



Asian Society, Hong Kong

Marco Scotini

L'Estetico e il Politico

Intervista a cura di Luciano Marucci

Se non sbaglio, la tua azione culturale rientra in una forma di attivismo sociale. Puoi chiarire le tue intenzioni?

Credo non ci possa essere cultura (affermativa, di ricerca, sperimentale) senza un'attivazione in ambito sociale. Senza, cioè, che questa cultura sia anche una proposta di emancipazione sociale e dunque una forma di contestazione dei codici comuni esistenti. Per anni ho subito il fascino della figura dell' "intellettuale" di matrice borghese che aveva come obiettivo quello dell'impegno. Ma poi questa figura è scomparsa per ovvie ragioni e parlare d'impegno oggi fa un po' ridere perché significa riaffermare una divisione tra teoria e pratica (tra lavoro manuale e lavoro intellettuale) che non ha più alcun senso. Che significato può avere infatti, in tempi di produzione immateriale o di capitalismo cognitivo, mantenere separati i terreni della riflessione e quelli della produzione? Tirarsi fuori, dichiararsi neutrali o affermarsi in un limbo scientifico, è possibile solo a patto di creare un artificio ideologico. Altro che collocazione naturale! Che senso ha la produzione di segni e linguaggi senza una conseguente rivendicazione dell'azione? Come si chiedeva già Benjamin, qual è la libertà se uno ha il consenso di esprimersi ma senza veder riconosciuti i propri diritti, senza che ciò possa intaccare i rapporti di proprietà, i rapporti di potere, le gerarchie tra le cose? In questo senso penso di collocarmi all'interno di un'accezione ampia di arte contemporanea: dalla curatela alla formazione, dall'intervento urbano collettivo alle pratiche di autorganizzazione.

Quale formazione promuovi come direttore del dipartimento di arti visive alla Nuova Accademia di Belle Arti (NABA) di Milano?

Proprio per quanto ho detto prima, fin da subito ho pensato al Dipartimento di Arti Visive NABA non come ad un luogo di formazione classico e, cioè, propedeutico al mondo del lavoro. Ho progettato piuttosto la scuola di Arti Visive come un luogo di produzione, in cui i cosiddetti studenti partecipano in scala reale e in senso orizzontale alla realizzazione di segni ed eventi: da una mostra ad un catalogo, da un video screening ad un intervento di public art, con i maggiori professionisti del settore. Se c'è formazione, questa è possibile solo attraverso l'esperienza diretta sul campo in modo tale da poter far sviluppare tanto attitudini affermative quanto anticorpi critici. Come potrei, proprio io, coltivare l'obbedienza? Confesso che figure come Joseph Beuys (dall'Ac-

cademia di Düsseldorf fino alla Free International University) oppure Group Material (da "The People's Choice" a "Democracy: Education") sono stati referenti importanti e, non a caso, Tim Rollins e Doug Ashford sono ora regolari visiting professors a NABA. Se è vero che l'Accademia è stata storicamente il dispositivo privilegiato per ridurre l'arte ad un sapere disciplinare (distribuendo ruoli e condotte o assegnando spazi e pubblici), oggi al contrario è vero che non si tratta più di educare all'arte ma di concepire l'arte come il centro nevralgico dei processi di formazione in generale. Sono stati soprattutto Foucault e Deleuze a ricordarcelo. Entrambi si richiamano al "processo di soggettivazione" che trova nel modello estetico la propria procedura di realizzazione. La soggettivazione è un'operazione artistica che si distingue dal sapere e dal potere, senza trovare una collocazione al loro interno. Nel modello estetico non abbiamo a che fare con le regole codificate del sapere, né con quelle imperative del potere. Si tratta di regole che potremmo definire facoltative e che riguardano il rapporto con il sé.

Le conversazioni su "Centri e Periferie", che hai curato all'ultima ArteFiera di Bologna, sorprendevo per la tua competenza specifica delle problematiche dei Paesi in via di sviluppo. Cosa ti ha spinto ad occuparti così intensamente di questa parte di mondo?

La piena consapevolezza che non puoi stare in un luogo circoscritto, separato da tutto il resto. Un luogo, cioè, che assumiamo come delimitato, privilegiato e radicato, da cui osservare il resto del mondo. Ormai centri e periferie sono davvero intrecciati, interdipendenti. I loro rapporti mobili, non statici: quali sono i nostri strumenti per analizzarli? Quando parliamo di globalizzazione non siamo di fronte ad un diagramma astratto o ad uno schermo televisivo. Siamo dentro una realtà concreta, fatta di flussi economici, semiotici, umani: appunto vettori di movimento e in movimento, per cui non possiamo più usare vecchie categorie precodificate che appartenevano ancora ai confini degli stati nazionali. Come posso avere un punto di vista critico su questa realtà quando non la conosco direttamente, quando non ne faccio esperienza? Le pratiche artistiche recenti (soprattutto quelle emerse dalle ex-colonie) ci hanno insegnato davvero molto: non solo un nuovo rapporto con il mondo ma anche con la produzione delle soggettività contemporanee.

Suppongo che, oltre all'indagine artistica, piuttosto diretta, tu abbia interesse a ridurre certe distanze in favore di processi relazionali e di democratizzazione.

Certo non mi interessa solo quale concezione dell'arte sia ancora possibile trovarci, come in una sorta di Eldorado. Anzi la realtà migratoria è il dato più vistoso del processo di globalizzazione e può definire un nuovo spazio aperto di politicizzazione.

In generale, nei vari luoghi da te frequentati le ricerche artistiche più impegnate fanno da battistrada a quanti rivendicano i diritti civili?

Per anni mi sono occupato dell'America Latina, dell'eredità del ex blocco sovietico, del Nord Africa e del Medio Oriente. Ora sto lavorando anche su quel mondo nomade per statuto e straordinario che è il Centro Asia. Il fatto che dalla lista siano assenti realtà come la Cina è già una risposta alla tua domanda. Non mi interessava seguire in questi paesi quanto avessero assimilato del modello economico e sociale occidentale ma, piuttosto, l'opposto. Cioè, le forze di resistenza contro il neoliberismo, le proposte di forme sociali alternative, le loro rivendicazioni autonomiste. Molto spesso ho avuto l'impressione che in queste realtà l'arte e la cultura hanno ancora un valore d'uso, che noi abbiamo totalmente perso in favore di regimi che non esiterei a definire "decorativi".

Il fenomeno della globalizzazione e internet possono portare all'omologazione dei linguaggi e alla perdita delle identità territoriali?

Il fenomeno della mediatizzazione è oggi cruciale e ha una doppia natura. L'omologazione è uno dei suoi effetti possibili e visibili ma nel momento in cui le reti digitali e le tecnologie dell'informazione vengono ricondotte alle vecchie funzioni e a forme di ricezione unilaterali. Altrimenti i nuovi dispositivi dovrebbero portare, di per sé, a nuovi modi d'everbione e a processi collettivi di produzione.

Passiamo alla tua attività curatoriale. Con la mostra itinerante "Disobedience Archive", approdata anche al Castello di Rivoli, cosa hai voluto focalizzare principalmente?

Fare una sintesi di "Disobedience Archive" non è facile. Due parole non bastano per una mostra che è cresciuta lungo l'arco di dieci anni ed ha attraversato molti paesi del mondo e molte istituzioni importanti: dal Van Abbemuseum

Disobedience Archive (The Republic), 2013, veduta di una sala dell'esposizione (Courtesy Museo d'Arte Contemporanea Castello di Rivoli, Torino; ph Andrea Guermani).



di Eindhoven al Bildmuseet di Umea, dalla SAPS di Città del Messico al MIT di Boston. Si dice che questo archivio di immagini video, eterogeneo e in evoluzione, vuole essere una *user's guide* attraverso le storie e geografie della disobbedienza: dalle lotte sociali italiane del '77 alle proteste globali, fino ad arrivare alle insurrezioni in corso nel Medio Oriente e nel mondo arabo. Ma dietro la fortuna di "Disobedience" non c'è solo la grande attualità del suo progetto che si focalizza sul connubio tra pratiche artistiche e attivismo sociale, come ultimo approdo della ricerca estetica e dei suoi nuovi modi di essere, di dire e di fare. Dietro "Disobedience" c'è anche un vero e proprio modello di ricerca in campo artistico. Mi viene in mente Benjamin e un passaggio chiave del suo testo straordinario sull'opera d'arte e la riproducibilità tecnica. Si tratta di un saggio che tutti citano ma che nessuno ha letto: altrimenti le cose non andrebbero più come vanno. Che cosa intende Benjamin quando vede il limite di ricerche, seppur avanzatissime, come quelle di Riegl e Wickhoff? Si concentra sulla necessità imprescindibile di associare i processi trasformativi dei modi di percezione e quelli dei modi di esistenza delle collettività umane. Non possiamo limitarci al "contrassegno formale" della trasformazione percettiva ma bisogna mostrare i rivolgimenti sociali che (in questo cambiamento di percezione) vi hanno trovato espressione. Ecco che "Disobedience", dopo tanti anni dalla sua concezione, mi sembra proprio mostrare al meglio questo nesso benjaminiano.

Mi pare che fino ad ora l'esposizione abbia avuto più risconti critici all'estero che da noi...

Il problema non è mio o di "Disobedience Archive" ma dell'Italia, della cultura ufficiale italiana. C'è qualcuno che può asserire il contrario? Dove sono gli artisti italiani all'estero?

E pensare che la mostra nasce da un *background* tutto italiano, naturalmente non ortodosso...

...Eppure le motivazioni di quell'evento in progress, supportato dalla scelta di artisti tra i più rappresentativi di certe tendenze sono di grande attualità.

Lo stesso format dell'archivio trova oggi una grande attualità nelle mostre d'arte e nasce all'interno di "Disobedience" in tempi non sospetti. Oggi fa addirittura tendenza e lo ritrovi sotto vari nomi: dall'atlante al carattere enciclopedico. Ma le differenze sono molte e questi termini non sono sinonimi. Anzi forse sarà bene cominciare a temerli: quale ordinamento vogliamo ancora istituire? All'opposto dietro l'archivio della disobbedienza (o disobbediente) c'è il riconoscimento di una precarietà strutturale che lo riporta ad un piano d'immanenza in cui, ad ogni nuovo passaggio, si possono creare nuovi concatenamenti, arricchire o contestare quelli già esistenti. L'esercizio continuo di de-archiviare e re-archiviare è proprio di chi, come me e tutti gli artisti in "Disobedience", si sono sbarazzati di un fondamento unico e disciplinare ed è alla ricerca di un assetto mai definitivo.

Per concludere, qual è il progetto più ambizioso che vorresti realizzare?

Se è vero che nessun progetto lo puoi fare da solo, tanto meno quello che ho in mente. Ha bisogno di collettività e di molte forze attive. Una rivolta dei pubblici: perché no? ■

Palazzo Ducale, Genova

Nanni Balestrini

Tristanoil

In arte non è certo una novità che un elemento possa essere rimosso dal suo ambiente originario e ricollocato in un nuovo contesto, annientando, quindi, ogni orizzonte d'attesa (poco chiaro). Si tratta di un fenomeno ricorrente nelle arti figurative di ogni tempo e che si riscontra, ad esempio, dal reimpiego dei marmi antichi, ai cammei montati sui monili rinascimentali, fino al ready-made nel Novecento. L'aspetto che ne deriva è la decontestualizzazione del soggetto e la reinvenzione del suo significato.

Questo avviene anche nella comunicazione letteraria attraverso l'utilizzo sperimentale dei significanti, combinati al fine di aprire nuove possibilità espressive.

Tristanoil di Nanni Balestrini, è un film generato attraverso un computer, che amalgama, in capitoli di dieci minuti ciascuno, oltre 150 videoclip in modo che ogni unità sia diversa dall'altra pur trattando il medesimo argomento: gli effetti distruttivi del petrolio sul pianeta. Attivando un processo contrario rispetto alla omologazione delle immagini proposte dai film o dai programmi delle televisioni commerciali, Balestrini combina gli effetti elettronici con diversi materiali video: grazie al programma ideato da Vittorio Pellegrineschi e all'elaborazione video di Giacomo Verde, l'artista utilizza la tecnica del cut-up (smontaggio-montaggio-rimontaggio) per creare una ricombinazione visiva di sequenze video. In *Tristanoil* una coltre di petrolio ricopre e amalgama le scene del video: dai documentari sulle catastrofi ambientali, ai brandelli della soap opera *Dallas*; il video riflette sulla disgregazione del mondo capitalistico e su quella del linguaggio. Come in una sorta di continuo ed atalenante riciclo di infiniti soggetti, si ripercorrono le cause che spingono ad una visione apocalittica della realtà contemporanea. *Tristanoil* è stato proposto a Genova, presso il Palazzo Ducale, in una esposizione curata da Caterina Gualco con alcuni *still* del film, insieme alle pubblicazioni di Balestrini in una ampia documentazione che sottolinea i rapporti dell'autore con la letteratura e il continuo intreccio tra arti visive e produzione letteraria, aspetto distintivo del Gruppo 63.

Al fine di indagare il senso e gli intenti dell'esposizione genovese di *Tristanoil* abbiamo posto delle domande alla curatrice della mostra Caterina Gualco.

- Curare una mostra di Nanni Balestrini non è certo un'operazione semplice, sia per il valore intellettuale, sia per la complessità del lessico stilistico dell'artista; com'è nata l'idea di presentare *Tristanoil* a Genova?

- Dopo la presentazione di *Tristanoil* a Kassel (*Documenta13*) è stata prevista una sua circuitazione; difatti è stato presentato in diversi luoghi: a Roma presso il MACRO, allo Studio Morra di Napoli, alla Galleria Martano di Torino, da Frittelli a Firenze e da Michela Rizzo a Venezia, in collaborazione con lo Studio Fabio Mauri, presso i Magazzini del Sale. Il libro e il dvd di *Tristanoil* sono stati prodotti dalla casa editrice genovese Il Canneto, la quale ha promosso quest'esposizione a Genova, anche al fine di promuovere il libro. Nanni Balestrini, con il quale avevo già fatto una mostra nel 2010 (*RIMBALZANOINFINITISPARPAGLIATI*), mi ha chiesto di curare questa mostra ed io l'ho fatto con grande soddisfazione.

- Quanto è importante la presenza di un corpus documentario all'interno di un percorso espositivo?

La presenza di materiale documentario in



Nanni Balestrini, Still dal video *Tristanoil*, 2012



una mostra è assolutamente indispensabile, soprattutto quando si tratta di un artista che ha un curriculum denso e importante. Questo aspetto mi sembra naturale per come intendo io il lavoro di gallerista. In questo momento nella mia galleria, ad esempio, anche se non è la sede della mostra *Tristanoil*, sono esposte molte pubblicazioni di Balestrini. Ogni galleria, nel suo piccolo, dovrebbe presentare le mostre come nei musei. Se io organizzassi una mostra di Lucio Fontana, cercherei di presentare il massimo della documentazione su questo celebre artista, la stessa cosa farei per l'esposizione di un artista più giovane. È stato da parte mia un impegno assoluto far sì che le persone non vengano nella mia galleria solo per vedere o comprare, ma per comprendere e godere al massimo delle opere. A me interessa essere una sorta di ponte di comunicazione tra colui che produce un'opera e colui che la vuole conoscere. Questo è un discorso che vale per l'arte di ogni periodo. Non mi piacciono le gallerie che non spiegano nulla delle opere esposte, questo atteggiamento lo trovo una forma di snobismo squallido e inutile.

- Oltre a rivestire il ruolo di curatrice lei è un'importante gallerista conosciuta, soprattutto, per i suoi rapporti con Fluxus; in che modo la curatela e l'attività di gallerista possono coniugarsi? Quanto è importante la conoscenza dei fenomeni artistici per i galleristi?

- Mi occupo di Fluxus, ma non solo. Per esempio quest'anno stiamo cercando di realizzare una serie di manifestazioni per festeggiare i cinquant'anni del Gruppo 63. Una galleria per avere un senso dovrebbe dare, come dicevo prima, lo stesso servizio di un museo; io ho sempre cercato di farlo rivestendo, quindi, sia il ruolo di gallerista che quello di curatrice. Ho partecipato a molte mostre facendo parte del comitato scientifico, come in numerose mostre realizzate per il museo di arte contemporanea di Villa Croce a Genova, come quella di Claudio Croce o per i quarant'anni di Fluxus, mi trovo continuamente in queste situazioni e sono perfettamente a mio agio. Mi chiedo come ci si possa occupare di qualcosa che non si conosce. Il mondo dei galleristi italiani purtroppo è molto squallido, chi cerca di occuparsi solo di mercato è ovvio che se ne occupi male; se non conosci ciò che hai in mano, come fai a venderlo? Allora sarebbe molto meglio occuparsi di altro. Il gallerista è un mestiere molto difficile e impegnativo; il mercato è una via attraverso la quale l'opera entra nel mondo, per questo lavorarci è un ruolo di grande responsabilità.

(a cura di Andrea Fiore)