

Framing and Being Framed. Arte ed etnografia nel XX secolo.

Abbiamo bisogno di mostre che rimescolino i confini dell'arte e del mondo dell'arte, di un influsso di artefatti <<esterni>> veramente inassimilabili. I rapporti di potere grazie a cui una parte dell'umanità può selezionare, valutare e collezionare i frutti puri delle altre, devono essere criticati e trasformati. Non è compito da poco.

James Clifford, *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*

Nel gennaio del 1969 veniva inaugurata al Metropolitan Museum of Art *Harlem on My Mind: Cultural Capital of Black America 1900 – 1968*, una mostra che si proponeva di esplorare la storia e la cultura della comunità nera di Harlem, New York. Al centro di una tra le più controverse esposizioni di quegli anni fu la decisione del museo di rifiutare le istanze di partecipazione all'organizzazione ed elaborazione del progetto avanzate dai residenti e l'esclusione di opere prodotte dalla stessa comunità di artisti afro-americani. La scelta del curatore, Allan Schoener, si orientò infatti per la selezione di un nutrito corpo di immagini fotografiche, più di duemila, allo scopo di documentare la storia del quartiere e dei suoi abitanti attraverso un allestimento cronologico articolato in sei sezioni: 1900 – 1919: From White to Black Harlem; 1920 – 1929: An Urban Black Culture; 1930 – 1939: Depression and Hard Times; 1940 -1949: War, Hope and Opportunity; 1950 – 1959: Frustration and Ambivalence; 1960 – 1968: Militancy and Identity. Così, mentre gli artisti di Harlem continuavano a sostenere l'inclusione di alcune tra le loro opere nel percorso della mostra e l'Harlem Cultural Council ritirava il suo supporto in segno di dissenso e protesta, Schoener affermò la sua stessa visione di Harlem come un'opera d'arte, articolandone la costruzione attraverso allestimenti spettacolari e di forte impatto emotivo. <<The ethnographic turn toward African American culture in the art museum comes into focus through this exhibition. As if they were unable to represent themselves, Harlem residents were interpreted through the Met and packaged as cultural object. By considering all people of Harlem as artists, and the geographic space of Harlem as an artwork, the exhibition prohibited any sense of diversity within the Harlem community>>¹. In *Harlem on My Mind* l'appropriazione e la neutralizzazione di elementi potenzialmente conflittuali o comunque inassimilabili dal modello discorsivo di Schoener, passò attraverso l'esclusione di ogni forma di auto rappresentazione della comunità stessa di riferimento, ponendo insieme problemi di carattere politico ed estetico e rendendo evidenti le criticità sottese alla pratica museografica e alle strategie curatoriali adottate.

Esattamente due decenni dopo, nel 1988, quest'ultime divennero l'oggetto di *Art/artifact: African Art in Anthropology Collections* (Center for African Art, New York), una mostra che intendeva porsi come riflessione sulla percezione e l'esperienza museali, concentrandosi sui modi in cui gli occidentali hanno classificato ed esposto gli oggetti africani ed insistendo, già a partire dal titolo, sulla loro trasformazione in opera d'arte o documento etnografico. Scrive Susan Vogel, curatrice della mostra: <<Partendo dal presupposto che la collocazione e l'ambientazione fisica di un oggetto contribuisce a fare di esso un'opera d'arte, l'allestimento mostrava oggetti non artistici in modo da suscitare il problema nella mente dello spettatore e da rendere l'artificio evidente>> Così ad esempio <<una rete da caccia proveniente dallo Zaire, un oggetto non estetico e in sé non significativo che denunciava qualche spuria affinità con alcune opere d'arte contemporanea, era esposto con reverenza al centro di un cerchio di luce, su una bassa piattaforma. Curiosamente, una reazione imprevista dimostrò per certi aspetti il successo dell'artificio: io e alcuni mercanti d'arte fummo interpellati da vari collezionisti interessati all'acquisto di quella meravigliosa rete.

Situazione inversa si ebbe con l'esposizione di alcuni pezzi straordinari di arte africana, messi in mostra senza alcuna enfasi, secondo lo stile dei musei di storia naturale, in una vetrina insieme a vari altri oggetti, frammenti di testo e dipinti che creavano un effetto di "pannello antropologico" integrale. L'accostamento indiscriminato rendeva difficile vedere le figurine, pur perfettamente visibili, come grandi capolavori >>ⁱⁱ.

Le tecniche di display cui fece ricorso la Vogel producevano così quantità differenti di assimilazione dell'oggetto "tribale" alla categoria occidentale di opera d'arte, lavorando sulle affinità dei contesti di presentazione e traendo legittimità da quel primato del visivo che è uno dei fenomeni centrali del modernismo. Un concetto, del resto, quello di "affinità" non casuale, dotato di una dimensione storica ben precisa costruita a partire dal 1938, anno di pubblicazione del fondamentale testo di Robert Goldwater "Primitivism in Modern Painting". È infatti sulla scorta di questo concetto che il "primitivismo modernista" aveva costruito la sua storia particolare del rapporto tra tribale e moderno, una storia basata sull'allegoria universalizzante dell'affinità destinata ad essere rigorosamente dimostrata al MoMA attraverso una serie di mostre, tra le quali nodali furono *Arts of the South Seas* (1946) curata dall'allora direttore del museo René d'Harnoncourt e *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (1984), promossa da William Rubin in collaborazione con Kirk Varnedoe.

Nella prima il display sviluppato da d'Harnoncourt fu costruito proprio a partire dal concetto di affinità che il suo collega e collaboratore Robert Goldwater aveva elaborato facendo leva su aspetti formali di relativa somiglianza per allineare oggetti del tutto diversi tra loro quanto a funzione e significato – gli oggetti "primitivi" da una parte e alcune opere prodotte da artisti come Picasso dall'altra - e suggerire l'evidenza di una qualità, un'essenza comune tra gli uni e gli altri. In *Arts of the South Seas* tale concetto fu messo al servizio di un insieme eterogeneo di artefatti provenienti dall'Australia, dalla Nuova Guinea, dalla Melanesia, Micronesia e Polinesia. Quest'aria geografica fu divisa in venti aree culturali successivamente raggruppate in tre aree di affinità stilistica: "forme naturali semplificate"; "forme naturali geometrizzate"; "forme naturali distorte", ognuna di esse correlata alle altre all'interno di un diagramma presente in catalogo e lungo tutto il percorso della mostra. Una correlazione che prendeva forma attraverso il ricorso all'osservatore che diveniva fattore generativo essenziale nella trasformazione presupposta dallo stesso concetto di affinità. L'osservatore infatti veniva impegnato in una contemplazione panoramica degli oggetti in mostra attraverso l'architettura dell'allestimento che d'Harnoncourt non a caso denominò "vistas", tale da strutturare lo spazio del museo impegnato nell'esposizione in un sistema di sale tra loro connesse, senza limitare l'attenzione dello spettatore alle singole unità che incontrava lungo il percorso, ma aprendo ognuna, materialmente e concettualmente, alla costruzione di relazioni – intese qui appunto come affinità – con le altre.

Michela Gulia

ⁱ Bridget R. Cooks, *Black Artists and Activism: Harlem on My Mind, 1969*, in "American Studies", Vol.48, No.1, Spring 2007

ⁱⁱ Susan Vogel, *Sempre fedeli all'oggetto, a modo nostro*, in *Culture in mostra: poetiche e politiche dell'allestimento museale*, a cura di Ivan Karp e Steven D. Lavine, CLUEB, Bologna 1995