

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali



Dossier 4
Esposizioni
(2018)



ESPOSIZIONI



ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Dossier 4
Esposizioni
(2018)

Atti del convegno internazionale
Parma, 27-28 gennaio 2017

A cura di
Francesca Castellani
Francesca Gallo
Vanja Strukelj
Francesca Zanella
Stefania Zuliani

convegno promosso da:



con il patrocinio di

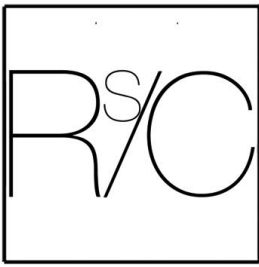
DiSPaC
Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale



I
- - -
U
- - -
A
- - -
V
Università Iuav
di Venezia

www.ricerchedisconfine.info

Esposizioni



I Francesca Castellani,
Francesca Gallo, Vanja
Strukelj, Francesca Zanella,
Stefania Zuliani

Introduzione al volume

La curatela come critica

- 1 Stefania Zuliani Curatori in mostra: una premessa
- 9 Andrea Leonardi Orlando Grosso e l'arte genovese:
mostre, ricerca scientifica e un progetto di
museo per l'arte italiana contemporanea
all'ombra della Tour Eiffel (1908-1948)
- 21 Stefania Portinari «Dal progetto all'opera»: Licisco Magagnato
critico e curatore d'arte contemporanea
- 32 Luigia Lonardelli *Amore mio*
ovvero il catalogo come pratica curatoriale
- 42 Luca Pietro Nicoletti La mostra come critica in atto.
Alternative Attuali 1965
- 50 Paola Valenti Ipotesi per l'arte nell'età postmoderna:
la dimensione autoriale nella critica e nella
curatela delle mostre in Italia tra anni settanta
e ottanta
- 60 Antonella Trotta Doppia Esposizione. Il Rinascimento
re-immaginato e la crisi della storia dell'arte
- 70 Franziska Brüggmann Curating after institutional critique.
Or: How to be critical
- 78 Emanuele Piccardo Esposizioni:
verifica di un progetto culturale-politico

- 87 Maria Giovanna Mancini L'immagine soprattutto.
Teoria critica e curatela nella stagione dei
Visual Studies

Opere in mostra

- 95 Francesca Gallo *Opere in mostra.*
Introduzione alla sezione
- 102 Rita Messori Esposizioni e svolta performativa.
Per una fruizione creativa
- 119 Carlotta Sylos Calò *Arte Programmata e La Salita Grande Vendita:*
due mostre a confronto
- 127 Duccio Dogheria Ricerche sulla parola, al di là della parola:
il Centro Tool di Milano (1971-1973)
- 139 Paola Lagonigro 'Schermi Tv al posto di quadri'. Il video nelle
mostre degli anni Ottanta in Italia
- 147 Francesca Gallo New Media Art: soluzioni espositive italiane
negli anni Ottanta
- 163 Paolo Berti Net Art: modelli per spazi espositivi
- 172 Marco Scotti Da *Oreste alla Biennale* all'archivio. Per una
storia del rapporto tra dimensione collettiva e
momento espositivo nell'esperienza
del progetto *Oreste* (1997-2001)
- 188 Cosetta Saba *HYPOTHESIS*. Il display espositivo come
"processo filmico" e "macchina celibe" nella
pratica artistica di Philippe Parreno

Storia delle esposizioni

- 201 Francesca Castellani Storia dell'arte e/o storia delle esposizioni
- 216 Marie Tavinor Venice 1903: the *Room of Modern Portraiture*
as Star of the Show
- 225 Davide Lacagnina Artisti internazionali e gallerie private a Milano
negli anni Venti: le mostre di Vittorio Pica
- 237 Emanuela Iorio D'avanguardia e di massa: la cultura
fotografica modernista nelle mostre del
fascismo negli anni Trenta

- 247 Lucia Miodini L'esposizione commerciale o di propaganda:
dall'unicum al multiplo,
dal materiale all'immateriale
- 262 Chiara Perin «La vera mostra del fascismo».
Arte contro la barbarie a Roma nel 1944
- 280 Margot Degoutte Fare la storia delle esposizioni per fare un'altra
storia dell'arte. Elementi di ricerca attraverso
l'esempio della Francia alla Biennale di
Venezia nella prima metà del XX secolo
- 289 Anna Zinelli Le partecipazioni italiane alle "documenta" di
Kassel (1968-1972)
- 297 Vittoria Martini Il canone espositivo e il caso *Ambiente/Arte*
- 307 Paola Nicolin Direttoria la storia: *von hier aus -
Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf*
- 320 Stefano Taccone Mettere in mostra il dissenso
- Allestimento come medium**
- 331 Francesca Zanella Esposizioni e display, alcune note
- 342 Anna Mazzanti Il manichino e il suo allestimento.
Marcello Nizzoli da Monza al mondo
- 359 Aurora Roscini Vitali *La Mostra del Tessile nazionale* al Circo
Massimo. Nuove fonti documentarie e spunti
per la lettura storico-critica
- 370 Chiara Di Stefano L'allestimento museale nell'epoca della sua
riproducibilità virtuale: il caso della mostra di
Renoir alla Biennale veneziana del 1938
- 379 Priscilla Manfren Il caso delle mostre e degli allestimenti
coloniali alla Fiera di Padova
- 393 Giampiero Bosoni Luciano Baldessari, la *mise-en-scène*
espositiva per le mostre dei tessuti (1927-
1936) e il caso *Luminator*.
Ricerca e progetto tra scenografie, esposizioni,
interni domestici e design
- 405 Anna Chiara Cimoli La Sezione Introduttiva alla Triennale del 1964.
Per una semiotica del dubbio
- 417 Lucia Frescaroli,
Chiara Lecce *Eurodomus* 1966-1972. Una mostra pilota per
la storia degli allestimenti italiani

- 431 Marcella Turchetti *Olivetti formes et recherche. Industria e cultura contemporanea, una mostra storica Olivetti (1969-1971)*
- 443 Cristina Casero La mostra *Immagini del NO* di Anna Candiani e Paola Mattioli, Milano 1974. Un originale allestimento fotografico per una nuova forma di racconto
- 454 Alessandra Acocella Allestimenti “radicali” in spazi storici, Firenze 1980

Effimero e permanente

- 467 F. Z., S. Z. *Effimero e permanente. Introduzione alla sezione*
- 470 Eleonora Charans Tra re-enactment e fortuna critica di una mostra: il caso di *Kunst in Europa na '68* (1980-2014)
- 481 Ilaria Bignotti *Ivan Picelj and New Tendencies 1961-1973. Dalla ricerca d'archivio al progetto delle mostre e della monografia*
- 493 Gaia Salvatori *Dalla galleria alla reggia: l'energia tellurica della collezione di Lucio Amelio (1980-2016 e oltre)*
- 503 Elisabetta Modena La Casa Museo Remo Brindisi. Allestire un museo e viverci dentro
- 515 Ada Patrizia Fiorillo Creatività diffusa e strategie espositive nelle ultime edizioni della Biennale di Venezia
- 527 Cristiana Collu, Massimo Maiorino *The time is out of joint* ovvero come è stata riallestita la Galleria Nazionale nel tempo del senza tempo



Ada Patrizia Fiorillo

Creatività diffusa e strategie espositive nelle ultime edizioni della Biennale di Venezia



Abstract

Le profonde modifiche verificatesi nel campo dell'arte nel corso del terzo millennio, hanno trovato un valido interlocutore in una storica istituzione come la Biennale veneziana.

Le scelte e gli allestimenti delle mostre tematiche delle ultime tre edizioni hanno evidenziato una nuova realtà sia per la trasversalità delle proposte, sia per l'impaginazione espositiva.

Su di esse, sui cambiamenti e sulle definitive rotture dal Novecento e dalle sue strategie culturali, intende soffermarsi questo contributo. Assumendo come chiave di lettura il pensiero di Mario Perniola, le sue acute considerazioni su ciò che egli individua come la *svolta fringe* dell'arte e la successiva *svolta accademica*, le riflessioni messe in campo interessano il sistema produttivo dell'arte e la sua destabilizzazione rispetto a quanto avvenuto nella seconda metà del Novecento, in particolare dall'avvio della Pop Art che segna un evidente superamento della separazione tra arte e società.

The deep changes arose in the field of the art during the third millennium have found an effective interlocutor in a historical institution as the Biennial of Venice. The choices and the setting up of the thematic exhibitions of the last three editions have emphasised a new reality as regards both a wide range of the proposals and the expositive arrangement.

To them, to the changes and the definitive break from the 20th century and its cultural strategies, this contribution intends to draw special attention. Considering the key to an understanding of Mario Perniola's thought, his significant considerations on that he identifies as the *fringe turnover* of the art and the following *academic turn*, the elaborate observations interest the productive system of the art and its destabilization compared to what has happened in the second half of 20th century, in particular from the beginning of the Pop Art, that marks an evident overcoming the separation between art and society.



Le profonde modificazioni che, dagli anni Sessanta, hanno interessato lo statuto dell'arte, sono state oggetto di non poche riflessioni da parte di teorici della cultura, storici e critici dell'arte, spronati a leggere il divario apertosi con le istanze poste dalle avanguardie; divario resosi ancor più palese con l'avvio di una condizione postmoderna. È una forbice che si è viepiù aperta con l'affacciarsi e l'affermarsi del terzo millennio, portando a rileggere diverse tra quelle posizioni che, pur da prospettive e angolazioni diverse, si pensi a Debord (1997), a Rosenberg (1975), a Baudrillard

(2013)¹, avevano annunciato i segnali di uno scollamento nelle strategie operative del già complesso sistema dell'arte. Uno scarto dettato dunque dallo slittamento di un paradigma culturale² in qualche modo accertato che, amplificatosi nella realtà di questi anni, non è del resto passato inosservato ad ulteriori sguardi, come può dirsi per Clair (1984), Heinich (1998), Danto (2003)³, Perniola. A quest'ultimo in particolare, alla acuta analisi affidata alle pagine del piccolo volume *L'arte espansa* (Perniola 2015) sembra opportuno far riferimento per entrare nel vivo di questo intervento che sofferma l'attenzione sulle ultime tre edizioni della Biennale di Venezia, istituzione postasi da un certo tempo in poi come valida interlocutrice nella proposizione di nuovi scenari.

Come si sono presentate, viene allora subito da chiedersi, queste ultime esposizioni veneziane? Partendo dalla 54^a Esposizione Internazionale d'Arte curata nel 2011 da Bice Curiger, un ulteriore interrogativo viene proprio dalla sua voce. «Che cos'è – ella si chiedeva – una Biennale? Su quale pubblico si può contare? Qual è il ruolo della curatrice?» (Curiger 2011, p.43).

Nel titolo *Illuminazioni* era in fondo condensato parte del suo progetto. Non solo per quel che attiene la luce come potenziale simbolico ed espressivo di energia (il richiamo al Tintoretto costituiva uno dei margini di dialogo), ma nell'evidenza a mo' di suffisso della parola *nazioni* indicativa di un riferimento proprio al concetto di nazioni, da superare nel suo carattere restrittivo per offrire la possibilità di sperimentare «nuove forme di comunità [...] per il futuro» (Curiger 2011 p. 43). In tal senso l'invenzione dei “parapadiglioni” aveva costituito senz'altro una novità sia in termini di strategia di allestimento, sia in termini di sconfinamenti, varchi aperti cioè oltre la soglia dei

¹ Da situazionista Debord aveva contestato l'arte, non il disegno di una prospettiva estetica all'interno della società. Rigidamente critico però verso quest'ultima in ragione della sua deriva neocapitalista, aveva preconizzato anche per l'arte le sorti di una “spettacularizzazione” di fatto avveratasi. Da un altro cono d'osservazione, con la nota formula “la s-definizione dell'arte”, omonimo titolo del suo volume, Rosenberg avanzava, sulla scorta di precedenti studi, notevoli obiezioni alla possibilità di dare una definizione dell'arte (pittura, scultura, teatro, musica) sottoposta ad una de-estetizzazione che costituiva anche il segnale del suo de-potenziamento; stroncante poi era apparsa l'argomentazione di Baudrillard sull'inutilità dell'arte contemporanea denunciata nel suo *Il complotto dell'arte* (2013).

² Si intende quell'insieme di relazioni stabilite di volta in volta intorno alle opere d'arte e agli artisti, costituite da tendenze, mode, mercato, presenza delle istituzioni, valore della comunicazione.

³ «Lacerata [...] e svuotata di qualsiasi sostanza [...] (Clair 1984, p. 16)» era apparsa all'occhio “restaurativo” di Jean Clair l'arte moderna di fine Novecento. La sua propensione per il recupero di una “tradizione”, va detto non accademica, ha in qualche modo manifestato il limite di una chiusura tra posizioni nette: alto/basso, qualità/penuria, ammesse senza zone intermedie, senza grigi o, per dirla con Perniola, senza «ombra» (Perniola 2000). Una posizione diversa, dettata da un approccio sociologico è offerta da Nathalie Heinich che, nel suo *Le triple jeu de l'art contemporain*, sottolineava l'importanza della comunicazione nel paradigma contemporaneo, in sostanza del ruolo mediatico assunto dall'arte a danno del pubblico, disorientato nella partita giocata tra le istituzioni e un linguaggio d'avanguardia spinto verso processi trasgressivi fino alla mistificazione. Da parte sua si deve a Danto nell'articolo *The Artworld* del 1964 l'introduzione della locuzione «mondo dell'arte», di recente ripetutamente adottata in forma di nuova accezione per tutta una serie di figure normalmente ascritte al “sistema dell'arte”. In realtà per il filosofo «mondo dell'arte» è soprattutto la convergenza su una teoria artistica, la sola in grado di fare la differenza tra un oggetto artistico ed uno non artistico.

padiglioni nazionali, destinati ad alterare i flussi delle identità, anche, se si vuole, di quelle egemoni.

In gioco entrava il concetto di frontiera (passato/presente; autorità/anarchia; classico/anticlassico), ma anche l'idea di un nuovo sguardo, di una nuova possibilità di relazione stabilita con chi fruisce l'opera, vale a dire con un ruolo attivo dello spettatore⁴ che sfidava «le convenzioni con le quali con le quali si guarda l'arte contemporanea» (Curiger 2011, p. 44). In sostanza nella soluzione di queste "architetture" multiple che stabilivano una rete colloquiale tra artisti (per fare qualche esempio quello dello statunitense Oscar Tuazon ospitava le opere del basco Asier Mendizabal e della norvegese Ida Ekblad, mentre quello della polacca Monika Sosnowska [Fig.1] accoglieva l'installazione di Haroon Mirza e del sudafricano David Goldblatt) si sostanziava il pensiero di Bice Curiger di introdurre per l'appunto «nuove forme di comunicazione» volte ad individuare che esistono «voci diverse dal curatore» (Curiger 2011, p. 46).



Fig. 1: Monika Sosnowska, *Antechamber*, Parapadiglione, Biennale 2011.

⁴Si deve allo sviluppo dei *film studies* a partire dagli anni Settanta l'idea di una relazione o correlazione tra gli spettatori e le immagini in base a quella che può definirsi la storia dei supporti, dei media o dei dispositivi ottici. La consapevolezza di una ridefinizione del dialogo tra produttore e consumatore, determinata dall'evoluzione di questi e, soprattutto delle potenzialità del web, ha generato l'idea di un' "estetica relazionale" introdotta da Nicolas Bourriaud (2010) per riferirsi ai diversi attori che compongono il mondo dell'arte contemporanea.

Uno spostamento, si può dire, laterale, emergeva dunque in un sistema, quello del mondo dell'arte, soggetto, non da ora, si è detto, ad un notevole cambiamento delle sue regole e dei suoi equilibri. L'arte, ma qui bisognerebbe chiedersi quale arte (?)⁵, chiamata in causa per una rassegna internazionale qual è la Biennale, nodale nella storia delle esposizioni, metteva in essere la sua possibilità di interagire con un presente denso di tutte le contraddizioni⁶ ereditate dal secolo precedente, benché con uno sguardo ancora fiducioso della curatrice nel sostenere la responsabilità in termini etici dell'arte, quale in altro senso, era stata anche quella di Daniel Birnbaum convinto, come aveva dichiarato due anni prima che «l'opera d'arte è una visione del mondo» (ed. Birnbaum & Volz 2009), ovvero un «fare mondi» tale da concepire il passato come ulteriore tempo del presente.

Quale arte ci siamo chiesti? È una domanda legittima se, con rapidità, ci spostiamo sulla successiva Biennale, la 55^a curata da Massimiliano Gioni. Qui il *fil rouge* del progetto, a partire anche dal suo allestimento, codificato nel cuore di quello svettante plastico posto in apertura agli Arsenali, il *Palazzo Enciclopedico* di un semisconosciuto Marino Auriti [1891-1980] [Fig. 2] che lo aveva prospettato nei primi anni Cinquanta come immaginifico contenitore di tutte le conquiste dell'umanità, conduceva, evidentemente, ad estremizzare le contraddizioni insite al sistema dell'arte, ma anche al concetto stesso di arte.

Si tratta di considerare quella che Mario Perniola, nello scritto innanzi citato, chiama la «svolta *fringe* dell'arte» (Perniola 2015, p.12). In effetti, per lo studioso, questa Biennale, a partire dal nodo centrale del *Palazzo Enciclopedico*, architettura radiale disegnata per singoli lotti tra l'Arsenale e i Giardini, dotata di una prospettiva orientata verso sguardi simultanei e di contaminazione linguistica, ha operato una destabilizzazione del «mondo dell'arte contemporanea in maniera assai più radicale

⁵Il punto di domanda ricade sul ruolo della curatrice e sulle scelte messe in campo relativamente tanto ai segmenti di attraversamento del suo progetto, dettati da diverse implicazioni, tanto agli artisti coinvolti. È sembrato in sostanza che in quello slancio interessante di un abbattimento delle frontiere, lo sguardo di Bice Curiger trovasse allo stesso tempo un freno sollecitato dalla necessità di una negoziazione tra le emergenze di un mondo globalizzato. Guardando ai temi di riflessione individuati (la luce come energia rivelatoria posta a sfidare in primo luogo il registro di un raffronto meramente formale tra Tintoretto e l'arte contemporanea, l'incontro tra artisti "sedentari" e "migranti", il riconoscimento di matrici antropologiche o di motivi quali l'estraneità e l'emarginazione) il suo tentativo di portarsi fuori dal *mainstream* accertato non è apparso del tutto riuscito. La presenza prevalente di artisti accreditati entro il mondo dell'arte con tutte le strategie ad esso sottese, ha costituito un motivo di prudenza che ha indebolito la cifra del suo progetto.

⁶ Contraddizioni che, a partire dalla rottura operata da Duchamp, si sono via via infittite con l'ascesa della Pop Art, il cui portarsi dentro la società non ha significato il superamento di quelle regole dettate dal consenso di un 'sistema' che garantiva a quelle operazioni la condizione di uno *status* elitario. Ciò che successivamente si è verificato nelle pratiche dell'arte non ha fatto che accentuare tale paradosso resosi permeabile anche agli assunti di una spettacolarizzazione dell'arte contemporanea che sconta, in taluni casi, la conseguenza di una scarsa credibilità.

della strategia della Saatchi Gallery⁷, perché il suo esito finale è il cambiamento del paradigma di ciò che è stato considerato finora come arte» (Perniola 2015, p. 12).

Con centocinquantesette opere esposte, a partire dal posto privilegiato assegnato al *Libro rosso* di Carl Gustav Jung, per proseguire con scritture di pensatori, disegni di psicopatici, invenzioni di cineasti, creazioni di autodidatti o di solitari, interventi di ricercatori, manufatti attinenti alla sfera dell'antropologia come nella fattispecie gli ex-voto del Santuario di Romituzzo in provincia di Siena, riprese di filmmaker, proposte di artigianato o di restauro tra le più inconsuete, il tutto presentato accanto a opere di addetti ai lavori, vale a dire di artisti legittimati dal sistema, essa ha mescolato l'alto con il basso, il vero con il falso, l'originale con la riproduzione, il progetto con l'improvvisazione.

Che cosa può voler dire tutto questo? Evidentemente che Gioni ha accelerato su quella spinta partita oltre cinquant'anni prima con le esperienze delle neoavanguardie. In sostanza il critico ha radicalizzato l'aspetto di una «svolta *fringe* dell'arte» (Perniola 2015, p.12), tale che l'arte che può essere fatta da tutti mostra che «*l'opera d'arte non è sufficiente a se stessa*»⁸ (Perniola 2015, p. 29).

Una volta però che ciò che è "marginale" passa per un'esposizione istituzionalizzata come la Biennale, l'accento torna in ricaduta sull'aspetto della sua legittimazione, lasciando aperta la questione dell'arte che, ancora una volta possiamo dire, «consiste nella domanda che cos'è l'arte?» (Warburton 2004, p. IX). È una domanda ansiosa che, come Warburton ben mette in evidenza, ci assilla da tempo e che difficilmente può essere soddisfatta da un'univoca definizione.

⁷È noto che la Saatchi di Londra, tra le più accreditate gallerie del panorama internazionale, decidendo, nel 2006, di aprire un proprio sito di libero accesso, *Saatchi Online*, abbia permesso ad un numero impensabile di artisti o che si ritengono tali, di avere, senza filtri, una visibilità planetaria, salvo a correggere il tiro dopo qualche anno chiamando in causa, su propria designazione, figure di curatori in qualità di selezionatori. In sostanza la prima apparente misura democratica (di fatto già demagogica), veniva corretta da un intervento contenitivo, senza minimamente modificare, lo scopo finanziario-mercantile alla base del suo operato. Nell'apertura invasiva della prima ora, quanto nella riduzione contingentata della seconda, Perniola scorge la strategia portata all'estremo della Saatchi per la quale «[...] tutti possono essere riconosciuti come artisti, ma questa legittimazione dipende in ultima analisi dall'enorme macchina organizzativa e mediatica che essa ha creato e dalla cupola che la governa [...]» (Perniola 2015, p. 11).

⁸ Il corsivo è dell'autore.



Fig. 2: Marino Auriti, *Il Palazzo enciclopedico*, modello, anni Cinquanta, Biennale 2013.

Lo esemplifica del resto ancora una volta una Biennale come la successiva, la 56^a diretta da Okwui Enwezor sotto il titolo *All the World's Futures*.

Se Gioni aveva attribuito il valore di opera d'arte ad un libro come quello di Jung (messo sotto vetro o, se si vuole, sottovuoto ai Giardini), Enwezor sceglie Marx come viatico del suo progetto, vale a dire una cortina ideologica come contrasto ad una svolta, quella *fringe* innanzi richiamata. Il suo ripiegare peraltro su una scelta accademica, ovvero su artisti tutti riconosciuti e blasonati e con un solido curriculum formativo, riporta in luce la *vexata questio* del chi è l'artista e del cosa è l'arte, da cui l'interrogativo:

[...] In quale modo gli artisti, i pensatori, gli scrittori, i compositori, i coreografi, i cantanti e i musicisti possono mediante oggetti, parole, movimenti, azioni, testi e suoni riunire

pubblici nell'atto del guardare, ascoltare, reagire, partecipare, parlare, al fine di scoprire il senso dello sconvolgimento del nostro tempo? (Enwezor 2015, pp.18-19)



Fig. 3: Roberto Cuoghi, *Belinde*, 2013, Biennale di Venezia, 55. Esposizione Internazionale d'Arte.

Con il suo “Parlamento delle forme”, un grande palcoscenico orchestrato attraverso una serie di “filtri”,⁹ in modo da «drammatizzare lo spazio espositivo come un evento dal vivo in continuo incessante svolgimento (Enwezor 2015, p.93), egli ha cercato di fermare l’attenzione sul rapporto tra l’arte e la realtà, sociale e politica, ma soprattutto globalmente attraversata da un disegno della storia antiprogessivo o, ancor meglio, frammentato e distruttivo¹⁰.

È una visione che si presta evidentemente ad essere letta secondo un’ottica duplice che in sé richiama motivi di ottimismo, ma anche di sconforto. È valido un interrogativo riguardo a cosa può o cosa deve fare l’arte nell’orchestra di uno scenario segnato da una crisi che riveste di instabilità e di incertezza una geografia non più trattenuta da perimetri? O piuttosto non è da *vedere* (s’intende avere consapevolezza) che essa è già dentro questa orchestra, essa stessa cioè espressione di una crisi o di ciò che, impropriamente, chiamiamo crisi? La sua frequente autoreferenzialità, la sua incapacità di rispondere alla qualità, meglio ancora, alla necessità di valori collettivi in nome di un’individualità raggiunta nel sorprendente, nell’effetto mediatico che colpisce il grande pubblico, con l’avallo dei gruppi egemoni (in primis economia e finanza) costituisce di fatto una risposta.

Lo specifico di questa Biennale rimanda però altri quesiti. Rispetto a ciò che lascia percepire l’ottica di Enwezor, può un artista pluriformato accademicamente (Boltanski per esempio vi è stato inserito pur essendo un autodidatta), attivo nell’ambito di un multiculturalismo (ma quasi sempre perfezionatosi in ambito europeo o statunitense), versato ad una multidisciplinarietà (Parreno si presenta infatti come un curatore), condurre l’arte e ogni forma di espressione visiva, verso il recupero di un’autonomia, quell’«*essere sufficiente a se stessa*» (Perniola 2015, p. 29) e verso la prospettiva di una rivoluzione che assume come metafora la lettura ininterrotta del *Capitale* di Karl Marx? Non sarebbe stato più utile, a questo punto, oltre l’effluvio performativo di tale lettura, di un testo funzionale a contrastare la stagione del liberismo di fine XIX secolo, assumere come viatico alle scelte la genesi storica che sostiene il pensiero di Marx ed Engels sull’arte, la convinzione che essa è legata allo sviluppo dei sensi dell’uomo, dunque alle capacità creative interne al processo della creazione? Concezione questa che non prevede una definizione dell’arte valida per tutti i tempi.

Ma, allora viene da dire ulteriormente, non ci sono già le opere ad immettere i germi di una riflessione che può renderle portatrici o meno di un interesse artistico agli occhi del pubblico? [Fig. 4]

⁹ Filtri intesi come parametri visivi, uditivi, narrativi, individuati nelle sovrapposizioni di insiemi tematici: *Vitalità: sulla durata epica, Il giardino del disordine, Il Capitale: una lettura dal vivo* per esplorare lo “stato delle cose” dell’arte.

¹⁰ Una lettura del 56^a Biennale, in particolare del disegno progettuale operato dal suo direttore, è offerta da Roberto Pinto (2016) che lo interpreta in direzione post-coloniale, lì dove esso sembra piuttosto confacente ad una logica ancora imperialista.

In ballo entra nuovamente la questione dell'arte, la sua evidente espansione e trasformazione che l' "esposizione", tema centrale di questo convegno, richiama.

Di tali cambiamenti rendeva del resto già conto una storica Biennale, la 32^a del 1964, esposizione dello scandalo e del contrasto per l'affacciarsi in Italia del nodo New-Dada/Pop Art.



Fig. 4: Kutluğ Ataman, *The portrait of sakipsabanci*, 2014, Biennale 2015.

Già dunque per quella Biennale che poneva in luce la trasformazione della concezione moderna dell'arte grazie all'ascesa della Pop, l'analisi particolareggiata di un critico come Enrico Crispolti metteva in guardia dalla tendenza delle mode e da un sistema di strategie monopolistiche ad esse connesse, per spostarsi a riconoscere, con occhi aperti e atteggiamento dialogico, proposte alternative, le si potrebbe dire "marginali", ad un sistema dominante¹¹.

¹¹ Va sottolineato l'interesse che Crispolti avanzava in questi anni per alcune proposte iscrivibili nell'ambito della Nuova figurazione. Non da meno nel lungo scritto dedicato alla Biennale del 1964, il critico propone una chiara analisi sull'azione di colonizzazione culturale che bisognerebbe far risalire già alla Biennale del 1950 che apre al dominio di quello che sarà identificato come sistema dell'arte, favorendo gli interessi di una mecenate e gallerista come Peggy Guggenheim.

Per chi l'abbia saputa intendere – egli annotava – [...] la XXXII Biennale veneziana, questa contrastata e scandalistica Biennale del '64, ha offerto una lezione precisa e irrefutabile. Al di là del baccano fra *Neo-Dada e Pop* [...], al di là delle ricorrenti proposte di *nuova astrazione e cinetiche* (queste ultime le più interessanti), che hanno confermato tanto la loro capacità d'attrazione direi ludico-decorativa, quanto la loro determinante incapacità semantica, al di là delle stesse stanche un po' camuffate riprese di *nuova figurazione* (come nel francese Doucet), ecco infatti che è esplosa provocatoriamente la realtà d'una convergenza problematica, autonoma e originale, ad opera in particolare di alcuni giovani italiani, né *pop*, né *neo-figurativi*, semplicemente impegnati, ciascuno secondo le proprie forze e le proprie specifiche intenzioni e declinazioni, a scandagliare appunto il reale in tutta la complessità delle sue trame sociali e sociologiche, in tutta la profondità dei suoi abissi individuali, in tutto il peso della sua stessa tradizione storica. [...] (Crispolti, 1968, p.199)¹².

Certo si era lontani dalla svolta *fringe* odierna, dal dislocamento del *marginale* verso un territorio, il "mondo dell'arte", che non gli apparteneva fino a poco tempo prima.

Se le ragioni del critico erano fideisticamente improntate verso quei territori dell'arte non ancora ibridati dal fenomeno di un'artisticità diffusa, non da meno le conclusioni cui giungeva sembrano segnate da una dose di attualità. Il discrimine verso quelle forme di espressione poste al di fuori delle strategie istituzionali può trovare motivi di interesse, anche lì dove ci si debba confrontare con le evidenze di una nuova 'marginalità'. È in questo mucchio che bisogna agire e riconoscere, riadeguando a nuove esigenze gli strumenti per affrontare la realtà.

il livello creativo – è quanto emergeva nel 1964 – non è nell'ordine di una sublimazione della problematica storico-culturale contingente», quanto piuttosto verso la «rispondenza più originalmente ed autonomamente creativa a tale problematica storico-culturale, il suo radicato ed individuo intervento dialettico in essa (Crispolti, 1968, p.203).

Spostandoci in un tessuto complesso come l'attuale, sembra evidente che ciò di cui l'arte contemporanea avrebbe bisogno è di essere ripensata, ma fuor da schemi prefissati e fuori anche dallo "spettacolo" che spesso vi trattiene incompetenze, provvisorietà, confusioni ed arbitrarietà.

Un terreno come quello di un'esposizione, sia essa storica e istituzionale, sia essa privata e di quotidiana ipotesi dialettica, è un luogo adatto per tali riflessioni, per

¹²Il testo appare in prima istanza nel volume *Arte d'oggi*, Curcio Editore, Roma 1965.

la messa in atto di un processo critico volto a superare il senso dell'appropriazione passiva della realtà, dell'omologazione, dell'attitudine alla norma.

Le Biennali qui prese in considerazione ci hanno sicuramente offerto molti spunti di riflessione sul mondo dell'arte, quindi sulle opportunità, ma anche sui rischi. Più di tutto ci hanno mostrato il volto di strategie che con abiti diversi (dal progetto all'allestimento), riescono difficilmente ad uscire da un'unica strategia, ovvero quella di un'ideologia del mercato dell'arte che chiede non una riflessione sui linguaggi, bensì la messa in evidenza delle sole pratiche, del loro funzionamento entro un sistema dominante.

Per di più il limite tra ciò che è arte e ciò che non lo è, almeno intenzionalmente, si assottiglia visibilmente quando a far da sfondo è una cornice istituzionale.

Può essere calzante, per avviarci alla conclusione, il caso che Nigel Warburton, ci ricorda a proposito del fotografo commerciale Bellocq, la cui vicenda si iscrive, non casualmente, nell'ambito di quella teoria istituzionale con la quale alcuni filosofi, a partire da Arthur Danto per arrivare a George Dickie, tra i suoi principali estensori, hanno tentato di attribuire ad un oggetto (principalmente un artefatto) la proprietà di opera d'arte.

Si sa poco – così racconta – della sua vita, a parte il fatto che scattò una straordinaria serie di fotografie di prostitute, probabilmente nel 1912. Un blocco di negativi su vetro danneggiati fu scoperto nella sua casa dopo la morte avvenuta nel 1949. Ne venne infine in possesso un affermato fotografo di New York, Lee Friedlander, che stampò i negativi ed espose trentaquattro fotografie al New York Museum of Modern Art. Esse furono immediatamente accolte come opere significative di arte fotografica. Si discusse di Bellocq come di un genio *naïf* che aveva involontariamente raggiunto un nuovo approccio al nudo. (Warburton 2004, pp. 92-93)

Ora è chiaro che nulla osta al riconoscere uno *status* diverso ad immagini nate fuori dalla valenza artistica, ad esporle e sottoporle ad un apprezzamento del pubblico. Tutto ciò non è però avvenuto in uno spazio espositivo qualsiasi, ma in un tempio dell'arte con tutto ciò che ne consegue. Il che è molto vicino all'operazione di Gioni, di certo con tutta la sua espansione, la più coraggiosa nel suo disegno.

Siamo disarmati? Forse, mi viene da pensare, più attrezzati, più pronti a controbattere che l'arte e il suo straordinario peso nella nostra cultura e quindi nella nostra vita, avanzi ancora molti spiragli e prospettive di proiezione al suo futuro.

Basta probabilmente superare arrovellamenti sul suo significato e, sensatamente scrive Warburton, «tornare alle opere stesse» (Warburton 2004, p. 120) ai linguaggi che le generano, alle necessità che le sostengono.

L'autrice

Ada Patrizia Fiorillo è Professore Associato di Storia dell'Arte Contemporanea e Fenomenologia dell'arte contemporanea presso l'Università degli Studi di Ferrara. Storico e critico d'arte, è iscritta, come pubblicista, dal 1990, all'Ordine della Stampa. Dirige gli Annali-online di Lettere dell'Ateneo, avendo anche la responsabilità della sezione "Arte". Di recente pubblicazione, a sua cura, il volume *Arte contemporanea a Ferrara. Dalle neoavanguardie agli esiti del postmoderno*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

Riferimenti bibliografici

Baudrillard, J 2013, *Il complotto dell'arte*, trad. L. Frausin Guarino, con uno scritto di S. Lotringer, SE, Milano [or. edn. Baudrillard, J 1996, *Le complot de l'art*, in "Libération", 20 mai, Paris, reprint 2005 *Le complot de l'art*, Sens & Tonka, Paris].

Birnbaum, D & Volz J. 2009 (ed.), *Fare mondi. La Biennale di Venezia. 53. Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia 7 giugno-22 novembre 2009, Marsilio, Venezia.

Bourriard, N 2010, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano.

Clair, J 1984, *Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle belle arti*, Umberto Allemandi & C, Torino.

Crispolti, E 1968, *Ricerche dopo l'Informale*, Officina Edizioni, Roma.

Curiger, B 2011, 'Illuminazioni' in *Illuminazioni. La Biennale di Venezia. 54. Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia, 4 giugno-27 novembre 2011, Marsilio, Venezia, pp. 42-57.

Danto, A 2003, 'Il mondo dell'arte', *Studi di Estetica*, n.27, [or. edn. 'The Artworld', *Journal of Philosophy*, vol. 61, n.19, American Philosophical Association Eastern Division, LXI incontro annuale, ottobre 1964, pp.571-584].

Debord, G 1997, *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi [or. edn. Debord, G 1967, *La Société du Spectacle*, Bouchet-Castel, Paris].

Enwezor, O 2015, 'Lo stato delle cose', in *All the World's Futures. La Biennale di Venezia, 55. Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia, 9 maggio-22 novembre 2015, Marsilio, Venezia, pp. 16-21.

Heinich, N 1998, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Les Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, Paris.

Perniola, M 2000, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino.

Perniola, M 2015, *L'arte espansa*, Einaudi, Torino.

Pinto, R 2016, 'Tutti i passati dell'arte: la Biennale di Venezia del 2015. La rappresentazione del colonialismo', *Ricerche di S/Confine*, vol. VII, n. 1.

Rosenberg, H 1975, *La s-definizione dell'arte*, trad. di M Vitta, Feltrinelli, Milano [or. edn. Rosenberg, H 1972 *The De-definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks*, Horizon Press, New York].

Warburton, N 2004, *La questione dell'arte*, trad. di G. Bonino, Einaudi, Torino [or. edn. Warburton, N 2003, *The Art Question*, Routledge, London; New York].