

# Parigi New York via Yalta

*Americani e francesi si aspettavano che il grande confronto al Centre Pompidou decidesse sulla spartizione del mondo ma Pontus Hulten ha scontentato tutti e così lo faranno fuori.*

« Parigi-New York » è stata la vera esposizione inaugurale (giugno-settembre) del centro Beaubourg. È la mostra meglio riuscita, quella per cui sono stati mobilitati tutti i fondi e le energie, ma soprattutto quella che si propone di puntualizzare la situazione parigina in rapporto alla vita artistica internazionale. Così il visitatore viene guidato a prendere visione contemporaneamente sia dell'abilità di realizzare una manifestazione colossale sia delle ambizioni internazionali del Centro. Quando si parla con William Rubin, conservatore delle collezioni di pittura del Museo d'Arte Moderna di New York, si resta sbalorditi per la sua familiarità con l'arte francese dell'inizio secolo e per la serenità con cui si propone degli acquisti importanti per completare un fondo già tanto ricco. Per contro, Pontus Hulten si è trovato in condizioni sfavorevoli nella ricerca di opere rilevanti di artisti francesi e americani. Se il primo aggiunge gli ultimi tocchi, il

di Jean Marc Poinso

secondo sta ancora pensando alle linee direttrici del suo lavoro.

Qui si misurano la gravità della situazione e il ritardo con cui la Francia acquisisce opere d'arte da quasi cinquant'anni. Il futurismo, l'avanguardia russa, il costruttivismo, il surrealismo erano quasi del tutto assenti dalle collezioni francesi di qualche anno fa, senza dimenticare che nessuna opera dell'espressionismo astratto, della pop-art e della minimal non compaiono nei nostri cataloghi.

Ora, se oggi Pontus Hulten ha potuto stendere un bilancio apparentemente più lusinghiero della situazione, lo deve al perdurare dei miti e alla fuga degli artisti verso il nuovo mondo. Parigi è un mito che ha continuato per diversi anni ad attrarre artisti, mercanti, collezionisti per far loro trovare però altri visitatori che come loro venivano da fuori, mentre New York è stata una realtà per

coloro che vi sono passati dopo la seconda guerra mondiale. In effetti, perché tanti artisti braccati dalla guerra si sono indirizzati verso i lontani Stati Uniti se non perché il dibattito artistico non avveniva più a Parigi, gli amatori e sostenitori rischiavano di diventare più numerosi oltre Atlantico, molti artisti scacciati dai propri paesi avevano già trovato rifugio.

**Un lavoro senza precedenti nei musei francesi.** Per organizzare la mostra Pontus Hulten ha giocato tutte le sue carte. Ha mobilitato gran parte della sua équipe e si è assicurato la collaborazione attiva di un testimone oculare come Malitte Matta. Ha ottenuto crediti importanti e ha potuto così far arrivare numerose opere d'arte eccezionali. Infine ha realizzato un catalogo senza precedenti: circa 800 pagine tra saggi, documenti, informazione.

Il catalogo comprende una parte dedicata ai saggi, una lunga cronologia, e un percorso dettagliato della mostra. Indipendentemente dall'interpretazione dei fatti su cui si tornerà in seguito, si presenta come un compendio di alta qualità. Divide la storia della relazione in una molteplice serie di capitoli, tra cui: l'Académie Matisse e la collezione della famiglia Stein, Alfred Stieglitz in veste di fotografo, di direttore di rivista e di galleria, l'Armory Show e il contemporaneo dibattito sul futurismo, l'orfismo, il cubismo e l'astrazione, Dada New York, ancora la société anonyme, l'arte astratta di Mondrian e di altri, il surrealismo e la galleria di Peggy Guggenheim, la pittura astratta degli anni cinquanta vista da Parigi, la pop-art, il nuovo realismo e la *nouvelle figuration* in Francia, Brancusi e l'arte americana degli anni sessanta e infine qualche opera sparsa. Una serie lunga e un po' confusa soprattutto perché accompagnata da pochi documenti.

**Il modo di considerare la storia.** Sembra di trovarsi di fronte ad un susseguirsi di testimonianze individuali. Gli organizzatori hanno preferito il metodo giornalistico a quello storico presentando un complesso di discorsi che si susseguono



La fotografia riproduce la galleria di Peggy Guggenheim — « Art of This Century » — come appariva a New York nel 1942. Il lavoro è stato esposto nella prima parte della mostra « Parigi-New York », allestita a Beaubourg nella scorsa estate. Questa prima sezione dell'esposizione era dedicata all'influenza e alla presenza dell'arte francese nelle collezioni americane.

apparentemente senza filo logico. Certo, sono stati scelti Matisse, gli Stein, Stieglitz, l'Armory Show e la galleria Art of this Century come pezzi forti, ma gli allestimenti servono solo a ricostruire degli sfondi e dei raggruppamenti di opere.

Una fotografia s'affianca spesso alla ricostruzione tridimensionale per autenticarla. Così si ha l'impressione di tornare indietro nel tempo ma in modo frammentario, senza capire se è successo qualcosa tra gli avvenimenti riportati. Per esempio, l'astrattismo tra le due guerre è rievocato da una ricostruzione approssimativa e incompleta dell'*atelier* di Mondrian a New York, ma è presentata solo con opere dei gruppi costituitisi in Francia intorno al '20 e le tele neoplastiche americane, dimenticando un dibattito certamente più confuso ma comunque molto diverso. Il termine di paragone è Parigi. Non esiste il confronto tra due situazioni originali, ma solo la commisurazione di una su l'altra. Non era un lavoro facile, ma bisognava ricordare per un Sheeler o un Demuth o un Davis e un Murphy i loro lontani legami coi pittori cubisti oppure mostrare come utilizzarono una griglia visuale per proporre un realismo senza precedenti e senza eguali in Europa.

Allo stesso modo, perché evocare l'Armory Show con le sole opere francesi? Certo, sarebbero state mostrate opere che non presentano alcun interesse nel contesto della cultura internazionale, ma non sarebbe stato un modo di mostrare contro quali difficoltà si battevano i pittori americani, e come la società dell'epoca fosse poco sensibile verso l'arte moderna? Non bisogna dimenticare che fu proprio per costringere i loro committenti a vedere un po' più lontano, che alcuni pittori americani decisero un giorno di fare un giro in Europa per raccogliervi il meglio e far sì che tutti imparassero a considerare la nuova arte. Né si capisce perché dopo gli Stein non si menzionano i primi acquisti dei musei americani o le grandi mostre del MOMA nel 1936.

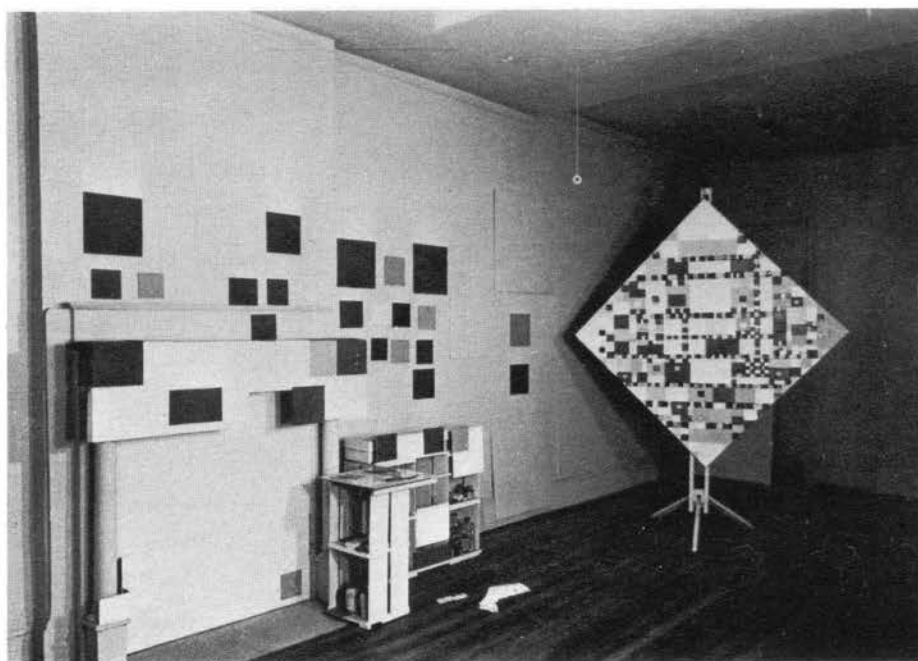
È poi giusto accostare Mathieu e Pollock solo perché il primo decise di esporre il secondo a Parigi, sebbene Pollock avesse già smesso di dipingere le sue grandi tele astratte? Se questi ha avuto dei veri legami con artisti di Parigi, meglio sarebbe stato citare qualche surrealista.

Dalla mostra non risulta chiaro cos'era New York, com'erano state realmente viste le opere francesi, quali difficoltà avevano incontrato gli artisti americani sia in casa loro che in Europa, né con quale interesse frequentavano i colleghi francesi.

Tutta la prima parte del catalogo e della mostra è dedicata all'influenza francese negli Stati Uniti e alla sua presenza nelle collezioni, gallerie e musei. Il confronto non è spesso lusinghiero per gli americani, benché riveli a chi osserva attentamente che la maggior parte delle

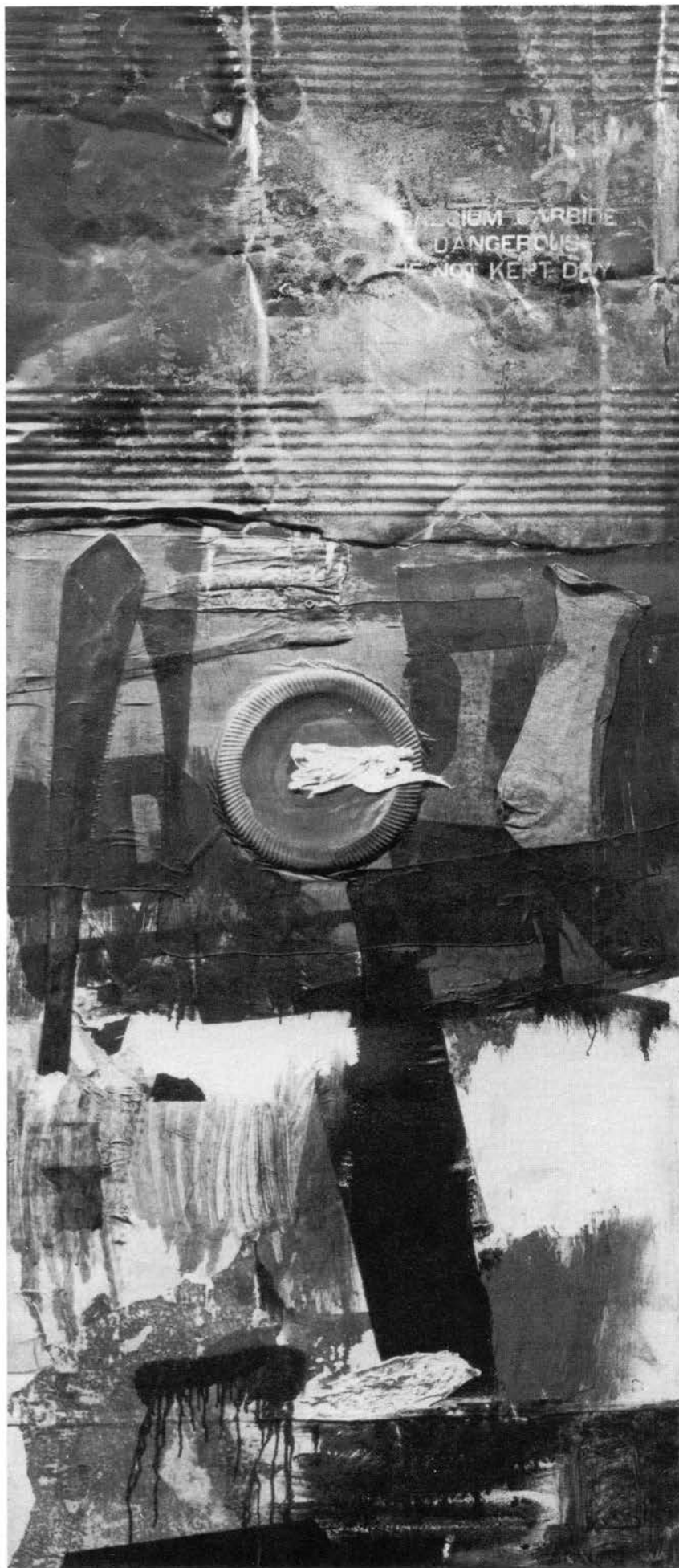


Alfred Stieglitz, *The Steerage*, 1907. L'opera fa parte dell'esposizione di Stieglitz allestita alla galleria Zabriskie di Parigi, nei mesi scorsi. I molti ritratti e riviste dell'artista erano accompagnati da documentazioni e testi che ne spiegavano la storia e la tecnica.



Piet Mondrian, *Victory Boogie Woogie*, opera fotografata nello studio newyorkese dell'artista nel 1944. L'*atelier* di Mondrian è stato ricostruito in modo approssimativo nell'esposizione «Parigi-New York», per fornire un esempio della produzione dell'astrattismo del periodo.





André Morain

Robert Rauschenberg, *Forge*, 1959, pittura mista, cm. 192x78. Acquavella Contemporary Art Inc., New York. L'opera riprodotta è stata esposta nell'ambito della retrospettiva che la Biennale di Parigi ha organizzato, presentando una selezione delle sue prime 5 edizioni, 1959-'67.

opere importanti dell'inizio secolo si trovano non in Europa ma nel Nuovo mondo, cosa che in fin dei conti rende omaggio alla lungimiranza di alcuni amatori d'arte.

La seconda parte testimonia la transizione, ma in maniera incompleta e partigiana, giacché scegliere di mostrare ciò che succedeva a New York attorno al 1950 attraverso gli avvenimenti parigini, vuol dire cogliere l'espressionismo astratto dopo il suo momento eroico e un po' troppo presto le opere successive. Le mostre di pittori americani a Parigi furono meri aneddoti, prive di ripercussioni importanti a causa del loro esiguo numero e del disinteresse dei collezionisti e dei musei. Se alcuni artisti riuscirono a vendere i propri lavori a Parigi, lo dovettero alla perspicacia di alcuni collezionisti europei di passaggio nella capitale. È stato necessario percorrere i musei di tutta Europa per ritrovare le opere transitate a Parigi, quando artisti come Tinguely o Christo devono le realizzazioni meglio riuscite all'aiuto dei loro sostenitori new-yorkesi.

L'ultima parte che avrebbe dovuto testimoniare lo scambio inverso, cioè il trauma subito dai giovani artisti francesi, è molto carente e si limita agli inizi della *nouvelle figuration*. La penultima sala tenta un raggruppamento che avremmo voluto trovare anche negli altri settori del confronto. Accanto alla « colonna senza fine » di Brancusi si trova un bellissimo *Stella nero* e una delle più belle opere iniziali di Carl Andre. Flavin, Morris, e Serra completano piacevolmente questa sala.

Perché i curatori della mostra non si sono mossi con maggior libertà nei confronti dei periodi evocati? Perché non hanno usato maggior immaginazione invece di mitizzare qualche esempio che malgrado l'importanza retrospettiva non fu conosciuto a suo tempo che da un esiguo numero di persone?

**Continua il disdegno verso il grosso pubblico.** I responsabili del museo d'arte moderna a Beaubourg continuano a preoccuparsi solo del ristretto ambiente degli addetti ai lavori. Il susseguirsi delle sale non è accompagnato da alcuna spiegazione. Si pensa forse che tutti conoscano l'esistenza e la storia dell'Armory Show, commentata solo da alcune fotografie delle sale del 1913 e qualche caricatura dell'epoca. Per sapere che si tratta della prima grande esposizione d'arte europea in America bisogna pagare 250 F. di catalogo. Se non se ne hanno i mezzi, l'album di foto malamente commentate pubblicato ad un prezzo più ragionevole non insegnerà niente in quanto giustappone solo delle immagini con solo i loro titoli. Qualche pagina di testo sarebbe stata sufficiente per spiegare l'essenziale e per far sì che la visita non fosse inutile. Si sarebbe dovuto mostrare con quale curiosità gli americani si

sono accostati all'arte europea e come hanno saputo comprare le opere più importanti e trarne profitto. Chi oggi infatti può dire chi sono gli eredi di Matisse e di Duchamp e a quale cultura appartengono? La loro parentela con Kosuth e Stella sembra più evidente che con De Vade o Venet.

Concepire una mostra brillante come questa significa volere fare salire Beaubourg e i suoi organizzatori nella Hit-Parade dei musei d'arte moderna, senza alcuna preoccupazione per quelli che dovrebbero essere i veri fruitori dei musei, cioè il pubblico. Cosa resta nella mente del visitatore dell'affannosa ricerca fatta dall'équipe del museo? Niente o quasi. Si è preferito passare il tempo a ritrovare l'esatta disposizione di un appartamento o di una galleria rifacendosi a qualche fotografia e testimonianza piuttosto di dire a chi apparteneva l'appartamento, chi dirigeva quella galleria, quale ruolo questa aveva potuto rivestire. Ecco dunque un enorme spreco risultato di un'errata gestione della trasmissione dell'informazione.

All'inizio si pensa al prestigio e solo poi all'unica cosa che giustifica l'esistenza del Beaubourg, cioè il suo ruolo di informazione nei confronti del pubblico e degli amatori e di stimolo nei confronti degli artisti. In questo modo possono passare per Parigi opere eccezionali senza che nessuno se ne ricordi o se ne avvan- taggi.

Se François Mathey dovesse succedere a Pontus Hulten forse le mostre riprenderebbero il loro ruolo di mezzo di comunicazione, anche se probabilmente questo nuovo direttore incontrerebbe grosse difficoltà con i collaboratori più stretti.

**Altri ritocchi alla storia di due città.** Alcune manifestazioni svoltesi a Parigi in questi ultimi mesi, aggiungono sviluppi complementari al confronto Parigi-New York. La retrospettiva che la Biennale di Parigi ha organizzato presentando una selezione delle sue prime cinque edizioni dal '59 al '67, permette di capire meglio come Parigi poteva recepire quanto succedeva al di fuori delle sue cerchia. Al momento della sua creazione i più credevano che ogni avvenimento del mondo dell'arte potesse essere visto a Parigi. Ecco perché le scelte presentano quanto era visibile da Parigi. È stato bene mostrare Rauschenberg nel '59, ma solo grazie al fatto che egli si trovava sul posto in quel preciso momento. Non sarebbe venuto in mente a nessuno di chiedergli se aveva amici che si muovevano nella sua stessa direzione. Questa retrospettiva non è stata priva di interesse, ma ha rivelato con chiarezza questa visione ristretta delle cose.

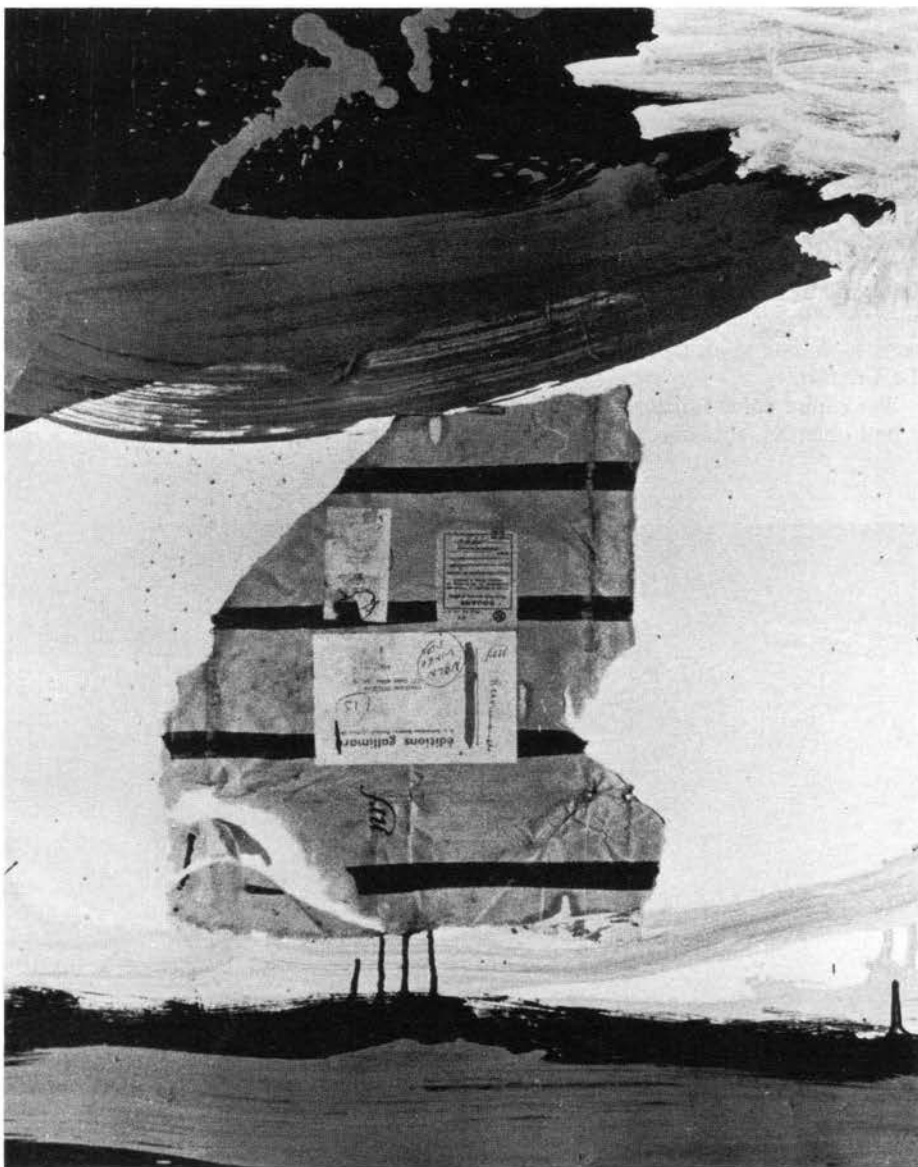
La presentazione delle opere di Motherwell all'ARC 2 ha voluto ribattere il ruolo eminente svolto da questo artista

nel dialogo Francia-America. Niente era più giustificato, ma la sua bella pittura, abile e molto poco diversificata, non riesce a dire nonostante il rapporto con Matisse, quanto Motherwell abbia conosciuto Parigi e i suoi artisti, quanto abbia potuto contribuire con i suoi testi e con l'attività editoriale a diffondere la pittura e l'arte francese dell'inizio secolo nel suo paese.

Più modesta ma meglio riuscita è la mostra di Stieglitz alla Galleria Zabriske. Accanto ad alcune eliografie comparse in *Camera Work* sono state raggruppate molte riviste e ritratti di Stieglitz. Alcuni testi spiegavano le tecniche, la storia, il modo e le qualità estetiche del lavoro di Stieglitz con chiarezza e precisione. La cura e l'attenzione con cui sono allestite le mostre di questa galleria americana le ha permesso di attrarre rapidamente l'ambiente fotografico parigino e un vasto pubblico di curiosi. Il colmo dell'ironia è che forse questa galleria po-

trà far conoscere finalmente ai francesi l'origine della loro fotografia, grazie al fondo eccezionale di cui dispone la galleria. Effettivamente, anche se la Francia possiede una bellissima collezione di fotografie al Gabinetto delle stampe della Biblioteca Nazionale, questa è difficilmente raggiungibile dal grande pubblico, e passerà probabilmente ancora molto tempo perché si trovino a Parigi i mezzi per ricavarne un buon museo dedicato alla fotografia.

Restano infine da segnalare, sempre nel quadro di questi scambi la pubblicazione di un dialogo tra Pleynet e Rubin, edito da Du Chêne, con il confronto di due importanti personaggi che ben conoscono sia Parigi che New York, la presentazione dell'environment *The Art Show* di Kienholz, quella dei disegni di Claes Oldenburg e la selezione di opere americane che appartengono ai musei nazionali, tre mostre, queste, fatte al Beaubourg. □



Robert Motherwell, Collage, 1960, cm. 30x22, Parigi. L'opera riprodotta fa parte dell'esposizione dedicata all'artista americano, allestita dall'ARC 2. La mostra, che voleva mettere in risalto il ruolo preminente svolto da Motherwell nel dibattito Francia-America, risultava carente intorno all'attività di editore, svolta dall'artista all'inizio del '900 negli USA.