

Dominique Malaquais

La voce politica dell'arte effimera:
due casi dall'Africa contemporanea

Qualche parola di introduzione

In questo articolo si prenderà in considerazione l'opera di due creatori contemporanei la cui arte esplora l'effimero come mezzo per affrontare questioni politiche complesse¹. Entrambi gli artisti sono camerunesi. Il primo, Malam (nato nel 1965), vive oggi nella periferia parigina; il secondo, Hervé Yamguen (nato nel 1971) abita a Douala. Le loro opere non si assomigliano neppure lontanamente né per quanto riguarda lo stile né per i mezzi espressivi utilizzati. Anche le questioni politiche che sollevano sono decisamente differenti. Se però in queste pagine li metto in relazione fra loro è per due ragioni: 1) entrambi hanno ampiamente esplorato la temporaneità, la transitorietà, la trasformazione di forme e materiali, al fine di coinvolgere sia chi li osserva che se stessi in una molteplicità di interrogativi sull'esperienza e la vita degli africani nel mondo contemporaneo; 2) nel farlo non ricorrono né a classificazioni ingenuie né a concetti stereotipati.

Si tratta di un'arte politica di difficile comprensione. Non si lascia "leggere" con facilità: composta su livelli di significazione multipli, a volte apparentemente contraddittori, richiede mutamenti di prospettiva, alcuni dei quali possono risultare spiacevoli per lo spettatore. È un tipo di arte resa ancor più complicata dalla possibilità di essere percepita in modi estremamente diversi da pubblici differenti o addirittura da uno stesso osservatore a seconda delle circostanze.

1. Alcune parti di questo articolo sono state sviluppate e presentate oralmente in occasione di due conferenze: 1) un panel al Triennial Gathering of the Arts Council of the African Studies Association (ACASA) nel 2007, a Gainesville, Florida, intitolato "Arte effimera" e organizzato da Christine Kreamer e Allyson Purpura (National Museum of African Art, Washington, DC); 2) una conferenza intitolata "Arts et cultures africains: vers une anthropologie solidaire" nel 2008, a Rouen, Francia, organizzata da Odile Blin (Université de Rouen, Groupe de Recherche Innovations et Sociétés [GRIS]). Sono grata a Kreamer, Purpura e Blin per avermi spinto a riflettere sulle questioni affrontate in questo articolo.

Non si tratta di un'arte piacevole da guardare o rassicurante da pensare. In entrambi i casi, anche se in modi radicalmente differenti, si è di fronte a opere che attaccano violentemente nozioni preconcepite. In Malam questa violenza è esplosiva – rumorosa, insolente; riempie stanze intere. In Yamguen è intima, si avvicina al silenzio e proprio per questo è ancora più coinvolgente. Paradossalmente però il lavoro del primo appare, in certi suoi aspetti, più lieve del secondo. Nelle installazioni di Malam compare il doppio elemento del dolore e della cura che, se anche non offre terapie, suggerisce comunque la possibilità di un conforto. Il dolore è sicuramente presente anche negli autoritratti di Yamguen ma, come le domande poste dalla sua opera, sembra essere senza soluzione.

L'opera di entrambi questi artisti si presenta come un netto rifiuto delle idee preconcepite, euroamericane ma anche africane, sull'Africa. Gli approcci al continente animati da buone intenzioni – quelli che cioè muovono da un'idea dell'Africa, della sua gente e delle sue produzioni culturali come bisognosi di premurosa assistenza – vengono accantonati assieme agli ideali preconfezionati dell'orgoglio nazionale, della cultura e del luogo d'origine. La loro opera è pervasa di ironia e muove dal deciso rifiuto di voler creare un'arte destinata a diventare *the next big thing*.

1. Scena prima: Malam

La donna nella palude e l'uomo appeso

In un soffocante mattino dell'ottobre del 2001, gli abitanti di Bessengue, uno dei quartieri più difficili di Douala, trovarono i corpi di due donne che galleggiavano nella palude². Corpi carbonizzati e quindi irriconoscibili. La reazione fu violenta. Nell'acqua fetida la pelle aveva iniziato a staccarsi dai corpi e una folla si era raccolta chiedendo la rimozione dei cadaveri. Ma la questione della rimozione non era semplice. Non lo era perché lo smaltimento dei corpi trovati nelle strade di Douala è un problema irrisolto che da molto tempo assilla la città; le due donne inoltre non erano persone "ordinarie". Nonostante l'assoluta verosimiglianza, i due corpi erano, come poi si scoprì, dei simulacri: calchi di corpi trattati in modo tale da far sembrare che le due donne fossero state bruciate. Passò un po' di tempo prima che si accertasse che non si trattava di resti umani e, anche allora, una parte della folla non ne fu persuasa. Si parlò di malefici, si evocò una qualche stregoneria. Nessuno voleva toccare i corpi.

Fu poi chiarito che si trattava di un'installazione artistica: l'opera di uno scultore chiamato Malam. "Malam" è uno pseudonimo. Il nome di battesimo dell'artista è Isaac Essoua Essoua. Il soprannome Malam (in lingua hausa "uomo sag-

2. Malam, *Senza titolo*, 2001; installazione in gesso, resina, legno.

È possibile visualizzare l'immagine al seguente link:

http://www.ledizioni.it/annuario_antropologia_5/Fig_1_Malam_senza_titolo.jpg
oppure tramite il QR-Code di fianco.



gio” o “maestro”) gli era stato dato dalla famiglia (da bambino si diceva di lui che voleva conoscere *ogni cosa*) e questo soprannome ha contrassegnato la sua vita professionale, assumendo un significato particolare per gli abitanti di Makéa, probabilmente il quartiere più difficile di Douala, dove si trovava il suo studio. Il nome gli rimase, sembra, perché richiamava le pratiche esoteriche che molti ravvisavano nel suo lavoro di scultore – quelle forme di alchimia attraverso cui egli trattava e trasformava i propri oggetti, pratiche considerate come pericolose da alcuni e intriganti dai più.

I processi trasformativi attraverso cui Malam crea le proprie opere d'arte comportano una sostanza materialmente e spiritualmente potente: il fuoco. Egli modella corpi nudi di uomini e soprattutto di donne facendo uso di una mistura di gesso e fili di nylon, poi li ricopre di resina e dà loro fuoco. A volte sostituisce il gesso con la plastica, utilizzando piccole parti di corpi di bambole, che poi brucia, ottenendo oggetti straordinariamente realistici e inquietanti: sculture che incorporano quelli che sembrano essere mani, braccia e piedi carbonizzati di bambini.

Questa sorta di *auto da fé* a cui Malam ricorre nel creare le sue opere – in particolare i suoi calchi più grandi che rappresentano corpi umani completi – ha luogo all'esterno e così richiama l'attenzione dei passanti. Forme e textures si metamorfizzano in un misto di crepitare, sciogliersi e bruciare, dove proprio l'azione del fuoco diventa parte integrante dell'oggetto. Il risultato è sia un'*œuvre d'art* – il prodotto finito che resta al termine del rogo – sia una performance³.

Ma come suggeriscono le donne nella palude, “prodotto finito” è un termine relativo. Ci si aspetta che l'opera subisca ulteriori cambiamenti (nel caso delle donne la decomposizione, quando il calco si impregna d'acqua). Sebbene non sia sempre così, la natura effimera dell'opera costituisce una componente chiave della sua identità e del suo significato. Questo appare con maggior chiarezza quando l'atto del dare alle fiamme viene messo in primo piano: quando è il fuoco a dare forma all'opera stessa.

È quel che è avvenuto nel 2003 nel contesto di un'installazione intitolata *Scenographies Urbaines* che coinvolgeva un intero quartiere e che richiamò decine di artisti da tutto il mondo in un'altra zona difficile di Douala, Ngangue. *Scenographies Urbaines* fu il frutto della collaborazione tra due collettivi di artisti, uno – il Cercle Kapsiki – con sede a Douala, l'altro – lo Skurk – situato nella città francese di Strasburgo. Nel corso di tre settimane furono create più di cinquanta opere d'arte, installazioni e performance, la maggior parte delle quali, malgrado il loro carattere non convenzionale, fu ben accetta agli abitanti del quartiere. Ma un'installazione fu accolta molto male. Si trattava di un'opera di Malam: il calco di un corpo umano, appeso come se fosse stato linciato e a cui era stato dato fuoco. Come molte altre opere presenti nella manifestazione anche questa

3. Malam, *Figure di gesso e resina che bruciano*, 2004, Nantes. È possibile visualizzare l'immagine al seguente link: http://www.ledizioni.it/annuario_antropologia_5/Fig_2_Malam_figure_di_gesso_e_resina_che_bruciano.jpg oppure tramite il QR-Code di fianco.



(una volta estinto il fuoco) doveva restare esposta per almeno una settimana. Vi restò solo due giorni. Lo scultore venne richiamato a New Bell [un quartiere di Douala] dove gli altri artisti gli chiesero con forza di rimuovere immediatamente l'opera: aveva quasi causato una rivolta che rischiava di compromettere l'intera manifestazione di *Scenographies*.

Capire perché le opere effimere di Malam suscitino così tanta emozione non è semplice. Certo, da guardare non sono piacevoli, ma in gioco qui c'è molto di più del rifiuto di un'estetica difficile. Entrambe le opere la cui la comunità ha richiesto la rimozione – le donne nella palude e l'uomo impiccato – richiamavano immagini e situazioni che oggi sono sempre più comuni a Douala: corpi abbandonati ai bordi delle strade, a volte per giorni, prima che le autorità municipali facciano qualcosa per rimuoverli e ladri che cadono preda della giustizia popolare, impiccati ai pali della luce oppure cosparsi di cherosene e bruciati vivi. Le immagini che Malam presentava in queste due opere erano direttamente collegate alla violenza crescente, le cui ragioni sono economiche e politiche, della città di Douala: possono aver destato sorpresa (come quando si è davanti a un'imitazione fedele), ma il loro carattere scioccante era mitigato dagli spettacoli tristemente comuni di cui costituivano la replica. L'ansia provocata da queste opere non sembra però avere la sua causa solo nella realtà che rappresentano.

Oggetti effimeri, vite effimere. Arte, morte, dolore e opera di guarigione

Un fattore importante nelle reazioni suscitate da queste opere può essere rintracciato nel modo in cui sono state realizzate, nel loro carattere effimero. Come corpi in carne e ossa, i corpi creati dallo scultore possono decomporsi e scomparire. Questo ha forse fatto emergere una preoccupazione che è oggi sempre più viva fra gli abitanti di Douala: quella per la natura effimera della vita stessa. Con il crollo dell'economia e l'aumento allarmante dell'inflazione, malattie cui una volta si faceva fronte abbastanza facilmente, oggi non vengono più curate per mancanza di denaro. La pandemia dell'AIDS – argomento che è spesso ancor oggi un tabù, anche se è stato fatto qualche passo avanti – aggiunge una dimensione significativa a questo sentire, all'acuta consapevolezza di quanto la vita possa essere effimera. Lo stesso si può dire della situazione politica del paese. Si prevede che il presidente Paul Biya, al potere dal 1982, governerà fino al 2011 per poi cercare di ottenere un altro mandato. Ma ha oltrepassato la settantina e crescono le voci sul suo precario stato di salute. Una questione che preoccupa tutti, a prescindere dalla classe e dall'appartenenza etnica, è che non abbia ancora indicato un successore. Il risultato è che rivalità e intrighi lacerano il mondo politico camerunese. La sensazione comune, tanto nelle strade che nei salotti bene, è che alla morte di Biya la situazione potrebbe precipitare in un caos militare simile a quello che ha sconvolto la Costa d'Avorio.

Negli ultimi anni la miscela esplosiva di politica ed esercito ha raggiunto il proprio apice a Douala, sfociando in quello che potrebbe sembrare un paradosso:

rendere palpabile l'effimero. Tra il 2000 e il 2001 un corpo paramilitare, istituito per riportare all'ordine le parti più riottose della popolazione, prese il controllo della città. Quel che ne seguì fu un migliaio di esecuzioni extragiudiziarie nell'arco di dodici mesi. Uomini e donne, soprattutto giovani, improvvisamente scomparvero. Le famiglie furono lasciate senza alcuna notizia dei loro cari. Solo alcuni corpi furono ritrovati: la maggior parte era stata sepolta in fosse comuni oppure sciolta in tinozze di acido. Le risposte date dalle autorità alle famiglie che chiedevano la restituzione dei cadaveri resero l'atmosfera ancora più pesante. Quando montarono le proteste e si indissero cortei, i funzionari politici e militari vietarono i funerali. Le conseguenze furono disastrose: Douala venne sommersa dalle anime erranti dei defunti, l'aria si fece densa per la loro invisibile presenza. L'effimero era ovunque (Malaquais 2003).

In un trittico realizzato nel 2001 Malam cercò di esprimere sia la violenza che il senso di inquietudine di quei giorni terribili⁴. È interessante notare come questa sia una delle poche opere di quel periodo in cui non avesse fatto uso del fuoco – almeno non all'inizio del processo creativo. Alla fine alcuni dei pezzi vennero dati alle fiamme, ma con uno scopo molto specifico: smembrarli e riutilizzarli in una seconda opera, anch'essa realizzata nel 2001. L'opera in questione era un'imponente installazione che commemorava i morti dell'undici settembre a New York.

Facevano parte di quest'opera, intitolata "11092001", una dozzina di di corpi in gesso, alcuni integri altri spezzati, tutti carbonizzati. Raramente è stato reso in modo così efficace il senso di precarietà della vita. Particolarmente toccante era una figura seduta di fronte allo schermo bruciato di un computer. Un singolo effimero momento era stato congelato, reso visibile – tangibile – attraverso materiali essi stessi effimeri (tanto più che non fu possibile conservare quasi nessuna parte dell'installazione: non c'era alcun luogo in cui immagazzinarle. Sarebbero finite nella spazzatura. Mischiati ai corpi di gesso c'erano pezzi di legno carbonizzato recuperati da edifici incendiati (Monkam 2002); questi relitti di vite e oggetti distrutti amplificavano la sensazione di essere di fronte a una scena effimera, a qualcosa di presente che però è sul punto di svanire.

Al posto delle teste c'erano delle radiografie: radiografie di teschi. Le radiografie sono elementi fondamentali dell'arte di Malam. Le raccoglie dai bidoni della spazzatura delle cliniche e degli studi medici. Spesso ne dipinge la superficie. In questo caso la radiografia è invece rimasta intatta.

È il caso di soffermarsi un attimo sull'utilizzo delle radiografie nell'opera di Malam, per mostrare quella che mi pare essere una dualità presente nella sua produzione artistica: un paradosso che ha a che fare sia con il materiale di cui sono fatte le opere, sia con i loro significati. Immagini di scarto e senza nome di

4. Malam, *Senza titolo*, Douala, 2001; installazione in gesso, legno, pittura, filo spinato. È possibile visualizzare le immagini ai seguenti link: http://www.ledizioni.it/annuario_antropologia_5/fig_3_Malam_senza_titolo.jpg oppure tramite il QR-Code di fianco.



corpi dimenticati, le radiografie che Malam incorpora nel suo lavoro sono effimere nel senso più autentico del termine. Nel contempo però registrano fatti duri, freddi; durano a lungo, anche dopo che i corpi che raffigurano non ci sono più. Così – nella connessione che realizzano tra labile e permanente – esse riflettono un aspetto fondamentale del lavoro di Malam, una tensione che è emersa anche dalle discussioni avute con l'artista sul significato delle sue opere.

L'artista Mary O'Neill in molte occasioni ha scritto e parlato di arte effimera. Anche se le sue opere e quelle degli artisti di cui parla sono radicalmente diverse da quelle di Malam, alcune delle sue considerazioni sull'arte effimera possono contribuire a gettar luce sulle sue installazioni. Le creazioni degli artisti che lavorano sull'effimero, scrive, muovono spesso da una particolare "comprensione della relazione tra effimero, lutto e perdita. Attingendo (tra l'altro) a *Lutto e malinconia* di Freud, [O'Neill prospetta] la possibilità di leggere l'arte effimera come lavoro sul dolore" (O'Neill 2005) e, in questo processo, come un gesto in direzione della guarigione (O'Neill 2006a). Anche Suzanne Lacy, un'artista il cui lavoro ha a che fare in gran parte con l'effimero, si concentra sul tema della guarigione (Lippard 1988, p. 71).

Senza dubbio le installazioni di Malam hanno a che fare con il lavoro sul dolore. Come direbbe O'Neill esse "offrono una comprensione di [...] esperienze di vita effimere ma traumatiche". Nel contempo esse "ci portano a confrontarci con la transitorietà [...], evocano la presenza del morto [e] sottolineano la necessità di parlare al morto" (O'Neill 2005, 2006b).

Il dolore è chiaramente visibile nelle installazioni di Malam. Ma che ne è della guarigione evocata anche da O'Neill e Lacy? Di primo acchito l'arte di Malam sembrerebbe ben lontana da queste questioni. Ma da un esame più accurato emerge un suo intimo legame con la ricerca della guarigione. Le conversazioni con l'artista sono spesso incentrate sulla necessità della pietà o, più precisamente, sull'urgenza di unire – suturare – un mondo sempre più frammentato, abitato da esseri umani sempre meno capaci di provare compassione l'uno per l'altro. Il suturare – una cura di tipo chirurgico – è divenuto una parte sempre più importante del suo lavoro. Un'opera presentata nel 2004 alla Biennale di Gwangju in Corea del Sud mostrava un corpo carbonizzato – un corpo apparentemente al di là di qualsiasi possibile salvezza – bordato con diligenti cuciture, come se l'artista si fosse impegnato in uno sforzo disperato di farlo rivivere, di curarlo.

Due delle installazioni più recenti trattano esplicitamente del tema della guarigione. Entrambe mostrano corpi carbonizzati attaccati a vari dispositivi che ne permettono la sopravvivenza: posti su barelle, con cateteri attaccati, bucati da aghi ipodermici, messi sotto ossigeno e sottoposti a clisteri, racchiusi in strane macchine che ricordano strumenti per la scansione del cervello. La maggior parte delle installazioni è ricoperta da confezioni di medicinali scaduti: centinaia di scatole e involucri di pillole recuperati dall'artista e assemblati in una serie di enormi collage. Le installazioni fanno così esplicito riferimento alla scarsità di medicinali nel sud del mondo e a quel che ne consegue in termini di sopravvivenza, al valore che hanno le vite degli abitanti del sud del mondo per coloro che vivono nel nord e, come diretto risultato, alla natura effimera queste vite. Un

forte elemento di spiritualità è presente nelle due opere: l'immagine di un Cristo a dimensioni naturali dal cui braccio esce un tubo che porta del liquido rosso a un corpo prono e carbonizzato che giace ai suoi piedi. Al di sopra è sospesa un'enorme croce fatta con confezioni di medicinali. La scena è pervasa di spiritualità ma, con quei doppi sensi che sono tipici di Malam, è anche ironica: può essere interpretata come una critica ai discorsi di devozione.

Rage against the machine

Guarire, quindi – guarire un mondo che è reso disfunzionale dal dolore collettivo e individuale (questo secondo punto è stato sottolineato dalla critica d'arte Iolanda Pensa in un'intervista all'artista del 2003⁵) – appare un punto centrale del lavoro di Malam. Ma quello della guarigione è solo un aspetto della questione. Le creazioni di Malam sono pervase anche da un'accesa passione politica, da una denuncia costante della violenza e dell'ostinata cecità dei poteri vigenti.

Ho sottolineato più sopra come l'utilizzo di radiografie da parte di Malam rimandi a una certa dualità nel suo lavoro. Quel che volevo dire è che le sue installazioni fondono l'interesse per la guarigione (le dimensioni del dolore e della guarigione che O'Neill considera fondamentali nell'arte effimera) con una denuncia tagliente del mondo così come lui ne fa esperienza. Se le radiografie di cui fa uso sono in un certo senso puramente effimere, esse sono anche, come ho suggerito, un'attestazione di fatti freddi e duri – ossa fratturate, teschi a pezzi e altri danni corporei – impressi in modo permanente sulle lastre fotografiche. È il motivo per cui il lavoro di Malam appare come un catalogo di cose che non vanno, in cui la prospettiva di una guarigione sembra essere molto lontana.

Vorrei ora considerare una mostra intitolata *Confidences sur l'oreiller* (confidenze sul cuscino) una performance individuale tenutasi a Douala nel 2000. Anche in questo caso gli oggetti di recupero giocano un ruolo centrale. La madre di Malam era una sarta. Tra le cose che cuciva c'erano anche federe di cuscini fittamente ricamate, che vendeva al mercato centrale di New Bell. Non avendo della tela a disposizione, Malam prese un mucchio di federe non finite che stavano lì da anni. Vi dipinse scene di vita della sua città. Le immagini erano macabre, la rabbia che esprimevano palpabile.

All'arte contemporanea si presta scarsa attenzione a Douala – Doual'Art, la galleria dove si svolse la mostra, era allora una delle poche sedi espositive adeguate – e non avviene di frequente che l'arte critichi apertamente la situazione in cui versano il Paese e i suoi leader. In Malam invece la critica emerge in modo forte e chiaro. Un'opera rappresentava, ad esempio, una donna senza gambe ed era intitolata *Donna mutilata, violentata e amputata dai militari* (preoccupati che il pezzo potesse creare problemi i proprietari della Doual'Art tagliarono il rife-

5. <http://io.pensa.it/foto>. Intervista fatta il 18 Novembre 2003.

rimento all'esercito dalla targhetta). All'inaugurazione l'artista fu inondato di domande: che cosa intendeva fare? Precisamente, qual era il significato di questo catalogo di orrori? Come risposta Malam creò quella che, a tutt'oggi, è l'opera più effimera della sua carriera: una rappresentazione improvvisata. Annunciò che un'opera era assente dalla galleria, ma che se gli ospiti avessero avuto la compiacenza di seguirlo, li avrebbe condotti a vederla. Questa opera avrebbe dato una risposta a tutte le domande che le altre avevano fatto sorgere. Era già notte e l'artista uscì nelle strade mal illuminate del quartiere seguito da una folla di curiosi appassionati d'arte. La passeggiata fu breve. Senza preavviso Malam si fermò di fronte a un edificio pubblico che indicò col dito: "Qui [disse] si trova l'opera che getterà luce su tutte le altre". L'edificio era il Palazzo di Giustizia, l'edificio più imponente di Douala.

Come racconta Malam stesso, il proprietario della galleria la prese male: la rappresentazione, temeva, avrebbe potuto mettere in pericolo la sua attività. Nonostante ciò, egli continuò a esporre le opere di Malam, anche se poi le loro strade si divisero.

Le verità che Malam vuol raccontare hanno creato disagio anche in altri frangenti. Come fu chiaro in un'altra, successiva, installazione. Nel dicembre del 2004 Malam venne invitato a partecipare a una mostra collettiva di artisti africani nella città francese di Nantes. Per l'occasione creò la carcassa di un treno pieno di figure carbonizzate che rappresentavano le vittime del disastro⁶. Da un punto di vista tecnico ed estetico l'opera fu molto impegnativa. Ma ciò su cui mi vorrei qui concentrare non è la parte più appariscente dell'opera – le carrozze del treno, i corpi bruciati – ma una serie di radiografie che l'artista vi aveva incluso. Su di esse aveva scritto con vernice bianca una serie di fatti spiacevoli. Malam aveva condotto delle ricerche durante le quali aveva scoperto che la città di Nantes aveva avuto un ruolo significativo nella tratta transatlantica degli schiavi. Sulle radiografie Malam aveva scritto i nomi delle navi e dei loro proprietari, il numero di schiavi imbarcati su ogni nave, la data della partenza e i numeri degli schiavi giunti morti all'arrivo. La sociologa Lamia Meddeb in un articolo presentato a Londra nel 2005 alla conferenza Aegis, sottolineò un fatto sorprendente: sebbene l'installazione di Malam avesse attratto una notevole attenzione, neppure una delle recensioni apparse sulla stampa aveva commentato le radiografie⁷. La loro stessa presenza – e ovviamente le spiacevoli informazioni che veicolavano – era stata rimossa. Il fatto che l'esposizione fosse intitolata *beautés.afriques@nantes* (Bellezze africane a Nantes) rese questa rimozione ancora più sorprendente. Ai fini della nostra discussione questa rimozione appare particolarmente interessante perché rese ancor più effimero – infatti scomparve completamente – quel-

6. Malam, *Senza titolo*, Nantes, 2004; installazione in gesso, resina, metallo, radiografie, pittura.

È possibile visualizzare le immagini ai seguenti link:

http://www.ledizioni.it/annuario_antropologia_5/Fig_4_Malam_senza_titolo.jpg

oppure tramite il QR-Code di fianco.

7. È necessario però sottolineare che gli organizzatori dell'esposizione non avevano alcuna intenzione di evitare la questione della storia di Nantes come centro della tratta degli schiavi. Su questa questione vedi: <http://www.afrik.com/article7828.htm>.



lo che, tra i materiali utilizzati di Malam nelle sue opere, è probabilmente il più denso di implicazioni.

Queste stesse radiografie, con i loro riferimenti alla schiavitù, furono poi riutilizzate in una delle installazioni con medicinali di cui abbiamo parlato prima. Qui acquistarono un'identità particolarmente pesante. Questo anche per la particolarità del luogo espositivo: un magazzino non riscaldato a Stains, una delle banlieu parigine che avevano suscitato la paura e le retoriche razziste solo un anno prima, quando i giovani marginalizzati si erano appropriati delle strade a suon di bombe molotov.

Non si sa mai se parlare delle installazioni di Malam al presente o al passato. Questo succede perché, anche contro i desideri dello stesso Malam, esse corrono continuamente il rischio di essere trasformate in opere totalmente effimere. Il magazzino in cui l'ultima delle due opere fatte con i farmaci fu esposta, è stato distrutto. Il quartiere di Stains è stato "ripulito"; verranno costruiti dei condomini. Non c'erano così più luoghi in cui depositare le opere e il loro destino divenne quello di essere demolite assieme all'edificio. In extremis venne trovata una rimessa dove sarebbero potute stare per quattro mesi. Dopodiché, venne detto all'artista, non si sapeva dove metterle e le si sarebbe distrutte. Di nuovo fu trovata una soluzione all'ultimo momento. Alla fine alcune delle opere furono portate a Berlino per un'esposizione⁸. Tra uno spostamento e l'altro, però, molte erano state danneggiate e quindi non partirono. Altre furono portate a Berlino, ma modificandone la forma: in parte anche per riparare i danni subiti durante gli spostamenti, erano state rimodellate da Malam creando, in alcuni casi, lavori decisamente differenti. Malam cercò di accompagnare le opere a Berlino ma, sprovvisto di documenti, venne arrestato alla frontiera tra Olanda e Francia. Rimase in prigione per circa tre settimane. Non fu identificato (del proprio passaporto, ormai inutile perché scaduto e privo di visto per l'area Schengen, aveva fatto un collage, riducendone a brandelli le pagine); venne minacciato di espulsione, anche se non era chiaro verso quale paese, visto che non esisteva alcuna prova tangibile della sua nazionalità o nessun modo di dimostrare che viveva in Francia, anche se illegalmente; subì violenze da parte di poliziotti incolleriti e venne spostato da una cella all'altra; si trasformò, proprio come le sue opere, in un oggetto liminale, né completamente presente né totalmente assente, una presenza instabile e mutevole. Dietro le sbarre si chiedeva cosa fosse successo alle sue opere – cosa fosse arrivato a Berlino, cosa fosse successo a quelle che portava con sé quando era stato arrestato (in particolare il collage del passaporto) e dove sarebbero, lui incluso, finiti tutti. Ora è di nuovo in Francia ma, senza fissa dimora e senza uno studio, Malam si trova di nuovo di fronte al rischio che, contro la sua volontà, la sua opera diventi a breve poco più che un ricordo.

8. <http://galerie-herrmann.com>

L'effimero e il potere della perdita: conclusione

Questa situazione che per l'artista è decisamente traumatica, pone lo storico dell'arte davanti a importanti questioni. Probabilmente, data la disastrosa situazione sociale ed economica della banlieu parigina, dove Malam trascorre la maggior parte del suo tempo, opere come l'installazione con farmaci di Stains – e in particolare con le radiografie riciclate da Nantes – divengono ancora più forti nella loro *perdita*: per il fatto che ora sono disperse e che a breve esisteranno solo nella forma di fotografie digitali e nella memoria di chi ne ha avuto esperienza. Il problema di come si potrebbero “conservare” le opere d'arte effimera, rientra sempre più spesso fra le preoccupazioni dei curatori di arte contemporanea ed è una questione su cui si è già detto molto. Ma la questione della forza di un'opera d'arte effimera – lo stabilire se è più potente quando è presente o quando è assente – è stata discussa molto meno e merita di essere attentamente analizzata.

Per provare ad articolare il nostro ragionamento, potremmo rivolgerci a Theodor Adorno e alla sua famosa affermazione secondo cui “la distruzione dell'arte è la sua salvezza” (Adorno 1951, p. 80). Quel che Adorno aveva in mente non era una dichiarazione dadaista: stava avanzando una seria argomentazione politica. L'arte – in particolare l'arte che cerca di criticare lo status quo – come sottolinea nel suo *Teoria estetica* (1970) – troppo spesso corre il rischio di divenire parte di questo stesso status quo. Hames Harding, uno studioso dell'opera di Adorno, chiarisce questo punto:

[Per Adorno] – scrive Harding – [...] la protesta [...] [è] vana [perché presume] che i soggetti si distacchino a sufficienza dalle mediazioni della repressione in modo da offrire un'alternativa che non sottostia alle stesse forze repressive.

[L'arte – la buona arte – prosegue Harding, propone un'alternativa]. Invece di dar luogo a proteste che riorientino lo status quo restandone all'interno, [essa] cerca di portare la repressione a una situazione di stallo e quindi di violare i suoi limiti. Il punto di stallo genera una crisi del significato [...] attraverso l'esposizione dei [...] modi [in cui] le interpretazioni accettate della realtà dettano l'esperienza [...].

Quando un'opera d'arte oggettivizza la repressione, [per Adorno] essa anticipa una riflessione estetica e [...] [quindi] sovverte la repressione (Harding 1992, p. 188).

Alla luce di quanto detto, possiamo vedere come le opere effimere di Malam assumano una serie di significati che ne accrescono il peso politico. Quale più forte punto di stallo, quale oggettivazione della repressione più impressionante della morte violenta dell'installazione stessa, del rendere effimera la sua opera *contro la sua volontà*? E quale sovversione della repressione è più potente?

Malam se ne rende perfettamente conto – come dicevo in lui è presente una forte vena ironica – ma alla fine questi sono poco più che discussioni teoriche: di ben poco conforto mentre cerca di sopravvivere nella banlieu, in attesa di essere espulso perché nessun museo, galleria o associazione artistica è riuscita ad ottenere un permesso di soggiorno che gli consenta di restare in Francia.

II. Scena seconda: Yamguen

Arte che non si adegua alla forma

L'arte che Malam produce, come ho sottolineato, non si guarda con facilità. Lo stesso si può dire delle opere di Hervé Yamguen. Yamguen è pittore, fotografo, creatore di installazioni e un poeta di grande talento che sta conoscendo una notorietà sempre maggiore. Cofondatore del Cercle Kapsiki, un collettivo di artisti camerunesi creato a Douala alla fine degli anni novanta⁹, è tra gli operatori culturali più innovativi e pieni di idee dell'odierna scena africana. Mi soffermerò su una serie di autoritratti fotografici che ha cominciato a sviluppare come progetto sperimentale nel 2000.

Le fotografie che hanno attratto la mia attenzione toccano questioni politiche decisive, molte delle quali simili a quelle sollevate dall'opera di Malam, mentre altre toccano problematiche decisamente differenti centrate in particolare sulla natura dell'identità postcoloniale. Yamguen si allontana in modo deciso dagli stereotipi sulla forma e il significato dell'arte africana – degli a priori che, nonostante il grande lavoro critico fatto da artisti, studiosi e curatori, rimangono profondamente radicati nelle percezioni sia “popolari” che “elitarie” di quello che si ritiene debba essere l'arte proveniente dall'Africa. Così facendo Yamguen mina le basi stesse del neocolonialismo e sferra un colpo agli approcci mossi da buone intenzioni, ma troppo ingenui, di coloro che si professano difensori dell'Africa. La sua opera pone domande fondamentali come: Cos'è l'Africa? L'Africa di chi? In nome di chi? Agli occhi di chi? A quale scopo? Sfida gli spettatori delle sue opere a chiedersi chi essi siano e, con un atteggiamento auto-esplorativo portato all'estremo, chiede all'artista stesso di dire chi *egli* sia e cosa *egli* pensi. Infine la sua opera costituisce un massiccio attacco frontale al razzismo, ma anche alle nobili intenzioni di coloro che vorrebbero combatterne la malvagità.

Sembra assurdo che ancor oggi si possa negare che l'Africa – le sue città, i suoi abitanti (nel continente e nella diaspora) i suoi modi di vedere, fare, pensare e agire nel mondo – sia un'entità cosmopolita, aperta da secoli a un'ampia gamma di influenze e che sia da molto tempo un'importante fonte di ispirazione per gli altri continenti. Che si parli dell'arte africana contemporanea o classica¹⁰, la maggioranza degli studiosi è concorde nel ritenere che l'ibridità sia un dato di fatto. Sulla scia delle ricerche condotte alla fine degli anni Ottanta e agli inizi degli anni Novanta, oggi non si può più sostenere l'esistenza di stili “puri”, immuni da influenze “straniere” vicine o lontane – quello che Sydney Littlefield Kasfir riferendosi alle arti africane classiche ironicamente chiamava la sindrome “una tribù, uno stile” (Littlefield Kasfir 1984) – o richiamarsi alla “naïveté” esotica

9. Un riferimento al Cercle Kapsiki è stato fatto nelle pagine precedenti. Gli altri membri del collettivo sono Jules Wokam, Hervé Youmbi, Salifou Lindou e Blaise Bang. I primi tre, come Yamguen, vivono a Douala; il quarto, Bang, vive oggi a in Francia, a Strasburgo.

10. Mi riferisco qui all'arte del periodo precoloniale o del primo periodo coloniale che nella letteratura sull'Africa viene solitamente chiamata “tradizionale”. Da parte mia preferisco evitare il termine “tradizionale” perché, come anche molti altri studiosi, lo considero inutile, in quanto ingabbia il continente, la sua gente e le sue produzioni culturali in un passato astorico e statico.

propugnata dall'ormai famigerata esposizione *Les magiciens de la terre*¹¹ del 1989. Perfino il museo parigino del Quai Branly che nel primo decennio del XXI secolo, senza un briciolo di ironia e di autoconsapevolezza, era riuscito nell'impresa di ricreare architettonicamente l'immagine dell'Africa come cuore di tenebra, diffusa nel XIX secolo da Joseph Conrad, sta abbandonando queste nozioni¹². Certo, ci sono ancora alcuni accademici, curatori, galleristi, case d'asta, giornalisti che continuano a sognare di un paradiso perduto, di qualche "tribù" che a tutt'oggi non conosce nulla del "mondo esterno". Ma per fortuna questi cacciatori di territori vergini sono una piccola minoranza.

Detto questo, sarebbe però un errore immaginare che la maggior parte delle persone veda nell'ibridità – nelle relazioni tra il qui e l'altrove, tra l'Occidente e il Resto del mondo¹³ – qualcosa da abbracciare apertamente. Certo non si può sfuggire completamente all'ibrido, ma quel che si cerca ancora è l'alterità – quella che i francesi chiamano *altérité*. Ci si aspetta che gli oggetti africani conservino un certo *je ne sais quoi* che è "specificamente, essenzialmente africano". Nel campo degli studi sull'arte africana classica (e degli studi antropologici), soprattutto in Europa, questo è molto evidente. Per rendersene conto è sufficiente sfogliare le decine di cataloghi dati alla stampa ogni anno, pubblicati da musei di comprovata serietà, in cui si fa riferimento alla "purezza stilistica" di questo o di quell'oggetto o alle monografie che trattano dell'Africa rurale, in cui alle persone fotografate viene chiesto di togliersi i cappellini della Nike e gli Swatch, che li farebbero apparire "inautentici". La scuola di Griaule e ancor peggio gli insegnamenti di Leo Frobenius continuano a influenzare lo sguardo europeo sull'Africa.

Per questo si continua a prestare una grande attenzione agli oggetti che hanno avuto un uso pratico. Nei musei, nelle case d'asta e nelle collezioni private infatti la regola rimane quella per cui un'opera d'arte africana classica è considerata autentica solo se è stata utilizzata, preferibilmente in un contesto rituale, in modo che le tracce del suo utilizzo (tracce di sudore, incrostazioni, patina) siano visibili a occhio nudo. Da qui il fascino per gli "oggetti feriti", pezzi – rituali o di altro tipo – che sono stati a lungo utilizzati nelle loro comunità d'origine e che sono stati riparati in loco, suturati con stringhe di cuoio o con graffe di ferro, in modo da poter continuare a esercitare la loro funzione¹⁴. Questi pezzi, ritenuti "autentici" in base a questi criteri, spesso raggiungono quotazioni d'asta più alte rispetto a pezzi più o meno della stessa epoca e con caratteristiche stilistiche simili, ma a cui mancano queste "riparazioni native".

11. Centro Georges Pompidou, Parigi.

12. Vedi un'esibizione recente sull'arte classica del regno del Benin, in cui i curatori sostennero la necessità di sottolineare gli elementi formali ibridi, nati dall'incontro con i marinai portoghesi risalente all'Europa del Rinascimento.

13. Per molti studiosi il fatto che l'Oriente (Cina, India ecc.) abbia un impatto sulla produzione culturale in Africa e viceversa, rimane completamente al di fuori dell'ambito di discussione. Questo vale in particolare per certi anziani storici europei, per cui la "globalizzazione" in Africa non significa nulla di più che "americanizzazione" – cosa che considerano, ovviamente, un fenomeno in gran parte negativo.

14. *Objets blessés* ("oggetti feriti") è il titolo di un'esposizione tenutasi al museo del Quai Branly nel 2007.

Si è disposti ad accettare la presenza dell'europeo quando appare limitata – come, ad esempio, in una famosa piccola maschera in avorio – un volto maschile la cui barba è costituita da una serie di figure stilizzate che rappresentano un portoghese¹⁵ – oppure in una saliera sapi-portoghese¹⁶ in cui l'Europa è presente in modo discreto nei motivi importati dal rinascimento italiano. Ma quando i colori diventano troppo sgargianti (ad esempio nelle maschere *gelede* contemporanee della Nigeria occidentale) o nelle maschere intagliate e vendute ai turisti (ad esempio sulla falesia di Bandigara, in Mali), allora ci si sente presi in giro. L'ibrido, in questi casi, viene rifiutato o considerato di esclusivo interesse etnografico, privo di qualsiasi interesse artistico o estetico.

Molti di coloro che si interessano all'arte contemporanea condividono questa visione delle cose. In quest'ambito il fascino esercitato sugli euroamericani dall'opera “unica” crea quel disagio che critici e profani, europei e africani, spesso provano nei confronti dei mezzi espressivi che gli artisti contemporanei africani utilizzano: film, video, fotografia digitale, immagini generate attraverso il computer e così via. In Europa e negli Stati Uniti il postmoderno ci ha portati ad apprezzare l'opera di artisti come Jeff Koons ma, in ultima analisi, molti esperti d'arte del nord del mondo continuano ancor oggi a preferire l'“individualità” di opere come quelle di Gerhard Richter o di Anselm Kieffer, alle creazioni seriali, che fanno uso di oggetti prodotti industrialmente, di Koons. Accade così che gli spettatori si sentano a disagio davanti alle installazioni video high-tech di artisti come Mohammed El Baz o Pascal-Félix Tchikaya. Il pubblico mostra scarso interesse per gli scenari e i problemi urbani che sempre più spesso s'incontrano nell'arte contemporanea che proviene dall'Africa: come è ad esempio il caso dell'opera di Eneka Okereke e del collettivo Depth of Field, del cosmopolitismo di artisti come Lolo Voleko o dell'articolazione e decostruzione della nozione di ibridità condotta da Michèle Magma e Yinka Shonibare. Non è un caso che l'opera di Samson Mudzunga, che utilizza legno e pelli di animali per le proprie sculture, trovi un'accoglienza migliore di quella di Tracey Rose, che fa uso della propria immagine in fotografie e installazioni per chiedersi ironicamente come vengano guardati i corpi dei neri; le squisite sculture di Mustapha Dime, realizzate soprattutto in materiali naturali e ispirate alla ricca conoscenza delle forme artistiche africane classiche, vengono con più facilità accettate delle opere di Salifou Lindou che fa spesso uso di tettoie di lamiera dismesse e di gomma proveniente da vecchi pneumatici. Molti ritengono che la collezione dello svizzero Pigozzi, centrata sulle opere multicolori e falsamente naïf di Chéri Samba e Bodys Isek Kingelez, sia più semplice da capire rispetto alla collezione dell'angolese Sindika Dokolo che raccoglie importanti opere di artisti sia europei che africani.

Si potrebbe certo sottolineare, a ragione, come le “grandi” esposizioni di arte contemporanea negli ultimi cinque o sei anni (*The Short Century, Africa Remix, Snap Judgments*, il Padiglione Africano alla Biennale di Venezia nel 2007, la Biennale di fotografia di Bamako ecc.) abbiano richiamato l'attenzione verso l'ar-

15. Questo pezzo, noto a tutti gli amanti d'arte africana classica, appartiene al Metropolitan Museum of Art, a New York.

16. Per altri esempi sbalorditivi, vedi Bassani e Fagg (1988).

te high-tech e ultra-urbana cui ho fatto riferimento. È però importante notare come queste esposizioni siano in gran parte il lavoro di un gruppo ristretto, fortemente cosmopolita, di curatori africani che, anche se talora in disaccordo dal punto di vista personale, sono professionalmente molto simili per gusto, approccio e intenzioni.

Ma ciò che nessuno dei due schieramenti – quelli che preferiscono Pigozzi a Dokolo, Chéri Samba a Patrice Félix Tchikaya o vice versa – sembra voler considerare, è l'arte apertamente politica. Opere che denunciano il colonialismo o il neocolonialismo mettendoli sono ben accette, ma solo nella misura in cui la loro critica sia a senso unico. Opere che prospettano realtà più complesse, in cui i “buoni” e i “cattivi” non sono chiaramente identificabili o che insistono nel rimandare al mittente le buone intenzioni dello spettatore, sono molto meno presenti di quanto potremmo desiderare, in esposizioni di grande portata come quelle sopra citate. Spesso queste opere sono meno “tecniche” di altre e utilizzano materiali più “ordinari” ma, in termini di contenuti, costituiscono un attacco alle idee preconcepite che è molto più violento di quello portato da opere molto più trendy (e sempre più costose).

Un esempio è dato dalle serie di autoritratti di Yamguen che, fino a oggi, hanno riscosso poca attenzione da parte dei curatori più affermati.

L'uomo il cui volto stava colando

I primi pezzi della serie sui cui intendo soffermarmi, sono stati creati in Europa. Yamguen assieme agli altri membri del Cercle Kapsiki, venne invitato a trascorrere l'anno accademico 2000-2001 a Strasburgo, all'Ecole Supérieure des Beaux Arts. I ritratti sono tutte fotografie, scattate con una macchina fotografica reflex; nessuna è stata ritoccata o (come accade invece nelle serie successive, dopo il ritorno dell'artista in Camerun) trasformata ricorrendo a software come Adobe Photoshop. Le fotografie rientrano in tre ampie categorie: 1) scatti di busti presi di fronte o di tre quarti, con illuminazione diretta e ricorrendo a pochi o nessun accessorio di scena; 2) scatti di profilo o frontali in cui vi è un uso più ampio (anche se ancora elementare) di accessori e in cui la luce inizia a svolgere un ruolo significativo; 3) scatti a figura intera, alcuni dei quali, attraverso l'utilizzo di semplici giochi di luce, appaiono come immagini spettrali. In tutti e tre i casi l'effimero gioca un ruolo centrale.

Inizierò con quella che mi sembra la fotografia più riuscita della serie, un busto messo di tre quarti in cui l'artista appare a torso nudo, con il volto ricoperto di schiuma bianca che gli cola sul viso¹⁷. Gli occhi sono chiusi, la bocca semiaperta, come se fosse in trance o, più semplicemente, come se stesse cercando

17. Yamguen, Autoritratto, 2000, (fotografia Arentic)
http://www.ledizioni.it/annuario_antropologia_5/Fig_5_Yamguen_autoritratto.jpg
 oppure tramite il QR-Code di fianco.



di proteggersi – di evitare che il liquido irritante lo accechi o gli impedisca di respirare. Le due letture, radicalmente differenti, che si possono dare dell'immagine da un punto di vista semplicemente formale – trance o semplice istinto di sopravvivenza – sottolineano una caratteristica chiave dell'intera serie e in particolare del primo tipo di immagini. L'uomo di fronte a noi potrebbe essere nell'una o nell'altra condizione e quello che un osservatore sceglie di “vedere” ci dice molto sul suo retroterra.

È necessario soffermarsi su questo punto. L'interpretare l'immagine in termini di trance la rende molto più “facilmente” accettabile, anche se essa continua a mantenere una sua particolarità e continua a provocarci un certo disagio. Lo spettatore in cerca di richiami a un'Africa (largamente immaginata) fatta di pratiche religiose, visioni e *altérité*, troverà qui un modo di guardare che colloca la fotografia in un certo contesto, in una cornice tale da renderla meno perturbante, più accessibile. Un secondo spettatore, al cui sguardo appaia invece l'immagine di un uomo che non può vedere e che respira a fatica, troverà molta più difficoltà nel guardare l'immagine. Ovviamente non si tratta di una scelta esclusiva: l'artista intende chiaramente metterci di fronte a un dilemma, in cui le due letture possono sfumare l'una nell'altra.

Agli occhi di chi sa qualcosa di storia coloniale e della violenza fisica inflitta agli africani, delle persone consapevoli e preoccupate delle violenze che gli africani subiscono all'estero nelle carceri “bianche”, di quel che è seguito all'11 settembre, degli scandali di Guantamano e di Abu-Ghraib, l'immagine di un uomo, la cui vista e capacità di respirare rischiano di essere compromesse da una sostanza non ben identificata, non può non far emergere un qualche allarme. Si è messi di fronte a qualcosa che potrebbe essere terribile. È più probabile che a vederla in questi termini sia uno spettatore consapevole e preoccupato della violenza politica e militare nel continente africano e ancor più se si tratta proprio del paese d'origine dell'artista. Se guardiamo all'autoritratto di Yamguen in questo modo, allora occorrerà vedervi sì l'immagine di un uomo, ma anche di molti, dei molti uomini (e donne) che vivono una situazione di grande pericolo e sofferenza.

Quale Africa? L'Africa di chi?

Allo stesso tempo il ritratto gioca ironicamente con i preconcetti che un pubblico prevalentemente bianco potrebbe avere sul modo in cui gli africani reagiscono alla violenza. Il volto che cola, i suoi lineamenti distorti dal liquido che ne deturpa la superficie, a qualcuno probabilmente ispireranno pietà, ad altri disgusto. Se in generale questi sono i tipi di reazione che l'Africa, così come viene rappresentata dai media, provoca nel pubblico europeo e nordamericano, allora il ritratto diventa una specie di test di Rorschach. Altri potenziali preconcetti hanno a che fare, come suggerivo, con la natura della religiosità “africana”¹⁸.

18. Qui come altrove nell'articolo, metto i termini “Africa” e “africani” tra virgolette per contrapporre quello che è il frutto dell'immaginazione – un'Africa “sognata” a priori – alla realtà effettiva.

Provate a fare qualche domanda sull’Africa a una persona qualunque, istruita o meno, e molto probabilmente ne verrà fuori l’idea di un continente particolarmente attaccato a questioni di ordine spirituale. Con “spirituale” s’intende la diffusa credenza secondo cui gli africani sarebbero particolarmente dediti al culto degli antenati, ai riti occulti e più generalmente alle religioni “animiste”. Le concezioni euroamericane del continente africano raramente prendono in considerazione il tremendo impatto del cristianesimo sull’Africa al sud del Sahara o l’esplosione dei “rinati” movimenti pentecostali nelle città, da Abidjan a Cape Town.

A proposito di questa idea – la convinzione che l’Africa sia un luogo pervaso da pratiche spirituali – si può notare come Yamguen giochi con due differenti concezioni. La prima di queste nozioni è l’idea secondo cui l’Africa è la terra delle maschere. Con questo autoritratto, e con quelli che analizzerò tra poco, Yamguen ridicolizza le idee preconette che avvolgono la maschera africana. È difficile guardare all’autoritratto di Yamguen senza vedervi un uomo che indossa un qualche tipo di maschera. Il modo in cui la foto è stata scattata ci invita a farlo: tra il volto e il busto c’è una linea d’ombra; questo crea una discontinuità radicale – una decisa rottura – tra la testa e il corpo. Il risultato è che la schiuma bianca che copre la faccia dell’artista appare come un’entità distinta, con la solidità di un oggetto. Il tutto è reso ancora più forte dal trattamento dell’attaccatura dei capelli; anche qui appare una linea d’ombra. L’artista ha prestato una particolare attenzione nella creazione di una discontinuità fra l’attaccatura dei capelli e la schiuma, fra il nero e il bianco. La schiuma è stata attentamente modellata in modo da assumere, a livello della fronte, una forma smerlata, quasi scultorea.

Una maschera africana, più di ogni altro tipo di oggetto, per essere considerata “autentica” secondo gli standard degli esperti, deve essere stata usata – indossata nel contesto di una performance rituale. La fotografia di Yamguen sembra porre un interrogativo: cosa fare della maschera che ha creato per se stesso? Certo, è stata utilizzata – infatti è mostrata mentre viene indossata – nel contesto di quella che è sicuramente una performance e che ha chiare risonanze rituali. È una maschera africana? Ebbene, è il lavoro di un artista africano, nata da un africano, per una performance da lui ideata. Così definita è sicuramente una maschera africana. Ma per il *connoisseur* il problema è che si tratta di una creazione effimera: non può essere collezionata se non in forma di immagine. I criteri di “autenticità” utilizzati dagli esperti dell’arte classica africana sono in larga misura connessi al fatto che l’oggetto risalga a un’epoca passata: ci si aspetta che la maschera abbia una certa età. Allo stesso modo per gli esperti e i musei è fondamentale che le maschere possano essere collezionate e messe in mostra. In questo caso mancano sia l’età sia la possibilità di collezionare la maschera che, anche se è stata fotografata, è destinata a dissolversi.

E allora? La fotografia è chiaramente una ripresa ironica di quei ritratti etnografici che sono stati a lungo uno dei supporti principali dell’antropologia – fotografie a mezzo busto di cui si è fatto spesso un uso pernicioso (basti pen-

sare all'antropometria, pseudoscienza che ha svolto un importante ruolo nella costruzione delle ideologie razziste elaborate dai regimi coloniali). La fotografia rimanda anche alle immagini di uomini e donne comprati da imprenditori europei e nordamericani per essere esibiti nelle fiere ed esposizioni internazionali a cavallo fra XIX e XX secolo (viene immediatamente in mente il nome di Sartje Baartmaan¹⁹). Se la maschera non può essere collezionata, il ritratto allude però forse alla possibilità che l'uomo stesso, l'"artista africano", possa essere, non tanto esibito, ma formattato e venduto, sul mercato euroamericano, come un qualunque altro oggetto. Yamguen è perfettamente consapevole delle "nicchie" che gli artisti africani possono occupare nel nord del mondo, ammesso che seguano certe regole, alcune delle quali però, come egli ha sottolineato in diverse interviste e conversazioni avute con me, possono letteralmente divorarti l'anima²⁰.

Cosa dovremmo farcene della maschera di Yamguen? La risposta a molti sembra essere sfuggita. Mentre le sue poesie e i suoi dipinti sono ampiamente riconosciuti, questa serie di fotografie, assieme ad un'altra serie di uguale forza che ha per oggetto dei nudi²¹, non ha praticamente ricevuto alcuna attenzione né da parte degli appassionati, né da parte degli studiosi di arte contemporanea. Quello che potrebbe essere il suo lavoro *migliore* è passato quasi completamente inosservato.

Questo accade perché è troppo difficile per il nostro sguardo? Perché suscita troppe sensazioni spiacevoli? Se l'interesse da parte dei collezionisti europei e nordamericani è poco o nullo, si potrebbe immaginare che le sue opere siano meglio accettate da parte di un pubblico africano. Qui emerge però una questione spinosa. Sia nel nord che nel sud del mondo, si sente regolarmente dire che l'arte contemporanea in generale interessa poco gli africani e che opere come quelle di Yamguen sono troppo "bianche" per essere lette o apprezzate nel suo continente d'origine. A mio avviso questo tipo di argomentazioni è inadeguato: è parte di un "pensiero" neocoloniale e di quelle che Ngugi Wa' thiong'o definisce "mentalità colonizzate" (Wa' thiong'o 1986). Numerose esposizioni, eventi, performance organizzate a Douala proprio da Yamguen e dal Cercle Kapsiki hanno dimostrato come questo punto di vista sia superato.

Prima notavo come in questa serie di ritratti Yamguen sembri trattare due stereotipi chiave sull'Africa. Il primo, come ho suggerito, è l'idea di un'Africa dove le preoccupazioni principali sono quelle di ordine spirituale. Il secondo, strettamente legato al primo, è appunto la convinzione, diffusa sia nel nord che nel sud del mondo, secondo cui il pubblico africano non sarebbe in grado di apprezzare opere d'arte contemporanea (non importa se di africani o di altri). La spiegazione più comune di questa presunta incapacità poggia – ancora una volta

19. Su Baartman vedi Strother 1999, pp. 1-61. Vedi anche il famoso autoritratto di Tracey Rose con le sembianze della Baartman (www.fallonandrosf.com/images/rosevenus.jpg).

20. Gli artisti europei e americani che sono alla ricerca del sostegno di gallerie e musei, nel variopinto e smalzato mondo dell'arte in cui, più del talento, per essere accettati e fare strada, contano le conoscenze, non hanno però il problema di dover anche lottare per essere riconosciuti come artisti neri.

21. Jean-Christophe Lanquetin, comunicazione personale, Parigi, Febbraio 2008. Per esempi di questa serie di fotografie vedi il sito <http://yamguen.f2g.net/>.

– sulla convinzione che l’Africa sia la terra delle maschere: in altre parole, che l’attività artistica dell’Africa ha avuto storicamente a che fare con oggetti rituali e che, di conseguenza, opere concettuali come quelli di Yamguen oltre a non rivestire alcun interesse, non sarebbero neppure comprensibili per gli abitanti del continente. Alla base di questa “spiegazione” ci sono due preconcetti – secondo il primo (che tocca soprattutto, anche se non unicamente, il nord del mondo) la nozione di “arte” non sarebbe esistita sul continente prima dell’arrivo dell’uomo bianco; il secondo sostiene invece (in modo allusivo, mai espresso esplicitamente, almeno in pubblico) che la maggior parte degli africani non è in grado di fare ragionamenti astratti (come se avere a che fare col complesso simbolismo delle maschere non fosse un esempio di questo tipo di ragionamento). La prima di queste idee preconcette è stata oggetto di un ampio dibattito e non richiede quindi che ci si torni sopra, è sufficiente rilevarne la grossolanità. La seconda si basa su visioni profondamente razziste del continente sviluppatesi soprattutto durante il periodo coloniale e la cui persistenza si rintraccia anche nei discorsi contemporanei. Ma una cosa è che così sia in Europa e in Nord America, che idee di questo tipo siano però diffuse anche in Africa – come in effetti accade – è tutta un’altra questione, qualcosa che, di nuovo, ha a che fare con il concetto di “mentalità colonizzate” articolato da Ngugi e che è la disgrazia di artisti contemporanei come Yamguen.

Evidentemente *alcuni* africani, così come alcuni europei, possono avere delle difficoltà a pensare in quei termini astratti o concettuali che li renderebbe in grado di interessarsi a opere come gli autoritratti di Yamguen. In gran parte però questo interesse o assenza di interesse ha a che fare con questioni di classe, età, istruzione e vulnerabilità. Molte delle persone che appartengono alla piccola o nuova borghesia, in Africa, Europa e Nord America, probabilmente non apprezzerebbero questo tipo di opere. I ragazzi e le ragazze di questo stesso ambiente si potrebbero dimostrare più aperti, anche solo perché questo tipo di opere è radicato in un più ampio repertorio di forme rappresentative, non da ultimo le forme d’arte legate alla fantascienza o ai fumetti. I giovani “della strada”, almeno così affermano gli esponenti della nomenclatura di Douala, non mostrano alcun interesse per queste creazioni, poiché la preoccupazione primaria, in un paese dove intere famiglie vivono con l’equivalente di due dollari al giorno, è quella di trovare un altro dollaro e un altro pasto; si dice anche che *la jeunesse* è troppo pigra per interessarsi a queste faccende. Ancora una volta esperienze realizzate nei quartieri più difficili della città, in particolare dal Cercle Kapsiki, hanno dimostrato il contrario. L’apertura di spazi di discussione e la possibilità di entrare in contatto con l’arte contemporanea cambiano radicalmente questa equazione²². La vecchia visione, secondo cui i modelli di pensiero in Africa sarebbero di natura ampiamente “tradizionale”, poco aperti a altre idee e a sviluppi in nuove direzioni (vedi l’agghiacciante discorso di Nicolas Sarkozy all’Università Cheikh Anta Diop di Dakar nell’estate del 2007) è ridotta a brandelli da queste sperimentazioni.

22. Un esempio è il festival d’arte organizzato nelle strade per tre settimane nel 2001 a Nguangue dal cercle Kapsiki, in tandem con un collettivo, con sede a Strasburgo, di nome Skurk.

Fanon e Dubois, lo sguardo dell'artista e del critico

La serie di autoritratti di Yamguen va vista anche sotto questa luce: come un regalo “vaffanculo” alle immagini semplicistiche del continente, la maggior parte delle quali si fondano su scritti ormai screditati (Frobenius, Hegel, Lévy-Bruhl) e – più problematicamente – su una rinascita di scritti che li riecheggiano (Ruszard Kapuscinsky, Keith Richburgm, Stephen Smith²³). Ma possono essere letti, in modo più proficuo, anche attraverso altre lenti, quelle di W.E.B. Dubois e Frantz Fanon. Chiunque abbia letto Fanon – come ha fatto Yamguen, un lettore vorace e riflessivo – difficilmente può guardare al suo autoritratto senza pensare a una delle sue opere principali, *Pelle nera, maschere bianche* (1967). Anche Dubois torna facilmente alla mente, lui che è stato uno dei primi ad porre una questione fondamentale: che per essere un nero in America e sopravvivere, era necessario avere una abilità molto particolare, quella di essere completamente, culturalmente, bilingue, capace di “essere” tra i membri della propria comunità e, contemporaneamente, in un mondo bianco, dove le regole, in particolare quelle che riguardano il popolo nero, erano fundamentalmente differenti. Uno era costretto in effetti a mettersi e togliersi la maschera, a seconda del luogo e delle necessità (Dubois 1903)²⁴. In gran parte, come sottolinea Juanita Marie Holland, la situazione è così ancora oggi²⁵.

Si può dire la stessa cosa per la Francia e l'Europa in generale. Quando Yamguen e i Kapsiki arrivarono a Strasburgo – per tutti il primo viaggio europeo – scoprirono immediatamente che ci si aspettava che essi mettessero in campo molti “se stessi”. Mentre assistevano alle lezioni, in particolare a quelle di scenografia (solo uno dei Kapsiki, Hervé Youmbi, ha avuto una istruzione formale), dovevano comportarsi come “nuova linfa” immessa nella scuola – un tocco di *altérité*, qualcosa che smuovesse gli studenti francesi. In primo luogo dovevano comportarsi come fa la maggior parte degli studenti bianchi – seguire le lezioni, presentare progetti e così via, secondo le regole di una istituzione europea; da questo punto di vista non ci si aspettava, in altre parole, che fossero “differenti”. Nello stesso tempo però ci si aspettava implicitamente – o si sperava – che *sarebbero* stati “diversi”, che la loro alterità avrebbe indotto al dialogo e avrebbe portato una sferzata di energia in classe. Nelle strade, al di fuori della scuola, erano altri i “sé” con cui si dovevano confrontare: quello del nero costantemente braccato dalla polizia per timore che si trovi illegalmente nel paese; quello, strettamente collegato, dell'uomo che i bianchi temono o con il quale, in

23. Kapuscinski ha pubblicato più di quindici libri e numerosi articoli sull'Africa, in particolare sulla rivista *Granta*. Per una critica alle idee preconcepite e razziste presenti nelle opere dell'autore, vedi Binyavanga Wainana in “How to write About Africa” e “On Kapuscinski's Gonz Imperialism” (<http://209.85.129.104/search?q=cache:4snhzMpWnbIJ:www.granta.com/extracts/2615+%22Bin+yavana+Wainaina%22+granta+92%22&hl=en&ct=clnk&cd=1> e Mail & Guardian Online, 3.1.08); Richburg (1997); Smith (2003).

24. Una versione gratuita e completa del testo, in inglese, è consultabile sul sito del Progetto Gutenberg (<http://www.gutenberg.org/etext/408>).

25. Comunicazione personale, College Park, MD, Ottobre 2001.

ogni caso, si trovano a disagio; e quello dell'oggetto esotico a cui si possono fare, in buona fede, le domande più stravaganti (Ci sono automobili nel tuo paese? A che tribù appartieni? Cosa mangiano nel luogo da cui vieni?); quello di un oggetto sessuale, desiderato per il suo esotismo e per quel non so che di selvaggio che si suppone porti con sé; quello dell'africano che viaggia con una borsa di studio e incontra altri africani, o discendenti di africani, che vivono da tempo in Francia e che si aspettano un certo tipo di comportamenti dai nuovi arrivati... Per affrontare ognuna di queste situazioni Yamguen e i suoi compagni del Cercle Kapsiki hanno dovuto mettere in campo numerose maschere, che mettevano e toglievano a seconda del momento e dell'occasione.

Considerate alla luce di quanto detto, le immagini che formano la serie di autoritratti di Yamguen, assumono un significato particolare. In un certo senso, è come se l'artista avesse creato una registrazione visiva di possibili risposte, sue o di altri, per tutti i momenti e situazioni che possono presentarsi – un vero e proprio guardaroba di rappresentazioni del sé – alcune facili, perché belle da guardare; altre²⁶ decisamente meno, perché (a seconda della lettura) indiscutibilmente bizzarre (l'uomo nero diventa blu) o magnificamente ironiche (il nero canta il blues); altre ancora impregnate da un palpabile senso del dolore. L'effetto complessivo, se consideriamo questo corpus nel suo insieme, è quello di una critica devastante al mondo contemporaneo. Per questo Yamguen ha continuato a produrre immagini per la serie anche dopo il suo ritorno in Camerun: non erano maschere da utilizzare unicamente in Europa; erano il materiale di cui un "uomo africano" (in tutti le possibili accezioni del termine) ha bisogno per vivere, ovunque si trovi nella postcolonia²⁷.

Nel primo autoritratto che abbiamo analizzato e in una serie di immagini a esso collegate – le immagini a figura intera che abbiamo citato più sopra, in cui il torso e le gambe, le braccia e la testa sono stati in un qualche modo disgiunti o resi nel loro insieme assenti, una mera ombra degli stessi²⁸ – Fanon echeggia come un fantasma a suggerire che, senza cadere in facili schematismi o riprovaioni, c'è una notevole continuità tra la colonia e il periodo che l'ha seguita:

Senza alcun dubbio, ci è capitato di discutere del problema nero con amici [...]. Protestammo insieme e affermammo l'uguaglianza degli uomini davanti al mondo [...] Ma ci accontentavamo di una intellettuale comprensione di quelle divergenze, in effetti non era drammatico. E poi...

26. Yamguen, *Autoritratto*, 2000, (fotografia Arentic).

È possibile visualizzare le immagini ai seguenti link:

http://www.ledizioni.it/annuario_antropologia_5/Fig_6_Yamguen_autoritratto.jpg oppure tramite il QR-Code di fianco.

27. La postcolonia è intesa qui come un fenomeno mondiale: ovunque viviamo nella sua stretta, ci avviluppa.

28. Yamguen, *Autoritratto*, 2000, (fotografia Arentic).

È possibile visualizzare le immagini ai seguenti link:

http://www.ledizioni.it/annuario_antropologia_5/Fig_7_Yamguen_autoritratto.jpg oppure tramite il QR-Code di fianco.



E poi ci fu dato di affrontare lo sguardo bianco. Una inconsueta pesantezza ci oppresse. Il mondo vero ci contendeva la nostra parte.

In quel bianco giorno d'inverno, il mio corpo mi ritornava disteso, disgiunto, rimesso insieme, tutto dolorante [...]. "Toh, un negro...fa freddo": il negro trema, il negro trema perché fa freddo, il ragazzino trema perché ha paura del negro, il negro trema perché fa freddo, il ragazzino trema perché ha paura del negro, il negro trema di freddo, questo freddo che torce le ossa, il bel ragazzino trema perché crede che il negro tremi di collera...

(Fanon 1967, pp. 98-101)

Fare attenzione alle interpretazioni univoche: per concludere

Ancora una volta il fulcro della serie non sembra stare esclusivamente nella relazione con il mondo "bianco", ma più in generale nella relazione con la situazione postcoloniale. Come dicevamo, la serie ha continuato a crescere anche dopo il ritorno dell'artista in Camerun, forse in risposta (e come provocazione) alle accuse di essere diventato "troppo bianco" durante l'anno trascorso a Strasburgo. Che le cose stessero proprio così – che Yamguen e i suoi compagni fossero stati sbiancati – fu sicuramente suggerito da qualcuno che aveva partecipato alla festa organizzata per il loro ritorno a casa, durante la quale la musica che rimbombava dall'impianto stereo non era Makossa, Zouk o al massimo Hendrix, ma musica techno.

Una lettura che insista, in tutto o in gran parte, nel considerare la serie di foto di Yamguen come una reazione contro la difficoltà degli africani di vivere in Francia è resa ancora meno plausibile dal fatto che è il risultato della stretta collaborazione fra due persone – un "soggetto" africano e un fotografo europeo (ai tempi un collega dell'artista). Altrettanto sbagliato sarebbe però accordare un ruolo direttivo al fotografo invisibile, cosa che è decisamente smentita dall'effettivo processo di creazione dell'immagine. Yamguen creava le situazioni, le scene, che voleva venissero fotografate – in francese si direbbe *il s'est mis en scène* – e poi faceva da direttore della fotografia. D'altra parte chiunque abbia una qualche conoscenza della filosofia e/o dell'antropologia postmoderne (Deleuze, Guattari, Derrida; Clifford, Marcus ecc.) sa che il fotografo invisibile *deve* avere avuto (anche solo per il fatto di essere presente) un qualche impatto sulle immagini realizzate. Facili categorizzazioni (attori versus agiti, ad esempio) o semplici definizioni (del "soggetto" ad esempio) sono qui non solo impossibili ma anche completamente inutili.

Molte altre interpretazioni sarebbero possibili, centrate non tanto sulla razza, quanto sulle questioni esistenziali che stanno alla base della poesia²⁹ di Yamguen, questioni che portano in prima linea l'effimera, transitoria e mutevo-

29. Per qualche esempio della poesia di Yamguen, vedi le opere rispettivamente del 1998, 2005a, 2005b, 2007a, 2007b.

le natura dell'identità. In ogni caso a emergere la questione della rabbia – rabbia contro il sistema, che in Camerun e in Francia, che genera una enorme violenza economica e sociale che colpisce i corpi e le menti degli esseri umani. Qualsiasi approccio a questa serie di foto si prediliga, si finisce per tornare ancora e sempre alle parole conclusive dell'opera di Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*: “O mio corpo fai sempre di me un uomo che interroga!” (Fanon 1967, p. 204).

In conclusione

In questo articolo abbiamo rivolto la nostra attenzione all'arte effimera, intesa, almeno in parte, come fenomeno politico o, meglio, come veicolo attraverso cui, quelli che mi sembrano problemi fondamentalmente politici, possono essere espressi. Come si sottolinea nel paragrafo finale dedicato a Yamguen, sono possibili molte altre interpretazioni, non solo del suo lavoro, ma anche di quello di Malam. Questo, in ultima analisi, non è che un truismo: nel mondo postmoderno e postcoloniale siamo (o dovremmo essere) tutti consapevoli del fatto che non ci sono significati univoci, interpretazioni “corrette”. Ho analizzato l'opera di questi due autori attraverso il filtro del politico, perché ritengo faccia emergere nuovi spunti di analisi, capaci di offrire allo spettatore e al critico la possibilità di districarsi fra le tematiche complesse che sono al cuore della loro opera. Se lo spazio lo consentisse potremmo anche considerare molte altre prospettive di analisi.

Vorrei però terminare toccando una questione che mi sembra di un certo interesse. A partire dall'ottica politica qui proposta, quale tra l'opera di Malam e quella Yamguen in modo più diretto e deciso ha a che fare con la violenza? Di primo acchito le installazioni di Malam, grandi come stanze, le sue figure di corpi bruciati irriconoscibili e i riferimenti senza via d'uscita al più abietto degli atti – la schiavizzazione di un essere umano da parte di un altro – sembrano le più violente. Più astratta di quella di Malam, decisamente più tranquilla – tutti gli scatti sono stati fatti in un interno, nel bagno dell'artista a Strasburgo – l'opera di Yamguen può apparire invece politicamente meno forte e sicuramente meno violenta. In ultima analisi, però, forse perché fa costantemente riferimento al corpo dell'artista stesso che appare quindi come vulnerabile, in pericolo quando affronta lo sguardo dello spettatore, l'opera di Yamguen finisce con l'essere ancora più esplosiva di quella di Malam e, alla fine, ancora più violenta.

(Traduzione di Lucia Rodeghiero)

Bibliografia

- AA.VV., 2007, *D'Aujourd'hui: 15 poètes camerouais*, Douala, Editions du CCF de Douala.
 Adorno, T., 1951, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad.it. 1979, *Minima moralia: meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi.

- Adorno, T., 1970, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; trad. it. 1979, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi.
- Bassani, E., Fagg W., 1988, *Africa and the Renaissance: Art in Ivory*, New York, The Center for African Art.
- Dati, M.C., d'Almeida F., Cillon-Perri A., Yamguen H., 2005 *Boulevard de la liberté*, Douala, Centre Culturel Français Blaise Cendrars.
- Dubois, W.E.B., 1903, *The Souls of Black Folk*, New York, Penguin Book; trad. it. 2007, *Le anime del popolo nero*, Firenze, Le Lettere.
- Fanon, F., 1967, *Black Skin, White masks*, New York, Grove Press; trad. it. 1996, *Pelle nera, maschere bianche: il nero e l'altro*, Milano, Tropea.
- Harding, J., 1992, "Historical Dialectics of the Autonomy of Adorno's Aesthetische Theorie", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 50, n. 3.
- Lippard, L., 1988, "Lacy Some of Her Own Medicine", *TDR*, n. 1.
- Littlefield, Kasfir S., 1984, "One Tribe, One Style? Paradigms in the Historiography of African Art", *History in Africa*, vol. 11, pp. 163-193. *Mail & Guardian Online*, 3.1.08.
- Malaquais, D., 2003, "Blood/Money", in *Chimurenga*, vol. 3.
- Monkam, Y., 2002, *Douala/New York: '11092001'*, http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=2096.
- O'Neill, M., 2005, *Ephemeral Art: Memory and Loss*, <http://www.lboro.ac.uk/departments/ac/maryoneillwebsite/docs/Pittsburg.htm>.
- O'Neill, M., 2006a, *The Art of Loss*, <http://www.lboro.ac.uk/departments/ac/maryoneillwebsite/docs/Ontario.htm>.
- O'Neill, M., 2006b, *Speaking to the Dead*, <http://www.lboro.ac.uk/departments/ac/maryoneillwebsite/docs/Newjersey.htm>.
- Richburg, K. B., 1997, *Out of America: A Black Man Confronts Africa*, New York, Basic Books.
- Smith, S., 2003, *Négrologie: Pourquoi l'Afrique Meurt*, Paris, Calmann-Levy.
- Strother, Z., 1999, "Display of the Body Hottentot", in B. Lindfors, a cura di, *Africans on Stage: Studies in Ethnological Show Business*, Cape Town, David Philipp, pp. 1-61.
- Wa' thiong'o, N., 1986, *Decolonizing the Mind: the Politics of Language in African Literature*, London, James Curry.
- Wainana, B., 2003, "How to write about Africa", *Granta*, <http://209.85.129.104/search?q=cache:4snhzMpWnbIJ:www.granta.com/extracts/2615+%22Binyavana+Wainaina%22+%22granta+92%22&hl=en&ct=clnk&cd=1>.
- Wainana, B., 2008, "On Kapuscinski's Gonzo Imperialism", *Mail and Guardian Online*, 3 gennaio.
- Yamguen, H., 1998, *Le temps de la saison verte*, Beçanson, Les solitaires intempestifs.
- Yamguen, H., 2005, *Le deluge en soi n'est jamais loin*, Douala, Centre Culturel Français Blaise Cendrars.
- Yamguen, H., 2007, *Interdit de laver sa mobylette ici*, Douala, Editions Opoto.

Sitografia

[http://io.pensa.it/foto.](http://io.pensa.it/foto)

[http://www.afrik.com/article7828.htm.](http://www.afrik.com/article7828.htm)

[http://galerie-herrmann.com.](http://galerie-herrmann.com)

[http://www.fallonandrosf.com/images/rosevenus.jpg.](http://www.fallonandrosf.com/images/rosevenus.jpg)

[http://yamguen.f2g.net/.](http://yamguen.f2g.net/)

[http://www.gutenberg.org/etext/408.](http://www.gutenberg.org/etext/408)