

Le industrie culturali in Africa: Introduzione

Di Sandra Federici

Il 20 giugno 2003 si è svolta a Dakar la prima riunione dei ministri della Cultura dei paesi ACP.¹ Sotto la presidenza di Abdou Fall (ministro della Cultura e delle Comunicazioni del Senegal), i ministri hanno adottato una Dichiarazione e definito una strategia di sviluppo basata sulla cultura e le industrie culturali, ritenute elemento essenziale anche nel miglioramento delle condizioni economiche e sociali delle popolazioni.

Essi si sono impegnati a far adottare dai loro paesi una serie di misure per lo sviluppo di questo settore, finalizzate a creare partenariati tra settore pubblico e privato, a sviluppare agenzie regionali di promozione, a rinnovare i regimi fiscali, la legislazione, le infrastrutture. I ministri hanno anche reclamato energicamente la restituzione dei beni culturali acquisiti in modo illegale e il rafforzamento della lotta al traffico illecito degli oggetti d'arte.

Quello delle industrie culturali è un tema vastissimo, da analizzare poco a poco. Abbiamo deciso di dedicare un dossier di *Africa e Mediterraneo* alle industrie culturali in Africa, e abbiamo organizzato una tavola rotonda sul tema presso il centro Interculturale di Torino (9 gennaio 2004). Tra i vari settori espressivi abbiamo scelto quello dell'arte plastica, a cui abbiamo sempre dato un'attenzione particolare.

Nell'epoca del trionfo dell'immagine, è grande l'importanza degli oggetti artistici nella visione che l'Occidente ha dell'Africa. La prima ricchezza culturale africana che l'Occidente ha esportato, anzi, saccheggiato sono stati proprio i manufatti del culto dei morti: feticci, statue di antenati, maschere, ceramiche; e poi stoffe e vestiti; utensili domestici e per la caccia. Tutti questi oggetti, anche i più elaborati, non hanno preso le vie dell'arte, ma quelle dell'antropologia, sono stati visti ed esposti come elementi più o meno curiosi dei costumi dei popoli africani, non come espressione e linguaggio simbolico di una cultura, frutto di genio immaginativo e ispirazione intellettuale. Da allora il cammino è stato lungo e molte cose sono cambiate nell'arte africana, ma si è ancora lontani dall'averne un'industria culturale fiorente e consolidata nella maggioranza dei paesi africani, una commercializzazione dei prodotti della creatività che sia volano per lo sviluppo delle economie nazionali e che dia possibilità di guadagno in condizioni di piena tutela per gli autori.

Definizione di industrie culturali

Accostando varie definizioni, possiamo dire che per industrie culturali si intende la produzione industriale e la commercializzazione di beni e servizi, la cui particolarità risiede nell'intangibilità del loro valore, di carattere culturale, generalmente protetto dal diritto d'autore, e l'influenza di questo fenomeno sull'evoluzione della cultura.²

I primi a usare il termine sono Adorno e Horkheimer nel '47,³ per criticare i «meccanismi sociali» attraverso i quali la cultura viene prodotta e diffusa (in particolare, a quell'epoca, il cinema e la radio), e l'involverimento dei contenuti e delle forme espressive risultante da questi processi. Per loro la diffusione massificata dei prodotti culturali tipica della società moderna porta a un'inibizione delle capacità teoretico-critiche dell'uomo, senza nessun aspetto positivo. Rispetto alla visione dell'amico pensatore Walter Benjamin, che nella moderna riproducibilità dell'opera d'arte vedeva un potenziale rivoluzionario perché apriva alle masse l'accesso all'arte e alle sue capacità di contestazione dell'ordine esistente,⁴ il loro giudizio è senza appello: «Per il momento la tecnica dell'industria culturale è arrivata solo alla standardizzazione e alla produzione in serie e ha sacrificato ciò per cui la logica dell'opera si distingueva da quella del sistema sociale».⁵

Un atteggiamento "apocalittico" che è stato superato da successivi studi sulla cultura e sulle comunicazioni di massa che hanno alla loro base la constatazione della diffusione e dell'importanza del fenomeno, da studiare senza attese nostalgiche di un ritorno alla cultura elitaria in opposizione alla volgarità della folla.

Le imprese che lavorano nel settore della cultura sono nella società post-industriale molto sviluppate e i loro prodotti sono numerosissimi: libri, riviste, film, opere d'arte plastica, artigianato e design, ai quali si sono aggiunti negli ultimi anni i nuovi prodotti quali le banche dati, le comunicazioni via satellite, l'informatica...

Le attività delle industrie culturali sono basate su una duplice logica: quella della creazione culturale e quella della produzione economica. La tensione tra rendimento economico e servizio culturale costituisce il loro segno distintivo principale ed è fondamentale che gli imprenditori del settore mantengano il giusto equilibrio tra i due obiettivi.

Queste attività possono contribuire a preservare e promuovere la diversità culturale, la democratizzazione e l'accesso alla cultura, e sono allo stesso tempo dei giacimenti importanti per l'impiego e la creazione di ricchezza. Inoltre, sono spesso occasione di innovazione per quanto riguarda modi e tecniche di produzione e distribuzione.

Negli anni Ottanta e Novanta la loro crescita è stata esponenziale in termini di creazione d'impiego e di incidenza sui PIL, ed è previsto che lo sia ancora di più in futuro, con l'attuale situazione di mercato e comunicazione globalizzati. Tra il 1980 e il 1998, gli scambi commerciali di beni culturali e cioè libri, riviste, prodotti musicali, delle arti plastiche, del cinema, della fotografia, della radio, della televisione, nonché giochi e materiali sportivi sono aumentati da 95.340 a 387.927 milioni di dollari USA.⁶

Se da un lato nei paesi meno avanzati la concorrenza delle industrie culturali estere può condurre ad un'eccessiva dipendenza dal Nord del mondo, dall'altro lato può essere interessante vedere le soluzioni messe in campo dagli operatori culturali locali, in equilibrio tra influenze globali e specificità locali. L'UNESCO e altri finanziatori hanno preso in considerazione questo problema e sono stati elaborati programmi per incoraggiare gli scambi culturali e dare un'assistenza tecnica allo scopo di favorire l'autonomia della creazione locale e la produzione di beni culturali adatti a ogni paese.

Le industrie dell'arte in Africa

È riconosciuto che il settore della cultura è in Africa abbastanza disorganizzato: le potenzialità creative degli artisti avrebbero bisogno di un sistema di valorizzazione economica più solido, di un tessuto di operatori e strutture più professionali, di facilitazioni fiscali, di strumenti legislativi più efficaci, ad esempio nella protezione del diritto d'autore. Ci troviamo di fronte a un "embrione economico", che dipende, con rare eccezioni, da mezzi e circuiti esterni.

Nei paesi sviluppati, la società moderna ha creato l'arte di massa e una commercializzazione senza precedenti dei prodotti della creatività. Questo fenomeno si basa sul fondamentale rapporto tra gli artisti e il pubblico – che deve

apprezzare il risultato della loro riflessione e ispirazione – ma deriva anche della partecipazione di diversi attori: i finanziatori pubblici o privati, i professionisti della vendita (distributori, galleristi, produttori cinematografici), i tecnici. Oltre a questi protagonisti, direttamente connessi alla produzione, abbiamo l'indotto dei media, quelli dedicati all'arte e quelli generalisti, e la formazione, scolastica e non. È chiaro inoltre che il funzionamento delle industrie culturali di un paese dipenderà dalle politiche culturali dello stesso, e cioè dal sostegno agli artisti, alle scuole, dalla legislazione sul diritto d'autore, dalla normativa fiscale.

Nel caso africano ognuno di questi aspetti presenta specificità, problemi, esigenze, che passiamo in rassegna in questo dossier con contributi di analisi generale (con una prospettiva in alcuni casi – Goutier e Sancerni – allargata a tutto il gruppo dei paesi ACP: Africa, Caraibi, Pacifico) e testimonianze dirette di professionisti e artisti.

Gli interventi delineano il quadro delle debolezze strutturali con cui gli operatori culturali africani sono costretti a confrontarsi, presentano dati, propongono soluzioni. Senza soffermarsi sulle condizioni di base – la povertà, la guerra, l'instabilità politica – che in Africa mettono in sofferenza la cultura come qualsiasi altro processo di sviluppo, gli articoli analizzano altri fattori come l'imaturità professionale degli operatori (Goutier), la scarsa educazione del pubblico locale al consumo culturale (il caso dello Zimbabwe raccontato da Barbara Murray); il pregiudizio esotico che porta il pubblico occidentale ad apprezzare e acquistare solo un certo tipo di opere (Magdi; Murphy, intervista a Ndary Lô), le scarse possibilità di avere una formazione artistica (Maldini, intervista ad António Ole); le difficoltà delle relazioni commerciali all'interno dell'Africa e la debolezza delle politiche culturali dei singoli stati (Komla Ayida).

Ma oltre alle difficoltà è interessante verificare anche qual è la situazione attuale nei diversi settori artistici; che cosa esiste e come funziona; quali soluzioni vengono elaborate.

Ad esempio se a ogni latitudine è difficile affermarsi professionalmente come artisti, particolarmente duro è in Africa arrivare a mantenersi avendo come unica fonte di reddito quella derivante dalla propria arte. Spesso gli artisti devono operare anche come curatori, collaboratori di ong, referenti per i finanziatori, agenti. E frequenti sono i casi di artisti che producono le loro opere a seconda delle richieste del mercato, costretti a lasciare da parte la sperimentazione di nuove forme creative.

Le caratteristiche dell'industria dell'arte africana contemplan anche una particolare vicinanza tra arti visive e artigianato artistico. Artisti e artigiani spesso condividono il mercato, la formazione, le risorse, e anche il pubblico, che non sempre distingue tra l'una e l'altra forma espressiva, come si vede dall'esempio – qui presentato da Regula Tschumi – delle bare "artistiche" del Ghana. Si tratta di una produzione iniziata per soddisfare esigenze locali, legate a una concezione della morte come continuazione della vita terrena con tutte le sue passioni e attività, alla quale si è poi affiancata la creazione delle stesse bare per clienti occidentali: collezionisti d'arte o di curiosità, ma anche musei e curatori d'arte. Significativo è anche il caso della scultura in pietra dello Zimbabwe (Murray) che, travolta da un successo di mercato alimentato anche con una comunicazione fuorviante (nelle esposizioni, nelle pubblicazioni, nei siti), ha finito per diventare l'unica immagine artistica di quel paese all'estero.

Finanziare l'arte o finanziare lo sviluppo?

Altra situazione generalizzata in Africa è la tipologia dei finanziamenti, che sono inquadrabili quasi esclusivamente in programmi finalizzati allo sviluppo. Questo ha due conseguenze che influiscono direttamente sulla produzione culturale: innanzitutto, i soggetti che si impegnano in questo tipo di progetti sono spesso organizzazioni non governative o agenzie di sviluppo, che non hanno una competenza specifica e professionale nel campo artistico; inoltre, i progetti finanziati devono per forza avere una ricaduta economica e sociale, e raramente riescono ad avere anche quelle caratteristiche innovative e sperimentali che solitamente pertengono all'arte di qualità.

Si vedono frequentemente progetti culturali legati all'Africa informati a un approccio demagogico, buonista, non professionale, in cui la qualità artistica finisce per diventare l'ultimo elemento a essere preso in considerazione. Anche i finanziatori hanno spesso una responsabilità, basando la loro metodologia più sul senso di colpa post-coloniale che sull'efficacia: non importa quanto pubblico è presente o acquista, basta che "il progetto" sia realizzato; non importa se l'artista è di livello, basta sia africano; non importa se l'associazione beneficiaria spreca i fondi, basta che abbia sede in Africa.

Il concetto di patrimonio culturale universale, l'arte come valore assoluto, i beni culturali come elemento costitutivo della quotidianità e del tempo libero sono collocabili da un punto di vista ideale tra le basi di una società sviluppata. Sono quindi concetti verso la cui generale condivisione una società *in via di sviluppo* dovrebbe tendere. Si è però già messo in evidenza come un approccio unilaterale nella cooperazione culturale in Africa sia spesso deleterio. L'articolo di Elisa Bellato assume l'aneddoto iniziale – a Timbuctu chiedendo a un anziano se conosceva l'UNESCO si è sentita chiedere chi era "monsieur Unesco" – come immagine simbolica della distanza che ci può essere tra la nostra visione di patrimonio culturale universale e quella di altri popoli che possono condividere una concezione più legata alla storia della famiglia, del gruppo. Al di là delle critiche, l'articolo propone anche esempi di approcci alternativi di successo.

Le difficoltà della situazione africana sono denunciate da tempo (in particolare a partire dagli anni '90) in tavoli di confronto, incontri di reti di operatori e/o artisti, convegni in occasione delle Biennali.⁷ Da anni si auspica una maggiore professionalità, un miglioramento delle scuole d'arte, una maggiore attenzione dei media locali ed occidentali.

È ovvio che in un settore ancora così poco autonomo è decisivo il comportamento dei finanziatori, primo dei quali la Commissione europea, che però, come ci ricorda Alain Sancerni, «non è un'impresa commerciale o industriale, ma all'occorrenza uno strumento pubblico di cooperazione. Non può sostituirsi, nel campo delle industrie culturali come in altri, agli operatori professionali e ai meccanismi nazionali, pubblici o privati. Il suo ruolo non è di fare; ma di facilitare o di rendere possibile, e questo non a ogni costo; ma nel quadro dei suoi principi, dei suoi obiettivi, del suo mandato; delle sue capacità e dei suoi limiti».

Dal punto di vista degli artisti

La povertà, le guerre, le dittature, se da un lato hanno nutrito l'ispirazione e le opere degli artisti, stimolando l'esigenza di denunciare e dando un senso pieno al messaggio artistico, dall'altro lato hanno ostacolato una normale carriera per molti di loro. Il tema del contesto locale e delle sue influenze sull'arte apre la questione della

rappresentazione dell'arte africana contemporanea presso i collezionisti e le istituzioni museali. Una questione annosa – *Africa e Mediterraneo* se ne è occupata sin dal primo dossier sull'Arte africana contemporanea nel 1999 – ma ancora evidentemente molto sentita, anche per le sue ricadute sulle possibilità di vendita. Gli artisti, in particolare quelli giovani e particolarmente intraprendenti che riescono ad aprire i loro orizzonti partecipando al dialogo artistico globale con workshop, incontri, esposizioni, rivendicano la volontà di essere considerati artisti *tout court*, e non artisti africani, egiziani, "neri" (cfr. la testimonianza di Basim Magdi). Dal canto loro i musei non specializzati, come evidenzia Kinsey Katchka raccontando in particolare la situazione statunitense, sono ancora disorientati nell'acquisto di opere contemporanee di autori africani, sia per la linea di finanziamento in cui collocare la spesa, sia per la posizione espositiva in cui sistemare fisicamente l'opera.

Esemplare e portatrice di speranza ci sembra la vicenda di António Ole, artista angolano colto, riservato, che nonostante il contesto difficile, è riuscito ad avere un successo e un riconoscimento internazionali. Ha iniziato, racconta nella intervista a Maurizio Maldini, dal video e dalla fotografia ma, a causa delle difficoltà tecniche è poi passato alla pittura e alla scultura, forme artistiche meno legate all'innovazione tecnologica, inventando una sua originale "estetica della povertà", espressa in pitture e installazioni oltre che in foto e video, che è diventata ormai un classico dell'arte contemporanea africana e non.

Nonostante la debolezza della sua industria, insomma, l'arte africana va avanti e suscita interesse, come dimostra la partecipazione di giornalisti e curatori internazionali alla Biennale di Dakar, di cui Iolanda Pensa traccia una informatissima storia, mostrando come questa originale manifestazione con tutte le sue difficoltà organizzative e finanziarie resti un punto fondamentale per le industrie dell'arte in Africa.

Insomma, molto rimane da fare, e molto dovranno fare, ci dice Dani Komla Ayida, gli africani. Noi facciamo nostra anche la proposta, la richiesta di Ole, che nonostante il successo internazionale non ha lasciato l'Angola. Partendo dall'esempio del suo paese, che esce da una lunga guerra, e nel quale sarà organizzata nel 2005-2006 una triennale d'arte, identifica come prima necessità quella di dare strumenti formativi e di crescita per gli artisti. Ole ribadisce con fermezza la necessità di partire da quello, prima di spendere risorse in grandi eventi mediatici. Perché alla base dell'industria culturale fiorente dovrà pure esserci un'arte di qualità.

NOTE

1 - Cfr. Sandra Federici, Beatrice Orlandini, *Cultura per lo sviluppo in Africa*, in «Africa e Mediterraneo» n. 43-44, Bologna, luglio 2003, p. 105.

2 - Cfr. *Industries culturelles. Un enjeu pour l'avenir de la culture*, nel sito http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=2461&URL_DOTOPIC&URL_SECTION=201.html consultato il 18/03/2004; e Hervé Carrier, Dizionario della cultura, in <http://utenti.lycos.it/culturcons/>, consultato il 12/03/2004.

3- Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1982. Il libro fu scritto in America durante la 2° guerra mondiale.

4 - Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

5 - Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *op. cit.*, pp. 127-128.

6 - *Study on International Flows of Cultural Goods between 1980-1998*, Unesco 2000, citato in http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=2461&URL_DOTOPIC&URL_SECTION=201.html, consultato il 18/03/2004.

7 - Ricordiamo tra i più recenti gli Incontri della Creatività africana organizzati dall'Association Française d'Action Artistique (AFAA) a Lille, dal 26 al 28 settembre 2000 e gli incontri di Africalia *Repenser la coopération culturelle en Afrique*, organizzati a Ostenda (maggio 2003), Liège (giugno 2003), Bruxelles (settembre 2003), di cui sono usciti anche gli atti (*La lettre volée*, Bruxelles 2004).