



## 1989. La storia dell'arte contemporanea riparte da Cuba? Spezzoni di un dibattito europeo

Marcello Monaldi\*

### Abstracts

The Author compares with some theoretical positions concerning contemporary art to focus on the category of "global art". While Belting uses this category to overcome modern art history, Rebutisch disputes the pertinence and promotes the critical-political role of modern art for the present. But Vettese is skeptical about the impact of political criticism in contemporary art. The Author highlights in this way how the sense of Contemporary is still uncertain and indefinable.

**Keywords:** contemporary art, Havana Biennial 1989, global art, world art

El Autor se compara con algunas posiciones teóricas sobre el arte contemporáneo para centrarse en la categoría de "arte global". Si bien Belting utiliza esta categoría para superar la historia del arte moderno, Rebutisch disputa la pertinencia y promueve el papel crítico-político del arte moderno para el presente. Pero Vettese es escéptica sobre el impacto de la crítica política en el arte contemporáneo. El Autor resalta de esta manera cómo el sentido de Contemporáneo es aún incierto e indefinible.

**Palabras clave:** arte contemporáneo, bienal de La Habana 1989, arte global, arte universal

L'Autore si confronta con alcune posizioni teoriche riguardanti l'arte contemporanea per mettere a fuoco la categoria di "arte globale". Mentre Belting usa questa categoria per superare la storia moderna dell'arte, Rebutisch ne contesta la pertinenza e promuove il ruolo critico-politico dell'arte moderna anche per il presente. Vettese si dimostra invece scettica riguardo all'impatto di una critica politica in seno all'arte contemporanea. L'Autore evidenzia in questo modo come il senso del Contemporaneo risulti ancora incerto e indefinibile.

**Parole chiave:** arte contemporanea, biennale de L'Avana 1989, arte globale, arte universale

### Premessa

In ambito storiografico le date non indicano solo dei singoli eventi, ma servono anche a scandire il tempo storico, introducendo delle cesure nel suo flusso per indicare la fine di qualcosa e l'inizio di qualcos'altro. Le date di questo secondo tipo sono e restano però molto spesso degli indici puramente convenzionali: quando si vuole tagliare il flusso del tempo è inevitabile che il punto di congiunzione o di passaggio tra vecchio e nuovo venga spostato avanti o indietro in base alla prospettiva che si adotta. Sono date mobili per natura. La storia dell'arte non fa eccezione.

---

\* Università degli studi di Trieste (Italia); e-mail: monaldi@units.it.



Per l'arte, più in particolare, almeno da quando si è instaurata la prassi moderna di organizzare esposizioni (es)temporanee o ricorrenti, la data che inaugura un nuovo corso può coincidere anche con quella in cui si è inaugurata una mostra. Si pensi ad esempio al 1874, anno della mostra nello studio del fotografo Nadar, che segnerà convenzionalmente l'avvio del movimento impressionista in antagonismo con il *salon* ufficiale, che aveva rifiutato i lavori di alcuni suoi esponenti (Monet, Pissarro, Sisley); o al 1898, anno della prima esposizione della *Wiener Secession*, altro movimento artistico che prende addirittura il nome dall'atto di separazione dal *Künstlerhaus*, l'associazione di tutti gli artisti viennesi.

Si potrebbe continuare. Accade così che oggi la coincidenza tra una mostra-evento e l'inizio di una nuova fase nella storia dell'arte venga ad essere rivendicata da alcuni interpreti per una manifestazione che si è tenuta nel 1989, la Terza biennale de L'Avana<sup>1</sup>: con essa si sarebbe conclusa niente meno che la parabola del modernismo e sarebbe iniziato il corso della cosiddetta "arte globale". La primogenitura del nuovo inizio, è vero, non sarebbe esclusiva di questa manifestazione latino-americana, ma andrebbe condivisa con altre due esposizioni europee di impostazione affine, tenutesi nello stesso anno; tuttavia, la forma ricorsiva della biennale cubana potrebbe senz'altro rivelare un'intenzione programmatica più consolidata e più cogente rispetto al carattere temporaneo delle altre due mostre concomitanti<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Così sembra pensare ad esempio Hans Belting quando afferma che la seconda biennale cubana (1986) e soprattutto la terza del 1989 costituiscono «un primo passo» verso un'arte globale, che va nettamente distinta dall'arte universale (*Weltkunst, world art*), quale arte di tutte le civiltà, europee ed extraeuropee. Anche l'arte universale si fonda infatti, secondo Belting, sul concetto di arte in generale, ovvero sulla distinzione tra opera d'arte in senso stretto e semplice manufatto, che è una distinzione tutta moderna e tutta occidentale. In questa prospettiva è fatale che anche le produzioni extraeuropee vengano intese o come manufatti, di interesse puramente etnografico, o come opere d'arte, di cui godere in chiave estetica, ma rinunciando così a ogni loro valenza storico-sociale. Forzatura duplice. Ora, proprio tale distinzione sarebbe stata superata «quando la produzione artistica contemporanea in senso professionale è diventata una pratica generale e non è più rimasta una prerogativa dell'Occidente» (Belting, 2013: 181). Tutto questo, niente di più e niente di meno, sarebbe accaduto a partire dal 1989, anche grazie alla biennale cubana. In fondo sarebbe bastato che qualcuno al di fuori dell'Occidente avesse rivendicato la capacità di fare arte al pari dell'Occidente per cambiare le regole del gioco: in questo semplice gesto vi sarebbe infatti la prova che il dominato di ieri non vuole più essere come il dominatore di sempre, imitandolo e subendone quindi il potere, e che non accetta neanche più di presidiare esclusivamente la propria tradizione, che è soltanto etnica per un occhio occidentale. Tutto ciò, secondo Belting, si traduce nel fatto che gli esclusi di ieri calcano oggi un palcoscenico globale e non più occidentale; e lo calcano a modo loro e soprattutto a casa loro. L'arte globale, che sarebbe nata dal superamento dei paradigmi occidentali, diventerebbe così la vera arte contemporanea dei nostri giorni. Belting sembra pensare, inoltre, che l'affermazione di palcoscenici al di fuori dell'Occidente abbia cambiato la natura anche di quelli occidentali: tutti quanti sarebbero diventati semplicemente globali. Sull'importanza del 1989 per il significato e la periodizzazione dell'arte contemporanea si veda anche Dumbadze e Hudson (2013).

<sup>2</sup> Le altre due mostre europee, che renderebbero così speciale l'anno 1989, sono, nell'ordine, *Magiciens de la terre*, organizzata presso il Centre Pompidou e la Grande Halle de la Villette, (Parigi, 18 maggio - 14 agosto 1989) e *The Other Story*, Hayward Gallery (Londra, 29 novembre 1989 - 4 febbraio 1990). I materiali relativi alle mostre parigina e cubana sono stati pubblicati in singoli volumi (uno per ogni manifestazione) dalla casa editrice londinese Afterall Books in una collana dedicata, *Exhibition*



Il ruolo epocale che può essere conferito a questo trittico di mostre risente dell'importanza che i curatori hanno saputo ritagliarsi all'interno dell'attuale sistema dell'arte: più che per la rivelazione di nuovi artisti e/o di nuove opere, un'esposizione odierna tende spesso a segnalarsi per la cornice programmatica e concettuale che la ispira, delineata dal curatore. In verità, è questo certamente il caso per le due mostre europee, meno per la biennale cubana, la cui impostazione critica e curatoriale è ricaduta sulle spalle di una squadra più che di un singolo.

Gerardo Mosquera (1984; 2011), attivo sin dalla prima edizione, ha assunto via via un ruolo di punta all'interno del gruppo dei cosiddetti "curatori generali" ma, al di là della sua crescente *leadership*, è altresì vero che l'intera compagine di quegli esperti d'arte si è sempre mossa in un orizzonte più vasto, quello della politica culturale del regime socialista cubano, che con l'istituzione di una biennale d'arte ha voluto offrire una vetrina ai soli "artisti del Terzo mondo", come venivano ancora definiti a quei tempi. Per questo motivo di fondo il significato particolare della biennale cubana sembra discendere direttamente dal cuore degli eventi di quegli anni Ottanta, molto più delle altre due mostre dell'Europa occidentale. Il 1989 è un anno segnato in rosso nei calendari soprattutto per la sua rilevanza storico-politica: è l'anno dei massacri in Piazza Tien An Men a Pechino e del crollo dei regimi comunisti dell'Est Europa, che anticiperà di poco la dissoluzione dell'Unione sovietica. Che nello stesso anno, un regime socialista ancora del tutto allineato con l'Urss (Unione delle repubbliche socialiste sovietiche), possa essere accreditato di una funzione anticipatrice e inaugurale rispetto alla storia dell'arte mondiale è cosa che, in Occidente, può sembrare paradossale e su cui ha certamente senso disputare.

In che modo va intesa questa affermazione?

Non dimentichiamo che il 1989 è anche l'anno che, segnando plasticamente la fine della guerra fredda e il crollo del muro di Berlino, inaugura non solo la vendita delle macerie di quest'ultimo ma anche l'avvio della cosiddetta globalizzazione, cioè l'estensione del mercato capitalista all'intero pianeta nel segno di una crescente *deregulation*.

Di qui una domanda di fondo: che ruolo potrà mai avere, nel quadro del mercato dell'arte globale e nell'attuale scenario della storia dell'arte, la linea terzomondista della Terza biennale cubana e quella postcoloniale delle mostre parigine e londinesi di quell'anno fatale?

---

*Histories*. Il titolo di ogni volume recita, non a caso, *Making Art Global* mentre l'indicazione della mostra sta nel sottotitolo. Almeno queste due *exhibitions* vengono dunque intese dalla responsabile della collana, Lucy Steeds, come parti di un processo comune, appunto il *making art global*, di cui la biennale cubana sarebbe la *Part 1* e la mostra parigina la *Part 2*: anche questa suddivisione appare nei rispettivi titoli dei volumi. Si può facilmente notare che essa non dipende dall'ordine cronologico degli eventi, poiché la manifestazione cubana (la *Part 1*) si è tenuta dal 1 novembre al 31 dicembre 1989, quindi *dopo* quella parigina. Le ragioni del primato di Cuba sono dunque altre e hanno probabilmente a che fare con la rilevanza contenutistica e curatoriale di quella biennale.



Per molti, manifestazioni come la Terza biennale de L'Avana non dicono nulla sulla direzione presa dal mondo dell'arte da quel momento in poi; al massimo, possono dire qualcosa solo per una ristretta porzione del suo sterminato campo d'azione.

La questione è complessa e tocca il problema della valenza critica che l'arte potrebbe ancora rivendicare nel mondo globalizzato, una valenza critico-politica e insieme estetica, in un quadro che resta multiforme e, per certi aspetti e per forza di cose, confuso.

Avviciniamoci dunque con cautela ai significati di quell'evento ma, prima di vedere più da vicino cos'è stata la Terza biennale cubana, conviene intanto elencare brevemente le prospettive da cui è stata letta: a questi due aspetti sarà dedicato il prossimo paragrafo. Poi, una volta analizzati i contenuti tematici e la proposta artistica della manifestazione, si potrà tornare sui problemi di fondo messi in luce dai vari interpreti e discuterli in una chiave generale. Ecco il tema del terzo paragrafo.

Ancora una premessa. Va precisato che la fama di questa biennale è relativamente postuma. Per gli organizzatori dell'evento non si tratta certamente di una sorpresa: all'apertura dei lavori denunciavano la scarsa attenzione del mondo occidentale dell'arte verso simili eventi al di fuori dei suoi confini. Tuttavia, è significativo che anche uno dei suoi maggiori sponsor attuali, lo storico dell'arte Hans Belting, pubblicando nel 1995 la seconda edizione di un suo volume destinato a far discutere, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, sorvolasse bellamente su questa manifestazione e dedicasse alcuni passaggi, peraltro critici (Belting, 1995), alla sola mostra parigina *Magiciens de la terre*. Gli argomenti a favore di un superamento definitivo del modernismo artistico erano stati già in gran parte elaborati da Belting, ma non avevano ancora trovato un aggancio plastico con quel trittico di mostre, a cui non si attribuiva in quella fase la capacità di rappresentare un nuovo inizio. A tutt'oggi, del resto, il 1989 non sembra essere l'unica data simbolo a disposizione degli studiosi e delle istituzioni museali per indicare l'inizio dell'arte del presente o contemporanea. Questo inizio è un problema che sembra ammettere più di una soluzione. Le date sono almeno tre, a conferma della loro mobilità quando si tratta di fissare l'avvio o la fine di qualcosa all'interno di una narrazione storiografica: 1945, 1965, 1989 (Medina, 2010; Rebentisch, 2013).

## 1. La Terza biennale de L'Avana. Punti di vista e contenuti

Il primo punto di vista di cui tenere conto è quello espresso dagli organizzatori dell'evento all'epoca dei fatti. Lilian Llanes Godoy, storica dell'architettura, direttrice del *Centro de arte contemporáneo Wilfredo Lam*, l'istituzione a cui fa capo la biennale cubana, osserva ad esempio, nell'introduzione al catalogo di quella biennale, che, mentre in Occidente esiste «un'ampia bibliografia sull'arte precolombiana e sulle culture tradizionali africane, arabe e asiatiche, è difficile trovare pubblicazioni significative sull'arte contemporanea dei Paesi che incarnano la prosecuzione storica di quelle culture. E neppure noi ci stiamo dedicando a scriverle» (Weiss, 2011: 178). È una



constatazione più che una bellicosa obiezione sul piano epistemico. Almeno di primo acchito, non si contesta la premessa teorica sottostante a questo sbilanciamento, cioè la tendenza occidentale a prendere sul serio le culture extraeuropee più sul piano etnografico e antropologico che su quello estetico-artistico, più come mondi primordiali, primitivi o preistorici anziché come fenomeni storici a pieno titolo, quindi attuali. Si ammette anzi la dipendenza dall'Occidente anche quando si segnala che qualcosa di originale sta crescendo al di fuori dei suoi confini: «siamo spesso più aggiornati su quello che accade nell'arte di Parigi o New York che su quanto avviene in Paesi a noi più vicini» (*Ibidem*), così continua Llanes Godoy.

L'aspirazione di questa intellettuale-manager consiste anzitutto nel conquistare una visibilità maggiore per il cosiddetto Terzo mondo, nel colmare un *gap* rispetto all'Occidente. Tuttavia, nelle sue parole non tarda a presentarsi una sorta di sfida a tutto campo, accompagnata dalla prevedibile denuncia di manipolazioni ideologiche da parte del mondo capitalista: i Paesi del Terzo mondo dovrebbero unire le proprie forze per contrastare l'universalismo occidentale con una spinta altrettanto universale, generata dalla «straordinaria miscela di popoli e di culture» (Weiss, 2011: 179) da cui sono composti. L'alternativa è soccombere a quelle forze che deformerebbero le tradizioni extraoccidentali sotto forma di prodotti folkloristici o che «cercano di omogeneizzarle attraverso l'espansione globale del capitalismo industriale» (*Ibidem*). Sarebbe dunque in atto una sorta di lotta per la sopravvivenza culturale oltre che economica. Da un lato, non si dovrebbe perdere contatto con le proprie tradizioni locali e, dall'altro, si dovrebbe «esprimerle in un linguaggio che risponde ai codici della contemporaneità», trasformando qualcosa di vicino in senso familiare, in qualcosa di proprio in senso universale.

Difesa e attacco. Llanes Godoy non avverte peraltro l'imminenza di una crisi culturale dell'Occidente, semmai teme per uno sterminio culturale del resto del mondo. Allo stesso modo, non allude alla fine della parabola modernista e all'inizio di un nuovo corso nella storia dell'arte.

Sono invece questi i temi che stanno a cuore a Hans Belting, a partire dal suo lavoro già menzionato del 1995 fino a una serie di pubblicazioni più recenti. Il suo è il punto di vista di un eminente studioso occidentale, che formula un giudizio senza appello nei confronti dell'arte novecentesca, dominata dall'Europa e dagli Stati Uniti. Per lui non si tratta di avvicinare la periferia al centro, si tratta invece di riconoscere che il vecchio centro non è più tale e che ne stanno nascendo di altri in giro per il mondo. La diagnosi è impietosa: si comincia col dichiarare che la narrazione occidentale della storia dell'arte, fondata sulla «storia degli stili»<sup>3</sup>, non è più praticabile e questo perché lo scenario dell'arte sarebbe ormai irrimediabilmente mutato.

Il processo dell'arte occidentale, governato dalla logica modernista di un progresso lineare che prima crea e poi distrugge i vari movimenti artistici, sarebbe giunto alla fine; ma con ciò non sarebbe l'arte a morire, sarebbe soltanto il modo d'essere dell'arte moderna che va a finire. Le sue realizzazioni avrebbero cessato di conformarsi allo schema di un continuo superamento sul piano stilistico: *happenings*, installazioni, *ready*

---

<sup>3</sup> Per un modello alternativo di storia dell'arte si può vedere, a mo' di esempio, Kubler (1976).



*made*, “opere aperte” avrebbero cancellato la possibilità di seguire le evoluzioni stilistiche di singoli artefatti originali, riconducibili a un genere artistico definito. Il problema però sembra ancora più generale, perché non sarebbe solo la storia dell’arte a entrare in crisi, ma la stessa idea di storia. L’Occidente ovvero la modernità sarebbero entrati in una sorta di *posthistoire*<sup>4</sup>. Non si tratterebbe però di un vicolo cieco ma di una via di uscita, che Belting indica chiaramente nelle sue ricerche più recenti: la divisione ormai insostenibile tra l’arte moderna occidentale e quella del resto del mondo, dissimulata nell’involucro formalistico dell’arte universale o relegata in un ambito etno-antropologico e quindi non artistico, questa divisione cadrebbe nel momento in cui le periferie del mondo diventassero capaci di produrre un’arte globale (*global art*).

La Terza biennale di Cuba sarebbe un primo esempio di questo nuovo corso globale, perché essa ha voluto dar voce per la prima volta solo al «resto del mondo». Resta da capire meglio se questo basti a giustificare l’espressione «arte globale» e se un riferimento così diretto alla globalizzazione nasconda più insidie e fraintendimenti di quanto si possa immaginare di primo acchito.

Infine, vi è il punto di vista di studiosi che non accettano<sup>5</sup> la logica dicotomica di chi, come Belting, intende contrapporre un mondo entrato in fase di cristallizzazione culturale, un mondo post-storico come il nostro, a una serie di mondi che sarebbero finalmente in grado, da un lato, di liberare il loro potenziale culturale grazie alla crisi del paradigma storico lineare di marca occidentale e, dall’altro, di rivendicare un’autonoma identità storica secondo coordinate del tutto originali. In gioco vi sarebbe il senso della modernità e del concetto di progresso che, *volens nolens*, appartiene al patrimonio di civiltà dell’Occidente oltre che al suo modello di sviluppo economico e tecnologico.

È possibile, per l’arte, riscontrare almeno una direzione di marcia tra le altre, che approfondisca e modifichi il senso della storia come progresso lineare e della critica razionale come autoriflessione, senza liquidare la storia *tout court* e senza rinunciare al carattere normativo dell’arte stessa?

Il 1989 resta un anno cruciale come apertura di nuovi orizzonti mondiali; anche la Terza biennale cubana, sembrano dirci questi autori, contribuisce a creare una nuova polifonia, ma non necessariamente da protagonista o da battistrada in senso stretto. La modernità occidentale deve essere revisionata, ma non buttata a mare e comunque l’intreccio di spinte e contropunte che formano la cosiddetta globalizzazione è troppo complesso per confluire in una sola linea, dove il termine globalizzato coincide con emancipato, liberato, riscattato.

---

<sup>4</sup> Sulla fortuna della *posthistoire*, come forma di hegelismo virato nelle tinte del pessimismo culturale, si veda la ricerca dettagliata di Niethammer (1989). Per la versione postmoderna della *posthistoire* si confronti poi, tra gli altri, Vattimo (1985). A questo proposito, lo storico e teorico della storia Jörn Rüsen ritiene che «la nozione di una *post-histoire* sia espressione del pensiero postmoderno: essa porta alle estreme conseguenze la caratterizzazione temporale del presente come postmoderno» (Rüsen, 1990: 233).

<sup>5</sup> Si veda, come esponente di una più vasta schiera, Rebentisch (2013).



Torneremo tra breve su questi punti di vista, in particolare sugli ultimi due e ne approfondiremo l'analisi nel corso del terzo paragrafo. Ora però aggiungiamo qualche informazione in più sull'evento.

La prima edizione si era concentrata sull'America Latina, la seconda e la terza avevano incluso anche l'Asia, l'Africa e il Medio Oriente. L'inclusione non era stata integrale, peraltro, in conformità con la politica filosovietica del regime socialista cubano. La Cina comunista ad esempio, ai tempi non allineata con l'Urss, era stata esclusa per intervento diretto delle autorità, non invece la Corea del Nord. Altre esclusioni avevano riguardato alcune tipologie di partecipanti, come gli artisti neri provenienti dagli Usa o dalla Francia ma non quelli che la diaspora aveva portato in Gran Bretagna. Per la prima volta, inoltre, la Terza biennale aveva rinunciato sia ai premi sia alla rappresentanza per nazioni, a differenza delle altre biennali allora attive nel circuito internazionale (São Paulo, Sidney), a cominciare dalla prima e più antica di tutte, la Biennale di Venezia. Inoltre, l'edizione del 1989 aveva ricevuto una impostazione tematica (tradizione e contemporaneità), altra novità rispetto alle precedenti edizioni.

L'insieme di queste variazioni ha spinto Gerardo Mosquera ad affermare, vent'anni dopo, che la biennale cubana stava allora conoscendo una trasformazione che l'avrebbe portata ad abbandonare definitivamente la terraferma delle altre biennali occidentali (o similari), e questo non solo per la natura dei suoi contenuti, ma anche per la forma della sua impostazione critica. A quanto pare, si stava andando «verso l'internazionalizzazione dell'arte contemporanea che sperimentiamo oggi» (Weiss, 2011: 74), laddove oggi era il 2009. «Gli eventi periodici di arte internazionale allora esistenti, dalla Biennale di Venezia a Documenta, erano ben lungi dall'essere globali. Questo non solo perché gli artisti partecipanti avevano un retroterra prevalentemente occidentale, ma anche perché l'idea di arte alla base di quegli eventi si limitava al *mainstream* occidentale e i loro organizzatori non erano interessati a esplorare quel che succedeva altrove. Di conseguenza, «la biennale [de L'Avana] creava un nuovo spazio, operando come un gigantesco *salon des refusés*, che coinvolgeva la gran parte del mondo. [...] La biennale, ovviamente, riconosceva ed enfatizzava le differenze artistiche e culturali, ma all'interno di una pratica postcoloniale condivisa dell'arte contemporanea. In questo senso, essa precorreva anche la modalità corrente in cui l'arte viene creata e consumata a livello internazionale. Paradossalmente, proprio per la sua attenzione per l'arte contemporanea, all'epoca essa venne accusata di essersi occidentalizzata» (Weiss, 2011: 74).

In concreto, tutta la manifestazione ruotava attorno a una mostra internazionale (*Tres mundos*), ospitata dal *Museo nacional de bellas artes*, ma si articolava anche in una molteplicità di eventi paralleli: undici mostre tematiche, dieci personali, due convegni e otto *workshop* internazionali. Importanti le presenze di alcuni fotografi latino-americani come Eugenio Dittborn, Gerardo Suter, Graciela Iturbide, Sebastião Salgado o degli artisti cubani Glexis Novoa o José Bedia, ma il rilievo della manifestazione, come si



diceva, è consistito soprattutto nella sua intenzione programmatica e critica<sup>6</sup>. In fondo è per questo che siamo ancora qui a parlarne.

## 2. Storia, modernità, globalismo

I problemi legati alla periodizzazione dell'arte contemporanea non sono di natura estrinseca, perché periodizzare significa organizzare gli eventi secondo connessioni di senso, che mutano col variare dei contenuti di volta in volta inclusi o esclusi dal disegno complessivo e che rappresentano punti di svolta, passaggi, nuclei gravidi di futuro. La questione centrale sollevata da Belting riguarda la rottura di un quadro epistemico e la formazione di un nuovo ordine concettuale capace di illuminare il presente. Si tratta, in buona sostanza, del superamento della tradizionale categoria di «arte universale» (*Weltkunst, world art*), con cui la storiografia otto-novecentesca ha inquadrato l'arte non europea prima e non occidentale poi, e di promuovere una nuova denominazione (arte globale), che naturalmente non è solo una nuova etichetta, ma un nuovo pensiero. Questo pensiero indica, agli occhi di Belting, un decentramento e uno spostamento di prospettiva. Non sarebbe più l'arte occidentale che, dall'interno della propria storia, distribuisce ruoli e significati alle produzioni artistiche del resto del mondo, ma sarebbe appunto questo «fuori», questo mondo degli «altri» a ridimensionare o «provincializzare» il Vecchio mondo.

Ciò dipende anzitutto dal fatto che la globalizzazione di cui parla Belting si limita, direi esclusivamente, alle dinamiche del mondo dell'arte, quasi a voler staccare questo termine dalle altre accezioni che esso assume in ambito socioeconomico, geopolitico, tecnologico. La crisi della storia dell'arte occidentale, una crisi che investe il concetto, la narrazione, ma anche il processo reale dell'arte in Europa e negli Stati Uniti, avrebbe dunque finito per spuntare la lama alla categoria con cui si metteva ordine nel resto del mondo (arte universale), subordinando il tutto ai parametri estetici e valoriali di una parte. La globalizzazione, nel senso che qui ci interessa, partirebbe così dall'esterno (emblematicamente, da Cuba) e consisterebbe nel rivendicare il carattere contemporaneo, non più solo preistorico, extrastorico, primordiale, astorico dell'arte che nasce al di fuori del fortino occidentale.

La premessa di questa inversione di ruoli poggia su un luogo comune storiografico molto radicato, che Belting sembra condividere e che può essere utile esplicitare anche al di là dell'uso che egli ne fa. Secondo questo *topos*, la storia universale, sin dalle sue prime versioni narrative nel corso del XVIII secolo e, prima ancora, a partire dalle esplorazioni geografiche che inaugurarono l'età moderna, avrebbe avuto un andamento *espansivo*, dall'Europa verso il resto del mondo, in un senso tanto economico-militare quanto culturale. La scoperta del cosiddetto Nuovo Mondo così come l'espansione commerciale verso Oriente avrebbero posto le premesse fattuali delle successive

---

<sup>6</sup> Per una esposizione dettagliata delle opere e degli artisti più significativi si veda la recensione dell'evento firmata da Camnitzer (2011).





narrazioni sul piano della storia universale. In particolare, l'incontro con le popolazioni native delle Americhe avrebbe fornito l'occasione per ridisegnare l'identità europea rispetto alla novità assoluta costituita dagli indigeni di oltreoceano e provocato altresì una riscoperta della novità relativa rappresentata dal vasto continente africano, che ora diventava meta di deportazioni senza precedenti; allo stesso tempo, questo incontro avrebbe permesso di assumere nuove prospettive di fronte alle grandi civiltà asiatiche, India e Cina *in primis*, da sempre collegate all'Occidente.

La possibilità di abbracciare con lo sguardo la terra sotto forma di mappamondo e di sperimentare che in essa convivono culture diverse sotto cieli diversi sarebbe così ben presto confluita in un atteggiamento nuovo, che deve fronteggiare una situazione ben precisa: la «contemporaneità del non contemporaneo». Con questa formula la storiografia e la teoria della storia del Novecento indicano la compresenza nello spazio di culture e di fenomeni che non appartengono allo stesso tempo, e che sono distanti nel tempo non per effetto della distanza che li separa nello spazio, ma per il livello di sviluppo interno alle loro forme di vita. Secondo questa formula, il mondo ospiterebbe in sé livelli culturali differenziati: l'esperienza moderna del mondo nel suo insieme avrebbe inteso però tali differenze non in chiave pluralista, ma secondo una scala gerarchica e assiologica, stabilendo una frattura tra popoli civilizzati e popoli primitivi.

L'esperienza europea dell'insieme del mondo agli inizi della modernità avrebbe avuto questo *imprinting*, destinato a durare a lungo. Ecco allora che, nell'ambito di tale forma di esperienza, i confronti tra le civiltà «conferiscono un ordine a una storia del mondo che entra a far parte dell'esperienza, a una storia del mondo, che sempre più viene interpretata come un progresso verso scopi sempre più ampi» (Koselleck, 1979: 279).

Si manifesta qui la concezione di un progresso lineare come vettore della storia. La storia dell'arte, anch'essa di conio moderno, rientra in questo schema: dapprima si storicizza il passato di casa propria, la classicità greco-latina, non più esempio insuperabile e modello artistico da imitare, riducendola a una fase storica dell'intero processo; poi si procede a elaborare il concetto di «arte universale», che dovrebbe abbracciare l'intero pianeta e fungere a sua volta da soggetto di una *storia* universale dell'arte o di una *storia* dell'arte universale. Il fatto è però, fa notare Belting, che l'idea di mondo corrispondente alla *Weltkunst* o *world art* è soltanto un'idea proiettata dagli occidentali sul mondo reale, fatto di culture irriducibili ai nostri schemi. La stessa idea di un patrimonio artistico dell'umanità, posto sotto la protezione dell'Unesco (Organizzazione delle Nazioni unite per l'educazione, la scienza e la cultura), sarebbe l'ultimo derivato di questa impostazione. L'Europa ha certamente avuto la sua storia, ma questa non può essere estesa ai prodotti di culture che non dispongono di una visione storica come la nostra o che rigettano qualsiasi modello storico a favore del mito o di altri sistemi di pensiero.

La funzione della storia consiste nel fondare un'identità, ma «un'arte universale, che appartiene a tutti e a nessuno, non fonda alcuna identità, poiché questa sorge solo da un sentimento di appartenenza e di comune provenienza» (Belting, 1995: 72).

Verremmo così a trovarci in una situazione fortemente contraddittoria. «La cultura occidentale, che si è creduta capace di rappresentare tutte le culture etniche del mondo



per il fatto di collezionarle e studiarle, annuncia oggi il futuro di una cultura universale, che essa aspira naturalmente a guidare. La culture etniche del Terzo mondo, viceversa, percorrono la strada del ritorno alla propria storia, per salvare un luogo della loro identità, solo che questo le fa apparire agli occhi degli occidentali, per via di un istruttivo malinteso, nazionaliste» (Belting, 1995: 76). Non è ben chiaro cosa si debba intendere qui con il termine «storia» riferito alle culture extraeuropee, visto che altrove si insiste sulla paternità esclusivamente occidentale di una visione storico-evolutiva del mondo: è probabile che esso indichi soltanto la specificità irriducibile di una certa entità culturale nel corso del tempo.

In ogni caso, da questa situazione contraddittoria saremmo anche usciti di recente per merito di un'arte globale, che si lascia alle spalle «i mondi fra loro opposti dell'arte moderna e dell'arte universale» (Belting, 2013: 181), instaurando un mondo condiviso in quanto *effettivamente* globale<sup>7</sup>. Questa unificazione starebbe però sotto il segno del superamento della storia in senso forte, come narrazione di un processo lineare governato da una logica espansiva interna. L'arte globale sarebbe sì contemporanea, sarebbe anzi il vero *contemporaneo*, ma nel segno della «libertà dal privilegio della storia» (Belting, 2013: 178). La *posthistoire* come sinonimo di libertà e liberazione.

Nel passaggio da un'arte universale a un'arte globale, appena delineato da Belting, si possono trovare movenze teoriche analoghe a quelle che, nell'ultimo scorcio del Novecento, hanno determinato un cambio di orizzonte all'interno delle discipline storiche, il passaggio cioè dal modello della storia universale, di lontana ascendenza sette-ottocentesca, al quadro della *storia globale*. Per quanto sia difficile e forse impossibile fornire una definizione esauriente della *global history*, che è un ampio bacino in cui convergono le istanze più attuali della storia sociale, economica, ambientale, culturale, essa si qualifica senz'altro per la sua aspirazione a superare i confini delle nazioni come soggetti dell'azione storica e a privilegiare non solo «le connessioni globali in senso generico ma anche quel tipo di connessioni che si realizzano all'interno di strutture operanti a livello globale» (Conrad, 2013: 12), come le reti della comunicazione e dei traffici planetari.

La storia globale assume quindi una chiave di lettura dei fenomeni storici di tipo non internalistico, rifiuta in linea generale l'essentialismo e prende le distanze da quello che, spesso in maniera generica, viene definito eurocentrismo, dal momento che sull'idea di centro prevale quella di relazione. Per questi motivi, è legittimo pensare che le riflessioni di Belting, tanto più per lo sfondo postcoloniale che le contraddistinguono, stiano nel solco molto ampio della *global history*. Tuttavia, questo sembra vero solo in parte, dal momento che esse muovono dalla contestazione di un terreno comune di tipo storico tra le varie culture mondiali e attribuiscono alla modernità occidentale una sola concezione della storia, quella governata dall'idea di progresso lineare. In certo modo, quindi, già il

---

<sup>7</sup> Al contrario, l'idea di un'arte mondiale o universale, nel segno di affinità stilistiche onnipresenti o di un comune sentire estetico, sta alla base del progetto di un «museo immaginario» à la Malraux. Questa idea di arte potrebbe realizzare solo una falsa unificazione delle culture del mondo, perché in essa sarebbe ancora più che mai attiva la visione puramente formalistica dell'arte moderna e modernista; con ciò l'Occidente continuerebbe a colonizzare nell'immaginario il resto del mondo.



semplice fatto che la *global history* continui a essere una *history* può fare difficoltà al discorso di Belting, anche quando l'aggettivo che l'accompagna, *global*, intende sottolineare la presenza di connessioni, interazioni, intrecci, dove questi non erano mai stati notati e valorizzati<sup>8</sup>. Anzi, una storia fatta di interazioni e non più di processi lineari ed esclusivi potrebbe rimettere in movimento proprio quella visione consolidata della modernità, da cui egli non sembra volersi staccare.

L'accezione forte dell'aggettivo *globale*, quella davvero significativa, sembra stare per Belting soltanto nell'idea che l'arte *globale* abbia effettivamente unito quello che il concetto e la storia dell'arte occidentali avevano diviso, cioè il mondo, assunto ora unitariamente come globo. Una *effettiva* unificazione sarebbe dunque possibile<sup>9</sup>, al di là delle narrative egemoni dell'Occidente, ma ecco che proprio su questo punto e sulla prospettiva di un'arte «dopo la fine della storia dell'arte»<sup>10</sup> si fanno avanti posizioni teoriche diverse, alcune delle quali non intendono archiviare troppo in fretta l'idea stessa di modernità.

Juliane Rebentisch, facendo propria la ben nota tesi antihegeliana di Adorno, per cui «l'Intero è il non vero», non esita ad esempio a sostenere che un'arte semplicemente globale e globalizzata sia il pericolo più grande che «l'arte del presente» può correre e si affretta a precisare che la pur benvenuta, recente apertura del mondo occidentale nei confronti di tradizioni artistiche «altre» non può essere ricondotta alle sole dinamiche della globalizzazione. Se quest'ultima ha senz'altro contribuito a scompaginare lo schema lineare del progresso storico di ascendenza moderna, in realtà un processo di revisione critica di questo modello teorico e il conseguente superamento dei criteri puramente formalistici dell'arte moderna sarebbero in corso già da tempo, ben prima del 1989 e dell'apertura globale dei mercati, e sarebbero quindi delle ramificazioni dello stesso albero moderno; inoltre, la globalizzazione sarebbe un fenomeno assai ambiguo e

---

<sup>8</sup> Su questo punto Belting sembra incontrarsi invece con alcune posizioni postcoloniali di stampo radicale, come quelle espresse da Vinay Lal, per il quale parlare di storia universale o di storia globale in riferimento a culture estranee ai modelli occidentali di pensiero (leggi, storici) non sembra fare molta differenza e rappresenta comunque una sorta di «genocidio culturale» (Lal, 2003: 289). Sulla questione cfr. Conrad (2013).

<sup>9</sup> Chi insiste invece sulla presenza di vere e proprie correnti nell'arte contemporanea è Terry Smith. Tali correnti fanno capo, nell'ordine, al tipo di arte che continua a essere praticato nelle grandi metropoli dell'Occidente in continuità con i linguaggi del modernismo; all'arte di marca postcoloniale che viene prodotta nelle ex colonie; infine, all'arte realizzata da giovani artisti, che sentono di vivere una situazione condivisa dalla loro generazione in giro per il mondo. L'insieme di queste correnti darebbe luogo a ciò che si può definire arte contemporanea (Smith, 201: 10).

<sup>10</sup> Le tesi di Belting hanno trovato una convergenza, più modesta di quanto si creda, con le posizioni espresse dall'estetologo Danto circa il compimento della storia dell'arte nell'esperienza degli artisti pop statunitensi, in particolare in Warhol. Danto parla non a caso di *compimento*, visto che la sua è una rilettura della sentenza di morte dell'arte da sempre attribuita a Hegel con qualche faciloneria; e il compimento sarebbe per lui la *realizzazione* compiuta del concetto di arte, a cui seguirebbe il suo definitivo riconoscimento. Belting, al contrario, sembra associare all'idea della fine della storia dell'arte il ridimensionamento dell'arte occidentale, che solo così potrebbe confluire in un bacino diverso e più ampio, quello dell'arte globale. Sulla questione si veda Danto (2008).



controverso, per cui non la si può ridurre a una semplice ricucitura e riunificazione di ciò che prima era diviso e estraniato.

Rebentisch rimette dunque in discussione tutti i termini del discorso: l'arte moderna e modernista sarebbero sì entrate in crisi con l'avvento delle sperimentazioni delle neoavanguardie degli anni Sessanta del Novecento, con la poetica di un'«opera aperta» che subentra a quella dell'arte come creazione di microcosmi a sé stanti. Proprio la possibilità di modificare e integrare di continuo le opere d'arte attraverso letture, interpretazioni, rimandi non appare tanto ai suoi occhi come «il sintomo di una cancellazione della storia bensì come la manifestazione di una comprensione adeguata della storicità dell'arte» (Rebentisch, 2013: 17).

Non si tratta di passare da una storia lineare alla negazione della storicità, si tratta invece di mobilitare e di reperire forme alternative di storia all'interno della modernità o di elaborarne di nuove. La varietà delle esperienze di ricezione e fruizione dell'opera d'arte si innesta, ad esempio, nel dispositivo aperto dell'opera e lo rende permeabile alla provenienza storica dei fruitori. Allo stesso modo, una storicità aperta e *non lineare* dell'opera d'arte preserva a sorpresa proprio l'aspetto centrale della nozione *lineare* di progresso come superamento del passato in vista del nuovo, e cioè l'aspetto *critico* che alimenta quel superamento.

L'arte del presente non può limitarsi a rispecchiare in maniera più o meno superficiale il tempo presente, deve invece renderlo presente agli occhi di chi lo vive, e ciò significa che non può rinunciare a una struttura riflessiva, a far tornare su di sé ciò che si dà per renderlo visibile. In altri termini, l'arte non può rinunciare a essere in qualche modo «normativa». Ecco l'aspetto della modernità che va difeso dinanzi alla prospettiva di una *posthistoire*.

L'esperienza storica non può che essere variegata, molteplice, ma non a discapito dell'istanza centrale del pensiero moderno: il suo aspetto critico. Anche e soprattutto nei confronti delle dinamiche più distruttive e mutilanti della globalizzazione. Tutto questo può certamente tradursi nell'idea che la stessa modernità non sia stata un fatto unico ed esclusivo del mondo occidentale, come vuole quel filone di pensiero della *global history* che va sotto il nome di *multiple modernities*, ma può anche portare a mettere in discussione questa stessa idea non appena essa si presti a giustificare la prospettiva di tanti mondi chiusi in se stessi, che si fronteggiano senza mescolarsi tra loro.

Se l'unificazione del mondo nei termini della vetusta storia universale non è più praticabile, se anche l'idea di globalizzazione rischia di occultare più che esaltare le differenze culturali, ecco che d'altra parte queste ultime non vanno reificate come entità a sé stanti: più produttiva appare a Rebentisch, in sintonia con i filoni più relazionali e meno rivendicativi della storia globale, la prospettiva di un intreccio e di una ibridazione tra le culture. Porsi il problema di un futuro possibile per il patrimonio di esperienze convogliate dalla modernità significa anche «essere disponibili verso la polifonia di storie fra loro intrecciate, che la modernità può offrire alla conoscenza come una sua interna diversificazione» (Rebentisch, 2013: 187). Qui può certamente rispuntare anche la formula della «contemporaneità del non contemporaneo», al di là di quel suo carattere assiologico di cui la prima fase trionfante della modernità si era servita per descrivere in



chiave temporale la distanza tra l'Occidente e il resto del mondo lungo la scala graduata del progresso.

L'unificazione prodotta dai processi di globalizzazione non deve impedire di sottolineare le differenze storiche che permangono e quelle nuove che si vanno formando. Le differenze rendono necessarie le *traduzioni*, nei molti sensi del termine, e una cultura della traduzione è proprio ciò in cui anche «l'universalismo della modernità, non più centrato sull'Occidente e concepito in maniera dinamica e inconclusa, può avere un futuro» (Rebentisch, 2013: 189). Va da sé che, per Rebentisch, l'attività dell'arte del presente può sfuggire al pericolo assai diffuso di una cristallizzazione culturale o di una legittimazione dell'esistente solo se continua ad avere una valenza critica, magari prolungando l'azione di movimenti che vengono da un recente passato, come l'*institutional critique*<sup>11</sup>, e solo se si misura con temi di interesse etico-politico o sociale, come la riattivazione della memoria storica o lo smascheramento dei meccanismi economici che sottostanno alla stessa creazione e circolazione dell'arte.

Su questo nucleo di questioni, cominciando a concludere, vale la pena di introdurre a questo punto una voce diversamente critica, quella di Angele Vettese, le cui riflessioni possono servire a inquadrare lo stato dell'arte in maniera sobriamente disincantata, al di là di istanze teoriche e *desiderata* di vario genere. Nonostante l'apertura dell'Occidente ad altre culture del mondo a partire dagli anni Novanta, Vettese osserva che è pur sempre stata «l'arte contemporanea di vocazione occidentale ad avere avuto ampia diffusione a livello globale. È stato sulla base della sua formula – opere che non hanno utilizzo immediato, derivanti da codici e da influenze precise, legate a tipologie quali quadri, sculture, installazioni, performance e filmati – che sono nati i nuovi musei orientali, spesso affidati alle stesse *archistar* che hanno progettato i grandi musei occidentali dagli anni Ottanta in poi. [...] Perché un artista pachistano o afgano entri nella classifica dei cento più noti al mondo occorrerà una globalizzazione che non sia solo di superficie e che non sia il rispecchiamento di equilibri di tipo economico e geopolitico. Ma ci vorrà tempo perché anche gli artisti di Paesi emergenti abbiano il coraggio di attingere alla loro specifica storia senza sentirsi troppo estranei al flusso maggiore e quindi indigesti al sistema di promozione» (Vettese, 2012: 111-112).

Il caso della Cina contemporanea può essere emblematico: l'ibridazione tra linguaggi formali di stampo occidentale e temi legati al presente cinese ha prodotto «fenomeni come la Gaudy art, che mostra, a metà tra il gioco e la critica, la nuova ossessione cinese per l'accumulo di ricchezze tramite la rielaborazione *kitsch* dell'immaginario consumistico; o come il 'realismo cinico' e il 'pop politico', che rivelano un profondo disinganno e senso di frustrazione verso la situazione contemporanea: i cambiamenti all'interno del Paese sono talmente tanti e di tale portata che il timore di una profonda crisi d'identità sembra sempre più reale» (Vettese, 2012: 112).

---

<sup>11</sup> Rebentisch pensa soprattutto all'eredità di autori come Marcel Broodthaers, David Buren, Hans Haacke, attivi negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, a quell'eredità che oggi viene rinnovata e prolungata nell'opera di Andrea Fraser, Fred Wilson, Renée Green e Christian Philipp Müller (Rebentisch, 2013: 177 ss.). Importante anche il filone esplorato da artisti contemporanei, che reinterpretano la modernità in chiave postcoloniale, come Nalini Malani e William Kentridge.



Anche al di fuori della Cina contemporanea, ovviamente, l'esigenza di una critica politica attraverso l'arte non sembra essere uno strumento di cui un artista può disporre senza il rischio di passare, suo malgrado, per un sostenitore del sistema. La ribellione è difficile e anche l'impegno su temi sensibili come l'ambiente o i diritti civili può sempre cadere vittima di trappole populiste o elitarie. «L'arte visiva ha invaso il mondo nella sua formula occidentale, probabilmente perché è la formula più simbolica di un pensiero liberale, individualista, centrato sulla proprietà privata sia delle idee sia delle cose. In sostanza, ha seguito il capitalismo che si è andato affermando anche laddove si pensava non sarebbe arrivato mai: l'India povera, la Cina comunista, la Russia sovietica. [...] È probabile che, come sempre nella storia, la concezione e la tipologia di opera d'arte che risulterà vincente negli anni a venire sarà quella legata al Paese o all'area geografica dove si sposterà il nuovo centro dell'impero. E se questo centro sarà la Cina, possiamo immaginare che l'idea occidentale di arte continuerà a essere un fondamento, ma solo perché la rivoluzione culturale ha drammaticamente azzerato l'intera storia di un subcontinente asiatico» (Vettese, 2012: 123).

### Riferimenti bibliografici / References

- Aranda J., Wood B.K., Vidokle A. (cur.), *What is Contemporary Art?*, Sternberg Press, Berlin, 2010.
- Belting H., *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Beck, München, 1995.
- Belting H., *From Art World to Global Art. View on a New Panorama*, in Belting H., Buddensieg A., Weibel P. (cur.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Mit Press, Cambridge, 2011, pp.178-185.
- Camnitzer L., *The Third Biennial of Havana*, in Weiss R. (cur.), *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*, Afterall Books, London, 2011, pp.206-214.
- Conrad S., *Globalgeschichte. Eine Einführung*, Beck, München, 2013.
- Danto A.C., *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Bruno Mondadori, Milano, 2008.
- Dumbadze A., Hudson S. (cur.), *Contemporary Art. 1989 to the Present*, John Wiley & Sons, Chichester, 2013.
- Koselleck R., *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Marietti 1820, Casale Monferrato, 1979.
- Kubler G., *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino, 1976.
- Lal V., *Provincializing the West. World History from the Perspective of Indian History*, in Stuchtey B., Fuchs E. (cur.), *Writing World History 1800-2000*, Oxford University Press, Oxford, 2003, pp.271-289.
- Medina C., *Contemp(t)orary. Eleven Theses*, in Aranda J., Wood B.K., Vidokle A. (cur.), *What is Contemporary Art?*, Sternberg Press, Berlin, 2010, pp.11-21.



- Mosquera G., *The Third Biennial de La Habana in its Global and Local Contexts*, in Weiss R. (cur.), *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*, Afterall Books, London, 2011, pp.70-79.
- Niethammer L., *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*, Rowohlt, Hamburg, 1989.
- Rebentisch J., *Theorien der Gegenwartskunst*, Junius, Hamburg, 2013.
- Rüsen J., *Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens*, Fisher, Frankfurt a. M., 1990.
- Smith T., *Contemporary Art. World Currents*, Laurence King Publishing, London, 2011.
- Steed L. (cur.), *Making Art Global (Part 2)*, «Magiciens de la Terre», 1989, Afterall Books, London, 2013.
- Stuchtey B., Fuchs E. (cur.), *Writing World History 1800-2000*, Oxford University Press, Oxford, 2003.
- Vattimo G., *La fine della modernità*, Garzanti, Milano, 1985.
- Vettese A., *L'arte contemporanea. Tra mercato e nuovi linguaggi*, il Mulino, Bologna, 2012.
- Weiss R. (cur.), *Making Art Global (Part 1). The Third Havana Biennial 1989*, Afterall Books, London, 2011.

Ricevuto: 01/08/2017

Accettato: 16/11/2017

