

Pratiche Curatoriali Innovative

a cura di **Luciano Marucci**

Negli ultimi anni il sistema espositivo in spazi istituzionali e alternativi ha subito sostanziali trasformazioni dal lato strutturale e concettuale, dando sempre più rilievo all'azione propositiva dei curatori ed esaltando produzione e fruizione artistica. Siamo andati ben oltre gli eventi degli anni Sessanta che avevano avviato al superamento del white cube, anche se le oscillazioni del gusto e le sollecitazioni esterne possono far riemergere modelli in disuso con motivazioni più o meno condivisibili. Di fatto la progressione, sebbene non lineare, ha portato a forme espressive piuttosto eterogenee e a contaminazioni tra le discipline. E, nell'attuare format inediti e competitivi, le manifestazioni - a volte disaggregate ed estese nel tempo - vengono decentrate in contesti urbani o addirittura in altri luoghi geografici e perfino smaterializzate attraverso il mezzo informatico. Inoltre, per affrontare problematiche culturali, sociali e politiche transnazionali, sono chiamati curatori, anche stranieri, che non hanno una specifica formazione artistica. A stimolare e a legittimare i cambiamenti hanno contribuito soprattutto le grandi mostre collettive. La nostra indagine sulle pratiche curatoriali vuole approfondire il fenomeno in atto per focalizzare il ruolo del curatore, mettendo a confronto in ambito internazionale le opinioni di personalità di diverse categorie, generazioni e orientamenti, più interessate alle attività espositive. Parallelamente cerca di far lievitare nuove idee partecipando allo sviluppo della cultura nel mondo globalizzato. Dopo le testimonianze di Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, Gillo Dorfles, Hans Ulrich Obrist e Fabio Sargentini ("Juliet" n. 175, dicembre 2015) intervengono Carlos Basualdo, Hou Hanru, Massimiliano Gioni e Angela Vettese, che hanno risposto alle seguenti domande di carattere generale e ad altre riferite al loro particolare lavoro professionale:

1. Dopo le ideazioni curatoriali attuate nell'arte contemporanea fin dagli anni Sessanta in spazi istituzionali e alternativi, è ancora possibile progettare format espositivi originali?
2. Al di là della qualità delle opere presentate dagli artisti, le mostre dovrebbero avere una identità che riflette l'idea dei curatori?
3. Per realizzare eventi propositivi è indispensabile disporre di una produzione artistica inedita o innovativa?
4. I curatori più impegnati, con le loro esposizioni senza limiti generazionali, linguistici, disciplinari e geografici, possono stimolare la creatività e accelerare il processo evolutivo della cultura artistica?
5. Se inventare il futuro è una prerogativa dei creativi, il critico e il curatore dovrebbero registrare l'esistente con atteggiamento neutrale assumendo un ruolo puramente informativo?
6. La sinergia con gli architetti, specie per l'allestimento delle collettive in grandi spazi o nell'ambiente urbano, offre un valore aggiunto o può rappresentare un rischio di interventi invasivi?
7. In quale occasione espositiva è riuscito ad agire in modo più soddisfacente?

Carlos Basualdo, critico d'arte, curatore, docente universitario, direttore del Dipartimento di Arte Contemporanea del Philadelphia Museum of Art

Il Philadelphia Museum of Art offre la possibilità di concretizzare format espositivi originali? «Sì, presso il Museo c'è stata una serie di mostre che potrebbero essere definite innovative, sia in termini di contenuti che di esposizione, tra cui, più di recente, quella su *Fernand Léger's "The City" e Dancing Around the Bride*, con una *mise-en-scene* di Philippe Parreno». **Grazie all'incarico avuto negli anni passati dal MAXXI hai potuto attuare mostre con tue ideazioni.** «Certo, ho avuto la fortuna di lavorare a stretto contatto con il direttore del MAXXI Arte, Anna Mattiolo, e con l'eccellente staff curatoriale del Museo in vari progetti che ho sviluppato in dialogo con loro». **Quali limitazioni hai incontrato in quella sede piuttosto difficile da governare in più sensi?** «Le limitazioni, molto spesso, sono le stesse ovunque: tempo e denaro!». **Suppongo che le esperienze acquisite in quel periodo abbiano contribuito ad aprire altri orizzonti...** «Soprattutto



sono riuscito a sapere di più sugli artisti che lavorano in Italia».

7. «Nei tre anni dell'incarico a Roma la mia più grande soddisfazione è stata proprio quella di lavorare a stretto contatto con il team dell'Istituzione per la realizzazione di mostre. Tra esse vorrei includere la retrospettiva di Michelangelo Pistoletto da *Uno a Molti (1956-1974)*, *Plegaria Muda* di Doris Salcedo, *Indian Highway*, e diverse installazioni della collezione permanente».
2. «Le mostre sono sempre il risultato di complesse trattative tra artisti, istituzioni e curatori. Credo fermamente che l' "identità" di un'esposizione debba essere una funzione dei suoi contenuti».
3. «Sarebbe meraviglioso presentare lavori del genere. A mio avviso ogni mostra dovrebbe portare un contributo alla comprensione dei lavori esposti».
4. «Naturalmente sì, se la domanda riguarda l'importanza della pratica curatoriale nel campo più ampio della produzione culturale. Senza dubbio le mostre occupano un posto centrale nella nostra comprensione dell'arte».
5. «Non esiste un ruolo o una posizione "neutrale", ma solo la possibilità di stabilire una relazione profonda e appassionata con il materiale a disposizione».
6. «Si potrebbero verificare entrambi gli aspetti. In realtà dipende dal curatore e dall'architetto».

22 novembre 2015

Massimiliano Gioni, *critico d'arte e curatore, direttore artistico del New Museum of Contemporary Art di New York e della Fondazione Trussardi di Milano*

Se non sbaglio l'originalità della Mostra Internazionale della precedente Biennale di Venezia da lei curata era dovuta all'insolita scelta dei creativi, alle loro ricerche soggettive e alla fruibilità delle opere più che alla modellazione degli spazi. «A dire il vero non sono sicuro di concordare con questa osservazione: certo le opere d'arte e più in generale gli universi creativi degli artisti erano in primo piano nella mia Biennale - come credo sia sempre importante in ogni mostra - ma gli spazi dell'esposizione erano disegnati e modellati in maniera molto attenta. In generale, per me è importante che la scrittura visiva di una mostra sia sicura e presente, ma discreta e così precisa da scomparire quasi in sottofondo. Alcune delle mie Biennali più recenti - in particolare la Biennale di Gwangju nel 2010 e la Biennale di Venezia nel 2013 - erano costruite come grandi esposizioni in musei temporanei, quindi senza le solite grandi opere e i gesti un po' grandiosi e gratuiti da festival art. Sia la Biennale di Gwangju sia quella di Venezia cercavano ispirazione nella museologia, in particolare in quella etnografica: di qui l'uso di vetrine, ad esempio, o l'appensione dei quadri in serie e accrochages attentamente studiati - insomma tutta una tipologia di modalità di display che di solito si trovano, appunto, nei musei e non nelle Biennali. E poi si ricorderà che gli spazi dell'Arsenale erano stati quasi neutralizzati con un intervento architettonico forte ma ancora discreto, realizzato in collaborazione con l'architetto Annabelle Selldorf: l'idea principale dell'allestimento era quella di semplificare e rendere più lineare e pulito lo spazio stesso, così da sfuggire all'effetto di gigantismo che spesso lo contraddistingue: volevo piuttosto creare uno spazio dove fosse possibile pure un incontro intimo con le opere, anche di piccole dimensioni, quindi un luogo più museale e non tipico di una biennale».

A New York, come direttore artistico del New Museum of Contemporary Art, può programmare mostre monografiche di artisti emergenti e collettive più vitali? Nel contempo deve essere particolarmente attento alle esigenze del pubblico? «Al New Museum cerchiamo di presentare artisti che



non hanno mai esposto in importanti mostre museali a New York. È in realtà un parametro che lascia molto spazio per le scelte più diverse: ad esempio, un grande maestro come Chris Burden prima della sua mostra al New Museum non aveva mai ricevuto (ed è davvero incredibile pensarci) una retrospettiva a New York. Lo stesso dicasi per Chris Ofili, Rosemarie Trockel o Carsten Höller. Oltre a questi nomi più affermati, una volta all'anno organizziamo anche grandi mostre di artisti più giovani o quarantenni, che invitiamo ad avere la loro prima grande mostra a New York, come Anri Sala o Pawel Althamer. Le esigenze del pubblico sono da considerare, ma non nel senso che la programmazione di un museo debba essere fatta seguendo semplicemente il fantasma dell'audience - anzi credo che quando ci si appiattisce pedissequamente sulle presunte esigenze del pubblico si finisce per creare istituzioni populiste... Più che pensare unicamente al pubblico, è opportuno e normale pensare all'ecosistema in cui si lavora. Mi spiego: le scelte che faccio a Milano con la Fondazione Nicola Trussardi sono diverse da quelle che farei al New Museum, perché diverso è il paesaggio di gallerie, di altri musei, di pubblico e di informazione disponibile».

Negli USA l'attuazione dei programmi espositivi è più agevole che in Italia? «Non ho molta esperienza di lavoro in Italia al di fuori della Fondazione Trussardi e della Biennale di Venezia, che rappresentano due esempi piuttosto unici. Con la Fondazione Trussardi poi il lavoro è al contempo più difficile e più eccitante, perché non abbiamo uno spazio espositivo e ne cerchiamo uno per ogni esposizione; il che pone delle sfide specifiche, ma d'altra parte siamo un team affiatatissimo e quindi anche le situazioni più complicate si rivelano fonte di ispirazione per realizzare mostre ambiziose e complesse».

Come direttore artistico della Fondazione Trussardi riesce ad operare con dinamismo e senza condizionamenti?
 «Assolutamente sì. In Italia le fondazioni private e in particolare le fondazioni legate alla moda abbiano dato un esempio virtuoso di lavoro, dedizione e supporto all'arte contemporanea che ha completamente soppiantato la latitanza di musei e strutture pubbliche. Al connubio arte e moda alcuni critici attribuiscono una tendenza alla spettacolarizzazione dell'arte e a certe scelte forse più superficiali o più immediatamente seducenti. Personalmente posso dire che con la Fondazione Nicola Trussardi abbiamo sempre scelto liberamente senza dover pensare a logiche commerciali o di promozione del marchio di moda. Piuttosto, credo che si debba riconoscere al connubio arte-moda il merito di aver reso l'arte molto più accessibile, perché in fondo - nel bene e nel male - ormai arte e moda si fondono entrambe su un'idea di lusso e di élite di massa».

7. «È davvero impossibile per me fare classifiche di preferenze: le mostre sono un po' come i figli... Ci sono poi tante mostre che ancora si ricordano forse più di altre, anche grazie alla scelta del luogo particolarmente originale, simbolico o sconosciuto e quindi riscoperto con più forza e urgenza: penso a Fischli e Weiss con la retrospettiva messa in scena nelle sale barocche di Palazzo Litta, a Pipilotti Rist al Cinema Manzoni o Paul McCarthy nel bunker di Palazzo Citterio. Per non citare altri casi più eclatanti come i bambini impiccati di Maurizio Cattelan, il pallone aerostatico di Pawel Althamer o gli animali bianchi di Paola Pivi. Più di recente *La Grande Madre* - messa in scena negli ambienti bellissimi di Palazzo Reale - ha segnato anche un altro scarto, perché ha introdotto un tipo di mostra a tema che non è molto comune nei nostri musei, a cavallo tra storia dell'arte e storia della cultura».

In genere nella curatela degli eventi privilegia l'approfondimento delle tematiche e l'individualità degli autori?
 «Non ho ricette specifiche. Posso dire che nel caso delle mostre

personali faccio "introspettive" e non "retrospettive", cioè, oltre a presentare l'opera di un artista, voglio creare un'esposizione in cui la coreografia stessa degli spazi e la visita alla mostra siano in qualche modo esse stesse un'esperienza che restituisca l'universo creativo dell'artista. In parole povere, voglio che la visita alla mostra sia come una discesa nel mondo creativo dell'artista e non solo la presentazione di una serie di oggetti. Quando invece lavoro a mostre tematiche, cerco di individuare temi che abbiano un senso di urgenza anche al di fuori del mondo dell'arte: mostre che sono anche strumenti per capire la cultura attraverso il canocchiale dell'arte. Mi piace combinare artisti di generazioni e provenienze diverse e di integrare opere d'arte riconosciute come tali e oggetti più inusuali. E mi piace pensare alle mie grandi mostre a tema come a grandi macchine pedagogiche, strumenti di istruzione senza pedanteria, in cui il curatore, gli artisti e il pubblico si immergono come in una sorta di mondo parallelo dal quale emergere ricchi di nuovi spunti, idee, racconti»...

5. «È una domanda interessante perché dal curatore spesso ci si aspetta due atteggiamenti quasi diametralmente opposti: da una parte l'obiettività e una certa distanza critica, che permetta di raccontare lo stato dell'arte o la storia dell'arte con distacco scientifico; dall'altra che il curatore sia un critico militante, impegnato nel sostenere alcuni artisti invece di altri, una visione dell'arte e della cultura e, in un certo senso della vita, invece di un'altra. Ogni curatore responsabile deve misurarsi quasi giornalmente con questa apparente contraddizione. Allo stesso tempo credo sia importante pensare al nostro ruolo come a una sorta di etnografo della società (visiva) contemporanea: attraverso le mostre dobbiamo raccontare non solo la storia dell'arte, le sue metamorfosi e il suo stato attuale, ma fornire chiavi per far capire la cultura in cui queste manifestazioni artistiche sono nate, con l'obiettivo di spiegare l'arte e, soprattutto, la cultura nella quale getta le sue radici».

21 dicembre 2015

Hou Hanru, critico d'arte, direttore artistico del MAXXI

Grazie alla grandiosità degli spazi del MAXXI, ha la possibilità e la responsabilità di attuare iniziative ambiziose anche per rendere l'Istituzione più competitiva sulla scena internazionale? «Trovo la domanda leggermente ambigua, non facile da rispondere. Essere ambiziosi è un elemento importante, come lo è il nostro programma. Lo spazio e la forma del Museo sono particolari, così pure l'ampiezza dell'ambiente: fattori che rappresentano una sfida riguardo agli obiettivi che abbiamo. Ma l'arte non è legata allo spazio o all'ampiezza del luogo dove viene collocata e neppure alle dimensioni del lavoro artistico. L'ambizione sta nel programmare a prescindere dallo spazio e nella relazione che l'opera ha con il nostro tempo. Lo spazio del museo non deve essere visto come una condizione. Quando un museo ha tanto spazio, si potrebbe sentire l'obbligo di allestire mostre spettacolari, con il rischio di spendere tante risorse che non si hanno. Non so se sia giusto essere più interessati allo spazio in sé. Anche uno intimo potrebbe essere attraente per certe mostre. La scelta dipende da tanti fattori. Il MAXXI comporta una sfida estrema e costante, non solo per l'ampiezza, ma per come è stato progettato; assomiglia più a un aeroporto che a un museo tradizionale e bisogna essere molto creativi per affrontarlo. Però è un museo vincente: viene ricercato per mostre particolari e di livello internazionale».

La struttura architettonica di per sé va oltre il white cube...
 «Certamente. Ne abbiamo una che non assomiglia per niente a un *white cube*, giacché le pareti hanno tante curve e diventano anche di altri colori, se necessario per il progetto da realizzare.





4 >

Ma, quando si dice *white cube*, penso sia una questione di concetto più che di forma. L'idea della struttura chiusa in sé, il luogo fisico stabile che rappresenta l'ideologia o l'idea fondamentale dell'arte rinchiusa in uno spazio per isolarla dal mondo reale contrasta con la nostra idea, visto che proviamo a portare la vita reale nel museo senza curarci delle pareti. Invitiamo la gente a portare all'interno la realtà, un'arte performativa che non si lascia chiudere dentro quattro mura bianche; un'arte autonoma, libera, fatta da artisti con un senso di totale libertà. Cerchiamo di contrastare il sistema totale, rigido, incentrato sull'idea del *white cube*, dell'arte come feticismo».

Quindi la singolarità della struttura architettonica del Museo 'impone' l'ideazione di determinati progetti curatoriali. «La struttura potrebbe influenzare il programma, ma i nostri progetti - come dicevo - non si basano solo sullo spazio in cui operare; tanti altri fattori, forse anche più importanti, entrano in un gioco complesso. Per esempio, il significato della creazione e quale relazione essa abbia con il nostro tempo; come l'opera risponda ad alcuni aspetti storici e di urgenza nella nostra società».

Occorre escogitare formule che permettano di superare pure le inevitabili limitazioni finanziarie, anche se non sempre l'originalità può derivare da proposte costose? «Viviamo un momento particolare, una situazione estremamente difficile per quanto riguarda l'economia di ogni giorno e, di conseguenza, anche per la programmazione delle attività; una situazione strana, direi quasi contraddittoria, perché il mercato dell'arte è fiorente, la gente investe, ma i soldi che arrivano alle strutture museali sono pochi. Oggi tutto sembra andare verso la privatizzazione: in ogni campo si riscontra una tendenza globale, dalla scuola all'ospedale, dai servizi pubblici ai musei. Anche per la nostra struttura bisogna essere innovativi per cercare in modo molto attivo i fondi necessari, ma tenendo sempre in mente l'integrità dell'idea di base, del programma. Questa è un'altra sfida che affrontiamo giorno per giorno. La questione finanziaria naturalmente ha una grande influenza sul nostro operato, sulle scelte da fare. Dobbiamo essere sempre più inventivi ma, se non possiamo acquistare il materiale necessario per allestire una

mostra, siamo limitati nella realizzazione delle idee. Noi - come gli altri - lavoriamo tanto per cooperare sia con il pubblico sia con il privato, per trovare nuove forme di aiuto finanziario».

7. «La domanda è interessante. Il termine soddisfazione può essere definito in più modi, essendo legato a diversi fattori. Penso che provenga da come la propria creatività, l'invenzione e l'innovazione riescano a dare un paio di risposte. La prima riguarda il meccanismo che le mostre mettono in moto, come vengono recepite dal pubblico, nel caso specifico mi riferisco a un pubblico informato, perché l'audience non è un gruppo omogeneo. L'opinione della gente per me conta molto. La seconda risposta è connessa al fatto che non tutti gli eventi vengono visti come popolari nel presente, forse neanche tra i professionisti stessi. A volte occorre tempo per comprendere e giudicare certi progetti, e magari solo dopo 10 anni si arriva alla conclusione che una certa mostra è stata rivoluzionaria. Abbiamo tanti esempi, vedi *Les magiciens de la terre* al Beaubourg di Parigi del 1989 o Documenta X di Kassel, curata da Catherine David. Sono trascorsi anni prima che la gente iniziasse a guardare a questi eventi come innovativi ed epocali. Un po' come quando Duchamp presentò il ready-made che il pubblico non comprendeva affatto e gridava allo scandalo. Solo in seguito lo ha giudicato fondamentale per la storia dell'arte. Le mostre da me curate, che mi hanno veramente soddisfatto sono state *Cities on the Move* del 1997-2000 e *Open Museum Open City* che ho realizzato un anno fa qui al MAXXI con TIM».

1. «Quali alternative ci sono ancora? Tante. Certamente internet. Anche lo spazio virtuale è una interessante alternativa a quello reale, ma solo se sappiamo usarlo, perché può essere anche un mezzo riduttivo. Comunque, penso sia importante trovare sempre nuovi mezzi. Attualmente al MAXXI stiamo portando avanti il progetto *The Independent* che cerca di trovare altre piattaforme e collaborazioni per offrire spazio "indipendente" a organizzazioni di varie discipline delle arti: arte visiva, architettura, design e social design. Due curatori si occupano quotidianamente di questo programma innovativo che ha anche un suo sito web. In questo modo lavoriamo in contrasto con il sistema dominante delle leggi del mercato. La gente deve comprendere che una struttura come la nostra ha la necessità di sperimentare soluzioni alternative».

3. «Di nuovo una domanda abbastanza difficile. Vivendo nel mondo di oggi, è quasi impossibile essere unico o originale nel suo campo; è come un mito generato dall'arte occidentale. A me sembra che tutto sia stato già fatto, creato o inventato, e allora riprendere e ripetere è facile, anche senza pensare di farlo. Forse non è così importante essere unico. Credo piuttosto in nuove tipologie di interazione tra la gente, con diversi tipi di menti creative che si influenzano a vicenda».

4. «Il ruolo del curatore sta divenendo sempre più importante perché egli fa da collegamento tra la creatività soggettiva dell'artista e la condizione sociale in cui quest'ultimo lavora ed espone, così che il curatore assume la funzione di stimolatore di nuova creatività».

5. «Non penso che i critici e i curatori dovrebbero essere neutrali, in quanto sono attori che in una certa misura partecipano al lavoro creativo. Sono degli specchi, si interrogano e, tramite la collaborazione con l'artista o altri creativi, stabiliscono un dialogo che permette di dare significato all'opera. Non possono essere neutrali perché tutti hanno una storia personale, un proprio bagaglio di conoscenze. Ci sono più tipi di critici: di arte, letteratura, architettura, cinema... Ciascuno vede l'arte a modo suo, a seconda della cultura personale».

La collaborazione tra curatori è essenziale? «Senz'altro. Io credo nell'attività collettiva e che oggi essa abbia un ruolo



5 > fondamentale nel definire il significato di un prodotto culturale. In pratica al MAXXI lavoro sempre in stretto contatto con altri curatori. Ho continui rapporti con un gruppo di essi con i quali scambio punti di vista, opinioni e collaborazioni per tutti i nostri progetti».

Quando deleghi la cura degli eventi non intervieni mai per dare indicazioni? «Qui lavoriamo tutti insieme nell'attuazione del programma; ognuno dice la sua, poi si distribuiscono i compiti ai vari componenti, come è normale che sia. Strada facendo la collaborazione e lo scambio di pareri tra di noi non viene mai a mancare».

6. «È positiva, specialmente in un museo come il MAXXI che ha un programma misto tra arte e architettura. Non è solo questione di dialogo tra queste due forme; non dobbiamo vederle come separate. Abbiamo bisogno di dare un nuovo contenuto all'espressione "attività creativa", perché non si tratta più solo di belle arti o di arte applicata, solo di arte funzionale o non funzionale. Viviamo un momento in cui queste nozioni sono in cambiamento. Proprio per questo abbiamo allestito la mostra *Transformers* che esplora la problematica dei confini o delle separazioni tra arte e design in rapporto alla società».

In effetti la mostra vuol fare luce sulle mutazioni nel sistema dell'arte per il superamento di certe barriere.

«Sì, abbiamo cercato di mostrare come possiamo ridefinire la creatività artistica contemporanea. Non solo riferita a un oggetto specifico, a un'opera esposta, ma alla trasformazione che avviene attraverso una serie di elementi che interagiscono con l'opera stessa: dalle forme fisiche al valore dell'ambiente che circonda la creazione. Abbiamo invitato Choi Jeong Hwa, Didier Fiuza Faustino, Martino Gamper e Pedro Reyes - artisti, designer e attivisti sociali - perché associano questi aspetti e portano all'attenzione dei visitatori importanti questioni come la violenza, l'immigrazione, la guerra, la divisione e la condizione sociale: fattori che aiutano a ridefinire il concetto di "trasformazione", che non è una questione meramente formale, ma del ruolo dell'artista e della sua relazione con il pubblico».

12 novembre 2015

(traduzione Kari Moum)

Angela Vettese, storica dell'arte, curatrice e docente universitaria

1. «Certamente, anche se credo che saranno gli artisti a insegnarcelo. È stato Duchamp a inventare l'allestimento in senso attuale (pensiamo alla mostra surrealista del '38) ed è stato Boetti a chiedere ad Hans Ulrich Obrist di diffondere sui quotidiani o sugli aerei le sue opere/operazioni, cosa che il critico ha poi realizzato con l'aiuto, per esempio, del Museum in Progress di Vienna».

Da storica dell'arte quando ritieni che ci sia stata un'ulteriore svolta? «Non a tutti è chiaro che la Biennale di Venezia del 1993 è stata la svolta per antonomasia. Bonito Oliva ha capitalizzato le sue esperienze con gli artisti più inventivi e con personaggi come Graziella Lonardi Bontempo, mostre come *Contemporanea* e *Aperto '80* realizzata con Szeemann, per aprire a due o tre cose irreversibili: l'occupazione di tutta la città di Venezia e non più dei soli ambiti dedicati all'arte (Giardini, Arsenale, Palazzo Ducale, la passeggiata agli Schiavoni); la chiamata alle armi di decine di co-curatori, in modo da sottolineare quella che era e resta una delle cose più significative della Biennale di Venezia; l'assenza di una prospettiva critica unitaria, come accade a Documenta o a Sidney o a Istanbul. Né serve, come hanno fatto Joan Hoet, Okwui Enwezor e altri curatori, associarsi con dei consulenti. Occorre avere il coraggio di confrontare la propria prospettiva curatoriale con quella di altri. L'io moderno, solitario e geniale, non ha più senso nemmeno per le arti. Le invenzioni si raggiungono in gruppo o almeno in uno stato di felice competizione. Inoltre, la Biennale del '93 diede ad "Aperto" una dimensione da vero esperimento in vitro, compresi i primi momenti di arte relazionale e di presenza asiatica (Rirkrit Tiravanija, due piccioni con una fava), che allora non erano ancora maniera. Il multiculturalismo teorizzato da Glissant venne a galla in modo più palese e maturo che con la mostra di Hubert Martin del 1989. Purtroppo ABO è il primo a fraintendere se stesso ed è circondato da molti adulatori che non gli fanno un buon servizio sul piano scientifico. Quindi risulta ancora inaccettabile dalla critica americana e da coloro che seguono questo filone dominante. La bassa qualità delle esposizioni che ha curato in seguito non lo aiuta, quella mostra sarà riscoperta solo tra molti anni».

La curatela affidata a figure diverse dai critici di professione è un bene o un male? «Non si può dare una risposta assoluta a un simile quesito. Dove c'è senso c'è valore, e il senso si può costruire con o senza critici».

I corsi di formazione per curatori possono avere una funzione utile? «Almeno insegnano come agire secondo canoni di rispetto delle opere e secondo un lessico di operatività condiviso a livello internazionale. Ma certo non sono la panacea. Ciò che domina sempre, lo ripeto, è l'opera con la sua capacità di evidenziare il senso delle cose in maniera non dissimile da quanto accade nel discorso filosofico. E non dimentichiamo che molte delle mostre più interessanti sono state curate, nella storia e nel passato recente, da artisti. Pensiamo anche a iniziative più durature, come le operazioni sull'ambiente di Tiravanija in Thailandia, di Lucy e Jorge Orta in Francia, di Donald Judd, Meg Webster o Andrea Zittel negli Stati Uniti».

La Biennale d'Arte di Venezia, specie con i padiglioni nazionali, sempre in cerca di visibilità, è la sede ideale per l'applicazione delle formule più eccentriche. Si assiste a una forte competizione, tanto da far pensare che la vera avanguardia di oggi sia data dalle operazioni dei curatori più impegnati. Sei d'accordo? «I padiglioni nazionali sono un tema su cui ho scritto molto e con alcuni sguardi obliqui da parte di miei colleghi, perché li si ritiene portatori della nozione ottocentesca di Nazione e non se ne capisce, invece, il carattere eversivo attivista. Intendo dire che se pensiamo a certe gemmazioni, per esempio la polinazionalità del Padiglione Nordico del 1997, oppure la nascita di padiglioni non-nazionali (e quindi non ufficiali) come quello della Scozia o della Catalogna, se pensiamo alla presenza di molti eventi speciali che raccontano di nazioni ufficialmente escluse (India 2005, per esempio), capiamo come la formula veneziana, lungi dall'essere superata, sia un ambito in cui sono possibili fughe in avanti, riletture della Storia, traduzioni

della geopolitica ed esigenze della diplomazia culturale».

4. «Un certo modo di fare mostre, in termini anacronistici (nel senso che a questo termine dà Georges Didi-Huberman), polidisciplinari e non centrati sulla proposta dei giovani a ogni costo, ormai è diventato maniera. L'abbiamo visto nella Biennale del centenario (Jean Clair, 1995), nella *Platea dell'Umanità* (Szeemann, 2001) e poi in *dOCUMENTA 13* (Carolyn Christov-Bakargiev), nella Biennale di Gioni (2013) e continueremo a vederlo perché è un modo stimolante di fuggire lo storicismo e anche il quesito invecchiato "what's new": la sfilata delle new entry. Ma non scordiamoci che in molte di queste mostre la Top Ten appare eccome: basta togliere di mezzo gli artisti morti, quelli anziani e i non-artisti, per arrivare al nocciolo duro di chi è protetto (e sovente prodotto con munifica attenzione all'investimento) dalle gallerie più potenti del mondo. L'emergere di un artista mediocre (ma coraggioso nelle dimensioni del lavoro) come Adrian Villar-Rojas ne è un caso limite. Ma anche il riemergere (a fini mercantili e museali) di artisti scomparsi o molto anziani. Per una felice riscoperta di Baruchello troviamo molte operazioni discutibili di marketing culturale. Ciò detto, il curatore ai suoi migliori livelli è comparabile a un filosofo che scrive la sua ipotesi sul mondo attraverso le opere e con la complicità consapevole degli artisti. Non accade sempre, ma per fortuna a volte accade che sia così».

5. «Assolutamente no, il critico non è un notaio che certifica l'esistente. Come dice il termine stesso nella sua etimologia, il critico sceglie e setaccia. È il suo unico dovere, fare un'operazione di *pointing* in cui ci propone una direzione dove volgere il nostro sguardo».

6. «Entrambe le cose. Dipende dall'onestà intellettuale dell'architetto e dal suo amore per le opere. Renzo Piano le sa valorizzare, Zaha Hadid le massacra».

La tua esperienza alla Fondazione Bevilacqua La Masa è stata soddisfacente? «È stata a tratti esaltante, non a caso l'ho

privilegiata anche se gratuita rispetto al lavoro ben pagato alla Galleria Civica di Modena. Niente è più bello che ricostruire una struttura che fa cultura e quindi anche identità. Con una squadra di lavoro armonica abbiamo detto basta alle mostre-pacchetto, abbiamo portato gli atelier per i giovani artisti da zero a tredici più due foresterie, trovando sponsor per creare una residenza di un anno che è percepita come un master, abbiamo iniziato a collaborare con realtà locali diverse quali, tra le altre, il Teatro La Fenice con artisti come Kentridge, Kimsooja, Isaac Julien; abbiamo fatto l'ultima personale vera di Richard Hamilton, quando ancora qualcuno lo considerava "senile"; e non sono che esempi. Abbiamo riservato spazio a molti giovani triveneti proprio dando alle due sedi espositive una credibilità internazionale, abbiamo cercato di declinare il rapporto tra locale e globale in maniera attuale, indagato la città di Venezia in molti modi (con artisti locali e internazionali, con studiosi e convegni). Nel complesso, quattordici anni di lavoro di cui non rimpiango un solo giorno, anzi di cui rimpiango solo l'aver dovuto essere spesso forzatamente assente».

7. «Tutte le volte che la mostra non era solo la mostra ma un passo avanti per l'istituzione presso cui lavoravo, si trattasse dell'Università Iuav, della Bevilacqua La Masa, della Civica di Modena o altro. Non mi interessa il mestiere di curatore in quanto tale, non fa per me. Mi piace la componente politica che risiede dentro l'impegno permanente nella ricostruzione dell'identità culturale di una città, di un paese e, devo dirlo anche in tempi molto difficili, dell'Europa. Resto un'europaista malgrado tutto, la sento come la mia unica casa, senza nulla togliere alle case degli altri per le quali provo rispetto e curiosità».

10 ottobre 2015



2a puntata,
continua

1. Bruce Nauman
"Pink and Yellow Light
Corridor (Variable
Lights)" 1972, mostra
"Topological Gardens"
2009, a cura di Carlos
Basualdo, chiostro dei
Tolentini dell'Università
Iuav di Venezia, parte
integrante del
Padiglione USA ai
Giardini, 53. Biennale
Arti Visive (courtesy
Philadelphia Museum of
Art, ph © 2009 Michele
Lamanna)

2. Maurizio Cattelan
"Untitled" 2004,
installazione su una
quercia di Piazza XXIV
Maggio a Milano, tecnica
mista, dimensioni reali,
a cura di Massimiliano
Gioni (courtesy
Fondazione Nicola
Trussardi, Milano; ph
Attilio Maranzano)

3. Louise Bourgeois
"Nature Study" 1984,
stampo 2002, gomma
blu, 76,2 x 48,3 x 38,1 cm,
mostra "La Grande Madre",
a cura di M. Gioni per
la Fondazione Nicola
Trussardi, Palazzo Reale,
Milano, agosto-novembre
2015 (courtesy Collezione
The Easton Foundation,
New York e Fondazione
Nicola Trussardi,
Milano; ph Marco
De Scalzi). Dietro si
intravede l'installazione
della stessa Bourgeois
"The reticent child"
del 2003.

4. Huang Yong Ping
"Bâton de Serpent" 2014,
a cura di Hou Hanru
e Giulia Ferracci,
MAXXI, Roma, dicembre
2014-maggio 2015
(courtesy Fondazione
MAXXI, ph Cecilia
Fiorenza)

5. Sullo sfondo "Hubble
Bubble" 2015 di Choi
Jeong Hwa; in primo
piano "Post-Forma"
2015 di Martino
Gamper, esposizione
"Trasformers"
a cura di Hou Hanru e
Anne Palopoli, MAXXI,
Roma novembre
2015-marzo 2016
(courtesy Fondazione
MAXXI, ph Musacchio
lanniello)

6. Michelangelo Pistoletto
e Cittadellarte,
"La Mensa delle Culture"
2005, a cura di Angela
Vettese, Galleria Civica
di Modena, Palazzina
dei Giardini, settembre
2005-gennaio 2006
(courtesy Galleria
Civica di Modena,
ph Paolo Terzi)