – già noto curatore di arte africana contemporanea – si reca a Cotonou per commissionare alcune opere per *Magiciens de la Terre*. Meschac Gaba ricorda il suo primo impatto diretto su come gli europei intendevano l'arte africana contemporanea: «The first shock I received from the occidental viewpoint was when André Magnin arrived in Benin and visited artists who I'd always consider more as artisans».<sup>13</sup> I criteri su cui si basa la selezione di André Magnin sono infatti del tutto allineati con quelli di Jean-Hubert Martin, già evidenti a partire dal titolo scelto per la mostra (“maghi della terra”).

In questo titolo

*si evidenzia, infatti, la volontà dei curatori di tracciare i confini di un possibile territorio comune per i differenti contesti culturali di provenienza di pratiche, oggetti e immagini presentati in mostra, costituito dagli aspetti irrazionali e rituali o riconducibili alla sfera dell'esoterismo. Declinando in tal modo l'essenza delle culture non-occidentali – costringendole all'interno di un contesto percepibile chiaramente come esotico in un museo parigino –, viene ribadita l'idea che se si vuole avere un contatto con culture diverse dalla nostra è necessario entrare in un mondo incantato e misterioso (anche se attraverso modalità molto più raffinate ed evolute rispetto agli standard usuali), dominato da forze oscure scatenate da paure ancestrali.*<sup>14</sup>

Le stesse dichiarazioni di Jean-Hubert Martin rivelano il presupposto su cui si basa la concezione di *Magiciens de la Terre*, quando afferma “candidamente” che nelle culture extra-occidentali, ancora alla fine degli anni ottanta del XX secolo, non esiste un equivalente del termine occidentale “arte”: «È sembrato non solo appropriato ma anche prudente evitare nel titolo la parola “arte” che avrebbe immediatamente etichettato delle creazioni che provengono da società che non conoscono tale concetto».<sup>15</sup> Meschac Gaba attribuisce a questa impostazione curatoriale, emblematica della visione ideologica europea dell'arte africana contemporanea, la definizione di “improved ethnography”.<sup>16</sup> Con questo efficace e sarcastico termine, l'artista intende riferirsi a un pro-

cesso prevalentemente inconscio tramite il quale in Europa i mediatori del sistema dell'arte sono disposti a riconoscere l'importanza dell'arte africana contemporanea, ma solo a patto che quest'ultima mantenga surrettiziamente il carattere di feticcio, frutto di un atto di proiezione etnocentrico.<sup>17</sup>

Quest'esperienza, e le conseguenze critiche che ne trae, segnano la ricerca artistica di Meschac Gaba già a partire dai primi anni '90 quando è ancora a Cotonou. L'artista cerca di creare opere d'arte emancipate dal concetto di “improved ethnography”, che vedeva inestricabilmente connesso sia con quello di valore monetario dell'arte che con quello di colonialismo.

Alla fine degli anni '80 gli artefatti religiosi africani diventano di tendenza e molto richiesti dal mercato. Secondo Gaba,

*not only because of their appreciation, but because of their money value. That didn't change afterwards. African artefacts are still bought by Europeans for bargain prices, and resold for astronomical sums in the West. Money has a colonial impact. And the West has an explicit profit to keep African 'art' naïve and handicraft. For that it stays cheap.*<sup>18</sup>

Agli inizi del 1996, quando il Benin si era ormai avviato verso una fase di democratizzazione e i dossier statali non erano più riservati, Meschac Gaba scopre presso il Ministero della Cultura l'esistenza di una lista dell'UNESCO contenente i nomi di una serie di accademie d'arte europee. Tra di esse compariva la Rijksakademie di Amsterdam, alla quale Gaba decide di inviare la richiesta per una residenza d'artista della durata di due anni. La richiesta è accettata.

Il biennio (1996-1997) trascorso presso la Rijksakademie si rivela determinante, perché, lontano dal suo Paese, Gaba riformula in maniera approfondita e multiforme ciò che già avvertiva in Benin. La sua ricerca artistica si evolve, ampliandosi verso domini non più limitati all'ambiente artistico di Cotonou. Traferendosi da una dimensione locale a una globale la sua soggettività vira verso il *glocal*. Si interessa e indaga temi inerenti il fenomeno della globalizzazione: i flussi migratori, il multiculturalismo, il post-colonialismo, l'etnografia, il politeismo, il sistema dell'arte e la finanza. Questo suo intricato e sempre *in fieri* “sistema” di osservazione, seppur articolato in modo

analitico, è costantemente rivisto, aggiornato e de-costruito anche mediante la collaborazione con altri artisti. Le opere realizzate in questo periodo, rispetto a quelle prodotte a Cotonou, appaiono più accurate e soprattutto la pittura gestuale è ora del tutto abbandonata.

Gaba sperimenta i monocromi astratti (*Abstract painting*, 1996), il *ready-made* in versione Arte Povera (*Power chain and coin*, 1996), e principalmente l'installazione, in lavori elaborati che indagano in maniera critica le strategie di *exhibition design* (*Bazaar bizarre*, 1997).<sup>19</sup> Come nelle opere realizzate a Cotonou nei primi anni '90, l'utilizzo di banconote svalutate, intere o sminuzzate, e, soprattutto, ritagliate in piccoli cerchi (questi ultimi ritagli, da lui chiamati con humor "confetti," sono ormai divenuti il suo marchio di fabbrica, la sua firma) resta una costante. D'ora in avanti il concetto di svalutazione monetaria, e i suoi nessi con quelli di colonizzazione e di valore artistico, diviene sempre più centrale nella pratica artistica di Meschac Gaba:

*I wanted to talk about devaluation, because money is what people like best, and then they start thinking. (...) I took the painting aspect out of the work, but kept the money. Because money is the sinews of war; it's the chief. You see, I don't like talking about colonisation, but at the same time money can colonise. Maybe that's why I use money, because I refuse to use the word colonisation. Besides, money travels.*<sup>20</sup>

Gaba arriva ad Amsterdam nel 1996 ma, nonostante amicizie e collaborazioni con artisti, non è riconosciuto in senso pieno come un artista africano contemporaneo. Si chiede egli stesso quale posizione avrebbe dovuto assumere e come avrebbe dovuto intendere se stesso. Un africano con aspirazioni globali o un cittadino del mondo con radici africane? Per comprendere l'essenza della sua pratica artistica a partire da questi anni, si deve evidenziare la sua volontà di rivendicare il suo posto nel mondo dell'arte globale – sentendosi a tutti gli effetti membro di una comunità transcontinentale e non un artista outsider, come veniva spesso etichettato.

Il motivo di fondo che aveva spinto Gaba a emigrare in Europa, ossia la mancanza di accettazio-

ne dell'arte contemporanea africana in un mondo dell'arte dominato dall'estetica occidentale, si manifestava sempre più chiaramente e in profondità, dato che l'arte africana in Europa continuava a essere esposta, perlopiù, nei musei etnografici. In altri termini, in Europa nella seconda metà degli anni '90, per opere d'arte africane s'intendevano ancora maschere, immagini religiose e feticci voodoo. Nei musei etnografici, oggetti classificati dagli antropologi secondo l'origine venivano montati in sequenze di teche di vetro e "inquadrate" da riflettori montati a soffitto, in stanze scarsamente illuminate così da connotarli di significati oscuri e arcani. Con le parole del critico d'arte olandese Rutger Pontzen, si può sostenere che in quegli anni, in Europa, sostanzialmente "l'arte africana" «was presented as though in Africa the sun never shone».<sup>21</sup>

Gaba accettò la sfida d'infrangere l'egemonia del gusto occidentale. Sapeva che i galleristi europei, i direttori di musei e i curatori non avrebbero ceduto facilmente il loro monopolio sul giudizio di ciò che dovesse essere considerato o meno arte africana contemporanea. Gli attori principali del sistema dell'arte, per proteggere il loro potere, continuavano a etichettare nel loro linguaggio monolitico le opere provenienti dall'Africa come "autentiche", "antropologiche", "rituali" e, peggio ancora, naïve.

Dunque durante il suo primo anno di residenza presso la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Meschac Gaba è sempre più consapevole che la sua pratica artistica non può integrarsi in quel sistema dell'arte e quindi urge in lui la necessità di immaginarsi un'alternativa:

*I needed a space for my work, because this place did not exist. Amsterdam was the first place I began to crave a museum of contemporary African art. Because I say I do something, but the thing is not in the [same] reality as the place I am.*<sup>22</sup>

In sintesi, le domande urgenti che Gaba si pone e a cui cerca di dare risposte sempre più concrete sono: come posso rendere visibile al meglio il mio lavoro sfuggendo al filtro del concetto di museo neocoloniale? Come posso spingere i membri del sistema dell'arte occidentale, così come il pubblico dell'arte a prendere atto senza pregiudizi di ciò che il continen-



fig. 2 - Meschac Gaba, logo di *Museum of Contemporary African Art*, 1997 - 2002

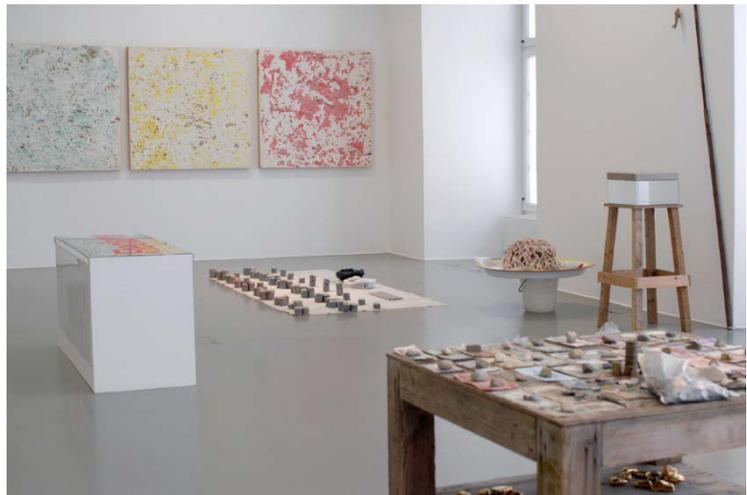


fig. 3 - Meschac Gaba, *Draft Room*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2009

te africano sta portando all'arte globale in termini di personalità artistiche "moderne" e opere schiettamente contemporanee?

L'artista si convince sempre di più che la migliore soluzione sia quella di allestire il proprio "museo" di arte africana contemporanea. Inizia allora a figurarsi una piattaforma nomade, poliedrica e polimorfa, che gli consenta di rivestire non solo il ruolo di artista africano contemporaneo, ma anche quello di curatore, direttore e proprietario di una fittizia "istituzione" espressamente ed "esclusivamente" dedicata all'arte africana del presente. La finalità primaria di questo errante "museo-opera", doveva essere quella di interferire strategicamente con le missioni dei musei che lo avrebbero ospitato, operando come un dispositivo socio-culturale che facesse da contraltare all'orientamento eurocentrico implicitamente condiviso dal mondo museale occidentale.

L'iniziativa risulta indovinata, anche perché nella sua apparente semplicità non aveva precedenti; nessuno prima d'allora aveva concepito un progetto artistico il cui scopo fosse quello di fondare un "Museum of Contemporary African Art". Naturalmente Meschac Gaba è a conoscenza delle poetiche precursori che avevano proposto come opere d'arte "musei"<sup>23</sup>: dalla *Boîte-en-valise* (1935-1941) di Marcel

Duchamp, al *Mouse Museum* di Claes Oldenburg (1965-77) e al *Musée d'Art Moderne, Department de Aigles* (1968-1972) di Marcel Broodthaers.<sup>24</sup>

Di questi insigni predecessori Gaba dichiara che più che Marcel Duchamp è stato Marcel Broodthaers che l'ha influenzato maggiormente: «I prefer Broodthaers to Duchamp, as I am full of doubt too. [...] Because there is a sort of museum in my own imagination. And I also wonder what my role would be if this museum existed».<sup>25</sup> Riguardo al *Musée d'Art Moderne, Department de Aigles* di Broodthaers, tiene anche a precisare: «I use Broodthaers's idea without adopting his approach».<sup>26</sup> D'altra parte, rispondendo alle critiche di chi in Africa lo accusava di realizzare sostanzialmente arte europea, ribadiva: «What I do is react to an African situation, which is linked to a Eurocentric problem».<sup>27</sup>

Tra il 1996-1997 presso la Rijksakademie di Amsterdam, Gaba aveva creato una prima installazione/*exhibit* intitolata "Draft Room" (fig. 3), che sarebbe divenuta la prima sezione del suo *Museum of Contemporary African Art* (1997-2002) (fig. 2). Così come il *Musée d'Art Moderne, Department de Aigles* di Marcel Broodthaers, Gaba aveva preventivato che il suo progetto dovesse essere costituito da dodici sezioni. Durante un'intervista chiarirà, in maniera al-

quanto immaginativa, il motivo di questa decisione, dichiarando che la scelta fosse dovuta semplicemente ad alcuni significati che possono essere associati al numero dodici: il numero dei mesi in un anno; le ore che separano il giorno dalla notte; il riferimento ai dodici apostoli e al senso che il numero dodici ha in diverse religioni.<sup>28</sup> Quest'ultimo richiamo acquista una sua particolare rilevanza in quanto una delle più significative "sale" del *Museum of Contemporary African Art*, l'Art and Religion Room (fig. 1), è dedicata al tema del dialogo interreligioso.

Gaba intendeva la sua attività artistica come un processo creativo continuo, in cui le singole opere risultavano interconnesse; ci tiene quindi a sottolineare fin da subito che il suo *Museum of Contemporary African Art* non ambisce in alcun modo a funzionare come una sorta di "galleria" in cui siano esposte sue opere del passato, del presente o del futuro: «I would not wish the Museum of Contemporary African Art to receive consideration simply because this museum is part of my body of work and forms part of a several pieces I've created».<sup>29</sup>

Il progetto del *Museum of Contemporary African Art* non esclude che ci siano richiami biografici al suo autore, ma Gaba intende attribuirsi primariamente il ruolo di cittadino del mondo, che si prende cura, in qualità di artista africano nell'epoca della globalizzazione, di quelle impellenti questioni estetiche, politiche, storiche, sociali ed etiche, che più sente vicine alle sue esperienze di vita artistica e non.

L'idea è quella di un museo mobile, migrante che può stazionare per la durata di un'esposizione in ogni angolo del mondo; un messaggio che Meschac Gaba sembra inviare agli stati africani e alle nazioni occidentali, come un monito per il futuro e sprone per il presente: «in the future we [africans] will have at our disposal a museum in which we will define ourselves, our own historicity».<sup>30</sup>

Il riferimento formale per Gaba è quello dei musei universalistici che raccolgono un repertorio di tutte le testimonianze della creatività umana. Le opere esposte in queste istituzioni in generale non parlano tanto di diversità culturale, quanto di egemonia. Nei musei universalistici non c'è posto per alcun tipo di "dialogo tra culture", in senso proprio; poiché essi si basano su assunti, mai veramente problematizzati, di superiorità intellettuale e storica. L'Europa ha sem-

pre deciso di classificare le testimonianze di culture "altre" in base al proprio orizzonte d'attesa, senza tener conto o sviando ideologicamente il punto di vista collettivo delle società di provenienza di determinati artefatti. Come scrive efficacemente Simon Njami, Meschac Gaba con il suo *Museum of Contemporary African Art* smonta nei limiti del possibile alcuni presupposti propri di questa formazione discorsiva egemonica:

*By inviting us to look at the world otherwise, and to leave behind established conventions, he provokes a wish in us to reconsider all the many concepts that have been somewhat hastily erected as many undeniable truths. This work on the scale of a continent, of a world that is in perpetual motion, is first and foremost a contribution on human scale. A point of departure and arrival of all our divagations.*<sup>31</sup>

La Draft Room (fig. 3), realizzata nel 1997 quasi al termine della sua residenza presso la Rijksakademie, introduce le modalità formali e i principi concettuali che avrebbero caratterizzato le "rooms" realizzate in seguito. Essa contiene un variegato e ampio assortimento sia di artefatti realizzati ad hoc che di *object trouvé* e *ready-made*. Quasi all'ingresso della sala è collocato *Swiss Bank* (1997): un vecchio e grezzo tavolo di legno con ciottoli dorati poggiati sul suo ripiano inferiore, mentre sul piano principale vi sono disposte pile di monete e banconote appesantite da piccole pietre. Su pezzi di stoffa stesi sul pavimento sono appoggiati una serie di cilindri di plastica ripieni di banconote dismesse sminuzzate e sacchetti di plastica contenenti "banknote dots". Sui quattro ripiani di una scaffalatura in metallo sono sistemati parti di pollo e un pezzo di pane realizzati in ceramica e oro satinato. In un'altra zona della sala si trova un freezer con vetrine di plexiglass sulla cui superficie è stampata la dicitura "réclame"; e, appeso a una parete, un trittico di dipinti astratti monocromi.

Il riferimento alla sovrapproduzione di cibo che nelle società consumistiche non tiene conto del reale fabbisogno delle persone, deriva dalla necessità di Gaba, da poco arrivato in Europa, di adattarsi ad uno stile di vita che per certi versi egli ritiene assurdo. Dall'altra parte, il continuo e vario uso del denaro svalutato è un *leitmotiv* della sua ricerca artistica che

risale gli inizi della sua attività a Cotonou. Gaba usa il danaro perché desidera che il pubblico si confronti con la nozione di svalutazione, la quale, in quanto pratica premeditata dai sistemi di potere, ha conseguenza negativa sulle relazioni tra gli individui nonché sull'assetto socio-culturale in cui questi agiscono.

In quest'esordio del *Museum of Contemporary African Art*, i visitatori della Draft Room sono invitati a sostenere il progetto acquistando una spilla da balia composta dai soliti cerchietti di banconote svalutate. Quest'azione rimanda, da un lato, non senza ironia, all'attività di fundraising che il pubblico si può aspettare da una autentica istituzione museale; dall'altro, funge da vera e propria strategia di promozione. Come ricorda Gaba in una conversazione con Kerry Greenberg,<sup>32</sup> lo stesso Okwui Enwezor – che in seguito inviterà l'artista a esporre a Documenta 11<sup>33</sup> (2002) e alla Triennale di Parigi del 2012<sup>34</sup> – venne a conoscenza per la prima volta del *Museum of Contemporary African Art* grazie a queste spille.

Dopo il paradigmatico esordio della Draft Room, segue nell'arco di cinque anni e in differenti sedi europee quello delle altre undici "rooms" che compongono il *Museum of Contemporary African Art*: l'*Architecture Room*, 1998, Gate Foundation, Amsterdam (fig. 4); il *Museum Shop*, 1999, S.M.A.K extra muros, Gand, Belgio (fig. 5); la *Game Room*, 1999-2000, S.M.A.K, Gand (fig. 6); la *Summer Collection*, 1998, Vrije Universiteit, Amsterdam (fig. 6); il *Museum Restaurant*, 1999, W139, Amsterdam (fig. 7); la *Music Room*, 2000, Bonnefantenmuseum, Maastricht, Paesi Bassi; l'*Art and Religion Room*, 2000, Cittadellarte/Fondazione Pistoletto, Biella (fig. 1); la *Marriage Room*, 2000, Stedelijk Museum, Amsterdam; la *Library*, 2001, Kunsthalle Bern, Svizzera (fig. 8); il *Salon*, 2002, Palais de Tokyo, Parigi; e l'*Humanist Space*, 2002, Documenta XI, Kassel, Germania (fig. 10).

Come si può notare delle dodici sezioni del *Museum of Contemporary African Art*, alcune di esse come la *Library* (fig. 8), il *Museum Restaurant* (fig. 7) e il *Museum Shop* (fig. 5) rinviano a spazi e attività la cui presenza ormai risulta ovvia in un museo d'arte contemporanea. La stessa *Architecture Room* (fig. 4) non va contro le aspettative del pubblico dell'arte, il quale ormai è abituato a vedere esposti nei musei modelli architettonici che fanno riferimento a loro

eventuali progetti di ristrutturazione o espansione. Tuttavia queste divisioni, pur adempiendo dei compiti importanti di qualsiasi museo d'arte, sono supplementari non rientrando, evidentemente, le loro funzioni tra le finalità identitarie dei musei. Ponendo degli spazi che assolvano attività suppletive del museo – il senso delle quali è rafforzato dall'assenza di una vera e propria sala d'esposizione, la cui presenza è immancabile in qualsiasi protocollo museale – con il *Museum of Contemporary African Art*, Gaba crea un effetto straniante, al fine di mettere in discussione la definizione e la mission del museo d'arte contemporanea in un contesto sociale, economico e politico più vasto e articolato.

Integrando queste sezioni con altre, quali la *Summer Collection* e la *Game Room* (fig. 6) e la *Marriage Room*, ben distanti dalle attività e dagli obiettivi di un museo d'arte, l'artista allestisce spazi che hanno come scopo non solo la fruizione delle installazioni o degli oggetti d'arte ma anche la socialità del pubblico in senso lato, spazi nei quali «the boundaries between everyday life and art, observation and participation are blurred».<sup>35</sup>

Le dodici sezioni di cui si compone il *Museum of Contemporary African Art* sono esposte per la prima volta tutte insieme in occasione della mostra itinerante *Museum of Contemporary African Art & more*<sup>36</sup> (2009-2010). In questo progetto espositivo migrante, il "museum" di Gaba si è trovato a occupare tre realtà museali con identità molto diverse tra loro e quindi, a instaurare con ognuna di esse una specifica e significativa relazione: il Museum De Paviljoens ad Almere (Paesi Bassi), un'istituzione che ha al centro del suo programma l'identità nazionale e culturale, uno dei più recenti musei europei, per un'altrettanta giovane città; il Friderecianum di Kassel, uno tra i più antichi musei pubblici europei che rappresenta, in quanto custode secolare della tradizione artistico-culturale occidentale, un esemplare contraltare della visione interculturale dell'arte di Gaba; il Centro Atlántico de Arte Moderno con sede nella Gran Canaria, un'isola che fa parte di un arcipelago che da sempre ha fatto da ponte tra Europa, Africa e America.

Alcuni tratti fondamentali delle identità di ciascuna di queste tre istituzioni museali, con storie e visioni differenti, sono stati messi in discussione dall'"o-



fig. 4 - Meschac Gaba, *Architecture Room*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2009



fig. 5 - Meschac Gaba, *Museum Shop*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2009



fig. 6 - Meschac Gaba, *Game Room* (a destra e al centro) e *Summer Collection* (a sinistra), Tate Modern, Londra, 2013



fig. 8 - Meschac Gaba, *Library*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2009



fig. 7 - Meschac Gaba, *Museum Restaurant*, Tate Modern, Londra, 2013



fig. 9 - Meschac Gaba, *Museum of Contemporary African Art in London*, Tate Modern, Londra, 2013

pera-museo” loro ospite:

*Meschac Gaba deprives institutions of their traditional, Eurocentric self-satisfaction, and he knows how to manifest fundamental ideas about the culture-specific ways in which art is presented in museum spaces.*<sup>37</sup>

Con l'esposizione nomade del suo *Museum*, sullo sfondo della situazione geopolitica dei nostri tempi, l'artista s'infiltra incisivamente nella sfera dell'arte globale contemporanea, lasciando emergere la complessità dei rapporti che legano la modernità africana con il postcolonialismo; questione, questa, da lui denominata icasticamente «Eurocentric African problem».<sup>38</sup>

Il significato di *Museum of Contemporary African Art* mediante l'esposizione itinerante *Museum of Contemporary African Art & more* risalta finalmente nella sua completezza e complessità, grazie anche al ricco catalogo, introdotto dai saggi di Simon Njami<sup>39</sup> e Marco Scotini.<sup>40</sup> In particolare il saggio di Scotini intitolato *Le maître sage. Politics of Cultural Representation*<sup>41</sup> circoscrive alcuni concetti chiave quali quelli di deterritorializzazione, frammentarietà e disseminazione, che precisano il senso di *Museum of Contemporary African Art* in quanto “museo migrante”:

*Senza sede fissa ed esclusiva, il museo è stato una sorta di parassita temporaneo, insediatosi di volta in volta dentro alcune delle maggiori istituzioni museali europee. Disseminandosi in postazioni già definite e occupate dal funzionamento di sistemi codificati d'esposizione e di ricezione, questa spazialità frammentata e interstiziale del museo si è distesa tra di esse e al di sopra di esse. Non delimitato dal punto di vista spaziale, non confinato ad una unica localizzazione, il Museum ha disegnato – nelle sue differenti emersioni - una geografia intermittente, una trama reticolare e mobile di eventi, uno spazio deterritorializzato.*<sup>42</sup>

Dopo la mostra itinerante *Museum of Contemporary African Art & more* (2009-2010), la Tate Modern decide di acquisire il *Museum of Contemporary African Art* nella sua totalità.

La svolta decisiva avviene intorno al 2011, quando

alla Tate Modern è direttore Chris Dercon; il curatore belga conosce bene il lavoro di Gaba, al tempo in cui è stato direttore del Museum Boijmans van Beuningen di Rotterdam (1996-2003) aveva esposto la sezione *Architecture Room* (1998) (fig. 4).

Nel 2013 il consiglio di amministrazione della Tate comunica che l'istituzione ha acquisito effettivamente il *Museum of Contemporary African Art* (fig. 9) nella sua interezza.<sup>43</sup> Si tratta della più spaziosa acquisizione nella storia del museo londinese fino a quel momento. L'opera è in parte donata dall'artista e in parte acquistata grazie a un fondo di acquisizione per l'arte africana sovvenzionato dalla Guaranty Trust Bank plc. Quasi tutti gli artisti coinvolti con loro opere o interventi alla composizione di *Museum of Contemporary African Art* donano i loro lavori,<sup>44</sup> e l'opera-museo può quindi conservare la sua forma originaria. Il *Museum* di Meschac Gaba, deliberatamente organizzato per rovesciare ed erodere l'episteme razionalista del museo,<sup>45</sup> una volta entrato proprio nella cornice di quest'ultima come mantiene la sua identità?

Intanto si può senz'altro constatare che, entrato a far parte delle collezioni permanenti della Tate Modern, il *Museum of Contemporary African Art* non può più essere considerato, in senso stretto, un “museo migrante”. Alcune sue caratteristiche originarie che concernono in particolare il carattere interattivo, sociale e relazionale di alcune sezioni come *Museum Shop*, *Restaurant Room*, *Humanist Space*, perdono d'incisività e sono declinate in altre modalità. Quando transitava tra diverse sedi espositive a *Museum Shop* (fig. 5) tutti gli articoli erano in vendita; ora, installato nelle collezioni permanenti della Tate Modern, solo suoi pochissimi oggetti possono essere acquistati, esibiti su una bancarella specifica e distintamente contrassegnata. Le logiche di tutela e di conservazione della museologia moderna prevaricano quelle originarie dell'opera di Gaba. Per quanto riguarda il *Museum Restaurant* (fig. 7), i responsabili della Tate s'impegnano senza successo affinché la sezione possa essere attiva come previsto da Gaba, ossia invitando artisti emergenti a partecipare cucinando e proponendo interventi artistici. Il sistema non si mostra organizzato a sostituire l'artista e, poiché Gaba non interviene più direttamente nelle interazioni con gli invitati, questa sezione sembra quasi una farsa



fig. 10 - Meschac Gaba, *Humanist Space*, Tate Modern, Londra, 2013

della sua versione originaria. Anche le cento biciclette dell'*Humanist Space* (fig. 10) (2002), che presentate a Documenta XI (2002) potevano essere noleggate per raccogliere fondi a favore dell'Africa, oggi negli spazi della galleria londinese sono esposte come una serie ben ordinata di *ready-made*, seppur, come "promette" la scheda dell'opera: «they may still be ridden occasionally in the future».

Si potrebbe continuare su rilievi del genere anche per le altre sezioni del *Museum of Contemporary African Art*, ma questi sembrano sufficienti per inquadrare il senso di qualche considerazione conclusiva.

Questi mutamenti del funzionamento del dispositivo "museum" di Gaba sono quasi inevitabili e forse prevedibili nel contesto della Tate Modern, ma si può sostenere che la sua identità venga mantenuta anche ora che esso non è più effettivamente un "museo errante". La scelta di Gaba di "donare" il suo "dispositivo", facendolo diventare permanente all'interno di una delle principali istituzioni museali europee, sembra frutto di una strategia in linea con le finalità

presenti fin dall'inizio nella concezione del progetto.

Ritorniamo ad un'affermazione di Meschac Gaba con cui l'artista evidenzia un principio basilico della sua poetica: «What I do is react to an African situation, which is linked to Eurocentric problem». <sup>46</sup> Una lettura attenta di questa dichiarazione Okwui Enwezor ci invita a riflettere nel rispondere ai quesiti spinosi che la presenza stabile del *Museum of Contemporary African Art* dal 2013 nelle collezioni della Tate Modern ha generato. Enwezor rileva come il principio determinante della concezione del "museum" di Gaba vada ricercato nella difficoltosa relazione tra i discorsi della "modernità" e del postcolonialismo. È l'intersezione tra queste due categorie che ha sollevato il fondamentale dibattito "filosofico" riguardo alle costruzioni dell'identità africana, che coincide, secondo Enwezor, con ciò che Gaba intende con "Eurocentric African problem". <sup>47</sup>

Questa situazione, per quanto concerne la rappresentazione dell'arte africana nei musei occidentali, ha delle evidenti ripercussioni sulla ricezione di *Mu-*

*seum of Contemporary African Art*. In ultima istanza, Enwezor si chiede se non sia proprio l'ottenuta consacrazione istituzionale del *Museum* di Gaba a generare paradossalmente un'antitesi con conseguenze critiche efficaci:

*We may have to stop to ponder whether the interpellation of the Museum of Contemporary African Art into Tate's collection generates a profound antinomial critique as a result of its institutional consecration, while wrestling with its own museological stasis (itself a parody of the Eurocentric museum) within the collecting institution's larger body.*<sup>48</sup>

Si può sostenere che proprio la collocazione del *Museum of Contemporary African Art*, ovvero di un'ex "opera-museo" migrante, all'interno dello statico sistema museale europeo, sia ideale per far emergere uno dei livelli principali su cui il "dispositivo-museo" di Gaba ha inteso sin dalla sua genesi operare: la decostruzione dell'ideologia museale eurocentrica, che tende ad accostare dogmaticamente l'arte africana contemporanea all'arte esposta nei musei etnografici. In altri termini, solo da quando effettivamente il *Museum of Contemporary African Art* risulta materialmente "imbrigliato", inglobato, nel corpo della Tate Modern, intesa come esemplificativa del mondo dei musei nel suo complesso, possiamo percepire il potere che ancora oggi, in epoca postcoloniale, la logica tassonomica del museo occidentale esercita ai danni dell'arte africana contemporanea. E, parallelamente, cogliere tutta la volontà di emancipazione di quest'ultima mediante un proprio autonomo *Museum of Contemporary African Art*, che funga da orizzonte per quello che deve ancora essere raggiunto ovvero la "recensione archivistica dell'arte contemporanea africana e la riscrittura dei suoi discorsi estetici nei musei d'arte occidentali".<sup>49</sup>

## Note

1. Meschac Gaba attualmente vive e lavora tra Cotonou e Rotterdam.

2. «But without the phenomenon that Jean-Paul Sartre called *dédoublement* – that is, the capacity to leave oneself aside and to appraise critically both one's self and one's own work – he would be condemned to vegetate in an undefined space where the notion of artistic creativity was blurred by a diaphanous veil». Cfr. S. Njami, *Meschac Gaba: The Constant Gardner*, in R. Wolfs, R. Macha, B. Visser, a cura di, *Meschac Gaba: Kunsthalle Fridericianum, Museum De Paviljoens, Centro atlantico de arte moderno*, exh. cat., Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2010, p. 8.

3. Meschac Gaba racconta l'aneddoto durante un'intervista inedita con Kerry Greenberg avvenuta il 30 novembre 2012 a Cotonou. Cfr. K. Greenberg, *Meschac Gaba: Framing a Space*, in Ead., a cura di, *Meschac Gaba: Museum of Contemporary African Art*, Tate Publishing, London, 2013, pp. 13, 23, nota 2.

4. Per il catalogo delle opere di questo periodo, si veda *Works Made in Benin, 1990-1993* in R. Wolfs, R. Macha, B. Visser, *op. cit.*, pp. 124-127.

5. Fede Benin è un'associazione di residenti beninesi a Parigi. Cfr. M. Gaba, *If an old man dies, a whole library disappears with him*, in K. Greenberg, *op. cit.*, p. 62.

6. In una conversazione con l'autore del 7 maggio 2019, l'artista ricorda che si trattava di un evento della durata di una giornata, in cui furono esposti alcuni suoi *collage* dipinti, caratteristici della sua produzione artistica beninese degli anni 1990-1992. La mostra era priva di titolo e non fu accompagnata da alcun catalogo.

7. «Chris Dercon: Your first trip to Europe was to the Rijksakademie in Amsterdam?; Meschac Gaba: No, my first trip to Europe was to France, where I had an exhibition at the Musée de l'Afrique et de l'Océanie in Paris». Cfr. M. Gaba e C. Dercon, *My museum doesn't exist. It's only a question. A conversation between Meschac Gaba and Chris Dercon*, in K. Greenberg, *op. cit.*, p. 8. L'intervista è una riedizione parziale di M. Gaba e C. Dercon, *I use money, because, I refuse to use the word colonization*, in M. Gaba, a cura di, *Museum of Contemporary African Art. Vol. 1., Library of the Museum*, Artimo Foundation, Amsterdam, 2001, pp. 14-15.

8. R. Pontzen, *Afrikaanse kunstenaars zijn lui. Interview met Meschac Gaba*, "Vrij Nederland", 16 febbraio 2002, cit. in Id., *The Perfect Infiltration*, in K. Greenberg, *op. cit.*, 2013, p.

- 52.
9. M. Gaba e Chris Dercon, *op. cit.*, p. 8.
10. R. Pontzen, *The Perfect Infiltration*, cit., p. 52.
11. Cfr. J-H., Martin, a cura di, *Magiciens de la Terre*, Centre Pompidou, Paris, 1989.
12. R. Pinto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia Books, Milano, 2012, pp. 64-65.
13. M. Gaba e C. Dercon, *op. cit.*, 2001, pp.14-15.
14. R. Pinto, *op. cit.*, p. 66.
15. J-H. Martin, "Préface", in Id., *op. cit.*, p. 9; poi cit. in R. Pinto, *op. cit.*, p. 69.
16. «Meschac Gaba: In 1990–2, I think, UNESCO set up a museum of modern art in Benin that reflected improved ethnography. - Chris Dercon: Improved ethnography? - Meschac Gaba: That's what I call it. - Chris Dercon: What does improved ethnography mean for you? - Meschac Gaba: It accepted active artists as modern artists, although the focus was on fetishism». M. Gaba e C. Dercon, *op. cit.*, 2013, p. 8.
17. «The concept of "improved ethnography" Gaba addresses has to do with Western expectations that authentic modern African art does not reflect its modernity, but recovers or salvages its Africanity by "a special focus on fetishism"». O. Enwezor, *The Death of the African Archive and the Birth of the Museum: Considering Meschac Gaba's Museum of Contemporary African Art*, in K. Greenberg, *op. cit.*, 2013, p. 49, nota 18. Vedi anche M. Gaba e C. Dercon, *op. cit.*, 2001, p.14.
18. R. Pontzen, *The Perfect Infiltration*, cit., p. 53.
19. Per il catalogo delle opere di questo periodo vedi *Works Made at Rijksakademie, 1996-1997*, in R. Wolfs, R. Macha, B. Visser, *op. cit.*, 2010, pp. 128-134.
20. M. Gaba and C. Dercon, *op. cit.*, 2013, p. 8. Precedentemente in M. Gaba and C. Dercon, *op. cit.*, 2001, pp.14-15.
21. R. Pontzen, *The Perfect Infiltration*, cit., p. 52.
22. Si veda l'intervista di Meschac Gaba con Kerry Greenberg del 30 novembre 2012 (Cotonou, Benin), cit. in K. Greenberg, *Meschac Gaba: Framing a Space*, cit., p. 13.
23. Fondamentale per il tema del museo come soggetto delle pratiche artistiche contemporanee resta l'esposizione organizzata da Kynaston McShine *Museum as Muse: Artists Reflect* (14 marzo-1 giugno 1999, MoMA, New York). Cfr. K. McShine, a cura di, *Museum as Muse: Artists Reflect*, The Museum of Modern Art, New York, 1999. Per un itinerario storico-critico del tema, si veda S. Zuliani, *Musa museo*, in Ead., *Effetto museo. Arte, critica, educazione*, Bruno Mondadori, Milano, 2009, pp. 59-95. Seppur intitolato specificamente al tema della *period room*, per un aggiornamento e approfondimento critico circa gli artisti la cui «strategia prevede [...] la costruzione del proprio linguaggio utilizzando come materia di lavoro le collezioni e il sistema museale» vedi il saggio di Roberto Pinto, *La period room come strumento di espressione artistica e di critica al museo*, in S. Costa, D. Poulot e M. Volait, a cura di, *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, Bologna, Bononia University Press, 2016, pp. 239-246.
24. Gaba riferisce di essere venuto a conoscenza del lavoro di Marcel Broodthaers nel 1996, quando collaborava con l'artista belga Michel François. Cfr. M. Gaba e C. Dercon, *op. cit.*, pp.14-15.
25. M. Gaba e C. Dercon, *op. cit.*, p. 8.
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*
28. K. Greenberg, *op. cit.*, 2013, p. 23, nota 6.
29. Citato in S. Njami, *op. cit.*, p. 9.
30. Ivi, p. 11.
31. Ivi, p. 10.
32. K. Greenberg, *Meschac Gaba: Framing a Space*, cit., p. 23, nota 4.
33. Cfr. O. Enwezor, a cura di, *Documenta 11\_Platform 5: Exhibition (Catalogue)*, exh. cat., Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002; e id., *Documenta 11\_Platform 5: Exhibition (Short Guide)*, exh. cat., Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002, p. 80.
34. Cfr. O. Enwezor, M. Bouteloup, *Intense proximity: an anthology of the near and the far*, Paris, Centre national des arts plastiques-Artlys, Paris, 2012.
35. K. Greenberg, *Meschac Gaba: Framing a Space*, cit., p. 15.
36. Questo ciclo espositivo, con la seconda parte del titolo "& more" ad esplicitarlo, aveva l'indubbio merito di relazionare il *Museum of Contemporary African Art* con altri importanti lavori di Gaba realizzati dal 1990 al 2009 e racchiusi in tre periodi: le opere prodotte in Benin dal 1990 al 1993; i lavori realizzati durante la residenza artistica presso la Rijksakademie di Amsterdam, dal 1996 al 1997, e, infine, quelli che coprivano l'arco temporale 2000-2009. Cfr. R. Wolfs, R. Macha, B. Viss-

er, *op. cit.*

37. R. Wolfs, *Foreword*, in R. Wolfs, R. Macha, B. Visser, *op. cit.*, p. 5.

38. Con la dicitura “Eurocentric African problem” Meschac Gaba si riferisce ai termini centrali del dibattito storico circa le costruzioni dell’identità africana, che può emergere al meglio osservando l’intersezione e la tensione problematica tra i discorsi della ‘modernità’ e del postcolonialismo. Come scrive Okwui Enwezor: «Our major concerns in Gaba’s museum is how its incommensurability touches on the tension between modernity and postcolonialism. It is the intersection of these two discourses that has sparked a fundamental philosophical debate in constructions of African identity, which is perhaps what Gaba means by the “Eurocentric African problem”». Cfr. O. Enwezor, *op. cit.*, 2013, p. 41.

39. Cfr. S. Njami, *op. cit.*, pp. 8-11.

40. M. Scotini, *Le maître sage. Politics of Cultural Representation*, in R. Wolfs, R. Macha, B. Visser, *op. cit.*, pp. 20-23.

41. *Ibid.* Il saggio sarà pubblicato parzialmente e quasi in concomitanza con la pubblicazione del catalogo, sulla rivista “Arte e critica”. Cfr. M. Scotini, *This is not a museum of art : a proposito della grande retrospettiva di Meschac Gaba a Kassel*, in “Arte e critica”, n. 64, settembre-novembre, 2010, pp. 58-60.

42. M. Scotini, *This is not a museum of art: a proposito della grande retrospettiva di Meschac Gaba a Kassel*, *cit.*, p. 59.

43. Per celebrare l’esordio dell’opera nelle collezioni della Tate Modern, si tiene dal 3 luglio al 22 settembre 2013 la mostra a cura di Kerry Greenberg *Meschac Gaba: Museum of Contemporary African Art*. Cfr. K. Greenberg, *op. cit.*, 2013.

44. Ricordiamo tra questi: Franco Angeloni, Antoine Berghs, Franck Bragigand, Joris Brouwers, Roger Cremers, Renata Czajor, Wineke Gartz, Gerda Hahn, Steve Kaspar, Rudy Luijters, Audrey Marlhens, Begoña Muñoz, Kick van Homeijer e Vera Weisgerber.

45. O. Enwezor, *op. cit.*, 2013, p. 30.

46. M. Gaba e C. Dercon, *op. cit.*, 2013, p. 8.

47. O. Enwezor, *op. cit.*, 2013, p. 41, nota 29.

48. *Ivi*, p. 41.

49. «[...] archival recension of contemporary African art, and the reinscription of its aesthetic discourses into western museums of art», *ivi*, p. 40. Inoltre, per l’interpretazione di *Museum of Contemporary African Art* come «a discursive site for the analysis of contemporary African art», e di Mes-

chac Gaba come «astute theorizer(s) of the condition of contemporaneity in African art», si veda O. Enwezor e C. Okeke-Agulu, *Contemporary African Art Since 1980*, Damiani, Bologna, 2009, pp. 16-17.