

## *Magiciens de la terre* (1989): metodo e criteri della «prima esposizione globale di arte contemporanea»

ABSTRACT: *Magiciens de la terre*, promoted by the Centre Pompidou in the spring of 1989, and presented by its curator Jean-Hubert Martin as the 'first global exhibition of contemporary art', remains a controversial episode in the history of the globalisation process in art. Situated in the transition from an old to a 'new internationalism', the exhibition was immediately the subject of heated controversy, much of which focused on the criteria and methods adopted by the curator for the selection of non-Western art. The following article presents an examination of these criteria, using, on the one hand, the texts drafted by Martin for the presentation of his project; and, on the other hand, the texts produced by the critics at the time of the exhibition's opening.

*Magiciens de la terre* (18 maggio - 14 agosto 1989), promossa dal Centre Georges Pompidou in occasione delle celebrazioni per il Bicentenario della Rivoluzione francese e curata dall'allora direttore del museo Jean-Hubert Martin, si è trasformata in un'esposizione epocale ma controversa: non più un «sujet de plaisir», come nelle intenzioni del curatore ma, al contrario, «un objet d'affrontement ideologique» (Martin 2014, 376)<sup>1</sup>.

La mostra fu presentata come la «première exposition mondiale d'art contemporain»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Nel 2014 il Centre Pompidou ha promosso la mostra documentaria *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire* (27 marzo - 8 settembre 2014). In questa occasione Martin ha scritto nel suo testo in catalogo: «On a tout dit sur *Magiciens de la terre*. L'exposition est devenu 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.» (MARTIN (2014, 376).

<sup>2</sup> Fu Jean-Hubert Martin a utilizzare questa definizione come titolo di un testo redatto nel 1989 e allegato alla cartella stampa della mostra. Si veda: *Les étapes d'un projet* (link in bibliografia). La ritroviamo, inoltre, anche nel *Petit Journal*, breve guida fornita al pubblico in occasione della mostra.

e tuttavia nel 2014 Martin dichiarò che al momento della sua inaugurazione «le mot mondialisation n'existait pas»<sup>3</sup>. Con questo il curatore suggeriva, a venticinque anni di distanza dalla mostra, che *Magiciens de la terre* non poteva essere esaminata a partire da fenomeni e dibattiti a essa successivi, relativi da una parte alla *global art* e dall'altra, alla *global art history*. La categoria della *global art* è, infatti, strettamente legata alle tendenze del mercato emerse nel post-1989 e alla diffusione, ancora a partire dagli anni Novanta, del format “biennale” su scala globale<sup>4</sup>. D'altro canto, il dibattito sulla *global art history* ha avuto inizio solo dal 2000, con l'emergere di questioni relative a come il canone nella storia dell'arte potesse essere ripensato in rapporto ai processi globali e all'inclusione di altri soggetti, storie e temporalità<sup>5</sup>. Come intendere, allora, l'utilizzo da parte di Martin del termine “mondiale”, ossia globale, nel 1989?

Un'indicazione sembra essere offerta dalle dichiarazioni rese dal curatore in occasione dell'inaugurazione della mostra, in particolare la sua intervista con Benjamin Buchloh. Nel corso di questa conversazione, Martin sostenne che il suo intento fosse quello di promuovere «a truly international exhibition that transcends the traditional framework of Euro-American context» (Buchloh 1989, 211)<sup>6</sup>. Questo intento, proseguiva il curatore, poteva tradursi solo lavorando su «reali differenze» – ossia sulle specificità di differenti culture poste a confronto e in dialogo tra loro, «rather than showing that abstraction is a universal language, or that the return to figuration is now happening everywhere in the world»<sup>7</sup>. Non si trattava, cioè, di rivisitare una tendenza o di imporne una nuova, come accaduto negli ultimi vent'anni, ma di aprire i confini del sistema occidentale dell'arte attraverso una mostra che si presentava come «une enquête sur la création dans le monde aujourd'hui» (Martin 1989, 8).

«I want to leave the ghetto of contemporary Western Art within which we have found ourselves during the last few decades», ribadiva infatti il curatore a conclusione dell'intervista (Buchloh 1989, 213), mentre Pierre Gaudibert scriveva nel suo saggio in catalogo:

<sup>3</sup> Si ripropone la citazione per esteso: «*Magiciens de la terre* a été analysée au filtre de doctrines relevant du politique, du marxisme, du postmodernisme, du racisme, du postcolonialisme, de cultural studies, or l'exposition ne relevait d'aucune de ces doctrines. Le mot mondialisation n'existait pas.» (MARTIN 2014, 376).

<sup>4</sup> La bibliografia a tal riguardo è piuttosto corposa, ormai. Mi limito, quindi, a segnalare alcuni volumi che hanno fatto da apripista alla ricerca sulla globalizzazione del mercato dell'arte e del sistema espositivo: BYDLER (2004); BELTING-BUDDENSIEG (2009); FILIPOVIC-VAN HAL-ØVSTEBØ (2010).

<sup>5</sup> Anche in questo caso mi limito a segnalare solo alcuni volumi, tra cui un catalogo, che ritengo indicativi dello sviluppo e delle diverse posizioni emerse all'interno del discorso sulla *global art history*: ELKINS (2007); BELTING-BUDDENSIEG-WEIBEL (2013); JUNEJA (2023).

<sup>6</sup> Buchloh aveva discusso con Martin del progetto di *Magiciens* una prima volta nel giugno del 1986 e una seconda nell'ottobre del 1988. L'intervista pubblicata su *Art in America* è quindi il montaggio di queste conversazioni.

<sup>7</sup> Ibid.

L'exposition *Magiciens de la terre* sera certainement très discutée quant à ses choix et son idéologie, mais elle devrait marquer un tournant, du moins peut-on l'espérer, décisif. L'adjectif "international" ne pourra plus désigner cette partie de ping-pong artistique entre l'Europe de l'Ouest et les Etats-Unis [...]. (Gaudibert 1989, 18)

Il critico francese si riferiva al perimetro dell'allora sistema "internazionale" dell'arte, e a quella oscillazione tra New York e Parigi che ne aveva caratterizzato gli ultimi quarant'anni di storia<sup>8</sup>, e di cui la fondazione del Pompidou era parte integrante. Il museo, infatti, era stato inaugurato nel gennaio del 1977 e tra i suoi obiettivi, dichiarò il suo primo direttore Pontus Hultén, c'era quello di costituire un imponente strumento europeo ed internazionale al di là dei confini culturali francesi:

Penso che un'istituzione come il Centro è mancata all'Europa, nei confronti anche del peso che New York ha preso nella situazione di questi anni. Può essere importante. Quando si critica Beaubourg perché è troppo grande, è troppo centralizzato, si dimentica che non è a livello di Parigi e della Francia bensì dell'Europa che abbiamo bisogno di strumenti e mezzi considerevoli di ricerca e restituzione delle esperienze artistiche. A Parigi ci sarà un grande museo ma tu sai che a New York ce ne sono tre di musei per l'arte moderna e contemporanea. (Hultén 1977, 15)<sup>9</sup>

Si potrebbe dire quindi, che l'utilizzo del termine "globale" da parte di Martin stava a indicare il passaggio da un vecchio a un nuovo internazionalismo, che includeva ora, nella scena artistica contemporanea, anche le pratiche non occidentali.

Due anni dopo, il termine «new internationalism» avrebbe assunto una connotazione ufficiale connessa alla fondazione, a Londra, dell'INIVA - The Institute of New International Visual Arts. I lavori preparatori alla fondazione dell'istituto si erano conclusi nel 1991, con la pubblicazione di un rapporto, *Final Report: The Institute of New International Visual Art*, redatto da Gavin Jantjes e Sarah Wilson, in cui il «new internationalism» veniva definito come un "concetto emergente", in contrasto con il precedente significato di "internazionale":

---

<sup>8</sup> Un contributo significativo all'analisi delle dinamiche che interessarono il sistema dell'arte tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli Ottanta, nel contesto del confronto tra Europa e Stati Uniti per la lotta alla centralità culturale, è quello offerto da Catherine Dossin nel suo *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds* (2017). Si veda anche Joyeux-Prunel, *Provincializing New York: In and Out of the Geopolitics of Art After 1945* (2021, 144-170).

<sup>9</sup> L'intervista venne pubblicata sulla rivista *Data* che dedicò diversi contenuti all'inaugurazione del Pompidou e al suo primo ciclo di mostre.

In the mainstream of the visual arts “International” has become a terme 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<sup>10</sup>.

Nel 1989, inoltre, era stata inaugurata a Berlino la Haus der Kulturen der Welt, che si presentava come un forum per le arti e le culture contemporanee provenienti da regioni fino ad allora in gran parte ignorate o escluse dall’Occidente. È evidente, allora, che *Magiciens de la terre* non rappresentò un episodio isolato o l’evento precursore di un nuovo internazionalismo in Europa. Piuttosto la mostra del Pompidou deve essere collocata all’interno di una tendenza più generale, connessa al nuovo contesto storico, ossia alle dinamiche politiche e culturali generate dal processo di decolonizzazione, cui fece seguito la nascita di nuovi stati nazionali, già ex colonie. Una nuova geografia politica, che necessariamente doveva produrre una diversa geografia dell’arte e nuove politiche della rappresentazione<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Cit. in PHILIPSEN (2010, 8). Una storia delle vicende che ruotano intorno alla nascita dell’INIVA e all’emergere del concetto di *new internationalism* è stata scritta da Lotte Philipsen nel suo *Globalizing contemporary art. The art world’s new internationalism* (2010). Qui l’autrice sostiene che la fondazione dell’istituto londinese - avvenuta nel 1994 grazie al supporto economico del British Arts Council e del London Arts Board - segnò insieme la comparsa e lo smantellamento del concetto di *new internationalism*. Nei tre anni intercorsi tra la redazione del rapporto e la fondazione dell’istituto, era maturata infatti la consapevolezza che il concetto di *new internationalism* si fosse trasformato in un termine ricorrente e politicamente corretto, applicabile a qualunque prassi istituzionale indipendentemente dal contenuto effettivo della prassi. Queste criticità emersero con chiarezza in occasione del convegno *A New Internationalism* promosso dall’INIVA nell’aprile del 1994 e ospitato dalla Tate Gallery di Londra, al quale presero parte: 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 Tawoadros, Fred Wilson e Judith Wilson. I contributi dei relatori furono raccolti nell’antologia *Global Visions – Towards a New Internationalism in the Visual Art* (1994), edita da Jean Fisher. La Philipsen segnala inoltre come queste criticità determinarono la trasformazione del titolo dell’istituto da INIVA (Institute of New International Visual Arts) in InIVA (Institute of International Visual Arts).

<sup>11</sup> L’avvio del processo di inclusione degli artisti non occidentali e della diaspora nei circuiti espositivi europei e in generale occidentali, aprì però altre questioni. Una mostra come quella curata da Rasheed Araeen, *The Other Story. Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, inaugurata nel 1989 alla Hayward Gallery di Londra, ossia in uno spazio espositivo centrale nel contesto culturale britannico, sollevò infatti molte polemiche all’interno della stessa comunità nera. Kobena Mercer scrisse un articolo al riguardo, intitolato *Black Art and the burden of representation*, in cui notava come la maggior parte delle critiche all’esposizione si fosse concentrata sulla selezione operata da Araeen, il quale si era trovato davanti al compito impossibile di dover parlare a nome dell’intera comunità di artisti neri, come se questa fosse, e non lo era, «a homogenous, monolithic, self-identical and undifferentiated entity, essentially defined by race (and nothing but race)». Si veda MERCER (1990, 61-78).

Fu però il “come” dell’inclusione ad accendere il dibattito sulla mostra del Pompidou, dibattito che si concentrò infatti sui metodi e i criteri adottati da Martin per la selezione delle opere e degli artisti non occidentali. In questa prospettiva occorre tenere presente fin da subito, come ha sottolineato Jean-Marc Poinot, che Martin non concepì *Magiciens de la terre* come un progetto postcoloniale. Inoltre, prosegue Poinot, va considerato che nel 1989 la Francia applicava ancora una sorta di dimenticanza selettiva nei confronti del proprio passato. Figure come quelle di Frantz Fanon e Aimé Césaire avevano una presenza limitata nel dibattito pubblico e, sebbene le lotte postcoloniali fossero in corso da decenni, occorrerà aspettare ancora alcuni anni prima della comparsa di studi sul periodo coloniale del paese o sul rapporto tra lo sviluppo delle collezioni etnografiche ed il processo di colonizzazione (Poinot 2013, 106-7). In altre parole, *Magiciens de la terre* fu espressione di un contesto, storico e teorico, diverso da quello che si andrà delineando nei decenni successivi e sul quale la critica postcoloniale eserciterà un forte impatto<sup>12</sup>.

Quali furono allora le opere non occidentali incluse nella mostra? Quali i criteri adottati dal curatore per la loro selezione? E, ancora, come si orientò Martin in questa ricerca, che si presentava estremamente complessa, considerata la sua apertura “globale”?

Il curatore dichiarò di non essere ricorso a «experts du tiers monde», a causa della difficoltà di individuare figure che condividessero le stesse conoscenze e lo stesso gusto del comitato scientifico di *Magiciens de la terre* in materia di arte contemporanea occidentale (Martin 1989, 8)<sup>13</sup>. Inoltre, Martin decise di evitare il metodo adottato dalla Biennale di Parigi, dove i funzionari designati dai singoli paesi avevano promosso artisti «who were more or less imitating the mainstream culture of the Western world – whether it was the Ecole de Paris or New York School painting» (Buchloh 1989, 158)<sup>14</sup>. Mancarono, in altre parole, scrisse Thomas McEvelley nel suo saggio in catalogo, figure esperte nel campo in cui occorreva effettuare la selezione (McEvelley 1989, 22). Di conseguenza, i criteri e i metodi adottati per la mostra, definiti da Yves Michaud come «ouvertement ethnocentristes» e dal carattere «fonctionnellement vague» (Michaud 1989, 88), furono espressione del gusto del curatore, il quale indirizzò la sua scelta verso oggetti prodotti nel contesto di cerimonie rituali e/o connessi a tradizioni arcaiche ancora viventi, ossia contemporanee. Il termine “arcaico” fu utilizzato dallo stesso

---

<sup>12</sup> Si ricorda che, un approccio postcoloniale alle questioni introdotte dalla mostra era stato inizialmente incentivato dallo stesso Martin, commissionando a Homi Bhabha un saggio per il catalogo, e invitando Gayatri Spivak a partecipare come relatrice al convegno promosso dal Pompidou nelle giornate del 3 e 4 giugno 1989.

<sup>13</sup> I membri del comitato scientifico della mostra furono: Jan Debbaud, Mark Francis e Jean-Louis Maubant.

<sup>14</sup> Nel 1984 Martin fu nominato direttore della XIV Biennale di Parigi, che avrebbe dovuto svolgersi nel 1987. Tuttavia, questa edizione non ebbe luogo a causa del dissesto finanziario provocato dai lavori di restauro della Grande Halle de la Villette. L'ultima edizione di quel decennio fu quindi la XIII, curata da un team internazionale composto da Georges Boudaille, Kasper König, Alanna Heiss e Achille Bonito Oliva.

Martin in sostituzione di quello di “primitivo”, divenuto ormai, dichiarò il curatore nel corso della conversazione con Buchloh, “problematico”<sup>15</sup>.

Anche da questa prospettiva sono evidenti i limiti che condizionarono lo sviluppo della mostra, collocata in un contesto storico-artistico in cui, dirà successivamente Martin nel corso di una conversazione con Hans Belting, «primitivism was not yet dead» (Belting-Martin 2013, 209)<sup>16</sup>. Il curatore sostenne infatti, durante l'intervista con Buchloh, che il suo approccio era teso a enfatizzare non gli aspetti formali delle opere non occidentali, come avvenuto con la mostra *Primitivism in the XXth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, la grande retrospettiva sul primitivismo modernista promossa dal MoMA nel 1984; quanto piuttosto quelli che egli descrisse come aspetti funzionali, intendendo con questo che gli artisti non occidentali creavano un certo tipo di oggetti «to prove to the white world that their society is still alive and functioning»<sup>17</sup>. La funzione cui alludeva Martin era quindi connessa a quegli aspetti di sopravvivenza delle culture indigene e non occidentali che, dalla sua prospettiva, sembravano mancare nella mostra del MoMA<sup>18</sup>. E tuttavia, tale aspetto non venne storicizzato, ossia la questione della “sopravvivenza” non venne ricondotta alla funzione politica che le era propria, come sottolinearono nei loro testi su *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, sia Jean Fisher che Guy Brett.

Sono due gli esempi proposti dal curatore al fine di fornire un'indicazione circa la scelta dei criteri adottati per la successiva selezione delle opere non occidentali<sup>19</sup>. Tali criteri risultano già stabiliti nel 1986 e a partire da essi, Martin e il suo team intrapresero, tra il 1987 e il 1988, le *missions de terrain* funzionali ad individuare le opere da selezionare per la mostra e a incontrare gli artisti nei loro ambienti di lavoro<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> «[...] I am in fact very interested in archaic practices (I would like to avoid the problematic term “primitive”) [...]» BUCHLOH (1989, 156).

<sup>16</sup> Yves Michaud, che pure si era espresso duramente riguardo i criteri adottati da Martin, dichiarò che un progetto come quello di *Magiciens de la terre* doveva sfuggire, ed era un compito difficile, a due tipi di discorso ugualmente seducenti ed egualmente illusori: quello dell'umanesimo alla Malraux e quello del formalismo alla Greenberg. Due discorsi, aggiungeva Michaud, peraltro molto simili nel loro spiritualismo di fondo. Si veda MICHAUD (1989, 89).

<sup>17</sup> «[...] As you will recall, the main criticism leveled at the “Primitivism” exhibition at the time was that it was a formalist project. To me, it seems important to emphasize the functional rather than the formal aspects of that spirituality – after all, magic practices are functional practices» BUCHLOH (1989, 155).

<sup>18</sup> «I am really against the assumption -it was also, in a way, an underlying assumption of Rubin's exhibition - that we have in fact destroyed all other cultures with Western technology» Ibid..

<sup>19</sup> Queste indicazioni furono fornite in due documenti redatti rispettivamente nel 1986 (*La mort de l'art, l'art en vit*), e nel 1989, (*Première exposition mondiale d'art contemporain*) e allegati alla cartella stampa della mostra. Si veda *Les étapes d'un projet* (link in bibliografia).

<sup>20</sup> Il team curatoriale di *Magiciens de la terre* fu composto da: André Magnin, Aline Luque e Mark Francis. Magnin e la Luque furono posti a capo, rispettivamente, delle ricerche in Africa e in America Latina.

Il primo di questi esempi, riferito a opere che Martin definì di carattere “tradizionale” è quello delle maschere *Gèlèdé*, prodotte in Nigeria e Benin, che potevano incorporare «toutes sortes d'objets appartenant au monde moderne occidental», tra cui riproduzioni di biciclette, automobili o aerei. L'obiettivo, scrisse al riguardo il curatore, non era in alcun caso quello di ricercare una sorta di purezza originaria o anche un'identità culturale «à l'abri d'une pollution occidentale». Inoltre, queste opere non erano il prodotto di creatori anonimi, come nel caso di *Primitivism in the XXth Century Art*, ma era sempre possibile individuarne l'autore e, in alcuni casi, anche le «dynasties de sculpteurs sur plusieurs générations» (Martin 1986)<sup>21</sup>.

Il secondo, riferito invece a opere di carattere “arcaico”, è illustrato tramite l'esempio della pittura su sabbia degli aborigeni Warlpiri, creata nel contesto di cerimonie rituali ed espressione di quella che Martin definì «une transcendance religieuse ou magique»<sup>22</sup>. Queste opere - spiegherà l'artista ed attivista aborigeno John (Djon) Mundine nel suo articolo su *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* - erano prodotte dagli artisti delle comunità aborigene che le pensavano come «oggetti di scambio» - finalizzati ad una transazione commerciale, «une sorte de bail sur une part de la production de culture» - e come «oggetti pedagogici» destinati ai “bianchi” per mostrare la propria cultura. Si trattava di opere connesse a pratiche rituali, ma un comitato doveva decidere cosa poteva essere destinato ai “bianchi” e cosa invece doveva rimanere «secrète-sacrée», per non violare quelle differenze - essenziali nella cultura aborigena tradizionale - tra vita religiosa e vita secolare. Inoltre, scriveva Mundine, queste opere, diverse tra loro per tecnica e medium, non erano prodotte da sempre: gli aborigeni, infatti, si erano dedicati alla loro produzione per l'esterno, ossia per il mercato dell'arte, solo a partire dagli anni Trenta del Novecento, quando alcuni membri della comunità di Yirrakala iniziarono a fabbricare oggetti d'arte per il sovrintendente della missione, un prete cristiano, che li propose in seguito anche a musei e collezionisti stranieri (Mundine 1989, 21-31).

Di queste e delle altre informazioni fornite da Mundine - che tracciavano una storia dell'arte aborigena nel secondo Novecento in Australia in relazione alla sopravvivenza politica e culturale delle stesse comunità aborigene - non c'è traccia nella mostra. Dalla prospettiva di Martin, infatti, lo spettatore doveva essere lasciato libero di interpretare le opere selezionate,

---

Francis fu inviato nell'area del Pacifico, mentre Martin, pur concentrandosi sull'Asia, viaggiò anche in Africa e in Australia. Queste ricerche furono coadiuvate da un team di antropologi, composto da Carlo Severi e François Lupu. Alcune pagine del diario di viaggio di Martin sono state successivamente pubblicate nel volume *L'Art au large* (2012), un'antologia che raccoglie alcuni testi scritti dal curatore tra il 1985 ed il 2012.

<sup>21</sup> Si veda *Les artistes qui n'appartiennent pas à ces centres mais à la "périphérie*, in *La mort de l'art, l'art en vit*, documento allegato a *Les étapes d'un project* (link in bibliografia).

<sup>22</sup> Ibid.

confidando nella capacità degli oggetti visuali di veicolare significati e simboli e di stimolare le emozioni o l'immaginazione attraverso i sensi (Martin 1986)<sup>23</sup>. Allo stesso modo, anche la questione del colonialismo doveva rimanere aperta all'interpretazione. Come tornerà a ribadire il curatore nel 2014:

Pour éviter un des 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. Il stigmatisait les atrocités du colonialisme, mais ne cachait pas l'affect véhiculé par certains de ces images, car il n'y avait pas de raison d'oublier la mémoire collective des Européens par rapport à ce passé colonial. L'interprétation était laissée ouverte, car il s'agissait d'une exposition d'art. (Martin, 376)

Martin si riferisce a *L'Autre, ce grand alibi. Généalogie – en forme de fable visuelle et textuelle – de nos rêves et de nos chimères, de nos grandeurs et de nos petites, de nos attirances et de nos répulsions*, titolo del collage realizzato da Bernard Marcadé per il catalogo di *Magiciens de la terre*. Una lunga sequenza di testi e immagini - provenienti dai campi dell'antropologia, della filosofia, della letteratura, dell'arte e del cinema - e articolata in diciotto capitoli, che metteva in scena una cronologia dello sguardo occidentale sull' "Altro" senza però porlo in questione, ossia senza storicizzarlo. Di lì a quattro anni, la storia di questo sguardo sarebbe stata oggetto di un'esposizione *Images et Colonies* (1993), promossa dal collettivo di ricerca ACHAC (Association pour la Connaissance de l'Histoire de l'Afrique Contemporaine) fondato nel 1989 e composto da storici, antropologi, politologi e storici dell'arte. Una mostra, quest'ultima, focalizzata sulle immagini che avevano forgiato la coscienza coloniale dei francesi - manifesti, cartoline postali, dipinti, sculture, libri, giornali, etc. - e che furono funzionali alla costruzione del consenso alla mission civilisatrice dell'Impero<sup>24</sup>.

Per finire, tra i criteri adottati da Martin per la selezione delle opere non occidentali ve ne fu uno che stabilì l'esclusione dei modernismi non occidentali, vale a dire, con le parole del curatore, l'esclusione di quelle opere:

[Les oeuvres] qui correspondent trop directement à des catégories esthétiques ou artistiques déjà très connotées et théorisées chez nous. Même si ces oeuvres ont été créées en-

<sup>23</sup> Si veda *Les blocages des arts visuels par rapport aux autres disciplines et le problème du contexte*, in *La mort de l'art, l'art en vit*, documento allegato a *Les étapes d'un projet* (link in bibliografia). «[...] Les oeuvres d'art non occidentales semblent frappées d'un tabou selon lequel on ne peut les montrer sans expliquer leur contexte. Or, il ne faut oublier la capacité des objets visuels à véhiculer du sens et des symboles et à stimuler par le canal des sens l'émotion ou l'imagination».

<sup>24</sup> Si veda il catalogo della mostra *Images et Colonies. Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, Nicolas Bancel, Pascal Blanchard e Laurent Gervereau (a cura di), Parigi, Musée d'Histoire Contemporain, 1993.

dehors de tout contact avec l'art occidental, leur adéquation à ces catégories reconnues les ferait passer pour des *pastiches* ou des *oeuvres 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. (Martin 1989)<sup>25</sup>

In seguito, il concetto di “influenza” verrà definito da Partha Mitter come «the key epistemic tool, implicitly or explicitly, in the asymmetrical valuations of cultural exchanges» (Mitter 2008, 538). E, tuttavia, nel contesto di *Magiciens de la terre*, l'esclusione dei modernismi non occidentali - ossia di quelle pratiche artistiche che testimoniano di una dimensione già globale e transculturale dell'arte nel corso del primo Novecento - fu forse determinata da una dinamica diversa, sulla quale agì, da un lato, l'assenza di un impianto storiografico forte e dall'altro, quello che Martin ancora nel 2005 definirà come un “sospetto” generale riguardo il modernismo. In occasione del convegno *Where art worlds meet: multiple modernities and the global salon*, promosso dalla Biennale di Venezia (2005) e coordinato da Robert Storr, il curatore infatti dichiarerà:

I have a certain suspicion about modernism, and not only modernism of the West or modernism from other continents; it is a general suspicion that modernism has been constantly using sources, such the so-called primitive and others that are still alive. (Storr 2007)

Fu proprio su questa esclusione che si concentrò Rasheed Araeen nel suo articolo *Our Bauhaus Others' Mudhouse*. Nel suo testo, infatti, Araeen sottolineava che, nel passaggio da “primitivo” a “contemporaneo”, l'artista non occidentale continuava comunque a non essere riconosciuto come “moderno”. Certo, scriveva Araeen, *Magiciens de la terre* si era spinta oltre *Primitivism in the XXth Century Art*, includendo artisti viventi provenienti da altre culture oltre quella occidentale. Ma quale era il significato di questo cambiamento? La semplice inclusione dell'“altro” come contemporaneo, metteva in discussione i presupposti su cui si erano basate le mostre precedenti, vale a dire l'esclusione dell'artista non occidentale dal dominio dell'arte moderna? Dalla prospettiva di Araeen, la risposta era negativa. E, proseguiva, non era sufficiente evadere la domanda sul modernismo sostenendo che tale questione non rientrava tra gli obiettivi dell'esposizione. Di fatto, l'assenza di discorso sui modernismi non occidentali non era forse il risultato del presupposto che «other cultures have not yet responded creatively to modernism and have only become victims of what Jean-Hubert Martin calls 'Western contamination'?» (Araeen 1989, 9).

Le domande poste da Araeen diventeranno parte dell'eredità della mostra, che si trasformerà, con le parole di Geeta Kapur, in una «productive provocation»<sup>26</sup>. Ad oggi, i riferimenti

<sup>25</sup> Si veda *Première exposition mondiale d'art contemporain*, in *Les étapes d'un projet* (link in bibliografia). Corsivo mio.

<sup>26</sup> KAPUR (2013, 179): «[...] *Magiciens* was a productive provocation. With time we can see that it tested the

a *Magiciens de la terre*, si trovano disseminati in molte delle opere che compongono il già affollato stato dell'arte sulla *global art history*. La mostra di Martin ha continuato, infatti, a interrogare il nostro modo di pensare la differenza culturale, oltre i principi dell'inclusione, e verso quelle politiche della rappresentazione già al centro del dibattito sul *new internationalism*.

Michela Gulia  
PhD Università degli Studi di Palermo  
gulia.michela@gmail.com

---

models of Western art history, including theories of the avant-garde; and it offered an anarchic spill in taste and ideology that knocked the notion of the curatorially well-made exhibition».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARAEEN 1989

R. Araeen, *Our Bauhaus Others' Mudhouse*, «Third Text», III/ 6, 3 -17.

BELTING – BUDDENSIEG 2009

H. Belting – A. Buddensieg (a cura di), *The Global Art World: Audiences, Markets, Museums*, Ostfildern.

BELTING – MARTIN 2013

H. Belting – J.H. Martin, *Magiciens de la terre. Hans Belting in conversation with Jean-Hubert Martin*, in H. Belting – A. Buddensieg – P. Weibel (a cura di), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Catalogo della mostra (Karlsruhe, ZKM – Center for Art and Media, 2011), Karlsruhe, 208-211.

BELTING – BUDDENSIEG – WEIBEL 2013

H. Belting – A. Buddensieg – P. Weibel (a cura di), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Catalogo della mostra (Karlsruhe, ZKM – Center for Art and Media, 2011), Karlsruhe.

BYDLER 2004

C. Bydler, *The Global Art World Inc.: on the globalization of contemporary art*, Stoccolma.

BUCHLOH 1989

B.H.D. Buchloh, *'The Whole Earth Show': An Interview with Jean-Hubert Martin*, «Art in America», LXXVII/5, 150-9, 211-213.

CENTRE POMPIDOU 1989

Les étapes d'un project (cartella stampa distribuita in occasione dell'inaugurazione di *Magiciens de la terre*), [www.centrepompidou.fr/media/document/07/50/0750c1fe93c4a20e012db953cf8ce546/normal.pdf](http://www.centrepompidou.fr/media/document/07/50/0750c1fe93c4a20e012db953cf8ce546/normal.pdf) (ultima consultazione 31 marzo 2025).

DOSSIN 2017

C. Dossin, *The Rise and Fall of American Art 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Londra.

ELKINS 2010

J. Elkins (a cura di), *Is Art History Global?*, New York.

FILIPOVIC – VAN HAL – ØVSTEBØ 2010

E. Filipovic – M. van Hal – S. Øvstebø, (a cura di), *The biennial reader: an anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*, Ostfildern.

GAUDIBERT 1989

P. Gaudibert, *La planète tout entière, enfin...*, in *Magiciens de la terre*, Catalogo della mostra, (Parigi, Centre Georges Pompidou, Grande Halle de la Villette, 1989), Parigi.

HULTÉN 1977

P. Hultén, *Parigi Volate Concorde Al Museo Pompidou. Intervista*, «Data», XXIV, 15.

JUNEJA 2023

M. Juneja, *Can Art History Be Made Global? Meditations from the periphery*, Berlino.

KAPUR 2013

G. Kapur, *Curating in Heterogenous Worlds*, in A. Dumbadze – S. Hudson (a cura di), *Contemporary Art. 1989 to the Present*, Chichester, 178-191.

MARTIN 1989

J.H. Martin, *Préface*, in J.H. Martin (a cura di), *Magiciens de la terre*, Catalogo della mostra, (Parigi, Centre Georges Pompidou, Grande Halle de la Villette, 1989), Parigi.

MARTIN 2012

J.H. Martin, *L'Art au large*, Parigi.

MARTIN 2014

J.H. Martin, *Postface*, in A. Cohen-Solal – J.H. Martin (a cura di), *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*, Catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 2014), Parigi.

MERCER 1990

K. Mercer, *Black art and the burden of representation*, «Third Text», IV/10, 61-78.

MICHAUD 1989

Y. Michaud, *Docteur explorateur chef curator*, «Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne», XXVIII, 83-93.

MITTER 2008

P. Mitter, *Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery*, «The Art Bulletin», XC/4, 531-548.

McEVILLEY 1989

T. McEvelley, *Ouverture du piège: l'exposition postmoderne et «Magiciens de la terre»*, in *Magiciens de la terre*, Catalogo della mostra, (Parigi, Centre Georges Pompidou, Grande Halle de la Villette, 1989), Parigi.

MUNDINE 1989

J. Mundine, *L'art aborigène de l'Australie contemporaine*, «Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne», XXVIII, 21-33.

PHILIPSEN 2010

L. Philipsen, *Globalizing Contemporary Art. The Art World's New Internationalism*, Aarhus.

POINSOT 2013

J.M. Poinot, *Review of the Paradigms and Interpretation Machine, or, The Critical Development of 'Magiciens de la terre'*, in L. Steeds (a cura di), *Making Art Global (Part 2). Magiciens de la terre 1989*, Londra, 94-108.

STORR 2007

R. Storr (a cura di), *Where art worlds meet: multiple modernities and the global salon. La Biennale di Venezia international symposium*, (Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 9 – 12 dicembre 2005) Venezia.