



Roberto Pinto

Tutti i *passati* dell'arte: la Biennale di Venezia del 2015. La rappresentazione del colonialismo



Abstract

Con questo saggio si intende analizzare l'ultima edizione della Biennale di Venezia. Curata da Okwui Enwezor, la scorsa edizione della mostra veneziana si presenta come uno statement politico del curatore nigeriano, già a partire dalla sala centrale del Padiglione Italia dove, per tutta la durata della mostra, viene letto interamente *Il Capitale* di Karl Marx. Nel testo si prende in analisi il punto di vista postcoloniale del curatore anche attraverso un breve excursus sulle sue mostre precedenti [Documenta X e Biennale di Johannesburg], al fine di capire come si sia evoluto il suo punto di vista critico e come si siano intrecciati tematiche politiche e sviluppi mercantili dell'arte stessa. Per completare il quadro di riferimento si è cercato anche di sintetizzare il dibattito critico che tale esposizione ha suscitato.

This essay sets out to analyze the last edition of Venice Biennial. The show, curated by Okwui Enwezor, was presented as a political statement by the Nigerian curator, starting from the central room in the Italia Pavilion where, for the whole duration of the exposition, was performed a live reading of the Karl Marx's entire book, *Capital: Critique of Political Economy*. This article focuses on examining the postcolonial curator's point of view also through a brief digression on his previous shows - like Documenta X and Johannesburg Biennial - with the aim of understanding the evolution of his critical point of view and how they intersect political aspect and trading component. To complete the analysis, the article shortly emphasizes on critical debate concerning this edition of Venice Biennial.



Prima di iniziare a parlare dell'ultima edizione della Biennale di Venezia, credo sia importante riepilogare, almeno per punti, la storia di questa manifestazione artistica, anche al fine di capire il contesto in cui si collocano le scelte del Direttore Okwui Enwezor.

Con la denominazione Esposizione Internazionale d'Arte, la Biennale apre la sua prima edizione nel 1895, con oltre 200.000 spettatori. Il giovanissimo Stato italiano voleva in questo modo ribadire l'unità culturale italiana tramite una

manifestazione internazionale che ne consacrasse la sua lunga tradizione artistica. La struttura si fonda su un modello proveniente dalle *World Expo* Ottocentesche e dalla Secessione di Monaco anche se i primi padiglioni nazionali appaiono a partire dal 1907 (Di Martino & Rizzi 1995; Mulazzani 2014). Le partecipazioni nazionali, sono continuate a crescere e praticamente tutte le nazioni economicamente forti e politicamente influenti hanno fatto costruire il proprio edificio nell'area dei Giardini di Castello; data la limitatezza degli spazi a disposizione, da tempo è invalso l'uso di utilizzare anche edifici esterni. Nella 56a edizione - aperta nel maggio del 2015 - se si considerano anche gli Stati che hanno esposto al di fuori degli spazi tradizionali, si raggiunge la cifra di ben ottantanove Paesi autonomamente rappresentati. Come è noto, oltre ai Padiglioni Nazionali, la Biennale di Venezia si contraddistingue per una mostra tematica - che si svolge nel Padiglione centrale e nelle Corderie dell'arsenale - realizzata con la curatela del direttore artistico. Tale struttura ha come conseguenza che lo spettatore può vedere, oltre a una mostra orchestrata dal direttore della Biennale, tante esposizioni quanti sono i padiglioni nazionali.

Anche se negli intenti fondativi della Biennale c'era la volontà di mostrare un panorama internazionale, nonché l'aspirazione a ospitare l'arte più innovativa e d'avanguardia, per lungo tempo questa manifestazione non sempre si è dimostrata in grado di esibire, con la necessaria reattività, le sperimentazioni più incisive, ancora meno di rispecchiare le mutate prospettive culturali che nel corso degli anni sono seguite al processo di decolonizzazione.

Probabilmente solo dal Dopoguerra la Biennale ha cominciato ad assumere quel ruolo di manifestazione innovativa e in linea con le ricerche più attuali, che spesso le viene internazionalmente attribuito. Basti portare come esempio il fatto che il primo quadro di Picasso varca le porte della Biennale in occasione di una retrospettiva a lui dedicata nel 1948 mentre nell'edizione del 1905 (quando Picasso era ancora lontano dal rivoluzionario periodo cubista) era stato estromesso perché i suoi lavori "offendevano la sensibilità del pubblico" (Rodriguez 1993). Anche sul fronte dei cambiamenti di prospettiva culturale, la biennale di Venezia è stata caratterizzata da un atteggiamento ambiguo e contraddittorio e in quasi tutte le edizioni gli stati del mondo presi in considerazione facevano parte dei Paesi nordamericani e di quelli dell'Europa centro Occidentale. D'altronde anche la sua struttura ottocentesca, con un'impronta fortemente basata sui padiglioni nazionali, quindi sulla pretesa che l'arte si dovesse scegliere seguendo criteri nazionalistici e solidali all'esaltazione della "purezza" di tali caratteristiche, non ha certo incoraggiato il progetto di testimoniare un'arte e una cultura che sempre più spesso ibridava stimoli che provenivano da oltre i propri confini.

Anche se molte delle ultime edizioni della Biennale hanno sicuramente, almeno, tentato di risolvere queste contraddizioni, cercando di leggere i fenomeni artistici anche sotto punti di vista distanti da quelli strettamente “occidentali”, la scelta di nominare direttore Okwui Enwezor rappresenta senz’altro una garanzia in direzione di una internazionalizzare in senso proprio della Biennale di Venezia. Scrittore, curatore nigeriano, radicato negli Stati Uniti dove ha studiato e a lungo vissuto, Enwezor sembrava incarnare la figura del direttore in grado di superare definitivamente l’eurocentrismo su cui si erano basate nel passato le grandi manifestazioni espositive che cercavano di mettere a confronto artisti con formazioni accademiche ed estetiche molto distanti tra loro. Rispetto a questo tema, si può stilare una lunga sequenza di appuntamenti internazionali incentrati per l’appunto su riflessioni scaturite dalle relazioni tra culture diverse, che vede al proprio interno anche grandi esposizioni museali come *Primitivism in 20th Century Art* (inaugurata nel 1984 al MoMA di New York), o *Magiciens de la Terre* (al Centre Pompidou di Parigi nel 1989); la prima mostra aveva infatti l’intento di affrontare i rapporti tra avanguardie artistiche e culture cosiddette “primitive”, mentre la seconda portava avanti l’idea di creare un’utopica piattaforma di dialogo tra i diversi modi di intendere l’arte e la cultura (Pinto 2012; Cippitelli 2013; Lusini 2013). Enwezor giunge a dirigere la mostra veneziana dopo aver affrontato temi analoghi come direttore della seconda Biennale di Johannesburg, nel 1997, e della undicesima edizione di Documenta, nel 2002 a Kassel in Germania.

La Biennale di Johannesburg, intitolata *Trade Routes: History and Geography*, aveva rappresentato una vera ventata di novità per una nazione, il Sud Africa, appena uscita dal regime dell’apartheid. A dispetto di ciò, va tuttavia sottolineato che la mostra fu poco apprezzata dalla popolazione e dalla comunità artistica locale che viveva l’esposizione come un corpo estraneo (Budney 1998). In effetti, la mostra cercava di ragionare sulle politiche internazionali di scambio e le sue conseguenze - nel passato la diaspora africana nelle Americhe e, più recentemente, le ondate migratorie che stanno attraversando gran parte del mondo - ma in un certo senso dimenticava di costruire un legame solido con la peculiare storia del luogo: l’apartheid, infatti, aveva costretto i sudafricani a rimanere all’interno dei propri confini con una dittatura, un governo che reprimeva qualsiasi forma di dissenso e di emancipazione. Per questo motivo la mostra fu chiusa prima della data prevista. Allo stesso tempo è giusto riconoscere che la Biennale seminò alcune delle idee che contribuirono alla crescita del dibattito artistico del Paese africano che ha visto negli anni svilupparsi una generazione tra le più interessanti e dalle espressioni più diversificate al mondo.

Le tematiche politiche e postcoloniali già affrontate a Johannesburg, erano state successivamente riprese e approfondite a Documenta, l'altra grande mostra europea a cadenza fissa, e che, a differenza di Venezia, è costituita solo dalla mostra curata dal direttore. Il nuovo sguardo introdotto da Enwezor rispetto alle mostre degli anni Ottanta è evidente già a partire dalla divisione in quattro *Platform* di lavoro e di discussione che hanno avuto luogo tra il 2001 e il 2002, che precedono – e in un certo senso giustificano – la mostra vera e propria. Tale lungo processo intendeva costruire un meccanismo in grado di mettere in dubbio il concetto stesso di centralità europea, insito persino nella collocazione geografica e politica di Documenta, giunto a maturazione in un momento in cui gli scenari politici stavano cambiando proprio come il nostro modo di leggere le immagini, considerata anche la sempre maggiore importanza ricoperta dal web.

Senza la radicalità dell'assunto caratterizzante quell'edizione di Documenta (e che forse, in realtà con quell'esperienza si esauriva) la Biennale di Venezia del 2015, *All the World's Future*, parte da analoghe premesse politiche e teoriche. La mostra prende idealmente spunto dalle parole di Walter Benjamin sul piccolo quadro di Paul Klee *Angelus Novus* che il filosofo tedesco aveva acquistato e che leggeva anche al di là delle intenzioni del pittore svizzero. Qui le riportiamo come ha fatto Enwezor:

C'è un quadro di Klee che si intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui si fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accomuna senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta che spira dal paradiso si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumolo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta. (Benjamin 2012;cit. in ed.Enwezor2015, p. 17)

Anche se ricorrere al frammento di Benjamin non è una novità nel mondo dell'arte, si tratta certamente di un brano evocativo che ci permette di entrare subito all'interno dei problemi che il direttore della Biennale vuole affrontare con la sua mostra. A partire da una sintonia con una visione marxista della realtà, Enwezor utilizza tale chiave di lettura come strumento per esaminare la complessità della nostra storia, privilegiando l'analisi del sistema economico e di gestione del potere che contraddistingue la nostra attuale società. Al contempo, la presenza stessa di

Benjamin (che, è bene ricordare, era anche scrittore e critico letterario) sottolinea in modo inequivocabile il ruolo fondamentale della cultura e dell'arte all'interno della società, a partire dalla sua funzione critica.

Anche se Enwezor è ben consapevole del fatto che «L'arte non ha obblighi: può sempre scegliere di restare in silenzio, sorda a qualsiasi appello alla coscienza sociale e all'impegno critico» (ed. Enwezor 2015, p. 17), il format "mostra" impone un dialogo sia con gli spettatori, sia con la società che promuove tale evento (ed. Enwezor 2015, pp. 17-18). Una esposizione importante come la Biennale di Venezia è - per Okwui Enwezor - «uno spazio di dibattito pubblico» (ed. Enwezor 2015, p. 17); che non può, dunque, esimersi dall'affrontare prioritariamente anche quegli aspetti sociali e politici che i singoli artisti possono, nel loro lavoro, ignorare.

Coerentemente con tale impostazione filosofica, il direttore della Biennale sceglie di dedicare la sala più grande del padiglione centrale alla costruzione di una sorta di spazio teatrale dove per tutta la durata dell'esposizione si procede con una lettura dal vivo dell'intero *Capital: Critique of Political Economy* di Karl Marx, che si alterna a incontri e approfondimenti sullo stesso tema.

Enwezor spiega così le ragioni di tale scelta:

Oltre allo scompiglio e al disordine dell'attuale *stato delle cose*, una preoccupazione pervade al cuore la nostra epoca e la modernità stessa. Si tratta della natura e della logica del Capitale, sia nella narrativa che nella realtà. È il grande dramma del nostro tempo, e oggi nulla incombe più minacciosamente del Capitale in ogni sfera dell'esperienza, dalle predazioni dell'economia politica alla rapacità dell'industria della finanza. [...] Dalla pubblicazione, nel 1867, del ponderosa *Il Capitale: critica dell'economia politica* di Karl Marx, la struttura e la natura del Capitale non solo hanno affascinato pensatori e artisti, ma hanno anche ispirato teorici della politica, economisti e strutture ideologiche in tutto il mondo. In *All the World's Futures*, l'aura, gli effetti e gli spettri del Capitale verranno percepiti in una delle esplorazioni più ambiziose di questo concetto e di questo termine. (ed. Enwezor 2015, p. 95)

Sono evidenti le somiglianze tra la proposta del curatore e analoghi interventi di artisti contemporanei in cui il gesto utopico è significativo di per sé, dato che nessuno spettatore potrà seguire l'intera lettura dei quattro libri che costituiscono *Il Capitale*, così come proposto nella mostra. La messa in scena è utile per creare una metafora, una cornice entro cui leggere i molti conflitti e le flebili speranze di cui parlano le opere in mostra. In un certo senso, tuttavia, la scelta di Enwezor rivela anche una

presa di posizione nei confronti del ruolo istituzionale della Biennale di Venezia: ricorrere a un libro del XIX secolo che descrive criticamente i sistemi economici in vigore a quel tempo, in una mostra nata negli stessi anni, implica anche contrapporre un diverso modo di intendere le cose in un sistema rigidamente figlio dell'ordine costituito. Un ordine strettamente figlio del colonialismo di quel periodo che prevedeva che soltanto gli Stati più importanti avessero il diritto di costruire il proprio padiglione dove esporre il meglio della propria produzione artistica, in un clima patriottico che aveva poco a che fare con il respiro anarchico e rivoluzionario che contraddistingue gran parte della produzione artistica più innovativa. Un colonialismo di cui lo stato italiano è stato solo in parte protagonista attivo e non certo per motivazioni dettate da afflati ideali o spirito democratico; piuttosto in ragione della sua estrema fragilità politica ed economica, che gli impediva di competere con le più attrezzate e strutturate nazioni europee durante gran parte dell'Ottocento. Atteggiamento di cui ancora facciamo fatica a liberarci (Grechi & Gravano 2016).

Sul piano simbolico, quindi, la centralità data a *Il Capitale* di Marx, accostata alla caoticità espressa dalla mostra dal punto di vista espositivo e all'intenzione del curatore di puntare prioritariamente a un'arte narrativa e descrittiva, sono tutti elementi che mi sembrano possano essere letti come uno *statement* del direttore nei confronti del pubblico, come una possibilità di concepire la società attuale con un diverso ordine (o disordine) delle cose rispetto al sistema politico-economico che a suo tempo diede origine alla Biennale. Tale contrapposizione è ribadita dal curatore nel catalogo. In uno dei testi intitolato 'Giardini in esplosione' (ed. Enwezor 2015, pp. 90-109), Enwezor lucidamente legge l'evolversi della struttura stessa della Biennale, anche nelle sue forme architettoniche oltre che espositive, come specchio delle mutate forme di autorappresentazione degli stati nazionali. Una mostra dunque che pur presentandosi come un contenitore neutro, un luogo di incontro per artisti e intellettuali di ogni parte del pianeta, come tutte le neutralità, è il frutto di una precisa visione del mondo, la stessa che ha prodotto il colonialismo.

L'impostazione di Enwezor è senz'altro condivisibile anche se bisogna sottolineare il fatto che in molte occasioni, soprattutto nelle ultime edizioni, i responsabili dei singoli padiglioni nazionali hanno usato il loro spazio espositivo senza curarsi affatto di tracciare lo stato dell'arte della propria nazione, impiegando pertanto quelle piccole ambasciate dell'arte per veicolare, piuttosto, tensioni ed espressioni artistiche che in quel momento erano significative in quella parte del mondo. E se tale tendenza la si collega al fatto che il ruolo del curatore/direttore è diventato centrale e totalizzante - spesso si ricordano le mostre per chi le ha curate e non per le opere esposte - forse in questi ultimi anni i "giardini in esplosione" non solo sono uno specchio del cambiamento dello scacchiere geopolitico, ma,

assumendo un punto di vista interno all'arte, i padiglioni sono stati un'alternativa alla visione totalizzante di un curatore unico che, come un grande sciamano, voleva fungere da tramite tra lo spettatore e il mondo.

L'incipit benjaminiano usato da Enwezor ci suggerisce anche che la Biennale ha creato un forte legame con il passato che — come l'angelo di Klee — non possiamo fare a meno di osservare attraverso le macerie che il vento della storia ci fa vedere. Un passato che noi abbiamo il dovere di conoscere e analizzare attraverso le lotte, le sopraffazioni, i lutti, i disastri, ma anche le speranze e le forme di ribellione che formano il nostro presente storico.

All'interno della mostra, dunque, accanto a molte personalità emergenti o ad artisti mai invitati alla storica mostra veneziana, Enwezor ha costruito una serie di piccoli omaggi ad artisti ormai internazionalmente riconosciuti, funzionali al suo discorso, come Adrian Piper, Hans Haacke, Robert Smithson, Bruce Nauman o Isa Genzken di cui ha riproposto alcuni nuclei di lavoro non sempre tra i più conosciuti nella loro carriera. Solo per fare un esempio, è stata esposta la raccolta completa di *Let Us Now Praise Famous Men* di Walker Evans, una testimonianza della grande depressione americana. Accanto a queste storiche figure ha dedicato spazio anche ad artisti altrettanto importanti anche se meno noti all'interno del panorama europeo, come Emily Kngwarreye o Tetsuya Ishida, oppure concentrando la sua attenzione sul lavoro di registi quali Sergej Ejzenstein, Chris Marker, Ousmane Sembène o Alexander Kluge. *All the World's Future*, dunque, parte dalle nostre radici moderne con l'intenzione di approfondire le regole che governano il nostro mondo dominato da paure e ansie, oltre che da conflitti economici mai sopiti.

Tra le opere più significative dell'esposizione partirei dal Padiglione Centrale, in particolare dall'installazione di Marcel Brodthaers un *Jardin d'Hiver*. In questo lavoro l'artista belga si confronta con il modello "esotico" di rappresentazione della natura in Europa. Troviamo infatti delle piante di kenzia (ormai adattatasi perfettamente alle case europee) accanto a disegni di animali provenienti dall'Africa o dalle Americhe, che ricreano un clima da museo di storia naturale di altri tempi. La leggerezza di questo lavoro, accostata all'estremo rigore con cui si affronta il sistema di conoscenze e di valori alla base dell'idea stessa di museo, costituisce un efficace contraltare alla lunga ed estenuante lettura di *Il Capitale* che avviene negli spazi limitrofi.

Un tuffo in un passato che si fa presente è anche al centro del lavoro *Vertigo Sea*, una videoinstallazione su tre canali realizzata da John Akomfrah. L'artista e film-maker ghanese, da molti anni di stanza a Londra, parte dalle suggestioni letterarie di Herman Melville e del suo *Moby Dick* per creare un montaggio di

immagini in gran parte provenienti dall'archivio della National Geographic (tutto materiale inedito) mescolato ad altre da lui stesso girate. Si tratta di una storia non lineare e volutamente anti documentaristica sulla caccia alle balene e sull'esplorazione di oceani e di regioni della terra ai confini del mondo abitato. Un'opera che ricorre a motivi lirici e al tempo stesso estremamente drammatici, facendoci toccare con mano gli elementi tragici e infinitamente sublimi dell'esistenza e della vitalità della natura, natura umana compresa. Tengo particolarmente a soffermarmi sulle immagini di questo lavoro perché uno dei limiti di questa mostra si trova nella decisione del curatore nigeriano di coinvolgere pochi artisti che lavorano sui tasti dell'emotività e del coinvolgimento sensoriale. Forse per paura di alimentare una spirale di spettacolarizzazione della violenza, Enwezor non ha voluto far leva sull'emotività che è diventato (specialmente dall'undici settembre in poi) strumento di una guerra mediatica che ci ha completamente assorbiti. Il lavoro di Akomfrah, come in modo diverso *Ashes* di Steve McQueen, riesce a scuoterci nel profondo senza ricorrere necessariamente a stereotipate strategie di matrice mediatica oppure hollywoodiana. Anche *Ashes* è un'installazione video: al centro della sala si trova un unico schermo e su ognuno dei due lati si narra una storia autonoma, anche se necessariamente intrecciata all'altra. Da una parte scorrono le immagini di un giovane uomo in mare, felice, in un contesto tropicale e paradisiaco. Dall'altra, si vede un artigiano che con grande cura sta lavorando a una lastra tombale. In sottofondo le voci di due persone spiegano che quel ragazzo che vedevamo così solare è stato ucciso per questioni legate allo spaccio di droga e ciò crea immediatamente nello spettatore un corto circuito tra immagini e testo.

I lavoratori, evocati dal Capitale, sono i protagonisti di molte delle opere esposte in questa mostra. Oltre al già citato Walker Evans, si può portare come esempio la stanza concepita da Jeremy Deller in cui erano esposte alcune fotografie dell'epoca vittoriana i cui soggetti erano le operaie del tempo. Accanto a queste immagini, l'artista inglese ha sistemato alcuni spartiti di canzoni popolari di allora, con testi riguardanti le lotte operaie, e un jukebox in cui al posto dei brani musicali si potevano ascoltare i rumori delle fabbriche. Questi cimeli del passato industriale erano giustapposti ad alcune oggetti figli delle nuove condizioni lavorative, per esempio un apparecchio costruito dalla multinazionale Motorola per il gigante della distribuzione Amazon, da applicare sul braccio dei lavoratori, per monitorare il loro lavoro e, soprattutto, le loro pause. Deller, con l'arma dell'ironia che gli è propria, riesce a rendere visibile in modo incisivo il perpetuarsi delle dinamiche di sfruttamento sia nella società industriale, sia in quella contemporanea.

Anche passando a media più tradizionali, spesso troviamo analoghe tematiche, per esempio nei disegni di Tetsuya Ishida incentrati sullo sforzo di adattamento delle

persone alla modernità industriale e postindustriale. Oppure in *Demonstration Drawings*, in cui Rirkrit Tiravanija ricostruisce in cento disegni alcune delle proteste più eclatanti di cui recentemente si sono occupati i media. Il lavoro manuale, questi minuziosi disegni a matita, è il modo dell'artista di partecipare alle proteste, perpetuando così la memoria di eventi che hanno coinvolto la vita di migliaia e a volte milioni di persone. Così facendo, costruisce una sorta di monumento leggero, antimonumentale appunto, per preservare la conoscenza di quei fatti.

I due ingressi della mostra, quello dal padiglione centrale e quello dall'arsenale, immettevano in sale in cui campeggiavano lavori storici di grande effetto. Nel primo caso si trattava di una serie di lavori di Fabio Mauri, artista italiano dalla grande potenza evocativa - praticamente ignorato fino alla sua morte nel 2009 ed ora quasi immancabile in ogni biennale -, tra cui spiccava *Il muro occidentale o del Pianto*. Un lavoro toccante che rimanda alla shoah, l'ultimo viaggio compiuto da molti ebrei in direzione dei campi di concentramento, che in qualche modo entra in risonanza anche con le recenti ondate migratorie provenienti dal Nord Africa. Vediamo un muro di valigie che contengono le speranze dei proprietari che, tuttavia, in molte occasioni vanno incontro a eventi tragici come quelli che si sono appena lasciati alle spalle. All'entrata dell'arsenale, invece, Enwezor, gioca sulla giustapposizione dei lavori di Adel Abdessemed e di Bruce Nauman. Due lavori molto viscerali che costruiscono un'azione sinergica al fine di sollecitare mediante la sorpresa e lo stupore le emozioni dello spettatore. Le *Nymphéas* dell'artista algerino Abdessemed, create con delle spade, che nel titolo echeggiano la famosissima serie di dipinti del tardo Monet, sono costruite per indurre una forte reazione nello spettatore che in questo lavoro riconosce le immagini di violenza e di martirio legate all'estremismo di certe forme dell'islam. Allo stesso tempo, Abdessemed ci fa riflettere anche sulla violenza insita nella costruzione delle regole imposte dalla nostra società globalizzata. Una società che, pur non ricorrendo a forme di violenza diretta, spesso non è meno vincolante e impositiva.

E di guerra, morte, odio, parla anche la serie di lavori realizzati negli anni Settanta e Ottanta da Bruce Nauman. *Raw War; Eat Death; American Violence; Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain; Human Nature/Life Death/Knows Doesn't Know*. Parole, frasi, slogan. Messaggi che riflettono, con uno stile da insegna pubblicitaria, la violenza evidente e quella nascosta della nostra società.

Infine vorrei dedicare qualche considerazione ai rapporti tra arte politica e mercato. Molti degli artisti che hanno operato in questa biennale — un discorso analogo si potrebbe allargare ad altri contesti internazionali — hanno cercato con i loro lavori di denunciare limiti e incongruità della situazione in cui sono stati chiamati ad agire. Ciò nonostante, il mercato ha assorbito anche queste espressioni critiche e

di dissidenza includendo le opere d'arte nel flusso di mercificazione e, in un certo senso, sfruttando la meravigliosa diversità culturale espressa nelle mostre internazionali in virtù della loro (involontaria) sintonia con la globalizzazione economica che ci ha avvolto. In altre parole, le opere d'arte si sono trasformate, loro malgrado, in una sorta di manifesto pubblicitario degli aspetti positivi di multinazionali e delocalizzazione. È facile constatare che, per la loro natura di beni costosi ed esclusivi, anche l'opera d'arte più politicamente impegnata o il video di denuncia, tesi a mettere in luce gli aspetti negativi del sistema attuale, rappresentano un prodotto/merce acquistabile soltanto da un ristretto gruppo di collezionisti, probabilmente i più abili nell'investire sul crinale della cattiva coscienza occidentale. Da più parti, infatti, affiora il sospetto che una delle spiegazioni più efficaci del successo commerciale, oltre che di critica, di molte delle opere coinvolte politicamente ed eticamente risieda proprio nella loro capacità di mettere a tacere i sensi di colpa occidentali. Le manifestazioni culturali e artistiche assumono, in parte anche la funzione di imporre i modelli egemoni in modo più sottile e meno traumatico, compreso la paventata omologazione dei valori. Alcune delle peculiarità che troviamo nei lavori più impegnati sul fronte della ricerca artistica e sociale - la delocalizzazione delle produzioni, i parametri di giudizio che si basano sul valore della novità (anche delle forme e degli schemi di pensiero) - ci inducono a guardare con sospetto le soluzioni troppo facili che finiscono per non affrontare il problema o affrontarlo a un livello esclusivamente ideologico (Groys 2008; Weibel 2015). A dispetto di tutto ciò, credo comunque che alcune delle opere presentate in tale manifestazione siano davvero in grado di generare delle reazioni in grado di contrastare (almeno in parte) i valori dominanti e le degenerazioni del liberismo economico. Dobbiamo, inoltre ricordarci di considerare con il giusto peso il ruolo assunto dall'estrema soggettività che il discorso artistico comporta. Se l'originalità o la personalizzazione dei problemi sono da considerarsi tra le condizioni imprescindibili di un'opera d'arte, lo spettro dell'omogeneizzazione dei valori non dovrebbe essere così pericoloso, anche se non può essere sottovalutato il fatto che tali caratteristiche sono le stesse che garantiscono il continuo ricambio nel nostro sistema economico.

I commenti critici sulla mostra, apparsi sui giornali e sul web, risultano estremamente polarizzati. Si ha l'impressione che la mostra di Enwezor abbia diviso in parti uguali il mondo dell'arte creando due schiere contrapposte di detrattori e sostenitori, lasciando poco spazio a giudizi più equilibrati. La mancanza di prospettive e di futuro (anche per l'arte stessa) è ciò che viene imputato alla mostra da Michele D'Aurizio su *Flash Art* (D'Aurizio 2015). E, con argomenti molto convincenti, Adam Searle in *The Guardian* (Searle 2015) sostiene che occuparsi di

tutti i futuri del mondo equivalga a misurarsi con un'impresa sovrumana e che solo l'arroganza di Enwezor poteva ambire a tanto. Se analizziamo le passate edizioni, però, scopriamo che alla seduzione di progetti ambiziosi non si è sottratto nessuno dei direttori precedenti. Basti pensare a *Il Palazzo Enciclopedico*, di Massimiliano Gioni [2013], e alla sua pretesa di stabilire e rompere confini tra arte e malattia mentale o tra comportamento maniaco e geniale configurazione estetica, nel tentativo di ripercorrere l'utopia settecentesca attraverso una lettura enciclopedica; impresa non meno pretenziosa e, forse, altrettanto "datata", rimprovero che è stato mosso alla mostra di Enwezor. Forse l'aspirazione a poter raccontare il mondo è insita nel concetto stesso di biennale, di grande mostra. Per quanto un direttore possa cercare di realizzare una mostra critica rispetto al sistema - da questo punto di vista *All the World's Future* è impietosa - il format Biennale si scontra con l'incontrovertibile evidenza che la mostra è un grande spettacolo che conferma e sostiene il sistema che l'ha creata. Anche quando cerchiamo di metterne in luce i lati più nascosti. Senza dimenticare le indiscutibili differenze, tali mostre funzionano in modo analogo alle grandi Expo, o alle Olimpiadi (anch'esse nate alla fine dell'Ottocento). Organizzare un evento di tale portata implica, quasi inevitabilmente, proporre una semplificazione del mondo e della sua complessità. Ed è per questo che è necessario essere coscienti che con queste premesse il fallimento è realisticamente l'unico esito possibile.

Tra le altre obiezioni sollevate alla mostra trovo particolarmente interessanti, quelle di H.G. Masters, *editor at large* di *Art Asia Pacific*:

It remains a mystery why, and how, a major international biennial could feel so out-of-date on such a central subject, perhaps the most glaring omission in *All the World's Futures* was the lack of radical imagining of alternative economies, environments and subjectivities—perhaps reflecting a millenarian's view that there is effectively no future for us (Master 2015).

In effetti, se pur presenti, gli approfondimenti nei confronti di strategie alternative non sono molti, mentre dovrebbero essere al centro di una mostra che ha come obiettivo esplorare i futuri possibili. Manca, dunque, questa spinta. Ed è altrettanto interessante che questa critica sia formulata su una rivista di Hong Kong perché segnala una posizione che pur risultando particolarmente adatta alla sede veneziana, di fatto si radica pienamente all'interno di una relazione preminentemente giocata su un rapporto di forze coloniale e postcoloniale che non contempla affatto le condizioni mutate dell'intero continente asiatico (Grechi 2015; Heynes 2016).

All'interno degli schieramenti pro o contro Enwezor mi posiziono, dunque, tra i moderatamente soddisfatti. Credo, infatti, che in generale le mostre, come tutte le opere collettive in cui le singole voci sono distinte e, spesso, contraddittorie, risultino interessanti proprio in virtù del controcanto di artisti non perfettamente allineati con gli assunti teorici. In un certo senso, la mancanza di organicità e di coerenza di questa gigantesca mostra collettiva dà spazio alla possibilità di mettere in discussione i presupposti della lettura marxista del curatore. Enwezor configura la Biennale attraverso una struttura critica molto solida e poco flessibile, ma ha l'intelligenza di lasciare aperti dei varchi che permettono allo spettatore di non sentirne la rigidità.

L'autore

Dal dicembre 1988 lavora presso la rivista di arte contemporanea *Flash Art*, prima come redattore e, dal gennaio 1993 al marzo 1996, come caporedattore. Collabora dal 1993 con la Redazione di Radio Popolare. Tra i saggi pubblicati ricordiamo: *Lucy Orta*, Phaidon, London 2003, *Nuove Geografie Artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmediabooks, Milano 2012. Tra le mostre curate ricordiamo: *Subway*, 1998 Milano; *Arte all'arte 2000*; *Transform*, 2001, Trieste; *Short Stories*, 2001, Milano; *Americas Remixed*, 2002 Milano; *Dimensione Follia*, 2004 Galleria Civica di Trento, *Spazi Atti* (con J.H. Martin), 2004 PAC, Milano; *Confini* (curata con Cincinelli e Collu) Museo Provinciale Nuoro 2006. Ha curato le otto edizioni del ciclo di incontri (e i relativi libri) sull'arte contemporanea *La generazione delle immagini*. È stato curatore alla *V Biennale di Gwangju*, Corea (2004) e alla *Terza Biennale di Tirana* (2005). È stato curatore per la Fondazione Ratti, Como. È curatore del progetto *ArtLine* (parco delle sculture permanenti) per il Comune di Milano. Dal 2006 è ricercatore di Storia dell'arte contemporanea. Ha insegnato presso l'Università di Trento, l'Università Bocconi di Milano e dal 2012 afferisce al Dipartimento delle arti dell'Università Alma Mater di Bologna.

e-mail:roberto.pinto@unibo.it

Riferimenti bibliografici

Benjamin, W 2012, *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, Udine.

Budney, J 1998, 'Who's it for?', *Third Text* n.42, Spring, pp. 88-94.

Cippitelli, L 2013, *Eurocentrismo, Modernismi, Arte Globale, Estetiche della resistenza*, Bulzoni, Roma.

D'Aurizio, M 2015, 'Biennale di Venezia. All the World's Future', *Flash Art* n.322, Lug/Sett. Available from:<http://www.flashartonline.it/article/biennale-di-venezial/> [14/05/16]

De Cecco, E 2016, *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica*, Postmediabooks, Milano.

Di Martino, E & Rizzi, P 1995, *La Biennale di Venezia 1895-1995: cento anni di arte e cultura*, Giorgio Mondadori, Milano.

Enwezor, O (ed.) 2015, *All the World's Future. La Biennale di Venezia. 56a Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia 9 maggio – 22 novembre 2015, Marsilio, Venezia.

Gioni, M (ed.) 2013, *Il Palazzo Enciclopedico. La Biennale di Venezia. 55a Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia 1 giugno – 24 novembre 2015 Marsilio, Venezia.

Grechi, G 2015, '«Colonial Hauntology» o delle potenzialità del vivere fra spettri', *Roots & Routes* anno V, n. 19, agosto. Available from: <http://www.roots-routes.org/?p=5785> [09/10/16]

Grechi, G & Gravano, V 2016, *Presente imperfetto. Eredità coloniali e immaginari razziali contemporanei*, Mimesis, Milano.

Groys B 2008, *Art Power*, MIT Press, Cambridge.

Hynes, NJ 2016, 'The 2015 Venice Biennale', *THIRD TEXT Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture*. Available from: <http://thirdtext.org/venice-biennale-review-2015> [09/10/16]

Lusini V 2013, *Destinazione mondo. Forme e politiche dell'alterità nell'arte contemporanea*, Ombre corte, Verona.

Master, HG 2015, 'All the World's Future. 56th Venice Biennale', *Art Asia Pacific*, n.94 Jul/Aug, Available from: <http://artasiapacific.com/Magazine/94/56THVeniceBiennale> [14/05/16]

Mulazzani, M 2014, *Guida ai Padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*, Electa, Milano.

Pinto, R 2012, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmediabooks, Milano.

Rodriguez, JF 1993, *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948)*, CLEUP, Padova.

Searle, A 2015, 'Venice Biennale: the world is more than enough', *The Guardian*, 11th May. Available from: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/11/venice-biennale-all-the-worlds-futures-review> [14/05/16]

Rodriguez, JF 1993, *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948)*, CLEUP, Padova.

Weibel P 2015, *Global Activism*, ZKM Karlsruhe/MIT Press Cambridge.