

The Biennale as a Commons?

Marco Baravalle

It is simple enough to criticize the gradual process of neoliberalization that Venice has undergone in recent years: the growth of mass tourism, the abandonment of all industries not connected to that sector, the lack of policies for the welfare of residents, the failure to insist on public management of cultural resources to save them from becoming mere handmaidens of the tourist industry, and so on. All these factors have contributed to the historic city's dramatic population decline. On the other hand, it is not nearly as straightforward in this context to cast a critical eye on the growth and success of the Venice Biennale over the last two decades. This trajectory is triumphantly described in the recent book *Il Giardino e l'Arsenale* (2021) by Paolo Baratta, who headed the institution from 1998 to 2001 and then again from 2008 to 2020.

The former president of the Biennale claims that his leadership achieved at least four significant results: first, obtaining autonomy and ending the scourge of political interference; second, turning the International Exhibitions into thematic shows molded by a curator and epistemologically positioning the Biennale as a space for reflecting on globalization and the imbalances it creates; third, expanding the available exhibition spaces by securing the Arsenale; and fourth, countering the otherwise unchecked spread of a tourism monoculture throughout the lagoon as a clear example of a successful service-sector activity not related to tourism.

The first point clearly shows the institutional ideology that has guided the Biennale in the last twenty years: a firm yet moderate liberalism, expressed by a managerial approach mindful of the organization's public nature. An approach aimed, as Baratta himself emphasizes, at combining the best of "two cultures," that of the business world and that of the public sector.

Baratta writes that he agreed to become president of the Biennale in 1998 only when he could be certain it would be transformed into a body governed by private law, taking the legal form of a *società di cultura* (cultural enterprise). This corporatization, Baratta believed, would at long last make it possible to ensure the institution's independence. But independence from what, exactly? From the meddling of politicians and trade unions, the poisonous fruit of the nonetheless important reform of 1973, which created a nineteen-member board of directors representing the major parties, local authorities, and labor organizations. In 1998, the board was pared down to a maximum of seven members. This streamlining was rounded off by the elimination of the committees of experts, who assisted the directors of each section, and their replacement by a single advisory panel. Moreover, the institution was no longer obliged to use public-sector employment contracts, so it chose to adopt the standard collective agreement used in commerce; along with the vast sums in public funding that continued to flow in, it would now have greater freedom to tap private-sector resources.

The Biennale as a Commons?

One noteworthy aspect of Baratta's vision (which has been the vision of the Biennale for the last twenty years) was his decision to resist pressure for the board to include representatives from the private sector; instead, he focused on sponsorships and, above all, on increasing attendance (and the income derived from it), calling exhibition visitors "our primary private partner." This decision perfectly exemplifies the merger between a business mindset and a government mindset that Baratta explicitly describes as a strength of his managerial approach. Yet, in this binomial, one sees a limitation: what is completely missing here is a third term, the "commons", a fundamental category for anyone wanting to overturn the hegemony of not only the market but also a public sector that has become completely subservient to neoliberal ideas.

Baratta's account of the last twenty years of the Biennale reveals a clear tendency to gloss over the effects that the general upheaval of 1968 and the movements of the 1970s had on the institution. In the former president's retelling, this impact essentially boils down to the interference of political parties and organizations, leading to severe cultural, administrative, and financial paralysis. His tone becomes less dismissive in reference to political matters (and to the advantageous contacts built up over years of proximity to power, due to his experience at more than one ministry) when Baratta describes his efforts to restore international credibility to the Biennale. He emphasizes that it needed to make up lost ground (first and foremost in relation to documenta), and that he therefore worked to boost its worldwide standing by making it a participant in the debate about globalization, which large-scale exhibitions had turned into the cornerstone of their rebirth at the turn of the millennium.

This position, in particular, reflects a general attitude of neoliberal art institutions: they welcome only those radical forms of expression that do not challenge their institutional structure or economic and financial underpinnings—that is, do not infringe on the system of ownership, or the financialization of art, or the processes of real estate speculation and urban renewal tied to the creative city paradigm. This is an accusation brought in recent years by the activists of Decolonize this Place against the Brooklyn Museum (whose policies clearly show neoliberal mechanisms at work): on the one hand, the museum presents exhibitions celebrating the revolutionary contribution of African American feminist art, while on the other, it maintains a solid institutional alliance with the real estate speculators responsible for displacing thousands of low-income people in the borough. "They Want The Art, Not The People" is the activists' simple, eye-opening slogan.

Though Baratta insists that the Biennale represents the antithesis of the city's touristicification, he neglects to mention the obvious link between the Venetian exhibition and real estate income, since every year it generates tens of millions of euros in revenue from the rental of spaces for exhibitions, parties, and parallel events. And while one should not overlook the fact that permanent hirings have increased in the last few years and there has certainly been a significant ripple effect on activities in the cultural sector, one cannot ignore the parasitic aspect of rentier income connected to the Biennale. Nor should one overlook the fact that the arrival of a younger, better-trained workforce at the Biennale (replacing dozens of older, better-protected seasonal workers) took place with considerable reliance on outsourcing and at the cost of more precarious conditions for the new entries. In addition, one must factor in the undeclared labor that is still the norm at some national pavilions and collateral events.

These observations about the "Biennale machine" also prompt reflection on the role of the artistic director (at least as regards the art and architecture sections). What can a curator (and, by extension, an artist) really do in Venice? That's a question worth asking. While documenta remains the international benchmark, we have begun to see public discussion as to the degree of influence curators have, not only in the organization of exhibitions but also in the methods of production and in institutional structures and cultures. For instance, the idea of curating as a potentially performative activity was recently addressed by ruangrupa and Adam Szymczyk, when the current and former

artistic directors were invited by Nora Sternfeld to talk about documenta as a commons.¹ Of course, there's no way to know how effective ruangrupa's attempt at commoning will be; looking at the recent past, one can see the great complexity of this challenge. Personally, I agree with T. J. Demos,² but above all with many activists in Athens, that the Greek venture of documenta 14 failed, as in the end it reproduced a mechanism of cultural colonialism that it was meant to criticize. One should point out that Szymczyk's decentralization effort (along with management of an enormous budget that showed a certain lack of Germanic discipline) was enough to prompt outcry from the city of Kassel and the state of Hesse, showing the political world's anxiousness to firmly reclaim the exhibition as a device for promoting the area.

In any case—while hoping that the global art circuit will not “consume” *lumbung* (the Indonesian word for a collectively managed rice barn that inspires ruangrupa's practice and forms the artistic and economic model for documenta fifteen)—one should note that in Venice, at least since 2000, no artistic director has ever tried to tamper with the institutional framework, limiting themselves to the safer sphere of the exhibition. Perhaps Okwui Enwezor made such an attempt in 2015 with his ARENA, a cross-disciplinary program of live events at the Central Pavilion, and yet, due in part to the fence around the Giardini, that space never really managed to feel like a political and social agon.

No one talks about the Biennale as a form of commons, although such a discussion would itself likely become one more cog in the neoliberal mechanism of appropriation. Yet this mechanism is not absolute. The vicious cycle can be broken; it has been before. One should look, for instance, at the history of the Venetian exhibition. Above and beyond the unsatisfying outcome of the 1973 reform (which did at least get rid of the Fascist-era statute), the story of the Biennale in the 1970s could be seen as an interesting experiment in commoning, sparked by the protests of 1968 and sustained by the climate of social mobilization in the decade that followed. To be clear, I am not expressing any nostalgia for the era in which seats were parceled out among parties, but rather rejecting an overly reductive view of those years. Even the most biased and disdainful historians note that after 1968, the Biennale embarked on a clear change of course: “the model was no longer centered on tourism and culture, but essentially sociological and political.”³ This was an era of genuine reflection within the institution about its constituency, a serious weighing of the changes brought about by the social conflict and new mass demand for culture. What does art do? Who does art? Who does one do art for? This was the era when the Biennale got rid of its prizes and then closed its sales office, decisions that favored the experimental aspect of the exhibition over the commercial one. In 1974, there was a major urban festival in support of democracy in Chile, an initiative that replaced the traditional, enclosed exhibition with an expansion into public space (both in the historic city and on the mainland). There were experiments in decentralization, reflecting a general impulse to democratize culture. Similar initiatives characterized the International Theatre Festival in 1975 as well as the concept and aesthetic structure of a radical yet rarely studied exhibition at the Italian Pavilion in 1976: *Ambiente Come Sociale*, curated by Enrico Crispolti. Last but not least, this was the era that saw the creation of the Biennale's archive, the Historical Archives of Contemporary Arts.

This “minor history” of the Biennale is not meant to fetishize the past; the point is not to give more power to parties and politicians on the board but rather to work toward a concrete commoning of the institution. And looking at the present, one should try not to be naive. General transformations are only brought about by struggle: this can be seen from the recent movements for decolonization, climate justice, and transfeminism, which have managed, at least in much of the English-speaking world, to impose a new order of discourse on museums (private or public). On the other hand, every art institution, large or small, can decide whether to simply offer a space for exploring certain themes or whether to see its mission as one of dialectical action, challenging the neoliberal vision of art, the city, labor, and the economy. In this regard, it is hard to deny that

The Biennale as a Commons?

in the last two decades, the main conversational partners of the Venice Biennale have been the business world, international brands, and of course, a political elite that has, on both the Left and the Right, generally embraced neoliberal ideology. I am referring to institutional dialogue, not to the issues or ideas that may permeate the exhibitions and festivals, or to the construction and expansion of audiences. It is with the social galaxy of international corporations, employer federations, and neoliberal politics that the Venetian institution shares its values. A galaxy that, moreover, supports and represents the extractive model that expropriates the city and its shared symbolic capital for profit, weakening its social fabric. Renting out Venice: that's the priority. It is a long, cumulative process that gradually removes thousands of square meters of space from general use, privatizing it and handing it over to tourism. It is an occupation of the perceptual sphere, in which the brand eats up space. Everything is a brand; everything is branded, facades, restoration projects, public transportation, the stones of the Rialto Bridge. It is rooted in a certain temporality. It attempts to replace the idea of the event as a shock—an opening to the unexpected, a profanation, an explosion of individuality, a creation of commons and new forms of life, everything that from Baudelaire on has characterized the social sphere of the metropolis—with a series of events (exhibitions, fairs, religious festivals, weeks dedicated to certain artistic disciplines or food products) that stretches on without interruption. The temporality of consumption reigns supreme, and one cannot struggle against it merely by calling for the preservation, the crystallization of the past. Lastly, the idea, now regularly trotted out by the authorities, of installing turnstiles at the points of entry to the city (in theory, to limit the influx of tourists) promises no real solution for Venice, but rather sanctions its present status as an object of consumption.

Every year, the Biennale welcomes the powerful of the world, showering them with honors. Major sponsorships translate into major visibility; at the Venice International Film Festival in 2021, Confindustria (the Italian employers' federation) presented its own short. By contrast, the supposedly enlightened Venetian institution has never tried to build a dialogue with local movements. Comitato No Grandi Navi, for instance, has been fighting for years to get cruise ships out of the center of town (with some success, given the recent ban) and theoretically works in the same terrain as the Biennale in terms of opposing the city's desertification by tourism. Even attempts at forging a community network (mostly an exercise in reassuring jargon based on buzzwords like "tapping potential," "strategic objectives," and "grassroots participation"), which reclaimed portions of the Arsenale in recent years, is dealt with in half a line in Baratta's book. For that matter, in 2019, when over four hundred activists from the Venice Climate Camp occupied the red carpet at the Film Festival for eight hours, the Biennale refused all dialogue despite the movement's attempts to reach out. To borrow the slogan of Decolonize this Place: *They want the art, not the people.*

What is needed is not for the Biennale to become a utopia; instead, what is urgently necessary is for processes of commoning to be set in motion. It could, for instance, make a portion of its infrastructure and resources (still mainly derived from public funding) available to the social forces that are battling extractive tourism. The current right-wing government has made it almost impossible for movements and committees—an important outgrowth of recent local history—to access municipal spaces for their meetings and assemblies. The Biennale, which over the years has significantly added to the spaces at its disposal (putting down roots and then expanding at the Arsenale, for instance), could easily offer a key setting for civic discussion. And while it might seem normal for the foundation's website to post a list of spaces that can be rented for exhibitions and parallel events, wouldn't it be more urgent, in a city already completely given over to rentals, to present a list of spaces available for studios or coworking centers that house ongoing activities?

No one can deny that the Biennale generates major spillover revenue, but how can part of this surplus be channeled into efforts (whether political, social, or entrepreneurial) to oppose the city's pernicious neoliberal turn? There are concrete examples of

The Biennale as a Commons?

major public cultural institutions that have undertaken similar initiatives. I am thinking of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid and its Museo Situado project: a meeting platform, open to groups, migrant associations, and residents' movements, through which the museum provides spaces, know-how, resources, and institutional backing. It thus chooses to enter the arena of urban conflicts without betraying its public mission, instead reaffirming it. Whereas the alliances of the Venice Biennale, which was headed for twenty years by a former captain of industry, are all directed upward.

And yet, this would be a good time for the Biennale to implement new policies of decentralization, not for populist reasons, of course, but rather to open up the enclosures of the Giardini and the Arsenale and take responsibility for safeguarding public space in Venice, which is being constantly encroached on by privatization and the pressure of commerce. (Opening the Centro Informativo Musicale Multimediale, dedicated to digital music and multimedia research and experimentation, in Mestre is definitely a positive sign, but not enough.)

During the COVID-19 pandemic, there have been many examples of museums and cultural institutions implementing their own forms of care: providing information about the spread of the disease, donating masks from their conservation departments to hospitals, adapting their art therapy programs to new needs that have emerged, or distributing food to the homeless.⁴ In a city like Venice, where weakening the local public healthcare services seems, unfortunately, to be on the agenda, a different attitude from the Biennale and the city's many other art institutions would send an important signal.

And what about all the exhibition materials that, while still almost new, are destroyed and disposed of as waste after only six months of use? There's plenty of talk about sustainability, but only activists have actually attempted to recover these tons of discarded material. It is reused, for instance, by the Assemblea Sociale Casa to fix up and refurbish apartments left empty because they are not up to code, providing shelter to dozens of needy Venetian families. Affordable housing has become an ever more frequent problem in a city plagued by the spread of tourist rentals, by astronomical market prices, and by the presence of at least a thousand uninhabited, dilapidated public housing units.

In closing, one should note that setting in motion the processes of commoning would not imply a provincialization of the Biennale; on the contrary, it would be a way of taking part in an urgent international debate. Of course, before anything else, one would have to let go of a deeply entrenched neoliberal model of what an institution should be, leaving behind the paradigm of growth, the obsession with centrality. But it is only by starting from marginality, which author and activist bell hooks has taught us to see as a site of resistance, or from partiality, like the class perspective so important to the Italian workerist movement, that one can come to grasp the center as crisis. And it is from the margins of every subaltern position, from the partiality of a class, that we must set out, not to take over the center, but to erase it.

¹ "documenta as a Common" was the title of a public conversation between ruangrupa and Adam Szymczyk, moderated by Nora Sternfeld, which was held at the Salzburg International Summer Academy of Fine Arts on August 16, 2021.

² T. J. Demos, "Learning from documenta 14: Athens, Post-Democracy, and Decolonisation," *Third Text: Critical Perspectives on Art and Culture*, August 23, 2017. Online: <http://thirdtext.org/demos-documenta>.

³ Paolo Rizzi and Enzo di Martino, *Storia della Biennale: 1895–1982* (Milan: Electa, 1982), 63.

⁴ Various examples of initiatives undertaken by museums during the COVID-19 pandemic can be found in, "Museums and COVID-19: 8 steps to support community resilience," ICOM International Council of Museums. Online: <https://icom.museum/en/covid-19/resources/museums-and-covid-19-8-steps-to-support-community-resilience/>.

Die Biennale als Commons?

Marco Baravalle

Es ist nicht schwer, den fortschreitenden Prozess der Neoliberalisierung zu kritisieren, den Venedig in den letzten Jahren durchlaufen hat: der wachsende Massentourismus, das Verschwinden aller Industrien, die nicht mit diesem Sektor verbunden sind, das Fehlen einer Politik, die die Bedürfnisse der Einwohner*innen berücksichtigt, der Verzicht auf eine öffentliche Verwaltung der kulturellen Ressourcen, die diese davor bewahren könnte, bloße Verfügungsmasse der Tourismusindustrie zu werden, und so weiter. All diese Faktoren haben zu dem dramatischen Bevölkerungsrückgang in der historischen Stadt beigetragen. Andererseits ist es vor diesem Hintergrund auch nicht einfach, die Ausdehnung und den Erfolg der Biennale von Venedig in den letzten zwei Jahrzehnten kritisch zu bewerten. Diese Entwicklung wird in dem kürzlich erschienenen Buch *Il Giardino e l'Arsenale* (2021) von Paolo Baratta, der die Institution von 1998 bis 2001 und dann wieder von 2008 bis 2020 leitete, als Triumph beschrieben.

Mindestens vier bedeutende Ergebnisse schreibt der ehemalige Präsident seinem Wirken zu: erstens, die Erlangung der Autonomie und das Ende der politischen Einmischung; zweitens, die Umwandlung der internationalen Schauen in thematische Ausstellungen, die von Kurator*innen konzipiert werden, und die epistemologische Positionierung der Biennale als Raum für die Reflexion über die Globalisierung und die Ungleichheiten, die diese hervorruft; drittens, die Erweiterung der verfügbaren Ausstellungsflächen durch die Übernahme des Arsenale-Geländes; und viertens, den Erfolg der Biennale als tertiärer Sektor, der eine klare Gegenbewegung zu der ansonsten unkontrollierten Ausbreitung der touristischen Monokultur in der gesamten Lagune darstellt.

Der erste Punkt beleuchtet die institutionelle Ideologie, von der die Biennale in den letzten zwanzig Jahren geleitet wurde: ein überzeugter, aber gemäßigter Liberalismus, der sich in einem Managementansatz ausdrückt, der den öffentlichen Charakter der Organisation berücksichtigt. Ein Ansatz, der, wie Baratta selbst betont, darauf abzielt, das Beste aus „beiden Kulturen“ – der Kultur der Geschäftswelt und der des öffentlichen Sektors – zu vereinen.

Baratta schreibt, dass er 1998 erst dann einwilligte, Präsident der Biennale zu werden, als er sicher sein konnte, dass sie in eine privatrechtliche Einrichtung in Form einer „società di cultura“ (Kulturgesellschaft) umgewandelt werden würde. Diese Korporatisierung, so glaubte Baratta, würde es endlich ermöglichen, die Unabhängigkeit der Institution zu gewährleisten. Aber Unabhängigkeit wovon? Von der Einmischung von Politiker*innen und Gewerkschaften, der Kehrseite der nichtsdestotrotz wichtigen Reform von 1973, die die Einrichtung eines neunzehnköpfigen Verwaltungsrats nach sich zog, in dem die wichtigsten Parteien, lokalen Behörden und Gewerkschaften vertreten waren. 1998 wurde der Verwaltungsrat auf maximal sieben Mitglieder verkleinert. Abgerundet wurde diese Verschlanung durch die Abschaffung der Sachverständigenausschüsse, die

Die Biennale als Commons?

die Direktor*innen der einzelnen Abteilungen unterstützten, und ihre Ersetzung durch ein einziges Beratungsgremium. Darüber hinaus war die Biennale nicht mehr verpflichtet, Arbeitsverträge des öffentlichen Sektors anzuwenden, sondern entschied sich für die Übernahme des in der Wirtschaft üblichen Tarifvertrags; zusammen mit den umfangreichen öffentlichen Mitteln, die weiterhin fließen, hat sie nun eine größere Freiheit bei der Nutzung privater Ressourcen.

Ein bemerkenswerter Aspekt von Barattas Vision (de facto der Vision der Biennale in den letzten zwanzig Jahren) war seine Entscheidung, dem Druck standzuhalten, Vertreter*innen aus dem Privatsektor in den Verwaltungsrat aufzunehmen; stattdessen konzentrierte er sich auf Sponsoring und vor allem auf die Steigerung der Besucher*innenzahlen (und der daraus resultierenden Einnahmen) und nannte die Ausstellungsbesucher*innen „unseren wichtigsten privaten Partner“. Diese Entscheidung ist ein gutes Beispiel für die Verschmelzung von unternehmerischer und öffentlicher Kultur, die Baratta ausdrücklich als Stärke seines Managementansatzes bezeichnet. In diesem Binom ist jedoch eine Einschränkung zu erkennen: Was hier völlig fehlt, ist ein dritter Begriff, der des *Gemeinguts*, eine grundlegende Kategorie für jeden, der die Hegemonie nicht nur des Marktes, sondern auch eines öffentlichen Sektors, der sich völlig den neoliberalen Ideen unterworfen hat, aufheben möchte.

Barattas Darstellung der letzten zwanzig Jahre der Biennale zeigt die klare Tendenz, die Folgen des allgemeinen Umbruchs von 1968 und der Bewegungen der 1970er Jahre auf die Institution zu banalisieren. In seiner Darstellung laufen die Auswirkungen im Wesentlichen auf die Einmischung politischer Parteien und Organisationen hinaus, die zu einer schweren kulturellen, administrativen und finanziellen Lähmung geführt hätten. Sein Tonfall ist weniger reserviert in Bezug auf politische Angelegenheiten (und auf die vorteilhaften Kontakte, die er in jahrelanger Nähe zur Macht aufgrund seiner Erfahrung in mehr als einem Ministerium aufgebaut hat), wenn er seine Bemühungen beschreibt, der Biennale ihre internationale Glaubwürdigkeit zurückzugeben. Er betont, dass die Biennale verlorenen Boden gutmachen musste (vor allem gegenüber der *documenta*), und dass er deshalb daran arbeitete, ihr weltweites Ansehen zu steigern, indem er sie zu einer Teilnehmerin an der Globalisierungsdebatte machte, auf der die Großausstellungen um die Jahrtausendwende ihre Wiedergeburt aufgebaut hatten.

Diese Position spiegelt eine allgemeine Haltung neoliberaler Kunstinstitutionen wider: Sie lassen nur solche radikalen Ausdrucksformen zu, die ihre institutionelle Struktur oder ihre wirtschaftlichen und finanziellen Grundlagen nicht infrage stellen, das heißt die weder das System der Eigentumsverhältnisse noch die Finanzialisierung der Kunst oder die mit dem Paradigma der kreativen Stadt verbundenen Prozesse der Immobilienspekulation und Stadterneuerung verletzen. Dies ist ein Vorwurf, der in den letzten Jahren von den Aktivist*innen von *Decolonize this Place* gegen das Brooklyn Museum (dessen Politik eindeutig neoliberale Züge erkennen lässt) erhoben wurde: Einerseits präsentiert das Museum Ausstellungen, die den revolutionären Beitrag afro-amerikanischer feministischer Kunst feiern, andererseits unterhält es eine solide institutionelle Allianz mit den Immobilienspekulant*innen, die für die Verdrängung Tausender einkommensschwacher Menschen im Viertel verantwortlich sind. „They want the art, not the people“, lautet der einfache, einleuchtende Slogan der Aktivist*innen.

Auch wenn Baratta darauf besteht, dass die Biennale das Gegenteil der Touristifizierung der Stadt darstelle, vernachlässigt er die offensichtliche Verbindung zwischen dem Immobilienertrag und der Ausstellung, dank der jedes Jahr zweistellige Millionenbeträge aus der Vermietung von Räumen für Ausstellungen, Partys und Parallelveranstaltungen generiert werden. Und obwohl man nicht verschweigen sollte, dass die Zahl der Festanstellungen in den letzten Jahren zugenommen und es sicherlich positive Auswirkungen auf die Aktivitäten im Kultursektor gegeben hat, kann man den parasitären Aspekt der mit der Biennale verbundenen Mieteinnahmen nicht leugnen. Man sollte auch nicht übersehen, dass die Beschäftigung jüngerer, gut ausgebildeter Arbeitskräfte bei der Biennale (die Dutzende älterer, besser geschützter Saisonarbeiter

ersetzen) unter erheblichem Einsatz von Outsourcing und um den Preis prekärer Lebensbedingungen für die neu Rekrutierten stattfand. Außerdem muss man die Schwarzarbeit erwähnen, die bei einigen nationalen Pavillons und begleitenden Veranstaltungen immer noch die Norm ist.

Diese Beobachtungen über die „Biennale-Maschine“ regen auch zum Nachdenken über die Rolle der künstlerischen Leitung an (zumindest was die Kunst- und Architektur ausstellungen betrifft). Was kann ein*e Kurator*in (und im weiteren Sinne ein*e Künstler*in) in Venedig wirklich tun? Das ist eine Frage, die man sich stellen sollte. Die documenta ist zwar nach wie vor der internationale Maßstab, aber es gibt inzwischen eine öffentliche Diskussion über den Einfluss, den Kurator*innen nicht nur auf die Organisation von Ausstellungen, sondern auch auf die Produktionsmethoden sowie auf institutionelle Strukturen und Kulturen haben. So wurde die Idee des Kuratierens als potenziell performative Tätigkeit kürzlich von ruangrupa und Adam Szymczyk aufgegriffen, als die aktuellen künstlerischen Leiter*innen und der ehemalige künstlerische Leiter von Nora Sternfeld eingeladen wurden, über die documenta als *commons*, als Gemeingut, zu sprechen.¹ Nun wissen wir noch nicht, wie effektiv ruangrupas Versuch des *commoning* sein wird; ein Blick auf die jüngste Vergangenheit zeigt die große Komplexität dieser Herausforderung. Ich persönlich stimme mit T. J. Demos, aber vor allem mit vielen Aktivist*innen in Athen überein, dass das griechische Projekt der documenta 14 gescheitert ist, da es letztlich einen Mechanismus des kulturellen Kolonialismus reproduzierte, den es eigentlich kritisieren wollte. Es sei darauf hingewiesen, dass Szymczyks Dezentralisierungsbemühungen (in Kombination mit einem nicht gerade von deutscher Gründlichkeit geprägten Umgang mit dem enormen Budget) ausgereicht haben, um einen Aufschrei in der Stadt Kassel und im Land Hessen zu provozieren, hinter dem das politische Bemühen sichtbar wird, die Ausstellung als Instrument zur Förderung der Region für sich zu beanspruchen.

In der Hoffnung, dass der globale Kunstzirkus den *lumbung* (das indonesische Wort für eine Reisscheune, deren gemeinschaftliche Verwaltung die Praxis von ruangrupa inspiriert und das künstlerische und wirtschaftliche Modell für die documenta fifteen bildet) nicht „verschleißt“, sollte man auf jeden Fall anmerken, dass in Venedig, zumindest seit dem Jahr 2000, keine künstlerische Leitung versucht hat, an den institutionellen Rändern zu arbeiten, sondern man sich lieber auf die sicherere Sphäre der Ausstellung beschränkte. Vielleicht hat Okwui Enwezor 2015 mit seiner ARENA, einem spartenübergreifenden Programm von Live-Events im Zentralpavillon, einen solchen Versuch unternommen, doch hat sich dieser Raum, auch aufgrund der Umzäunung der Giardini, nie wirklich wie ein politischer und sozialer Agon angefühlt.

Niemand spricht von der Biennale als einer Form von Gemeingut, obwohl eine solche Diskussion wahrscheinlich selbst zu einem weiteren Rädchen im neoliberalen Mechanismus der Aneignung werden würde. Doch dieser Mechanismus ist nicht perfekt. Der Teufelskreis kann durchbrochen werden; das ist schon früher geschehen. Man sollte sich zum Beispiel die Geschichte der Biennale ansehen. Abgesehen von dem unbefriedigenden Ergebnis der Reform von 1973 (mit der immerhin Statuten aus der Zeit des Faschismus abgeschafft wurden) kann die Geschichte der Biennale in den 1970er Jahren als ein interessantes Experiment der gemeinsamen Nutzung angesehen werden, das durch die Proteste von 1968 ausgelöst und im darauffolgenden Jahrzehnt durch das Klima der sozialen Mobilisierung aufrechterhalten wurde. Um es klar zu sagen: Ich hege keine Nostalgie für die Ära, in der die Ämter unter den Parteien aufgeteilt wurden, sondern wehre mich gegen eine allzu reduktive Sichtweise auf diese Jahre. Selbst die voreingenommensten und ungnädigsten Historiker*innen stellen fest, dass die Biennale nach 1968 einen deutlichen Kurswechsel vollzog: „Das Modell war nicht mehr auf Tourismus und Kultur ausgerichtet, sondern im Wesentlichen soziologisch und politisch.“² Dies war die Zeit einer echten institutionellen Reflexion über ihre *constituency*, eine ernsthafte Berücksichtigung der Veränderungen, die durch den sozialen Konflikt und die neue Massennachfrage nach Kultur hervorgerufen wurden. Was macht die

Die Biennale als Commons?

Kunst? Wer macht Kunst? Für wen macht man Kunst? Es war die Zeit, als die Biennale ihre Preise abschaffte und ihr Verkaufsbüro schloss, Entscheidungen, die dem experimentellen Aspekt der Ausstellung gegenüber dem kommerziellen den Vorzug gaben. 1974 gab es ein großes städtisches Festival zur Unterstützung der Demokratie in Chile, eine Initiative, die die traditionelle, geschlossene Ausstellung durch eine Ausweitung auf den öffentlichen Raum (sowohl in der historischen Stadt als auch auf dem Festland) ersetzte. Es gab Experimente zur Dezentralisierung, die einen allgemeinen Impuls zur Demokratisierung der Kultur widerspiegeln. Ähnliche Initiativen kennzeichneten das Festival della Prosa von 1975 sowie das Konzept und die ästhetische Struktur einer radikalen, aber wenig untersuchten Ausstellung im Italienischen Pavillon von 1976: *Ambiente Come Sociale*, kuratiert von Enrico Crispolti. Nicht zuletzt wurde in dieser Zeit das ASAC, Archivio Storico della Biennale (Historisches Archiv der Biennale) gegründet.

Diese „kleine Geschichte“ der Biennale soll nicht die Vergangenheit fetischisieren; es geht nicht darum, den Parteien und Politiker*innen im Verwaltungsrat mehr Macht zu geben, sondern auf eine konkrete Vergemeinschaftung der Institution hinzuarbeiten. Und in Hinblick auf die Gegenwart sollte man nicht naiv sein. Große Veränderungen werden nur durch Kämpfe herbeigeführt: Das zeigen die jüngsten Bewegungen für Dekolonisierung, Klimagerechtigkeit und Transfeminismus, denen es zumindest in weiten Teilen der englischsprachigen Welt gelungen ist, den (privaten oder öffentlichen) Museen eine neue Diskursordnung aufzuerlegen. Andererseits kann jede Kunstinstitution, ob groß oder klein, entscheiden, ob sie einfach nur einen Raum für die Erforschung bestimmter Themen bietet oder ob sie ihren Auftrag als ein dialektisches Unterfangen versteht, die die neoliberale Vision von Kunst, Stadt, Arbeit und Wirtschaft herausfordert. In dieser Hinsicht ist es schwer zu leugnen, dass die wichtigsten Gesprächspartner*innen der Biennale von Venedig in den letzten zwei Jahrzehnten Unternehmen und internationale Marken waren, wie auch eine politische Elite, die sowohl in der Linken als auch in der Rechten im Allgemeinen die neoliberale Ideologie übernommen hat. Ich beziehe mich auf den institutionellen Dialog, nicht auf die Themen oder Ideen, die in Ausstellungen und Festivals behandelt werden, oder auf den Aufbau und die Erweiterung des Publikums. Die Biennale teilt ihre Werte mit der sozialen Galaxie der internationalen Konzerne, der Arbeitgeberverbände und der neoliberalen Politik. Eine Galaxie, die darüber hinaus das extraktivistische Modell gutheißt und verkörpert, das die Stadt und ihr gemeinsames symbolisches Kapital aus Profitgründen enteignet und ihr soziales Gefüge schwächt. Venedig zu vermieten, das ist die Priorität. Es handelt sich um einen langen, kumulativen Prozess, bei dem nach und nach Tausende von Quadratmetern der allgemeinen Nutzung entzogen werden, indem sie privatisiert und dem Tourismus überlassen werden. Es handelt sich um eine Besetzung der Wahrnehmungssphäre, in der die Marke Raum einnimmt. Alles ist eine Marke, alles ist gebrandet, Fassaden, Restaurierungsprojekte, öffentliche Verkehrsmittel, die Steine der Rialto-Brücke. Dieses Projekt ist in einer gewissen Zeitlichkeit verwurzelt. Es wird versucht, die Idee des Ereignisses als Schock – eine Öffnung für das Unerwartete, eine Profanierung, eine Explosion der Individualität, eine Schaffung von Gemeingütern und neuen Lebensformen, all das, was seit Baudelaire die soziale Sphäre der Metropole charakterisiert hat – durch eine Reihe von Events (Ausstellungen, Messen, religiöse Feste, Wochen, die bestimmten künstlerischen Disziplinen oder Lebensmitteln gewidmet sind) zu ersetzen, die ununterbrochen aufeinander folgen. Die Zeitlichkeit des Konsums hat die Oberhand, und man kann nicht dagegen ankämpfen, indem man nur die Bewahrung, die Kristallisierung der Vergangenheit fordert. Und schließlich verspricht die von den Behörden immer wieder ins Spiel gebrachte Idee, an den Eingängen Venedigs Drehkreuze zu installieren (um theoretisch den Zustrom von Tourist*innen zu begrenzen), keine wirkliche Lösung, sondern bestätigt die Stadt nur in ihrem derzeitigen Status als Konsumobjekt.

Jedes Jahr empfängt die Biennale die Mächtigen der Welt und überhäuft sie mit Auszeichnungen. Großes Sponsoring führt zu großer Sichtbarkeit; bei den Internationalen Filmfestspielen von Venedig 2021 präsentierte die Confindustria (der italienische

Arbeitgeberverband) einen eigenen Kurzfilm. Im Gegensatz dazu hat die vermeintlich aufgeklärte venezianische Institution nie versucht, einen Dialog mit lokalen Bewegungen aufzubauen. Das Comitato No Grandi Navi beispielsweise kämpft seit Jahren dafür, Kreuzfahrtschiffe aus dem Stadtzentrum zu verbannen (mit einigem Erfolg angesichts des jüngsten Verbots), und arbeitet theoretisch auf demselben Terrain wie die Biennale, wenn es darum geht, sich der Verödung der Stadt durch den Tourismus entgegenzustellen. Selbst die Versuche, ein kommunales Netzwerk zu schmieden (meist eine Übung in beruhigendem Jargon, der auf Schlagwörtern wie „Erschließung des Potenzials“, „strategische Ziele“ und „Basisbeteiligung“ beruht), das in den letzten Jahren Teile des Arsenale zurückerobert hat, wird in Barattas Buch nur in einer halben Zeile behandelt. Als 2019 über vierhundert Aktivist*innen des Venice Climate Camps acht Stunden lang den roten Teppich des Filmfestivals besetzten, verweigerte die Biennale trotz der Versuche der Bewegung, auf sie zuzugehen, jeden Dialog. Um den Slogan von Decolonize this Place aufzugreifen: *They want the art, not the people.*

Es geht nicht darum, dass die Biennale zur Utopie wird, sondern es ist dringend notwendig, dass Prozesse der Vergemeinschaftung in Gang gesetzt werden. So könnte die Biennale einen Teil ihrer Infrastruktur und ihrer Ressourcen (die immer noch hauptsächlich aus öffentlichen Mitteln stammen) den gesellschaftlichen Kräften zur Verfügung stellen, die gegen die touristische Ausbeutung kämpfen. Die derzeitige rechtsgerichtete Regierung hat es den Bewegungen und Komitees fast unmöglich gemacht, Zugang zu städtischen Räumen für ihre Treffen und Versammlungen zu erhalten – ein wichtiges Ergebnis der jüngsten lokalen Geschichte. Die Biennale, die im Laufe der Jahre die ihr zur Verfügung stehenden Räume erheblich erweitert hat (z. B. im Arsenale), könnte leicht einen wichtigen Rahmen für eine städtische Diskussion bieten. Und während es normal erscheint, dass auf der Website der Biennale-Stiftung eine Liste von Räumen veröffentlicht wird, die für Ausstellungen und parallele Veranstaltungen gemietet werden können, wäre es in einer Stadt, die bereits vollständig vermietet ist, nicht dringender, eine Liste von Räumen zu präsentieren, die für Ateliers oder Coworking Spaces zur Verfügung stehen, in denen Aktivitäten der Einwohner*innen stattfinden?

Niemand wird bestreiten, dass die Biennale beträchtliche Einnahmen generiert, aber wie kann ein Teil dieses Überschusses in (politischen, sozialen oder unternehmerischen) Widerstand gegen die neoliberale Wende in der Stadt kanalisiert werden? Es gibt konkrete Beispiele für große öffentliche Kultureinrichtungen, die ähnliche Initiativen ergriffen haben. Ich denke dabei an das Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid und sein Projekt „Museo Situado“: eine Begegnungsplattform, die Gruppen, Migrant*innenverbänden und Einwohner*innenbewegungen offensteht und über die das Museum Räume, Know-how, Ressourcen und institutionelle Unterstützung bereitstellt. Auf diese Weise begibt sich das Museum in die Arena der städtischen Konflikte, ohne seinen öffentlichen Auftrag zu verraten, sondern bekräftigt ihn vielmehr. Die Allianzen der Biennale von Venedig, die zwanzig Jahre lang von einem ehemaligen Industriekapitän geleitet wurde, sind hingegen alle nach oben gerichtet.

Und doch wäre dies ein guter Zeitpunkt für die Biennale, eine neue Politik der Dezentralisierung zu betreiben, natürlich nicht aus populistischen Gründen, sondern um die Umzäunungen der Giardini und des Arsenale zu öffnen und die Verantwortung für den Schutz des öffentlichen Raums in Venedig zu übernehmen, der ständig durch Privatisierung und Kommerzdruck bedroht ist. (Die Eröffnung des Centro Informatico Musicale Multimediale in Mestre, das sich der Forschung und dem Experimentieren mit digitaler Musik und Multimedia widmet, ist sicherlich ein positives Zeichen, aber nicht ausreichend.)

Während der COVID-19-Pandemie gab es viele Beispiele dafür, dass Museen und Kultureinrichtungen ihre eigenen Formen der Fürsorge umsetzten: Sie informierten über die Ausbreitung des Virus, spendeten Masken aus ihren Konservierungsabteilungen an Krankenhäuser, passten ihre Kunsttherapieprogramme an die neuen

Die Biennale als Commons?

Bedürfnisse an oder verteilten Lebensmittel an Obdachlose.³ In einer Stadt wie Venedig, in der die Schwächung des öffentlichen Gesundheitswesens leider auf der Tagesordnung steht, würde eine andere Haltung der Biennale und der vielen anderen Kunstinstitutionen der Stadt ein wichtiges Zeichen setzen.

Und was ist mit all den Baumaterialien für die Ausstellungen, die zwar noch fast neu sind, aber nach nur sechs Monaten Gebrauch zerstört und als Abfall entsorgt werden? Es wird viel über Nachhaltigkeit geredet, aber nur Aktivist*innen haben tatsächlich versucht, die Tonnen von ausgemustertem Material wiederzuverwerten. Es wird beispielsweise von der Assemblea Sociale Casa wiederverwendet, um Wohnungen, die in unvermietbarem Zustand leer stehen, zu renovieren und Dutzenden von bedürftigen venezianischen Familien eine Unterkunft zu bieten. Erschwinglicher Wohnraum ist zu einem immer größeren Problem in einer Stadt geworden, die von der Ausbreitung touristischer Vermietungen, von astronomischen Marktpreisen und der faktischen Existenz von mindestens eintausend unbewohnten, baufälligen Sozialwohnungen geplagt wird.

Abschließend ist festzuhalten, dass die Einleitung von Prozessen der Vergemeinschaftung keine Provinzialisierung der Biennale bedeuten würde, sondern im Gegenteil ein Weg wäre, sich an einer dringenden internationalen Debatte zu beteiligen. Natürlich müsste zuerst ein tief verwurzeltes neoliberales Modell dessen, was eine Institution sein sollte, verabschiedet werden, das Paradigma des Wachstums, die Besessenheit von Zentralität hinter sich gelassen werden. Aber nur vom Rand, den bell hooks uns gelehrt hat als einen Ort des Widerstands zu verstehen, oder vom Klassenstandpunkt des Operaismus ausgehend, kann man das Zentrum als Krise begreifen. Und von den Rändern jeder subalternen Position aus, von der Parteilichkeit einer Klasse aus, müssen wir uns auf den Weg machen, nicht um das Zentrum zu übernehmen sondern um es aufzulösen.

¹ „documenta as a Common“ war der Titel einer von Nora Sternfeld moderierten öffentlichen Diskussion im Dialog mit ruangrupa und Adam Szymczyk am 16. August 2021 im Rahmen der Salzburg International Summer Academy of Fine Arts.

² Paolo Rizzi und Enzo di Martin, *Storia della Biennale. 1895–1982*, Mailand: Electa 1982, S. 63.

³ Beispiele für Initiativen von Museen während der Pandemie finden sich in: *Museums and COVID-19: 8 steps to support community resilience*, ICOM International Council of Museums. Online: <https://icom.museum/en/covid-19/resources/museums-and-covid-19-8-steps-to-support-community-resilience/>.

La Biennale come Commons?

Marco Baravalle

È piuttosto semplice criticare il progressivo processo di neoliberalizzazione subito da Venezia negli ultimi anni: la crescita del turismo di massa, la dismissione di attività produttive non legate al settore turistico, l'assenza di politiche per la residenzialità, la rinuncia ad una gestione pubblica della cultura in grado di sottrarre quest'ultima alla condizione di ancella dell'industria turistica e così via. Concause, queste, del drammatico svuotamento di cittadini sofferto dalla città storica. D'altro canto, su questo sfondo, non è operazione altrettanto immediata produrre una critica della crescita e dei successi della Biennale negli ultimi venti anni. Una parabola trionfalmente tracciata nel recente volume *Il Giardino e l'Arsenale* (Marsilio, 2021) di Paolo Baratta, presidente dell'ente dal 1998 al 2001 e poi nuovamente dal 2008 al 2020.

Almeno quattro sono i risultati significativi che l'ex presidente ascrive alla propria azione. Primo: l'ottenimento dell'autonomia e la fine della piaga delle ingerenze politiche. Secondo: la riforma delle Mostre Internazionali come esposizioni tematiche guidate da un curatore e la disposizione epistemologica della Biennale come terreno di riflessione intorno alla globalizzazione e ai suoi squilibri. Terzo: l'ampliamento della disponibilità di spazi con la concessione dell'Arsenale. Quarto: che il successo della Biennale, un'attività terziaria non turistica, sia un caso in chiara controtendenza rispetto al dilagare della monocultura turistica in Laguna.

Il primo punto chiarisce l'ideologia istituzionale che ha guidato la Biennale negli ultimi vent'anni, un liberismo convinto e al tempo stesso temperato, espresso in una forma manageriale non dimentica del carattere pubblico dell'ente. Un'azione ispirata, come del resto sottolinea lo stesso Baratta, ad unire il meglio delle "due culture", quella di impresa e quella del pubblico.

Baratta scrive che nel 1998 acconsentì a diventare presidente della Biennale solo nel momento in cui fu sicuro della trasformazione dell'ente in persona giuridica di diritto privato, con la denominazione di "società di cultura". È in questa aziendalizzazione che egli vede la possibilità di garantire finalmente all'istituzione una propria autonomia. Autonomia da cosa? Dalle ingerenze della politica e delle forze sindacali, frutto avvelenato della pur importante riforma del 1973 che aveva dato vita ad un consiglio di amministrazione di 19 membri, espressione dei partiti, degli enti locali e delle organizzazioni dei lavoratori. Nel 1998 il CdA si snellisce venendo ridotto ad un massimo di 7 membri. L'operazione dimagrante è completata con la cancellazione delle commissioni di esperti (che affiancavano i direttori di settore), sostituite da un unico comitato scientifico. Inoltre l'istituzione veneziana non è più legata ai contratti del pubblico impiego, sceglierà di avvalersi del contratto collettivo nazionale del commercio e, oltre alle decine di milioni di finanziamento pubblico che annualmente continuano ad affluire, avrà maggiore libertà nel reperire risorse presso privati.

Uno dei punti degni di nota che caratterizza la visione di Baratta (ovvero la visione della Biennale degli ultimi 20 anni) è la scelta di resistere alle pressioni che spingevano per l'ingresso in CdA di eventuali soggetti privati, puntando invece sulle sponsorizzazioni e soprattutto sulla crescita dell'affluenza pubblica (quindi degli introiti derivati), definita dall'ex presidente come "il primo partner privato". È in questa scelta che, ad esempio, traspare quella compenetrazione tra cultura di impresa e di Stato a cui Baratta fa esplicito riferimento come punto di forza della propria impostazione manageriale. Eppure è proprio in questo binomio il limite da identificare: manca del tutto il terzo termine, quello del *comune*, categoria di riferimento per chi intende rovesciare non solo l'egemonia del mercato, ma anche quella di un settore pubblico completamente assoggettato alle logiche neoliberali.

Il racconto barattiano degli ultimi vent'anni della Biennale è caratterizzato da un'evidente tendenza alla banalizzazione degli effetti che il Sessantotto e i movimenti degli anni settanta produssero sull'ente. Nella narrazione dell'ex presidente essi vengono sostanzialmente ridotti all'ingerenza di partiti ed organizzazioni, motivo di una severa paralisi culturale, amministrativa e finanziaria. Il tono diventa meno liquidatorio nel trattare questioni di carattere politico (oltre che rispetto ai vantaggi relazionali ereditati da una lunga frequentazione del potere, frutto di un'esperienza pluriministeriale) quando Baratta descrive il suo sforzo per restituire credibilità internazionale alla Biennale, insistendo sulla necessità di recuperare il terreno perso (in primis rispetto a documenta) e sul conseguente tentativo di accreditare internazionalmente la mostra veneziana, rendendola partecipe di quel dialogo sulla globalizzazione intorno al quale il circuito delle *large scale exhibitions* aveva costruito il proprio rinascimento a cavallo del millennio.

Quest'ultima posizione, in particolare, rispecchia un carattere generale delle istituzioni artistiche neoliberali: le espressioni radicali sono ben accette, a patto che non mettano in discussione le architetture istituzionali ed i presupposti patrimoniali ed economici; che non disturbino, cioè, i regimi di proprietà, i processi di finanziarizzazione dell'arte, di speculazione immobiliare e rigenerazione urbana propri del paradigma della città creativa. È quello che negli ultimi anni gli attivisti di Decolonize This Place hanno imputato al Brooklyn Museum (la cui politica chiarisce il funzionamento del dispositivo neoliberale), capace, ad esempio, di unire mostre che esaltano il portato rivoluzionario dell'arte femminista afroamericana a una solida alleanza istituzionale con gli speculatori immobiliari responsabili del *displacement* di migliaia di residenti poveri dal *borough* newyorkese. "They want the art, not the people", questo il semplice ed illuminante slogan degli attivisti.

Sebbene Baratta insista sulla Biennale come caso in antitesi alla resa della città al turismo, egli omette l'evidente legame tra mostra veneziana e rendita immobiliare, legame che genera ogni anno fatturati da decine di milioni di euro derivati dall'affitto di spazi per mostre, feste ed eventi collaterali. E se non va taciuto il fatto che le assunzioni a tempo indeterminato sono aumentate negli ultimi anni e che vi è certamente una ricaduta importante in termini di indotto sul settore culturale cittadino, d'altro canto non può passare in secondo piano il parassitismo della rendita nei confronti della Biennale. Così come non va dimenticato il fatto che l'arrivo in Biennale di una forza lavoro più giovane e formata (a discapito di decine di stagionali più anziani e garantiti), è avvenuta attraverso un ampio ricorso all'esternalizzazione di servizi e al prezzo di una maggiore precarizzazione dei nuovi arrivati. A tutto ciò si aggiunge il ricorso al lavoro nero che ancora rappresenta la normalità per diverse partecipazioni nazionali ed eventi collaterali.

A queste considerazioni sulla "macchina Biennale" si lega una riflessione sul ruolo del direttore o della direttrice artistica (per lo meno nei casi dei settori di arte e architettura). Cosa può un curatore (e per estensione un artista) a Venezia? La domanda non è fuori luogo. Se documenta rimane il benchmark internazionale, è pure in atto una discussione pubblica sulla possibilità dei curatori di incidere non solo sull'organizzazione delle mostre, ma anche sui modi di produzione, sulle architetture e sulle culture

istituzionali. Ad esempio, una riflessione sulla curatela quale attività potenzialmente performativa ha recentemente impegnato ruangrupa e Adam Szymczyk. L'attuale e il passato direttore artistico della kermesse tedesca sono stati sollecitati da Nora Sternfeld a interpretare documenta come un *commons*¹. Certo, non ci è ancora dato sapere quanto efficace sarà il *commoning* di ruangrupa; guardando al passato recente emerge tutta la complessità di questa sfida. Personalmente concordo con T. J. Demos², ma soprattutto con molti attivisti della capitale greca, sul fatto che la scommessa ateniese di documenta 14 si sia rivelata fallimentare, avendo riprodotto (pur con l'intento di criticarlo) un dispositivo di colonialismo culturale. Va in ogni caso rilevato che la deterritorializzazione intrapresa da Szymczyk (unita a una gestione dell'enorme budget a disposizione non proprio improntata a rigore germanico) è stata sufficiente per spingere la città di Kassel ed il governo dell'Assia a un richiamo, dietro cui emerge l'ansia politica di riconfermare saldamente la mostra quale dispositivo di promozione territoriale.

In ogni caso, con la speranza che il circuito globale dell'arte non "consumi" il Lumbung (parola indonesiana che ispira la pratica di ruangrupa e che indica un granaio di riso gestito collettivamente), va rilevato che a Venezia, per lo meno dal 2000 in poi, nessuna direzione artistica ha mai tentato di lavorare sulla cornice istituzionale, limitandosi al più sicuro spazio della mostra. Ci ha provato forse il solo Okwui Enwezor con l'idea dell'arena al Padiglione centrale, eppure, complice il recinto dei Giardini, quello spazio non è mai riuscito a caratterizzarsi davvero come agone politico-sociale.

Della Biennale come *commons* nemmeno si discute, ammesso e non concesso che la sola discussione in merito non si configuri come ulteriore evoluzione del dispositivo neoliberale di cattura. Eppure tale dispositivo non è perfetto, il circolo vizioso può essere interrotto, è già stato interrotto. Si guardi, ad esempio, alla storia della mostra veneziana. Al netto dell'insoddisfacente esito della riforma del 1973 che pure liberò l'ente dal suo statuto ancora fascista, la parentesi della Biennale degli anni settanta può essere letta come un interessante esperimento di *commoning* innescato dal Sessantotto e sostenuto dal clima di mobilitazione sociale del decennio seguente. Sia chiaro, non esprimo alcuna nostalgia dei tempi della lottizzazione, piuttosto mi preme confutare una lettura riduttiva di quegli anni. Anche gli storici più allineati e apparentemente sprezzanti rilevano che la Biennale post-sessantottina intraprende un netto cambio di direzione: "la matrice non era più turistico-culturale, ma essenzialmente sociologico-politica"³. Sono gli anni in cui si pratica una riflessione istituzionale reale sulla *constituency* dell'ente, tenendo seriamente in considerazione i mutamenti indotti dal conflitto sociale e la nuova domanda di massa che investiva la cultura. Cosa fa l'arte? Chi fa arte? Per chi si fa arte? Sono gli anni dell'eliminazione dei premi in Biennale e della successiva chiusura dell'ufficio vendite, scelte in cui viene fatto prevalere il carattere di ricerca su quello commerciale. Il 1974 è l'anno del grande festival urbano in sostegno del Cile democratico, un'iniziativa che al confinamento della mostra tradizionale sostituisce un allargamento allo spazio urbano (sia della città storica che della terraferma). Si sperimentano politiche di decentramento in sintonia con una spinta di democratizzazione della cultura. Tali iniziative hanno caratterizzato il Festival della Prosa del 1975, ma anche la struttura teorico-estetica di una mostra radicale e poco studiata, *Ambiente Come Sociale*, partecipazione italiana del 1976, a cura di Enrico Crispolti. Sono, infine, gli anni della fondazione dell'ASAC, l'Archivio Storico della Biennale.

Questa "storia minore" della Biennale non è un feticcio, non si tratta di auspicare un maggior peso di partiti e governanti nel CdA, si tratta piuttosto di lavorare per un concreto *divenire comune* dell'istituzione. Ed è bene, guardando al presente, evitare ogni ingenuità. Trasformazioni di carattere generale sono innescate da processi di lotta, lo dimostrano i recenti movimenti decoloniali, per la giustizia climatica e transfemministi che, per lo meno nel mondo anglosassone, hanno saputo imporre un nuovo ordine del discorso a musei (privati e non). D'altro canto, ogni istituzione artistica, grande o piccola che sia, può decidere se limitarsi a offrire uno spazio d'espressione per determinati temi, oppure interpretare la propria missione come azione dialettica nei confronti dell'arte,

della città, del lavoro e dell'economia neoliberale. A tale proposito, è difficile negare che la Biennale di Venezia, negli ultimi due decenni, abbia avuto come interlocutori privilegiati il mondo dell'impresa, dei brand internazionali e naturalmente di quella politica di palazzo che a destra come a sinistra si è generalmente votata all'ideologia neoliberale. Mi riferisco all'interlocuzione istituzionale, non ai temi o alle istanze che possono attraversare mostre e festival, né alla costruzione e all'estensione dell'affluenza pubblica. È con quella galassia sociale formata da brand internazionali, rappresentanze padronali e politica neoliberale che l'istituzione veneziana condivide il proprio patrimonio di valori. Una galassia che, d'altro canto, favorisce ed interpreta il modello estrattivo che espropria, a scopo di profitto, la città e il suo capitale simbolico collettivo, indebolendone il tessuto sociale. Mettere Venezia a rendita, questa la priorità. È un lungo processo di accumulazione che procede sottraendo migliaia di metri quadri all'uso comune, privatizzandoli e gettandoli in pasto al turismo. È un'occupazione percettiva in cui il brand si mangia lo spazio. Tutto è marchio, ogni cosa è marchiata, le facciate, i restauri, i mezzi pubblici, le pietre del ponte di Rialto. È un progetto di temporalità. All'evento inteso come shock, apertura all'inatteso, uso profanatorio, esplosione della singolarità, creazione di comune e di nuove forme di vita, a tutto ciò che da Baudelaire in poi ha caratterizzato lo spazio sociale della metropoli, si tenta di sostituire una serie di eventi (mostre, feste popolari e religiose, settimane dedicate a discipline artistiche piuttosto che a prodotti gastronomici) senza soluzione di continuità. È la temporalità del consumatore a farla da padrone e non è possibile opporvisi con il solo richiamo alla conservazione, alla cristallizzazione del passato. Infine, le ormai periodiche uscite dell'amministrazione sull'installazione di tornelli alle porte della città (teoricamente per limitare l'ingresso di turisti), di certo non prefigurano alcuna soluzione per Venezia, quanto piuttosto ne sanciscono il presente di oggetto di consumo.

La Biennale accoglie ogni anno i potenti di tutto il mondo riservando loro il massimo degli onori. Ricche sponsorizzazioni si trasformano in grande visibilità; al Festival del Cinema del 2021 Confindustria, l'associazione che rappresenta l'impresa manifatturiera italiana, ha presentato un proprio cortometraggio. Non è mai successo, invece, che la tanto illuminata istituzione abbia tentato di aprire un dialogo con i movimenti cittadini. Penso, ad esempio, al Comitato No Grandi Navi che da anni si batte (con un certo successo, vista la recente estromissione delle crociere dal centro della città) su quello che in teoria è il medesimo terreno della Biennale, ovvero l'opposizione alla desertificazione turistica della città. Persino il tentativo di una rete civica (invero caratterizzato da una grammatica rassicurante, intrisa di termini quali "valorizzazione", "obiettivi strategici" e "partecipazione") che negli anni scorsi ha reclamato l'uso di porzioni dell'Arsenale, viene liquidato nel suo libro da Baratta in mezza riga. Del resto, quando nel 2019 oltre 400 attivisti del Venice Climate Camp avevano occupato per otto ore il red carpet del Festival del cinema, la Biennale, alla quale si erano pur rivolti, aveva negato qualsiasi forma di interlocuzione... *They want the art, not the people.*

Ma non è una Biennale dell'utopia quella che serve, piuttosto sarebbe urgente essere in grado di innescare in essa processi di *commoning*. Essa potrebbe, ad esempio, mettere a disposizione di quelle forze sociali impegnate contro la resa della città al profitto turistico, parte della sua infrastruttura e delle sue risorse (ancora in grande misura di provenienza pubblica). L'attuale amministrazione di destra ha, di fatto, reso quasi impossibile l'accesso di movimenti e comitati agli spazi comunali per incontri ed assemblee pubbliche, patrimonio importante della recente storia locale. La Biennale che ha saputo negli anni allargare significativamente gli spazi a propria disposizione (vd. il radicamento e l'ampliamento all'Arsenale), potrebbe tranquillamente divenire un punto di riferimento per la discussione civica.

Può apparire normale che il sito della Fondazione pubblicizzi un elenco di spazi in affitto per mostre ed eventi collaterali, ma in una città già dominata dalla rendita, non sarebbe forse più urgente ospitare una lista di spazi disponibili per studi o coworking dedicati ad ospitare attività residenziali?

Nessuno può negare che la Biennale generi un indotto importante, ma come indirizzare parte del plusvalore generato su progetti di resistenza (politica, sociale, imprenditoriale) alla deriva neoliberale della città? Ci sono esempi concreti di grandi istituzioni culturali pubbliche che hanno dato impulso a processi simili. Penso al Reina Sofía di Madrid e al progetto del *Museo Situado*, una piattaforma assembleare aperta a gruppi, associazioni di migranti e movimenti cittadini in cui il museo mette a disposizione spazi, know how, risorse e peso istituzionale, scegliendo così di prendere posizione nello scacchiere dei conflitti metropolitani; il tutto senza tradire (anzi qualificando) la propria vocazione pubblica. Le alleanze della Biennale di Venezia, guidata negli ultimi vent'anni da un vecchio capitano d'industria, sono invece tutte verso l'alto.

Eppure sarebbe il momento di porre in atto nuove politiche di decentramento (l'apertura del Centro informatico musicale e multimediale a Mestre è sicuramente positiva, ma insufficiente), non certo in un'ottica populista, quanto piuttosto in quella di aprire le *enclosure* dei Giardini e dell'Arsenale, e di assumere la responsabilità di un'azione di salvaguardia dello spazio pubblico di Venezia, costantemente ridotto da privatizzazioni ed esigenze commerciali.

In tempo di pandemia, molti sono gli esempi di musei ed istituzioni culturali che hanno attivato i propri dispositivi di cura, fornendo informazioni sull'andamento del contagio, donando agli ospedali le mascherine in dotazione ai reparti di conservazione, adattando i propri programmi di arte-terapia alle nuove necessità emerse in seguito alla diffusione del Covid19, oppure distribuendo cibo ai senzatetto⁴. In una città come Venezia, dove il depotenziamento dei presidi sanitari territoriali è purtroppo all'ordine del giorno, un atteggiamento diverso della Biennale e delle tante istituzioni artistiche fornirebbe un segnale importante.

Che dire, poi, dei materiali degli allestimenti che dopo sei mesi di utilizzo, ancora quasi nuovi, vengono distrutti e smaltiti come rifiuti? Si fa un gran parlare di sostenibilità, ma gli unici che hanno provato a dare nuova vita alle tonnellate di materiali dismessi sono i movimenti, riutilizzandoli, ad esempio, per restaurare le case dell'ASC (Assemblea Sociale Casa), una rete di attivisti che occupa appartamenti sfitti non assegnabili, rimettendoli in ordine e fornendo una risposta a decine di famiglie veneziane in difficoltà. Emergenza, questa, sempre più comune in una città piagata dalla diffusione di locazioni turistiche, da prezzi di mercato altissimi e dalla presenza di almeno mille case pubbliche vuote e fatiscenti.

Tutto ciò, è bene specificarlo in conclusione, non comporterebbe alcuna provincializzazione della Biennale, ma al contrario la renderebbe partecipe di un urgente dibattito internazionale.

Certo, prima di ogni altra cosa, però, sarebbe importante disimparare un modello di istituzionalità molare e neoliberale, lasciarsi alle spalle il paradigma della crescita, l'ossessione della centralità. Ma è solo a partire da quel margine che bell hooks ci ha insegnato a vedere come spazio di resistenza, oppure dalla parzialità della prospettiva di classe cara agli Operaisti che si riesce a comprendere il centro come crisi. Ed è dai bordi di ogni subalternità, dalla parzialità di un'appartenenza di classe che dobbiamo muovere, non per prendere il centro, ma per cancellarlo.

¹ "documenta as a Common" era il titolo di una discussione pubblica moderata da Nora Sternfeld in dialogo con ruangrupa e Adam Szymczyk, avvenuta il 16 agosto 2021 nell'ambito della Salzburg International Summer Academy of Fine Arts.

² T. J. Demos, "Learning from documenta 14. Athens, Post-Democracy, and Decolonisation", in *Third Text Online. Critical Perspectives on Art and Culture*, <http://thirdtext.org/demos-documenta>.

³ Paolo Rizzi, Enzo di Martino, *Storia della Biennale. 1985-1982*, Electa, Milano, 1982, p. 63.

⁴ Diversi esempi di iniziative intraprese da musei durante la pandemia appaiono in: *Museums and COVID-19: 8 steps to support community resilience*, ICOM International Council of Museums, <https://icom.museum/en/covid-19/resources/museums-and-covid-19-8-steps-to-support-community-resilience/>.