

POLIFONIA DELLE DIFFERENZE NELLA GLOCALITÀ

Dialogo con Hans-Ulrich Obrist a cura di Luciano Marucci

IL CURATORE E CRITICO SVIZZERO HANS-ULRICH OBRIST, DIRETTORE DEI PROGETTI INTERNAZIONALI E CO-DIRETTORE DELLE ESPOSIZIONI E DEI PROGRAMMI ALLA SERPENTINE GALLERY DI LONDRA, APPROFONDISCE I TEMI RELATIVI AL LAVORO CURATORIALE, AI LUOGHI E ALLA TEMPORALITÀ DELL'ARTE CONTEMPORANEA E ALLE ISTANZE CHE MUOVONO OGGI IL PUBBLICO E GLI ARTISTI, A CAVALLO TRA GLOBALIZZAZIONE E LOCALISMO

LM: I tuoi interessi interdisciplinari si sono sviluppati frequentando anche personalità di ambiti diversi?

HUO: Penso che siano nati all'inizio dei miei studi sulle avanguardie storiche, quando ho letto gli scritti di Alexander Dörner, il grande direttore del Museo di Hannover che lavorava con Lissitzky e Moholy-Nagy. Essi sono stati per me di grande ispirazione e di introduzione alla museologia. Dörner dice che, se vogliamo capire le forze effettive nell'arte, è indispensabile conoscere anche le energie della scienza, della musica, dell'architettura. Questa lettura è stata, appunto, un'apertura verso la transdisciplinarietà. Più tardi ho scoperto l'opera di Diaghilev (il noto impresario e curatore d'arte russo) che ha fondato i Ballets Russes e aggregato un pool culturale di saperi invitando artisti come Picasso, Braque e Kokoschka, compositori come Stravinskij, i più illustri coreografi dell'epoca.

LM: Le interviste hanno avuto importanza anche per la formazione della tua cultura enciclopedica?

HUO: Considero le interviste una realtà parallela. Ho sempre avuto conversazioni con artisti, poi mi sono rivolto a scienziati, architetti... Ad un certo momento ho capito che sarebbe stato bello conservarne una traccia; ho cominciato a registrarle su cassetta, su film digitale e adesso nel mio archivio ne ho una raccolta di circa 2000 ore. Per me le interviste sono state una scuola permanente. Ogni giorno ho una o due conversazioni con personaggi di diversi campi. Questo è il mio modo di imparare e di mantenere una disciplina di lettura perché, per prepararle, debbo documentarmi e quindi leggere.

LM: Le conversazioni pubbliche sono una buona occasione per la comunicazione teorica ed esperienziale?

HUO: Teorica e pratica, in quanto l'una è connessa all'altra. La mia attività principale è quella di curatore, ma

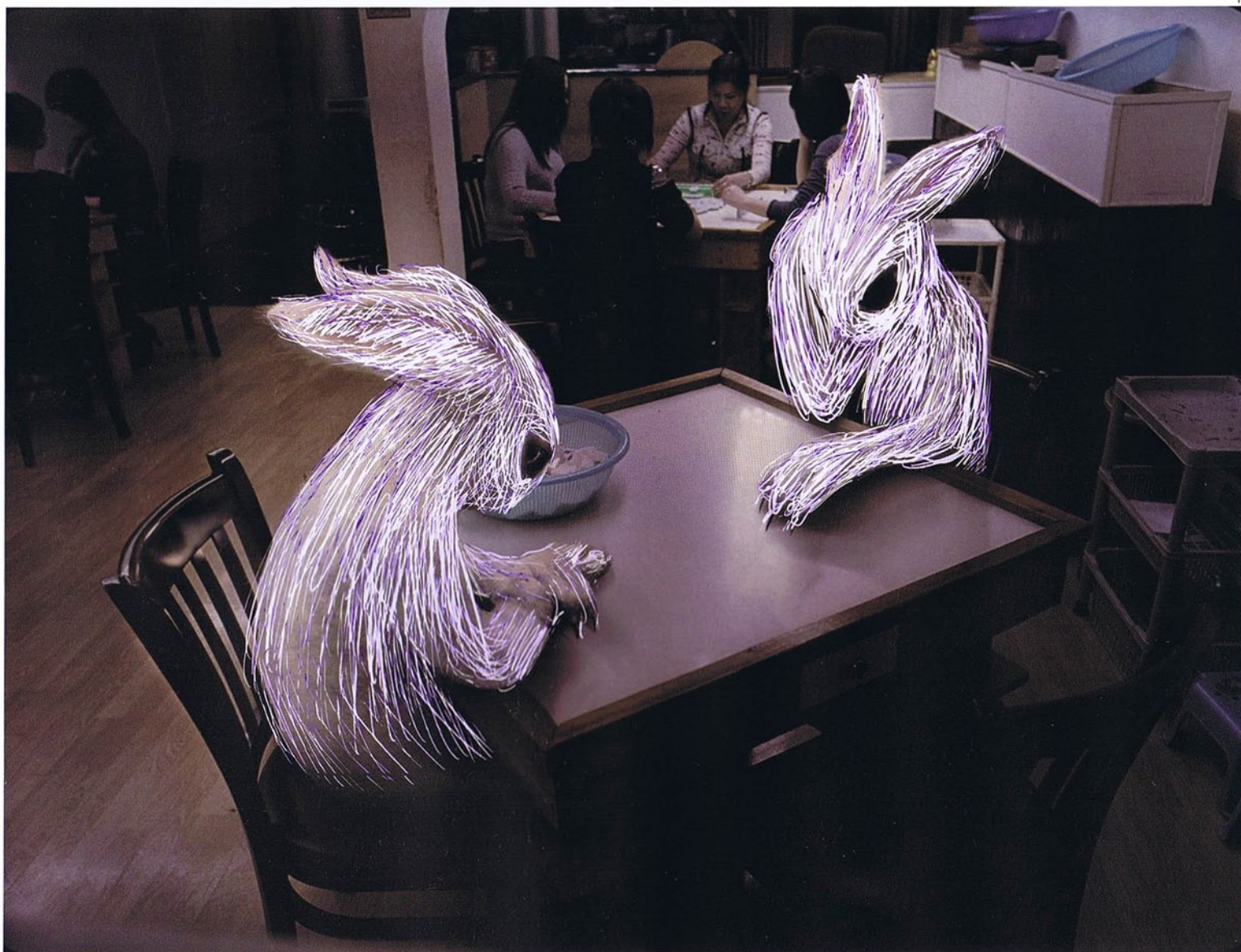
i legami con la teoria sono un toolbox. Per esempio: uno degli scrittori più importanti per me è Édouard Glissant, il pioniere dell'idea di creolizzazione, della nozione di mondialità, del dialogo che produce differenze. Dunque, per trarre stimoli, lo leggo spesso, come del resto Foucault.

LM: Come sfrutti l'autorevolezza di critico acquisita nel sistema dell'arte?

HUO: Spero di usarla nei progetti di libri, mostre e conferenze; che l'esperienza mi porti a realizzarli per le istituzioni d'arte. Viviamo in un contesto dove c'è la necessità di inventare nuovi modelli, nuove regole del gioco.

LM: L'allargamento della scena mondiale dell'arte impone frequenti viaggi e ritmi accelerati di lavoro... Qual è il tuo rapporto con il tempo?

HUO: La mia attività è un paradosso tra accelerazione



1.



2.

e decelerazione, velocità e lentezza. Fare una mostra è un lavoro concentrato ma spesso anche lento a causa della ricerca. Comporta molti viaggi. Non è una omogeneizzazione del tempo, ma una nozione di tempi differenti. L'omogeneizzazione della globalizzazione, il pericolo di queste forze non è soltanto spaziale, ma temporale. E, per resistere ad esse, devo introdurre nuovi modelli di strutturazione del tempo, di lavoro con diverse temporalità nella mia vita e nelle mie mostre. Nei progetti da me attuati, a partire dal 2000, ho trovato spazio l'idea di curare il tempo nei *Marathon*. Artisti, architetti, scienziati sono invitati ad avvenimenti che durano 24 ore e che propongono ai partecipanti e agli spettatori una temporalità non abituale. Negli anni Novanta, invece, i miei progetti implicavano uno spazio inatteso: la cucina, l'aereo su cui ho organizzato una mostra di Alighiero Boetti, l'Opera House di Manchester dove ho presentato *Il tempo del postino*, che dopo ho portato a Basilea con Philippe Parreno co-curatore. In questa collettiva abbiamo assegnato agli artisti un determinato tempo (15-20 minuti) e un nuovo spazio. La mostra è diventata la sequenza di questi intervalli temporali. Anche nella mia vita ci sono state diverse temporalità. Dal 1990 al 2000 ho viaggiato 350 giorni l'anno, poi ho sentito la necessità di un luogo dove ci fosse più sostenibilità e concentrazione. Ho cominciato ad avere un ufficio. Dal 2000 al 2006 ho fatto il curatore a Parigi presso il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris e dal 2006 ad oggi sono alla Serpentine Gallery. Nei weekend faccio il curatore indipendente, mi dedico alle conferenze e ad altre ricerche.

LM: *Parliamo della Serpentine Gallery di cui sei direttore dei progetti internazionali e co-direttore delle esposizioni e dei programmi. Su quali iniziative sono concentrate le attività?*

HUO: Con Julia Peyton-Jones organizzo mostre personali, collettive e altri eventi. Rivisitiamo i pionieri dell'arte come Richard Hamilton, Gustav Metzger e Nancy Spero. Nello stesso tempo abbiamo deciso di mostrare artisti emergenti e di mettere a fuoco l'arte di India, Cina, Medio Oriente: scene emergenti in cui si stanno verificando grandi cambiamenti. Così nel 2006 abbiamo presentato *China Power Station* e adesso lavoriamo al progetto del *Middle East*. C'è poi il progetto annuale del Summer Pavilion. Il primo, del 2000, è stato realizzato da Zaha Hadid. Quest'anno, dopo l'intervento di Jean Nouvel del 2010, ci sarà quello di Peter Zumthor. Il Padiglione è un'ala sempre nuova della galleria, una diversa realtà. Ogni estate proponiamo non soltanto una nuova forma, ma nuovi contenuti. Con questo spirito abbiamo elaborato i *Marathon*. I nostri programmi pubblici continuano con *Edgware Road Project*: residenza per artisti in una strada accanto alla Serpentine. Ora vi è Wael Shawky. Infine ci sono i programmi internazionali con le mostre che viaggiano sostando nei musei.

LM: *Gli eventi sono sempre accompagnati da incontri con esperti?*

HUO: È centrale l'idea di collegare l'arte al sapere, alla storia dell'arte, però anche ad altre discipline. Di frequente invitiamo critici, curatori, storici, architetti e scienziati a parlare del lavoro di un artista. La produzione del sapere è un dovere dell'Istituzione.

1. Philippe Parreno, *Invisibleboy*, 2010, fotogramma del film. Courtesy Air de Paris e Centre National des Arts Plastiques. © Philippe Parreno 2010; 2. Klara Lidén, installazione alla Serpentine Gallery, Londra, 2010. Foto Gautier de Blonde

LM: *Con gli interventi degli architetti si vuole incoraggiare il legame con le arti visive che tendono ad estendersi anche nello spazio pubblico?*

HUO: Quando ho cominciato a lavorare come curatore nel 1991, sono entrato in contatto con Kaspar König che allora dirigeva la Städtelschule di Francoforte, scuola in cui agli inizi degli anni Novanta operavano insieme artisti e architetti. C'erano Cedric Price e Peter Cook (architetti) e il giovanissimo artista Tobias Rehberger. Per me è stata una epifania, ho imparato tanto. Nei secoli passati arte e architettura hanno agito di pari passo e la prossimità è stata produttiva per entrambe.

LM: *L'intensa azione della galleria, soprattutto nei mesi estivi, vuole incentivare anche il turismo culturale?*

HUO: Il lavoro del curatore non consiste solo nel creare un ponte, ma mille ponti, di rendere le mostre pubbliche accessibili a tutti. Però è indispensabile non attuare un programma populista. Come mi diceva Suzanne Pagé, dalla quale ho appreso molto quando stavo a Parigi, l'idea migliore è fare arte per tutti, ma di altissimo livello. La Serpentine ogni anno fa registrare ottocentomila visitatori. L'ingresso è libero, cosa rilevante che di solito non si fa. Vengono i turisti, ma anche i residenti di tutte le generazioni, non soltanto interessati all'arte. È un pubblico globale.

LM: La galleria propone un nuovo modello di presentazione delle opere? La mostra è anche un mezzo linguistico che si aggiunge all'opera esposta?

HUO: È necessario inventare altre modalità e innestare ogni volta iniziative straordinarie per i visitatori. Ciò deve provenire dall'artista, essere implicito nell'opera. È nostro dovere fare le migliori mostre, creare i mezzi per comunicare le esperienze in modo che tante persone possano usufruirne. Come diceva Robert Musil ne *L'uomo senza qualità*, l'arte può apparire dove e quando meno ce l'aspettiamo. L'importante è avere momenti inattesi. Il famoso *Étonnez-moi!* di Cocteau e Diaghilev. Sorprendere noi stessi, il pubblico, gli artisti.

LM: L'apprezzamento dell'arte d'avanguardia deve necessariamente passare attraverso modalità comunicative pedagogiche, spettacolari e il gigantismo?

HUO: Ho cominciato con una mostra in cucina. Per me l'idea dell'esperienza intima ha sempre avuto un significato particolare. Penso che le esposizioni non debbano essere necessariamente spettacolari, ma diverse. Spesso sono anche una resistenza all'idea che si possono consumare. Per questa ragione credo che l'arte abbia in sé un potenziale di cambiamento. Gli artisti hanno antenne che ci fanno capire il futuro molto prima del resto della società. Bisogna rendere possibile questo e ascoltarli senza mai strumentalizzare l'arte.

LM: Sei particolarmente interessato agli artisti multiformi come, ad esempio, Philippe Parreno che sta esponendo alla Serpentine?

HUO: Sì, a tante espressioni diverse che mostrano insolite possibilità. L'evento di Parreno presuppone, appunto, un insolito modo di sperimentare le esposizioni.

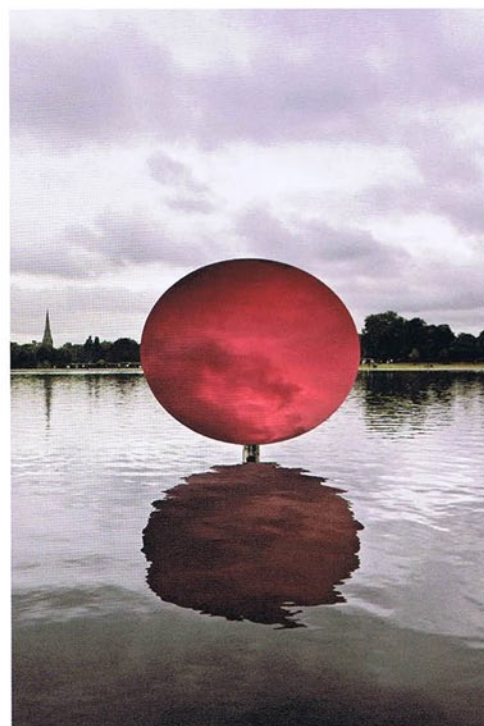
L'artista utilizza in maniera inconsueta movimento e spazio. Abbiamo la rappresentazione su molti schermi con effetti che il cinema, con la sua posizione frontale e gli spettatori, non può darci. C'è davvero la possibilità di creare una specie di setup: la neve artificiale fuori e le finestre che si aprono e si chiudono, dei codici temporali con cui il visitatore può fare un'esperienza totalmente altra che in un cinema tradizionale.

LM: Nel contesto transnazionale è ancora possibile individuare un centro dominante per l'arte?

HUO: La domanda è interessante. Quando sono entrato nel campo dell'arte, c'erano pochi centri per le esperienze contemporanee che stavano soprattutto nel mondo occidentale; oggi abbiamo una vera polifonia babilonica con decine di città. Ancora venti anni fa un artista, se voleva esistere in ambito internazionale, doveva andare a New York. Ora può vivere in un villaggio dell'India ed essere chiamato ad esporre globalmente. È davvero una nuova situazione! Abbiamo già parlato della Cina, dell'India, del Medio Oriente, ma anche l'America Latina mostra un dinamismo considerevole. L'anno scorso ho fatto ricerche in Brasile, Colombia, Argentina. Specialmente quest'ultima è molto attiva. Credo che vivere in una polifonia di centri sia uno degli aspetti più eccitanti; che il momento sia di cambiamento anche per i curatori.

LM: L'internazionalità dei linguaggi è auspicabile? Non c'è il rischio dell'omologazione?

HUO: La domanda è legata a quanto ho detto su Glissant. Il mondo dell'arte vive tra necessità locali e globali; i linguaggi si articolano in questa tensione. Non è desiderabile ritirarsi puramente nel localismo, né abbracciare l'internazionalismo che sostiene le forze omogeneizzanti



3.

3. Anish Kapoor, *Sky, Mirror, Red*, 2010, Londra, 2011 © 2010 Dave Morgan; 4. Serpentine Gallery, Summer Pavilion 2010, progetto di Jean Nouvel. © Ateliers Jean Nouvel. Foto Philippe Ruault; 5. e 6. Luigi Ontani, *AuroborosSerpentine*, Map Marathon, Serpentine Gallery, 2010. Foto Mark Blower

4.





5.

della globalizzazione. È auspicabile una negoziazione che generi differenze. Occorre evitare la standardizzazione; che tutto si assomigli e, a un tempo, non perdere il grande potenziale di un dialogo globale che oggi abbiamo per la prima volta.

LM: Se non sbaglio, attualmente Londra e Berlino sono le due capitali che attraggono maggiormente gli artisti europei emergenti. Sembra che Londra riesca a promuovere "il nuovo" soprattutto attraverso le istituzioni pubbliche e che Berlino abbia uno spirito di apertura culturale che favorisca l'attività delle gallerie private e i giovani operatori visuali.

HUO: Londra è una città che guarda con attenzione agli sviluppi in India, Cina e Medio Oriente. Ha notevoli scambi con queste nuove geografie e ciò la rende autorevole. Berlino ha una situazione diversa, perché diversa è la città. Dispone di tanto spazio e costa poco. È più adatta per artisti che cominciano, provenienti dal mondo intero. Però in Europa ci sono tante altre città dinamiche. Certamente per i giovani può essere produttivo trascorrere del tempo a Londra, a Berlino, ma anche in altri luoghi.

LM: Come influisce sull'arte la crisi economica del momento?

HUO: Storicamente l'arte è stata forte soprattutto in tempi di crisi. Attualmente non si riscontrano difficoltà per l'arte contemporanea; al contrario essa sta vivendo un periodo positivo.

LM: L'allargamento del mercato all'Asia, alla Russia e al Medio Oriente apre nuove prospettive alla ricerca artistica?

HUO: Non è importante soltanto il mercato ma il desi-

derio, l'ambizione di creare nuovi centri per l'arte del XXI secolo. Così assistiamo alla fondazione di scuole, di istituzioni e altre strutture stimolanti. Stiamo vivendo uno sviluppo che continua a rompere l'idea di egemonia dell'Occidente nell'arte contemporanea.

LM: In genere nei giovani artisti asiatici prevale l'orgoglio identitario o il processo di occidentalizzazione?

HUO: Ci sono artisti che hanno familiarità con i linguaggi dell'arte occidentale, però coscienti delle tradizioni orientali. Se inventiamo il futuro, molto spesso – come diceva Erwin Panofsky – utilizziamo anche frammenti del passato.

LM: Oggi il critico militante, con l'attività teorica e operativa, ha una maggiore autonomia nel processo evolutivo dell'arte?

HUO: La questione è molto interessante e complessa. Ho sempre creduto nell'autonomia della voce del curatore. La nozione allargata di arte porta alla nozione allargata del curare.

LM: Per esprimere giudizi attendibili i critici hanno il dovere di conoscere adeguatamente la situazione globale?

HUO: Oggi la situazione è composita e il curatore non riesce a prendere in considerazione tutte le realtà, anche perché non si tratta solo di allargare ma di approfondire. Il nostro sapere è parziale. Io ho usato costantemente il metodo di andare in diversi luoghi, ma anche di ritornarci più volte. Certamente sono ricerche lunghe in cui si stabilisce una sinergia di istituzioni, di dialoghi con altri curatori e altri professionisti che in un certo senso diventano collaboratori tra loro.

LM: Allora, buon viaggio nella diversità del pianeta immaginario e reale!

(Il testo integrale del dialogo è disponibile sul sito www.artecritica.it)

6.

