



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato di ricerca internazionale in Studi Culturali Europei/ Europäische Kulturstudien
Dipartimento Culture e Società
Settore Scientifico Disciplinare L-ART/03

Intorno a Magiciens de la terre. Un percorso critico nella
mostra di Jean-Hubert Martin

IL DOTTORE
MICHELA GULIA

IL COORDINATORE
PROF. MICHELE COMETA

IL TUTOR
PROF. EVA DI STEFANO

IL COTUTOR
PROF. EMANUELE CRESCIMANNO

CICLO XXVI
ANNO CONSEGUIMENTO TITOLO 2017

INDICE

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI	3
INTRODUZIONE	5
CAPITOLO 1. MAGICIENS DE LA TERRE: LE TAPPE DI UN PROGETTO	
Una premessa	10
Il 1983: Project pour une exposition internationale à Paris	12
Il 1984: Project pour la Biennale “Magiciens de la terre”	23
Il 1985: Project pour la Documenta 8	28
CAPITOLO 2. LE ALTRE STORIE DI MAGICIENS DE LA TERRE	
Primitivismo e pluralismo: gli anni Ottanta e le necessarie ragioni di un contesto	34
Da Primitivism in XXth Century Art a Magiciens de la terre: un nuovo internazionalismo?	61
Surrealismo e anticolonialismo: Non visitate l'esposizione coloniale!	78

Jean-Hubert Martin e il Pavillon de Sessions **91**

**CAPITOLO 3. MAGICIENS DE LA TERRE E LA PRODUZIONE DI
CONTEMPORANEITA'**

Dal “dialogo” alla “circolazione”. << Can the provincial bind be broken? >> **99**

Magiciens de la terre dalla prospettiva dell'arte aborigena: a partire da
European Dialogue. 3^a Biennale of Sydney (1979). **103**

Un art à l'état brut: l'arte aborigena nel contesto espositivo francese. **114**

Uscire da Magiciens de la terre: verso una storia dell'arte postcoloniale. **120**

IMMAGINI **124**

BIBLIOGRAFIA **138**

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

- 1** James Lee Byars, performance davanti l'opera di Barbara Krueger, nel giorno dell'inaugurazione di Magiciens de la terre

- 2** Mike Chukwukelu, *Ijele*, 1989

- 3** Mestre Didi, Opà Aiye-Oroun (scettro dell'esistenza), 1988, Obà Dena (due sentinelle del re della terra), 1988, Opà Eye (scettro della madre ancestrale)

- 4** Mestre Didi, Ogo Esu A e Ogo Esu B (emblemi del grande Orisha Eshu) 1969

- 5** Alighiero e Boetti, Poesie con il sufi Berang, 1988

- 6** Daniel Buren, Les Magiciens de la terre vus par eux-memes, 1989

- 7** Wesner Philidor, Espace de danse d'un temple vaudou, 1989

- 8** Giovanni Anselmo, Verso nord e attraverso, 1989

- 9** Nera Jambruk, Fronton de la Maison des hommes d'Apangai, 1988

- 10** Communauté aborigene de Yuendumu, Yam Dreaming, 1989. Sullo sfondo Richard Long, Red Earth Circle, 1989. Sulla destra, Esther Mahlangu, Maison, 1989

- 11** Cyprien Tokoudagba, Les Lions, 1989

12 Marina Abramovic, Boat Emptying, Stream Entering, Black Dragon, 1989

13 Efiambelo, Aloalo, 1987-88

14 Jimmy Wululu, Djalumbu, 1988

INTRODUZIONE

La seguente ricerca si concentra sulla disamina di un caso espositivo: *Magiciens de la terre*, mostra promossa nel 1989 dal Centre Georges Pompidou, a cura di Jean-Hubert Martin. La scelta di affrontare l'analisi di questa mostra nasce da due motivazioni. La prima: la sua collocazione entro il discorso della *global art history*, che ne motiva l'attualità. Di fatto nei venticinque anni trascorsi dalla sua inaugurazione, il volume di testi critici posti a garanzia del ruolo seminale attribuito a *Magiciens* non ha fatto che aumentare, trasformando la ricezione della mostra nella sua postproduzione. In altre parole, e parafrasando l'uso del termine *postproduction* secondo la variante fornita da Nicolas Bourriaud, si potrebbe dire che la mostra è stata *riprogrammata* come evento centrale entro il discorso sulla *global art* ed i suoi luoghi di produzione e circolazione, ossia le biennali e le grandi esposizioni internazionali. La seconda: come scrive Lucy Steeds nel volume recentemente pubblicato dalla Afterall Books, *Making Art Global (Part 2) "Magiciens de la Terre" 1989* (2013), : << Given the sheer volume of words published on 'Magiciens', both at the time and subsequently, there is a serious risk that the show itself becomes sidelined, if not forgotten.>>¹.

Si tratterebbe di un “rischio” percepito anche all'interno dell'istituzione Pompidou, come ha evidenziato Annie Cohen-Solal in un testo recentemente pubblicato nel catalogo *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire* (2014):

La littérature générée par l'exposition est vertigineuse, tant par son volume que par la virulence de certains interventions. Pourtant, l'absence de traduction en langue anglaise du

1 Steeds, L., *Magiciens de la terre and the development of transnational project-based curating*, in Lucy Steeds (ed.), *Making Art Global (Part 2) "Magiciens de la Terre" 1989*, London, Afterall Books, 2013.

catalogue (...) et le petit nombre de visiteurs en 1989 (...), produisirent encore un autre phénomène, car *Magiciens de la terre* fit partie de ces manifestations dont on parlait *tellement*, mais que l'on connaissait *très peu*.²

Ad oggi il volume co-curato dalla Steeds si presenta come il primo tentativo di ricognizione integrale sulla mostra, dato confermato dalla bibliografia approntata dal Pompidou. Una situazione per certi versi paradossale, dal momento che ad una proliferazione di discorsi che individuano in *Magiciens de la terre* uno degli eventi fondatori di un certo tipo di discorsività, non corrisponderebbe un'adeguata analisi della mostra stessa.

Tuttavia l'obiettivo di questa tesi non consiste solo nel disporre ordinatamente i documenti dell'archivio *Magiciens*, ossia nel produrre una sequenza che renda conto delle sue fasi di ideazione, sviluppo e ricezione. Occorre chiedersi se le storie raccontate da questi documenti (le fonti primarie) sono plausibili, o semplicemente suonano plausibili perché si accordano con stereotipi diffusi, compresi alcuni prodotti dall'onda lunga della ricezione (le fonti secondarie). In altre parole occorre interrogare i documenti sia come traccia oggettiva lasciata dalla mostra, che come prova materiale o produzione di realtà, chiedendosi: quali regimi discorsivi informano? Quali processi d'identificazione legittimano? E per finire, quale dialettica temporale fondano? Ciò che si mette sotto inchiesta non sono soltanto i fatti e i dati dell'archivio *Magiciens* come tali, ma il sapere che essi definiscono, l'influenza che essi esercitano. I modi, in sostanza, in cui i dati sono stati registrati e accumulati. E le strategie, per finire, attraverso cui essi hanno operato una serie di singolari rimozioni storiche.

In sintesi si potrebbe dire che la mostra si concentrò su due obiettivi. Il primo: le rappresentazioni che definiscono la relazione tra arte occidentale e arte non

² Cohen-Solal, A., *Une histoire de cartes, d'atlas et de planisphères*, in *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*, catalogo della mostra, 27 marzo-8 settembre 2014, Centre Georges Pompidou, Paris, Éditions Xavier Barr, Éditions du Centre Pompidou, 2014.

occidentale. In altre parole gli oggetti in mostra - le opere d'arte - non furono i referenti. Il referente fu piuttosto la relazione tra gli oggetti, o, più in generale, la relazione tra “Occidente e il Resto” (Hall, 1992). Il secondo obiettivo era dato dalla volontà di Martin di presentare al pubblico del Centre Pompidou un grande affresco sullo stato globale dell'arte *contemporanea*. Ma soprattutto era la mostra stessa a doversi qualificare come “contemporanea” (“la première exposition mondial d'art contemporaine”). Il termine “contemporaneo” giocò quindi un ruolo essenziale in questa partita - si pensi ad esempio alla questione delle “tradizioni *viventi*” - dal momento che su di esso poggiava l'intero impianto della mostra. Si tratta però, nel caso di *Magiciens*, di un tempo puramente fisico (quello che Reinhart Koselleck ha definito come tempo generale o tempo naturale, calcolato secondo il metro fisico-astronomico e funzionale a risolvere questioni relative alla datazione³) e non di una temporalità storica. Un dato spinto sino al paradosso come esemplifica l'esclusione di Joseph Beuys e Robert Filliou dalla mostra. I due infatti, pur considerati a più riprese dal curatore come i suoi principali ispiratori, non vennero inclusi nella selezione perché deceduti pochi anni prima dell'inaugurazione (rispettivamente nel 1986 e 1987).

Questo utilizzo del tempo è ciò che qualifica *Magiciens de la terre* come postmoderna. La sua “sordità storica” (Jameson, 1991) si presenta infatti come uno degli effetti del postmodernismo lyotardiano, con il suo tramonto delle << grandi narrazioni >>. Ma la dismissione della storia, e in particolare della storia modernista, non è solo il sintomo di un'epoca. Essa opera infatti in funzione di una serie di rimozioni senza le quali la macchina *Magiciens* non avrebbe potuto funzionare. Ad essere rimossa infatti fu, *in primis*, la radicale modernità e storicità delle pratiche e culture non occidentali, quelle che il filosofo congolese Valentin-Yves Mudimbe ha definito *anti-colonial modernities*: un discorso differente da quello delle *alternative*

3 Koselleck, R., *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1986.

modernities o, nella variante recentemente proposta dal Pompidou, delle *modernités plurielles*⁴. Lo spazio occupato dalla mostra con le sue immagini corrisponderebbe dunque ad uno spazio di interdizione per altre immagini, uno spazio strategico che permette di distogliere l'attenzione dal resto, che fa guadagnare tempo. Si tratta di un'operazione che insiste non solo sulle configurazioni dell'“Altro”, ma, riflessivamente, anche su quelle dell' “Occidente”, risemantizzandole entrambe sotto il segno del “sacro” e del “magico”. << Not a paradigm shift >>, come ha affermato l'artista americana Barbara Krueger.

Nei capitoli che compongono la tesi, la mostra viene quindi analizzata da una doppia prospettiva. Da un lato si esaminano i criteri di selezione delle opere e le formule che li sostengono (l'“universalità dell'atto creativo”, le “tradizioni viventi”, il “dialogo tra culture”, etc.), in vista del discorso sulle rimozioni. Dall'altro si rende conto delle forme di “contemporaneità” che la mostra ha prodotto, e se ne problematizza il quadro critico attraverso l'utilizzo di riferimenti intercontestuali. Molto spazio viene riservato all'arte aborigena australiana (largamente presente nella mostra del Pompidou), in particolare al suo emergere come “arte contemporanea”. Non va dimenticato che il 1988, ossia l'anno che precede l'inaugurazione di *Magiciens* ed il bicentenario della Rivoluzione francese, è quello in cui, in Australia, si celebrarono i duecento anni dalla colonizzazione inglese del continente.

4 Si veda: *Modernités Plurielles 1905-1970*, catalogo della mostra, 23 ottobre 2013 – 26 gennaio 2015, Centre Georges Pompidou, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2013.

I

MAGICIENS DE LA TERRE. LE TAPPE DI UN
PROGETTO

Una premessa

Ricostruire le fasi di progettazione di *Magiciens de la terre* equivale non solo ad assemblare i differenti segmenti di cui l'esposizione è composta (elaborazione del concept, selezione degli artisti, ideazione del display espositivo) ma anche a circoscrivere ed integrare nell'analisi le pre-condizioni che hanno concorso alla sua generazione. Queste ultime sono sinteticamente individuabili in due fenomeni principali. Il pluralismo che caratterizzò la scena artistica europea negli anni che vanno dalla seconda metà dei '70 alla fine del decennio successivo: un processo cui fa riferimento lo stesso Jean-Hubert Martin fin dal primo documento redatto in vista della produzione di *Magiciens* (1983). E, sullo sfondo di questa operazione - negli anni in cui si consuma il processo storico della decolonizzazione- il rimosso dalla mostra, vale a dire quell'insieme complesso ed esteso di modelli storici e storico-artistici che incluse la parabola di un internazionalismo non circoscritto al confronto tra Europa e Stati Uniti, ma centrato sulla cooperazione Sud-Sud.⁵

Questo processo occupò l'arco di trent'anni - dal 1950 al 1980 circa, ossia gli anni della Guerra fredda - e produsse una sua storia delle biennali: la Biennale de la Méditerranée (Alessandria d'Egitto, 1955); la Grafični Bienale (Lubiana, 1955); Bienal de Arte Coltejer (Medellín, 1968); Triennale-India (New Delhi, 1968); Bienal del Grabado Latinoamericano (Puerto Rico, 1970); Bienal Americana de Artes Gráficas (Cali, 1971); Bienal Internacional de Arte in Valparaíso (Cile, 1973); Arab Art Biennale (Baghdad, 1974) [Fig. 2]; Asian Art Biennale in Dhaka (Bangladesh,

5 Il processo di decolonizzazione si svolse in tempi differenti: prima in Sud-America nel corso della seconda metà dell'Ottocento, poi nel resto del mondo. Da qui alcune anticipazioni come quelle espresse dal modernismo brasiliano. Per un approfondimento si rimanda a: Young, R., *Postcolonialism. An Historical Introduction*, Malden MA-Oxford-Victoria, Blackwell Publishing, 2001.

1981); e infine la Bienal de La Habana (1984)⁶. Si tratterebbe, in altre parole, di quell'insieme diversificato di fenomeni ai quali si è dato il nome di *anticolonial modernities* (Mudimbe, 1994) o, senza equivalenza di significato, di *alternative modernities* (Gaonkar, 1999). Concetti che interessano il discorso sulla natura politica della modernismo, qui ricompreso nelle sue molteplici varianti “locali” e sottratto al canone storiografico occidentale ed alla sua pretesa di universalismo e neutralità.

Di questi sviluppi furono parte, inoltre, le trasformazioni che interessarono le collezioni dei musei etnografici di una tra le principali ex potenze coloniali europee: la Francia. Un processo culminato nella costruzione del quai Branly (2006) e che passò attraverso la realizzazione dell'ottava sezione del Louvre, il Pavillon des Sessions (2000), al quale Jean-Hubert Martin, come direttore del Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie (MNAAO) e membro della commissione Friedmann (1996), prese parte attivamente⁷. Solo partendo dall'insieme dei dati esposti è possibile comprendere il ruolo svolto da *Magiciens de la terre* al momento della sua produzione e successivamente, per il tramite della sua ricezione, nel contesto del nuovo internazionalismo che caratterizzò la scena artistica mondiale: quando, in seguito alla caduta del muro di Berlino e alla dissoluzione dell'ex Unione Sovietica, il termine “globalizzazione” iniziò ad imporsi come nuovo significante dominante.

Il percorso proposto nel capitolo che segue, traccia una prima mappa di questi sviluppi facendo ricorso non solo ai documenti d'archivio della mostra, conservati presso la Bibliothèque Kandinsky del Centre Georges Pompidou, ma anche a testi, articoli, cataloghi e in generale fonti documentarie secondarie attraverso le quali è stato possibile ricostruire i differenti contesti di riferimento dell'esposizione. Per orientarsi tra i materiali e rendere conto della loro complessità si è scelto da una parte

6 Green, C., Gardner, A., *Biennials, Triennials and Documenta. The exhibitions that created contemporary art*, Chichester, West Sussex-Malden, MA, John Wiley & Sons, 2016.

7 Price, S., *Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2007.

di seguire la cronologia dei documenti, in particolare quella dei tre testi che precedono la redazione dello statement conclusivo della mostra (*La Mort de l'Art, L'Art en vit*, 1986). Vale a dire: *Project pour une exposition internationale à Paris* (1983); *Project pour la Biennale "Les Magiciens de la terre"* (1984); e infine *Project d'exposition pour une Documenta 8* (1985). E, dall'altra, si è fatto riferimento al filo rosso tracciato dal lavoro di Martin come curatore negli anni che precedono e seguono la produzione dell'esposizione. Ciascuna di queste tappe è stata inoltre ulteriormente sviluppata in vista dell'approfondimento sui contesti: la scena artistica europea tra gli anni '70 e '80; le arti primitive in Francia e il confronto con *Primitivism in XXth Century Art* (MoMA, 1984); la Biennale di Sydney e l'arte aborigena etc. Si ricostruisce così il panorama interno ed esterno alla mostra, ampliando e stratificando il suo discorso attraverso sia lo studio dei processi che ne hanno determinato la nascita, che l'analisi delle strategie retoriche ed espositive che ne hanno assicurato la vitalità nel dibattito storico-artistico.

Il 1983: Project pour une exposition internationale à Paris

I lavori di progettazione per *Magiciens de la terre* (18 maggio – 14 agosto 1989) ebbero inizio nel 1984, come documentato nel press release distribuito in occasione del vernissage della mostra (CGP archives, box 95026/168) e nella *Préface* del curatore, Jean-Hubert Martin (catalogo). Qui si legge che, a partire da quell'anno, Martin dette il via ad una serie di incontri con Jan Debbaut, Mark Francis e Jean-Louis Maubant, in seguito co-curatori dell'esposizione⁸.

⁸ Nel 1984 Jan Debbaut lavorava come curatore al Van Abbemuseum (Eindhoven), dove aveva ricoperto il ruolo di direttore *ad interim* negli anni in cui Rudi Fuchs era impegnato nella preparazione della *documenta 7* (1982); nel 1986 verrà nominato direttore del Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, oggi conosciuto come BOZAR, ed infine nel 1988 tornerà al Van Abbemuseum. Mark Francis era stato nominato nel 1984 direttore della Fruitmarket Gallery (Edinburgh), spazio espositivo indipendente supportato dallo Scottish Arts Council e noto per aver introdotto sulla scena dell'arte scozzese artisti

Je reunis en 1984 trois collègues et amis, Jan Debbaut, Mark Francis et Jean-Louis Maubant, pour discuter le projet et sa faisibilité. L'idée surgit immédiatement de nous adjoindre des experts du tiers monde pour participer à l'élaboration du concept et au choix des artistes. *Il s'avéra rapidement que nous ne connaissions pas d'expert du tiers monde partageant nos connaissances et nos goûts en art contemporain occidental.* Il aurait donc fallu envisager des réunions fréquents pour essayer d'arriver à élaborer des critères en commun, sans garantie d'aboutir.⁹

Gli incontri furono supportati dal Ministero della Cultura francese, allora sotto la guida di Jack Lang, e in particolare da Claude Mollard, capo di gabinetto del ministro e già segretario generale del Centre Pompidou negli anni che vanno dal 1971 al 1978.¹⁰ Come noto Martin aveva lavorato al Beaubourg¹¹ in quello stesso decennio, collaborando con Pontus Hultén, primo direttore del museo, all'allestimento della collezione permanente (1977) e alla produzione della mostra *Paris-Moscou 1900-1930* (1979). Si era distinto, inoltre, per una serie di esposizioni tra cui le grandi retrospettive dedicate al lavoro di Francis Picabia (Grand Palais, 1976), Kazimir Malevich (Pompidou, 1978) e Man Ray (Pompidou, 1981). Nel 1982 Martin era stato nominato direttore della Kunsthalle di Berna, carica che manterrà sino al 1985; una posizione, come noto, già ricoperta da Harald Szeemann (1961-69) che a Berna aveva allestito la leggendaria *When Attitudes Become Form* (1969).

come Lawrence Weiner, Nancy Spero, Christian Boltanski etc. Nel 1988 Francis inizierà la sua esperienza di curatore al Carnegie Museum of Art (Pittsburgh) e, l'anno successivo, sarà nominato primo direttore dell'Andy Warhol Museum (Pittsburgh). Jean-Louis Maubant, infine, era direttore del Nouveau Musée di Villeurbanne, spazio espositivo che aveva fondato nel 1978 prendendo a modello di riferimento Marcia Tucker e il New Museum di New York. In questa sede curò mostre di artisti come Daniel Buren, Richard Prince, Barbara Krueger e Jenny Holzer, oltre a numerosi esponenti dell'Arte Povera.

9 Martin, J.H., *Préface*, in *Magiciens de la terre*, catalogo della mostra, 18 maggio - 14 agosto 1989, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1989, p. 8. Corsivo mio.

10 Steeds, L., (ed.), *Making Art Global (Part 2) 'Magiciens de la terre' 1989*, op. cit., pp. 35-36.

11 Beaubourg è termine comunemente utilizzato per riferirsi al Centre Georges Pompidou.

Martin era quindi un curatore già affermato ed inserito nella scena artistica francese, proprio negli anni in cui questa stessa scena tentava di recuperare il prestigio culturale perduto nel decennio precedente¹². A rendere possibile l'avvio del progetto era stato Claude Mollard, il quale propose al curatore l'incarico di direttore della *XIV^a Biennale de Paris*, altrimenti nota come la *Biennale des Jeunes*, che avrebbe dovuto svolgersi nel 1987¹³. « Ces idées commencèrent à se concrétiser lorsque, en 1983, Claude Mollard m'a demandé le projet d'une grande exposition internationale dans la perspective de la Biennale de Paris qui malheureusement ne devait pas survivre à sa treizième édition »>>, scrive Martin nella prefazione in catalogo.¹⁴

La Biennale di Parigi doveva quindi, inizialmente, fornire la cornice istituzionale necessaria a sostenere lo sviluppo del progetto, mentre le “idee” cui fa riferimento il curatore nel passo ora citato, avevano già trovato la loro prima formulazione in un testo dattiloscritto, attualmente inserito tra i materiali d'archivio della mostra, e nello specifico nella cosiddetta “Documentation préparatoire”. Si tratta del *Project pour une exposition internationale a Paris*, un documento composto di sei pagine, non datato, in cui troviamo già sviluppata, nei suoi tratti essenziali, la futura articolazione della mostra. Un'indicazione importante circa la sua datazione viene dalla pagina 5, dove si trova citata l'esposizione *Zeitgeist* (Berlino, 1982) e si

12 Buddensieg, A., *Itinerary of a Curator. Magiciens de la terre and After*, in Belting, H., Buddensieg, A., Weibel, P. (Eds.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Cambridge MA-London, The MIT Press, 2013, pp. 212-220. Qui la Buddensieg scrive: « (...) Many critics condemned it [cfr. Magiciens de la terre] as the wrong start. However, such commentators focused only on the Magiciens exhibition, and neither considered nor mentioned Martin's activities as a curator before or after. »>> Ma, contrariamente alle intenzioni dichiarate fin dal titolo del suo testo, l'autrice non ci dice nulla dell'attività di curatore di Martin negli anni che precedono la mostra dell'89. Si fa solo accenno al fatto che « already in 1977, when the Centre Pompidou opened, he was keen to include several loans from the Musée de l'Homme (...) in order to “prove the existence of art and artistic expression beyond the Western world”. »>> senza svilupparne le conseguenze. Corsivo mio.

13

14 Martin, J.H., *Préface*, op. cit., p. 11.

specifica che essa aveva avuto luogo l'anno precedente¹⁵. È possibile allora affermare che il documento sia stato redatto nel 1983. Si tratterebbe, quindi, del primo *statement* elaborato dal curatore in vista della promozione del suo progetto e dell'individuazione di spazi e risorse economiche necessarie alla sua produzione. I contenuti di questo documento risultano divisi in due segmenti. Il primo fa riferimento alla selezione di cinquanta artisti occidentali << vivants >> e di << première qualité >>, come scrive lo stesso curatore:

50 artistes occidentaux vivants de première qualité. Toutes générations confondues, non pas dans l'intention de faire des réhabilitations tardives et hasardeuses, mais pour montrer ceux qui font l'histoire en créant. Sélection basée sur la radicalité des artistes comme critère premier. Privilégier l'intensité de l'engagement dans l'activité artistique, le sens de l'aventure et le risque par rapport a tout critère d'ordre esthétique ou formel. Eviter les "fabricants" d'art aussi astucieux et habiles soient-ils. Indépendance par rapport au marché de l'art.

Il secondo invece alla selezione di un numero equivalente di opere (<< travaux artistiques >>), e non di artisti, provenienti dal mondo non occidentale, cui fa seguito un breve elenco di esempi possibili:

Un ensemble de taille équivalente de travaux artistiques provenant du monde non-occidental. Pour la première fois, une exposition d'art contemporain réellement internationale. (...) Il faut casser le carcan oppressant de l'art occidental et des circuits sclérosés. Il est impossible que, dans les continents aussi vaste que l'Asie, l'Afrique ou l'Amérique du Sud, il n'y ait pas des

15 Si tratta dell'esposizione curata nell'autunno del 1982 da Christos Joachimides e Norman Rosenthal al Martin-Gropius Bau, un edificio neoclassico, già ex-museo di arti applicate, distrutto durante la guerra. Come ricorda Anna Cestelli Guidi, il Martin-Gropius Bau fu restaurato nei tardi anni Settanta, e la particolarità della sua posizione, al confine della cosiddetta "striscia della morte" - davanti al muro di Berlino che lo divideva dal suo edificio gemello, l'ex quartiere della Gestapo, nella parte est della città - trasmetteva un'atmosfera carica di memoria e storia. Cestelli Guidi, A., *La "documenta" di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, Milano, Costa & Nolan, 1996, p. 116.

créateurs, dont on ne puisse montrer les réalisations.

Un groupe d'aborigènes australiens qui réalisent des peintures sur sable ou sol; un sculpteur nigerian qui fait des statues funéraires pour le cimetières; un peintre africain qui, en relatant dans ses peintures certaines anecdotes réelles, milite contre les injustices pratiquées par l'oligarchie au pouvoir; des peintres expressionniste chinois qui ont fait une exposition à Pekin il y a deux ans.

I criteri di selezione qui individuati da Martin risultavano ancora disomogenei tra loro. Per gli artisti occidentali infatti l'ipotesi era quella di privilegiare pratiche definite come “radicali” ma non meglio individuate, forse riconducibili al modello espresso da *When Attitudes Become Form*, mostra che troviamo citata dal curatore nel passaggio in cui afferma: << Cette confrontation donnerait lieu à l'exposition la plus importante depuis “Quand les attitudes deviennent form” de Szeemann en 1969 >>. Si tratta di un'ipotesi la cui validità pare confermata non solo dall'importanza che Martin imputa alla pratica dell'installazione, intesa qui in riferimento alla costruzione del display espositivo - << La qualité de la présentation, élaborée en collaboration étroite avec les artistes, doit créer une atmosphère à laquelle le visiteur ne peut rester insensible.>> - ma anche da documenti successivi, in cui l'accento cadrà sempre più sulla possibilità per gli artisti, occidentali e non, di lavorare “in situ”, ossia decidendo sul posto la presentazione del proprio lavoro. Esattamente quanto era accaduto nella mostra curata da Szeemann, definita da una maggiore attenzione al contesto contingente e al processo del fare artistico piuttosto che all'oggetto - arte. All'opposto dei criteri di inclusione, che restavano in buona misura ancora vaghi, Martin si espresse con chiarezza su quanto non sarebbe stato incluso nella mostra. Dal lato della selezione occidentale, ad essere esclusa infatti era la pittura neo-espressionista, un'esclusione alla quale il curatore dedicò un'intera pagina delle sei che compongono

il documento. Sotto il titolo introduttivo di *Position par rapport à la peinture néo-expressioniste*, si legge:

Le système de l'art occidental veut qu'on nous présente toutes les quelques années une "nouveau". Celles-ci sont parfois porteuses de valeur réellement créatrice, mais elles ne sont parfois aussi que le rhabillage de vieilles formules. C'est le cas de la peinture néo-expressioniste actuelle. Elle n'a jamais cessé d'exister dans les salons. La seule nouveauté réside dans le fait qu'elle est présentée comme un avant-garde. A la faveur de ce mouvement (qu'ils ont contribué à créer) se sont affirmés quelques talents mais ils ne sont pas légion. Les plus grands artistes, ceux qui ont su traverser les mouvements (cf. Picasso), ont toujours été inclassables. L'énorme et très rapide emprise du marché sur ce phénomène de peinture a été telle que même les organisateurs d'une exposition comme *Zeitgeist*, l'an dernier, à Berlin ne s'en sont pas cachés. (...)

La posizione espressa da Martin circa la pittura neo-espressionista è chiara, e può essere tradotta nei termini di un rifiuto totale di questo fenomeno, definito seccamente come « rhabillage de vieilles formules », ossia come il vecchio travestito da nuovo. Si tratterebbe, aggiunge il curatore, dell'effetto prodotto dalla continua richiesta di novità da parte del sistema occidentale dell'arte; un sistema che tentava di imporre pratiche e forme convenzionali, invocando un ritorno ineluttabile alla tradizione. « Mais laquelle? » chiede Martin. « Celle de la peinture de la Renaissance au XIXème siècle. » I riferimenti del curatore sono evidenti, e vanno dalla Transavanguardia italiana, al neo-espressionismo tedesco, sino ad artisti americani come Julian Schnabel e David Salle. Questo giudizio resterà invariato negli statement successivi e, tuttavia, la posizione di Martin nei confronti della nuova pittura figurativa muterà in conseguenza di una diversa modulazione della cornice discorsiva entro la quale questo stesso fenomeno verrà, di seguito, incluso. Di fatto nella mostra dell'89 troveremo inserite opere di Enzo Cucchi, Francesco Clemente,

Anselm Kiefer, Per Kirkeby e Sigmar Polke, considerati dalla critica come esponenti di rilievo di questa tendenza. Prima di affrontare i problemi legati a questa svolta - che trova le sue ragioni in un contesto più ampio di quello descritto dalla sola *Magiciens de la terre* - occorre però affrontare la questione dei criteri di selezione elaborati da Martin in vista dell'arte non occidentale. Come abbiamo già sottolineato, in questa fase tali criteri risultano definiti principalmente in termini di esclusione. Non stupisce allora leggere quanto scrive il curatore:

Ce project exclut bien entendu à priori, pour l'Asie et pour l'Afrique, les oeuvres subordonnées à la culture occidentale ou qui en sont directement issues. Il ne peut se réaliser que dans la mesure où une équipe de chercheurs, après s'être informés auprès de voyageurs et d'ethnologue du monde entier, peut se rendre sur place. C'est grâce à ce vaste réseau des relations qu'on peut avoir la chance de trouver le jamais vu. Non pas que cela n'ait pas été vu sur place par des étrangers auparavant, mais jamais dans le contexte d'une grande confrontation avec l'art occidental.

In altre parole ad essere escluse dalla mostra erano tutte quelle pratiche artistiche che risultavano << subordonnées >> alla tradizione modernista occidentale. O, detto diversamente, ed ampliando il discorso nella direzione di seguito espressa dallo stesso Martin, occorreva escludere tutte quelle pratiche artistiche che mostravano al loro interno i segni del passaggio della cultura occidentale: ibridi, prodotti come effetto del processo di colonizzazione, che sfidavano la richiesta di autenticità posta dal curatore come criterio essenziale. La conseguenza più immediata, legata all'imporsi di questo criterio, era data dal fatto che il curatore abbandonava ogni riferimento alla storia dell'arte contemporanea per entrare nel discorso dell'antropologia. Il network di ricercatori ai quali affidava il compito di informarlo sugli sviluppi dell'arte fuori dai << pays capitalistes développés >> - come

scriverà in un testo di poco successivo - non era più infatti quello dei critici, dei curatori o degli storici dell'arte, ma un *réseau* composto esclusivamente da viaggiatori ed etnografi. Solo in questo modo, scrive Martin, era possibile assicurarsi le << jamais vu >>. O meglio: assicurare il “mai visto” nel contesto di una mostra d'arte contemporanea dove il criterio risolutivo era dato dal confronto tra “Occidente e il Resto” (Hall, 1992). Così quello che il curatore aveva definito come un principio tendenzialmente negativo - con riferimento alla ricerca, da parte del sistema occidentale dell'arte, di continui effetti di novità - ora veniva ribaltato in termini positivi, come capacità della << Vieille Europe >> di individuare e sfruttare altre << ressources créatrices >>. Le ragioni di questa scelta possono essere individuate, non paradossalmente, nelle righe conclusive di *Position par rapport à la peinture néo-expressioniste* dove si legge:

Or cette exposition aimerait montrer autre chose: il y a un combat en faveur de nouvelles valeurs, d'une nouvelle conception de l'homme qui se poursuit depuis le début de ce siècle. Et il s'appuie également sur des traditions, qui ne sont pas celles rabachées du XIXème siècle de nos grands pères, mais justement celles des civilisations non occidentales et celles de notre culture d'avant la Renaissance. S'il y a une permanence de l'art, elle ne se situe pas sur un simple plan formel et technique, mais bien au contraire au niveau de la spiritualité et des valeurs humaines qu'il véhicule.

La chiave di lettura che avrebbe permesso a Martin di valorizzare le scelte fatte in materia di arte non occidentale, si attestava così a livello dello spirituale, del sacro e del magico. Elementi “tradizionali”, se non proprio reazionari, proposti ora come nuove << risorse creatrici >> e come soluzione a quella crisi di valori innescata dal maggio del '68. E poco conta il permanere di una parte di quell'esperienza nel riferimento a *When Attitudes Become Form*, ridotto ormai a semplice esempio di

tattica espositiva. La << permanence de l'art >> rappresenterà invece, a partire da questo momento, uno dei nodi principali della mostra, fondato sulla tesi del rapporto tra arte e religione, e collocato << au niveau (...) des valeurs humaines qu'il véhicule>>. Non è difficile cogliere in queste parole un'anticipazione di quella retorica dell'uguaglianza che diverrà dominante con le celebrazioni del bicentenario della rivoluzione francese.

Da questa prospettiva, il progetto cucito da Martin nel 1983 non si presenterebbe come il polo opposto della mostra curata, l'anno successivo, da William Rubin e Kirk Varnedoe, vale a dire *Primitivism in XXth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (MoMA, 1984). Piuttosto la mostra del MoMA si distinse per la rigosità del metodo storico-artistico applicato. Si trattò infatti della prima grande ricognizione sulla relazione tra arti non occidentali, identificate come “primitive” o “tribali”, ed occidentali, da Paul Gauguin al primitivismo modernista, sino al contemporaneo. Al pari di *Magiciens de la terre* anche questa mostra presentò numerose criticità, tutte evidenziate dalla letteratura che costituisce il corpus della sua ricezione (Clifford, 1988; Foster, 1985; Hiller, 1991). Tuttavia quello che il loro confronto evidenzia è la presenza di un modo di essere comune ad entrambe le operazioni. Un tratto descrivibile come la costruzione di dispositivi neo-arcaici, utili a restaurare la funzione-autore e a riaffermare i concetti di originalità e autonomia dell'opera. Il fatto che questi dispositivi si trovino ad operare nel contesto storico-artistico dei tardi anni '70 e primi anni '80, non è casuale. Non si comprende infatti la funzione di mostre come *Primitivism in XXth Century Art* e *Magiciens de la terre*, se non ci si allontana dal problema della differenza culturale per verificare la natura dello spazio discorsivo in cui esso risulta integrato. Si tratta di un passaggio che si lega a quanto scritto dallo stesso Martin in *Position par rapport à la peinture néo-expressioniste*, e in particolare, nel riferimento a *Zeitgeist*, la mostra curata da Christos Joachimides e Norman Rosenthal a Berlino nel 1982 (Martin-Gropius Bau).

Prima di affrontare quest'analisi occorre però tornare alla lettura dello statement dell'83, che permette di comprendere quanto ampia sia l'area di discorso interessata da queste trasformazioni.

In questo testo infatti Martin non si limitò a proporre una sommaria articolazione del progetto, utile a mettere in evidenza l'originalità della sua proposta, ma fornì elementi ulteriori, tra cui, il più significativo, consiste nell'indicazione dello spazio espositivo che avrebbe dovuto ospitare la mostra: il Louvre.

Le Louvre est par essence le lieu de l'art. Une occasion extraordinaire et unique s'offre d'y faire une exposition réellement internationale et de haute qualité, en utilisant les locaux du ministère des finances, après le déménagement et avant que les collections du Louvre n'y soient définitivement installées. Un accord avec Pei devrait pouvoir se faire sans difficultés. Le succès de l'exposition serait assuré. La publicité serait quasi inutile. Les artistes et les organisateurs seraient incroyablement stimulés par le prestige du lieu. Ça leur donnerait des ailes.

Questa indicazione risulta interessante alla luce del ruolo svolto da Martin nel decennio successivo, quando si avviò il processo di riorganizzazione dei musei etnografici parigini, trasformati, di fatto, in musei di arte primitiva. Le premesse di questo processo – che porteranno all'apertura dell'ottava sezione del Louvre, il Pavillon des Sessions (2000) - risalgono alla fine dell'Ottocento, quando i percorsi della critica d'arte e del discorso antropologico avevano iniziato ad intrecciarsi. Questa stratificazione si era resa chiaramente visibile nella mostra curata da Rubin e Varnedoe nel 1984. Occorre ricordare inoltre come l'inaugurazione di *Primitivism in XXth Century Art* fosse stata preceduta, nel 1982, dall'inaugurazione della Rockefeller Wing al Metropolitan Museum of Art (New York). La nuova ala del museo era stata progettata per accogliere la collezione di arte primitiva donata nel 1969 da Nelson A.

Rockefeller, alla quale si aggiungeva una libreria specializzata – la Robert Goldwater Library – e un importante archivio di documenti.

La notizia di questo evento, ricorda Sally Price, << increased the frustration of those whose proposition to curators at the Louvre had been met, time and time again, with opposition. >>¹⁶ In altre parole, coloro che sostenevano la causa dell'integrazione delle arti primitive nel Louvre, tra cui il noto collezionista Jacques Kerchache, videro in queste operazioni una possibilità di anticipazione sfumata, a tutto vantaggio delle istituzioni statunitensi. Per garantire la nuova messa a valore degli artefatti etnografici era quindi necessaria, come testimoniavano le operazioni del Metropolitan Museum e del MoMA, una variazione del loro statuto che passava attraverso la ricontestualizzazione di questi stessi oggetti. In altre parole per modificare la loro percezione bisognava ricorrere ad una nuova cornice espositiva. Le ragioni di questo processo verranno esaminate nelle pagine successive. Quello che è possibile notare già da ora è invece l'ampiezza di tale fenomeno, che non interessò esclusivamente New York o Parigi, ma, a partire da questi centri (e in particolare dal primo) iniziò velocemente a diffondersi anche altrove. Un esempio significativo è dato dalle collezioni aborigene nei musei australiani, trasformate da raccolte di artefatti etnografici, in collezioni di arte contemporanea. Come scrive Bernice Murphy, attualmente direttrice dei musei australiani e, dal 2005, a capo della commissione etica dell'ICOM (International Council of Museums):

It is remarkable how contrasting have been the approaches underlying the ethnographic presentation of Indigenous art in Australian natural history or anthropology museums, and Indigenous exhibitions, often of the same material, in art museums. These differences delineate one of the most complex domains in Australian museography of the last half-century, and one of the least elucidated in museology.¹⁷

¹⁶ Price, S., *Paris Primitive*, op. cit., p. 35.

¹⁷ Murphy, B., *Transforming culture: Indigenous art and Australian art museum*, si veda

Si tratta, ancora una volta, di un processo che trovò immediato riscontro nella mostra promossa da Martin. L'elenco riferito alla selezione di opere non occidentali, apriva infatti con questo esempio: << Un groupe d'aborigènes australiens qui réalisent des peintures sur sable ou sol >>.

Il 1984: Project pour la Biennale “Magiciens de la terre”

Ricevuto nel 1984 l'incarico di direttore della *XIV^a Biennale de Paris*¹⁸, Martin si occupò di redigerne lo statement. Si tratta del *Project pour la Biennale “Les Magiciens de la Terre”*, un testo dattiloscritto, composto di quattro pagine, che, come il precedente, troviamo raccolto nella sezione “Documentation préparatoire” dei materiali di archivio della mostra. Qui il curatore non si limita a riprendere idee già formulate in *Project pour une exposition internationale à Paris*, ma tenta di introdurre una cornice discorsiva in grado di rendere più omogenei i criteri di selezione di seguito indicati.

La notion d'oeuvre d'art est une invention spécifique à notre culture. Beaucoup de sociétés ne la connaissent pas. Les autres cultures n'en créent pas moins des object visuels et statiques qui ont pour propriété essentielle d'être des réceptacles de l'esprit. *C'est ce potentiel spirituel imprégnant aussi bien des objects sacrés ou magiques que nos oeuvres d'art* qu'il me semble important de mettre en valeur.

http://nma.gov.au/research/understanding-museums/BMurphy_2011.html

18 La *Biennale de Paris* era stata inaugurata nel 1959 al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, fortemente voluta da André Malraux. Essa si presenta in origine come uno dei progetti destinati a far riguadagnare alla capitale il suo prestigio culturale, compromesso durante gli anni dell'occupazione tedesca. In particolare questa biennale aveva lo scopo di promuovere la città come centro della gioventù e della libertà: da qui il nome di Biennale des Jeunes. Un approfondimento sul ruolo svolto in Europa da questa mostra e dalla *documenta* di Kassel negli anni successivi alla Seconda Guerra mondiale, si trova in: Banai, N., *From Nation State to Border State: Exhibiting Europe*, in “Third Text”, 123, Vol. 27, Issue 4, July 2013, pp. 456-470.

Ciò che caratterizza questa premessa è l'estensione del nodo arte-valori spirituali alle opere occidentali contemporanee, in precedenza ancora oggetto d'ipotesi. Perché questo fosse possibile, scrive Martin, era necessario superare il limite indicato dalla stessa nozione di opera d'arte¹⁹. Vale a dire, come specificherà in documenti successivi, bisognava ripartire dalla crisi del dogma hegeliano su cui era stata fondata la modernità in arte. La storicità di questo modello interpretativo, corrispondendo alla sola evoluzione della cultura occidentale, non permetteva infatti di apprezzare l'arte prodotta da altre culture. Un'arte fondata essenzialmente, secondo Martin, sul rapporto con il magico, il sacro, lo spirituale. È evidente in questo passaggio il riferimento alla sfera di discorso che ruota intorno alla cosiddetta arte primitiva. Meno chiaro, perché di fatto non ulteriormente esplicitato, era il modo in cui il curatore pensava di estendere questo stesso discorso all'arte occidentale contemporanea. L'assenza di una chiara individuazione dei criteri teorici e storico-artistici necessari a supportare la coerenza concettuale dell'esposizione, non è imputabile solo alla precoce fase di elaborazione del progetto. Essa era anche il risultato di una *débâcle* del discorso storico-artistico, testimoniata in quegli anni dalla crisi della critica. Una situazione in cui, come sottolineava Hal Foster in un articolo pubblicato nel 1982, e significativamente intitolato *Against Pluralism*, nessuno stile e nessun modo dell'arte era dominante, e nessuna posizione critica era ortodossa:

Art exists today in a state of pluralism: no style or even mode of art is dominant and no critical position is orthodox. Yet this state is also a position, and this position is also a alibi. As a general condition pluralism tends to absorb argument – which is not to say that it does not promote antagonism of all sorts. One can only begin out of a discontent with this status quo: for in a pluralist state art and criticism tend to be dispersed and so rendered impotent.

¹⁹ Solo a partire dallo statement redatto nel 1986, *La mort de l'art, L'arte en vit*, Martin farà riferimento specifico a Hegel, sviluppando ulteriormente questa premessa.

Minor deviation is allowed only in order to resist radical change, and it is this subtle conformism that one must challenge.²⁰

L'anno precedente la redazione dello statement che stiamo analizzando, lo storico dell'arte tedesco, Hans Belting, aveva pubblicato *Das Ende der Kunstgeschichte?*(1983)²¹, dove il concetto di “fine”, indicato nel titolo del libro, era riferito da una parte al venir meno di una concezione dell'arte come sistema autonomo da valutare secondo criteri interni. E, dall'altra, all'impossibilità di parlare ancora di una storia dell'arte come storia dello stile. In altre parole era venuta meno, scriverà nel 1995 (in *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, tradotto in inglese come *Art History after Modernism*²²) la possibilità di schemi narrativi vincolanti, quelli che Arthur C. Danto aveva già definito *master narratives*²³. Si trattava di un dibattito che aveva avuto inizio negli anni '60, il decennio in cui Arnold Gehlen aveva pubblicato *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Aesthetik der modernen Malerei* (1960), dove scriveva: << L'evoluzione si è conclusa: ciò che ora sopravverrà è già presente: il sincretismo della mescolanza di tutti gli stili e di tutte le possibilità, il Post-histoire. >>²⁴ Gehlen non pensava a qualche artista o movimento in particolare, ma faceva riferimento ad una situazione generale che trovava conferma nella scena dell'arte degli anni '60, caratterizzata dall'esaurimento delle possibilità dell'astrattismo. Il sincretismo e la mescolanza degli stili che ne derivava, rendeva allora impossibile il compito di una narrazione unificata, ossia di una storia dell'arte univoca, ammesso che ciò fosse stato mai possibile. Tale situazione aveva trovato un

20 Foster, H., *Against Pluralism*, in Hal Foster, *Recodings. Art, spectacle and cultural politics*, Seattle, Bay Press, 1985, pp. 13-33.

21 Belting, H., *La fine della storia dell'arte, o la libertà dell'arte*, Torino, Einaudi, 1990.

22 Belting, H., *Art History after Modernism*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2003.

23 Danto, A.C., *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

24 Si rimanda a: Gehlen, A., *Quadri d'epoca. Sociologia e estetica della pittura moderna*, (a cura di Gianni Carchia), Napoli, Guida, 1989.

ulteriore momento di sviluppo tra la fine degli anni '70 ed i primi anni '80, traducendosi in un ventaglio pluralistico di approcci, messo in mostra forma da alcune delle esposizioni più importanti di quest'ultimo decennio, tra le quali la *documenta 7* (1982) e *Magiciens de la terre*. Per comprendere questo fenomeno bisognerà necessariamente fare ricorso non solo agli elementi forniti dalla teoria, ma anche ai contesti storico-artistici, i quali indicano come in quel momento fosse in atto un processo di riconfigurazione degli equilibri stabiliti tra i due poli del mercato dell'arte: quello europeo e quello statunitense, centrato su New York. Fatti ricostruiti da Catherine Dossin in un volume recentemente pubblicato, *The Rise and the Fall of American Art 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds* (2015). Torneremo di seguito ad analizzare questo complesso di discorsi. Per il momento è sufficiente evidenziare come l'operazione sviluppata da Martin fosse in parte una risposta a situazioni già ampiamente delineate, riassumibili nella questione del ritorno alla pittura figurativa e nel pluralismo che caratterizzò la scena artistica europea in quegli anni; e in parte corrispondeva al tentativo da parte del curatore di introdurre elementi di novità all'interno di un contesto ancora prevalentemente orientato al solo confronto tra Europa e Stati Uniti. Questo processo, come evidenzia il documento che stiamo analizzando (*Project pour la Biennale "Les Magiciens de la Terre"*, 1984), doveva passare principalmente attraverso un confronto tra arte contemporanea occidentale e arte contemporanea non occidentale, dove per "contemporaneo" Martin intendeva artisti viventi.

Non si trattava, in altre parole, di dare corso ad una ricognizione storica come quella effettuata da Rubin e Varnedoe con *Primitivism in XXth Century Art* (1984), ma di spingere il fronte dell'internazionalismo oltre il confronto Europa-Stati Uniti. *Magiciens de la terre* doveva essere infatti la prima esposizione << à couvrir un champ mondial d'investigation >>, come si leggerà più tardi nel press release distribuito in occasione dell'inaugurazione. Nel fare questo il curatore non mostrò

alcun interesse per le forme assunte dalle differenti scene artistiche non occidentali, le quali peraltro avevano già dato forti segni di presenza. Si pensi non solo alle biennali centrate sull'asse sud-sud, che in precedenza abbiamo elencato, ma anche ai festival promossi in Africa e in Medio Oriente tra gli anni '60 e '70, ad esempio il controverso FESTAC 77 (Nigeria)²⁵ o ancora il Festival delle arti di Shiraz-Persepolis (Iran)²⁶: eventi in cui, negli anni della Guerra fredda, il piano della produzione culturale era pensato come funzionale a quello della rappresentazione politica dei paesi coinvolti, e alle alleanze che si andavano stabilendo. Martin, al contrario, faceva notare come gli artisti che dovevano essere selezionati per la sua mostra, non sarebbero stati «< choisis et montrés comme représentants de nations qui pourraient à travers eux faire la démonstration de leurs pouvoirs culturels, économiques ou politiques >>, e che la mostra avrebbe promosso «< une rencontre d'individus créateurs du monde entier, tous travaillant pour la vie de l'esprit >>. Inoltre aggiungeva: «< L'architecture intérieure de la Halle de La Villette >>, vale a dire lo spazio espositivo che ospitava la *Biennale de Paris*, «< sera conçue de façon à créer des espaces variés qui inciteront dans certains cas le visiteur au silence ou à la contemplation.>> Scartato dunque ogni possibile elemento di sintesi tra arte e contesti storico-politici, e affermata la pluralità dell'esperienza artistica sotto l'egida di una condivisione mondiale di valori spirituali, restavano da indicare solo i criteri di selezione delle opere. Alcuni erano già stati individuati nello statement precedente, è il caso della «< radicalité>>, e di «< le sens de l'aventure et du risque qui doivent primer sur le sens de l'esthétique et de la forme >> che sembrano riferiti soprattutto agli artisti occidentali; altri invece compaiono per la prima volta: «< l'originalité par rapport au contexte culturel historique >>, «< l'invention dans le sens d'une nouvelle interprétation du réel >>, l'«< adéquation de

25 Si rimanda alla documentazione raccolta nel sito <http://chimurengalibrary.co.za/festac-77>

26 Si veda la recente mostra curata da Catherine David: *Iran. Unedited History 1960-2014*, catalogo della mostra, 16 maggio-24 agosto 2014, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris /Arc, Paris, Editions Paris Musée, 2014.

l'homme et de l'oeuvre >> e infine << la valeur d'opposition et de résistance au milieu environnant de la part d'individu ou d'un groupe (minorité culturelle) >>, criteri che sembrano riferiti alla selezione degli artisti non occidentali. Il curatore aggiungeva che, nel corso della prima fase di selezione, sarebbero stati privilegiati quegli artisti che avevano già mostrato un interesse per le culture non occidentali, avendo compiuto << de longs séjours dans des tribus >>: probabilmente Martin pensava ad artisti come Marina Abramovic e Ulay i quali, tra il 1979 e il 1982 si erano recati più volte in Australia, dove avevano preso contatto con gli artisti aborigeni; o ancora ad Alighiero Boetti, che dal 1972 si spostava periodicamente in Afghanistan. Allo stesso tempo, come già definito nel documento del 1983, si consideravano esclusi dalla selezione << les artistes trop fortement marqués par les influences occidentales. >>

L'analisi dei criteri di selezione mostra la discrepanza tra le formulazioni concettuali di Martin e i dati concreti di elaborazione del progetto. L'omogeneità, cercata e mancata a livello della scelta delle opere, passava ora attraverso la loro installazione e il display espositivo.

<< Tous les artistes seront donc présentés sur un pied d'égalité >> scriveva infatti Martin, aggiungendo: << On peut imaginer que beaucoup d'oeuvres seront réalisées sur place à Paris. Ceci a l'avantage de pouvoir, éventuellement, permettre aux intervenants de réagir au changement de contexte culturel et grace à leur propre appréciation sensitive de Paris, d'adapter leur oeuvre à ces nouvelles données >>.

Il 1985: Project d'exposition pour la Documenta 8

La *XIII^a Biennale de Paris* (1985), curata da un team internazionale composto da Georges Boudaille, Kasper König, Alanna Heiss e Achille Bonito Oliva, fu l'ultima di quel decennio. A causa del dissesto economico provocato dalla spese sostenute per il restauro della Grande Halle de la Villette, i fondi destinati all'edizione

successiva vennero meno. Inoltre il deficit finanziario provocò la liquidazione giudiziaria dell'associazione che supportava la biennale²⁷. Venuto meno il contesto di produzione del progetto, Martin si adoperò per individuare un'alternativa. Nel 1985 presentò il piano di lavoro di *Magiciens de la terre* al comitato internazionale di esperti chiamato a decidere della direzione della *documenta 8*. In modo analogo a quanto accaduto per la *documenta 7*, questo comitato aveva optato inizialmente per il direttore dello Stedelijk Museum (Amsterdam), Eddy de Wilde, al quale avrebbe dovuto affiancarsi nell'elaborazione del concept Harald Szeemann. La coppia de Wilde-Szeemann si dimostrò però incapace di portare avanti congiuntamente i lavori per la *documenta 8*, costringendo così il comitato ad individuare un nuovo direttore artistico a soli due anni dall'inaugurazione della mostra²⁸. È in questa occasione che Martin presentò il proprio progetto come candidato all'esposizione di Kassel²⁹. Il fatto è documentato dai materiali d'archivio di *Magiciens*, e nello specifico da un testo, non datato, composto di tre pagine, il cui incipit recita: *Project d'exposition pour la Documenta 8*.

Gli elementi di interesse di questo testo - nel quale non viene utilizzato il titolo *Magiciens de la terre* - sono individuabili non solo nel ripetersi di quelle idee e criteri che, già espressi nei due precedenti documenti, ritroveremo in seguito alla base della mostra dell'89, ma anche nei modi in cui essi vengono riferiti dal curatore. Ad esempio, nel definire le linee guida che avrebbero dovuto presiedere alla selezione degli artisti occidentali, Martin afferma che, non essendo possibile stabilire << ce que sera la situation artistique en 1987 >>, occorreva tenere presenti due possibilità.

27 Lavour, K., *Fonds Biennale De Paris 1959-1985. Biographie, historique*, in “Archives de la critique d'art”,

http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/fonds_d_archives/biographie/6

28 Cestelli Guidi, A., *La “documenta” di Kassel*, op.cit., p. 123. Si veda anche: Grasskamp, W., *To be continued: periodic exhibitions (documenta, for example)*, in “Tate Papers”, n.12, October 2009, p.9 <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7263>

29 Steeds, L., op. cit. p. 36.

La prima: « ou on voit apparaître une jeune génération énergique et forte. Dans ce cas, il faut mettre totalement l'accent sur cette nouvelle vague. On voit certains signes avant-coureurs avec les jeunes sculpteurs anglais ». La seconda: « ou la “nouveau” (parce qu'il s'en présente toujours une) n'est que le rhabillage de vieilles formules. Dans ce cas, il faut mettre l'accent sur les artistes moins jeunes, en leur donnant l'occasion de réaliser des oeuvres exceptionnelles. » A differenza del secco rifiuto espresso in precedenza per quest'ultimo tipo di operazione, qui il curatore si mostra meno intransigente. Una tattica determinata dal cambio di contesto, e dalla scelte che avevano orientato la precedente edizione della *documenta*, curata da Rudi Fuchs nel 1982. Inoltre, prosegue Martin, per « casser le carcan oppressant de l'art occidental » e rendere così l'esposizione « réellement internationale », bisognava « pratiquer l'ouverture et le droit à la différence ». Il progetto presentato da Martin consisteva quindi, ancora una volta, nel mostrare le « jamais vu ».

« Avec un tel projet, Documenta sortirait de l'enlissement academique et aviendrait à nouveau une aventure, en échappant aux circuits conventionnels. L'exposition serait une surprise pour chacun. Personne ne pourrait dire à l'avance à quoi elle ressemblerait. » La novità qui si trova riferita essenzialmente all'arte non occidentale, che ricomprendeva gli artisti russi o comunque provenienti dall'Europa dell'est, ossia da quella parte di continente collocata oltre la cortina di ferro. « Face à la masse de papier imprimé chaque année dans nos pays sur l'art contemporain, notre sous-information sur le reste du monde n'est-elle pas scandaleuse? Sans aller chercher si loin, il serait aussi très interessant d'inclure l'un ou l'autre artiste russe dans Documenta et de faire une prospection sérieuse dans les pays de l'Est. » L'attenzione di Martin per la Russia non era nuova; egli infatti aveva già lavorato a mostre focalizzate su artisti russi, dell'avanguardia e del contemporaneo: *Kazimir Malevich* (Pompidou, 1978), *Paris-Moscou 1900-1930* (Pompidou, 1979), e, in quello stesso

anno la prima personale di Ilya Kabakov in un museo europeo (Kunsthalle Berna, 1985). Inoltre questo interesse potrebbe essere connesso al ruolo che la Francia tentò di assumere sullo scacchiere politico internazionale durante gli anni della Guerra Fredda, gli stessi in cui dovette affrontare i danni provocati dalla guerra in Indocina (1945-1954) e dalla rivoluzione algerina. La perdita di prestigio dovuta al declino del suo impero coloniale spinse infatti il paese a giocare il ruolo di terzo player o mediatore tra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica; una strategia politica destinata ad aumentare la sua area di influenza, e alla quale corrisposero precise politiche culturali³⁰. In questo senso le parole di Martin - << Sans aller chercher si loin, il serait aussi très intéressant d'inclure l'un ou l'autre artiste russe dans Documenta et de faire une prospection sérieuse dans les pays de l'Est >> - potrebbero essere indicative di un interesse le cui ragioni non sarebbero interamente riducibili al solo imperativo all'innovazione, così trasparente nelle pagine che compongono questo documento. Per finire va notato che l'interesse del curatore anticipò un orientamento esploso a partire dal 2000, una volta cioè esauriti i primi effetti provocati dalla caduta del muro di Berlino e dalla dissoluzione dell'Unione Sovietica. Lo testimonia ad esempio la prima Biennale di Tirana, intitolata *Escape* (2001), e poi quella di Praga, *Peripheries become the center* (2003). Promosse rispettivamente l'anno precedente e quello successivo alla *documenta 11* curata da Okwui Enwezor (2002), queste biennali nel loro insieme mostrano chiaramente il livello di inclusione raggiunto dalla scena dell'arte negli anni successivi a *Magiciens de la terre*. La proposta di Martin non raggiunse comunque l'obiettivo sperato: il comitato della *documenta* optò infatti per la nomina di Manfred Schneckenburg, il quale, avendo già organizzato l'edizione del 1977, offriva la garanzia di una realizzazione rapida.³¹

30 Si rimanda a Dossin, C., *The Rise and Fall of American Art 1940s-1980s A Geopolitics of Western Art Worlds*, Farnham, Surrey-Burlington, Ashgate, 2015, p. 99.

31 Cestelli Guidi, A., op.cit. p.123.

Conclusion

Project pour une exposition internationale à Paris, databile al 1983, costituisce il primo di quattro statement redatti in vista della produzione di *Magiciens de la terre* (1989). La mostra passò attraverso più step, coincidenti con i tentativi del curatore, Jean-Hubert Martin, di individuare un'istituzione ospitante e di raccogliere i fondi necessari a permetterne la realizzazione: prima la *Biennale de Paris* (*Project pour la Biennale "Les Magiciens de la terre"*, 1984), poi la *documenta 8* (*Project d'exposition pour la Documenta 8*, 1985) e successivamente, nel 1987, il Centre Georges Pompidou. In questi testi troviamo già sviluppato il nucleo fondamentale della mostra, ossia la ripartizione degli artisti in due aree, quella occidentale e quella non occidentale, ed i criteri di selezione, fondati sull'esclusione della pittura neo-espressionista e delle pratiche moderniste non occidentali. Nell'analizzare questo documento sono state anticipate inoltre alcune questioni relative al contesto storico-artistico in cui Martin si trovò ad operare. Questioni che costituiscono le precondizioni della mostra: il confronto con *Primitivism in XXth Century Art* dalla prospettiva della produzione artistica contemporanea; il ritorno alla pittura figurativa ed il pluralismo che caratterizzò la scena artistica internazionale tra la fine degli anni '70 e gli '80; le trasformazioni che interessarono la cultura visuale aborigena nello stesso arco di tempo, e la rete di alleanze stabilite tra i centri artistici europei (e in particolare francesi) e quelli australiani; e, infine il processo che portò alla risemantizzazione degli artefatti etnografici presenti nelle collezioni museali parigine come arte primitiva. Passeremo ora ad analizzare ciascuno di questi punti.

II

LE ALTRE STORIE DI MAGICIENS DE LA TERRE

Primitivismo e pluralismo: gli anni Ottanta e le necessarie ragioni di un contesto.

Nel 1984, a cinquantacinque anni dalla sua fondazione, il MoMA inaugurava la sua nuova struttura, ampliata, su progetto dell'architetto argentino Cesar Pelli, al fine di consentire un raddoppiamento delle sue superfici espositive che raggiungevano così un'estensione totale di 8.000 mq. Nello stesso anno il museo promuoveva due mostre destinate a produrre un nuovo corso del modernismo³², in un'epoca dichiarata cronologicamente postmoderna. La prima, *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* (17 maggio - 19 agosto 1984), fu curata da Kynaston McShine³³ e raggruppava alcuni degli artisti più rappresentativi delle nuove tendenze

32 Nella disciplina della storia dell'arte il termine "modernismo" corrisponde allo svolgimento di tre aree di significato tra loro distinte. La prima: quella delle pratiche artistiche delle avanguardie europee tra fine Ottocento e primi tre decenni del Novecento, sino cioè all'ascesa dei regimi totalitari. La seconda: la teorizzazione di queste stesse pratiche negli anni immediatamente successivi alla Seconda guerra mondiale. È quello che Fredric Jameson ha definito come "l'ideologia del modernismo", o "la teoria di una pratica", in riferimento specifico al ruolo svolto da Clement Greenberg negli Stati Uniti, e per estensione, negli anni della Guerra Fredda, in Europa. E terzo: il corrispondere di questa "ideologia" con il movimento dell'espressionismo astratto americano, individuato dallo stesso Greenberg come punto di arrivo di un percorso interamente orientato dalla storia dell'astrazione. A questi sviluppi si potrebbe aggiungere la rilettura del modernismo che caratterizzò la fine degli anni '70 e gli '80, in relazione sia all'arte concettuale che alla nuova pittura figurativa. Per ulteriori analisi si rimanda ai seguenti volumi: Greenberg, C., *Collected Essays*, II volumi, Chicago, University of Chicago Press, 1986; Guilbaut, S., *How New York stole the idea of modern art: abstract expressionism, freedom and cold war*, Chicago, University of Chicago Press, 1983; Bürger, P., *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990; Jameson, F., *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Milano, Sansoni 2003; Bonito, Oliva, A., *Transvanguardia International*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1982.

33 McShine era già noto al pubblico dell'arte per la mostra *Information* (MoMA, 1970) una delle prime esposizioni prodotte da un'istituzione museale a recepire le nuove tendenze concettuali. Tra gli artisti selezionati troviamo: Vito Acconci, Carl Andre, Art&Language, John Baldessari, Gianfranco Baruchello, Joseph Beuys, Daniel Buren, James Lee Byars, Dan Graham, Hans Haacke, Joseph Kosuth, On Kawara, Sol Lewitt, Richard Long, Robert Morris, Bruce Nauman, Helio Oiticica, Yoko Ono, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Adrien Piper, Michelangelo Pistoletto,

figurative, tra i quali: Magdalena Abkanowicz, Siah Armajani, Miquel Barceló, George Baselitz, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Markus Lüpertz, A.R.Penk, Sigmar Polke, David Salle, Sean Scully, Julian Schnabel, etc.

La seconda, *Primitivism in XXth Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* (27 settembre 1984 - 15 gennaio 1985) fu curata da William Rubin e Kirk Varnedoe, e si presentava come la prima grande ricognizione storica sulla relazione tra arti non occidentali - identificate come “primitive” o “tribali” - ed occidentali, dal primitivismo modernista al contemporaneo.

Entrambe possono essere caratterizzate, pur nei loro differenti indirizzi, come parte di un fenomeno che Fredric Jameson ha descritto nei termini di una << colossale operazione di riscrittura >>, un'operazione in cui le tracce della mutazione post-moderna, in Occidente come fuori da esso, furono trasformate repentinamente in qualche cosa di decorativo, o, detto diversamente, in qualche cosa di familiare³⁴. Douglas Crimp aveva già fatto riferimento a questo fenomeno parlando di una << resurrection of painting >>, una reazione contro << all those art practices of the sixties and seventies which abandoned painting and coherently placed in question the ideological supports of painting, and the ideology which painting, in turn, supports >>³⁵. L'articolo di Crimp, pubblicato nel 1981 sulla rivista “October”, era una risposta indirizzata contro quella << generation of hold-outs >> composta dai sopravvissuti alla << disintegrating morality, social demoralization, and lack of conviction in all

Robert Smithson e Lawrence Weiner. Nel catalogo il curatore scriveva: << If you are an artist in Brazil you know of at least one friend who is being tortured; if you are one in Argentina you probably have had a neighbor who has been in jail for having long hair, or for not being “dressed” properly; and if you live in United States, you may fear that you will be shot at, either in universities, in your bed, or more formally in Indochina. *It may seem too inappropriate, if not absurd, to get up in the morning, walking into a room, and apply dabs of paint from a little tube to a square of canvas.* What can you as a young artist do that seems relevant and meaningful?>>. *Information*, catalogo della mostra, 2 luglio – 20 settembre 1970, New York, Museum of Modern Art, 1970, p. 138. Corsivo mio.

34 Fredric, J., *Postmodernismo: Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi Editore, 2015.

35 Crimp, D., *The End of Painting*, in “October”, Vol. 16, *Art World Follies*, Spring, 1981, p. 69-86.

authority and tradition >>, che la critica americana Barbara Rose aveva promosso con la mostra *American Painting: The Eighties* (1979)³⁶. Nello stesso numero della rivista Benjamin Buchloh pubblicava *Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting*, dove evidenziava la corrispondenza tra l'utilizzo << of the most worn-out historical and geo-political clichés as the nordic versus Mediterranean, the teutonic versus the Latin>> e << a critical language of false naïveté and bloated trivialities which forms the terminology of the new subjectivity.>>³⁷. Di fatto il contenimento della molteplicità di soggettività artistiche emerse in Occidente tra gli anni Sessanta e Settanta³⁸ – e con esse la molteplicità di pubblici e di ambienti oltre, e contro, il contesto tradizionale del museo³⁹ - passò attraverso la riduzione ad un preciso modello di artista, rappresentato

36 *American Painting: The Eighties*, mostra itinerante inaugurata nel settembre del 1979 alla Grey Art Gallery della New York University. Tra gli artisti selezionati Carl Apfelschnit, Nancy Graves e Richard Hennessy. Dopo una tappa a Houston, la mostra viaggiò in Europa, dove venne riallestita a Parigi, Nantes, Helsinki, Vienna, Budapest, Varsavia, Bari, Genova, Barcellona, Lisbona e Madrid. Il tour fu finanziato dalla United States Information Agency, un'agenzia governativa fondata nel 1953 sotto la presidenza Eisenhower con l'obiettivo, tra gli altri, di promuovere le politiche statunitensi nei paesi stranieri. << Generation of holds-out>> e << disintegrating morality, social demoralization, and lack of conviction in all authority and tradition>> sono citazioni di Crimp dal testo in catalogo di Barbara Rose, *ivi* pp. 73-74.

37 Buchloh, B., *Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting*, in "October", Vol. 16, *Art World Follies*, Spring 1981, pp. 39-68.

38 Si fa riferimento, ad esempio, alla relazione arte e femminismo tra gli anni '60 e '70. O, ancora in questo periodo, al rapporto tra pratiche artistiche e attivismo politico sullo sfondo delle proteste contro la guerra in Vietnam, delle lotte degli Afro-americani per il riconoscimento dei diritti civili, del maggio del 1968 etc. Tra i molti volumi dedicati all'approfondimento di questi temi si segnala: Lippard, L., *Get the message? A Decade of Art for Social Change*, New York, E.P.Dutton, 1984; Frascina, F., *Art, politics and dissent: aspects of the art left in sixties America*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1999; Subrizi, C., *Azioni che cambiano il mondo: donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmedia, 2013.

39 *Environment* (ambiente) è termine utilizzato da William Rubin in un'intervista rilasciata alla rivista "Artforum" nel 1974, e significativamente intitolata *The Museum Concept is Not Infinitely Expandable*. Qui Rubin affronta la questione del ruolo e delle forme future delle istituzioni museali: << Perhaps, looking back 10, 15, 30 years from now, it will appear that the modernist tradition really did come to an end within the last few years, as some critics suggest. If so, historians a century from now – whatever name they will give the period we now call modernism – will see it beginning shortly after the middle of the 19th century and ending in the 1960s (...) Perhaps the dividing line will be seen as between those works which essentially continue an easel painting concept that grew up associated with bourgeois democratic life and was involved with the

dai nuovi esponenti della pittura figurativa; il ritorno all'opera intesa come oggetto autoreferenziale; e infine il riconfigurarsi del museo come spazio nuovamente “auratizzato”.

Painting is salvation. It presents freedom of thought of which it is the triumphant expression (...) The painter is a guardian angel carrying the palette in blessing over the world. Maybe the painter is the darling of the Gods.⁴⁰

Gli anni Ottanta sono dunque il periodo in cui si verifica un passaggio determinante. Una svolta in cui si ricompone, tramite il recupero dei valori di autonomia dell'arte, la crisi di una scena, quella prodotta dalle pratiche artistiche del decennio precedente⁴¹. Resta da evidenziare la portata e la quantità delle funzioni ascrivibili a questo fenomeno. O, in altre parole, resta da ricostruire l'intero spettro di configurazioni discorsive reso possibile dal ritorno alla pittura negli anni Ottanta. Nel procedere in questa direzione non ci allontaniamo dall'oggetto della ricerca, ossia da *Magiciens de la terre*. Piuttosto per periodizzare queste mostre occorre complicare l'analisi distinguendo tra l'instaurarsi delle sue pre-condizioni e il momento in cui si combinano. Nel caso della mostra curata da Martin, una parte della critica ha

development of private collections as well the museum concept – between this and, let us say, Earthworks, Conceptual works and related endeavors, which want another environment (or should want it) and, perhaps, another public.>> Si veda: Alloway, L., Coplans, J., *Talking with William Rubin: The Museum Concept is Not Infinitely Expandable*, in “Artforum”, Vol.13, no.2, October 1974, pp. 51-57. Corsivo mio.

40 È quanto scrive il curatore e critico olandese Rudi Fuchs, in riferimento al lavoro di Anselm Kiefer in occasione della Biennale di Venezia del 1980. Vedi Buchloh, op. cit. p. 65, nota 28.

41 Negli anni '70 molti osservatori scrissero di una trasformazione della scena artistica, percepita nei termini di una crisi radicale. Georg Jappe ad esempio: << In New York the art scene is disintegrating; in Europe the museums and art galleries are suffering from a malaise which give rise to an increasingly heated debate among curators, museum organizers and students on the social value of art >>. Jappe, G., *What is reality? The Theme of documenta 5*, in “Studio International”, no.182, July 1971, pp. 2-3. O, ancora, Joseph Beuys: << Art is experiencing a crisis. All fields are in state of crisis >>. Beuys, J., Schwarz, D., *Report on a Day's Proceedings at the Bureau for Direct Democracy*, (1972), in Bishop, C., (ed.), *Participation*, Cambridge MA, MIT Press, 2006, pp. 120-124.

individuato tali pre-testi nell'emergere del “contemporaneo” come fenomeno indipendente dal modernismo e dal postmodernismo, un fenomeno che si vorrebbe del tutto nuovo, legato ai processi di globalizzazione e alla diffusione su scala planetaria del format biennale⁴². Da questa prospettiva le ragioni di un confronto con *Primitivism in XXth Century Art* appaiono chiare: quest'ultima infatti è chiamata a rappresentare il modello, configurato sulle coordinate storiche e teoriche del modernismo, cui *Magiciens de la terre* si opporrebbe. La capacità di innovazione offerta dalla mostra del Pompidou sarebbe così il risultato di una prassi interpretativa radicalmente differente, capace di rigenerare non solo il discorso sull'arte occidentale, ma anche la relazione “Occidente e il Resto” (Hall, 1992), presentandosi come discorso fondativo o inaugurale per tutte le operazioni e gli svolgimenti successivi. Tuttavia è proprio il confronto tra le due mostre a rendere impraticabile la tenuta progressiva di questo impianto. Non perché *Primitivism* sia altro da quanto sostenuto dalla critica, ma perché *Magiciens* non risponde alle nuove funzioni che le vengono attribuite. Per analizzare queste mostre occorre infatti valutare le forme della scena artistica occidentale di quegli anni. O, in altre parole, prima di affrontare il problema connesso alla rappresentazione della differenza culturale, occorre verificare quale fosse lo spazio discorsivo in cui tale rappresentazione veniva ad essere integrata. I pre-testi appunto, o le pre-condizioni diffuse, che costituiscono la sua superficie di proiezione. Il 1984, da questa prospettiva, non è solo l'anno in cui, come scriveva James Clifford, << si potevano trovare oggetti tribali in un'insolita quantità di luoghi disseminati per tutta New York >>.⁴³ È anche l'anno in cui il MoMA fa propria una

42 È quanto scrivono ad esempio gli storici dell'arte raccolti intorno allo ZKM | Center for art and media, tra i quali Hans Belting, Peter Weibel e Andrea Buddensieg. Si veda il volume: Belting, H., Buddensieg, A., Weibel, P., (Eds), *The Global Contemporary and the Rise of a New Art Worlds*, Karlsruhe, ZKM|Center for art and media; Cambridge MA -London, The MIT Press, 2013.

43 L'autore fa riferimento alle mostre di arte “tribale” allestite rispettivamente dal: Center for African Art, che inaugurò nel settembre del 1984 con un'esposizione di artefatti etnografici provenienti dal Musée de l'Homme (Parigi); dall'American Museum of Natural History che ad ottobre inaugurò *Asante: Kingdom of God*, e di lì a poco la Margaret Mead Hall of Pacific People come installazione

tendenza che aveva avuto il suo epicentro in Europa, nella Biennale di Venezia del 1980 e nella settima edizione della *documenta* di Kassel (1982), riferimenti espliciti di Kynaston McShine per la già citata *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*:

The exhibition, like the Museum itself, is international in scope. Except in a very few museums committed to the presentation of *new work* in this country, *current art* from abroad is seldom seen in any full and meaningful context. (...) In this regard Europeans have had a distinct advantage over Americans. The broad international surveys such as Documenta and the Venice Biennale (...) have enabled Europeans to see in greater depth the new developments in contemporary art, including those from the United States. (...) The concerns expressed in the work are basic, universal. Some address problems inherent in making art, paying particular attention to the painterly or the sculptural (...) Many reveal an abiding reverence for color and form and a preoccupation with drawing. Beyond technique, the most striking quality is the personal aspect of much of the work. The personal takes various forms: from the straightforwardly autobiographical, that is, the direct representation of the artist in a self-portrait, to the mythic, the artist employing ancient myths and metaphors to present his personal vision. The artist as creator, dreamer, storyteller, narcissist, as the instrument of divine inspiration, is represented in many works. (...) The alternative approach is a more poetic, interiorized, even hermetic attitude toward art, a search for the elemental in both meaning and form. The primordial is reinvested with meaning.⁴⁴

permanente; *Te Maori*, mostra itinerante inaugurata dal Metropolitan Museum of Art e allestita negli spazi della Rockfeller Wing; e per finire la Northwest Coast Collection of Indian Art alla IBM Gallery, che raccoglieva pezzi provenienti dal vicino National Museum of the American Indian (New York). Clifford, J., *Storie del tribale e del moderno*, in *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

44 McShine, K., *Introduction*, in *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, catalogo della mostra, 17 maggio-19 agosto 1984, New York, The Museum of Modern Art, 1984, pp. 11-12. Corsivo mio.

Il testo prodotto da McShine è una sintesi perfetta delle problematiche che occorre affrontare nell'approcciare una scena dell'arte, quella occidentale, i cui attori erano in procinto di offrire al cosiddetto Terzo Mondo non solo una rivalutazione della nozione di modernismo - tramite il ricorso ai concetti di influenza e decentramento - ma anche, e soprattutto, una critica allo stesso eurocentrismo (Mosquera, 1992). L'assenza di questi riferimenti nella letteratura su *Magiciens*, ossia la dissociazione operata rispetto al suo contesto più prossimo, si presenta quindi come la prima delle rimozioni necessarie ad isolare la mostra e a costruirne la singolarità. Una rimozione che, in certa misura, è lo stesso Martin ad indicare:

Magiciens de la terre a été analysée au filtre de doctrines relevant du politique, du marxisme, du postmodernisme, du racisme, du postcolonialisme, des *cultural studies*, or l'exposition ne relevait d'aucune de ces doctrines. Le mot mondialisation n'existait pas.⁴⁵

Quali sono allora le tendenze che caratterizzarono il sistema dell'arte negli anni Ottanta? Da una parte, come già detto, il ritorno alla pittura figurativa, e con essa il ritorno ai valori di autonomia dell'arte e al museo come tempio di un regno estetico autonomo. E, dall'altra, il delinearsi di un modello critico, quello del “pluralismo”, legato al diffondersi nel sistema espositivo di un criterio di impostazione tematica che prendeva il posto delle mostre centrate su un singolo artista o un singolo movimento. Inoltre, entrambi questi fenomeni possono essere letti come parte di un processo finalizzato a ridefinire gli equilibri di potere interni al sistema dell'arte, in un periodo in cui tale sistema risultava circoscritto al solo confronto tra Europa e Stati Uniti. È quanto si deduce dalla lettura dei testi redatti in occasione di mostre come *Aperto 80* (1980) e *A New Spirit in Painting* (1982). La prima, co-curata da Harald Szeemann e

⁴⁵ Martin, J.H., *Postface*, in *Magicien de la terre. Retour sur une exposition légendaire*, catalogo della mostra, 27 marzo-8 settembre 2014, Paris, Éditions Xavier Barral, Éditions du Centre Pompidou, 2014, p. 376.

Achille Bonito Oliva, presentò la nuova scena della pittura figurativa in un contesto internazionale, quello della Biennale di Venezia giunta nel 1980 alla sua trentanovesima edizione. I due curatori fecero riferimento a questa svolta in modi differenti. Se Szeemann poneva l'accento sulla rottura rappresentata dall'ingresso della pittura figurativa rispetto al quadro precedente - << È passata la linea ufficiale degli anni Settanta. Nel 1980 io sono per la mescolanza. Lo ero già prima. Ed in questo, la interpretazione dei fenomeni mi gioca spesso brutti tiri. E sia pure; io vedo nuovi contenuti che per molto tempo furono repressi; vedo oggi i creatori di quadri, fare un'arte molto più libera e disinvolta. >> -, Bonito Oliva invece, come critico di riferimento del movimento della Transvanguardia, era maggiormente interessato a puntualizzare gli elementi di differenza tra la nuova produzione pittorica americana e quella europea:

In definitiva la nuova immagine reagisce alle condizioni storiche e sociali del proprio contesto. In quello europeo tende ad una qualità di esecuzione che ne determina l'identità. In quello americano invece tende a sviluppare nuovi modi di produzione che conservano la memoria dell'automatismo e della proliferazione spontanea. Attraverso l'arte il pittore americano cerca un motivo d'esistenza, quello europeo cerca un livello più alto per l'esistenza dell'arte. Anche nella ripetizione ornamentale, l'arte americana sperimenta un grado di sopportabilità del contesto automatico, determinato dalla tecnologia, anche quando sembra far emergere una mentalità casual. L'arte europea punta ad una idea di lavoro artistico che poggia su una definizione qualitativa ed autosufficiente, che non significa perdere i contatti con la storia, ma la ripresa di motivi e fondazione di un nuovo tipo di immagine, legata ad un tessuto culturale all'incrocio di molte possibilità e di un'unica certezza: l'intensità dell'arte.

Diversamente da *Aperto 80*, che di fatto si limitò ad introdurre e promuovere gli artisti della Transvanguardia italiana e del neo-espressionismo americano, *A New*

Spirit in Painting, lavorò invece ad una ridefinizione della stessa scena artistica occidentale dal dopoguerra. La mostra fu promossa nel 1981 dalla Royal Academy of Arts (Londra), e curata da Norman Rosenthal, Nicholas Serota and Christos Joachimides, che nell'introduzione al catalogo scrivevano: << The three organizers of the exhibition feel strongly that the art of painting, whose recent history and development is far more complex and rich than has generally been acknowledged, is in fact flourishing.>>⁴⁶ In altre parole, piuttosto che limitarsi alla presentazione della nuova pittura, come il titolo stesso della mostra sembrava suggerire, i curatori tentarono di raccontare una storia differente dell'arte occidentale post-1945. Affermarono infatti - tramite la selezione delle opere - la vitalità della tradizione figurativa esclusa dal canone americano dell'astrazione, e rappresentata da almeno tre generazioni di artisti: Pablo Picasso, Jean Hélion, Lucien Freud, Francis Bacon, Balthus, William de Kooning etc.; Andy Warhol, Cy Twombly, Mario Merz, Jannis Kounellis, Kitaj, Georg Baselitz, Markus Lüpertz, A.R. Penk etc.; Anselm Kiefer, Julian Schnabel, Sandro Chia, Mimmo Paladino, Francesco Clemente etc. Un obiettivo che solo Stephen Bann nel recensire la mostra sembrò cogliere correttamente. Nel suo articolo, significativamente intitolato *Repenser la peinture moderne?*, Bann elogiò infatti i curatori per il loro approccio originale all'arte contemporanea; un approccio che permetteva di superare le categorie storiche e concettuali associate al modello modernista proposto da Werner Haftmann (attraverso la *documenta*), Alfred Barr (attraverso il MoMA) e Clement Greenberg (attraverso i suoi scritti), e culminato nel “trionfo della pittura americana”⁴⁷, ossia nell'egemonia

46 Joachimides, C., Serota, N., *Introduction*, in *A New Spirit in Painting*, London, Royal Academy of Arts, 1981, p. 11.

47 È il titolo di un saggio scritto dal critico americano Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: a History of Abstract Expressionism*, New York, Harper&Row, 1970. Per le recenti riletture dei testi di Greenberg si veda anche l'antologia italiana curata da Giuseppe di Salvatore e Luigi Fassi, *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*, Milano, Johan&Levi Editore, 2011. Nella prefazione, Caroline A. Jones scrive: <<Questa antologia consente di rivedere criticamente il peso eccessivo del Greenberg “americano” e di rivelare un Greenberg diverso, che aspirava

internazionale dell'espressionismo astratto. Si ricordi ad esempio quanto scriveva Haftmann nel catalogo della *documenta 2* (1959):

L'arte è divenuta astratta. (...) Su questa base si è sviluppata con una violenza impressionante una pittura espressivo- astratta, dinamico-drammatica portata avanti indipendentemente e in versioni molto personali allo stesso tempo da Hartung, Wols e Pollock (...) Dal 1950, questo nuovo espressionismo astratto si è diffuso con una velocità incredibile nel mondo intero e ha dato origine alle forme di arte più diverse⁴⁸.

Quello che Rosenthal, Serota e Joachimides tentarono di fare lavorando contro questa interpretazione, fu tracciare “altre” storie dell'arte del dopoguerra, tali da superare le restrinzioni imposte dai diagrammi di Barr o dagli scritti di Greenberg, entrambi fondati sull'idea di una progressione dell'arte moderna verso una sempre maggiore riduzione dei suoi mezzi espressivi, o in altre parole, verso l'astrazione. Il risultato di questa operazione fu duplice: da una parte infatti si “provincializzava” la pittura astratta americana, fino ad allora considerata come il canone dominante a livello internazionale; dall'altra si “pluralizzava” l'arte europea valorizzando i suoi differenti “dialetti”. Come scrisse Edward Lucie-Smith nel suo saggio sugli anni Ottanta: << It was agreed in many quarters that the creative initiative had indeed returned to Europe.>>⁴⁹

costantemente a una cultura europea più ampia – che egli leggeva in piena continuità con il modernismo americano. (...) Greenberg segna un'ulteriore fase nella storia del movimento senza sosta del capitale (...) i cui agenti globali stanno oggi colonizzando i diversi mondi dell'arte di Miami, Basilea, Mosca, Istanbul, ma anche Parigi, Venezia, Zurigo e New York. *Il declino odierno dell'influenza americana consente così un apprezzamento più consapevole delle componenti filosofiche all'interno degli scritti di Greenberg, al fine di decidere se vi possa essere ancora oggi un valore d'uso di tale approccio.* >> pp. 13-14. Corsivo mio. Si tratta di un approccio particolarmente significativo alla luce delle questioni sollevate nelle pagine seguenti di questa tesi.

48 *documenta '59 Kunst nach 1945 (Arte dopo il 1945)*, catalogo della mostra, 11 luglio-11 ottobre 1959, Köln, DuMont Schauberg, 3 Volumi. La citazione di Haftmann è tratta da: Cestelli-Guidi, A., *op. cit.*, pp. 27-28.

49 Lucie-Smith, E., *Art in the Eighties*, London-New York, Phaidon, 1990, p.10.

Si tratta di un processo messo in evidenza nel testo e nella selezione operata da Kynaston McShine per la già citata *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* (MoMA, 1984). Nelle pagine conclusive del catalogo è integrato un elenco delle esposizioni che, dal 1977 al 1984, erano state impegnate nella costruzione della nuova scena dell'arte europea. Da Zurigo a Londra, da Berlino a Roma, da Parigi ad Amsterdam, da Berna a Kassel, l'Europa collocata al di qua della cortina di ferro sembrava ricostruire la propria identità continentale, riorganizzando i rapporti tra le sue “provincie” sulla scorta delle operazioni inaugurate dal ritorno alla figurazione e dalla presa di distanza dal modernismo di Greenberg. Un processo, composto da differenti passaggi, in cui New York perdeva la sua posizione di centro dominante, per essere sostituita da una costellazione di nodi “periferici” e mobili. Come afferma Catherine Dossin in uno dei testi più lucidi scritti negli ultimi decenni su questo argomento:

What changed in the 1980s was not the center of the art worlds but its internal organization. Before that decade, the international art scene was a centralized network with a main hub (the center of the art worlds, be it Paris or New York) and peripheral nodes that orbited around it. In the 1980s it became a more complex set of networks with several important hubs: New York, Cologne, London, Venice, Kassel, among others. In this new organization, the center of the art worlds was no longer a city but a center of activity at a particular moment – be it through an exhibition series, a gallery, a museum, or a group of visible artists. In a world where communication and travel were becoming easier and cheaper by the day, the public's attention was no longer bound to one particular point; now it moved from one center to another, depending on what events were taking place where at any given time. The art worlds were becoming nomadic, and a new geopolitical order emerged.⁵⁰

50 Dossin, C., *op.cit.*, p. 286.

Magiciens de la terre è forse la mostra che maggiormente rappresenta la trasformazione indicata dalla Dossin in questo passaggio. La sua caratteristica principale, si potrebbe dire, consiste infatti nell'essere connessa a due sistemi. Da una parte un internazionalismo definito e circoscritto al confronto tra Europa e Stati Uniti che, nel corso degli anni Ottanta, subì una trasformazione radicale. Dall'altra il graduale sviluppo, a partire dai primi anni Novanta, di un *new internationalism* che si presenta, scrive Lisette Philipsen, << as an attitude that aims at institutional inclusion of non-Western visual art, and hence as an attitude that breaks with an hitherto prevailing Eurocentric notion of “internationalism” in the visual art, which was confined to Western Art.>>⁵¹ Questa liminalità di *Magiciens*, il suo essere collocata sulla soglia tra due sistemi differenti, è ciò che ne definisce l'ambiguità e che rende necessario ai fini dell'analisi, il ricorso alla ricognizione sul contesto storico-artistico che caratterizza gli anni della sua progettazione.

Si tratta infatti di un passaggio reso possibile dall'imporsi dei “dialetti” figurativi europei, intesi come pluralità contrapposta al canone della pittura astratta americana. Un'operazione che, paradossalmente, sembra precedere il multiculturalismo del decennio successivo, e che passò attraverso la produzione di esposizioni, di testi e di articoli in riviste, necessari a definire nuovi equilibri di potere e a lasciare emergere nuove storie dell'arte⁵².

In questo senso la mostra promossa dalla Royal Academy of Arts nel 1981, *A*

51 Philipsen, L., *op.cit.*, p.9. Nella stessa pagina l'autrice inoltre specifica: <<The notion of New Internationalism is today often simply replaced by the notion of “global” >>.

52 Si pensi ad esempio al ruolo esercitato dalla rivista italiana “Flash Art” e dal suo direttore Giancarlo Politi nel costruire questa nuova scena. Dalla fine degli anni '70 Politi pubblicò una serie di articoli che avevano come obiettivo la promozione, o il riconoscimento, della nuova pittura. Un'operazione che andò di pari passo alla rivalutazione dei maestri europei che l'avevano influenzata. Nel gennaio del 1983, ad esempio, vengono presentati articoli su Jean Dubuffet, Filippo De Pisis e Edvard Munch, così come sulla “Nuova Pittura Francese”, la “Nuova Pittura in Svezia” e la “Recente Pittura in Australia”. Nel maggio dello stesso anno la rivista include testi su Francis Bacon e Cobra, uno studio sul Neo-espressionismo tedesco e un'introduzione alla “Nuova Pittura in Jugoslavia”.

New Spirit in Painting, non rappresentò un punto di partenza ma piuttosto uno dei punti di arrivo di un processo le cui istanze erano già state individuate in testi come *Europe/America: The Different Avant-gardes*, pubblicato da Achille Bonito Oliva nel 1976; o, diversamente, in mostre come quelle curate da Johannes Gachnang, prima al Goethe Institute di Amsterdam (1971-1973), poi alla Kunsthalle di Berna negli anni della sua direzione (1974-1982)⁵³. I due curatori furono di fatto tra i principali animatori e precursori di questa tendenza. Bonito Oliva, dal canto suo, si era impegnato fin dalla metà degli anni Settanta nella produzione di testi strategicamente destinati a definire una diversa presenza dell'arte europea sulla scena ed il mercato internazionale. A partire da *Europe/America* (1976) sino a *La Transvanguardia internazionale* (1982), il critico italiano tracciò infatti una parabola il cui primo obiettivo consistette nel distinguere l'arte americana da quella europea, per presentare poi la stessa Transvanguardia come un movimento internazionale, articolato al suo interno nelle varianti europee (*in primis* italiana e tedesca) e statunitense. In questo percorso che, procedeva attraverso gradi progressivi di differenziazione, anche la storia delle avanguardie e neo-avanguardie artistiche, europee ed americane, si trovò ad essere riscritta come espressione - scriverà Bonito Oliva nel 1980 - di un *darwinismo linguistico* sotteso ad un'idea evolucionistica dell'arte. Johannes Gachnang era stato invece tra i più convinti promotori di un gruppo di artisti tedeschi - in particolare Georg Baselitz, Markus Lüpertz e A.R. Penk, tutti provenienti dalla Berlino Est - i quali, pur negando le formule pittoriche del realismo socialista, non concepivano il figurativo come un taboo. Per il curatore tedesco il loro lavoro rappresentava solo uno dei "dialetti" dell'arte moderna, espressione di una delle molte "provincie" del mondo dell'arte. In questo modo egli elaborò una sua teoria del provincialismo⁵⁴ la cui influenza sarebbe stata determinante nel progetto della

53 Direttori della Kunsthalle di Berna furono: Harald Szeemann, dal 1961 al 1969; Johannes Gachnang, dal 1974 al 1982; Jean-Hubert Martin dal 1982 al 1985.

54 Come nota la Dossin, questa teoria non fu mai messa su carta da Gachnang, che si limitò a

documenta 7 curata da Rudi Fuchs nel 1982, alla cui realizzazione prese parte lo stesso Gachnang come membro del “Comitato di lavoro” della mostra.⁵⁵ I due erano entrati in contatto alla metà degli anni Settanta, nel periodo in cui Fuchs era direttore del Van Abbemuseum (Eindhoven), una delle istituzioni europee ad aver maggiormente recepito le tendenze del minimalismo americano e dell'arte concettuale. Come ricorda il curatore olandese:

*Although at first their work was disturbing for its lack of affinity to American art, its quality became increasingly obvious and irresistible. It could not be ignored; and that simple fact led to the realization that American art, programmatically pushing towards the limits of its adopted morphology, was just a style, or even just another dialect in the great diversity of artistic expression. Almost overnight, I found myself defending European art and artists, “who had to worry a lot before they could make something”, against what we perceived as the haughtiness of American style.*⁵⁶

discuterne con colleghi ed artisti. A conferma di tali affermazioni l'autrice cita una conversazione tra Michael Compton, curatore presso la Tate Gallery, e Irving Sandler, noto critico d'arte americano. Compton raccontò a Sandler che, durante le selezioni per la Biennale di Parigi nel 1976, Gachnang aveva difeso e promosso una sua particolare teoria del “provincialismo”. Irving Sandler, “Irving Sandler Papers” (Los Angeles: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Special Collections and Visual Resources, 2000.M.43), 31, 22.

55 Il “Comitato di lavoro” della *documenta 7* comprendeva altri tre membri: Germano Celant; Coosje van Bruggen, artista e critica d'arte, già curatrice presso lo Stedelijk Museum dal 1967 al 1971; e Gerhard Storck, direttore dal 1975 al 1999 del Kunstmuseen di Krefeld, noto per gli stretti legami con Joseph Beuys. Storck infatti si era già occupato dell'acquisizione dei primi disegni dell'artista e in seguito, nel 1976, di *Fond IV/4* (1970-1974). Collaborò inoltre con Beuys alla re-installazione di *Barraque D'Dull Odde* (1961-1967). Si rimanda al sito web del museo: <http://www.kunstmuseenkrefeld.de/e/sammlung/josephbeuys/index.html>

56 Fuchs, R. H., Weinberg, A. D., Herrera, H., *Views from Abroad: European Perspectives on American Art I*, catalogo della mostra, 29 giugno-1 ottobre 1995, New York, Whitney Museum of American Art, 1995, p.25. Corsivo mio. La mostra fu la prima di tre esposizioni prodotte tra il 1995 ed il 1997 in collaborazione con lo Stedelijk Museum di Amsterdam, rappresentato da Fuchs (1995); il Museum für Modern Kunst di Francoforte, rappresentato da Jean-Cristophe Ammann (1996); e la Tate Gallery di Londra, rappresentata da Nicholas Serota (1997). L'obiettivo consisteva in una messa a confronto delle collezioni del Whitney Museum e di quelle dei tre musei partner, al fine di rinsaldare la cooperazione tra questi musei.

Tuttavia ciò che caratterizzò la settima edizione della *documenta* non fu solo il ritorno *tout court* alla pittura figurativa. La *documenta* curata da Rudi Fuchs segnò infatti l'avvio di una nuova procedura, un'operazione in grado, contemporaneamente, di ricodificare le operazioni concettuali degli anni '60-'70 mentre rivalorizzava categorie tradizionali di arte, dando maggiore slancio alle produzioni europee. Sinteticamente si potrebbero individuare due linee di condotta fondamentali nella mostra curata da Fuchs. La prima: l'attenzione data ai diversi “dialetti” europei, o ancora, come scrisse il critico francese Pierre Restany, l'affermazione di “una nuova mitteleuropa culturale”⁵⁷. Si trattava, come già evidenziato, della costruzione di specificità regionali - è il caso della transvanguardia italiana e del neo-espressionismo tedesco - contro l'internazionalizzazione del modernismo raggiunta nei decenni precedenti. Ma anche di un'alternativa alla “decadenza” dell'espressionismo astratto sul mercato europeo: << *In the late 1970s, it was considered odd to buy American art. Thanks to Dominique de Menil and her donations of works by Pollock and other American artists, American paintings became part of Beaubourg's collection.*>>⁵⁸ È quanto afferma Pontus Hultén - già direttore del Centre Georges Pompidou tra il 1971 ed il 1981 - in un'intervista condotta nel 1996 da Hans Ulrich Obrist, cui fa riscontro l'immediata fortuna critica del testo di Serge Guilbaut *How New York stole the idea of modern art: abstract expressionism, freedom and cold war* (1983). La “resurrezione” della pittura figurativa nella sua variante europea comportò inoltre una decisiva presa di distanza dalle prime edizioni della stessa kermesse di Kassel, ispirate al motto “astrazione come linguaggio mondiale”, che costituiva la linea teorica tracciata da Haftmann.

La seconda: questi “dialetti” vennero fatti interagire con le forme del concettuale emerse nei due decenni precedenti, alle quali la stessa *documenta* aveva

57 Restany, P., *Documenta 7. Alcuni pareri*, in “Flash Art”, n.110, novembre 1982, pp.

58 Obrist, H. U., *Pontus Hultén*, in *A Brief History of Curating*, Zurich-Dijon, Jrp|Ringier & Les Presses du réel, 2008, p.39.

dedicato una delle sue edizioni più importanti, la quinta, curata da Harald Szeemann nel 1972. Da una parte allora, la *documenta* di Fuchs proponeva il ritorno alla pittura intesa come un'arte autonoma dalla realtà, il cui necessario correlato consisteva nella musealizzazione del luogo espositivo, concepito di nuovo come tempio di un regno estetico autonomo << che non deve essere determinato dalla società o dall'architettura, ma che l'arte stessa deve inizialmente definire >>⁵⁹. <<L'arte è un'attività autonoma.>>, scrive il curatore nel catalogo, e prosegue: << Sarebbe falso considerarla sin dall'inizio, dal punto di vista di un tema centrale, non proveniente dall'arte ma da qualsiasi interesse della società >>⁶⁰.

Dall'altra l'ambizione di realizzare una mostra “discreta e silenziosa” non impedì a Fuchs di mostrare al centro del Fredericianum proprio quegli artisti della generazione anti-istituzionale degli anni Sessanta e Settanta che egli, come direttore del van Abbemuseum di Eindhoven, aveva esposto e di cui il museo olandese, in particolare negli anni di preparazione della *documenta*, era divenuto uno dei fori europei più importanti. Il progetto di Fuchs costruì la coerenza di questa operazione attraverso il ricorso ad una struttura espositiva fondata sul principio del *comparison and contrast*, a sua volta mutuato da uno degli autori più rappresentativi del modernismo in letteratura, Thomas S. Eliot, e in particolare dalla lettura di *Tradition and the Individual Talents* (1920), che si rivelò programmatico per la concezione della mostra. Nella dialettica dei due termini, “tradizione” e “talento individuale” e nell'enfasi sul senso storico che rendeva possibile il dialogo tra generazioni diverse all'interno di una stessa tradizione, il testo di Eliot, oltre a fornire la metafora della “foresta” a cui Fuchs paragonava la mostra, legittimò le linee guida su cui venne impostata la *documenta*. Se l'enfasi sulla tradizione sanciva la rottura con il

59 Fuchs, R., *Introduction*, in *documenta 7*, catalogo della mostra, 19 giugno- 28 settembre 1982, Kassel, V Paul Dierichs, 1982, Vol. 1, pp. xiii- xiv.

60 Ibidem.

paradigma delle neo-avanguardie, l'attenzione al “dialogo” tra diverse generazioni e alla tradizione dei “dialetti” europei forniva la risposta all'universalità del modernismo greenberghiano, definito ormai come uno stile che non poteva sostituire la pluralità di espressioni delle tradizioni nazionali europee.

Partendo da queste indicazioni Fuchs elaborava una struttura espositiva in cui tre generazioni di artisti si confrontavano tra loro in combinazioni sempre diverse. Nella contrapposizione visuale tra le opere, che doveva far scaturire dialoghi e affinità inaspettate e imprevedibili, i lavori di ogni artista ricomparivano così in combinazioni sempre nuove, in un dialogo sincronico che costituì la trama dell'intera mostra. All'ingresso del Fredericianum a dialogare ad esempio erano l'oro della colonna di James Lee Byars, il muro dorato dell'installazione di Jannis Kounellis, i *Gioelli (Cristo, Budda, Zaratustra)* di Luciano Fabbro e le *Friedenhase* (Lepre della pace) d'oro di Joseph Beuys. Al primo piano l'enfasi cadeva sulla generazione più giovane, in particolare sui pittori della transavanguardia italiana: il dialogo qui si svolgeva tra l'anima nordica di Anselm Kiefer, e l'anima mediterranea di Nicola de Maria, Sandro Chia, Enzo Cucchi e Francesco Clemente. All'entrata della Neue Gallerie l'installazione di Haacke, *Oelgemälde, Hommage à Marcel Broodthaers*, tra le poche opere politiche di questa *documenta*, dialogava invece con la pittura dei più giovani, le “selvagge” Claudie Schifferle ed Elvira Bach, Miquel Barcelo e Jean-Michel Basquiat.

La *documenta 7* si presentava dunque come un'esposizione senza esclusioni né limitazioni, <<in which>>, recita il suo sottotitolo, << our heroes after a long and strenuous voyage through sinister valleys and dark forests finally arrive in the English Garden, and at the gate of a splendid palace.>>. Questa impostazione non sollevò dissensi aperti o divisioni interne all'interno del team di lavoro di Fuchs. Se Gachnang era stato di fatto il promotore dell'integrazione dei dialetti figurativi, europei e non, nel corpo della mostra, Germano Celant e Coosje van Bruggen affideranno ai

rispettivi testi in catalogo le loro critiche al progetto di Fuchs. In particolare quest'ultima scrisse: << L'idea del “dialogo” come principio dell'installazione è interamente dipendente dalla persona che decide l'installazione. (...) Se la struttura del dialogo si impone in modo rigoroso, il discorso che ne deriva può risultare intenso ma le opere esposte risulteranno totalmente dipendenti dalla sua organizzazione. Questo, di conseguenza, contraddirebbe l'obiettivo di liberare le pratiche artistiche da idee preconcrete >>⁶¹. Non è difficile qui individuare le analogie con la mostra di Martin. Uno dei concetti chiave di *Magiciens de la terre*, dato il suo interesse a raccordare tra loro le diverse pratiche artistiche raccolte all'interno dell'esposizione, fu dato proprio dal rimando al “dialogo”: dialogo tra culture, dialogo tra artisti viventi e perciò contemporanei, dialogo tra “tradizioni”. Si trattò, nel caso della mostra parigina, di un riferimento reso possibile, e in buona parte giustificato, dalla retorica dell'eguaglianza che caratterizzò le celebrazioni del bicentenario della rivoluzione francese. Un “simulacro” di universalismo, come scriveva Etienne Balibar nello stesso 1989, << qui repose non pas sur l'égalité mais sur l'équivalence, et intègre ainsi dans son homogénéité formelle la reproduction permanente d'identités rivales >>. Sebbene Martin non sia riuscito a produrre una mostra formalmente omogenea, cosa impossibile dati i criteri di selezione adottati, tuttavia lo spirito del suo evento e le dinamiche che lo caratterizzarono, risultarono perfettamente corrispondenti a quanto detto da Balibar.

Le criticità sollevate dalla van Bruggen incrociavano inoltre quelle espresse da Douglas Crimp nel saggio intitolato *The Art of exhibition*, in cui il critico americano aveva duramente attaccato la *documenta* curata da Fuchs⁶². Le sue obiezioni assomigliano a quelle in seguito mosse da Frans Boenders in *Kunst zonder kader, museum zonder hoed* (Arte senza frontiera, museo senza cappello, 1992), in cui

61 Van Bruggen, C., *In the Mist Things Appear Larger*, in *documenta 7*, op. cit. Vol. 2, pp. ix-x.

62 Crimp, D., *The Art of Exhibition*, in “October”, Vol. 30, Autumn, 1984, pp. 49-81.

l'autore prendeva di mira Jan Hoet, direttore del museo di Gent⁶³. Secondo Boenders nel mondo dell'arte moderna e contemporanea, i direttori di museo ed alcuni curatori indipendenti avevano raggiunto, in certi casi, uno status inattaccabile, simile a quello del guru. I nuovi “arbitri del gusto” erano interessati soltanto a promuovere sé stessi e la loro immagine, senza prestare l'attenzione dovuta agli artisti che esponevano. Questi ultimi, dall'altra parte, appartenevano alla loro *conserverie*, e la selezione delle opere rischiava, di conseguenza, di non obbedire ad alcun criterio. Il risultato, si può affermare, era la produzione di mostre il cui carattere principale era dato da un approccio a-storico, mostre prigioniere del concetto moderno e borghese di arte, in cui tornavano a fare la propria comparsa concetti come quelli di “affinità” e “corrispondenza”. Questo approccio aveva dato vita ad un proprio filone espositivo di cui la *documenta 7* era solo uno dei risultati. Il desiderio di Fuchs di riaffermare l'autonomia dell'arte contre le incursioni della storia, venne infatti ripreso e ulteriormente sviluppato in un'altra esposizione, promossa sempre nel 1982, ancora in Germania (Berlino). Il suo titolo *Zeitgeist* risultava quanto mai appropriato, scriveva Douglas Crimp, data l'esclusione di qualsiasi opera che potesse turbare le tendenze mistificatorie presentate dai suoi due curatori, Norman Rosenthal e Christos Joachimides, come esemplari dello “spirito del tempo”. Ancora una volta la mostra veniva allestita in un edificio storico, il Martin-Gropius Bau, situato accanto all'ex quartier generale della Gestapo, gli ex uffici delle SS, e quelli del già cancelliere del Reich Albert Speer, collocazione che lo rendeva uno dei luoghi più densi di memoria dell'intera città. Si aggiunga inoltre che, nel contesto del dopoguerra, l'edificio, trivellato di colpi e ormai in rovina, si era ritrovato collocato a poche decine di metri dal muro di Berlino, motivo per cui non era ancora possibile accedere dall'entrata principale, nonostante i lavori di ristrutturazione completati alla fine degli anni '70.

63 Opera citata in: Meijers, D.J., *The museum and the “ahistorical” exhibition: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?*, in Greenberg, R., Ferguson, B., Nairne, S., (Eds), *Thinking about exhibitions*, London-New York, Routledge, 1996.

Rosenthal parlò della tensione tra interno ed esterno del palazzo nell'introduzione al catalogo: fuori, scrisse il curatore, l'orrore della Germania passata e presente. Dentro, il trionfo dell'autonomia, il *Gesamtkunstwerk* architettonico, che bandiva la realtà dall'edificio creandone una propria; di fatto anche le ferite inflitte alle mura dai colpi di proiettile potevano essere ormai considerate come parte della sua bellezza. La questione era dunque come connettere tra loro l'autonomia delle opere, quella dell'edificio e l'insieme di memorie che esso custodiva. La soluzione venne individuata dai due curatori nella commissione di opere specificamente pensate per il contesto espositivo di *Zeitgeist*: lavori che per adattarsi agli spazi del grande atrio del museo, dovevano essere composti tenendo conto di determinate misure. Ogni artista invitato avrebbe dovuto produrre così quattro tele, ciascuna delle quali delle dimensioni di tre metri per quattro. Una descrizione delle opere presenti venne fornita dallo storico dell'arte americano Robert Rosenblum, nel suo contributo al saggio in catalogo. Qui l'autore scriveva: << The ivory towers where artists of an earlier decade painstakingly calculated hairbreadth geometries, semiotic theories, and various visual and intellectual purities have been invaded by an international army of new artists who want to shake everything up with their self-consciously bad manners. >>

Così, lungo le mura dell'atrio, raccolte intorno ad un'installazione di Joseph Beuys, sfilavano le leggendarie creature scelte dagli artisti come oggetto di rappresentazione: << An anthology of works by the artists represented here might include images, for example, not only of Jesus (Fetting), Pegasus (LeBrun), Brunhilde (Kiefer), Orion (Garouste), Prometheus (Lupertz), Victor Hugo (Schnabel), and Picasso (Borofsky), but also Bugs Bunny (Salle), and Lucky Luke (Polke). >> Il risultato, scriveva ancora Rosenblum in termini positivi, era una Torre di Babele, che mescolava ogni cultura - alto e basso, contemporaneo e preistorico, classico e cristiano, leggendario e storico - con un'irriverenza che rispecchiava la moltitudine di immagini caratteristica << of our shared visual environment >>, nel desiderio di fornire << the material of dreams and

art >>. Per Roseblum, conclude Crimp, la parola “history”, poteva essere quindi efficacemente rimpiazzata da “zeitgeist”, dal momento che ciò che interessava lo storico dell'arte era solo il cambiamento prodotto nell'area della sensibilità e dello stile. La svolta registrata dalla mostra si presentava dunque come una nuova oscillazione del pendolo del gusto: dal freddo al caldo, dall'astratto al figurativo, dall'apollineo al dionisiaco. Un cambiamento espresso con ancora maggiore chiarezza dal critico americano Hilton Kramer, che sempre nel catalogo, scriveva: << Nothing is more incalculable in art – or more inevitable – than a genuine change in taste ... Although taste seems to operate by a sort of law of compensation, so that the denial of certain qualities in one period almost automatically prepares the ground for their triumphal return later, its timetable can never be accurately predicted ... >> Kramer affermava così che ciò che era andato perduto nella pratica artistica degli anni '60 e '70 era la poesia e la fantasia, il dramma di sé e l'irrazionale: tutti elementi negati dall' << ortodossia del puro e dell'astrazione cerebrale >> che aveva caratterizzato le neo-avanguardie. Di conseguenza ciò che era stato “represso” nel corso di quei due decenni, riaffiorava ora come pratica dominante. Ma, chiedeva ancora Crimp, che cosa veniva lasciato fuori da questa descrizione dell'arte contemporanea intesa come un oggetto discreto ed autonomo? Era possibile leggere il lavoro delle neo-avanguardie nei termini esclusivi di un'arte astratta, geometrica, puramente intellettuale? Quale elemento era stato rimosso? La risposta era semplice: ad essere negato era l'attitudine politica di queste stesse pratiche. Per Roseblum e Kramer, così come per Rosenthal e Joachimides << politics is what art must deny >>. Questa negazione portava con sé un altro rimosso: vale a dire, parafrasando Fredric Jameson, la rimozione dello stesso atto del rimuovere. Una doppia negazione dunque, che rendeva possibile normalizzare il campo discorsivo ed espositivo eliminando dal dibattito la stessa domanda sul politico. Infatti prosegue Crimp, nel suo testo, non era forse necessario parlare anche delle *loro* politiche [cfr. Rosenthal e Joachimides]?

Is there only *an* art of exhibition? Is there not also a politics of exhibition? Is it not a politics that chooses as the symbol of an exhibition the statue of an eighteenth-century imperial ruler? That invites only one woman to participate in an exhibition of forty-three artists? Can we not recognize a politics that would limit a discussion of repression and liberation to matters of style? Is it not, assuredly, a politics that wants to confine art to pure realm of the aesthetic?

Le domande poste da Crimp sono di particolare interesse nel contesto dell'analisi di *Magiciens de la terre*, dal momento che la mostra *Zeitgeist*, viene esplicitamente citata da Martin in *Project pour une exposition internationale à Paris* (1983). Come anticipato, in questo testo il curatore tentava di individuare un' area di sviluppo originale per il suo concept, tale da permettergli di tenere insieme la produzione artistica non occidentale e quella europea e statunitense. Ciò che caratterizza le sue descrizioni è da una parte il rifiuto della tendenze rappresentate dal neo-espressionismo (*Position par rapport à la peinture néo-expressioniste*) definite sinteticamente come << rhabillage de vieilles formules >>; e dall'altra il riferimento alle pratiche artistiche del decennio precedente, assunte negli stessi termini negativi di Roseblum, ossia come espressione << painstakingly calculated >> di << hairbreadth geometries, semiotic theories, and various visual and intellectual purities >>. Questa posizione trova il proprio sviluppo nell'ultimo statement prodotto per la mostra, *La Mort de l'Art, L'Art en Vit* (1986), ossia nel momento in cui Martin riceve conferma della disponibilità di uno due spazi destinati all'esposizione, la Grande Halle de la Villette. *La Mort de l'Art, L'Art en Vit*, risulta articolato in undici blocchi di testo, ciascuno dei quali sviluppa i presupposti teorici, i metodi, i criteri di selezione delle opere ed il loro allestimento: *Situation de l'art occidental*; *Situation de l'art en dehors du monde occidental*; *Les artistes qui ont un lien avec les cultures non*

occidentales; Les artistes du Tiers Monde et des pays socialistes; L'evolution; Myths et legendes repris par un artiste; Le blocage des arts visuels par rapport aux autres disciplines et le probleme du contexte; Oeuvres ephemeres et installations; Methods et criteres; e per finire Conclusion.

Come si evince dall'elenco, Martin lavorò per successive differenziazioni, isolando, come primo step, l'arte occidentale da quella non occidentale, secondo un criterio già utilizzato nei tre documenti che precedettero la sua redazione.⁶⁴

Depuis le début de ce siècle, on ne cesse génération après génération de recréer l'oeuvre ultime, le dernier tableau. Depuis lors s'accumulent des oeuvres dont les caractéristiques formelles sont réduites à leur plus simple expression pour tenter d'atteindre l'essentiel. L'art conceptuel à la fin des années 60 et au début des années 70 marquait une étape décisive dans cette quête de l'absolu.

In questo passaggio il curatore fa sua una prassi interpretativa non isolata ma ampiamente diffusa in quegli anni, per mezzo della quale la continuità tra le avanguardie del primo Novecento ed il Concettuale, europeo e americano, era definita nei termini di una ricerca ininterrotta sui linguaggi dell'arte. Una ricerca progressiva, orientata << à leur plus simple expression >>, ossia ad una sempre maggiore riduzione dei mezzi espressivi. In altre parole si applicavano all'interpretazione del Concettuale le formule del modernismo greenberghiano, identificando le neo-avanguardie con la tradizione, o meglio, con il formalismo.

La réflexion sur l'art qu'il impliquait, le confinait dans un terrible isolement. De par ses postulats il s'excluait de lui-même de toute mise en parallèle ou comparaison avec toutes sortes d'autres activités artistiques. Paradoxalement, la conscience de sa propre existence,

⁶⁴ *Project pour une exposition internationale a Paris* (1983), *Project pour la Biennale "Magiciens de la terre"* (1984) e *Project d'exposition pour la Documenta 8* (1985).

entreprise d'humilité dans son intention, l'empêchait de se situer sur un plan d'égalité avec toute activité artistique d'une autre société. La possibilité d'établir un pont avec des cultures différentes semblait exclue. La connaissance du context régissant la création rendait impossible la relation directe ou la comparaison avec d'autres contextes.

Partendo dall'integrazione del Concettuale nell'area di significato e sviluppo del modernismo occidentale, confinato così << dans un terrible isolement >>, Martin intendeva portare l'attenzione su tutte quelle esperienze escluse da questa linea di produzione e valorizzazione della storia dell'arte. Tuttavia, in considerazione sia di quanto segue nel testo, che del suo stesso oggetto (la *Situation de l'art occidental*), il riferimento alle << cultures différentes >> introduce non tanto la pluralità di esperienze che caratterizzava l'arte non occidentale, quanto piuttosto la pluralità di pratiche artistiche che, in questo scorcio di secolo, definiva la scena occidentale postmoderna. La “tradizione” modernista del Concettuale aveva infatti trovato, secondo la prospettiva delineata da Martin, una prima interruzione proprio in Europa nel corso degli anni Ottanta, il decennio in cui si erano affermati i cosiddetti “dialetti” figurativi, e in cui ogni singola tendenza si ritrovò ad essere inscritta entro uno stesso discorso critico, ricucendo così le fratture che avevano caratterizzato alcune operazioni dei tardi anni '60 e primi anni '70, e normalizzando i contesti destinati alla circolazione delle opere.⁶⁵

Entre-temps, la domination exercée pendant quelques années par cette tendance dans le monde de l'art s'est effacée au profit d'autres courants. Leur résurgence, bien plus que leur apparition spontanée, témoigne du mouvement pendulaire qui anime les modes artistiques. Une nuée de productions régressives (par rapport à ce sens de l'histoire de l'art) ou à tout le moins très traditionnelles ont poussé comme des champignons. Non pas que la peinture

⁶⁵ È quanto intendeva Rudi Fuchs nel 1982 con il riferimento ad una *documenta* << discreta e silenziosa >>.

expressionniste ait cessé d'exister pendant les années 60-70: elle n'avait simplement pas accès aux circuits valorisants de l'art savant. L'histoire de l'art – en tant que construction intellectuelle destinée à interpréter la création – procède de préférence par strates en oubliant la permanence de courants des pensées qui se poursuivent en parallèles parfois durant des décennies. Le paysage de l'art qui s'étale devant nous n'est plus celui d'une avant-garde poursuivant la quête de l'oeuvre ultime qui résumerait tout en un condensé absolu. Au contraire, la diversité des directions suivies par le jeunes artistes étonne: néo-expressionisme, nouvelle figuration, post-minimal, détournement d'objets, mobilier et décoration, photographie, ascèse critique et réflexive, positions politiques, “tableaux abstraits”.

Non è difficile individuare in questi brevi passaggi, gli stessi elementi di critica che avevano caratterizzato il discorso di Roseblum e Kramer: le neo-avanguardie venivano lette ora in termini esclusivamente astratti, come espressione << dell'ortodossia del puro e dell'astrazione cerebrale >> (Kramer) e in questo modo fatte confluire entro il dibattito sul modernismo greenberghiano. Un modello, quest'ultimo, che i curatori ed i critici europei consideravano ormai concluso, superato, con l'affermarsi della pittura figurativa e la pluralità dei suoi “dialetti” regionali, attraverso il recupero di ciò che era stato precedentemente represso: vale a dire i valori di autonomia dell'arte. Il nuovo “gusto” non comportava però l'esclusione dalla scena degli artisti e delle pratiche precedentemente valorizzate mediante massicce campagne di acquisti da parte dei collezionisti e di (alcuni) musei europei. In questo senso la *documenta* di Fuchs aveva cercato di tutelare entrambi gli investimenti, dando forma ad una struttura capace di combinare entrambe le esperienze, quelle del concettuale e quelle della nuova pittura. Nel momento in cui Martin si trova ad elaborare il proprio progetto, tra il 1983 ed il 1986, è costretto dunque a ritagliarsi una posizione tale da garantire l'assoluta originalità della sua tesi:

in che modo poteva, differentemente da altri curatori, << to confine art to a pure realm of the aesthetic?>> La risposta ormai è nota. La nuova svolta sarebbe stata definita nei termini di un confronto non più limitato agli artisti occidentali ma esteso in direzione del cosiddetto Terzo Mondo e dei paesi socialisti, inclusi tutti entro la cornice arte-valori spirituali. Come ovvio, anche quest'approccio rimandava alla sequenza di mostre a-storiche inaugurate nel corso degli anni '80, e di cui la *documenta 7* e *Zeitgeist* sono due esempi. Questo stile espositivo era emerso nei primi decenni del Novecento, quando l'accresciuto interesse per l'arte non europea da parte degli artisti era coincisa con i primi esperimenti tentati da alcuni collezionisti e direttori di museo di riordinare secondo una modalità “mista” parte dei materiali accumulati. L'intenzione era quella di dimostrare l'esistenza di un parallelismo tra l'arte moderna (espressionista e astratta) e le sculture dei popoli detti primitivi. A poco a poco, etnografi e storici dell'arte hanno preso a considerare questi manufatti come opere d'arte, aprendo con ciò la strada alla creazione di rapporti tra le rappresentazioni visive dei luoghi e dei periodi più disparati. Questa indifferenza per il tempo e per lo spazio presupponeva che gli oggetti fossero trattati come opere pienamente autonome, dotate di valore estetico, secondo un processo illustrato da André Malraux nel suo *Musée imaginaire* (1947)⁶⁶. Quest'ultimo era costituito da un archivio illimitato di immagini, fatto reso possibile dopo che la fotografia si era dimostrata in grado di riprodurre praticamente tutto. Malraux confermava dunque una tendenza e la portava all'estremo. Egli infatti scorgeva in questo archivio visivo dell'arte mondiale un'istanza di liberazione. Il museo immaginario permetteva infatti, secondo il suo giudizio, di scavalcare le proprietà materiali degli oggetti per arrivare a quella che egli considera l'arte autentica, non borghese: in un'opera di Roualt coglieva ad esempio un eco dell'antica maschera di Agamennone; nel movimento di un cavallo di Degas una relazione con un bassorilievo primitivo. Non si trattava di influenza

66 Si veda: Malraux, A., *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.

reciproca: le opere erano percorse dallo stesso spirito, indipendentemente l'una dall'altra. La mobilità che l' "arte mondiale" aveva conquistato tramite la fotografia non mancò, inoltre, di avere conseguenze sul modo di allestire gli oggetti stessi. Nella Kunsthalle di Amburgo Max Sauerlandt aveva disposto xilografie e incisioni espressioniste accanto ai vasi greci a figure rosse e nere. Al nuovo museo di Essen (1929) i dipinti di Emil Nolde erano accostati a maschere africane e figure di antenati provenienti dalle isole dei mari del Sud. In Olanda William Sandberg curò nel 1955 la controversa *Modern art old and new*, presso lo Stedelijk Museum, dove i lavori del gruppo Cobra si alternavano a maschere africane e a sculture di Lipchitz ed altri artisti. Tutte queste mostre erano state progettate per presentare ovvie affinità formali. Robert Goldwater, autore del celebre testo *Primitivism in modern painting*, si spinse oltre, utilizzando il principio delle affinità, nella progettazione degli interni del Museum of Primitive Art di New York; un principio che di seguito verrà utilizzato non solo da William Rubin - nella mostra del MoMA del 1984 - ma anche da altri curatori sempre nel corso dello stesso decennio. Il riferimento va, ancora una volta, alla *documenta* curata da Fuchs, ma non solo: si pensi ad esempio alla mostra allestita da Harald Szeemann nel 1988 al Museum Boymans-Van Beuningen, significativamente intitolata *A-Historische klanken*.

Accanto alle imprese di Fuchs, Rosenthal e Joachimides, e infine Szeemann, si potrebbe considerare anche il "villaggio globale" costruito da *Magiciens de la terre*. Se la mostra di Martin non rispondeva più all'orientamento verso un linguaggio elementare delle forme, presunto universale, ma piuttosto al tentativo di enfatizzare le differenze formali, tuttavia la stessa idea di allestire una mostra del genere doveva essere fondata sulla presunzione che un qualche filo conduttore comunque esistesse. Abbiamo già evidenziato come il curatore francese cercò di sostenere questo nodo.

Resta ora da valutare dove, o a partire da quale circostanze, individuò più concretamente la possibilità del “dialogo” tra culture.

Da Primitivism in XXth Century Art a Magiciens de la terre: un nuovo internazionalismo?

Il processo che ho descritto come un segno del presente – *all'interno della modernità* – annulla e interroga queste forme etnocentriche di modernità culturale che “contemporaneizzano” la differenza culturale”: esso oppone il pluralismo culturale sia al suo egualitarismo spurio – con le sue culture differenti in uno stesso tempo (Magiciens de la terre) – sia al relativismo culturale – con le sue temporalità culturali in uno stesso spazio “universale” (Primitivism in XXth Century Art).

(H. Bhabha)

Si consideri la seguente sequenza di citazioni. La prima è tratta dal testo pubblicato da Pierre Gaudibert nel catalogo di *Magiciens de la terre*:

L'esposizione Magiciens de la terre sarà certamente molto discutibile per quanto riguarda una serie di scelte e la sua ideologia, ma segnerà una svolta, dal mio punto di vista, decisiva. L'aggettivo << internazionale >> non potrà più designare questa partita di ping-pong artistico tra l'Europa occidentale e gli Stati Uniti, nella quale la potenza economica del Giappone è riuscita ad inserirsi; questo termine attualmente scandalosamente restrittivo – arte

internazionale, esposizione internazionale, etc. - dovrà d'ora in poi, tradurre un'apertura reale verso i paesi non occidentali del globo: più di tre quarti dell'umanità!⁶⁷

La seconda da un'intervista a Jean-Hubert Martin, realizzata dal critico americano Benjamin Buchloh nei mesi precedenti all'inaugurazione della mostra, e pubblicata su "Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne":

B.B. - Dans les débats de ces dernières années, *la question de la décentralisation culturelle* a pris une place de plus en plus importante, depuis le décentrage de la conception traditionnelle du rapport auteur-sujet jusqu'à la contestation de la position centrale de l'oeuvre d'art comme objet concret cohérent. Mais cette question va plus loin, et recouvre aussi bien la critique de l'hégémonie de la culture de classe moderne-bourgeoise que la remise en cause de la suprématie de la production culturelle du monde capitaliste occidental, et de ses marchés, sur les pratiques culturelles observées dans les << marges >> sociales et géopolitiques. La décentralisation culturelle vise à la prise en compte de la spécificité des pratiques culturelles dans ce qu'il est convenu d'appeler le tiers monde. Le projet des Magiciens de la terre procède-t-il de ce débat critique, ou est-ce simplement une autre tentative pour stimuler un monde de l'art essoufflé en présentant les mêmes productions contemporaines dans la cadre différent d'une exposition d'actualité?

J.H.M. - Il est évident que le problème du centre et de la périphérie a marqué la culture d'avant-garde euro-américaine ces dernières années, et notre projet d'exposition des Magiciens de la terre est parti de cette question. Déjà au niveau géographique, nous voulons surtout envisager la production artistique contemporaine à l'échelon mondial, planétaire. Mais la question du centre et de la périphérie s'est également posée par rapport à l'auteur et à l'oeuvre, d'autant que, dans plusieurs des contextes abordés ici, le rôle de l'artiste et le fonctions de l'objet ne sont pas du tout perçus comme dans notre mode de pensée européen. Quant aux phénomènes marginaux, il est difficile et délicat de faire participer des artistes

⁶⁷ Gaudibert, P., *La planète tout entière, enfin...*, in *Magiciens de la terre*, catalogo della mostra, op. cit, pp. 18-19. Citato in: Pinto, R., *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Milano, Postmedia, 2012, p.69.

issus de contexte géopolitiques différents à une exposition d'art contemporain occidental (euro-américain) resortissant à la culture dominante, au centre. Mais nous voyons bien que, pour avoir un centre, il faut des marges, et inversement. Or, la moitié de la centaine d'artistes invités à Magiciens de la terre proviendront de contextes marginaux: ce sont des artistes pratiquement inexistant dans les circuits du monde de l'art contemporain.⁶⁸

E, per finire, l'intervista a Martin, condotta da due antropologi, Carlo Severi e Julien Bonhomme, e pubblicata sulla rivista *Gradhiva* nel 2011:

C.S. - (...) Je voulais aussi que l'on réfléchisse à ce qui vous sépare exactement de Rubin et de son exposition sur le primitivisme. Il y a probablement à la fois un enjeu intellectuel et un enjeu poétique dans cette opposition. Rubin est un moderniste classique. Il s'inspire du cubisme du Picasso des années 1920-1930, et ne possède pas la radicalité de quelqu'un qui s'inspire de Dada. On est donc tentés d'opposer cette dernière attitude, attitude de critique incessante des oeuvres et de multiplication des frontières, à celle de Rubin qui a même essayé, dans une page impardonnable, d'appliquer les catégories de Riegl à l'Océanie et à l'Afrique. Dans le catalogue de *Primitivism in XXth Century*, Rubin parle en effet d'art tactile en Océanie et d'art optique en Afrique. J'aurais aimé avoir votre avis sur cette attitude.

J.H.M. - Évidemment, on m'a beaucoup opposé à Rubin. J'ai souvent dit que *Magiciens de la terre* était complémentaire de son exposition sur le primitivisme, par laquelle j'ai été ébloui. Bien sûr, j'avais, comme tous les spécialistes, des critiques, mais l'exposition, de par les oeuvres montrées, était formidable. On y voyait des pièces magnifiques et des rapprochements intéressants. Mais selon moi, on pouvait y opposer deux critiques majeures. La première est que l'exposition, de par les oeuvres montrées, était formidable. La deuxième est que l'exposition était vraiment formidable pour la partie historique classique, du début du xx^e siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, mais lorsqu'on arrivait aux contemporains, c'était une catastrophe. C'était comme si les commissaires n'avaient pas tenu compte de l'art

⁶⁸ Martin, J.H., Buchloh, B., *Entretien*, in "Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne", n. 28, estate 1989. Questo numero della rivista venne interamente dedicato a *Magiciens de la terre*.

européen. Je ne serais d'ailleurs pas étonné que Rubin n'y ait pas attaché une grande importance en vérité. Lui s'est concentré sur Picasso, sur le cubisme, sur ce qui est sa spécialité. On sait que c'est Kirk Varnedoe qui s'est occupé du contemporain. Rubin a dû déléguer. Il ne s'est pas rendu compte, sans doute, de la manière dont cela allait être considéré. En tout cas, cela allait être jugé par des Européens, et mal, parce que dans cette exposition, on avait bien inclus, par exemple, une figure majeure comme Beuys, mais il était représenté par un oeuvre mineure. En outre, bien d'autres artistes européens manquaient à l'appel. Donc, il y avait vraiment quelque chose qui ne marchait pas et, dans ce sens, Magiciens del terre complétait Primitivism.⁶⁹

Se le prime due citazioni mettono in evidenza il contesto entro cui occorre collocare la mostra di Martin, la terza ne offre non solo un'ulteriore conferma, ma permette inoltre di riconsiderare la relazione tra *Primitivism in XXth Century* e *Magiciens de la terre* nei termini di una loro complementarità.

L'intervista di Buchloh era il risultato di una serie di conversazioni tra l'autore e Martin, avvenute tra il luglio del 1986 e l'ottobre del 1988 a Parigi, dunque negli anni di preparazione della mostra. << These conversations >>, scrive Buchloh in *The Whole Earth Show*, ossia nella versione inglese della stessa intervista, pubblicata nel maggio del 1989 sulla rivista "Art in America", << originated in the interest I share with Martin in what seems to be a long overdue and courageous attempt to depart from the hegemonic and monocentric cultural perspectives of Western European and American institutions and their exhibition projects. >>⁷⁰ Si tratta in altre parole della medesima questione evidenziata nel testo di Gaudibert, in cui il termine "internazionale" era riferito ad una << partita di ping-pong >> tra Europa e Stati Uniti: un uso << scandalosamente restrittivo >> che la mostra di Martin avrebbe,

69 Martin, J.H., Severi, C., Bonhomme, J., *Jean-Hubert Martin et la pensée visuelle*, in "Gradhiva", n. 13, 2011, pp. 130-147.

70 Buchloh, B., Martin, J.H., *The Whole Earth Show. An Interview with Jean-Hubert Martin*, in "Art in America", n. 77, maggio 1989, pp. 150-159, 211-213.

secondo il critico francese, alterato definitivamente.

La questione della decentralizzazione – o *décentralisation culturelle* come scrive Buchloh - assumeva dunque, a partire da questo momento, una funzione centrale nel discorso critico, espositivo e per finire storico-artistico occidentale. Non solo segnava il passaggio da un internazionalismo limitato al confronto tra << le due differenti avanguardie >>⁷¹ - quella europea e quella statunitense - al *new internationalism* degli anni '90. Ma si imponeva con una forza tale da produrre effetti duraturi: la ritroviamo infatti, a distanza di circa trent'anni, come elemento guida dell'antologia pubblicata nel 2013 dal Pompidou, *Art et mondialisation. Décentremments. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*⁷².

Anche Nicolas Bourriaud, nel recensire la mostra di Martin aveva scritto: << One can criticize the selection, the method of presentation, the confused documentation, but this is to forget that, for the first time in a long while a curator has forced us to rethink art in time and space, reexamine our values and our understanding of the world “art” and reflect on the mechanism of the market. >>⁷³

In realtà il Pompidou, e di conseguenza Parigi, non era l'unico protagonista di questa svolta, che interessò contemporaneamente altri centri ed altre istituzioni del sistema dell'arte europeo. Nel 1989, ad esempio, veniva inaugurata a Berlino l'Haus der Kulturen der Welt, che presentava i suoi obiettivi in questo modo: << The House of World Cultures has set itself the task of presenting *non European* cultures through

71 Ci si riferisce qui, parafrasandolo, al titolo del testo pubblicato da Achille Bonito Oliva nel 1976: *Europe/America: the different avant-gardes*.

72 Orlando, S., (ed.), *Art et mondialisation. Décentremments. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2013. Il volume si pone due obiettivi: da una parte rileggere il modernismo in chiave plurale; dall'altra, valutare i modi di formazione delle narrazioni (récits) della storia dell'arte del XX e XXI secolo. Si noti però come la maggior parte dei testi che compongono questa antologia sono mutuati da discipline come l'antropologia, gli studi postcoloniali, i media studies o ancora i gender studies etc. A fronte di questo complesso insieme teorico, peraltro necessario, ciò che risulta mancante sono però le ricognizioni storiche: le uniche capaci di sostenere, attraverso una diversa o più ampia selezione dei dati, altre interpretazioni.

73 Bourriaud, N., *Magiciens de la terre*, in “Flash Art International”, n. 148, ottobre 1989, pp. 119-121.

their fine arts, theatre, music, literature, film and other media and engaging them in a public discourse with European cultures. >>⁷⁴

E ancora, a Londra nel 1991 inaugurava l'INIVA, Institute of New International Visual Arts. Sempre nello stesso anno veniva pubblicato il *Final Report: the Institute of New International Visual Arts*, vale a dire il fascicolo che raccoglieva e sintetizzava il lavoro svolto in vista della fondazione dell'istituto, compreso un breve testo, composto da nove paragrafi, ed intitolato *New Internationalism: An Emerging Concept*. In apertura si legge: << In the mainstream of the visual arts “International” has become a term synonymous only with Western Europe and the USA. This limiting Western/Eurocentric definition has meant that in practice the vast majority of the world's cultures (including minority cultures with western states) have been excluded from exhibitions and from the history of art. >>⁷⁵ La fondazione dell'INIVA rappresentava quindi un punto di svolta nel discorso sul *new internationalism*, che trovava ora supporto non solo in una mostra, come nel caso di *Magiciens de la terre*, ma in un'intera istituzione, finanziata dal British Arts Council e dal London Arts Board. Curiosamente però l'acronimo INIVA subì presto una trasformazione, cambiando in InIVA, ossia Institute for International Visual Arts: è questo infatti il nome che venne utilizzato in occasione della prima iniziativa pubblica organizzata dall'istituto, ossia il convegno promosso in collaborazione con la Tate Gallery, “A New Internationalism” (27-28 aprile 1994)⁷⁶, e, di seguito, nell'antologia che raccoglieva gli interventi qui prodotti, *Global Visions. Towards a New*

74 <http://www.hkw.de/en/hkw/selbstdarstellung/anfang.php> Consultato il 30 ottobre 2016. Corsivo mio.

75 Jantjes, G., Wilson, S., *Final Report: the Institute of New International Visual Arts*, London Arts Board, Arts Council. Cit. in Philipsen, L. *Globalizing Contemporary Art. The art world's new internationalism*, Aarhus-Copenhagen, Aarhus University Press, 2013, p. 8.

76 I partecipanti al convegno furono: Rasheed Araeen, Gordon Bennett, Jimmie Durham, Hal Foster, Hou Hanru, Geeta Kapur, Raiji Kuroda, Sarat Maharaj, Gerardo Mosquera, Evelyn Nicodemus, Olu Oguibe, Guillermo Santamarina, Elisabeth Sussman, Gilane Tawadros, Fred Wilson e Judith Wilson.

Internationalism in the Visual Arts (1994). In questo volume la definizione di “nuovo internazionalismo” era apertamente contrastata, come emerge dalle riserve espresse da molti tra artisti, critici e curatori. Si temeva infatti che questo concetto potesse essere solo una nuova parola d'ordine, capace di legittimare qualsiasi prassi istituzionale indipendentemente dai suoi contenuti. In particolare Rasheed Araeen - già fondatore della rivista “Third Text” (1987), tra gli artisti partecipanti a *Magiciens de la terre* e co-curatore di *The Other Story: Afro-Asians artists in post-war Britain* (29 novembre 1989 – 4 febbraio 1990, Hayward Gallery, London) – si espresse in questo modo: << If “recoding” only means changing the codes but not transforming the “object” itself, would it not make nonsense of the whole idea of a new internationalism? Would it not imply the construction of a new façade or outer wall, in the manner of postmodern spectacle or decoration? (...) My fear is that this may in fact turn out to be the reality.>>⁷⁷ I dubbi espressi dall'artista riguardavano quindi non tanto l'ormai inevitabile apertura della scena dell'arte occidentale al contesto contemporaneo globale, ma piuttosto i modi in cui questo processo avrebbe preso piede. Sembrava infatti che l'eurocentrismo che aveva caratterizzato il “vecchio” internazionalismo non fosse destinato a venir meno, ma piuttosto il rischio percepito era quello di una riformulazione che ne lasciava intatti i presupposti essenziali.

È quanto evidenzia ad esempio Gerardo Mosquera in un articolo pubblicato nel 1992 ed intitolato *The Marco Polo Syndrome. Some problems around Art and Eurocentrism*⁷⁸. Secondo il critico e curatore cubano una delle questioni più pressanti che la scena artistica non occidentale si trovava ad affrontare era infatti la “trappola culturale” costruita dall'eurocentrismo nel corso del processo di colonizzazione: da una parte i paesi non occidentali tendevano a ricondurre i problemi delle loro culture,

⁷⁷ Araeen, R., *New Internationalism – Or the Multiculturalism of Global Bantustans*, in Fisher, J., (ed.), *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London, Kala Press, InIVA, 1994, p. 3.

⁷⁸ Mosquera, G., *The Marco Polo Syndrome. Some Problems around Art and Eurocentrism*, in “Third Text”, n. 21, Winter 1992-93, pp. 35-41.

considerate arretrate, nella sfera delle tradizioni, isolando così quest'ultime dalla scena contemporanea. Dall'altra l'interesse postmoderno per l'“Altro” e l'alterità in generale, aveva introdotto una nuova sete di esotismo, vettore di eurocentrismo passivo o di secondo grado, tale da condizionare alcune produzioni culturali delle regione periferiche. Questa situazione generava contraddizioni e portava, in ogni caso, alla dipendenza economica dai centri occidentali, o alla mimesi dell'arte lì prodotta. L'interesse a salvaguardare la “tradizione” - << not preserving them but vigorously adapting them >> - non nasceva dunque dall'ansia dell'imminente omogeneizzazione culturale, o dal desiderio di fornire all'Occidente quel surplus di differenza necessario al buon andamento della sua macchina discorsiva e identitaria. << Here we leave the rather aseptic field of cultural relativism to come up against social problems and issues of power >>. Riguardava cioè il problema dell'identità culturale in società sconvolte nella loro continuità storica dall'irruzione del colonialismo e quindi della modernità occidentale⁷⁹; e la necessità, come scriveva Walter Mignolo, di avviare un processo di “decolonizzazione della conoscenza”, indipendente dalle forme di anti-etnocentrismo che si andavano elaborando in Occidente.

79 Miguel Mellino ci ricorda come il termine postcoloniale ebbe una relativa diffusione negli anni Sessanta all'interno della sociologia del sottosviluppo. Nato negli anni successivi al secondo dopo guerra, questo specifico campo di studi, a metà strada tra sociologia, storia, economia e scienze politiche, aveva quale compito primario la comprensione e l'analisi delle cause e dei motivi dell'arretratezza socioeconomica delle società del terzo mondo. Lo sviluppo del processo di decolonizzazione e il crescente desiderio di modernizzazione delle nazioni divenute indipendenti favorirono il consolidamento di tale disciplina. In questo contesto il dibattito sul postcoloniale verteva quindi essenzialmente sulla situazione sociale, politica, ed economica degli Stati appena decolonizzati. Tuttavia il decorso particolare del processo di decolonizzazione fece sì che il termine postcoloniale venisse presto sostituito da quello di neocoloniale, considerato, soprattutto dai teorici della dipendenza come André Gunder Frank, Immanuel Wallerstein e Samir Amin, più adatto alla descrizione di quanto stava avvenendo nei paesi di recente indipendenza. Diversa invece è stata la fortuna di postcoloniale all'interno della critica letteraria anglosassone, ed è nell'ambito di questa tradizione che va cercata, scrive Mellino, la radice dei postcolonial studies. Si veda: Mellino, M., *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Roma, Meltemi, 2005, pp. 30-31.

This development is a matter of some urgency since we are running the risk that the West, apart from anything else, may also give the Third World a philosophy of intercultural exchange and a critique of Eurocentrism. Such an autocritique, despite its good intentions and its indisputable value, would perpetuate the distortion produced by its single perspective and existing circuits of power.⁸⁰

In sintesi si potrebbe affermare che il problema principale sollevato da Mosquera, riguardava la rappresentazione della contemporaneità delle culture non occidentali. Non era questione da poco, dal momento che l'impostazione prevalente nei musei occidentali era data ancora dal discorso sul riconoscimento degli artefatti etnografici come opere d'arte primitiva. Si oscillava infatti tra la negazione di coevità, espressione resa celebre da Johannes Fabian⁸¹, ed ingrediente principale della mostra curata da William Rubin e Kirk Varnedoe al MoMA nel 1984; alla produzione di contemporaneità come piano temporale, puramente cronologico e del tutto storico, nel cui inserire una propria selezione delle culture umane, secondo la variante offerta da *Magiciens de la terre*. Si comprendono allora i dubbi e le perplessità circa l'utilizzo del termine "new internationalism", emersi nel corso del convegno promosso dall'InIVA nel 1994. La situazione inoltre risulta ancora più complessa se si considerano le caratteristiche del dibattito sul primitivismo negli anni '80. Procediamo con ordine e analizziamo le due alternative offerte rispettivamente dal MoMA e dal Pompidou.

Primitivism in XXth Century art. Affinity of the tribal and the modern risultava articolata in due blocchi: da una parte le arti tribali, termine che Rubin sostituisce, seguendo l'indicazione dell'antropologo inglese William Fagg⁸², al precedente

80 Mosquera, G., op. cit., p. 38.

81 Fabian, J., *Il Tempo e gli altri: la politica del tempo in antropologia*, L'ancora, Napoli, 2000.

82 Rubin, W., *Primitivismo modernista. Un'introduzione*, in *Primitivismo nell'arte del XX secolo*.

aggettivo di primitivo, considerato ormai etnocentrico e dispregiativo. Si trattava essenzialmente di artefatti provenienti da alcuni dei più importanti musei etnografici europei e statunitensi, inclusi alcuni prestati dall'Auckland Institute of New Zealand. Dall'altra le pratiche artistiche occidentali, la cui evoluzione, da Gauguin al Concettuale, mostrava l'influenza esercitata dal primitivismo prima in termini di esotismo e soluzioni formali adottate, poi come paradigma di una creatività radicale, che << riportava in luce la dimensione primigenia di un rimosso stato di natura, unico antidoto ai mali di una società di cui si avvertiva la crisi ed il rischio di alienazione>>⁸³. Questa soluzione veniva presentata come elemento assoluto di novità nel contesto teorico, espositivo e storico-artistico occidentale. Come scrisse Rubin nella sua introduzione: << Nessun argomento di così fondamentale importanza nell'arte del XX secolo è stato oggetto di minore attenzione del primitivismo, l'interesse cioè degli artisti moderni per l'arte e la cultura tribale. >> Rubin non poteva non citare alcuni precedenti, tra i quali il più significativo era dato dal testo pubblicato da Robert Goldwater nel 1938, *Primitivism in Modern Painting*. Tuttavia, nel prosieguo della sua esposizione, il curatore non parlerà mai di Goldwater come artefice del concetto di “affinità” sul quale era fondata la mostra. Nè che questo stesso concetto era già stato utilizzato da René d'Harnoncourt nell'elaborazione di numerose mostre e tecniche espositive. Si trattava di una rimozione singolare, dal momento che entrambi i curatori erano parte integrante della storia del MoMA: Goldwater era stato direttore del Museum of Primitive Art, fondato nel 1957 in vista dell'organizzazione e valorizzazione della collezione di arte primitiva di Nelson Rockefeller; e René d'Harnoncourt era succeduto ad Alfred Barr alla direzione del MoMA nel 1950, carica che conservò sino alla sua morte nel 1968. Come ricorda Mary Anne Staniszewski in *The power of display. A history of exhibition installations at the*

Affinità fra il Tribale e il Moderno, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1985, Vol.I, p. 5.

83 Del Puppo, A., *Primitivismo e Postmodernismo*, in *Primitivismo*, Art e Dossier, Firenze, Giunti Editore, 2003.

Museum of Modern Art (1998), d'Harnoncourt e Goldwater collaborarono in numerose occasioni alla produzione di mostre il cui obiettivo consisteva nello stabilire le condizioni percettive necessarie ad un diverso apprezzamento degli artefatti etnografici come opere d'arte.⁸⁴ Queste operazioni, che passarono attraverso l'elaborazione di format espositivi sperimentali, anche molto diversi l'uno dall'altro, rappresentano dunque il precedente di *Primitivism in XXth Century Art*. Una storia, lunga almeno quattro decenni, che non trovò posto nel voluminoso catalogo della mostra⁸⁵.

D'Harnoncourt aveva curato alcune delle esposizioni più innovative proposte dal museo americano nel corso degli anni Quaranta: *Indian Art of the United States*, inaugurata nel 1939 a San Francisco in occasione del Golden Gate International Exposition, e riallestita due anni dopo al MoMA; *Arts of the South Seas* in cui per la prima volta il curatore sviluppò il modello delle “vistas” (1946)⁸⁶; e ancora *Timeless*

84 Staniszweski, M.A., *The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge Mass., The MIT Press, 1998.

85 Solo Jean-Louis Paudrat nel suo testo in catalogo accenna alla storia del primitivismo al MoMA. Nel ripercorrere le tappe che dall'Europa e Parigi segnarono il dislocamento istituzionale di oggetti primitivi dalla sfera dell'etnografia a quella delle gallerie di arti visive, conclude infatti la sua ricognizione in America con la mostra *African Negro Art*, promossa dal MoMA nel 1935 e curata da Jameson Johnson Sweeney in collaborazione con Charles Ratton (noto gallerista parigino, vicino ai surrealisti e collezionista di arte tribale) e Robert Goldwater. L'importanza del saggio di Paudrat consiste nel ricorso metodico alla cornice istituzionale del primitivismo. Si veda: Paudrat, J.L., *Africa*, in *Primitivismo nell'arte del XX secolo*, op. cit., pp. 125-175.

86 *Arts of the South Seas* raccoglieva artefatti provenienti dall'Australia, la Nuova Guinea, la Melanesia, la Micronesia e la Polinesia. Quest'area geografica era stata divisa in venti aree culturali a loro volta raggruppate sulla base di affinità stilistiche - “natural forms simplified”, “natural forms geometricized”, “natural forms exaggerated and distorted” - come mostra il diagramma incluso nel percorso espositivo e pubblicato all'interno del catalogo. La mostra era strutturata in modo tale da permettere al pubblico di confrontare simultaneamente oggetti allestiti in sezioni differenti. Ad esempio se ci si trovava nella galleria dedicata alle Solomon Islands guardando indietro si potevano osservare gli artefatti allestiti a parete provenienti dalla Polinesia e ancora più indietro quelli dall'Easter Island. Queste sovrapposizioni permettevano allo spettatore di associare ciascuno gruppo di oggetti ad altri, secondo le indicazioni precedentemente fornite dal diagramma. Gli ambienti inoltre erano stato diversificati tra loro, tramite la scelta dell'illuminazione e della pittura delle pareti, in modo da suggerire un tipo di esperienza simile a quella di un viaggiatore che si sposta da un paese ad un altro, osservando i contrasti e le similarità delle culture. *Arts of the South Seas*, catalogo della mostra, 29 gennaio-14 maggio 1946, New York, Museum of Modern Art 1946.

Aspects of Modern Art, promossa in occasione del ventesimo anniversario dell'istituzione (1949). Queste esposizioni dettero vita, ciascuna a suo modo, ad una delle stagioni maggiormente innovative del museo dal punto di vista degli allestimenti e delle combinazioni di oggetti proposti. Mostre che lavoravano nella direzione già tracciata da Barr con *Cubism and Abstract Art* (1936) e *Fantastic Art, Dada and Surrealism* (1937): enfatizzare l'universalità dell'arte moderna e indicare il MoMA come il maggiore protagonista di questa narrazione. Per far questo era necessario ricondurre la disparità di oggetti ed opere esposte ad un criterio di lettura omogeneo, fondato sulle affinità stilistiche, e tale da promuovere l'idea di un'essenza comune a tutte le culture e tutte le epoche. Così all'entrata di *Timeless Aspects of Modern Art* si poteva leggere: << Modern art is not an isolated phenomenon in history but is, like the art of any period, an integral part of the art of all ages. The exhibition also serves as reminder that such “modern” means of expression as exaggeration, distortion, abstraction etc., have been used by artists since the very beginning of civilization to give form to their ideas.>>⁸⁷ Accanto a questo statement era inserita una timeline che andava dal 75.000 a.C. al 1948, ed una mappa del mondo che indicava i luoghi in cui le opere erano state trovate o prodotte. Sul muro opposto la mostra iniziava con un dipinto risalente alla dinastia Sung *Dragons and Landscape* (XIII sec.), un'opera di Cézanne (*Pines and Rocks*, c. 1895) e Picasso (*Ma Jolie*, 1912) ed una stampa di Giovanni Battista Piranesi (della serie *Prison Interior*, 1740). Questo criterio espositivo chiaramente destoricizzante, fondato sulla decontestualizzazione degli oggetti e su una loro valorizzazione puramente formale, caratterizzò tanto gli allestimenti proposti dal MoMA quanto quelli del Museum of Primitive Art. Qui prevalse, fin dalla mostra inaugurale curata da d'Harnoncourt, una disposizione tipicamente modernista, con le opere ben distanziate tra loro, accuratamente illuminate e collocate su piedistalli: un modello di seguito adottato

⁸⁷ Staniszweski, M.A., op. cit., p.84.

dall'istituzione che assorbì le collezioni del museo, ossia il Metropolitan Museum of Art (1971). Vi furono certo delle eccezioni significative, e d'Harnoncourt tornò ad interessarsi alla costruzione di spazi espositivi capaci di suggerire la diversità e le caratteristiche dei contesti di provenienza degli oggetti. Ogni soluzione adottata rispondeva comunque ad una medesima esigenza: quella di mostrare l'arte come un dominio garantito nella sua autonomia dalla storia degli stili, i quali seppure eterogenei, nascevano come espressione di una sensibilità comune a tutte le culture e le società umane. Questo rendeva possibile tanto l'apprezzamento modernista di una maschera Dan inserita all'interno di un *white space*; quanto l'accostamento di un dipinto di Georges Roualt ad un crocifisso medievale (*Timeless Aspects of Modern Art*), una combinazione giocata sul contrasto tra spazi in penombra e illuminazione circoscritta agli oggetti. La storia del MoMA in questo senso fu straordinaria: la ricchezza dello spettro di soluzioni adottate per esaltare una stessa visione universale dell'arte moderna, non trova infatti riscontro in altre istituzioni.

Rubin e Varnedoe lavorarono dunque all'interno di una tradizione ben consolidata, della quale conoscevano perfettamente convenzioni e storia. Non ne stravolsero l'eredità, ma insistirono sulla sua rimozione dal loro discorso. In nessun altro modo infatti sarebbe stato possibile considerare come nuovo un dibattito che durava almeno da un secolo, e che aveva già prodotto una letteratura notevole, in Europa come negli Stati Uniti: cataloghi, articoli su riviste, saggi, volumi specializzati, redatti da artisti, critici, storici dell'arte e antropologi. In altre parole come notava Thomas McEvelley nella sua recensione alla mostra⁸⁸, Rubin e Varnedoe simularono la scoperta del primitivismo. Il risultato, più o meno consapevole e per certi aspetti paradossale, fu che, nel decennio precedente l'emergere del *new internationalism*, tornava ad affermarsi un modello di relazione tra culture improntato

⁸⁸ McEvelley, T., *Docteur, avocat, chef indien. Le "primitivisme" dans l'art de XX siècle au musée d'Art moderne de New York*, in *L'identité culterelle en crise. Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nimes, Editions Jacqueline Chambon, 1999.

al discorso sviluppato in Europa nel corso della colonizzazione. Un fenomeno che a sua volta generò una nuova ondata di pubblicazioni, le quali non fecero altro che nutrire il miraggio di un sapere presentato ancora come una sorta di *terra incognita*. Nulla di strano allora se lo stesso Martin, nel corso dell'intervista condotta da Severi nel 2011 precedentemente citata, tornava a parlare della mostra di Rubin, e in particolare delle sezioni da lui allestite, come di un evento straordinario per la selezione dei materiali esposti e per i confronti individuati. Non si avverte qui alcun eco delle sue stesse critiche precedenti – « Le principal reproche fait à cette exposition concernait son propos formaliste. Il me semble important de mettre en relief les aspects fonctionelles, et non pas formels, de cette spiritualité » e « Je m'élève contre la thèse, sous-jacente aussi à l'exposition Primitivism in XXth Century Art, selon laquelle nous avons détruit toutes les autres cultures avec les techniques occidentales »⁸⁹ - o, a distanza di oltre vent'anni, di quelle, numerose, sollevate da critici e antropologi come James Clifford.

La storia di questo incontro interculturale non potrebbe essere raccontata in maniera diversa? Vale la pena di sforzarsi di estrarre un'altra storia dai materiali raccolti nella mostra: una storia non di redenzione o di scoperta, ma di riclassificazione. Quest'altra storia parte dal presupposto che quella di arte non sia un'idea universale, bensì una mutevole categoria culturale occidentale. È una svolta tassonomica il fatto che, piuttosto bruscamente, nel lasso di pochi decenni, un'ampia classe di artefatti non occidentali sia stata ridefinita come arte e ciò richiede una disamina critica e non una celebrazione. Che la costruzione di tale comprensiva categoria di arte, impostata su scala mondiale, si sia verificata proprio allorché tutti i popoli del pianeta cadevano sotto il dominio politico, economico, ed evangelico europeo non può essere irrilevante.⁹⁰

89 Martin, J.H., Buchloh, B., *Entretien*, op.cit. pp. 8-9.

90 Clifford, J., *Storie del tribale e del moderno*, in *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

Al contrario ciò che interessava Martin era sottolineare le variazioni apportate al quadro tracciato dal MoMA; un atteggiamento che presupponeva il riconoscimento del valore e della coerenza del discorso intrapreso da Rubin. Da una parte infatti, ricorda il curatore francese, il MoMA non era stato il primo ed unico museo a giustapporre arte moderna e arte primitiva: << nous avons élaboré avec Pontus Hulten, à l'ouverture du Centre Pompidou en 1977, dans les collections permanentes, deux vitrines très importantes avec des objets que le Musée de l'Homme nous avait prêtés. L'une, sur l'Afrique, se trouvait en face des cubistes et l'autre, sur l'Océanie, en face des surréalistes. >>⁹¹Dall'altra però Martin criticava Rubin sia per la sua mancata conoscenza *de visu* degli artisti africani, ossia per non aver mai messo piede in Africa - << Je n'ai jamais pu accepter la déclaration de Rubin selon laquelle il n'avait jamais mis les pieds en Afrique et que ça ne l'intéressait pas. Rubin se rangeait ainsi derrière Picasso. >>⁹² - sia per non aver prestato attenzione alla selezione occidentale operata da Varnedoe nella sezione “Contemporary Explorations”. Qui infatti la presenza degli artisti europei risultava, secondo Martin, sottodimensionata, sia dal punto di vista quantitativo che qualitativo: di Beuys ad esempio, era stata scelta un'opera minore che male rappresentava il lavoro dell'artista-sciamano. << En tout cas, cela allait être jugé par des Européens, et mal (...) >> scrive Martin.

Se il curatore formulò un giudizio ampiamente negativo sul lavoro svolto da Varnedoe, << (...) c'était une catastrophe. C'était comme si les commissaires n'avaient pas tenu compte de l'art européen >>, tale giudizio d'altra parte non intaccò l'interpretazione che delle pratiche artistiche del Concettuale era stata data. Nell'ultima sala della mostra del MoMA, << Contemporary explorations >>, che avrebbe potuto servire a rimettere a fuoco la vicenda storica del modernismo e del

91 Martin, J.H., Severi, C., Bonhomme, J., *Jean-Hubert Martin et la pensée visuelle*, op. cit., pp. 131-132. Il curatore prosegue raccontando di una telefonata ricevuta alle 3 di mattina da Rubin che gli chiedeva del numero di opere inserite nelle vetrine e domandava se esisteva una documentazione fotografica dell'installazione.

92 Ibidem.

tribale, il curatore si sforzò invece di scovare artisti occidentali contemporanei, la cui opera presentasse un << sentire primitivo >>. “Sentire” che non risultava più ora << da un equilibrio tra idee ed oggetti>>, come era accaduto per le avanguardie; o da una certa sensibilità per << lo spirito del mito e del magico >> piuttosto che per forme specifiche, che aveva caratterizzato l'espressionismo astratto. Piuttosto i criteri di individuazione dovevano essere cercati altrove e nello specifico: nell'uso di materiali grezzi o “naturali”; in un atteggiamento ritualistico; nella preoccupazione ecologica; nell'ispirazione archeologica; in una concezione dell'artista come sciamano, e, ancora, in una certa domestichezza con << la mente dell'uomo primitivo nella sua scienza e nella mitologia >>.

Echoing traditional (if inaccurate) descriptions of tribal artists as indifferent to aesthetic concerns, the new artists and their critical supporters spoke of the future art becoming as Primitive art had been, more integrally engaged with broader systems of nature, magic, ritual and social organization.

L'interpretazione fornita da Varnedoe sulle “affinità” che organizzavano la relazione tra *new primitivist* e primitivi *tout court*, si presenta dunque come un'anticipazione, o per lo meno, come un terreno comune su cui insistette lo stesso Martin fin dalla scelta del titolo della mostra, *Magiciens de la terre*. Le sue critiche non toccavano quindi le questioni di fondo relative all'impostazione concettuale e storica di *Primitivism in XXth Century Art*: tra le due mostre si percepisce piuttosto un'aria di famiglia. Se le variazioni apportate dal curatore francese si concentrarono essenzialmente sulle modalità di selezione degli artisti non occidentali, scelti attraverso le *missions de terrain* intraprese da Martin e dal suo team, e sulla produzione *in situ* delle opere, entrambe le mostre si premurarono invece di escludere non solo i modernismi del Terzo mondo, ma anche gli sviluppi dell'arte concettuale oltre l'area europea e

statunitense. Perché, ad esempio, André Magnin nei suoi viaggi alla scoperta dell'arte africana non incontrò i membri del Laboratoire Agit-Art (Dakar)⁹³? Perché Martin continua ad affermare, ancora in *Africa Remix*⁹⁴, che sino all'inizio degli anni Novanta le pratiche concettuali erano sconosciute in questo continente? La risposta è nota e puntualmente esplicitata dal curatore anche in interventi recenti: «<< Aujourd'hui le discours sur l'art contemporain est sursaturé du critère politique (...) Ce discours-là reste dominé par des critères idéologique au point d'oublier le plaisir esthétique, sans même aller jusqu'à a parler d'émotion. >>»⁹⁵ Eliminato il criterio del politico, non restava dunque, secondo Martin, che il piacere estetico: ad esso era affidato il confronto tra culture, il quale a sua volta, come in un gioco di specchi, doveva confermare i valori estetici stabiliti. Il perché di queste scelte, le motivazioni che rendono possibile una loro analisi, sono quelle indicate nel paragrafo precedente. La de-radicalizzazione delle pratiche artistiche, a partire da quelle occidentali, era stata infatti una delle caratteristiche principali del postmoderno europeo e statunitense. Un processo che non interessò solo l'arte prodotta negli ultimi due decenni, ma che portò a rileggere, o meglio a confermare, un'interpretazione delle stesse avanguardie europee in chiave esclusivamente formalista. Anche la storia coloniale della Francia rientrava in questa operazione di ricodifica, utile alle celebrazioni del bicentenario della Rivoluzione francese, ma solo come sfondo. Ridotta a collage, come quello

93 Il Laboratoire Agit-Art era stato fondato a Dakar nel 1973-74, da un gruppo interdisciplinare di artisti, scrittori, musicisti, filmmaker e performer. Il suo obiettivo, scrive Okwui Enwezor, «<< was to transform the nature of artistic practice from a formalist, object-bound sensibility to practices based on experimentation and agitation, process rather than product, ephemerality rather than permanence, political and social ideas rather than aesthetic >>». Si veda: Enwezor, O., *Where, What, Who, When: A few notes on "African" Conceptualism*, in *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s-1980s*, catalogo della mostra, New York, Queens Museum of Art, 1999, pp.111-112.

94 «<< In the 1980s conceptual art had not reached Africa, and schools there were still teaching abstract painting >>» scrive il curatore. Si veda: Martin, J.H., *The reception of African Art*, in *Africa remix. Contemporary Art of a Continent*, catalogo della mostra, Johannesburg, South Africa, Jacana Media, 2007, p.47.

95 Martin, J.H., *Postface*, op. cit. p. 377.

realizzato da Bernard Marcadé per il catalogo di *Magiciens*⁹⁶, il racconto di questa storia adempiva ad una funzione di ostentato anti-eurocentrismo, esibito solo nella misura in cui, sfogliando le pagine del catalogo, si poteva andare avanti a costruire altri sistemi estetici esotici, ai margini della modernità.

Surrealismo e anticolonialismo: Non visitate l'Esposizione Coloniale!

Alla vigilia del primo maggio 1931 e all'antivigilia dell'inaugurazione dell'Esposizione Coloniale, lo studente indocinese Tao viene arrestato dalla polizia francese. Chiappe, per colpirlo, utilizza il falso e la lettera anonima. Si viene a sapere, dopo il tempo necessario a parare qualsiasi agitazione, che quell'arresto, dato come preventivo, non è che il preludio di una espulsione in Indocina. Il delitto di Tao? Essere membro del Partito Comunista, che non è affatto un partito illegale in Francia, e aver osato una volta manifestare dinanzi all'Eliseo, contro l'esecuzione di quaranta annamiti.

L'opinione mondiale si è vanamente commossa per la sorte dei due condannati a morte Sacco e Vanzetti. Se Tao viene abbandonato all'arbitrio della giustizia militare, noi non abbiamo più alcuna garanzia per la sua vita. Levare così bellamente il sipario era proprio quel che ci voleva, nel 1931, per l'Esposizione di Vincennes. L'idea del brigantaggio coloniale (la parola era brillante, e appena abbastanza forte), quest'idea, che data dal XIX secolo, è di quelle che non hanno percorso la strada dovuta. Ci si è serviti del denaro eccedente per mandare in Africa, in Asia, navi, pale e zappe, grazie alle quali vi è finalmente laggiù di che lavorarare per un salario; e quel denaro lo si raffigura volentieri come un dono fatto agli indigeni. È dunque naturale, si pretende, che il lavoro di quei milioni di schiavi ci abbia dato i cumuli

96 Marcadé, B., *L'Autre, ce grand alibi*, in *Magiciens de la terre*, op.cit.pp. 33-70.

d'oro che sono in riserva nei sotterranei della Banca di Francia. Ma che il lavoro forzato – o libero – presieda a questo mostruoso scambio; che gli uomini i cui costumi, quali cerchiamo di conoscere attraverso testimonianze raramente disinteressate, è lecito credere meno pervertiti di noi, ed è dir poco, e forse illuminati come noi non lo siamo più sui veri scopi della specie umana, del sapere, dell'amore e della felicità umana, che tali uomini da cui, se non altro, ci distingue la nostra qualità di bianchi, e che noi, uomini senza colore chiamiamo uomini di colore, siamo stati costretti, per la sola potenza della metallurgia europea, nel 1914, a farsi bucare la pelle per un vilissimo monumento funebre collettivo – questa era del resto, se non andiamo errati, un'idea francese, rispondeva ad un calcolo francese – ecco quel che ci consente di inaugurare, anche noi, a modo nostro, l'Esposizione Coloniale, e di considerare come animali di rapina tutti gli zelatori di simile impresa. I Lyautey, i Dumesnil, i Doumer, che oggi sono in alto loco in questa medesima Francia del Moulin-Rouge, non si sono più limitati a un carnevale di scheletri. Si è potuto leggere, qualche giorno fa, a Parigi, un manifesto non lacerato in cui Jacques Doriot era presentato come responsabile dei massacri d'Indocina. *Non lacerato.*

Il dogma dell'integrità del territorio nazionale, invocato per dare a quei massacri una giustificazione morale, è basato su un gioco di parole insufficienti a far dimenticare che non passa una settimana senza che nelle colonie non si uccida. La presenza, sul palco inaugurale dell'Esposizione Coloniale, del presidente della Repubblica, dell'imperatore dell'Annam, del cardinale arcivescovo di Parigi, e di vari governatori e soldati, di fronte al padiglione dei missionari, e a quelli di Citroën e Renault, esprime chiaramente la complicità di tutta la borghesia nella nascita di un nuovo e particolarmente intollerabile concetto: la << Grande Francia >>. Per impiantare questo concetto – truffa sono stati costruiti i padiglioni dell'Esposizione di Vincennes, per dare ai cittadini della metropoli la coscienza di proprietari, necessaria a udire senza battere ciglio l'eco delle fucilate lontane. Per annettere al fine paesaggio di Francia, cui già aveva dato risalto prima della guerra una canzone sulla capanna-bambù, una prospettiva di minareti e di pagode.

A proposito non abbiamo dimenticato il bel manifesto di reclutamento per l'esercito coloniale: una vita facile, negre dalle grosse tette, il sottoufficiale elengatissimo nella sua

divisa di tela, che se ne va a passeggio in riscìò, trainato dall'indigeno – l'avventura, la promozione. D'altronde, nulla è risparmiato per la pubblicità: un sovrano indigeno in persona verrà a battere la grancassa alla porta di quei palazzi di cartapesta. La fiera è internazionale, ed ecco come il fatto coloniale, fatto europeo come diceva il discorso inaugurale, diventa fatto acquisito.

Non dispiaccia allo scandaloso Partito Socialista ed alla gesuitica Lega dei Diritti dell'Uomo, sarebbe un po' forte che noi distinguessimo tra il buono ed il cattivo modo di colonizzare. I pionieri della difesa nazionale in regime capitalista, con l'immondo Boncour in testa, possono essere fieri del Luna-Park di Vincennes. Tutti coloro che si rifiutano di essere i difensori delle patrie borghesi sapranno opporre al loro gusto delle feste e dello sfruttamento l'atteggiamento di Lenin che, per il primo agli inizi di questo secolo, ha riconosciuto nei popoli coloniali gli alleati del proletariato mondiale.

Ai discorsi e alle esecuzioni capitali, rispondete esigendo l'immediata evacuazione delle colonie e la denuncia dei generali e dei funzionari responsabili dei massacri nell'Annam, nel Libano, nel Marocco, nell'Africa centrale.

Questo testo, intitolato *Ne Visitez pas l'Exposition coloniale!*, qui presentato nella traduzione italiana di Franco Fortini, venne redatto da André Breton nel 1931, in occasione dell'inaugurazione dell'Exposition Coloniale de Vincennes (1931)⁹⁷. Firmato da Paul Eluard, Benjamin Péret, Georges Sadoul, Pierre Unik, André Thirion, René Crevel, Louis Aragon, René Char, Maxime Alexandre, Yves Tanguy, Georges Malkine, esso costituisce una testimonianza dell'impegno dei surrealisti nella causa anticoloniale promossa in Francia dal Partito Comunista. L'occasione di questo approfondimento, su un aspetto poco noto dell'esperienza politica e non esclusivamente poetica dei surrealisti nei confronti dell' "Altro" non occidentale, è fornita dallo stesso catalogo di *Magiciens de la terre*, nel quale trovano posto,

⁹⁷ Breton, A., *Non visitate l'Esposizione Coloniale*, in Fortini, F., Binni, L., (a cura di), *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1977, pp. 128-131.

all'altezza del testo-collage redatto da Bernard Marcadé, due foto precedentemente pubblicate su *Le Surréalisme au service de la révolution* che documentano l'esposizione *La Vérité sur les colonies* (1931), e il testo sopra citato. Come ha ricordato Martin recentemente, « nous étions, moi et mon équipe, très sensibilisé aux questions du colonialisme. Pour éviter un de ces textes académiques destinés à se dédouaner auprès des doctrinaires, j'avais demandé à Bernard Marcadé de constituer pour le catalogue un album d'images commentées sur ces anciennes relations avec les autres. »⁹⁸ Tuttavia l'occasione di questa ricognizione non fornì lo spunto per una riflessione sulla decolonizzazione dello spazio espositivo, tanto più necessaria nel momento stesso in cui l'unico modello di relazione tra culture presente nei musei occidentali era quello del primitivismo. Le retoriche che hanno condizionato lo sguardo sull'alterità, così come il ruolo dell'oggetto etnografico e dei feticci nei regimi visivi messi in atto dalla cultura espositiva della modernità, risultavano per il curatore già parte del passato, ed infatti si riferisce ad esse come « ces anciennes relations avec les autres. » La mostra co-curata dai surrealisti nel 1931 come risposta all'Esposizione Coloniale di quello stesso anno, rappresentò un atto di denuncia della gestione europea delle culture.

La loro militanza politica, ricorda Michel Leiris⁹⁹, aveva avuto inizio negli anni venti, il momento in cui la Francia si trovò ad affrontare le prime contestazioni nelle sue colonie in Indocina, nel Maghreb e in Siria. Fu però nel Rif marocchino che questo conflitto acquisì, per la prima volta dopo la Rivoluzione haitiana, l'aspetto di una vera e propria guerra di indipendenza, mettendo in agitazione i governi della Terza Repubblica. Il protagonista di questa vicenda, Abd el-Krim, ricevette il sostegno dei comunisti e seminò scompiglio nella classe politica francese; i

98 Martin, J.H., *Postface*, op. cit. p. 376.

99 Leiris ricorderà come « la première prise de position politique » dei surrealisti « fut une prise de position en somme anticolonialiste ». Si veda: Leiris, M., Price, S., Jamin, J., *Entretien avec Michel Leiris*, in “Gradhiva”, n.4, 1988, pp. 28-56.

surrealisti, da parte loro, si impegnarono pubblicamente contro questa guerra, ed è proprio in tale occasione che si avvicinarono al Partito comunista francese. La loro mobilitazione prese la forma di numerose azioni di protesta, come quella che ebbe luogo il 2 giugno del 1925, in occasione del banchetto organizzato in onore di Saint-Pol Roux, poeta francese, discepolo di Mallarmé, che Breton e compagni indicavano come loro precursore. Sotto il piatto di ciascun ospite venne fatta scivolare la *Lettre ouverte à Monsieur Paul Claudel, ambassadeur de France au Japon*, nella quale dichiaravano di << désolidariser publiquement de tout ce qui est français >>. Lo stesso giorno veniva pubblicato su “L’Humanité”, l’ << Appel aux travailleurs intellectuels. Oui ou non condamnez-vous la guerre? >>, firmato da diciassette surrealisti.¹⁰⁰ In questo appello si chiedeva agli intellettuali di mobilitarsi contro gli spargimenti di sangue in Marocco, e contro << les traités de spoliation imposé par la violence aux peuples faibles >>. Nell’insieme, la pubblicazione dei due testi e il sabotaggio della cena furono percepiti dall’opinione pubblica come una forma di contestazione strettamente legata alla sovversione in campo letterario: una valutazione che corrispondeva al ruolo di intellettuali che i surrealisti intendevano assumere all’interno di riviste come “Clarté” e poi “Philosophies” e “Correspondance”, di fatto organi di stampa del Partito Comunista francese. La lotta contro la censura del conflitto in Marocco, l’appello ai soldati a disertare e fraternizzare con il nemico, il rifiuto del nazionalismo, sono tutti aspetti che caratterizzeranno il dibattito contro la guerra in Algeria, molti anni dopo. Sembra quindi che i surrealisti fossero arrivati con troppo anticipo al tema dell’anticolonialismo, ritrovandosi di conseguenza ad occupare una posizione minoritaria all’interno della classe intellettuale.

L’idea di allestire a Parigi una grande mostra coloniale internazionale aveva

¹⁰⁰Si veda: Pierre, J., *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Paris, Le Terrain vague, 1980, I volume, p. 49-50.

fatto la sua comparsa all'inizio degli anni venti, con l'avvio dei lavori di progettazione per i festeggiamenti del centenario della conquista dell'Algeria (1930). Nel 1923, sotto la guida del generale Steeg, vennero istituiti un consiglio superiore e un commissariato generale per le manifestazioni. Fu prevista la pubblicazione di un'opera dedicata << à la mémoire des soldats de France qui, il y a cent ans, ont libéré l'Algérie de joug barbaresque, puis l'ont rendu à ses justes destinées en y instaurant la "paix française" >>¹⁰¹, e di diversi volumi destinati ad essere distribuiti nelle scuole pubbliche, per informare gli studenti degli aspetti geografici, storici, ed economici dell'Algeria. Venne organizzato il primo rally transahariano Algeri-Gao - simbolo del controllo del territorio e antenato della Paris-Dakar - e inaugurato a Bounfarik un monumento alla colonizzazione, mentre nella capitale algerina apriva il Musée des Beaux-Arts, il Musée du Bardo e il Musée Franchet d'Espérey, ossia il museo dell'armata africana che occupò l'antico palazzo del dey. Il 1931 si presentava quindi come l'anno ideale per l'esposizione coloniale, un evento il cui primo obiettivo consisteva nel dare ai francesi una coscienza dell'impero, e che si iscriveva nella tradizione delle esposizioni universali destinate a valorizzare i progressi tecnologici delle nazioni europee. Come commissario del progetto venne nominato, nel 1926, il maresciallo Lyautey, di ritorno dal teatro di guerra del Rif, che divenne uno dei target principali dei surrealisti. Lo stato francese mobilitò numerose risorse, che rispondevano alle ambizioni riposte nell'evento: vennero realizzate opere importanti come il prolungamento della metropolitana, e costruito il << musée permanent des Colonies >>, edificio destinato, in seguito, ad ospitare il Musée National des Arts d'Afrique e d'Océanie.

L'inaugurazione ebbe luogo il maggio del 1931, alla presenza del Presidente della Repubblica Gaston Doumergue, dei Presidenti delle due Camere e di Pierre

¹⁰¹Citato in: Hodeir, C., Pierre, M., *L'exposition coloniale de 1931*, Bruxelles, André Versaille Editeur, 2011, p. 35.

Laval, Presidente del Consiglio. Quello stesso anno ebbe inizio la Dakar-Djbuti, la celebre spedizione etnografica diretta da Marcel Griaule; Albert Kahn smise di fotografare e filmare il mondo (*Archives de la Planète*); e Aimé Césaire arrivava a Parigi come studente. Pubblicizzata come *Le Tour du Monde en Un Jour*, l'Esposizione metteva in mostra popoli, culture materiali, prodotti d'artigianato e industriali e opere d'arte provenienti da tutti gli imperi coloniali del pianeta, con l'unica eccezione della Gran Bretagna che aveva promosso un proprio expo coloniale solo pochi anni prima (Wembley, 1924-25). I promotori francesi, scrive Patricia Morton, pensarono questo evento come una dimostrazione didattica dell'ordine coloniale mondiale, fondato sulla cooperazione tra le potenze dominanti; l'obiettivo principale, messo in evidenza dal maresciallo Lyautey in occasione della posa del primo mattone del Musée des Colonies, era quello di mostrare la colonizzazione come un'azione costruttiva e benefica.¹⁰² L'Esposizione non doveva presentarsi come un parco divertimenti o un luogo di svago carnevalesco: per Lyautey e l'élite coloniale francese il problema principale consisteva proprio nell'evitare l'allure esotica tipica delle precedenti esposizioni. La soluzione individuata dagli organizzatori consisteva in un mix di ambienti - display umani, diorami, spazi dedicati all'informazione etc.- che riproducevano il contesto "reale" dei popoli e degli oggetti portati a Parigi dalle colonie, stabilendo al contempo una radicale divisione tra il mondo degli europei e quello degli "indigeni". La chiave per mantenere il potere coloniale era infatti l'assoluta visibilità delle sue gerarchie. << Acknowledgment of authority depends on the immediate – unmediated – visibility of its rule of recognition as the unmistakable referent of historical necessity >>, afferma Homi Bhabha¹⁰³. I due campi non costituivano le metà di uno stesso insieme,

102 Citato in: Morton, P., *Introduction*, in *Hybrid Modernities. Architecture and representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*, Cambridge MA-London, The MIT Press, 2000, p.3.

103 Bhabha, H., *Signs taken for wonders: question of ambivalence and authority under a tree outside Delhi, May 1817*, in Henry Louis Gates J, (ed.), *Race, Writing and Difference*, Chicago, Chicago University Press, 1991, p. 185.

ma rispondevano ad una divisione ineguale tra le popolazioni considerate “superiori” ed i popoli “inferiori”, i cui beni materiali erano ormai proprietà del conquistatore. Lo stato coloniale aspirava dunque a creare, con le parole di Benedict Anderson, << a human landscape of perfect visibility >>¹⁰⁴ classificando ogni cosa e organizzando la differenza entro categorie facilmente leggibili. L'architettura fu utilizzata come uno dei principali strumenti per rendere visibile l'ordine coloniale, sintetizzare le culture dei popoli dominati e produrre immagini accessibili dei loro costumi. Il principio della segregazione coloniale passò attraverso la separazione dei linguaggi architettonici: da un lato i padiglioni che rappresentavano la cultura francese, come la Cité des Informations e la Section Métropolitaine, progettate facendo ricorso a delle variazioni sullo stile Art Deco. Dall'altro lato i padiglioni coloniali costruiti secondo i specifici stili nativi che rappresentavano le culture indigene. Il contrasto tra uno stile urbano sofisticato ed uno “primitivo” forniva l'evidenza del livello di cultura raggiunto dall'Europa, e della barbarie dei nativi, rendendo allo stesso tempo chiaro il perché della *mission civilisatrice*. Questo messaggio conteneva però una contraddizione, che offuscava la netta separazione tra colonizzato e colonizzatore: i popoli colonizzati dovevano provare di essere barbari per giustificare la *mission civilisatrice* e allo stesso tempo rimanere tali pena l'indifendibilità sul piano morale della colonizzazione.

L'insieme delle mediazioni e delle contraddizioni che gli organizzatori dell'Esposizione Universale si trovarono a dover gestire, fu reso visibile dal progetto promosso dalla Ligue anti-impérialiste e dai surrealisti, ossia la contro-esposizione intitolata *La vérité sur les Colonies*. Essa fu preceduta dalla pubblicazione di due testi, *Ne visitez pas l'Exposition Coloniale*, e *Premier bilan de l'Exposition Coloniale*, entrambi distribuiti all'ingresso dell'esposizione. Nel primo - che prendeva come

¹⁰⁴Anderson, B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York, Verso, 1991, p. 185.

riferimento la guida ufficiale dell'Esposizione, *Le Véritable guide de l'Exposition Coloniale: l'oeuvre civilisatrice de la France magnifiée en quelques pages*¹⁰⁵, rovesciandone il discorso - i surrealisti contestavano l'espulsione dello studente Nguyen Van Tao, e denunciavano il lavoro forzato nelle colonie, uno degli argomenti più diffusi dell'anticolonialismo. Insistevano sull'eclissi della violenza del regime coloniale operata a Vincennes, il suo << gioco di parole insufficienti a far dimenticare che non passa una settimana senza che nelle colonie non si uccida >>. Confrontavano l'esposizione a un << Luna Park >> dove << i palazzi di cartapesta >> erano al servizio di un << imbroglio >>. Rimandavano ai discorsi degli organizzatori sottolineando << la nascita di un nuovo e particolarmente intollerabile concetto: la Grande Francia >>. E per finire facevano appello alla lotta: << Ai discorsi e alle esecuzioni capitali, rispondete esigendo l'immediata evacuazione delle colonie e la denuncia dei generali e dei funzionari responsabili dei massacri nell'Annam, nel Libano, nel Marocco, nell'Africa centrale. >> Questo manifesto, ancora oggi conosciuto come uno dei testi maggiormente critici dell'Esposizione, è stato esposto nella hall del Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie fino alla sua chiusura, dove sovrastava la maquette dell'Exposition Coloniale costruita per l'occasione nel 1931. Meno conosciuto del precedente, il *Premier Bilan de l'Exposition Coloniale* fu firmato dagli stessi surrealisti e venne pubblicato il 3 luglio del 1931, quando l'esposizione era aperta ormai da due mesi. L'incendio del padiglione delle Indie Olandesi ne costituiva il punto di partenza e rifletteva sulla distruzione globale rappresentata dalla colonizzazione. I surrealisti, che nutrivano una grande

105La guida era divisa in sezioni e conteneva riferimenti alla colonizzazione e alla repressione del dissenso in Guyana, Madagascar, Guadaloupe, Africa equatoriale, Nord Africa, e Indocina. Per ogni colonia veniva riportato il tipo specifico di sfruttamento dei nativi: condizioni di vita deplorabili nelle pinatagioni di canna da zucchero in Guadaloupe, lavori forzati per la costruzione della ferrovia Brazzaville- Atlantico, vendite forzate di terreno in Algeria e Tunisia, e manodopera poverissima in Indocina per la raccolta del riso. Si rimanda a: Morton, P., *Hybrid Modernities*, op. cit. pp. 126-127.

ammirazione per gli oggetti esposti in questo padiglione, provenienti dal Sud-est asiatico, in particolare dalla Malesia e dalla Melanesia, concentrarono le loro critiche sul valore di questi oggetti come prodotti culturali che non solo rappresentavano i popoli che li avevano prodotti ma presentavano anche un loro specifico potenziale politico. Marx e Engels, affermavano, avevano utilizzato il lavoro dell'antropologo Lewis Henri Morgan sugli iroquesi nelle loro ricerche sulle origini della famiglia. << De même que les adversaires des nationalismes doivent défendre le nationalisme des peuples opprimés, les adversaires de l'art qui est le fruit de l'économie capitaliste, doivent lui opposer dialectiquement l'art des peuples opprimé. >>

Breton e compagni legavano dunque direttamente la resistenza anti-coloniale, di natura politica, e la promozione culturale ed estetica dell'arte dei popoli oppressi. Un legame che si fece ancora più trasparente negli allestimenti pensati in occasione della << exposition anti-impérialiste >> intitolata *La vérité sur les Colonies*, organizzata dalla Ligue anti-impérialiste e dal Partito comunista francese¹⁰⁶. << Le parti anti-impérialiste – qui est la seule institution luttant pour le droit des peuples opprimés dans toutes les colonies et dans tous les pays assimilable aux colonies – a décidé d'organiser une autre exposition opposée à cette Exposition coloniale officielle >>¹⁰⁷ si legge in un appello datato 26 gennaio 1929. In quanto strumento di propaganda la contro-esposizione doveva essere quindi per i comunisti una vetrina. I documenti prodotti per pubblicizzarla sottolineano la sua missione: << Soutenez l'exposition anti-impérialiste qui mettra en plein jour les crimes inouis commis par les requins colonialistes, le régime d'esclavage imposé aux travailleurs coloniaux, les odieuses besognes des negriers et des jauniers, caché soigneusement par l'Exposition Coloniale

106Alfred Kurella, rappresentante del Comintern in Francia, noto anche come Terza Internazionale, e dirigente mondiale della Ligue, propose ai surrealisti di partecipare a questa contro-esposizione tramite l'intermediazione di André Thirion, vicino a Georges Sadoul e Louis Aragon.

107Testo della Ligue contre l'imperialisme et pour l'indépendance national de Berlin, cit. in Leclercq, S., *La rançon du colonialisme. Les surrealistes face aux mythes de la France coloniale*, (1912-1962), Dijon, Les Presses du réel, 2010, p. 201.

Internationale >>¹⁰⁸. Un altro testo pubblicato in 20.000 copie specificava che << tout ce que ce cache le masque impérialiste de Vincennes y est exposé .>>

La vérité sur le colonies aprì quattro mesi dopo l'inaugurazione dell'Exposition Coloniale, il 19 settembre 1931, nella Maison des syndicats all'interno del Padiglione sovietico, non lontano da place du Colonial Fabien. Il partito e la rivista L'Humanité, fecero appello ai militanti affinché diffondessero la notizia della mostra, destinata principalmente ad un pubblico composto di operai e contadini. L'estetica non aveva la priorità per gli organizzatori che concepirono la mostra essenzialmente come uno strumento di contro-informazione.¹⁰⁹ Essa venne articolata su due piani: il primo spazio era composto da fotografie, testi e caricature presi dalle riviste satiriche “Charivari” e “L'Assiette au beurre”, che proponevano una << présentation piquante de l'Exposition Coloniale >>. Georges Sadoul contribuì alla preparazione di questa sezione; come a Vincennes vennero utilizzate carte geografiche e grafici che mostravano l'espansione coloniale. Delle riproduzioni ingrandite di busti di capi indigeni erano messi a confronto con i ritratti di Mangin, Gouraud e venti ritratti fotografici di Lyautey. Una citazione di Lenin - << l'impérialisme est la dernière étape du capitalisme >> - accompagnava sei grandi pannelli che ricordavano le conquiste coloniali e la loro violenza, accanto ad un altro dove venivano mostrati i movimenti nazionalisti riconosciuti dal Comintern. Salendo al primo piano il visitatore incontrava come prima cosa un cartello che lo interpellava << Prends place parmi les constructeurs du socialisme >> trovandosi così all'interno della seconda sezione dell'esposizione interamente consacrata all'URSS e alla sua vocazione a << libérer les opprimés >>, un manifesto - pensato come il *pendant* delle pubblicità per il reclutamento nell'esercito coloniale - parte degli strumenti di contro-propaganda tipici dell'Agitprop. In questa sala Aragon, Paul Eluard, Yves Tanguy e Thirion lavorarono

108Ivi, p. 202.

109Jolles, A., *Visitez l'exposition anticoloniale!. Nouveaux éléments sur l'exposition protestataire de 1931*, in “Pleine Marge”, n.35, giugno 2002, pp. 107-116.

ad un allestimento << qui réunit une remarquable collection d'objets d'art nègre, océanien, et des dernières tribu peau-rouges. En contraste, images religieuses et propagande catholique >>¹¹⁰. Due fotografie di questa sala furono riprodotte in *Le Surréalisme au service de la révolution*, del dicembre 1931. Come la contro-esposizione era il rovescio dell'Exposition Coloniale, così questo spazio voleva presentarsi come il rovescio del musée permanent des Colonies. In esso, scrive Sophie Leclercq, << la présence d'éléments relevant du champ naturaliste renvoi au statut de ces objets dans les musées d'ethnographie de l'époque confondus avec les musées d'histoire naturelle >>¹¹¹

Da parte sua Aragon ricordava la mostra in questi termini:

L'essentiel, avec les inscriptions explicatives abondantes qui l'accompagnaient, en était constitué par une exposition de sculptures africaines, océaniques et américaines, d'une ampleur jamais vue à Paris, que j'avais pu constituer grâce à la participation des principaux collectionneurs de l'art des pays colonisés, dont plusieurs surréalistes (André Breton, Paul Eluard, Tristan Tzara, Georges Sedoul et moi-même.) Nous avons obtenu des pièces provenant de chez les grands marchands de Paris, spécialisés dans ce domaine.¹¹²

Tra questi << marchands >> figurava uno dei maggiori sostenitori dei surrealisti, Charles Ratton, che in questa occasione mise molti pezzi della sua collezione a disposizione degli organizzatori. Come nell'Exposition Coloniale, il display espositivo fu immerso in un ambiente sonoro composto di canti polinesiani e asiatici scelti da Aragon e da sua moglie, Elsa Triolet, che si alternavano ai messaggi politici diffusi dagli altoparlanti. Le collezioni di oggetti “tribali” erano sovrastate da un

¹¹⁰*La Vérité sur les colonies. Petit guide pour visiter l'exposition de la Ligue anti-impérialiste*. Si rimanda a: Leclercq, S., *La rançon du colonialisme*, op. cit. p. 205.

¹¹¹Ivi.

¹¹²Aragon, L., *Une préface morcelée. L'an 31 et l'envers de ce temps*, in *L'oeuvre poétique*, Vol. 5, 1927-1945, Paris, Livre Club Diderot, 1974, p. 532.

banner sul quale era riportata una citazione di Karl Marx: << Un peuple qui en opprime d'autres ne saurait être libre >>. Ancora Aragon scrive:

L'art issu des civilisations propres aux peuples aujourd'hui colonisés ne doit rien aux conditions économiques créées par le développement du capitalisme et traduit, dans chaque pays colonisés, cette communauté de la mentalité psychique décrit par Staline comme un caractère essentiel d'une nation, et de ce fait manifeste pour nous d'une façon simple ce droit à l'indépendance des nations opprimées que les gouvernements d'Europe se refusent à considérer comme partie intégrante du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes si hypocritement invoqué par eux.¹¹³

Egli giustifica così la presenza dei “feticci” nella contro-esposizione. La qualità e la singolarità dell'arte di questi popoli diviene argomento a sostegno della loro liberazione. A differenza delle esposizioni surrealiste, la rivendicazione a favore dei popoli non occidentali è esplicitamente politica, e definita da Aragon utilizzando il lessico dei comunisti. Questa esposizione si differenzia dunque dalle altre promosse dal movimento, anche di oggetti “primitivi”, perché in essa le forme della contro-propaganda tendono a prevalere su criteri di tipo estetici, generando una perturbazione dei valori che ha una funzione prevalentemente didattica e non poetica.

Si pensi ad esempio al contrasto generato nell'allestimento tra gli oggetti non occidentali ed i << fétiches européens >> di fattura sulpiciana. Questa giustapposizione tra categorie differenti, era una tecnica cara ai surrealisti, che qui venne ripresa in modo nuovo: le due serie di oggetti << sauvages >> e << chrétiens >> erano collocate una accanto all'altra per garantire il maggior contrasto possibile e la scenografia funzionava al modo della prova, dimostrando che gli occidentali come i selvaggi erano ammiratori di feticci. Si ricordava inoltre, attraverso questo confronto

¹¹³Aragon, L., *La vérité sur les colonies. Une salle de l'exposition anti-impérialiste*, in “L'internationale de l'enseignement”, octobre 1931, n.10, pp. 21-24.

il processo di deculturazione prodotto dalla colonizzazione e che si traduceva concretamente nell'iconoclastia di certi missionari.

La menzione esplicita dell'intento politico di questa mostra, che non corrispondeva alla prassi abituale dei surrealisti, era riconosciuta chiaramente da Aragon: «<< Nous devons éviter de donner à cette présentation un caractère purement esthétique. Lier cette exposition à l'histoire de la lutte des classes et de la Révolution prolétarienne dans le monde, telle était notre tâche.>>¹¹⁴

Jean-Hubert Martin e il Pavillon de Sessions

Le Louvre est par essence le lieu de l'art. Une occasion extraordinaire et unique s'offre d'y faire une exposition réellement internationale et de haute qualité, en utilisant les locaux du ministère des finances, après le déménagement et avant que les collections du Louvre n'y soient définitivement installées. Un accord avec Pei devrait pouvoir se faire sans difficulté. Le succès de l'exposition serait assuré. La publicité serait quasi inutile. Les artistes et les organisateurs seraient incroyablement stimulés par le prestige du lieu. Ça leur donnerait des ailes.

L'indicazione del Louvre offerta da Martin nel primo statement redatto in vista della produzione di *Magiciens de la terre* (*Project pour une exposition internationale à Paris*, 1983), offre spunti di riflessione interessanti alla luce delle trasformazioni che interessarono gli assetti delle collezioni etnografiche francesi lungo l'arco cronologico che va dagli anni Novanta all'inaugurazione del quai Branly (2006), di

114Ivi.

fatto il lascito culturale del presidente Chirac¹¹⁵. Come evidente dalla datazione riportata, si tratta di un processo che prese piede negli anni immediatamente successivi alla realizzazione della mostra (1989). E tuttavia la storia di questa esposizione, e soprattutto quella del suo curatore, ci mostra, proprio a partire dai documenti che ricompongono il suo *iter*, come questi percorsi risultino incrociati. Martin fu partecipe infatti delle principali trasformazioni che interessarono il contesto culturale francese in quegli anni. Non solo il rinnovamento della scena artistica contemporanea parigina, già evidenziato nelle pagine precedenti, ma anche la ristrutturazione del comparto museale etnografico di una tra le principali ex-potenze coloniali d'Europa.

Il Louvre rappresentò una tappa importante in quest'ultimo percorso, dal momento che, come noto, ospitò a partire dal 2000 una nuova sezione, l'ottava, dedicata alle cosiddette *arts premiers*¹¹⁶: il Pavillon des Sessions. La storia di questa integrazione, ed in particolare, la storia delle proposte che fin dall'inizio del Novecento l'avevano sostenuta e incoraggiata¹¹⁷, era giunta ad un punto di svolta nel 1990, quando il collezionista Jacques Kerchache pubblicò sulle pagine del quotidiano

115Si veda ,a questo proposito, la mostra che il quai Branly ha recentemente dedicato a Jacques Chirac

116Il termine *art premiers* è andato a sostituire i più scomodi *art nègre*, *arts lointains*, *art tribal*, *arts exotiques*, *arts sauvages*, *arts primordiaux*. Il suo uso è riferito ad artefatti provenienti dall'Africa, dall'Oceania e dalle Americhe. Sono escluse da questa definizione le culture dell'Asia (prevalentemente Cina e Giappone), del Medio-Oriente e della fascia mediterranea del continente africano, il Maghreb.

117Si fa riferimento alla nota sequenza di personaggi schierati a favore dell'integrazione di alcuni manufatti non occidentali, valutati come opere d'arte, nel Louvre. Nel 1909 Guillaume Apollinaire scrisse sul "Journal du Soir": << Le Louvre devrait recueillir certains chefs-d'oeuvre exotiques dont l'aspect n'est pas moins émouvant que celui des beaux spécimens de la statuaire occidentale>>. Nel 1920, Félix Fénéon aveva avviato un'inchiesta intitolata *Enquête sur les arts lointains (Seront-ils admis au Louvre?)*. Negli stessi anni Paul Guillaume, protégé di Apollinaire divenuto in seguito uno dei più importanti collezionisti e dealer di arte africana, affermava << Because no other art has exerted such a direct influence on the plastic arts of our era, *art nègre* will gain entrance to the Louvre as a necessary explanation.>>. Infine in un testo pubblicato nel 1976, *L'Intemporel*, André Malraux aveva scritto: << beaucoup veulent l'art nègre au Louvre où il entrera.>>. Si veda: Price, S., *Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2007, pp. 34-35.

“Libération” una petizione intitolata *Pour que les Chefs-d'oeuvre du monde entier naissent Libres et Égaux*, firmata da 148 personalità della cultura francese ed internazionale, tra le quali Jean-Hubert Martin.¹¹⁸ Intervistato in quello stesso anno da Jean-Pierre Barou, il curatore e allora direttore del Centre Georges Pompidou, disse:

J.B. Vous avez signé une pétition réclamant l'ouverture d'une 8^e section, au musée du Louvre, susceptible d'accueillir, à pied d'égalité avec les arts occidentaux, les arts dits “primitifs”...

J.H.M. *Cette pétition a pour moi une valeur de symbole. Nous assistons aujourd'hui à une mondialisation des cultures. Le problème n'est pas seulement de montrer des oeuvres d'art mais d'introduire un échange, de créer des relations.* Dans cette perspective, les musées seront de plus en plus appelés à devenir non plus uniquement des lieux de plaisir, d'hédonisme, d'esthétisme, mais aussi des endroits où l'on vient chercher des valeurs humanitaires et éthiques. Il est nécessaire, comme vous le faites, de faire entrer dans les musées des manifestations venant d'autres sociétés dont nous respectons les valeurs même si nous les comprenons mal.¹¹⁹

La questione del “dialogo tra culture”, centrale in quest'intervista ma ancora assente nello statement dell'83 fu di fatto uno dei nodi centrali della mostra dell'89. Qui occorre notare però come tale dialogo, finalizzato ad << introduire un échange >> e << créer des relations >> tra arti occidentali e *arts primitifs*, fosse pensato da Martin come parte integrante dei processi di globalizzazione, ossia, dice il curatore

118Tra i firmatari troviamo: Jorge Amado, Marc Augé, Georges Balandier, Hélène Cixous, Michel Leiris, Roberto Matta, Léopold Sédar Senghor etc. Il nome di Claude Lévi-Strauss non appare nel documento. Intervistato da Sally Price nel 2005, l'antropologo disse: << I believe it was a very big mistake. The Louvre Museum is not at all a universal museum. The Asian art collections that used to be in the Louvre are now in a separate museum [cfr. Musée Guimet]. The role of the Louvre is to bring together all that has formed the traditions of France and the Western world. And just as China and Japan have their museum, so should the arts premiers or arts primitifs have theirs. The Louvre is already much too big.>> Price, S., *ibidem*.

119Barou, J.P., *La mondialisation des cultures. Entretien avec Jean-Hubert Martin*, in *L'été australien à Montpellier. 100 chefs-d'oeuvre de la peinture australienne*, catalogo della mostra, 30 giugno-13 settembre 1990, Montpellier, Musée Fabre, 1990, p.98.

della << *mondialisation des cultures* >>. Radicato, è quanto afferma il curatore, in quei <<valeurs humanitaires et éthique >> che le istituzioni museali erano chiamate ad esprimere – parole in cui è facilmente individuabile l'eco delle celebrazioni del bicentenario della Rivoluzione francese (1789-1989) - tale processo corrispondeva in realtà, e più concretamente, ad un'operazione destinata a trasformare le collezioni etnografiche dei musei parigini - il Musée de l'Homme e il Musée National des arts d'Afrique et d'Océanie - in collezioni di arte primitiva. Una svolta resa possibile dalla crisi del paradigma collezionistico al quale, fino a quel momento, la funzione espositiva nei musei etnografici era stata subordinata. La storia di questo *turn* è stata ricostruita da Benoît de l'Estoile in un articolo intitolato *Musei Post-etnografici. Le trasformazioni della relazione tra antropologia e museo in Francia*.¹²⁰

Se, scrive l'autore, l'antropologia francese a partire dagli anni '30 si era strutturata intorno alle collezioni raccolte nei suoi musei – il *musée-laboratoire* secondo la formula utilizzata da Georges-Henri Rivière nel 1968¹²¹ – di seguito questo paradigma museale entrò in crisi. Un primo cambiamento era emerso già alla metà degli anni '50, quando Claude Lévi- Strauss, in seguito alle dimissioni dal Musée de l'Homme, creò il Laboratoire d'anthropologie sociale (LAS) all'interno del Collège de France, facendo così simbolicamente uscire il “laboratorio” dal museo. Una relazione del 1960 esplicita il significato di questo passaggio: << Se il Musée de l'Homme è il luogo dove si studiano i prodotti dell'abilità umana, nel Laboratorio d'antropologia sociale si studiano le creazioni dello spirito umano così come si possono cogliere concretamente nelle credenze, nelle tradizioni e nelle istituzioni.

120de L'Estoile, B., *Musei Post-etnografici. Le trasformazioni della relazione tra antropologia e museo in Francia*, in “Anuac” (Rivista dell'Associazione Nazionale Universitaria degli Antropologi Culturali), Vol. 4, n.2, Dicembre 2015, pp. 78-105.

121Rivière, G.H., *My experience at the Musée d'Ethnologie, The Huxley Memorial Lecture*, Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1968, pp. 17-21. Cit.

>>¹²² Per quanto potesse sembrare una valutazione oggettiva – prosegue de L'Estoile – una tale affermazione comportava di fatto una riorganizzazione radicale della divisione del lavoro all'interno della disciplina, lasciando al Musée de l'Homme un ruolo secondario. Ormai solo lo studio della cultura materiale – limitata ai manufatti – e delle tecniche, restava di competenza del museo, mentre il nuovo laboratorio avrebbe svolto un ruolo diverso: quello di studiare le “creazioni dello spirito umano”, in un contesto epistemologico ereditato dalla filosofia, che stabiliva una netta relazione gerarchica tra “spirito” e “materia”. Tuttavia ciò non comportò l'abbandono del paradigma collezionistico. Per quanto il Musée de l'Homme non fosse più al centro dell'antropologia francese, il modello dell'etnografia come una “raccolta di fatti” sulla base dei criteri monografici continuò a strutturare la disciplina per un lungo periodo. La crisi del paradigma museale emerse in primo luogo nei musei di storia naturale, le cui collezioni cessarono gradualmente di essere impiegate nell'attività di ricerca. Come conseguenza i modelli espositivi smisero di essere centrati sulla tassonomia per privilegiare gli effetti visivi: è quanto accadde con il rinnovamento della “Grande Galleria dell'Evoluzione” al Jardin des Plantes di Parigi. L'architetto incaricato di tale progetto, Paul Chematov, dichiarò nel 1994: << Un museo è un luogo dove ogni oggetto esposto diventa un oggetto d'arte, a prescindere dal suo statuto.>>¹²³ E proseguiva:

Il museo scientifico non può esistere al giorno d'oggi. Esso non è che un museo delle belle arti con degli oggetti scientifici. La scienza sono dei laboratori, dei libri, dei ricercatori, non dei musei. Questo edificio un tempo era destinato ai naturalisti e a un pubblico colto, venuto

122Cit. in Gaillard, G erald, *Chronique de la recherche ethnologique dans son rapport au CNRS 1925-1980*, in “Cahiers pour l'histoire du CNRS”, n.3, 1989, pp. 85-127.

123Chematov, P., *L'arche de Noe remise a flot*, in “La Vie”, <http://www.lavie.fr/archives/1994/06/23/l-arche-de-noe-remise-a-flot.1296403.php>, trad. it. in de L'Estoile, B., *Musei Post-etnografici*, op. cit., p. 88.

ad inchinarsi in un tempio che raccoglieva reperti esemplari. I tempi sono cambiati.¹²⁴

Questa situazione si riverberò in breve tempo anche sui musei etnografici. Intorno alla metà degli anni Novanta, al Musée de l'Homme si percepì la gravità della crisi, scrive de l'Estoile. Vennero avanzate un certo numero di proposte per il suo progetto di rinnovamento, tra le quali, la più radicale, consisteva nel trasformare l'istituzione in un museo delle arti primitive. Per far questo occorreva prelevare le collezioni del Musée de l'Homme e riunirle con quelle del MAAO all'interno di un nuovo spazio espositivo, un progetto che vide tra i suoi principali promotori un mercante di arte primitiva, Jacques Kerchache. Un'impresa così audace fu resa possibile dal progressivo allontanamento dell'antropologia dal museo. Le collezioni che vi erano conservate e di cui gli antropologi si erano via via disinteressati furono messe a disposizione di altri soggetti, primi fra tutti i collezionisti ed i dealer d'arte primitiva/tribale. Nel Musée de l'Homme essi erano stati sottoposti, loro malgrado, all'autorità scientifica degli antropologi che dirigevano l'istituzione. I primi cambiamenti arrivarono quando alcuni collezionisti iniziarono a delegittimare le pretese di quest'ultimi. Kerchache, in particolare, ricorda de L'Estoile, inveì contro di loro accusandoli di ignoranza e di insensibilità riguardo al valore artistico di capolavori che venivano assurdamente trattati ancora come reperti da studiare in laboratorio. Bisognava quindi portare via dagli antropologi questi capolavori e mostrarli in un vero museo, vale a dire in un museo di arti figurative.

Questo tendenza a riclassificare come arte gli oggetti delle collezioni etnografiche – una tendenza che, come abbiamo avuto modo di vedere precedentemente, aveva già avuto luogo negli Stati Uniti - poteva anche essere legata, ricorda James Clifford in *Storie del Tribale e del Moderno*, al fatto che i finanziamenti disponibili erano di gran lunga superiori per le mostre d'arte rispetto

124Ivi.

alle rassegne antropologiche.¹²⁵In ogni caso Kerchache facendo leva sulla retorica universalistica e antidiscriminatoria dei diritti umani, affermò che << tutti i capolavori nascono liberi e eguali >> recitava il titolo della petizione da lui promossa per creare nuove sale per le arti primitive dentro il Louvre. La stessa che venne firmata anche da Martin, e sulla quale il curatore era stato chiamato ad esprimersi nell'intervista di Barou prima citata.

L'affermazione di Martin circa il valore esclusivamente simbolico della petizione da lui firmata, appare tuttavia poco credibile alla luce degli incarichi che di seguito andò a ricoprire: in particolare, come noto, la direzione del Musée National des arts d'Afrique et d'Océanie tra il 1994 ed il 1999. Come visto nel paragrafo precedente, questo museo occupava lo spazio del precedente musée coloniale, costruito nel 1931 in occasione dell'Exposition Coloniale Internationale de Vincennes. Nel 1960

¹²⁵Clifford, J., *I Frutti puri impazziscono*, op. cit., p. 237. Clifford riporta che quanto scrive era stato affermato da Christian Feet in occasione di un convegno di storici dell'arte e antropologi, tenuto al MoMA il 3 novembre del 1984.

III

MAGICIENS DE LA TERRE E LA PRODUZIONE DI CONTEMPORANEITA'

Dal “dialogo” alla “circolazione”: << Can the provincial bind be broken? >>.

C'era una quantità di aborigeni che assortivano colori stridenti. Qui su uno sfondo che variava dal bianco all'azzurro all'ocra chiarissimo, c'erano semplicemente sei cerchi dipinti con meticolosi puntini in bianco e crema. Tra un cerchio e l'altro c'era qualche svolazzo a forma di serpente, di un grigio lilla altrettanto chiaro. Mrs Huston muoveva le labbra assorta. I suoi calcoli mentali si potevano quasi udire: una galleria bianca ... un'astrazione bianca ... bianco su bianco ... Malevič ... New York.

(B. Chatwin, *Le vie dei canti*)

Nel 1974 Terry Smith [Fig. 5] pubblicava sulle pagine della rivista “Artforum” un articolo intitolato *The provincialism problem*¹²⁶. Partendo dalla prospettiva offerta dalla scena australiana, l'autore evidenziava come l'intera produzione artistica in questo continente fosse riducibile a variazioni di tendenze importate dall'estero. Prima, vale a dire fino agli anni Cinquanta, dalla Gran Bretagna, la quale a sua volta non si era distinta per capacità di innovazione, limitandosi piuttosto ad assorbire gli aspetti più “deboli” dell'arte francese. In seguito dagli Stati Uniti, quando l'espressionismo astratto era divenuto dominante, integrando allo stesso tempo le risposte europee a questo movimento: quelle dell'*art informel*, di Cobra e della pittura materica spagnola. In ogni caso non si poteva parlare, proseguiva Smith, di un

¹²⁶Smith, T., *The provincialism problem*, in “Artforum”, Vol. XIII, n.1, September 1974, pp. 54-59.

processo di adeguamento meccanico. Alcune tendenze infatti, come il realismo o dada, avevano trovato poco seguito tra gli artisti australiani, mentre le altre, acquisite tardivamente e in assenza di strumenti critici utili alla loro comprensione, avevano dato vita ad adattamenti che rispecchiavano solo le fasi più mature degli stili importati. In altre parole era mancata quella freschezza che caratterizza le fasi di avvio di un nuovo processo. Questa situazione, unita all'isolamento geografico del continente, spiegava in parte la condizione "provinciale" dell'arte australiana. Le altre ragioni rimandavano invece al potere esercitato da New York in quanto centro della scena internazionale dell'arte. Qui << the provincial artist >> risultava invisibile, al meglio << amusingly exotic >>. Da una parte era costretto << to accept the rules of the game >>; dall'altra questa stessa modalità di integrazione lo rendeva difficilmente distinguibile da altri artisti.

In altre parole, la combinazione di una scena locale debole (ossia incapace di sostenere la crescita di una propria avanguardia), e di un centro di potere predominante (in cui il rapido consumo delle tendenze generava continui fenomeni di convenzionalità), costituiva nel complesso il problema del provincialismo e, nello specifico, del provincialismo australiano. << Can the provincial bind be broken? >> chiedeva allora Smith. Sì, era la risposta: a condizione di riconoscere e sostenere attivamente le trasformazioni già in atto. << Everywhere one goes, one hears that New York is declining as *the* art center, that there are alternatives. (...) It seemed that the time of a liberating "global village internationalism" had arrived. >> Si trattava però, proseguiva Smith, di un fenomeno che poteva essere letto in due modi differenti: nei termini di un calo, a livello internazionale, della domanda di beni artistici (<< It may be, of course, that these moves are (...) withdrawals from the demands of art >>); oppure di una << relocation of the (same) demands >>, vale a dire di una sua redistribuzione su centri differenti. Di fatto quella che Smith descrive è la situazione che abbiamo avuto modo di analizzare nel capitolo precedente:

l'emergere del pluralismo europeo come fenomeno capace di contrastare la deriva centralista del polo artistico americano. Una situazione in cui, citando lo stesso autore, << There are no ideologically neutral cultural acts >>. Quello che Smith non poteva anticipare nel suo testo, pubblicato nel 1974, erano le strategie che sarebbero state messe in campo in Australia per rilanciarne la scena. Si trattò di scelte orientate da un lato alla costruzione di contesti di valorizzazione e promozione del “contemporaneo”, in cui la variante locale “dialogava” con la scena internazionale, in particolare quella europea. Un processo, come vedremo, non privo di criticità, nel quale gli stessi artisti australiani contestarono quella che videro come un'operazione di marginalizzazione, o ricorrendo ancora a Smith, di provincializzazione.

Allo stesso tempo la ricerca di un'identità forte australiana, spendibile sul mercato nei termini di una peculiarità non replicabile altrove, portò all'individuazione degli aborigeni come soggetti produttori di artefatti prima valutati in termini etnografici e adesso inseribili nell'agenda dell'arte contemporanea. L'avvio di queste due operazioni occupò lo stesso arco di tempo e la stessa sequenza di episodi espositivi: vale a dire la terza e la quarta edizione della *Biennale di Sydney* (1979, 1982). Contemporaneamente, in Francia, l'immaginario nazionale australiano veniva messo in mostra al Festival d'Automne del 1983, in occasione del quale venne promossa la mostra *D'un autre continent: l'Australie, le rêve et le réel*. Curata da Suzanne Pagé - allora direttrice dell'ARC (Animation, Recherche, Confrontation), ossia del dipartimento di arti contemporanee del Musée d'art moderne de la ville de Paris - l'esposizione fu articolata in due sezioni.

Da un lato << les Aborigènes de la tribu des Warlipiri: tribu la plus nombreuse du desert Central du territoire du Nord et qui a préservé de façon privilégiée, son identité culturelle >>; dall'altro ventidue artisti << venant de Melbourne, de Brisbane et de Sydney, qui constituent les centres les plus dynamique de la création, de la

critique et du marché >>¹²⁷. La mostra, come sottolineava nell'introduzione la curatrice, era il risultato di due anni di ricerche e scambi tra la Francia e l'Australia. In realtà questi scambi avevano avuto inizio già da prima, ossia negli anni di preparazione della terza edizione della Biennale di Sydney (1979), alla quale prese parte lo stesso Jean-Hubert Martin. Si tratterà allora di ricostruire una storia di contatti, di “dialoghi” e di “scoperte” precedenti alle *missions de terrain* promosse dal curatore a partire dal 1987, ossia precedenti alla messa in atto di una *fiction* etnografica funzionale a giustificare il discorso sulla selezione delle opere dentro *Magiciens de la terre*. Un resoconto che, nell'indicare i passaggi e le prospettive di integrazione dell'arte aborigena nel “contemporaneo” australiano, insiste sulla matrice neo-arcaica della futura mostra dell'89.

¹²⁷Pagé, S., *Introduction*, in *D'un autre continent: l'Australie, le rêve et le réel*, catalogo della mostra, 4 ottobre - 4 dicembre 1983, Paris, ARC/Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1983, pp. 13-14.

L'arte aborigena nel contesto australiano, a partire da *European Dialogue*. 3^a Biennale of Sydney (1979).

L'immagine in alto documenta l'incontro tra il critico francese Pierre Restany e l'artista e attivista aborigeno David Malangi, avvenuto in occasione della 3^a Biennale di Sydney (14 aprile – 27 maggio 1979), intitolata *European Dialogue*¹²⁸. Questa biennale contribuì in modo significativo alla costruzione della scena artistica contemporanea in Australia, in vista del suo riconoscimento nel contesto internazionale. La proposta di un “dialogo europeo” non rispondeva alla funzione di una semplice metafora; piuttosto il suo compito era quello di rendere esplicite sin dal titolo le linee guida del progetto sviluppato da Nick Waterlow, curatore di questa edizione:

Democratisation of the arts is debilitating when it involves standards that derive from one central source, radiating their own terms of achievement around the globe. *The visual arts world is sufficiently small as to enable the domination by one centre to such an extent that the rest of the world's artists are under its spell. Such has been the influence of New York in particular over the past fifteen years that European as well as Australian art has had to be aware of its shadow. (...) The most persuasive argument in favour of a European Dialogue is that it does at this time represent a genuine shift in creative emphasis.* It is now accepted that remarkable work is as alike to arise in Cracow, Turin, Dusseldorf, Vienna, Paris, London or

¹²⁸La Biennale di Sydney era stata fondata nel 1973 da Franco Belgiorno-Nettis, un imprenditore di origini italiane a capo della Transfield Corporation. La sua prima edizione, ospitata nel foyer della prestigiosa Sydney Opera House, fu limitata ad una ricognizione sull'arte australiana. La successiva (1976), allestita alla Art Gallery of New South Wales e co-finanziata dall'Australia Council, venne curata da Tom McCullough. In questa edizione venne presentato un progetto molto più ambizioso, centrato non solo sulla presenza di artisti internazionali, per la maggior parte provenienti dall'area del Pacif Rim, ma anche di critici stranieri tra i quali l'italiano Tommaso Trini, incaricato di affiancare il curatore nella selezione. Si veda: Green, C., Gardner, A., *Biennials, Triennials and Documenta. The exhibitions that created contemporary art*, Chicester, West Sussex-Malden, MA, John Wiley & Sons, 2016.

Amsterdam as in New York. The choice of artists in Europe was based on the understanding that pluralism was dominant and that individual pioneers pursuing independent research were producing the most vital works.¹²⁹

In altre parole se l'obiettivo era quello di far emergere la scena australiana dal cono d'ombra proiettato da New York, la strategia più efficace consisteva nel costruire nuove alleanze con i centri dell'arte europei, la cui vitalità e, soprattutto, il cui pluralismo, offrivano in quel momento un'alternativa valida ai « cultural monologues » americani, ossia all'imposizione da parte del centro dominante di stili di volta in volta mainstream. Questa visione è confermata da Elwyn Lynn, artista e curatore australiano, allora a capo del Visual Arts Board dell'Australia Council. Nel saggio in catalogo Lynn traccia una breve storia del pluralismo europeo, inteso come elemento storico costitutivo del suo intero percorso, in contrapposizione alla scena statunitense:

(...) this Biennale wants to benefit from the pluralistic situation that prevails in Europe and to resume a dialogue that has been somewhat silenced by the stentorian voices from the United States. (...) there is a European cultural attitude (closing our eyes for a moment to totalitarian perversities) best exemplified in the period between the two world wars when the pluralism that recognised a variety of goals and modes flourished. It was a situation that was accompanied by a tolerant recognition (in no way related to cool indifference) of the contribution of varied modes and styles. It seems that Europe has increasingly recognised the importance of the dialogue between its countries and its art forms: the Venice Biennale, however nationalistic some contributions may have been, has long recognised the importance of the dialogue involving, as in Australia, the presence not only of works of art but also of artists, historians, critics, dealers and, above all, the public.¹³⁰

¹²⁹Waterlow, N., *European Dialogue*, in *European Dialogue. The Third Biennale of Sydney*, catalogo della mostra, 14 aprile – 27 maggio 1979, Sydney, Biennale of Sydney, 1979, s.p. Corsivo mio.

¹³⁰Lynn, E. *Towards Dialogue*, *ivi*, s.p.

Questa tendenza dell'arte e della cultura storico-artistica europea, continuata fino al presente, era confermata, prosegue Lynn, dalla produzione di mostre come: *Paris-New York* (1977) e *Paris-Berlin* (1978) al Centre George Pompidou; *Tendencies of the Twentieth Century*, promossa a Berlino nel 1977; e ancora la retrospettiva curata da Wieland Schmied alla *documenta 6, Forme e funzioni del disegno negli anni Sessanta e Settanta* (1977). << We are undoubtedly in the era of the dialogue and the thematic show with an unprecedented emphasis on ideas, theories, concepts and hypotheses >>¹³¹. Di fatto il nuovo paradigma espositivo, definito dal sempre più frequente ricorso alle mostre a tema, era valutato dal curatore come un ulteriore elemento specificamente europeo: << This situation seems to be clearly characteristic of Europe; if the trend in Europe is towards themes, in the United States it is still towards the retrospective of the individual artist and the re-appraisal of a movement already securely ordained.>>¹³²

A fronte di queste considerazioni, e nel complesso della strategia adottata per questa biennale, si decise allora di coinvolgere nella selezione degli artisti alcuni dei direttori delle più prestigiose istituzioni, museali e non, europee: Pontus Hultén, in quegli anni alla direzione del Centre Pompidou; George Boudaille, direttore della Biennale des Jeunes di Parigi; Karl Ruhrberg, direttore del Ludwig Museum (Colonia); Wieland Schmied, direttore di DAAD (Berlino); Ryszard Stanislawski, a capo del Museum Sztuki (Lodz); Wieslaw Borowski della Gallerie Foksal (Varsavia); Eddy de Wilde, direttore dello Stedelijk Museum (Amsterdam); Rudi Fuchs, direttore del Van Abbemuseum (Eindhoven); e ancora John McEwen, in rappresentanza del British Arts Council.

¹³¹*Ivi.*

¹³²*Ivi.* Si noti come lo stesso Council of Europe Art Exhibition, attivo dal 1954, abbia sostenuto le mostre tematiche come strumento << to promote awareness of a European identity based on common values >>.

https://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/Events/Factsheet_EN.pdf

La 3^a Biennale di Sydney veniva dunque impostata su un criterio tematico preciso - quello dell' "European dialogue" - la cui struttura prevedeva un confronto serrato, all'interno della mostra principale allestita alla Art Gallery of New South Wales, tra gli artisti europei e quelli australiani. Da una parte Marina Abramovic e Ulay, Armand Arman, Joseph Beuys, Christian Boltanski, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Victor Burgin, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Braco Dimitrijevic, Valie Export, Hamish Fulton, Howard Hodgkin, Tadeusz Kantor, Jürgen Klauke, Laszlo Lakner, Jean Le Gac, Urs Lüthi, Mario Merz, Panamarenko, Giulio Paolini, A.R.Penk, Anne e Patrick Poirier, Arnulf Rainer, Gerhard Richter, Klaus Rinke, Daniel Spoerri, Ger Van Elk, Ben Vautier e Krzysztof Wodiczko.

Dall'altra: gli artisti aborigeni dall'Arnhemland, W. Thomas Arthur, Olive Bishop, Tim Burns, Virginia Coventry, Janet Dawson, Richard Dunn, Rosalie Gascoigne, Elizabeth Gower, Joan Grounds, Aleksander Danko, Peter Kennedy, Alun Leach-Jones, Kerrie Lester, Robert MacPherson, Bea Maddock, Ann Newmarch, John Nixon, Robert Owen, Mike Parr, Sam Schoenbaum, Madonna Staunton, Sandra Taylor e Imanta Tillers. La selezione di quest'ultimi, con l'eccezione degli aborigeni, era stata il risultato di un processo complesso e non privo di criticità. Gli artisti australiani infatti, sulla scorta dei problemi che avevano segnato l'edizione precedente della biennale, avevano manifestato fin da subito una serie di dubbi legati all'orientamento dell'evento. In sintesi le questioni sollevate furono due: si chiedeva, in generale, una maggiore e più equa rappresentazione della scena artistica australiana a fronte di quella internazionale; e, in particolare, si domandava una più ampia presenza di artiste donne nella selezione. Queste richieste vennero raccolte in un testo intitolato *Sydney Biennale. White Elephant or Red Herring? Comments from the Art Community 1979*,¹³³[Fig.4] che riportava la trascrizione dello scambio epistolare tra gli artisti, Nick Waterlow e Franco Belgiorno-Nettis, più alcuni documenti come

¹³³<< Red herring >> può essere tradotto come "falsa pista" o "depistaggio".

quello redatto da Ian Burn (già parte del collettivo Art & Language) e Ian Milliss: *Don't Moan, Organize!* << Because artists are powerless, structures like that of the Biennale, which assume to define the situation in which we all work, can be imposed on us >>¹³⁴ si legge in questo documento. E ancora: << We cannot stress too strongly our concern that while a major international exhibition is to be held in Sydney, Australian artists are to appear in an ancillary, complementary way to an exhibition that should be highlighting and not downgrading their talents.>>¹³⁵ Molti artisti pensavano infatti che i loro interessi sarebbero stati meglio rappresentati da un evento costruito sul modello della Whitney Biennial, ossia da una biennale pensata come ricognizione sulla produzione artistica nazionale.¹³⁶

Richieste simili erano state già avanzate in occasione dell'edizione precedente della Biennale, quella del 1976, ed avevano dato luogo a numerose manifestazioni di protesta che si intrecciarono a quelle degli studenti e dei movimenti di sinistra, il cui principale bersaglio era il governo conservatore di Malcom Frazer. Una testimonianza diretta di questi fatti ci è fornita dal critico d'arte italiano Tommaso Trini, in un articolo pubblicato sulla rivista "Data" nella primavera del 1977. Qui Trini scrive:

Giorni prima partecipo al rally di protesta con cui i laburisti, e i numerosi gruppi in cui la sinistra qui è frantumata, manifestano contro il *coup d'état* (così lo definiscono) dell'attuale governo conservatore che, giusto un anno prima, avrebbe << rovesciato >> la maggioranza laburista con l'aiuto del governatore delegato dalla Regina. I socialisti hanno governato per un breve periodo, dal '72 al '75. Annoto le richieste scandite dai dimostranti insieme con la loro << rabbia >> non violenta: uscire dal Commonwealth, instaurare una repubblica, non

134Green, C., Gardner, A., *op. cit.* Si veda anche: *History/Herstory. Vivienne Binns & Ian Milliss assisted in parts by The Women's Art Group*, <http://www.ianmilliss.com/documents/historyherstory.htm>

135Ivi.,

136Ivi.

dipendere dalla strategia militare degli Stati Uniti, non vendere agli altri paesi l'uranio di cui l'Australia è ricca con altre materie prime. *Questa mappa di tensioni politiche mi fa intendere quelle culturali.*¹³⁷

Con << questa mappa di tensioni politiche mi fa intendere quelle culturali >> Trini – invitato a collaborare alla Biennale del '76 come parte del team di McCullough, curatore di questa edizione - si riferisce principalmente al carattere politico delle opere prodotte da alcuni artisti australiani, in particolare Mike Parr e Peter Kennedy [Fig. 6]. Tuttavia la notazione del critico potrebbe estendersi anche alle linee guida di seguito adottate per la 3^a edizione della Biennale di Sydney. Da questa prospettiva infatti il “dialogo europeo” sarebbe espressione di politiche culturali più ampie di quelle riferibili alla sola scena artistica. Una scelta non in linea con gli indirizzi di politica estera promossi dal governo conservatore di Frazer, più vicino a posizioni filo-statunitensi, ma comunque rispondente al tentativo di fare dell'Australia il nuovo mediatore tra la sponda asiatica e quella europea-statunitense. Non a caso Trini scrisse di seguito al titolo del suo articolo << Dove si vede un continente che oggi entra nella storia mondiale delle idee. E si vedrà un'area, l'Australasia, costituire domani un terzo polo tra oriente e occidente.>> Come aveva già affermato Terry Smith a conclusione del suo *The Provincialism Problem*, << there are no ideologically neutral cultural acts >> e in questo senso anche la Biennale di Sydney può essere pensata come contributo alla costruzione di un immaginario australiano, spendibile altrove in termini politici, e puntellato su due livelli: la contemporaneità di un paese che presentava la sua scena artistica come capace di assorbire e produrre eventi in cui ad essere messa in mostra era la stessa cultura occidentale, e i cui artisti erano in grado di padroneggiare le tendenze dominanti. E l'identità più profonda di un continente costruita sulla rappresentazione

¹³⁷Trini, T., *Domani l'Australia*, in “Data”, n. 26, aprile - giugno 1977, pp. 37 - 45. Nello stesso numero della rivista sono stati pubblicati i testi di Peter Kennedy e Mike Parr.

dell'aboriginalità come narrazione singolare e allo stesso tempo universale, capace di tenere insieme storia e territorio, ossia storia e paesaggio.

Una narrazione necessariamente depurata dall'impresa coloniale, passata e presente, da restituire in termini di autonomia estetica. La terza Biennale di Sydney rappresenta l'atto istitutivo di questo processo, il momento in cui, parafrasando Bernice Murphy - direttrice dei musei australiani e dal 2005 a capo della commissione etica dell'ICOM - l'immaginazione storica venne sfidata nei suoi scopi interpretativi.¹³⁸

Se il nuovo compito della cultura aborigena era quello di rappresentare l'identità australiana, perché questo fosse possibile erano necessari cambiamenti strutturali in grado di collocare l'arte indigena nelle istituzioni ora mainstream. Non solo la biennale, che rappresentava la soglia d'accesso al contemporaneo, ma l'intero comparto museale australiano fu reso partecipe di questo processo. Con questo non si vuol dire che l' "arte" aborigena non fosse già presente nei musei australiani. In modo analogo al destino dell' "arte" africana in Francia, il suo display di riferimento era stato quello dei musei di storia naturale e di etnografia, collocazioni rimaste immutate per decenni. Qui gli oggetti prodotti dalla cultura aborigena erano connessi all'interesse scientifico per gli stadi primitivi delle società umane, e come tali, a partire dagli anni '50, vennero inclusi nella categoria di arte primitiva. Il problema della loro definizione come opere d'arte venne quindi sviluppato all'interno di un contesto preciso, quello della critica modernista, il cui canone privilegiava una forma di estetizzazione di stampo formalista incentrata sul mito della creatività individuale come chiave universale per comprendere l'arte.

Per circa trent'anni questi oggetti vissero dunque una doppia vita, migrando continuamente tra due categorie opposte. Da una parte una lettura capace di leggere

¹³⁸Murphy, B., *Transforming culture: Indigenous art and Australian art museums*, nella sezione *Indigenous people and museums*, del sito http://nma.gov.au/research/understanding-museums/BMurphy_2011.html

un oggetto come pratica sociale e culturale nel contesto di appartenenza. Dall'altra un'interpretazione che privilegiava le categorie di autore, di medium, e le qualità estetiche connesse alla distribuzione di colori, linee, motivi, o nel caso di oggetti tridimensionali, piani. Un processo che si interruppe solo alla fine degli anni Settanta, quando si rese necessaria una diversa circolazione di questi stessi oggetti capace di sottrarli al contesto antropologico e di contribuire così non solo alla variazione del loro statuto ma anche alla valorizzazione delle collezioni già presenti.

Da questa prospettiva, la biennale del 1979 e in seguito le edizioni del 1982 e del 1988, offrirono il contesto necessario ad una nuova presentazione degli artisti aborigeni, pensati ormai come *primitivi contemporanei*. Un processo che occupò tutto il decennio degli anni Ottanta, culminando nelle celebrazioni del bicentenario della colonizzazione inglese del continente nel 1988. Ad essere integrati in queste nuove aree di discorso furono non solo gli oggetti legati alla “tradizione” aborigena come la pittura su corteccia dell'area dell'Arnhem Land o quella su sabbia, ma anche il recente movimento della pittura acrilica (1971-72), il cui centro era stato la regione di Papunya a nord-ovest di Alice Springs. Lo scarto temporale da tradizionale a contemporaneo rifletteva dunque anche uno scarto nelle politiche di rappresentazione. Nel corso del Novecento, mostre come *Australian Aboriginal Art*, organizzata nel 1929 al National Museum of Victoria (Melbourne) avevano proposto la visione di una cultura aborigena fossilizzata in un “presente etnografico” simile ad una prolungata età della pietra. Una visione che rientrava in un discorso evolucionista a cui partecipavano da un lato il darwinismo sociale, dall'altro quella politica governativa conosciuta come protezionismo, secondo la quale le popolazioni aborigene erano in via di estinzione perché incapaci di interagire con la modernità. A questo primo momento “protezionista” - che andò dagli inizi della colonizzazione fino agli anni Trenta del Novecento – fece seguito un periodo di politiche di assimilazione (indicativamente dagli anni Trenta agli anni Settanta) che promossero

l'idea di una possibile integrazione nella società australiana delle popolazioni indigene¹³⁹.

La biennale del 1979 interruppe dunque questa narrativa di temporalità separate inaugurando un processo che, nel corso di trent'anni, avrebbe prodotto esiti paradossali. Nel 2004 il giornalista e critico d'arte Nicolas Rothwell definì infatti il movimento della pittura acrilica sorto a Papunya come la sola rivoluzione artistica australiana. Lo stesso anno, l'artista e storico dell'arte Charles Green scriveva: << Papunya Tula paintings constitute the most significant corpus of art made in Australia during the twentieth century >>. Paul Carter andò oltre e affermò che questo movimento era forse l'unica conquista culturale australiana dai tempi dell'insediamento bianco. E ancora, fuori dal mondo dell'arte, la senatrice liberal Amanda Vanstone dichiarò che l'arte aborigena era il dono più importante fatto dall'Australia al mondo¹⁴⁰. In un rovesciamento significativo di equilibri, per cui l'arte aborigena non rispondeva più né al mito del buon selvaggio né alla wilderness anarchica del primitivo, questa esperienza dava inizio ad una nuova “industria culturale” che generò rapidamente nuovi dipartimenti dedicati all'interno dei musei e delle università, nuove gallerie e, ovviamente, nuovi mercati. *From the Desert to The Fair*, recita infatti il titolo di un saggio di Terry Smith in cui l'autore fornisce alcune cifre di questo fenomeno. Nel 1995 la sede australiana di Sotheby mise all'asta per la prima volta opere della scuola di Papunya e il fatturato della vendita superò il milione di dollari, cifra destinata velocemente a salire. << Since the later 1990s sales of new Aboriginal artworks have been reliably estimated as at \$100 million annually, rising in recent years to \$400 million.>> Nel 2004 *Earth's Creation* (1995) di Emily Kame

139Vanni, I., *Il diventare arte aborigena. Due mostre di oggetti aborigeni dalla collezione Berndt*, in Tamisari, F., Di Blasio, F., (a cura di), *La sfida dell'arte indigena australiana: tradizione, innovazione e contemporaneità*, Milano, Jaca Book, 2007, pp. 41-59.

140Cit. da McLean, I., *Aboriginal art and the artworld*, in McLean, I., (ed.), *How aborigines invented the idea of contemporary art*, Brisbane-Sydney, Institute of Modern Art and Power Publications, 2011, p. 17.

Kngwarreye [Fig.7] era venduto per 1,056 milioni di dollari e soli due mesi dopo questo stesso record veniva superato da *Warlugulong* (1977) una delle opere storiche di Clifford Possum Tjapaltjarri [Fig.8] (ovvero del maggior esponente della scuola di Papunya Tula), acquisita per 2,4 milioni di dollari dalla National Gallery of Australia.¹⁴¹ Anche se questi numeri erano di gran lunga inferiori a quelli realizzati dalle opere di Damien Hirst, ad esempio, o Jeff Koons, i veri tycoon del mercato dell'arte, tuttavia essi mostravano una crescita sostenuta e soprattutto positivamente continua.

Questi sviluppi sarebbero stati imprevedibili trent'anni prima, il periodo in cui aveva avuto inizio il processo di integrazione dell'arte aborigena nel contemporaneo. Il suo obiettivo deve essere quindi pensato a partire dalla prospettiva, più a breve termine, offerta dalle celebrazioni del bicentenario australiano (1988), e dalla crescita di un movimento artistico, quello della pittura acrilica di Papunya (1971-72), le cui origini risultano connesse agli effetti prodotti dalla storia della colonizzazione inglese del continente. Si trattò comunque di un processo graduale come testimonia l'introduzione della pittura su corteccia nella mostra e nel catalogo della 3^a Biennale di Sydney. La sua collocazione all'interno della mostra principale non produsse infatti un significativo cambiamento di lettura, ancora determinato dalla combinazione di un paradigma antropologico, che dava conto del contesto di provenienza, e di categorie artistiche moderniste, incentrate sui concetti di autore, medium, e stile. Nella scheda di presentazione degli artisti aborigeni [Fig. 9] - ossia di David Malangi [Fig. 2], Djalambu Bungawuy e George Milpurrurr - redatta da Peter Yates si legge:

Malangi, Bungawuy e Milpurrurr are from RAMANGINING, a former mission settlement of some 300 tribal aborigines and 17 whites located on the mainland 350 miles east of Darwin,

¹⁴¹Smith, T., *From the desert to the fair*, in *What is Contemporary Art?*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, pp. 133-147.

in Central Northern Arnhemland. One of the most remote settlements behind the Pandanus Curtain, the area has no mining at present or other forms of industry. ... Each of the painters has established and maintains his own outstation some miles from the town centre where he continues to live in a bush environment, hunting and providing food for his wives and children. ... all three men are important leaders in their communities' secular life. They are all keepers of sacred knowledge, being custodians and practitioners of entire song cycles, dance patterns, and other ceremonial forms explaining aspects of life – both human and non human – associated with their clans. ... None can read or write a European language. Each has worked for the “balanda” (foreigner) in many ways, as stockman, storeman, general hand or assistant, but now each paints almost exclusively. Painting now in a non sacred form on bark, the materials used are a blend of the time-tried (ochres, pigments) and the contemporary (size of bark, brushes, fixtures etc.). Their techniques on bark have adapted to continuous practice, the work being prolific and highly stylised. The content, transposed from other forms, such as body-painting and rock-painting, remains true to tradition. The paintings express the painter's spiritual connection to his country and totemic responsibilities to the land and all it contains.¹⁴²

Ciò che variava era quindi la loro collocazione fisica, vale a dire la loro circolazione entro un contesto capace di modificarne la percezione da arte primitiva ad arte contemporanea. Un processo di riposizionamento esclusivamente teorico degli oggetti aborigeni, il cui statuto si presentava di volta in volta come effetto di determinati discorsi e pratiche espositive, o meglio come imposizione di determinate fratture e discontinuità discorsive necessarie al continuo lavoro di distinzione tra moderno e non moderno, e, di conseguenza, alla continua produzione del “nuovo”. Perché questo processo potesse funzionare, garantendo allo stesso tempo l'autonomia di ogni discorso coinvolto, dovevano essere escluse quelle stesse politiche di rappresentazione che gli aborigeni avevano affidato ai loro oggetti. La pittura su

¹⁴²Yates, P. *Aboriginal Artists from Arnhemland*, in *European Dialogue*, in *European Dialogue. The Third Biennale of Sydney*, op.cit, s.p.

corteccia era parte infatti di una tradizione di scambi tra i membri delle comunità aborigene ed i missionari e delegati del governo australiano, attraverso i quali si era articolata la dolorosa storia delle trattative per il riconoscimento del diritto alla terra.

Un esempio è fornito dalle trattative che impegnarono alcuni leaders aborigeni dell'Arnhem Land ed il governo australiano, in seguito all'annuncio del primo ministro Robert Menzies di voler rinnovare le concessioni per lo sfruttamento di alcune miniere di bauxite. Tali miniere infatti risultavano collocate in un territorio che era già parte delle riserve del clan di Yirrkala, un luogo sacro per gli aborigeni, che cercavano quindi di imporre il divieto di accesso. In questa occasione Mawalan Marika e Mungurrawuy Yunupingu presentarono al governo una petizione, nota ormai la Bark Petition: vale a dire un documento scritto che venne presentato inserito all'interno di una cornice decorata come le pitture su corteccia tipiche di questa cultura.

L'arte aborigena nel contesto francese.

Come ricorda l'antropologo americano Fred Myers, l'interesse francese per la cultura aborigena era più che fortuito¹⁴³. Le sue origini risalivano infatti alle ricerche di Émile Durkheim e di Claude Lévi-Strauss, e, soprattutto, al lavoro dell'artista ed etnografo francese Karel Kupka. Quest'ultimo nel 1964, aveva donato al Musée National d'Arts d'Afrique e d'Océanie (MNAAO) di Parigi, una parte delle collezioni di pittura aborigena su corteccia raccolte nel corso di quattro spedizioni in Australia, e in particolare nell'Arnhem Land, tra il 1950 ed il 1963. Tali *missions de terrain* erano

¹⁴³Myers, F., *Uncertain Regard: an Exhibition of Aboriginal Art in France*, in "Ethnos", vol. 63, 1998, pp- 7-47.

state finanziate dal Museum der Kulturen di Basilea e in parte dallo stesso MNAAO. Kupka inoltre aveva ricevuto ulteriori fondi dal primo ministro australiano Robert Menzies, parte di un budget destinato all'apertura dell'Australian Institute for Aboriginal Studies (AIAS, 1964)¹⁴⁴. Nel corso di questi viaggi Kupka aveva cercato di scoprire una cultura quasi del tutto inviolata dalla modernità e artisti le cui opere potessero gettare nuova luce sull'origine universale dell'impulso creativo nell'umanità.

Due anni prima del suo dono al MNAAO – un museo pensato originariamente come deposito di importanti artefatti culturali giunti in Francia come risultato delle attività di collezionismo nelle colonie d'oltremare – l'etnografo pubblicò una monografia sulla sua ricerca intitolata *Un art à l'état brut* (1962), la cui prefazione fu scritta da André Breton. Il surrealista vi parlò dell'importanza di una percezione immediata dell'opera, libera da ausili esplicativi letterari o altri gravami accademici, ed orientata ad un apprezzamento immediato, ossia non mediato, dell'oggetto.

L'oeil non prévenu, je veux dire non instruit de ce qu'il va voir, mais aussi non faussé par la << façon de voir >>, qui, en Occident, lui est impartie depuis des siècles, se laissera-t-il errer sur ces écorces peintes tombée devant lui des lointains de la Terre d'Arnhem, qu'il trouvera son bien, tout abord, dans leur exemplaire harmonie.¹⁴⁵

Kupka rinforzò questo concetto nel primo capitolo del suo libro, che restituiva nel dettaglio la sua ricerca delle “origini” dell'impulso artistico nel laboratorio dell'Arnhem Land. Fu qui, egli scrisse, che l'impulso primitivo all'arte risultava meno contaminato dalle influenze occidentali, ed era necessario che si facesse di tutto perché restasse tale.

J'y cherchais un art vivant, élaboré de nos jours, et qui néanmoins s'apparente aux expressions

¹⁴⁴Si veda: <http://aiatsis.gov.au/about-us/our-history>

¹⁴⁵Breton, A., *Main Premiere*, in Kupka, K., *Un art à l'état brut*, Losanna, Guilde du livre, 1962, p. 9.

artistiques le plus << primitive >>. Le présent ouvrage est le résultat de ces recherches. Mon regard me permettant de mieux comprendre les arts plastiques que les plus savantes exégèses, je me suis efforcé de restreindre mes propres appréciations et mes jugements personnelles. Je me suis limité, dans la mesure du possible, à situer, classer et décrire des œuvres dont on trouvera ici les reproductions, en transcrivant, avec le maximum d'exactitude, les explications de leurs auteurs, et à parler d'eux. Même reproduite, une œuvre d'art << parle >> assez pour soi-même. Les appréciations d'un tiers risquent d'être superflues sinon indésirables.¹⁴⁶

La nozione di arte aborigena come prodotto di una cultura statica era essenziale alle sue ricerche: di fatto quando parlò di cambiamento utilizzò la parola “consolidamento” piuttosto che progresso. In ogni caso l'etnografo non aderì troppo all'idea di Bréton di esperienza estetica non mediata. C'era ovviamente molto materiale storico ed etnografico nel suo libro. Egli fornì le informazioni culturali di base nella sua introduzione, e accurate descrizioni della pittura su corteccia e sulla scultura nei capitoli successivi. In particolare raccolse molte opere pittoriche legate alle storie del *Dreamtime*, illustrandole con tavoli a colori. L'effetto complessivo di questa presentazione mirava, come definito nell'introduzione, a rompere il legame tra immagine e testo esplicativo, lasciando che le opere << parlassero >> il più possibile da sole. Nel 1968 Kupka si dottorò in etnologia alla Sorbonne. La sua tesi fu pubblicata nel 1972 dal Musée de l'Homme con il titolo *Peintres Aborigines d'Australie*. La base della tesi fu la collezione che egli aveva raccolto per il MNAAO, e la pubblicazione conteneva oltre cento pagine di tavole che riproducevano questi lavori. La prefazione apre con la frase << Karel Kupka est un peintre >>¹⁴⁷, affermazione tanto più interessante trattandosi di uno studio in un cui l'autore, un antropologo, si focalizzava sulla “vocazione e professione” del pittore indigeno nella società aborigena. Nelle sue conclusioni notò inoltre che lo studio analitico della

¹⁴⁶Kupka, K., *Introduction*, in *Un art à l'état brut*, op. cit., p. 16.

¹⁴⁷Kupka, K., *Peintres Aborigines d'Australie*, Paris, Musée de l'Homme, 1972

pittura “primitiva” aborigena era sollecitato ad identificare i singoli artisti e documentarne il lavoro, dato il pericolo di una potenziale distruzione della società aborigena.

La collezione e gli studi di Kupka, al tempo probabilmente l'esposizione più significativa di arte aborigena in Francia, presenta dunque numerosi spunti critici per comprendere la ricezione dell'arte aborigena in questo paese. Le sue pubblicazioni presentano una nozione di arte come chiave di comprensione non solo del puzzle etnografico, ma della cultura *at large*. Come sottolinea Myers in *Uncertain Regard*, l'appoggio di Breton a Kupka è significativo, e rende chiara la supposta affinità tra arte aborigena, come forma originaria di tutta l'arte umana, e Surrealismo, il cui fine consisteva nel recuperare l'espressione dell'emozione e delle strutture più profonde dell'inconscio nei sogni.

Nello stesso decennio in cui la collezione di Kupka al MNAAO forniva la base della più significativa collezione di arte aborigena australiana in Europa, aveva luogo un suo importante cambiamento di statuto, che ebbe inizio con il fiorire del movimento della pittura acrilica a Papunya. Come Fred Myers ha documentato altrove, il governo australiano si avvicinò agli artisti di Papunya, allo scopo di preservare ciò che restava della cultura indigena. Mentre l'interesse cresceva, e la pittura acrilica veniva adottata anche da altre comunità nei primi anni '80, l'arte aborigena iniziò ad essere vista come uno degli aspetti principali della creatività artistica australiana.

La convalida di questo modello di arte arrivò dapprima con l'acquisizione di opere provenienti dal Western Desert da parte della National Gallery of Australia nel 1981, e l'inclusione di artisti aborigeni nella terza edizione della *Biennale di Sydney* (1979) e della *Perspecta 81* (Sydney, 1981). Anche se questi eventi non provocarono una totale rimozione dell'arte aborigena dalla sfera etnografica, essi segnarono però un importante cambiamento circa i modi in cui l'Australia vedeva, e voleva che gli

altri vedessero, le opere degli artisti indigeni.

L'aborigeno come primitivo contemporaneo, e l'export di arte indigena come parte dell'immaginario nazionale australiano, caratterizzarono l'evento parigino del Festival d'Automne nel 1983, durante il quale si tenne la mostra *D'un autre continent: L'Australie, le rêve et le réel*. L'esposizione includeva 20 metri quadrati di pittura su terra, realizzata dagli indigeni Warlipiri provenienti da Lajamanu al Musée d'Art Modren de la Ville de Paris. Myers fornisce una lucida analisi di questa esposizione notando come la qualità effimera del dipinto Warlipiri nel contesto del tema “sogno e realtà”, riecheggiasse la prospettiva surrealista che Breton aveva postulato due decenni prima. Allo stesso tempo il fatto che l'opera fosse stata creata appositamente per l'esposizione e che i Warlipiri avessero insistito affinché in seguito venisse distrutta, avrebbe permesso all'”occhio non esperto”, per parafrasare Breton, di allineare la sua presentazione alla smaterializzazione dell'oggetto, un'interpretazione ormai ampiamente diffusa dell'arte concettuale e un termine utilizzato per la prima volta da Lucy Lippard.

Verso la fine degli anni Ottanta l'arte indigena, sostenuta dal governo australiano, entrò nel mercato dell'arte e nelle gallerie private: dunque in un contesto in cui il “profumo etnografico” era sempre più difficile da localizzare. A Parigi due mostre collocavano l'arte aborigena entro la sfera dell'arte contemporanea, uno in un contesto che si avviava alla definizione di globale, l'altra in un setting specificamente australiano. *Magiciens de la terre* presentò l'opera dei Warlipiri accanto al contributo di Richard Long, ma anche altri artisti indigeni australiani furono presentati: John Marwundjul, Jack Wunuwun e Jimmy Wululu. Una selezione nella quale non era difficile vedere l'influenza continua di Kupka e di Breton. Myers definì la mostra curata da Martin come tipicamente modernista nella sua sensibilità formale, vale a dire caratterizzata dal predominio della visualità. Non venne fornita alcuna informazione circa l'opera, ma solo una didascalia che presentava il nome dell'artista, la

data e il luogo di nascita, e la sua città di residenza.

L'anno seguente la mostra *L'été australienne a Montpellier* presentò numerosi artisti indigeni tra cui Mick Namarari Tjapaltjarri, Warlimpirrnga Tjapaltjarri, Rover Thomas, Donkeyman Lee Tjupurrula e George Milpurrurru assieme a Arthur Streeton, Sydney Nolan, Tony Tuckson, Margaret Preston e Tim Maguire. Se quest'esposizione per certi versi fu simile a *D'un autre continent* e *Magiciens*, essa d'altra parte si caratterizzò per l'enfaticizzazione del paesaggio australiano facendo ricorso alla tradizione aborigena, agli "impressionisti" e "moderni" australiani e ai pittori contemporanei, una categoria che includeva significativamente sia gli artisti aborigeni urbani che gli artisti australiani bianchi. L'esposizione era stata pensata come una retrospettiva sulla pittura australiana, "from the oldest to the youngest painting in the world" come il titolo del saggio introduttivo nel catalogo proclamava audacemente. Non ci sono dubbi quindi sul fatto che l'arte indigena fosse l'attrazione principale della mostra. Gli artisti aborigeni erano più numerosi dei loro colleghi australiani. Metà del catalogo era dedicato alla pittura dal deserto - il Kimberly e l'Arnhem Land - creata nei 20 anni precedenti l'esposizione. L'altra metà del catalogo rimandava al secolo precedente, a partire dall'impressionismo australiano (di cui si faceva notare la derivazione francese). Robert Campbell Jr, Fiona Foley, Trevor Nickolls e Lin Onus furono inclusi nella categoria dei pittori "contemporanei". La pittura indigena divenne parte così, contemporanea della tradizione più antica e più recente. Gli autori dei saggi in catalogo, « non un antropologo tra loro », scrive ancora Myers, insisterono sugli elementi artistici dell'opera. E il fantasma apparentemente inevitabile di Breton torna ancora dalla prefazione di *L'art à l'état brut* per ribadire il suo approccio: « Aimez d'abord » si leggeva infatti in incipit di uno dei saggi in catalogo. Lo scopo della presentazione di *L'été australien* era, ancora una volta, quello di definire i lavori aborigeni come arte, e di approcciarsi alla creazione da una prospettiva storico-artistica, piuttosto che antropologica. Nell'ultima

pagina del catalogo si trovava un'intervista a Jean-Hubert Martin, il direttore del Musée Nationale d'Art Modern e il curatore di *Magiciens* l'anno precedente. Nell'intervista Martin fa riferimento ad una petizione, che aveva firmato, per l'apertura di una nuova sezione del Louvre dedicata alle cosiddette “arti primitive” e affermava che il concetto di arts premiers avrebbe rimpiazzato quello di arti primitive. Perché i musei potessero trasformarsi in luoghi a cui guardare nella ricerca di valori etici e umanitari, proseguiva il curatore, era necessario posizionare gli oggetti (o le performance) di altre culture su uno stesso livello, era necessario uno scambio. Queste categorie divennero presto parte della proposta avanzata da Chirac per riorganizzare la struttura dei musei in cui l'arte non occidentale era esposta.

Uscire da *Magiciens de la terre*: verso una storia dell'arte postcoloniale.

A dispetto delle aspirazioni universali della global art history, all'interno della quale *Magiciens de la terre* occupa un ruolo essenziale, il dibattito che la circonda risulta ancora interamente definito dalla dicotomia Occidente vs storie dell'arte extra europee. Per superare questa dicotomia abbiamo bisogno di esaminare le relazioni di scambio e di interdipendenza tra modernità e modernismi in differenti regioni del mondo, con uno sguardo alle relazioni di potere coloniali e postcoloniali.

In questo paragrafo si adotterà dunque un approccio differente, fondato sui contatti e le alleanze stabilitesi tra i protagonisti di questa scena, piuttosto che su categorie come quelle di influenza e ricezione. Si tratta, in altre parole, di assumere un atteggiamento critico verso il discorso della global art history, la quale, negli

ultimi due decenni, ha contribuito all'emergere di una prospettiva post-eurocentrica sull'arte, funzionale a rispondere alle pressioni esercitate dalla nuova domanda di cambiamento: quella innescata, come visto nel capitolo precedente, dall'emergere del “new internationalism”.

Se ci chiediamo perché tale cambiamento sia avvertito con così tanta forza oggi, ci viene ricordato che l'ordine globale ha subito una radicale trasformazione nel 1989, provocando, di conseguenza, un nuovo inizio della produzione artistica e del discorso della storia dell'arte. Concentrati sulla riorganizzazione globale del mondo dell'arte avvenuta presumibilmente a partire da quell'anno, Hans Belting e Peter Weibel tracciano così un'immagine della storia in cui gli eventi del 1989 furono i primi a rendere possibile al mondo non occidentale, di articolare la propria diversità culturale e politica, contestando l'esclusività dell'arte occidentale. Ma etichettando questo periodo “dopo il 1989” - data che combacia perfettamente con *Magiciens de la terre*, mostra assunta convenzionalmente come evento inaugurale della global art – essi hanno cancellato in un solo colpo le ambizioni e i risultati di molti decenni dei movimenti anticoloniali e della storia delle modernità e modernismi non occidentali.

Altre iniziative hanno cercato invece di ricostruire una prospettiva globale partendo dagli Area Studies, e utilizzando parametri analitici come quelli di cultural transfer, cultural translation e transculturality, mutuati dalla teoria postcoloniale. Queste analisi hanno prodotto approcci nuovi e soprattutto, hanno permesso di tracciare nuove descrizioni delle caratteristiche transregionali di molti fenomeni artistici, in diverse parti del mondo.

Tuttavia, anche questi approcci sono, il più delle volte, disinteressati alla storia del presente. Il problema, da questo punto di vista, non consiste nell'oggetto di studio, come nella Global Contemporary Art, ma nell'attualità delle nuove questioni, ossia nell'urgenza dettata dal bisogno di un nuovo inizio, a sua volta presentato come un fondamentale cambiamento di paradigma. James Elkins, la cui autorità è spesso citata

in questi dibattiti, nota nell'introduzione al suo *Is Art History Global?*, che << art history is becoming a global enterprise >>. Nell'introduzione a questo volume Elkins si concentra prima sulla disciplina della storia dell'arte in Europa e in Nord-America e sottolineando l'insistenza, degli storici dell'arte occidentali, sulla questione del "canone", per affermare, infine, che fuori dall'Occidente, si lavora con gli stessi metodi e utilizzando gli stessi riferimenti.

La conseguenza è l'impossibilità di qualsiasi alternativa: << There is no non-Western tradition of art history >>. Il gioco di domanda e risposta sulle sfide che la storia dell'arte si trova ad affrontare nell'orizzonte globale, esemplifica la qualità, frequentemente ipotetica, delle questioni che gli storici dell'arte pongono a sé stessi. Approcci come quello di Elkins manifestano una chiara tendenza alla destoricizzazione e depoliticizzazione. Abbiamo così da una parte, una scuola che sostiene a parole la globalizzazione dell'arte e la sua funzione di testimone globale contemporaneo. Dall'altra abbiamo un orientamento che tende ad adattare frammenti di teoria e concetti presi in prestito dalla critica postcoloniale e dagli studi sulla diaspora e sulla migrazione, che vengono applicati, in modo spiccio, all'arte di tutte le epoche e di tutte le regioni del mondo. Si delinea in questo modo la nuova immagine di una storia dell'arte che si vorrebbe, au fond, da sempre transculturale, negando, allo stesso tempo, la dimensione globale del modernismo, il cui punto di avvio era coinciso con la domanda sulle relazioni transculturali transcontinentali nella pratica artistica.

Per controbilanciare le tendenze della Global Art History, occorre dunque partire da un'altra prospettiva, ossia dalla ricognizione sulle costellazioni storiche in cui il punto di vista coloniale e l'egemonia del pensiero occidentale su cultura, progresso e modernità, siano sfidate. Di particolare interesse in questo contesto è il periodo storico in cui le prime avvisaglie dell'era della decolonizzazione coincidono con cambiamenti significativi nella sfera delle arti visive. All'inizio del XX secolo il

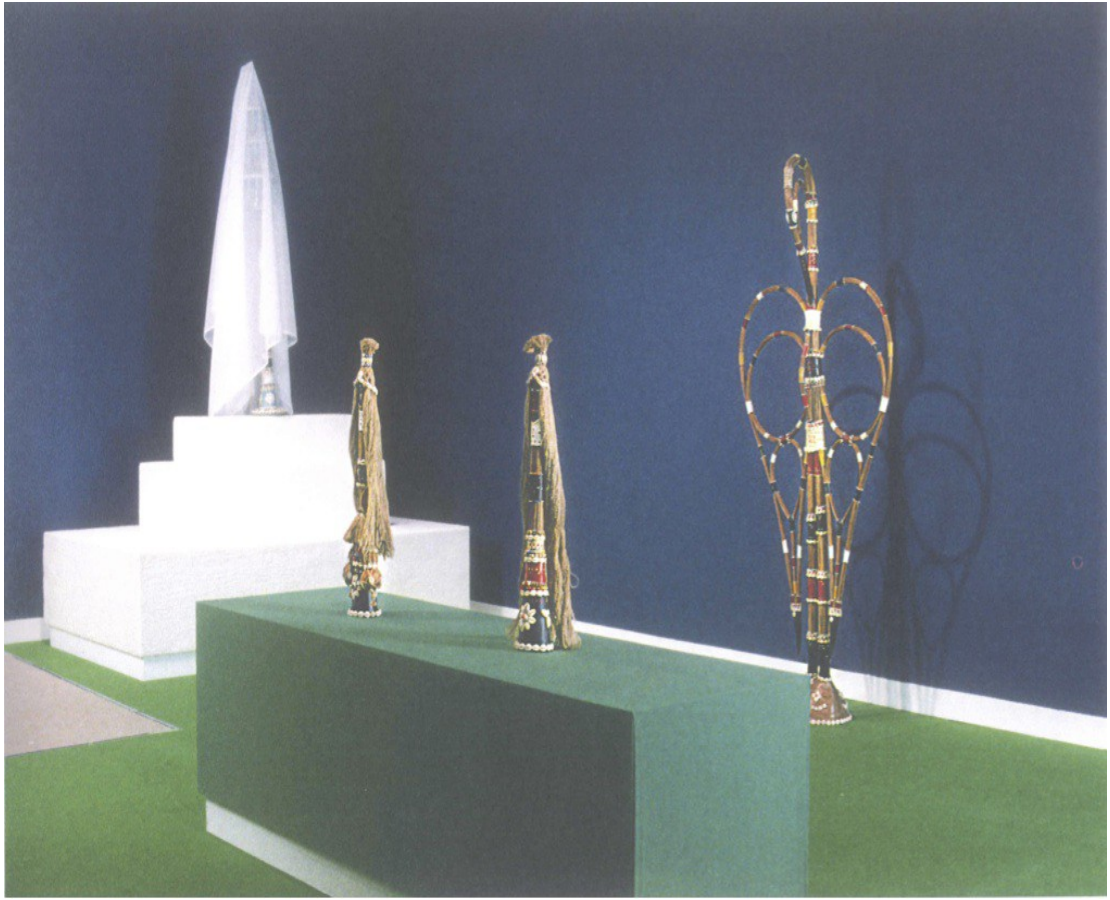
modernismo diviene il centro della riflessione sulla globalità dell'arte. La globalizzazione dell'arte in quel momento si dà in un contesto politico e discorsivo definito dall'emergere di un network che connette i movimenti anticoloniali e le lotte contro la discriminazione razzista. In altre parole, nel momento in cui gli imperi coloniali raggiungono la loro massima estensione, le fondamenta di un mondo “postcoloniale” sono già state date.



Qui sont les magiciens de la terre ?

- les médecins ?
- les politiciens ?
- les plombiers ?
- les écrivains ?
- les marchands d'armes ?
- les paysans ?
- les stars de cinéma ?
- les comptables ?
- les artistes ?
- les chefs ?
- les profs ?
- les secrétaires ?
- les soldats ?
- les chefs tribaux ?
- les esthéticienne
- les prêtres ?
- les ordinateurs
- les mères ?
- les dealers ?
- les journalistes
- les putes ?
- les architectes ?
- les vedettes de la télé
- les sans-abris ?
- les physiciens ?
- les chauffeurs de taxi
- les nanières ?
- les artistes ?
- les lions ?
- les frères et sœurs ?
- les chats ?
- les voleurs ?
- les pilotes ?







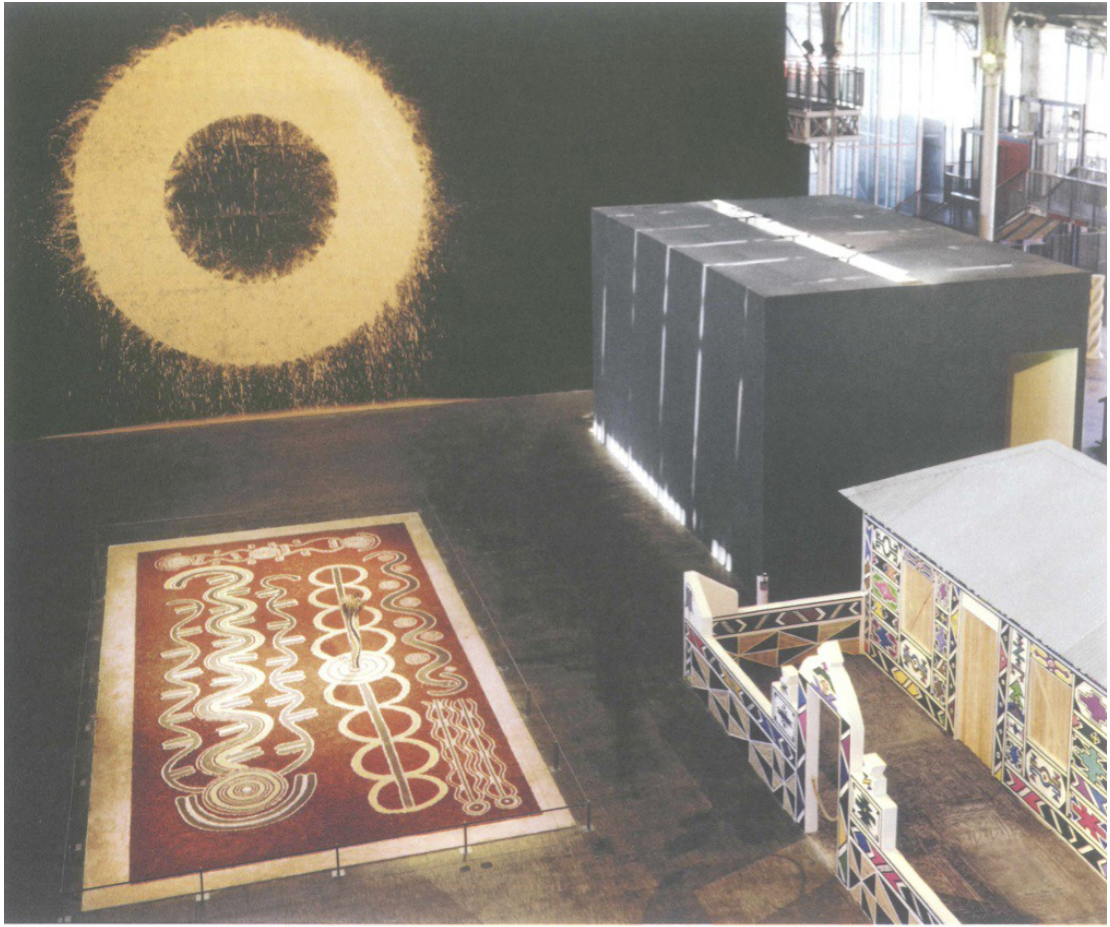




















Bibliografia

Fonti inedite

Centre Pompidou – MNAM-CCI – Bibliothèque Kandinsky

Documentation préparatoire

Martin, J.H., *Project pour une exposition international à Paris*, senza data, CGP archives

Martin, J.H., *Project pour la Biennale “Magiciens de la Terre”*, senza data, CGP archives

Martin, J.H., *Project pour la Documenta 8*, senza data, CGP archives

Martin, J.H., *La mort de l'art, l'art en vit*, senza data, CGP archives

Entretiens Commissaires

Répartition d'artistes à rencontrer, senza data, CGP archives

Cataloghi

Paris-New York 1908-1968, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Gallimard, 1977.

III Biennale of Sydney. European Dialogue, Sydney, Biennale of Sydney, 1979.

XXXIX Biennale di Venezia. Arti Visive 80, Milano, Electa, 1980.

A New Spirit in Painting, London, Royal Academy of Arts, 1981.

IV Biennale of Sydney. Vision in Disbelief, Sydney, The Biennale, 1982.

documenta 7, Kassel, V Paul Dierichs, 1982, 2 volumi.

Zeitgeist. International Art exhibition Berlin 1982, New York, Braziller, 1983.

D'un autre continent: l'Australie, le rêve et le réel, Paris, ARC/ Musée d'Art Modern de la Ville de Paris, 1983.

An International Survey of Recent Painting and Sculpture, New York, Museum of Modern Art, 1984

Primitivism in XXth Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern, New York, Museum of Modern Art, 1984, 2 volumi.

1988 Australian Biennale. From the Southern Cross. A view of world art. c.1940-88, Sydney, The Biennale of Sydney, The Australian Broadcasting Corporation, 1988.

A-Historische klanken, Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, 1988.

Magiciens de la Terre, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1989.

The Other Story. Afro-Asians artists in post-war Britain, London, Southbank Centre, 1989.

L'été australienne à Montpellier. 100 chefs-d'oeuvre de la peinture australienne, Montpellier, Musée Fabre, Galerie Saint Ravy, 1990.

Africa Hoy. Obras de la Contemporary African Art Collection, Las Palmas de Gran Canaria, Atlántico de Arte Moderno, 1991.

Views from Abroad: European Perspectives on American Art I, New York, Whitney Museum of American Art, 1995.

Aratjara. The Art of the First Australians, Köln, DuPont, 1993.

Seven Stories about Modern Art in Africa, Paris-New York, Flammarion, 1995.

XXIII Bienal de São Paulo. Universalis, São Paulo, Fundacao Bienal de São Paulo, 1996. Terzo di 3 volumi.

XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998. Primo di 3 volumi.

documenta 11_Platform 5: Exhibitions, Hatje Cantz Publishers

Global Conceptualism: points of origin 1950s-1980s, New York, Queens Museum of Art, 1999.

Partage d'exotismes. 5e Biennale d'arte contemporain de Lyon, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

Arte Religione Politica, Milano, 5 Continents, PAC, Padiglione d'arte contemporanea, 2005.

Africa Remix. Contemporary art of a continent, Johannesburg, South Africa, Jacana Media, 2007.

Harald Szeemann with by through because towards despite, Zurich, Edition Voldemeer, Wien-New York, Springer, 2007.

Altermodern. Tate Triennial 2009, London, Tate Publishing, 2009

Modernités Plurielles 1905-1970, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2013.

Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire, Paris, Éditions Xavier Barré, Éditions du Centre Pompidou, 2014.

Volumi

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York, Verso, 1991.

APPADURAI, Arjun, *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Roma, Meltemi, 2001.

ARAGON, Louis, *L'oeuvre poétique*, Vol. 5, 1927-1945, Paris, Livre Club Diderot, 1974.

ARAEEN, Rasheed, CUBITT, Sean, SARDAR, Ziauddin, *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, London-New York, Continuum, 2002.

BELTING, Hans, *La fine della storia dell'arte, o la libertà dell'arte*, Torino, Einaudi, 1990.

BELTING, Hans, *Art History After Modernism*, Chicago, The University of Chicago Press, 2003.

BELTING, Hans, BUDDENSIEG, Andrea, ARAÚJO, Emanuel, (Eds), *The global art world audiences, markets and museums*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.

BELTING, Hans, *et al.*, (Eds), *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011.

BELTING, Hans, BUDDENSIEG, Andrea, WEIBEL, Peter, (Eds), *The Global Contemporary and the Rise of a New Art Worlds*, Karlsruhe, ZKM|Center for art and media; Cambridge MA -London, The MIT Press, 2013.

BENJAMIN, Walter, *Sul concetto di storia*, (a cura di G. Bonola e M. Ranchetti), Torino, Einaudi, 1997.

BENNETT, Tony, *The birth of the museum. History, theory, politics*, London-New York, Routledge, 1995.

BHABHA, Homi, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.

BONITO OLIVA, Achille, *Europe/America. The Different Avant-gardes*, Milano, Deco, 1976.

BONITO OLIVA, Achille, *La Transavanguardia Italiana*, Milano, Giancarlo Politi

Editore, 1980.

BONITO OLIVA, Achille, *Transavantgarde International*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1982.

BOURRIAUD, Nicolas, *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Milano, Postmedia, 2014.

BRETON, André, *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi, 2003.

CAGLIERO, Roberto, RONZON, Francesco, (a cura di), *Spettri di Haiti. Dal colonialismo francese all'imperialismo americano*, Verona, Ombre Corte, 2002.

CLIFFORD, James, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura ed arte nel secolo 20*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

CLIFFORD, James, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo 20*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

CHAKRABARTY, Dipesh, *Provincializzare l'Europa*, Roma, Meltemi, 2004.

DANTO, Arthur Coleman, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

DE L'ESTOILE, Benoît, *Le goût des Autres. De l'exposition coloniale aux Arts Premiers*, Paris, Flammarion, 2007.

DE CERTEAU, Michel, *La scrittura della storia*,

DE CERTEAU, Michel, *La scrittura dell'altro*,

DOSSIN, Catherine, *The Rise and the Fall of American Art 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Farnham Surrey-Burlington, Ashgate, 2015.

DI SALVATORE, Giuseppe, FASSI, Luigi, *Clement Greenberg. L'avventura del modernismo*, Milano, Johan&Levi Editore, 2011.

DUMBADZE, Alexander, HUDSON, Suzanne, (Eds), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Malden-Oxford-Chichester, Wiley-Blackwell, 2013.

ELKINS, James, (ed.), *Is Art History Global?*, New York–London, Routledge, 2005.

ELKINS, James, VALIAVICHARSKA, Zhiva, KIM, Alice, (Eds), *Art and globalitazion*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2010.

ENWEZOR, Okwui, OGUIBE, Olu, *Reading the contemporary. African art from theory to the marketplace*, London-Cambridge, Mass., MIT Press, 1999.

ENWEZOR, Okwui, OKEKE-AGULU, Chika, *Contemporary African Art since 1980*, Bologna, Damiani, 2009.

FABIAN, Johannes, *Il Tempo e gli altri: la politica del tempo in antropologia*, L'ancora, Napoli, 2000.

FISHER, Jean, (ed.), *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London, Kala Press and InIVA, 1994.

FISHER, Jean, MOSQUERA, Gerardo, (Eds), *Over Here. International Perspectives on Art and Culture*, Cambridge, Mass., London, The MIT Press, 2004.

FLAM, Jack, DEUTCH, Miriam, (Eds), *Primitivism and twentieth century art. A documentary history*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2003.

FORTINI, Franco, BINNI, Lanfranco, (a cura di), *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1977.

FOSTER, Hal, *Recodings. Art, spectacle, cultural politics*, Port Townsend, Wash., Bay Press, 1985.

FOSTER, Hal, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia, 2006.

- FOUCAULT, Michel, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, Rizzoli Editore, 2006.
- FRASCINA, Francis, *Art, politics and dissent. Aspects of the art left in sixties America*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1999.
- GALASSO, Elisabetta, SCOTINI, Marco, *Politiche della memoria. Documentario e archivio*, Roma, DeriveApprodi, 2014.
- GAONKAR, Dilip Parameshawar, (ed.), *Alternative modernities*, Durham-London, Duke University Press, 2001.
- GATES, Henry, Louis, J, (ed.), *Race, Writing and Difference*, Chicago, Chicago University Press, 1991.
- GEHLEN, Arnold, *Quadri d'epoca. Sociologia e estetica della pittura moderna*, (a cura di Gianni Cherchia), Napoli, Guida, 1989.
- GOLDWATER, Robert, *Primitivism in modern art*, Cambridge, Mass., Belknap Press, 1986.
- GREEN, Charles, GARDNER, Anthony, *Biennials, Triennial and documenta. The exhibitions that created contemporary art*, Chichester, West Sussex; Malden, MA, Wiley Blackwell, 2016.
- GUIDI CESTELLI, Anna, *La "documenta" di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, Milano, costa&nolan, 1997.
- GUILBAUT, Serge, *How New York stole the idea of modern art: abstract expressionism, freedom and cold war*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- HALL, Stuart, MELLINO, Miguel, *La cultura e il potere. Conversazioni sui cultural studies*, Roma, Meltemi, 2007.

HARNEY, Elizabeth, *In Senghor's Shadow. Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*, Durham-London, Duke University Press, 2004.

HARTOG, François, *Regimi di storicità: presentismo e esperienze del tempo*, Palermo, Sellerio, 2007.

HILLER, Susan, (ed.), *The Myth of Primitivism: perspectives on art*, London-New York, Routledge, 1991.

HODEIR, Catherine, PIERRE, Michel, *L'exposition coloniale de 1931*, Bruxelles, André Versaille éditeur, 2011.

INTERNAZIONALE SITUAZIONISTA, Torino, Nautilus, 1994.

JAMESON, Fredric, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi Editore, 2015.

JAMESON, Fredric, *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Milano, Sansoni, 2003.

JAMESON, Fredric, MIYOSHI, Masao, (Eds), *The cultures of globalization*, Durham-London, Duke University Press, 1998.

KOBENA, Mercer, (ed.), *Cosmopolitan Modernisms*, London, Institute of International Visual Arts; Cambridge MA, The MIT Press, 2005.

KOBENA, Mercer, (ed.), *Discrepant abstraction*, London, Institute of International Visual Arts; Cambridge MA, The MIT Press, 2006.

KOSELLECK, Reinhart, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1986.

KUPKA, Karl, *Un art à l'état brut: peintures et sculptures des aborigènes d'Australie*, Lausanne, Clairefontaine, 1962.

- LAGNADO, Lisette, (ed.), *Cultural Anthropophagy. The 24th Bienal de São Paulo 1998*, London, Afterall Books, 2015.
- LECLERQ, Sophie, *La rançon du colonialisme. Les surréalistes face aux mythes de la France coloniale (1919-1962)*, Dijon, Les Presses du réel, 2010.
- LIPPARD, Lucy, *Get the message? A decade of art and social change*, New York, E.P.Dutton, 1984.
- LIPPARD, Lucy, *Mixed blessings. New Art in a Multicultural America*, New York, Pantheon Books, 1990.
- LOWY, Michael, *La stella del mattino. Surrealismo e Marxismo*, Bolsena, Massari Editore, 2001.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Art in the Eighties*, London-New York, Phaidon, 1990.
- LYOTARD, Jean-François, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli Editore, 1981.
- MALRAUX, André, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965.
- MARCUS, George, MYERS, Fred, (Eds), *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- MARTIN, Jean-Hubert, *L'Art au large*, Paris, Flammarion, 2012.
- McEVILLEY, Thomas, *L'identità culturale en crise. Art and différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999.
- McLEAN, Ian, (ed.), *How Aborigines invented the idea of contemporary art*, Brisbane, Institute of Modern Art; Power Publications, 2011.
- MELLINO, Miguel, *La critica postcoloniale. Decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei cultural studies*, Roma, Meltemi, 2005.

- MIRZOEFF, Nicolas (ed.), *The Visual Culture Reader*, London-New York, Routledge, 2002.
- MORTON, Patricia, *Hybrid Modernities. Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*, Cambridge MA-London, The MIT Press, 2000.
- MUDIMBE, Valentin-Yves., *The idea of Africa*, Bloomington, Indiana University Press, London, J. Currey, 1994.
- OBRIST, Hans Ulrich, *A brief history of curating*, Zurich-Dijon, JRP|Ringier & Les Presses du réel, 2008.
- O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Milano, Johan&Levi, 2012
- ORLANDO, Sophie, (ed.), *Art et mondialisation. Décentrement. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2013.
- PHILIPSEN, Lisette, *Globalizing Contemporary Art. The art world's new internationalism*, Aarhus-Copenhagen, Aarhus University Press, 2010.
- PIERRE, José, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Paris, Le Terrain vague, 1980, I volume.
- PINTO, Roberto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Milano, Postmedia, 2012.
- PREZIOSI, Donald, *Rethinking Art History*, New Haven, Yale University Press, 1989.
- PRICE, Sally, *Paris Primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2007.
- RIBALDI, Cecilia, (a cura di), *Il nuovo museo. Origini e Percorsi*, Milano, Il

Saggiatore, 2005.

SAID, Edward, W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2001.

SLOTERDIJK, Peter, *Le Palais de cristal. A l'interieur du capitalisme planétaire*, Paris, Fayard/Pluriel, 2010.

SMITH, Terry, *What is Contemporary Art?*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

SMITH, Terry, ENWEZOR, Okwui, CONDEE, Nancy, (Eds), *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham-London, Duke University Press, 2008.

STEEDS, Lucy, (ed.), *Making Art Global. Part 2. Magiciens de la terre*, London, Afterall Books, 2013.

STORR, Robert, (ed.), *Where art worlds meet: multiple modernities and the global salon*, convegno promosso dalla Biennale di Venezia, 9-12 dicembre 2005, Venezia, Marsilio, 2007.

STANISZEWSKI, Mary Anne, *The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge Mass., The MIT Press, 1998.

SUBRIZI, Carla, *Azioni che cambiano il mondo: donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmedia, 2013.

TAMISARI, Franca, DI BLASIO, Francesca, (a cura di), *La sfida dell'arte indigena australiana: tradizione, innovazione e contemporaneità*, Milano, Jaca Book, 2007

VAN HAL, Marleke, OVSTEBO, Solveig, FILIPOVIC, Elena, (Eds), *The Biennial Reader. An Anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2010.

VIRNO, Paolo, *Il ricordo del presente: saggio sul tempo storico*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.

WEISS, Rachel, (ed.), *Making Art Global (Part 1), The Third Havana Biennial 1989*, London, Afterall Books, 2011.

YOUNG, Robert J.C., *Postcolonialism. An Historical Introduction*, Malden MA-Oxford-Victoria, Blackwell Publishing, 2001.

ZALMAN, Sandra, *Consuming Surrealism in American Culture. Dissident Modernism*, Farnham, Ashgate, 2015.

Articoli

ALLOWAY, Lawrence, COPLANS John, *Talking with William Rubin: The Museum Concept is Not Infinitely Expandable*, in "Artforum", Vol.13, no.2, October 1974.

BANAI, Nait, *From Nation State to Border State: Exhibiting Europe*, in "Third text", 123, Vol. 27, Issue 4, July 2013.

BANDINI, Mirella, *La Biennale des jeunes è vecchia*, in "Data", n. 28/29, ottobre-dicembre 1977.

BONAMI, Francesco, *et. al.*, *Global Tendencies. Globalism and the Large Scale Exhibition*, in "Artforum", Vol. 42, n. 3, November 2003.

BOURRIAUD, Nicolas, *Magiciens de la terre*, in "Flash Art International", n.77, ottobre 1989.

BUCHLOH, Benjamin, *Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting*, in "October", Vol. 16, *Art World Follies*, Spring 1981.

BUCHLOH, Benjamin, *The Whole Earth Show. An Interview with Jean-Hubert Martin*, in “Art in America”, n. 77, maggio 1989.

CRIMP, Douglas, *The End of Painting*, in “October”, Vol. 16, *Art World Follies*, Spring, 1981.

CRIMP, Douglas, *The Art of Exhibition*, in “October”, Vol. 30, Autumn 1984.

DE L'ESTOILE, Benoît, *Musei post-etnografici. Le trasformazioni dei rapporti tra antropologia e museo in Francia*, in “Anuac”, Vol. 4, n.2, dicembre 2015.

ENWEZOR, Okwui, *Questionnaire: Enwezor*, in “October” n. 130, *Questionnaire on “The Contemporary”*, Fall 2009.

FISHER, Jean, *The Other Story and the Past Imperfect*, in “Tate Papers”, Tate's online research Journal, Autumn 2009.

FOSTER, Hal, *The “Primitive” Unconscious of Modern Art*, in “October”, Vol. 34, Autumn 1985.

HULTEN, Pontus, *Parigi, volate Concorde al Museo Pompidou, un'intervista*, in “Data”, n.24, dicembre 1976 – gennaio 1977.

JAMESON, Fredric, *Beyond the cave. Demystifying the ideology of modernism*, in “The Bulletin of the Midwest Modern Language Association”, Vol. 8, n. 1, Spring 1975.

JOLLES, Adam, *Visitez l'exposition anticoloniale!. Nouveaux éléments sur l'exposition protestataire de 1931*, in “Pleine Marge”, n.35, giugno 2002-

GARDNER, Anthony, GREEN, Charles, *The Third Biennale of Sydney: “White Elephant or Red Herring?”*, in “Humanities Research”, Vol. XIX, n. 2, 2013.

GARDNER, Anthony, GREEN, Charles, *Biennials of the South on the Edges of the*

Global, in "Third Text", 123, Vol. 27, Issue 4, July 2013.

LEIGHTEN, Patricia, *Revising Cubism*, Vol. 47, n. 4, Winter 1988.

LEIGHTEN, Patricia, *The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism*, in "The Art Bulletin", Vol. 72, n.4, December 1990.

LEIRIS, Michel, PRICE, Sally, JAMIN, Jean, *Entretien avec Michel Leiris*, in "Gradhiva", n.4, 1988.

MCLEAN, Ian, *Contemporaneous Traditions. The world in Indigenous Art/Indigenous Art in the world*, in "Humanities Research", Vol. XIX, n. 2, 2013.

MOSQUERA, Gerardo, *The Marco Polo Syndrome. Some Problems around Art and Eurocentrism*, in "Third Text", n. 21, Winter 1992-93.

MYERS, Fred, *Uncertain Regard: an exhibition of Aboriginal art in France*, in "Ethnos", Vol. 63, n.1, 1998.

NEWSOM, John, *Zeitgeist. Roaming the Grounds*, in "Flash Art International", n.21, novembre 1982.

KIMBER, R.G. Dick, *Reviewed Work. Aratjara: Art of the First Australians by Aboriginal and Torres Strait Islander artists*, in "Aboriginal History", Vol. 17, n. 1-2, 1993.

KRAVAGNA, Christian, *Toward a postcolonial art history of contact*, in "Texte Zur Kunst", n. 23, *Globalismus-Globalism*, September 2013.

KWON, Miwon, *Questionnaire: Kwon*, in "October" n. 130, *Questionnaire on "The Contemporary"*, Fall 2009.

POINSOT, Jean Marc, *Pittura e teoria in Francia*, in "Data", n. 21, maggio-giugno 1976.

POINSOT, Jean Marc, *Beaubourg, il museo rinascente*, in “Data”, n. 25, febbraio-marzo 1977.

POINSOT, Jean Marc, *Pontus Hulten: Paris -New York via Yalta*, in “Data”, n. 28/29, ottobre-dicembre 1977.

RESTANY, Pierre, *Documenta 7. Alcuni pareri*, in “Flash Art”, n.110, novembre 1982.

SEVERI, Carlo, BONHOMME, Julienne, *Jean-Hubert Martin et la pensée visuelle. Entretien*, in “Gradhiva”, n.13, 2011.

SMITH, Terry, *The provincialism problem*, in “Artforum”, Vol. XIII, n. 1, September 1974.

SMITH, Terry, *Public Art between Cultures. The Aboriginal Memorial, Aboriginality, and Nationality in Australia*, in “Critical Inquiry”, n.27, Summer 2001.

SMITH, Terry, *Contemporaneity in the History of Art. A Clark Workshop 2009, Summaries of Papers and Notes on Discussions*, in “Contemporaneity. Historical Presence in Visual Culture”, Vol. 1, 2011, online.

TRINI, Tommaso, *Biennale di Sydney 1976: Domani l'Australia*, in “Data”, n. 26, aprile-giugno 1977.

WRIGHT, Gwendolyn, *Building Global Modernisms*, in “Grey Room”, n.7, On 9/11, Spring 2002.