

PREFAZIONE  
IN TERRITORIO NEMICO

*di Manuel Borja-Villel*

Canberra, Australia, 30 agosto 1983. Su invito dell'Art Museum Association australiana, Hans Haacke tiene un discorso dal titolo *Museums, Managers and Consciousness*. Pubblicato poi in vari cataloghi e libri, è diventato un testo di riferimento per artisti, critici e curatori. In esso, Haacke analizza i cambiamenti in atto in alcune istituzioni della città di New York, in particolare il MoMA e il Metropolitan, le cui forme di governance confermano gli stretti rapporti tra musei, intrattenimento e speculazione immobiliare. Haacke anticipa quella che sarebbe diventata una tendenza nel sistema dell'arte contemporanea: la preminenza dei metodi aziendali, la valutazione continua e la ricerca di risultati legati al conseguimento di obiettivi nell'ambito dell'educazione e della conoscenza.

In generale, i musei hanno difficoltà a gestire l'imprevedibile. Si direbbe che siano più interessati a seguire procedure stabilite piuttosto che a immaginare futuri sconosciuti. Ironico che ciò avvenga proprio mentre è sempre più comune per le business school promuovere, tra i propri studenti, la capacità di sviluppare forme di relazione inaspettate, simili a quelle che si producono con l'arte. E questo avviene nello stesso momento in cui molti artisti tendono a comportarsi come organizzatori o coordinatori di progetti collettivi. Haacke nota la progressiva sostituzione dei direttori dei musei, che tradizionalmente avevano un background artistico o accademico, con manager con un profilo orientato

al business. Capisce che le istituzioni culturali sarebbero state gestite come un business. Quello che forse non aveva intravisto era che, con l'arrivo del nuovo millennio, il management sarebbe diventato un'estetica.

Strasburgo, Francia, 21 marzo 1996. Jacques Derrida tiene una conferenza, al Parlamento internazionale degli Scrittori, in cui si occupa approfonditamente del ruolo dell'ospitalità e del cosmopolitismo nel mondo di oggi. Sulla base delle letture di una serie di testi di Immanuel Kant (*Per la pace perpetua*, 1795), Walter Benjamin (*Per una critica della violenza*, 1921) e Hannah Arendt (*Le origini del totalitarismo*, 1951), Derrida riflette sull'ascesa della xenofobia in un'Europa incapace di risolvere i suoi pressanti problemi di migrazione. Nel suo discorso esorta le città a recuperare uno dei diritti universali dell'essere umano, l'asilo, ed esamina le contraddizioni tra il diritto universale e le leggi nazionali che lo limitano. Mentre le regole dell'ospitalità richiedono che gli stranieri siano accolti con le loro idiosincrasie e peculiarità, le leggi nazionali richiedono che si adattino alla comunità che li accoglie o, perlomeno, che subordinino a questa le loro differenze. Nella legge universale, l'ospite ci interroga. Nel diritto nazionale, diventa un suddito.

Nei confronti delle istituzioni pubbliche siamo tutti ospiti e dovremmo essere tutelati come tali. Tuttavia, il modo di operare delle istituzioni stesse e i loro regolamenti risultano opachi e incomprensibili ai professionisti che collaborano con loro. I musei possono comportarsi in modo autoritario, costringendo l'«ospite» a interiorizzare il loro linguaggio e sottomettersi a esso. Il problema è accentuato al punto che spesso c'è un'estrema discrepanza tra ciò che questi dicono e ciò che fanno. L'analisi di Derrida è, in questo senso, pertinente e invita a riflettere sulla necessità che i musei siano ospitali, rifugi le cui regole possano essere messe in discussione dall'«ospite», sia esso l'artista, il curatore associato, il funzionario che cerca di districare le questioni amministrative o diversi pubblici che li visitano.

I testi di Haacke e Derrida segnano due punti di svolta nella critica istituzionale. Uno ha a che fare con il discorso, l'altro con ciò che lo precede e ciò che accade, cioè con i meccanismi

tecnici, psichici e sociali che ogni giorno compongono le nostre abitudini. Sebbene il discorso abbia focalizzato l'attenzione della critica durante gli anni settanta e buona parte degli anni ottanta del secolo scorso, la società connessa degli ultimi decenni è regolata da algoritmi e *like*. Emozioni, affetti e gusti costituiscono quindi la spina dorsale dei complessi meccanismi di produzione, consumo e dominio attuali. Marco Baravalle descrive accuratamente entrambi gli scenari, intrecciandoli.

Dato che il neoliberismo ha basato il suo programma sull'apparente smantellamento di ogni ordinamento statale e che, a livello artistico, la supremazia dell'economia ha indebolito un tessuto umano che era già molto fragile, un numero significativo di artisti si è dedicato al disegno e alla costituzione di piattaforme di solidarietà e partecipazione democratica. La Silent University di Ahmet Ögüt, il New World Summit di Jonas Staal o l'Immigrant Movement International di Tania Bruguera ne sono degli esempi. Per Baravalle, queste proposte di istituzionalizzazione alternativa possono arrivare a essere problematiche, perché spesso restano esclusivamente nella sfera artistica e non arrivano in realtà a costituire sfere autonome, libere dai vincoli dei poteri che le finanziano. L'egemonia è oggi intricata e sfuggente. Lunghi dall'esercitare un controllo rigido sui contenuti e sulle affermazioni, il neoliberismo si limita a limitarli o a estetizzarli. Abbandona le istituzioni pubbliche al loro destino, ma, così facendo, costruisce le proprie contraddizioni, annullandole.

Per Baravalle esistono due tipologie artistiche significative nell'arte contemporanea: da un lato, l'estetica relazionale, molto rilevante negli anni novanta; dall'altro, quello che lui stesso definisce «populismo artistico». La prima sarebbe rappresentata dalle speculazioni di Liam Gillick, la seconda dagli sforzi di Tania Bruguera o Santiago Sierra. Sebbene le due modalità si presentino come antitetiche, in realtà, sostiene correttamente Baravalle, sono complementari, due facce della stessa medaglia. L'estetica relazionale si muove su scala micropolitica, si interessa al dialogico e si basa su mobilità e networking. Il suo successo ha accompagnato la crescita di un'economia secondaria nel mondo dell'arte e l'aumento esponenziale di ciò che Gregory Sholette

chiama «materia oscura» e che si riferisce ad artisti e professionisti precari. Neanche i lavori di Sierra o Bruguera mettono in discussione l'istituzione, per quanto le loro proposte siano in chiave di denuncia e finiscano regolarmente davanti ai tribunali. Le loro pratiche «politiche» finiscono in se stesse, sussistono solo in una dimensione enunciativa. Le critiche suscitano emozioni, cercano l'unità e la mobilitazione dello spettatore, ma il loro interesse è performativo, non trasformativo.

Per Baravalle ogni forma di contro-soggettivizzazione è possibile solo quando va di pari passo con la mobilitazione sociale, come è avvenuto nel 2011 con i vari movimenti Occupy o con la Primavera araba. È logico, quindi, che i suoi scritti siano inseparabili dalla sua partecipazione, come attivista, al collettivo veneziano Sale Docks, e al suo coinvolgimento con altri gruppi o istituti come Macao a Milano, l'Ex Asilo Filangieri a Napoli, o l'Institute of the Radical Imagination (Iri). Per lui non esiste un fuori assoluto dall'istituzione, quanto piuttosto una molteplicità di organizzazioni che si antagonizzano. Un'azione politica duratura è pensabile solo a partire dalla loro articolazione e intensa collaborazione.

Affinché l'arte e il museo dimostrino la loro intrinseca capacità di concepire e prefigurare forme sociali inedite, devono diventare minori, nel senso che Gilles Deleuze e Félix Guattari hanno dato al termine. Per loro, come per Baravalle, un'arte minore sarebbe sempre in lavorazione, si collocherebbe in territorio «nemico» e sovvertirebbe il linguaggio della maggioranza per dare voce a una minoranza. Si allontanerebbe dalla centralità dell'autore e dalla servitù delle discipline, promuovendo una conoscenza extradisciplinare. Da parte sua, un'istituzione minore servirebbe a decostruire le strutture coloniali. Non sarebbe né globale né locale, ma situata. Avrebbe carattere collettivo e si identificerebbe con il comune, allontanandosi da certi populismi contemporanei, provenienti da letture semplicistiche di Chantal Mouffe ed Ernesto Laclau.

L'indagine di Baravalle è militante. Cerca nel passato le chiavi per comprendere il presente e affrontarlo. Come studioso, si interessa a temi e situazioni rimasti per lo più celati e associa eventi

che sembrano avere poco a che fare l'uno con l'altro. Nell'*Autunno caldo del curatore* collega le rivolte torinesi dell'estate 1969 alle dimissioni di Harald Szeemann dalla carica di direttore della Kunsthalle di Berna. Con questa correlazione, Baravalle sottolinea che il modello vincente del curatore nomade, rappresentato da Szeemann – un imprenditore deterritorializzato, per il quale l'attività è la principale risorsa –, incarna il paradigma del nuovo modo di lavoro postfordista che gli operai italiani annunciavano e denunciavano. Questi avevano incluso, tra le loro richieste, la necessità di un'educazione radicale, intesa come un sapere veramente utile, che doveva consentire loro di costruire il proprio immaginario e non dipendere da una cultura consolidata. Si scopriva il valore della conoscenza, ma anche la costituzione di una nuova classe sociale, il cognitariato, la cui composizione e condizioni di lavoro erano molto diverse da quelle del proletariato legato alla fabbrica.

In relazione a Szeemann, Baravalle recupera la figura di uno storico dell'arte italiano, poco conosciuto fuori dal suo paese, Enrico Crispolti. In opposizione all'iperattivismo globale e al romanticismo autobiografico e mitologico del curatore svizzero, Crispolti ha inteso l'artista come «operatore estetico», cioè come qualcuno che iscrive la sua attività in un contesto specifico. Alla Biennale di Venezia del 1976 coniò il concetto di «ambiente come sociale»: l'arte costruisce ambienti che, cambiando la nostra percezione del mondo, modificano le nostre relazioni sociali e, di conseguenza, le strutture politiche.

Crispolti cercò di fare spazio, nella sua pratica curatoriale, alle trasformazioni epistemologiche e politiche avvenute nel maggio 1968. Per questo era fondamentale riterritorializzare il fatto artistico e capire che la città era diventata un grande palcoscenico per la pubblicità, in cui ogni separazione tra privato e pubblico era offuscata. Non ci sorprende che gli approcci di Crispolti alla mostra siano stati molto simili a quelli di Giuliano Scabia in relazione al teatro. Per entrambi l'arte ha una componente trasversale e ibrida, che favorisce il flusso tra autore e spettatore, tra finzione e realtà o intimità e collettività, diversa dal carattere meramente performativo di quell'economia dell'evento che ca-

ratterizzerebbe le recenti strategie artistiche e curatoriali, il cui rappresentante più emblematico sarebbe Hans Ulrich Obrist, un altro curatore svizzero che raccolse il testimone da Szeemann e la cui iperattività globale corrisponderebbe a quel virtuosismo che, secondo Paolo Virno, definisce la contemporaneità.

Baravalle vive e lavora a Venezia. È naturale che la Biennale occupi una parte importante delle sue riflessioni. In una società globalizzata, anche la forma storica della mostra è globalizzata a tal punto che la «biennializzazione» è un elemento caratteristico dell'attuale sistema dell'arte e spesso è parte del problema piuttosto che della soluzione. Le mostre globali non costituiscono generalmente una sfera pubblica globale. Inoltre, il sistema delle biennali e delle fiere d'arte contemporanea assicura a un mondo disuguale e ingiusto la finzione di un'omogeneità di spazio e tempo, stabile e armoniosa.

Se le biennali hanno avuto lo scopo storico di riflettere lo spirito del loro tempo, per Baravalle è decisivo rifondare la Biennale e, quindi, un sistema espositivo internazionale che esprima la materialità del nostro tempo, cioè i suoi lati oscuri (precarità, insicurezza, menzogna) nonché le reazioni alla paura che questi producono (razzismo, xenofobia, in breve: rifiuto della diversità e della differenza, inibizione delle nostre capacità sensibili e rifiuto di sentirsi influenzati dall'altro). È inoltre fondamentale che la Biennale si confronti con le nuove funzioni dell'arte, della cultura e del sapere in un mondo in crisi, rivelando in quali pratiche pulsano le nostre speranze: la circolazione delle persone, non condizionata né dalla chiusura delle frontiere né dalla devastante industria del turismo; il desiderio di stabilire relazioni sostenibili tra le società e il loro ambiente; i nuovi spazi di resilienza, solidarietà e sostegno reciproco; le politiche in difesa dell'universalità dei diritti, del primato del pubblico e della tutela dei beni comuni, o della ricostruzione delle istituzioni sociali e dei processi istituenti.

La Biennale, e con essa il resto delle manifestazioni artistiche, dovrebbe diventare sia un riflesso del suo mondo, sia un laboratorio dove sperimentare nuove cornici concettuali, nuovi modelli di azione e nuove pratiche sensibili, che ci aiutino non

solo a superarci e a superare il disagio, ma anche a ricostruire una vita dignitosa. Non stupisce quindi che Baravalle affermi che in futuro sarà più importante abitare le mostre che semplicemente visitarle.

Luglio 2020