

Magiciens de la terre come evento soglia della global art history?

Ipotesi e prospettive di ricerca a partire dalla ricezione della mostra

Michela Gulia

PhD Università degli Studi di Palermo, Italia

Abstract The exhibition *Magiciens de la terre*, promoted by the Centre Georges Pompidou in 1989, remains a subject of controversy. In 2013, Hans Belting described it as an 'intermezzo' or 'rite de passage' between world art and global art, highlighting its nature by comparing it to Primitivism in 20th Century Art. However, Belting's viewpoint has faced criticism from authors such as Christian Kravagna and Monica Juneja. They argue for a different timeline regarding the processes of globalization in art and seek to systematize the historical and artistic research conducted over the past two decades on global and transcultural modernisms.

Keywords *Magiciens de la terre*. Global Art. Global Art History. Global Modernisms. Contemporary Art.

Sommario 1. Introduzione. – 2. A venticinque anni di distanza: *Magiciens de la terre* come 'intermezzo'. – 3. Dalla prospettiva dei *global modernisms*.

1 Introduzione

Era il 1989 quando veniva inaugurata al Centre Georges Pompidou e negli spazi della Grande Halle de la Villette *Magiciens de la terre*, «prima esposizione mondiale d'arte contemporanea» secondo la definizione del suo curatore e allora direttore del centro, Jean-Hubert Martin.¹ Con la

sua selezione di cento artisti 'contemporanei', ossia viventi, di cui cinquanta occidentali e cinquanta provenienti dal resto del mondo, la mostra si è imposta da subito nel dibattito internazionale, dando origine a una letteratura descritta da Annie Cohen-Solal come «vertiginosa»² che,

¹ «La première exposition mondiale d'art contemporain». Jean-Hubert Martin utilizzò questa definizione come titolo di un testo redatto nel 1989, e incluso nella cartella stampa della mostra. Si veda Centre Georges Pompidou, 1989.

² Cohen-Solal 2014, 236. Si riporta la citazione integrale: «La littérature générée par l'exposition est vertigineuse, tant par son volume que par la virulence de certaines interventions. Pourtant, l'absence de traduction en langue anglaise du catalogue – qui, par ailleurs, resta introuvable – 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». Il testo di Cohen-Solal, intitolato *Une histoire de cartes, d'atlas et de planisphères*, è stato redatto per il catalogo della mostra documentaria *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*, promossa dal Centre Pompidou nel 2014 e curata dal direttore della Bibliothèque Kandinsky, Didier Schulmann, in occasione dei venticinque anni dalla sua inaugurazione. In questo testo, Cohen-Solal sottolinea come l'eredità della mostra di Martin vada rintracciata proprio nel dibattito critico che essa ha generato, e nel suo farsi «catalyseur pour des projets et de recherche à venir».



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2025-08-30
Accepted 2025-10-06
Published 2025-12-

Open access

© 2025 Gulia | CC BY 4.0



Citation Gulia, M. (2025). «Magiciens de la terre come evento soglia della global art history? Ipotesi e prospettive di ricerca a partire dalla ricezione della mostra». *Venezia Arti*, 34, 87-96.

nell'analizzarne gli elementi di continuità e rottura rispetto ai precedenti modelli di rappresentazione e messa in scena dell'altro, ne ha fatto un caso esemplare, seppure controverso, nel dibattito sulla *global art history*.

Questo articolo propone una revisione critica della ricezione di *Magiciens de la terre* e si focalizza sul carattere di soglia che Hans Belting ha attribuito alla mostra, descrivendola come 'intermezzo' o 'rite de passage' dal modernismo e la *world art* all'arte contemporanea e la *global art*.³ Questo saggio analizza anche la critica mossa a questa lettura da autori come Christian Kravagna e Monica Juneja, promotori di una diversa interpretazione dei processi di globalizzazione dell'arte, che mette a sistema le ricerche condotte negli ultimi vent'anni sui modernismi non occidentali. Queste letture, a loro volta, possono essere interpretate come esito dei differenti indirizzi di ricerca confluiti nel discorso sulla *global art history* negli ultimi due decenni.

In sintesi, si potrebbe dire che la storia dell'arte interessata al processo di globalizzazione è stata, da un lato, una storia impegnata a tracciare i contorni del nuovo fenomeno globale dell'arte contemporanea, non da ultimo passando attraverso le ricerche in atto nel campo della storia delle esposizioni,⁴ e ponendo l'accento sul problematico rapporto tra arte, identità culturale, multiculturalismo e narrazione postcoloniale. E, dall'altro, una storia che, parafrasando Kobena Mercer, ha assunto come oggetto di indagine le formazioni globali del modernismo in epoca coloniale.⁵ Una storia, in altre parole, che muovendo da una prospettiva 'decentrata' e assumendo l'evento della globalizzazione come crisi del quadro epistemologico e storiografico, ha riaperto le ricerche sul modernismo per produrre una visione differente dell'arte del XX secolo. Studi come quelli di Sieglind Lemke, *Primitivist Modernism. Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism* (1998); Geeta Kapur, *When Was Modernism. Essays on*

Contemporary Cultural Practices in India (2000); Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow. Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995* (2004); o, ancora, le antologie curate da Mercer, tra cui *Cosmopolitan Modernisms* (2005) e *Discrepant Abstraction* (2006), hanno fatto da apripista a quelle ricerche storiografiche che oggi confluiscono nel discorso sui modernismi globali e transculturali.

Occorre tuttavia evidenziare come la questione dei modernismi non occidentali, pur avendo acquisito rilevanza storiografica solo negli ultimi due decenni, fosse stata già sollevata da Rasheed Araeen nel suo articolo su *Magiciens de la terre*, dal titolo «Our Bauhaus Others' Mudhouse» e pubblicato nel 1989 come introduzione del numero speciale che *Third Text* dedicò all'esposizione del Beaubourg. Qui, infatti, l'artista e cofondatore della rivista scriveva:

The central concern remains the same old-fashioned debate about the relationship between modernism and the traditions of others. It is not perhaps generally known that the 'other' has already entered into the citadel of modernism and has challenged it on its own ground. The question is no longer only what the 'other' is but also how the 'other' has subverted the very assumptions on which 'otherness' is constructed by dominant culture. The lack of knowledge of, or a reluctance to recognise, what has actually occurred, historically and epistemologically, has led to the perpetuation of the very same assumptions which the exhibition claims to question.⁶

Nel prendere a oggetto della sua disamina la ricezione allora corrente della mostra, e riferendosi alla scelta di Martin di escludere dalla sua selezione opere influenzate dal canone modernista,⁷ Araeen poneva un problema che in quel decennio era divenuto oggetto di dibattito all'interno del contesto britannico, animato

³ Belting 2013, 182.

⁴ Bydler 2004; Filipovic, Van Hal, Øvstebø 2010; Pinto 2012; Green, Gardner 2016.

⁵ Mercer [2010] 2016, 248-61. Il titolo del saggio di Mercer è *Art History After Globalization: Formations of the Colonial Modern*. Si riporta l'incipit del testo: «The phrasing of the term 'colonial modern' is quite promising for it suggests a fresh approach to understanding the interrelationship between modernism and colonialism. In an attempt to tease out what the implications might be for art history, my focus in this contribution is to reflect upon the three cognate terms at the heart of the debate - 'modernism', 'modernity', and 'modernization' - in light of what has become known, in the sociology of culture, as the multiple modernities thesis. Drawing on examples from the Annotating Art's Histories texts that I recently completed as series editor, my aim is to suggest what cross-cultural studies in art history might look like when we carry out archival research 'after' globalization».

⁶ Araeen 1989, 3.

⁷ Centre Georges Pompidou, 1989. Si riporta la citazione integrale al documento in cui Jean-Hubert Martin motiva tale esclusione: «Les œuvres qui correspondent trop directement à des catégories esthétiques ou artistiques déjà très connotées et théorisées chez nous. Même si ces œuvres ont été créées en-dehors de tout contact avec l'art occidental, leur adéquation à ces catégories reconnues les ferait passer pour des pastiches ou des œuvres fortement influencées. Il nous a paru plus sage de les écarter, car le malentendu les condamnerait et les explications ne leur seraient d'aucun secours». Sul concetto di 'influenza' come «the key epistemic tool, implicitly or explicitly, in the asymmetrical valuations of cultural exchanges», si veda Mitter 2008, 531-48.

non solo dalla presenza di una scena artistica, quella dei *black artists*, impegnata a reclamare la propria visibilità;⁸ ma, anche, da un contesto teorico, quello dei *postcolonial* e *cultural studies*, in cui spiccavano le voci già autorevoli di Homi Bhabha, Stuart Hall e Paul Gilroy. Entro questo scenario, radicalmente differente da quello francese,⁹ Araeen osservava la mostra e la sua ricezione, descrivendo entrambe come ancora radicate entro un costrutto storico ed epistemico, quello del modernismo, che continuava ad essere «monopolizzato dalla cultura occidentale».¹⁰ Di conseguenza, un tempo 'primitivo', adesso 'contemporaneo', l'altro restava comunque 'non moderno'.

Inoltre, nello stesso 1989, a distanza di pochi mesi dall'esposizione del Beaubourg, Araeen inaugurava, negli spazi della Hayward Gallery di Londra, la mostra *The Other Story: Afro-Asian Artists in Postwar Britain*, la cui prima sezione, intitolata *In the Citadel of Modernism*, presentava artisti britannici della diaspora africana, caraibica e asiatica, il cui contributo al modernismo costituiva ancora, scrive Jean Fisher, «an untenable challenge to a Eurocentric universalist system of values».¹¹ È a partire da

questa premessa che il confronto tra le due mostre del 1989 si rivela significativo: *The Other Story*, infatti, aveva reso visibile il carattere eurocentrico del modernismo, come prodotto dell'esclusione dal 'canone' di quegli artisti che, pur essendo moderni, non erano bianchi o occidentali.¹² Inoltre, aveva evidenziato come il termine 'contemporaneo', utilizzato per indicare gli artisti non occidentali, non fosse agganciato a una prospettiva storico-artistica. L'eco di questo dibattito ha attraversato le ricerche e le proposte storiografiche che, negli ultimi due decenni, hanno tentato di descrivere il processo di globalizzazione dell'arte e, con essa, della storia dell'arte, iniziando dalla scelta degli eventi e delle date necessari a periodizzarlo. Le ricognizioni nate in risposta a questo contesto muovono da direttrici storiografiche in larga parte definibili come divergenti tra loro: una che individua la globalizzazione come un fenomeno nuovo, 'contemporaneo', ossia radicalmente altro dal 'moderno' e, con esso, dal modernismo; e l'altra che osserva la globalizzazione come un fenomeno dalla lunga durata, includendo nel suo ciclo quei modernismi non occidentali, sorti come effetto dello stesso processo di espansione coloniale.

2 A venticinque anni di distanza: *Magiciens de la terre* come 'intermezzo'

Nel 2013, Hans Belting definiva *Magiciens de la terre* come un 'intermezzo' o 'rite de passage' dal modernismo e la *world art* all'arte contemporanea e la *global art*,¹³ per segnalare, attraverso il riferimento alla mostra, la crisi di una storia dell'arte concepita e sviluppata per il modello europeo. Belting non era interessato a tracciare un profilo della *global art* come fenomeno storico caratterizzato da qualità specifiche. Né

il suo intento era quello di scrivere una storia dell'arte non occidentale da una prospettiva postcoloniale.¹⁴ Piuttosto, il suo interesse era incentrato sul discorso della *global art history*, ossia su una riflessione inerente il metodo e la scrittura di una storia globale dell'arte.¹⁵ In questa prospettiva, la definizione di *Magiciens de la terre* come «intermezzo», ossia come evento in grado di indicare una discontinuità rispetto al

8 Si rimanda a Doy 2000; Chambers 2014. Nel panorama editoriale italiano, si segnala il contributo di Lusini 2013, 43-65.

9 Come ha sottolineato Jean-Marc Poinot nel saggio *Review of the Paradigms and Interpretative Machine, or, The Critical Development of 'Magiciens de la terre'*, pubblicato nel volume *Making Art Global (Part 2)*. 'Magiciens de la terre' 1989, Jean-Hubert Martin non aveva concepito *Magiciens de la terre* nei termini di un progetto postcoloniale, né questo sarebbe stato possibile nel contesto francese di quegli anni. La Francia del 1989, scrive Poinot, applicava infatti una sorta di oblio selettivo nei confronti del proprio passato. Figure come quelle di Frantz Fanon e Aimé Césaire avevano una presenza limitata nel dibattito pubblico e, sebbene il processo di decolonizzazione fosse in corso da decenni, occorrerà aspettare ancora alcuni anni prima della comparsa di studi sul rapporto tra le collezioni etnografiche e le politiche coloniali. Si veda Poinot 2013, 106-7.

10 Araeen 1989, 6.

11 Fisher 2009.

12 Belting 2009, 12. Il concetto di 'doppia esclusione' è stato formulato da Hans Belting nel saggio *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*, raccolto nell'antologia *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Qui lo storico dell'arte tedesco scrive: «The definition of modern art was based on a double exclusion. First, the paradigm was reserved for Western art whose confines were to remain clean and protected. 'Making art' was tantamount to 'making modern art'. Artists unwilling or unable to follow this axiom, did not fall under the category of art at all. But even those who were modern in their art but lived outside the West, were not admitted to the ranks of official art history».

13 Belting 2013, 182.

14 Nel corso di un'intervista con Ladislav Kesner, Belting dichiarò che il discorso postcoloniale non era una soluzione. Si veda Kesner 2015, 395.

15 Su Belting come interprete della *global art history*, si veda Mancini 2017, 359-73.

passato, si inseriva in una ricognizione di lungo corso avviata dallo storico con la pubblicazione di *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte* (1983); proseguita nella sua revisione, *Art History after Modernism* (1995), in particolare nel saggio *Global Art and Minorities: a New Geography of Art History*; e infine approdata nei saggi *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate* (2009), e *From World Art to Global Art. View on a New Panorama* (2013) quest'ultimi elaborati nell'ambito delle attività dello ZKM - Center for Art and Media di Karlsruhe, e del progetto GAM (Global Art and Museum), co-fondato da Belting assieme ad Andrea Buddensieg e Peter Weibel.

Questi testi, tra loro connessi, rispondevano alla necessità di evidenziare le criticità di una disciplina che per farsi globale, ossia per includere nel proprio orizzonte altre culture, doveva procedere a una revisione del suo statuto e dei suoi metodi. In questo percorso teorico, i saggi del 1983 e del 1995 introducevano due questioni che costituiranno le fondamenta della riflessione di Belting sulla *global art history*, e che sono utili per comprendere la sua definizione di *Magiciens de la terre* come 'intermezzo'. La prima: la discontinuità delle pratiche artistiche del contemporaneo rispetto a quelle del moderno. La seconda: la discontinuità della *global art* rispetto alla *world art*. Nel primo saggio, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Belting evidenziava come l'idea di una storia dell'arte lineare e progressiva fosse un modello storiografico che ormai presentava tutti i suoi limiti di fronte alla produzione artistica contemporanea. In questa prospettiva, nota Luca Marchetti, lo storico suggeriva tre interpretazioni alternative del termine 'fine': fine dell'arte, ossia fine della sua funzione all'interno della società; fine della storia dell'arte, ossia fine del movimento storico interno all'arte; oppure fine della storiografia, ossia constatazione dei limiti dei modelli storiografici a disposizione.¹⁶ Nell'indicare quest'ultima opzione come quella da lui accolta, Belting non solo evidenziava la sopraggiunta inoperatività di quei modelli, ma constataba anche come il loro declino prefigurasse la fine di un'idea 'universale' di arte che rendeva

visibile la natura eurocentrica di questo stesso concetto.

Tale questione sarà l'oggetto centrale del saggio del 1995, *Global Art and Minorities: a New Geography of Art History*, in cui l'autore introduceva il discorso sulla *global art*, partendo proprio dall'assunto che la storia dell'arte fosse un costruito storico prodotto da e per la cultura europea. Non si trattava, in altre parole, di una narrazione a carattere generale e neutrale, come avrebbe voluto far credere la retorica dell'universalismo; piuttosto, la storia dell'arte doveva essere pensata come una funzione interna dell'Occidente, un 'archivio culturale' fondato su una certa selezione di opere che, disposte in una progressione lineare, nel complesso ne determinava il significato. Nuovi elementi potevano essere inseriti all'interno di questa struttura, solo a condizione che fossero divenuti compatibili con il suo ordine; ma, in ogni caso, l'archivio non poteva essere esteso *ad libitum*, pena la perdita del suo primo contenuto. Lo storico scriveva infatti: «The mechanism of constant extension does not by itself guarantee the continuity of cultural memory».¹⁷

È in questo discorso che Belting apriva la questione della *world art*, termine utilizzato a inizio Novecento per indicare l'arte non occidentale collezionata nei musei etnografici, dove era presentata come il prodotto di società e tradizioni statiche, arretrate o 'primitive'.¹⁸ Gli effetti di questa impostazione del termine *world art* non avrebbero però tardato a manifestarsi nel dibattito storico-artistico, a causa dell'interesse che essa aveva suscitato negli artisti delle avanguardie. Fu allora che la *world art* divenne oggetto di un processo insieme di inclusione ed esclusione, descritto da Belting nel saggio del 2009, *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*, e in quello del 2013, *From World Art to Global Art. View on a New Panorama*.

Da una parte, infatti, la *world art* venne esclusa dal canone modernista: «Ethnic craftsmen were thought of as living in a time outside history, much as the colonies were removed by Hegel out of history that for him was a Western prerogative», scriveva Belting.¹⁹ Mentre, dall'altra, l'anello di

¹⁶ Marchetti 2021, 110-23.

¹⁷ Belting [1995] 2003, 65.

¹⁸ Belting in seguito ritornerà sulla questione della *world art*. La pubblicazione di volumi come quelli di David Summers, *Real Spaces. World Art Histories and the Rise of Western Modernism* (2003), John Onians, *Atlas of World Art* (2004), e Kitty Zijlmans e Wilfried van Damme, *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches* (2008), rendeva infatti necessario, dalla sua prospettiva, distinguere tra le differenti tradizioni dei termini *world art* e *global art*, spesso riferiti come sinonimi. Si veda Belting 2009, 5-7; 2013, 178-80.

¹⁹ Belting 2009, 13. Johannes Fabian ha coniato il termine di 'allochronismo' per riferirsi a quell'atteggiamento di messa a distanza attraverso il tempo, che passa per la «negazione di coevità», ossia per il rifiuto di considerare i membri di altre culture come appartenenti al presente, attribuendo loro una temporalità altra, tendenzialmente arretrata e primitiva. Fabian individuava questo comportamento come effetto di quelle strategie discorsive etnografiche che configurano una cronopolitica e una disuguaglianza temporale che opera ben oltre l'antropologia. Si veda Fabian, 1983.

congiunzione tra la *world art* e la *modern art* veniva individuato nel concetto di 'primitivismo' coniato dallo storico dell'arte statunitense Robert Goldwater nel suo *Primitivism in Modern Painting*.²⁰ Attraverso tale concetto,²¹ la *world art* si trasformava in un'idea 'complementare' a quella di modernismo,²² destinata sia a motivare, per mezzo di una lettura formalista, il ricorso degli artisti delle avanguardie all'arte non occidentale, sia a fornire una prova dell'universalità del modernismo, che in seguito avrebbe trovato spazio in una concezione di museo orientata da modelli come quello di André Malraux e il suo *Musée imaginaire*. L'ultima apparizione di questo concetto, scrive Belting, avrebbe avuto luogo al MoMA con la retrospettiva curata da William Rubin e Kirk Varnedoe, *Primitivism in the 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* (1984), in un contesto artistico ormai del tutto mutato, in cui l'arte aveva perduto la sua precedente fisionomia, esteso la sua definizione, e integrato altri media, manufatti e processi. In questa nuova situazione, in cui era la stessa pratica degli artisti contemporanei a non rendere più possibili distinzioni come quella tra *high art* e artefatto etnografico, il primitivismo si trasformava in un concetto anacronistico.

The MoMA exhibition of 1984 had still been a colonial project, although it took place in the postcolonial era. Jean-Hubert Martin was ready to go beyond this divided world by proclaiming division as a practice had to be abolished.²³

La scelta di presentare la mostra del Centre Pompidou come scena inaugurale del nuovo processo di globalizzazione dell'arte si inserisce, dunque, in un quadro interpretativo radicato nella lettura del 'contemporaneo' come crisi dell'arte moderna e inoperabilità delle sue *master narratives*; e in una visione di *Magiciens de la terre* come evento di cesura tra la *world art* e la *global art*, caratterizzato dalla contemporaneità

tanto degli artisti occidentali quanto di quelli non occidentali. «Global art emerged, like a phoenix from the ashes, from modern art at the end of twentieth century and opposed modernity's cherished ideals of progress and hegemony»,²⁴ scriveva Belting, sottolineando come l'espansione globale dell'arte contemporanea avrebbe costituito una sfida alla continuità del punto di vista eurocentrico e a quello che definì, assieme ad Andrea Buddensieg, «the western privilege of history». ²⁵ Tuttavia, come ha evidenziato Lucy Steeds nel volume *Making Art Global (Part 2). 'Magiciens de la terre' 1989*, l'esposizione di Martin, annunciata come precorritrice della nuova epoca del contemporaneo globale, non produsse una trasformazione delle politiche espositive del Beaubourg; né il museo aveva programmato, in coincidenza con la mostra, l'acquisizione delle opere commissionate agli artisti non occidentali e, quindi, la loro inclusione nelle sue collezioni di arte contemporanea. Il risultato fu che una larga parte di esse confluì, attraverso donazioni e prestiti permanenti, nelle collezioni di altri musei, tra cui il Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie di Parigi, di cui Martin sarebbe divenuto direttore nel 1994. Quest'ultimo, sorto dalle ceneri del Musée Permanent des Colonies, divenuto successivamente il Musée de la France d'Outre-Mer, era stato infine trasformato da André Malraux nel 1960, quando la Francia perse le sue colonie, nel Musée des Arts africains et océaniques, per trasformarsi ancora nel 1991 nel Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie (MAAO).²⁶ Scrive Steeds riferendosi nello specifico al lavoro di Cyprien Tokoudagba: «In this way work celebrated for its status as global contemporary art by the curators of 'Magiciens' in 1989 was set back within a timeless and geographically marginalised frame, with the lead curator temporarily accompanying them as ambassador». ²⁷

La questione sollevata dall'autrice, interroga la periodizzazione del 'contemporaneo' promossa da Belting, così come il ruolo, attribuito alla mostra, di

20 Goldwater 1938.

21 Il concetto di primitivismo è elaborato da Goldwater in relazione al rapporto tra arte moderna e primitiva. La definizione che fornisce inquadra il primitivismo come un'attitudine artistica, variamente articolata tra 'romantico', 'emozionale', 'intellettuale' e 'inconscio', piuttosto che come una semplice appropriazione formale. Si veda Goldwater [1938] 1986, 250-1. Al contrario, Belting sostiene che il fenomeno del primitivismo va letto nei termini di un'appropriazione esclusivamente formale. Si veda Belting [2005] 2009, 94-5.

22 Belting 2009, 3.

23 Belting 2013, 181.

24 Belting 2009, 2.

25 Belting, Buddensieg 2013, 28.

26 Si veda Féau 1999, 923-38; Conklin 2024, 65-71.

27 Steeds 2013, 87.

‘momento-soglia’ nella storia delle esposizioni del XX secolo.²⁸ Le criticità evidenziate nell’impianto concettuale e storiografico di *Magiciens de la terre*, e alle quali lo stesso Martin si riferì nel corso di un’intervista con Belting, sostenendo che il suo progetto era stato promosso in un contesto storico-artistico in cui il primitivismo «non era ancora morto»²⁹, impongono una riflessione che

non può limitarsi al dato offerto dalla storia delle esposizioni. In questa prospettiva, *Magiciens de la terre* si presenta, ancora oggi, come prodotto complesso di quella crisi, di metodo ed epistemica, rilevata da Belting, che ha attraversato il discorso della storia dell’arte ‘alla fine della storia dell’arte’, ma non alla fine della modernità come progetto politico di emancipazione.

3 Dalla prospettiva dei *global modernisms*

Nel 1993, in un articolo pubblicato sulla rivista *Third Text* e intitolato «The Marco Polo Syndrome. Some Problems around Art and Eurocentrism», Gerardo Mosquera, già co-curatore nel 1989 della terza edizione della Bienal de la Habana, riflettendo sui cambiamenti prodotti dall’ingresso degli artisti non occidentali nella scena espositiva internazionale, sottolineava la necessità di prestare attenzione al discorso sull’anti-eurocentrismo prodotto in Occidente in quegli ultimi anni. Il rischio infatti, scriveva l’autore, era che nonostante le buone intenzioni e l’indiscutibile valore di questa auto-critica, l’Occidente finisse con il fornire al ‘Terzo Mondo’³⁰ una filosofia contemporanea del dialogo tra culture, che avrebbe perpetuato quelle forme di distorsione già prodotte in passato a causa dell’imporsi di un’unica prospettiva d’analisi. Occorreva invece, secondo Mosquera, costruire una cultura contemporanea animata da una pluralità di prospettive che tenesse conto, però, dei problemi sorti nel contesto della ‘globalizzazione occidentale’ e in particolare di quel nuovo esotismo, descritto come vettore di eurocentrismo passivo o di seconda mano, che condizionava la produzione culturale delle periferie a causa dell’incessante richiesta di arte etnica proveniente dai centri del sistema. Non era quindi sufficiente, come accaduto con *Magiciens de la terre*, decentrare il panorama espositivo includendo artisti non occidentali e con essi le loro tradizioni culturali, piuttosto che la loro produzione artistica contemporanea. Il problema ora non riguardava solo la loro visibilità e andava quindi affrontato da altre prospettive: da una parte occorreva che gli artisti non occidentali si sottraessero alle richieste di autenticità avanzate

dai centri del sistema dell’arte;³¹ ma, dall’altra, era anche necessario che la cultura occidentale divenisse finalmente oggetto di un processo di revisione necessariamente plurale, e agito dall’altro. Scriveva Mosquera: «Intercultural involvement consists not only of accepting the Other it also implies that the Other does the same with me, problematising my self-awareness».³² La posta in gioco in questo processo era alta, dal momento che a dover essere de-costruito era innanzitutto il mito occidentale del valore universale dell’arte. E per farlo, concludeva Mosquera, bisognava passare necessariamente attraverso «una prospettiva metodologica pluralistica», in grado di cogliere il carattere ibrido dei processi artistici, sociali e culturali.³³

Venti anni dopo, in un contesto storico-artistico mutato nelle premesse e negli obiettivi, Christian Kravagna introduceva il suo articolo «Toward a Postcolonial Art History of Contact» (2013), pubblicato sulla rivista *Texte zur Kunst*, notando come molti dei discorsi prodotti a partire dal *global turn* sembrassero ancora arenati nella vecchia contrapposizione tra storia dell’arte occidentale e storie delle arti extraeuropee. Autori come Hans Belting e Peter Weibel, concentrati sulla tesi di una riorganizzazione globale del sistema dell’arte che, dalla loro prospettiva, avrebbe avuto inizio nel 1989, continuavano a indicare in *Magiciens de la terre* il momento di nascita della *global art*, cancellando così le ambizioni e i traguardi raggiunti in decenni dai movimenti anticoloniali e dalle modernità e i modernismi non occidentali. Da questa prospettiva, il carattere di soglia attribuito a *Magiciens de la terre* da Belting, non faceva altro che rafforzare una prospettiva post-eurocentrica

²⁸ La definizione di *Magiciens de la terre* come ‘momento-soglia’ nella storia delle esposizioni del XX secolo è stata utilizzata da Alain Seban, già presidente del Centre Georges Pompidou, nella sua prefazione al catalogo *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*. Si veda Seban 2014, 5.

²⁹ Martin 2013, 209.

³⁰ Il termine ‘Terzo Mondo’, per quanto oggi appaia desueto, è quello utilizzato da Gerardo Mosquera nel suo testo e, come tale, viene adottato in questo articolo.

³¹ Sul problema dell’arte etnica si era già espresso Rasheed Araeen. Si veda Araeen 1987, 6-35.

³² Mosquera 1993, 41.

³³ Mosquera 1993, 40.

destinata ad alimentare, scriveva Kravagna, una 'retorica del globale', piuttosto che contribuire a una storiografia dei processi di globalizzazione dell'arte, già riscontrabili nel corso del primo Novecento, nelle relazioni di scambio e di interdipendenza tra modernità e modernismi di differenti regioni del mondo. Era necessario, quindi, mettere mano a una storiografia non più orientata dalla sola necessità di superare posizioni eurocentriche, ma in grado di cogliere il carattere già decentrato, globale e plurale del moderno, esito del processo coloniale. Al contrario, assumere *Magiciens de la terre* come evento soglia del discorso sulla *global art*, implicava una ripetizione di quelle stesse rimozioni operate dal suo curatore nella selezione degli artisti non occidentali e, con esse, di tutte quelle esperienze artistiche, politiche e culturali che pure avevano avuto, tra i loro crocevia, capitali europee come Parigi, durante le fasi storiche del colonialismo e della decolonizzazione.³⁴

Successivamente Kravagna, nel suo *Transmodern. An Art History of Contact, 1920-60*, volume pubblicato nel 2022, insiste sul carattere ancora eurocentrico di *Magiciens de la terre* e, citando quanto scritto da Geeta Kapur nel suo saggio *Curating in Heterogeneous Worlds*,³⁵ evidenzia come il paradigma curatoriale della mostra avesse prodotto proprio quella dicotomia tra artisti 'indigeni' non occidentali e 'avanguardisti' occidentali cui faceva riferimento Mosquera nel suo articolo del 1993. «*Magiciens de la terre* represented the Eurocentric point of view of a team of white curators – a postmodern version of anthropological and primitivist legacy of colonial modernism»,³⁶ scrive Kravagna, chiedendo, in conclusione del suo discorso, quali esiti avrebbe potuto produrre, su una ri-articolazione post-eurocentrica della storia dell'arte, la scelta non di *Magiciens de la terre* ma di *The Other Story* come evento soglia della *global art history*.

A sua volta Monica Juneja, nell'introdurre il suo volume *Can Art History Be Made Global?*

Meditations From The Periphery, pubblicato nel 2023, nota come l'interpretazione dei processi di globalizzazione dell'arte promossa da Hans Belting continuasse a informare il dibattito sulla periodizzazione della *global art*, ovvero il suo esordio nel 1989. Tuttavia, scrive Juneja, la popolarità di questa definizione sottovalutava non solo il suo presentismo, ma anche le sue premesse eurocentriche. L'arte non occidentale, infatti, dipendeva dall'intervento dei curatori occidentali per il suo riconoscimento e, a sua volta, questa dipendenza aveva portato a produrre un tipo di arte che potesse essere considerata 'globale'. Da questa prospettiva, la 'globalità' doveva necessariamente essere pensata come un attributo prodotto e fatto circolare da una rete di attori tra loro interconnessi, che contribuivano a rafforzare, citando Gerardo Mosquera, quella divisione gerarchica, caratteristica del sistema dell'arte, tra «culture che curano» e «culture che sono curate». ³⁷ L'analisi di *Magiciens de la terre* si rendeva, dunque, ancora indispensabile, proprio perché continuava a essere pensata come la prima mostra globale di arte contemporanea. Analizzarla dalla prospettiva attuale, significava comprendere se essa fosse stata in grado di generare un nuovo spazio discorsivo e nuove geografie culturali; oppure, al contrario, se avesse stabilito nuovi confini in sostituzione di quelli precedenti. In ogni caso, *Magiciens* resta centrale all'interno del dibattito storico-artistico, perché essa agisce, con le parole di Geeta Kapur, nei termini di una «produzione provocativa»: mettendo, cioè, alla prova i modelli tradizionali della storia occidentale dell'arte; ma, anche, sollevando questioni inerenti lo sviluppo storico delle pratiche artistiche non occidentali, entro un contesto discorsivo a carattere postcoloniale.³⁸

The *Magiciens'* agenda admitted the modernizing process in the rest of the world, but within an anthropological paradigm of tradition-and-change that ultimately disavowed

³⁴ A queste esperienze, lo stesso Centre Pompidou ha recentemente dedicato una mostra *Paris Noir. Circulations artistiques et luttes anticoloniales, 1950-2000* (19 marzo-30 giugno 2025), curata da Alicia Knock. Questa esposizione va inquadrata come esito delle politiche museali adottate dal Beaubourg in risposta al *global turn*, tra cui mi limito a indicare l'avvio, nel 2010, del programma «Recherche et Mondialisation», sotto la direzione scientifica di Catherine Grenier, finalizzato a promuovere «le développement d'une collection rendant compte de tous les aspects de la scène artistique mondiale, et participe au 'grand chantier' de réécriture de l'histoire de l'art de XX et du XXI siècle» (Grenier 2013, 9). Tra le prime iniziative di questo programma troviamo l'esposizione *Modernités plurielles de 1905 à 1970* (23 ottobre 2013-26 gennaio 2015), riallestimento delle collezioni 'moderne' del museo. E la pubblicazione del volume *Art et mondialisation. Anthologie de textes de 1950 à nos jours* (2013), che raccoglie saggi di autori centrali dei *postcolonial* e *cultural studies*, alternandoli, in ordine cronologico, a quelli di artisti, critici e storici dell'arte.

³⁵ Kapur 2013, 178. Si riporta la citazione per intero: «My own criticism is focused on the way this curatorial paradigm for contemporary art set up a binary of the *indigenous* and the *avant-garde*; mapped it over swathes of the globe in geographical terms; then weighed the balance of potentialities between *individual agency* (of northern artists) and *timeless consanguinity* (of artists from the south)».

³⁶ Kravagna 2022, 55.

³⁷ Mosquera 1994, 133.

³⁸ Kapur 2013, 178-91.

the plurality of modernism. It obfuscated the actual anticolonial/postcolonial discourse of democracy, civil and political rights, that gives cultural transformations an edge. Nor was the terrain anywhere mapped by people's living struggles, as Jean Fisher and Guy Brett pointed out, even a conceptual recognition of which would have led to other choices than what the trope of *Magiciens* provided.³⁹

A distanza di venticinque anni dal 1989, mentre Kapur tornava a interrogare il dibattito storico-artistico generato dalla mostra da una prospettiva analoga a quella di Rasheed Araeen in «Our Bauhaus Others' Mudhouse», il Centre Pompidou promuoveva l'esposizione documentaria *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*, curata da Didier Schulmann, direttore della Bibliothèque Kandinsky. Nel testo redatto per il catalogo di questa mostra, Jean-Hubert Martin sosteneva che *Magiciens de la terre* era stata concepita come un «sujet de plaisir», ma che si era trasformata in un oggetto di scontro ideologico, a causa di approcci interpretativi estranei al suo impianto concettuale e mutuati dal dibattito sul postmoderno, la critica postcoloniale e i *cultural studies*.⁴⁰ A distanza di oltre due decenni dalla mostra, e a quasi quaranta da oggi, tornare sull'idea di un «sujet de plaisir», inteso come dimensione del piacere estetico, fa emergere l'ambiguità e le contraddizioni di un'operazione la cui problematicità non era percepibile dal curatore e dal suo team, ma che ha aperto, in ambito storico-artistico, ben altre questioni che quella estetica.

Nello stesso 2014 il museo proponeva un riallestimento delle sue collezioni di arte moderna con la mostra *Modernités plurielles de 1905 à 1970*, curata da Catherine Grenier, dal 2010 direttrice del programma «Recherche et mondialisation», promosso dal Centre Pompidou in risposta al *global turn*. Nel suo testo in catalogo Grenier scriveva:

«Modernités plurielles» est une présentation des collections du Centre Pompidou fondée sur une relecture critique de l'histoire de l'art du xx^e siècle. Cette exposition-manifeste, fruit de recherches menées par une large équipe de conservateurs et de jeunes chercheurs universitaires, est une première proposition de renouvellement du discours conventionnel sur l'art moderne. Elle rompt avec de longues années de consensus autour d'un récit unifié, linéaire et progressiste, proposé avec de légères variantes nationales par l'ensemble des musées occidentaux. Ce consensus, aujourd'hui en crise, demande à être actualisé et rétabli sur de nouvelles bases. Deux phénomènes conjoints nous y engagent: la relecture critique de la modernité occidentale et le contexte de la mondialisation. La remise en cause des discours dominants et des hiérarchies établies, comme la conscience de l'inadaptation du schéma existant pour la prise en compte d'une histoire de l'art mondiale, sont des injonctions pressantes. Cette proposition en forme d'exposition y répond, et pose les prémisses d'une révision historique.⁴¹

In questo passaggio, così come nel resto del testo, non troviamo alcun riferimento a *Magiciens de la terre*. Al contrario, Grenier cita Rasheed Araeen e *The Other Story*, per sottolineare il punto di origine o la soglia di un discorso, a partire dal quale aveva avuto inizio la revisione del modernismo e, con esso, del costruito occidentale del 'canone'.⁴² In un radicale rovesciamento di prospettiva, il museo accoglieva quindi l'eredità di *The Other Story*, e ripartiva dal 1989 assumendo questa data non come punto di avvio ma come punto di transizione dentro un processo, quello della globalizzazione dell'arte, osservato ora non più solo dalla prospettiva del 'contemporaneo', come accaduto con *Magiciens de la terre*, ma retrocedendo in direzione del 'moderno'.

³⁹ Kapur 2013, 178.

⁴⁰ Martin 2014, 376. Si riporta la citazione integrale: «On a tout dit sur *Magiciens de la terre*. L'exposition est devenue un objet d'étude qui m'échappe, un objet d'affrontements idéologiques, alors qu'elle était un sujet de plaisir! *Magiciens de la terre* résultait d'une investigation et d'une curiosité au spectre si large que je me suis refusé à livrer les clés d'interprétation avec l'exposition. Je n'ai cessé de dire qu'il fallait la voir et que le visiteur serait confronté à son propre savoir, à son jugement et à son envie de découverte. *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».

⁴¹ Grenier 2013, 15.

⁴² Grenier 2013, 17.

Bibliografia

- Araeen, R. (1987). «From Primitivism to Ethnic Art». *Third Text*, 1(1), 6-25.
- Araeen, R. (1989). «Our Bauhaus Others' Mudhouse». *Third Text*, 3(6), 3-17.
- Araeen, R. (1989). *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post War Britain* = *Catalogo della mostra* (Londra, 29 novembre 1989-4 febbraio 1990). London.
- Belting, H. [1983] (1990). *La fine della storia dell'arte, o La libertà dell'arte*. Torino.
- Belting, H. [1995] (2003). *Art History after Modernism*. Chicago; London.
- Belting, H. [2005] (2009). «Immagine, medium, corpo: un nuovo approccio all'iconologia». Pinotti, A.; Somaini, A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano.
- Belting, H. (2009). «Contemporary Art as a Global Art. A Critical Estimate». Belting, H. et al. (eds), *The Global Art World: Audiences, Markets, Museums*. Ostfildern, 38-73.
- Belting, H. (2013). «From World Art to Global Art: View on a New Panorama». Belting, H. et al. (eds), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* = *Catalogo della mostra* (Karlsruhe, 17 settembre 2011-5 febbraio 2012). Cambridge, Mass.; London, 178-86.
- Chambers, E. (2014). *Black Artists in British Art. A History Since the 1950s*. London.
- Centre Pompidou, (1989), *Les étapes d'un projet* (Cartella Stampa), <https://www.centrepompidou.fr/media/document/07f50f0750c1fe93c4a20e012db953cf8ce546/normal.pdf>.
- Cohen-Solal, A.; Martin, J.H. (2014). *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire* = *Catalogo della mostra* (Parigi, 27 marzo-8 settembre 2014). Paris.
- Martin, J.H. (1989). *Magiciens de la terre* = *Catalogo della mostra* (Parigi, 18 maggio-14 agosto 1989). Paris.
- Conklin, A. (2024). «Le musée permanent des Colonies et le musée d'Ethnographie du Trocadéro. Une vocation coloniale partagée dans les années 1930?». *Homme & Migrations*, 3(1346-1347), 65-71.
- Doy, G. (2000). *Black Visual Culture: Modernity and Postmodernity*. London.
- Fisher, J. (2009). «The Other Story and the Past Imperfect». *Tate Papers*, 12. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/the-other-story-and-the-past-imperfect>.
- Fabian, J. [1983] (2021), *Il tempo e gli altri: come l'antropologia costruisce il proprio oggetto*. Milano.
- Féau, E. (1999). «L'art africain au musée des Arts d'Afrique et d'Océanie: collections et perspectives pour le musée du quai Branly». *Cahiers d'études africaines*, 39(155-156), 923-38.
- Grenier, C. (2013). *Modernités plurielles de 1905 à 1970* = *Catalogo della mostra* (Parigi, 23 ottobre 2013- 26 gennaio 2015). Paris.
- Harney, E. (2004). *In Senghor's Shadow. Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal*. London.
- Kravagna, C. (2013). «Toward a Postcolonial Art History of Contact». *Texte Zur Kunst*, 91, 110-31.
- Kravagna, C. (2022). *Transmodern. An Art History of Contact, 1920-60*. Manchester.
- Juneja, M. (2011). «Global Art History and the Burden of Representation». Belting, H. et al. (eds), *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*. Ostfildern, 274-97.
- Juneja, M. (2023). *Can Art History Be Made Global? Meditations from the Periphery*. Berlin.
- Kapur, G. (2000). *When Was Modernism. Essays on Contemporary Cultural Practice*. New Delhi.
- Kapur, G. (2013). «Curating in Heterogenous Worlds». Dumbadze, A.; Hudson, S. (eds), *Contemporary Art. 1989 to the Present*. Chichester, 178-91.
- Lemke, S. (1998). *Primitivism Modernism. Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism*. New York.
- Lusini, V. (2013). *Destinazione mondo. Forme e politiche dell'alterità nell'arte contemporanea*. Verona.
- Mancini, G. (2017). «Tra storia dell'arte e antropologia delle immagini. Hans Belting, interprete della Global Art History». *Annali di Storia dell'Arte*, 1, 359-73.
- Marchetti, L. (2021). «La storia dell'arte dopo la fine della storia dell'arte». *Rivista di estetica*, 77, 110-23.
- Martin, J.H. (1989). *Magiciens de la terre* = *Catalogo della mostra* (Parigi, 18 maggio-14 agosto 1989). Paris.
- Mercer, K. (ed.) (2005). *Cosmopolitan Modernisms*. London.
- Mercer, K. (2016). *Travel & See. Black Diaspora Art Practices Since 1980s*. Durham.
- Mitter, P. (2008). «Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery». *The Art Bulletin*, 15(4), 531-48.
- Mosquera, G. (1993). «The Marco Polo Syndrome. Some Problems around Art and Eurocentrism». *Third Text*, 21(3), 35-41.
- Mosquera, G. (1994). «Some Problems in Transcultural Curating». Fisher, J. (ed.) *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London, 133-9.
- Orlando, S. (éd.) (2013). *Art et mondialisation. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*. Paris.
- Pinto, R. (2012). *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*. Milano.
- Steeds, L. et al. (eds) (2013). *Making Art Global (Part 2.) 'Magiciens de la terre' 1989*. London.

