

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA 'LUIGI VANVITELLI'
DIPARTIMENTO DI LETTERE E BENI CULTURALI

GLOBALIZZAZIONE, INTERNAZIONALIZZAZIONE,
MULTICULTURALISMO. QUALE FORMAZIONE
PER LE NUOVE GENERAZIONI?

*Globalization, internationalization and multiculturalism.
Educational challenges and opportunities*

a cura di

Domenico Proietti, Margaret Rasulo, Raffaele Spiezia, Bella Takushinova

DiLBeC
Books

2021 Santa Maria Capua Vetere (CE)

ISBN 979-12-80200-02-0
ISSN 2704-7326
Polygraphia (Quaderni)
[online]

ARTWORLD ESPERANTO. L'ARTE CONTEMPORANEA IN EPOCA GLOBALE

LUCA PALERMO*

Con la caduta del muro di Berlino e la conseguente fine del dualismo capitalismo/socialismo, anche il sistema dell'arte si trova ad affrontare nuove sfide poste in essere da un mondo sempre più globalizzato. Nel corso degli anni Ottanta del secolo scorso, e con sempre maggior vigore nel decennio successivo, l'affacciarsi sulla scena artistica di paesi quali Cina, Brasile, Iran, Siria, e gran parte delle nazioni centro africane e sud africane ha da un lato favorito la conoscenza di dinamiche e metodologie artistiche lontane da quelle imposte nel corso dei decenni in occidente ma, allo stesso tempo, non è riuscito, almeno fino ad ora, a creare scambi bilaterali e reciproche influenze tra gli artisti occidentali e l'alterità.

Il contributo, passando in rassegna alcune delle più importanti mostre allestite tra la fine degli anni Ottanta e i decenni successivi e analizzando il fenomeno sempre più vasto delle Biennali d'arte, esamina il sistema dell'arte contemporanea in epoca globale mettendone in luce le potenzialità, ma anche le criticità.

With the fall of the Berlin Wall, and the end of the dualistic opposition between capitalism and socialism, the ever more globalized world started to pose new and unprecedented challenges to the system of art. Through the 1980s, and more intensively in the last decades of the 20th century, countries like China, Brazil, Iran, and Syria, together with many African countries, took an active part in the global artistic scene, contributing to the understanding of certain dynamics and methodologies not aligned with those imposed in the western world in the previous years. And yet, this new scenario has, so far, shown some limitations, particularly regarding the somewhat failed mutual exchange between western artists and what was then a new artistic wave.

This paper aims therefore to thoroughly analyze the complex phenomenon of globalization in contemporary art, highlighting both advantages and pitfalls. Specifically, the paper will explore some of the most important exhibitions from the period between the 1980s and the early years of the 21st century, with special attention to the vast and complex world of the Biennali.

INTRODUZIONE

Il 1989 è stato un anno determinante per quella improvvisa irruzione di persone ed oggetti provenienti da luoghi "periferici" del pianeta: un fenomeno che circa un ventennio dopo prenderà il nome di globalizzazione.

Se il punto di arrivo del discorso socio-politico, in quell'anno, si manifesta il 9 novembre con la caduta del muro di Berlino, in ambito artistico e culturale esso si palesa nella celeberrima *Magiciens de la Terre*, mostra curata da Jean-Hubert Martin, allora direttore del Centre Pompidou di Parigi, e allestita presso l'istituzione da lui diretta dal 18 maggio al 14 agosto. Il sottotitolo della mostra *Première exposition mondiale d'art contemporain* restituiva immediatamente al fruitore quelle che erano le ragioni a essa sottese. A ribadire tali ragioni nella prefazione del catalogo si legge che

Contrairement à une simple collecte d'objets, l'exposition réunit des œuvres – des objets – durables ou éphémères réalisés par des auteurs non seulement clairement identifiés mais auxquels nous avons rendu visite à domicile. Tous ces objets, d'ici ou d'ailleurs, ont en commun d'avoir une aura [...]. Ils sont destinés à agir sur le mental et les idées [...] Beaucoup des œuvres issues de la périphérie par rapport à nos centres culturels apparaissent à nos yeux comme marginales¹.

E così a un noto artista americano era affiancato un sacerdote voodoo, a un illustratore indiano un grande nome dell'arte europea.

Magiciens de la Terre ha segnato, dunque, l'ingresso dell'arte contemporanea in un mondo globalizzato e privo di quelle grandi narrazioni che avevano caratterizzato l'epoca moderna². Gli anni Ottanta del secolo

1. MARTIN 1989, pp. 8-9.

2. Non bisogna, tuttavia, dimenticare che già nel 1984, presso il Museum of Modern Art di New York fu allestita la mostra *Primitivism in 20th century art. Affinity of the Tribal and the Modern*, curata da William Rubin e costruita, diversamente dalla mostra del Pompidou, a partire esclusivamente da un criterio storico e didattico con un approccio decisamente modernista. Sulla questione della transculturalità modernista si veda, per ulteriori approfondimenti, MIRZOEFF 2002 ed in par-

* Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale. Dip. di Lettere e Filosofia (luca.palermo@unicas.it)

scorso non solo hanno gettato le basi per un approccio sempre più globalizzante del fare artistico e culturale, ma hanno anche segnato l'ingresso nell'epoca postmoderna, caratterizzata da una frenetica ricerca di una ibridazione culturale che, nella maggior parte dei casi, ha portato a una estenuante corsa all'occidentalizzazione dell'alterità. Tale ibridazione culturale, col senno del poi, si è rivelata essere, citando Nicolas Bourriaud, «une machine à dissoudre toute véritable singularité sous le masque d'une idéologie "multiculturaliste", machine à effacer l'origine des éléments "typiques" et "authentiques" qu'elle bouture au tronc de la technosphère occidentale»³.

Sebbene la mostra parigina avesse il merito di aprire un dibattito sul rapporto con l'altro e il lontano, tale dibattito finì con l'incentrarsi quasi esclusivamente sul rapporto tra un sistema culturale e sociale dominante, quale era quello occidentale di matrice europea e statunitense, e quello più eterogeneo e variegato dei paesi emergenti. L'evento ebbe comunque il merito di sollevare interrogativi che, ancora oggi, sembrano insoluti: dal rapporto centro/periferia del sistema dell'arte contemporanea, ai problemi relativi alla globalizzazione/globalizzazione, dalla persistenza delle identità culturali in un contesto sempre più internazionalizzante e omologante, al confronto tra occidente e resto del mondo. L'impressione che si ebbe a partire da questa mostra e per gran parte del decennio a essa successivo fu quella di una cultura artistica contemporanea sicuramente pronta a recepire la diversità al suo interno, ma più propensa ad una sostituzione dei linguaggi piuttosto che a una loro traduzione.

Un simile pericolo era già stato ravvisato, circa tre decenni prima della mostra parigina, da Claude Lévi-Strauss che, nel 1955, nel suo *Tristi tropici* si definiva preoccupato dell'avvento di una totalizzante monocultura planetaria che stava inaridendo l'immaginario dei singoli popoli⁴.

Quella che in Lévi-Strauss era solo una preoccupazione diventa oggettività con l'avvento della postmodernità e con il conseguente emergere nel sistema culturale, antropologico e artistico di paesi che, fino a quel momento, erano tenuti a debita distanza, vuoi per incapacità di comprensione, vuoi per ben ponderate scelte sociali ed economiche, da quello stesso sistema.

Nel corso degli anni Ottanta del XX secolo, e con sempre maggior vigore nel decennio successivo, l'affacciarsi sulla scena artistica di paesi quali Cina, Brasile, Iran, Siria, e gran parte delle nazioni centro africane e sud africane, ha da un lato favorito la conoscenza di dinamiche e metodologie artistiche lontane da quelle

impostesi nel corso dei decenni in occidente, ma, allo stesso tempo, non è riuscito, almeno fino ad ora, a creare scambi bilaterali e reciproche influenze tra gli artisti occidentali e l'alterità⁵. Una direzione, questa, che, da un lato, ha rischiato, e rischia ancora oggi, di avviare un processo di appiattimento delle diversità e delle identità, dall'altro, al contrario, si espone ad una sempre più pressante richiesta (da parte del sistema dell'arte contemporanea) affinché tali diversità diventino il punto di partenza e di arrivo dell'intero processo artistico.

Pourquoi – s'è domandato a tal proposito Bourriaud – un artiste iranien, chinois ou patagon se verrait-il ainsi sommé de produire sa *différence culturelle* dans ses oeuvres, tandis qu'un Américain ou un Allemand serait davantage jugé sur sa critique des modèles de pensée et sa résistance aux injonctions du pouvoir et aux diktats des conventions?⁶

L'arte contemporanea in epoca postmoderna e globalizzata sembra rivolgere la sua attenzione più alla provenienza dei "nuovi" artisti che alla destinazione della loro ricerca e della loro metodologia estetica. Allo stesso modo, la critica d'arte sembra avvertire la necessità di inquadrare tali artisti in una ineluttabile e spesso forzata cornice che tende a leggere il loro lavoro a partire dalla loro origine o dalla loro condizione sociale. Non è un caso che una tale ragione critica prenda avvio con gli anni Ottanta del secolo scorso, momento storico, come risaputo, di una forte volontà di ritorno al mercato dopo i "decenni bui" dell'effimero degli anni Sessanta e Settanta: al mercato serve avere solide categorie nelle quali inserire gli artisti al fine di renderli facilmente riconoscibili e appetibili in quanto merci. Ciò su cui bisognerebbe interrogarsi è in che modo la critica d'arte possa, oggi, far valere le diversità culturali e identitarie in un contesto sempre più globale, e, al tempo stesso, non considerare tali diversità e singolarità come motivo portante dello stesso fare critico. L'intero discorso critico postmoderno non ha riposto a tale interrogativo proprio a causa della contraddizione tutta interna al concetto di globalizzazione che questo periodo storico porta con sé: esso si muove, infatti, in equilibrio tra la volontà di prendere le distanze dal modernismo e dal suo "occidentocentrismo" e il nascente multiculturalismo di cui il postmodernismo si è fatto portatore.

La necessità di cercare nuovi stimoli e di andare oltre i ben definiti confini dell'arte occidentale non è una esigenza avvertita esclusivamente nei suddetti decenni. La storia dell'arte, specie quella di fine Ottocento e del Novecento è piena di casi simili: basti pensare al *japonisme* della fine del XIX secolo o all'arte negra dei primi decenni del Novecento. Tuttavia, un simile attingere a culture altre era, allora, uno scambio univoco: a nessun artista lontano dal ben collaudato sistema

ticolare il capitolo qui contenuto dal titolo *Transculturala: dal Congo al Kongo*.

3. BOURRIAUD 2009, p. 13.

4. LÉVI-STRAUSS 2018, p. 35.

5. Per ulteriori approfondimenti sulla *global art history* si veda BELTING, BUDDENSIEG 2009.

6. BOURRIAUD 2009, p. 28.

occidentale veniva chiesto di esporre, né tantomeno esisteva alcun tipo di mercato per tali arti; la passione parigina per l'arte giapponese ha prodotto scarsi risultati in Giappone; l'interesse per la primitiva arte africana non ne ha prodotti affatto in nessuna zona del continente nero.

Il postmoderno, al contrario, prende e pretende: con l'avvento del fenomeno della globalizzazione quanto accaduto circa un secolo prima ha prodotto una contropartita. L'occidente ha accolto con entusiasmo le nuove rotte artistiche e tutte le manifestazioni ad esse collegate le quali, pur perseguendo forme di riconoscibile diversità, hanno palesato una certa volontà (o necessità) di adeguamento ed omogeneizzazione.

Questo decentramento o, meglio ancora, questo allargamento dello scenario artistico contemporaneo, fenomeno tuttora in corso, deve essere letto con grande attenzione, evitando il rischio che esso diventi una sorta di nuovo colonialismo non necessariamente legato a confini e possedimenti geografici, quanto piuttosto a motivazioni culturali ed economiche.

L'interpretazione di un fenomeno complesso, e forse storicamente inevitabile, come è stato e continua a essere quello della globalizzazione, non deve limitarsi alla sua accettazione o alla sua negazione, quanto piuttosto deve essere portata avanti nella consapevolezza della diversità e della sua conservazione all'interno di un sistema (quello occidentale) che sembra poter fagocitare le identità culturali (e quindi artistiche) altre; evitare, dunque, che possa acquisire nuova linfa quell'*artworld esperanto* introdotto, nel 2013, da J.J. Charlesworth⁷.

NUOVI SCENARI GLOBALI

Nel 2001 l'economista Jim O'Neill ha coniato l'acronimo BRIC ad indicare l'importante ruolo economico globale svolto da quattro paesi: Brasile, Russia, India e Cina; lo stesso economista, nel 2013, ha affiancato a BRIC un ulteriore acronimo, MINT, relativo al crescente sviluppo avuto da altre quattro nazioni: Messico, Indonesia, Nigeria e Turchia⁸.

Ciò che colpisce è che il ritrovato sviluppo economico dei suddetti paesi, ma non solo di essi, coincide, nella maggior parte dei casi, con un altrettanto rapido sviluppo culturale e artistico. La situazione del sistema dell'arte contemporanea degli ultimi decenni ha per-

corso, dunque, un binario parallelo ai profondi mutamenti politici ed economici a livello globale: il mercato dell'arte, lo sviluppo di centri di promozione (musei, fondazioni, gallerie) e, soprattutto, rassegne internazionali (Fiere e Biennali) si sono diffusi a macchia d'olio in tutto il globo.

Altro dato interessante è che, in molti casi, un rapido sviluppo artistico è stato quasi una diretta conseguenza di conflitti bellici o di emergenze politico-sociali. Si pensi, per esempio, alla questione balcanica, la cui fine è coincisa con un'attenzione da parte del sistema dell'arte che «in questo modo si sentiva dalla parte giusta, contribuendo a confermare i ruoli attribuiti ai contendenti dalla politica, dall'economia e dal sentimento comune»⁹. Partendo da un simile presupposto, la Biennale di Tirana (*Tirana International Contemporary Art Biannual*), la cui prima edizione è stata inaugurata nel 2001, ha goduto di una grande risposta mediatica, che leggeva in tale rassegna la volontà di libertà e di pensiero di un intero popolo. Già l'anno precedente alla rassegna, la città di Tirana aveva scelto come sindaco proprio un artista, Edi Rama, attuale primo ministro albanese, il quale ha investito numerose risorse per una reale rigenerazione urbana e sociale della capitale albanese attraverso la pratica artistica.

Un caso analogo è quello di Cuba e della Biennale dell'Avana che, a partire dalla prima edizione del 1984, si è posta come obiettivo la presentazione delle manifestazioni artistiche contemporanee provenienti da ogni angolo del pianeta, ad esclusione di quelle provenienti dai paesi europei e da quelli nord americani. Questa scelta, la cui lettura politica non è da escludere, né tantomeno velata, è stata dettata, come ha spesso giustificato la direttrice della rassegna, Lilian Llanes, dal fatto che per un artista è molto più semplice, nel mondo contemporaneo, venire a conoscenza di quanto accade a livello artistico nei paesi europei o americani; molto più difficile è, al contrario, essere aggiornati su quanto accade nei paesi con meno visibilità e meno spazio nel sistema dell'arte¹⁰. Con tale manifestazione «il paese caraibico – ha scritto Roberto Pinto – voleva creare una rete di scambi tra paesi e culture che si ponesse come alternativa a quella consolidata tra Stati Uniti ed Europa occidentale»¹¹. Nonostante tale scelta ideologica-curatoriale, la Biennale ha comunque offerto a numerosi artisti cubani, spesso anche molto critici nei confronti del governo Castro, di affacciarsi sul panorama artistico internazionale e di ritagliarsi uno spazio stabile in esso (tra gli altri, Tania Bruguera, Wilfredo Pietro e Sandra Ramos).

Il fenomeno delle Biennali ha subito, dunque, una brusca accelerazione in concomitanza all'affermarsi, a livello sociale, economico e politico, della globalizzazione, e per-

7. CHARLESWORTH 2013. Con tale concetto si vuole indicare una produzione artistica operante attraverso una sorta di lingua franca visiva che non riflette più le specificità sociali e culturali dell'area geografica di provenienza dell'artista. Una siffatta prassi va ad inserirsi in un sistema dell'arte non più meramente internazionale, ma globalizzato nel quale i prodotti artistici sono, quasi sempre, leggibili e godibili e, commercialmente parlando, interscambiabili.

8. O'NEILL 2012; O'NEILL 2013.

9. MENEGUZZO 2012, p. 72.

10. Si veda LLANES 1996.

11. PINTO 2012, p. 175.

sino a una manifestazione nata negli anni Cinquanta come la *Bienal de Saõ Paolo*, la cui prima edizione nel 1951 fu pensata con lo specifico obiettivo di far entrare l'arte sudamericana in uno scenario più ampio, a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso ha avvertito l'esigenza di aprirsi al contesto artistico internazionale: basti pensare alle due edizioni, 1981 e 1983, curate da Walter Zannini, e soprattutto a quella del 1998 curata da Paulo Herkenhoff che, con spirito critico riguardo al fenomeno globalizzazione, ha proposto opere e artisti che ragionassero sul concetto di mescolanza culturale brasiliana e sulle sue peculiarità culturali.

Anche il continente africano ha subito il fascino della "biennalizzazione" dell'arte con la nascita, nel 1995, della Biennale di Dakar (in buona parte finanziata da fondi europei) e, nello stesso anno, della Biennale di Johannesburg (durata solo due edizioni), rassegne, queste, che hanno avuto il merito di presentare ad un pubblico internazionale artisti quali Marlene Dumas, William Kentridge, Kendell Geers e numerosi altri¹².

In ambito asiatico, un caso emblematico, soprattutto per le sue implicazioni sociali e politiche, è quello della Biennale di Istanbul; nata nel 1987 con l'obiettivo di avvicinare la ricerca artistica che si sviluppava sul territorio alla più recente sperimentazione internazionale, in tale progetto sono ben evidenti le motivazioni politiche sottostanti la scelta del governo turco di supportare una tale iniziativa. La Turchia, al tempo, aveva la necessità di avvicinarsi all'Europa e stabilire con essa nuove rotte economiche e commerciali. Non è un caso, dunque, che la Biennale di Istanbul, venne inaugurata nel 1987, pochi mesi prima della presentazione da parte della Turchia della candidatura a stato membro della Comunità Europea.

Dopo Istanbul numerose altre città asiatiche, spinte dal contemporaneo boom economico che quell'area del globo stava registrando, hanno avviato manifestazioni artistiche in grado di attirare il sistema internazionale. Tra queste la *Sharjah International Art Biennial* nata nel 1993 negli Emirati Arabi e, soprattutto, la Biennale di Gwangju in Corea del Sud, la cui prima edizione fu organizzata nel 1995. Una biennale, quest'ultima, che si potrebbe definire "terapeutica". A Gwangju, il 18 maggio 1980, la polizia uccise centinaia di manifestanti che protestavano contro la legge marziale voluta dal dittatore Chun Doo-wan. Per tale motivo, e con ferma

volontà da parte degli organizzatori di proporre una manifestazione che fosse in grado di farsi portatrice di memoria storica e, al contempo, di apertura al presente attraverso l'arte, la città fu scelta come sede della prima biennale della Corea del Sud dal significativo titolo *Beyond the Borders*. «La biennale internazionale di Gwangju – ha scritto il curatore Lee Yongwoo – pone interrogativi precisi sulla storia contemporanea della Corea e ne cura le ferite»¹³.

Un ulteriore tentativo di affrontare tematiche connesse all'identità di un intero continente è quello, non privo di criticità, portato avanti da *Manifesta*, manifestazione itinerante che nel 1996 ha organizzato la sua prima edizione nella città olandese di Rotterdam. Dopo l'esordio olandese, le successive edizioni si sono svolte in svariate città e regioni europee: Lussemburgo (1998), Lubiana (2000), Francoforte (2002), San Sebastián (2004), Nicosia (2006), Trentino-Alto Adige (2008), Murcia (2010), Limburgo (2012), San Pietroburgo (2014), Zurigo (2016), Palermo (2018).

Tuttavia, proprio l'idea di nomadismo della rassegna che, in prima istanza, sembrava essere il punto di forza della manifestazione, si è rivelata, nel tempo, la sua più grande criticità. Nata, infatti, con l'obiettivo di riflettere sulle conseguenze della caduta del muro di Berlino e sulla nuova idea di Europa, ciò che risulta anche solo scorrendo le sedi che l'hanno ospitata (fatta eccezione per Lubiana e San Pietroburgo) è che essa è ancora costretta all'interno dei confini della vecchia Europa.

La rapida analisi di ciascuna delle suddette manifestazioni, che non ha la pretesa di essere esaustiva ma è dettata dalla necessità di rendere palese una problematica strettamente connessa all'epoca globale, evidenzia quanto «le biennali condensano e collegano luoghi e produzioni artistiche, così come diverse idee di nazione e di identità culturale, in un discorso espositivo»¹⁴. Tuttavia, è altrettanto vero che tale prassi, guardando sempre troppo da vicino il modello occidentale (tanto per ragioni strettamente artistiche, quanto per esigenze economiche e politiche), rischia di appiattire e omologare i linguaggi e le metodologie dei singoli artisti.

12. Numerosi sono i paesi africani che hanno voluto affidare all'arte contemporanea il loro far parte di un sistema globale. Tra le altre si ricordano la Biennale del Cairo (Egitto), quella di Casablanca (Marocco), quella di Duta (Camerun, dedicata alla fotografia), quella di Abidjan (Costa d'Avorio), quella di Malabo (Guinea Equatoriale), quella di Malindi (Kenia), quella della Tanzania e quella di Tampala (Uganda). Per ulteriori approfondimenti sul fenomeno biennale in territorio africano rimando a OGUIBE, ENWEZOR 1999, CÉDRIC 2008, ENWEZOR, OKEKE-AGULU 2009 e ENWEZOR 2009.

13. LEE 1995, p. 101.

14. MARTINI - MARTINI 2011, p. 11. Per ulteriori approfondimenti sul fenomeno della *biennialogy* si vedano FILIPOVIC - VAN HAL - OVSTEBE 2010 e GREEN - GARDNER 2016.

RUSSIA, CINA ED ISLAM

Il ragionamento avviato, si fa più complicato quando l'asse geografico si sposta in Russia, Cina e nelle nazioni che compongono il blocco islamico. Si tratta di aree che, nel corso degli ultimi anni, hanno vissuto un'importante crescita economica alla quale si è, quasi conseguentemente, affiancata una decisa volontà di investimento nel settore artistico.

Nel 1991, due anni dopo il crollo del muro di Berlino, si disgrega l'Unione Sovietica e con essa anche quella fortissima centralizzazione culturale e artistica; se fino ad allora vi era una chiara e netta distinzione tra artisti ufficiali e non ufficiali, tale distinzione con l'inizio degli anni Novanta del secolo scorso si è andata via via assottigliando. La Russia cominciava a guardare con sempre maggior attenzione e curiosità ai modelli occidentali e anche l'occidente si rese disponibile a organizzare mostre di artisti russi, più con l'intento di dare voce a interpreti fino ad allora sconosciuti che per fare davvero il punto sulla situazione artistica dell'ex Unione Sovietica. I criteri di selezione di tali artisti erano «essere russo e sfuggire in qualsiasi modo, anche di pochissimo, allo stereotipo del realismo socialista che si riteneva unica espressione dell'arte sostenuta dal regime»¹⁵. Fatta eccezione per la «scoperta» di alcuni artisti come Ilya Kabakov o Erik Bulatov, pian piano l'interesse per l'arte russa contemporanea è andato scemando.

Ciò che, per il nostro ragionamento sulla globalizzazione e le sue conseguenze sul sistema dell'arte, è interessante è quanto avviene quando il mondo dell'arte russa è messo a confronto con quello che, negli stessi anni, accadeva e accade in ambito occidentale. Dalla caduta del muro di Berlino, il sistema dell'arte russo ha cercato di crearsi una propria identità, guardando molto da vicino il sistema occidentale. È proprio nel 1989 che cominciano ad aprire in Russia le prime gallerie d'arte contemporanea: la *Pervaya*, la *M'ARS*, la *Aidan 1.0*, la *Guelman*, la *XL*, la *Stella* (oggi fondazione); gallerie che sono state e continuano a essere un vero e proprio punto di riferimento per gli artisti russi. Allo stesso modo, nel corso degli anni Novanta, nascono luoghi di esposizione a carattere solidaristico: tra essi, nel 1991, il *CCA* (Centro per l'arte contemporanea) al cui posto nel 1994 sorse il *NCCA* (*National Centre for Contemporary Art*) e, nel 1999, il *MMOMA* (*Moscow Museum of Modern Art*). Tuttavia, lo spazio che più di ogni altro in Russia ha portato avanti un discorso di apertura internazionale e non solo di mera imitazione dei modelli occidentali è il *Garage CCC* (*Centre for Contemporary Culture*) nato nel 2008 per volontà della fondazione Iris facente capo a Roman Abramovic. Esso, nel corso degli anni, ha ospitato mostre di artisti quali Carsten Höller, Anthony Gormley, Francesco Vezzoli, Ilya ed

Emilia Kabakov, Mark Rothko e numerosi altri.

La volontà di allineamento al sistema occidentale è stata ulteriormente testimoniata dalla creazione, nel 2005, della Biennale di Mosca che, giunta oggi alla settima edizione, è riuscita a conquistare un suo spazio all'interno del panorama internazionale. Un risultato positivo se si pensa, come detto, che ciò avviene in un paese che solo dal crollo del comunismo ha cominciato a confrontarsi ufficialmente con forme di espressione non riconducibili ai canoni della tradizione.

Il modo in cui la Russia si è confrontata con le sfide lanciate dalla globalizzazione è quasi un caso emblematico di quanto tale fenomeno sia stato (e lo è ancora) in grado di scardinare persino i sistemi culturali più radicati e solidi come quelli vigenti nell'ex Unione Sovietica.

Un caso analogo a quello russo è, senza dubbio, quello cinese. Con la fine della separazione esistente tra i due blocchi che costituivano il sistema economico/sociale globale, quello capitalista e quello socialista, sul finire degli anni Ottanta del Novecento, la Cina appare un enorme mercato nel quale poter inserire ogni tipo di prodotto di matrice occidentale; tra questi prodotti, anche l'arte ha avuto il suo ruolo, e, nella fattispecie, l'arte statunitense ha avuto una sorta di canale preferenziale nell'aggressione di tale mercato, dovuta a delle preesistenti *partnership* economiche tra i due paesi. Non è un caso, infatti, che gran parte dell'arte contemporanea cinese abbia una spiccata connotazione pop, tanto per la diretta influenza americana quanto perché attraverso tale metodologia l'artista riesce a trasferire nell'opera il nuovo stile di vita quotidiano conseguente proprio alla vasta apertura che il paese ha avuto verso l'occidente a partire dagli anni Novanta del secolo scorso. Sebbene tale apertura, come detto, prenda avvio in tale decennio, è con l'inizio del nuovo millennio che il sistema dell'arte internazionale si accorge della ventata di freschezza derivante dalla più recente ricerca artistica cinese. E allora numerose gallerie occidentali aprono loro sedi in Cina: nel 2008, prima fra tutte, l'americana Pace Gallery, alla quale si sono aggiunte, tra le altre, Lisson, Perrotin, Gagosian, David Zwirner, De Carlo, White Cube, Almine Rech, Galleria Continua. All'apertura di tali gallerie si è affiancata l'inaugurazione, nel novembre 2019, della sede di Shanghai del Centre Pompidou.

E ancora, nel 2004, a Hong Kong è stata bandita la prima asta di arte contemporanea cinese da Sotheby che, l'anno successivo, nella sua sede di New York inaugura un dipartimento che si sarebbe dovuto occupare esclusivamente dei fenomeni artistici cinesi.

Sembra quasi superfluo sottolineare quanto questa ingente movimentazione dell'Occidente verso la Cina ha prodotto in termini economici e di mercato: «nel giro di tre anni, 2004-2007, le vendite di arte cinese contemporanea nelle aste di Hong Kong subiscono un incremento dei prezzi di quattordici volte, la perfor-

15. MENEGUZZO 2012, p. 44.

mance in assoluto più importante di tutto il mercato dell'arte contemporanea passata all'incanto»¹⁶. Sebbene oggi gli artisti cinesi (su tutti, Ai WeiWei, Yue Minjun, Zhang Xiaogang e Cai Guo-Qiang) siano entrati a far parte di quel processo di globalizzazione artistica sul quale si sta ragionando, ciò che è interessante sottolineare è un quasi totale disinteresse per tutto quello che è antecedente agli sviluppi artistici cinesi degli anni Novanta del Novecento: se la storia dell'arte e la critica considerano questo periodo di fondamentale importanza per le conquiste espressive attuali, il mercato internazionale tende a valorizzare solo ciò che è globalizzato. Ciò accomuna il triste destino di quegli artisti russi e cinesi che si potrebbero definire "dissidenti". Lo stesso Ai WeiWei, dissidente per antonomasia, ha scelto di lasciare il suo paese per stabilirsi nel "più civile" Occidente per portare avanti le sue ricerche che, sebbene muovano da matrici di contestazione e ribellione verso l'oppressione, sono, oramai, parte integrante di un ben strutturato sistema economico.

Infine, è nei paesi islamici che gli effetti della globalizzazione economica e culturale hanno avuto, forse, la ricaduta più contraddittoria di quanto avvenuto in ogni altro paese. Il diffuso antioccidentalismo di tali paesi e il voler proporsi, a tutti i costi, come il modello antitetico all'occidente, rendeva impensabile quanto, già da qualche decennio, sta avvenendo: basti pensare alla già citata biennale del Cairo, ma soprattutto, all'apertura prevista per il 2022 ad Abu Dhabi di una sede del Guggenheim e quella avvenuta nel 2017 del Louvre nella medesima città. C'è da chiedersi fino a che punto chi vive in quei paesi sia in grado di comprendere certe scelte e quanto, al contrario, simili operazioni siano il frutto di una ben studiata politica culturale rivolta più all'esterno che all'interno del paese stesso. E, ancora, se esiste una tale apertura nei confronti dell'arte contemporanea e del suo variegato linguaggio, perché i più noti rappresentati di tale area, le cui ragioni estetiche partono proprio dalle loro radici e dalle criticità dei propri paesi natali, sono costretti a "emigrare" verso quell'Occidente che in patria è considerato un grande male?

I casi della iraniana Shirin Neshat e della libanese Mona Hatoum sono emblematici di tale condizione. L'occidente, tuttavia, continua a guardare con interesse (non esclusivamente artistico) a tali paesi, come dimostrato da iniziative volte ad avvicinare due mondi e due ideologie quasi diametralmente opposte: faccio riferimento, per esempio, alla provocatoria presenza di un padiglione palestinese alla Biennale di Venezia del 2011 e, sempre in quell'occasione, all'organizzazione della mostra, come evento collaterale alla rassegna veneziana, *The Future of Promise. Contemporary Art from the Arab World*. Allo stesso modo, il mondo isla-

mico, ha spesso cercato una via verso occidente attraverso l'arte contemporanea: un caso su tutti è quello del TMOCA (Teheran Museum of Contemporary Art) che, inaugurato già nel 1977, ospita più di tremila lavori del XIX e XX secolo, la maggior parte dei quali di grandissimi nomi della scena artistica occidentale (Pollock, Warhol, Picasso, Braque, Magritte, De Chirico, Rothko, Bacon, Duchamp, ma anche Pissarro, Monet etc.).

L'ESTETICA DELLA GLOBALIZZAZIONE

Nel 2009 Nicolas Bourriaud ha dato alle stampe il volume *Radicant* il cui sottotitolo *Pour une esthétique de la globalisation* esplicita immediatamente la volontà, da parte dell'autore, di mettere in evidenza in che modo, quanto finora detto, trovi riscontro nella ricerca estetica *tout court*. In tale testo il teorico francese, sin dalle prime battute, ha sottolineato che, in un'epoca globale come quella a noi contemporanea,

La prétendue diversité culturelle, que préserve la cloche de verre du «patrimoine de l'humanité», semble être le reflet inversé de la standardisation générale des imaginaires et des formes: plus l'art contemporain intègre des vocabulaires plastiques hétérogènes provenant de multiples traditions visuelles non occidentales, et plus clairement apparaissent les traits distinctifs d'une culture unique et globalisée¹⁷.

Una siffatta visione, sia essa condivisibile o meno, pone, tuttavia, l'attenzione sull'incidenza del fenomeno della globalizzazione sul fare artistico internazionale e su quanto esso sia andato a modificare canoni estetici che sembravano immuni da ogni cambiamento. Come può, dunque, un artista continuare a operare in un sistema sempre più globalizzante, mantenendo tuttavia le sue specificità culturali? La questione è scivolosa e spesso paradossale, dal momento che un artista la cui metodologia estetica muove dalle sue radici e dalla sua identità umana e geografica rischia di essere accusato di compiere determinate scelte linguistiche proprio per essere più facilmente accettato nel sistema globale precedentemente descritto. Ciò che sempre più spesso accade e ciò con cui la ricerca estetica contemporanea sta facendo i conti è la messa in opera, da parte degli artisti, «moins la tradition dont ils sont issus que le parcours qu'ils accomplissent entre celle-ci et les divers contextes qu'ils traversent»¹⁸. Il risultato di un simile modo di procedere è un continuo sommare un'identità (artistica e culturale) con un'altra, una commistione che, a livello estetico (ma non solo) trapianta tale identità su un terreno di volta in volta differente, accettandone, tuttavia, la sua continua metamorfosi: è, questo, il 'radicante' di cui parla Bourriaud.

17. BOURRIAUD 2009, pp. 13-14.

18. BOURRIAUD 2009, p. 58.

16. MENEGUZZO 2012, p. 87.

L'estetica contemporanea, in piena globalizzazione, non rifiuta, dunque, la propria identità, ma la dilaziona nello spazio e nel tempo; l'estetica del diverso teorizzata da Segalen nel suo *Saggio sull'esotismo* (una serie di sue note redatte tra il 1904 e il 1918 e pubblicate postume), la sua apologia dell'eterogeneo, non trova, oggi, quasi più spazio nella ricerca artistica¹⁹. Segalen si era già accorto di quanto il peso dell'Occidente fosse in grado di schiacciare le realtà altre; oggi, a distanza di un secolo, è proprio dalla coesistenza e dalla fusione di tali realtà altre con quanto accade in Occidente che si sviluppano nuove forme d'arte e, di conseguenza, di ricerca estetica.

Questa incessante volontà di fusione, destinata a durare di volta in volta per il tempo di un nuovo incontro tra realtà altre, ha reso l'estetica contemporanea qualcosa di difficilmente inquadrabile in precisi schemi: se, per esempio, la ricerca artistica dei primi decenni del Novecento è stata caratterizzata da quelle che la storia dell'arte e la critica hanno definito avanguardie storiche, raggruppando sotto tale definizione numerosi artisti accomunati dalla volontà di ridefinire l'estetica stessa, e se il secondo dopoguerra, per le stesse ragioni, ha avuto le sue neoavanguardie, con l'avvento della globalizzazione e la fine delle grandi narrazioni, anche l'arte e l'estetica sembrano essere diventate volatili. Se, riprendendo Bauman, la società postmoderna è una società liquida²⁰, allo stesso modo, l'arte, in quanto costruito del reale, si è disciolta in innumerevoli espressioni estetiche tra le quali gli artisti si muovono come *semionauti*. Il concetto di semionauta, introdotto da Nicolas Bourriaud, vuole raggruppare gli «Habitants d'un monde fragmenté, dans lequel les objets et les formes sortent du lit de leur culture originelle pour se disséminer dans l'espace global»; e aggiunge:

ils ou elles errent à la recherche de connexions à établir. Indigènes d'un territoire sans limites a priori, ils se voient placés dans la position du chasseur-cueilleur d'autrefois, du nomade qui produit son univers en arpentant inlassablement l'espace²¹.

Il postmoderno e, ancora di più, il post postmoderno o altermodernità, hanno, quindi, ridefinito totalmente il concetto di estetica: la premessa teoriche dell'estetica kantiana, basate sulla pura contemplazione e il buon gusto, al cui esaurimento si è assistito già a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, sono del tutto state eliminate da qualsiasi giudizio critico nei decenni successivi. Nel suo saggio *Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas* (2007) Arthur Danto ha sostenuto che muovendo da siffatte premesse teoriche le socie-

tà cosiddette primitive sono state approcciate dagli studi partendo proprio dal loro essere esteticamente retrograde e dal loro essere costrette a sviluppare i propri ideali culturali partendo dall'imitazione delle culture più civilizzate²². Tale lettura, secondo Danto, giunge alla sua fine con lo sviluppo della pop art, dell'arte minimalista e delle nuove tendenze dell'estetica tra anni Sessanta e Settanta. Se la pop art elevava elementi del vissuto quotidiano, con il loro carico di banalità, ad arte e l'arte minimale insisteva sull'esperienza fenomenologica che l'osservatore era invitato a vivere, l'estetica dell'epoca globale si fa costante esplorazione ed incessante sperimentazione di modelli e medium. L'artista globale non si rimette più a un'autorità storica ben riconoscibile, adopera strumenti di volta in volta differenti, sconvolgendo, in tal modo, i canoni estetici della critica contemporanea. L'artista contemporaneo, per dirla con Rosalind Krauss, vive in una "condizione postmediale"²³. Pensare, nell'epoca globale, di poter inquadrare i canoni estetici radicandoli e collegandoli a uniche possibilità espressive, significherebbe continuare a leggere il progresso artistico nell'ottica greenberghiana della specificità del medium come strumento di decodifica dell'arte stessa. L'estetica contemporanea, dagli anni Novanta del secolo scorso, non vuole creare nuove avanguardie costruite su specifici mezzi espressivi (come, per l'appunto, faceva Greenberg), quanto piuttosto partire proprio da tale negazione per mettere a punto sistemi segnici le cui radici debbano essere necessariamente ricercate nell'indeterminatezza e nella mutabilità. Fino agli anni Ottanta, infatti, la necessità di seguire la scia di un passato sempre presente si è evidenziata negli innumerevoli movimenti i cui nomi erano tutti proceduti da prefissi come "post", "neo", "trans": transavanguardia, neo-espressionismo, new painting, neo-fauvisti, neo-geo, nuova oggettività, neo pop, giusto per fare qualche esempio. Stabilire una continuità o prendere le distanze da qualcosa che, comunque, si riconosceva come un intenso momento storico di ricerca estetica. Gli artisti contemporanei, pur essendo ben consci degli eventi passati, incentrano la loro ricerca più che su fattori temporali, su fattori spaziali: «l'immaginario contemporaneo è deterritorializzato, a immagine della produzione globale»²⁴. Non importa più il quando, ma il dove un determinato fenomeno avviene e in che modo il suo essere portatore di simboli e significati possa essere recepito dall'altro diverso da sé. Del resto, il sistema dell'arte e tutto ciò che gli ruota attorno riflette costantemente e perfettamente la realtà geopolitica

19. Si veda SEGALÉN 1983.

20. BAUMAN 2011.

21. BOURRIAUD 2009, p. 118.

22. Si veda DANTO 2007.

23. Si veda KRAUSS 2005.

24. KRAUSS 2005, p. 185.

dell'epoca sulla quale esso insiste: ciò ha permesso alla ricerca estetica, con tutto il suo carico di positività e negatività, di portare alla luce qualcosa di sommerso. Non si tratta, tuttavia, di nuovi artisti che si affacciano sulla scena internazionale, quanto piuttosto di artisti che erano semplicemente "invisibili" prima che diventasse impossibile ignorare le economie dei loro paesi.

Le nuove geografie artistiche ed estetiche hanno, dunque, innescato processi di dislocazione e di contaminazione tra ciò che è locale e ciò che è globale; in termini estetici ciò si traduce in un immaginario ibrido il cui linguaggio è universalmente comprensibile proprio perché costruito su esperienze comuni. Si tratta, come già accennato, di quell'*artworld* *esperanto* nel quale anche le realtà più marginali trovano, o dovrebbero trovare, spazio, benché la globalizzazione, non solo in campo artistico, abbia contribuito a unire alcuni e a escluderne molti.

CONCLUSIONI

Tra il febbraio e il maggio del 2003 presso il *Walker Art Center* di Minneapolis prima, presso la *Fondazione Sandretto Re Rebaudengo* di Torino poi (dal giugno al settembre dello stesso anno) e infine presso il *Contemporary Art Museum* di Houston (dal luglio al settembre dell'anno successivo), fu allestita, a cura di Philippe Vergne, la mostra *How Latitudes Become Forms. Art in a Global Age*. Nel catalogo che accompagna la mostra si legge: "The question of globalization and art is about transforming the structure of Western modernity so that one is able to write other histories of forms and practices, other art histories"²⁵. La volontà del curatore di dare forma e voce a latitudini diverse da quelle ben note dell'occidente si palesa nella necessità, descritta in catalogo, di dar vita a una nuova storia dell'arte che, in epoca globale, non debba esimersi dal rivolgere il suo sguardo verso l'altrove.

E, se sul finire degli anni Sessanta, Harold Szeemann si era posto il problema di dare forma ai comportamenti, nella sua celeberrima *When Attitudes Become Forms*, Philippe Vergne ha proposto un evento espositivo che fosse un incontro di culture che non abbia le caratteristiche della sistematicità e che non guardi esclusivamente ai filoni dell'arte contemporanea ufficiale e dominante. Inoltre, mentre il sottotitolo della mostra di Szeeman era *Live in Your Head*, a voler sottolineare quell'attitudine fortemente concettuale che caratterizzava quel decennio, per Vergne il sottotitolo ideale della sua mostra sarebbe potuto essere *Live in Your World*, a porre l'attenzione sull'esigenza, non solo dell'artista, ma dell'uomo in quanto tale,

di prendere coscienza dei grandi cambiamenti sociali, economici, antropologici e culturali che hanno caratterizzato l'epoca postmoderna prima e quella attuale della surmodernità o altramodernità poi²⁶.

Dal 1969 al 2003 il mondo ha subito profonde trasformazioni sociali, politiche e culturali, trasformazioni ancora in atto che rendono difficile una piena comprensione del fenomeno della globalizzazione nel campo dell'arte, ma non solo. Ciò che, a oggi, emerge nella ricerca artistica è una diffusa simultaneità delle pratiche che la critica tende quasi sempre a giustificare per poter quasi inventare nuovi sguardi e nuove letture sull'arte. La globalizzazione nel settore in oggetto sembra quasi essere diventata un metodo più che una questione da affrontare; uno strumento che ha favorito, e continua a farlo, grazie al moltiplicarsi di eventi espositivi a livello globale, lo sviluppo di un intenso confronto e di un costante scambio culturale; di un affacciarsi sulla scena mondiale di pratiche artistiche la cui diffusione non ha avuto pari nella storia. Una tale dinamica totalizzante ha portato a un progressivo livellamento dei linguaggi che non sempre fortunatamente ha corrisposto con la decadenza della pratica artistica, ma che ha sicuramente favorito quell'estetizzazione del mondo e quel capitalismo artistico, con tutti i suoi pro e contro, di cui hanno scritto Gilles Lipovetsky e Jean Serroy²⁷. Una tale condizione oltrepassa lo scenario artistico, rendendo, tuttavia, ancora più strette le connessioni tra quest'ultimo e la realtà sociale contemporanea.

25. VERGNE 2003, p. 20.

26. Intervista a Philippe Vergne, in rete al link <https://www.exibart.com/biennale-2003/cose-la-globalizzazione-nellarte/> (ultimo accesso 5 novembre 2019).

27. Si veda LIPOVETSKY, SERROY 2017.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAUMAN 2011 = Z. Bauman, *Modernità liquida*, Roma-Bari 2011.
- BELTING - BUDDENSIEG 2009 = *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, a cura di H. Belting - A. Buddensieg, Ostfildern 2009.
- BOURRIAUD 2009 = N. Bourriaud, *Radicaud. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris 2009.
- CÉDRIC 2008 = V. Cédric, *Festivals et biennales d'Afrique: machine ou utopie?*, Paris 2008.
- CHARLESWORTH 2013 = J.J. Charlesworth, *Global versus Local*, in *Art Review*, novembre 2013, http://artreview.com/features/november_2013_feature_global_versus_local_by_jj_charlesworth/ (ultimo accesso 26 ottobre 2019).
- DANTO 2007 = A. Danto, "Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas", in *Global Theories of the Arts and Aesthetics*, a cura di S.L. Feagin, Oxford 2007: 121-129.
- ENWEZOR 2009 = *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, a cura di O. Enwezor, Durham 2009.
- ENWEZOR - OKEKE-AGULU 2009 = O. Enwezor - C. Okeke-Agulu, *Contemporary African Art Since 1980*, Bologna 2009.
- FILIPOVIC - VAN HAL - OVSTEBE 2010 = *The Biennial Reader. An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, a cura di E. Filipovic - M. Van Hal - S. OVSTEBE, Ostfildern 2010.
- GREEN - GARDNER 2016 = *Biennials, Triennials and Documenta. The Exhibitions That Created Contemporary Art*, a cura di C. Green - A. Gardner, Chichester 2016.
- KRAUSS 2005 = R. Krauss, *L'arte nell'era postmediale. L'esempio di Marcel Broodthaers*, Milano 2005.
- LEE 1995 = Y. Lee, "Remapping the Borders", in *Beyond the Borders*, a cura di Y. Lee, Gwangju 1995: 111-119.
- LÉVI-STRAUSS 2018 = C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Milano 2018.
- LIPOVETSKY - SERROY 2017 = G. Lipovetsky, J. Serroy, *L'estetizzazione del mondo. Vivere nell'era del capitalismo artistico*, Palermo 2017.
- LLANES 1996 = L. Llanes, "Polarizzazione o universalizzazione dell'arte", in *La generazione delle immagini 2 - sguardi planetari*, a cura di R. Pinto, M. Senaldi, Milano 1996. In rete al link <https://1995-2015.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Pinto/Eng/genee.htm>
- MARGINALIA 2013 = "Marginalia: Thomas McEvelley on The Global Issue", in *Making Art Global (Part 2) - Magiciens de la Terre 1989*, a cura di L. Steeds et alii, London 2013: 268-272.
- MARTIN 1989 = J.-H. Martin, "Preface", in *Magiciens de la Terre*, a cura di J.-H. Martin, Paris 1989: 8-11.
- MARTINI - MARTINI 2011 = F. Martini - V. Martini, *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle biennali*, Milano 2011.
- MENEGUZZO 2012 = M. Meneguzzo, *Breve storia della globalizzazione in arte (e delle sue conseguenze)*, Milano 2012.
- MIRZOEFF 2002 = N. Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, Roma 2002.
- O'NEILL 2012 = J. O'Neill, *BRIC. I nuovi padroni dell'economia globale*, Milano 2012.
- O'NEILL 2013 = J. O'Neill, *From BRIC to MINT*, Business standard, novembre 2013, http://www.business-standard.com/article/opinion/jim-o-neill-from-bric-to-mint-113111301201_1.html (ultimo accesso 26 ottobre 2019).

OGUIBE - ENWEZOR 1999 = *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, a cura di O. Oguibe - O. Enwezor, London 1999.

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

SEGALEN 1983 = V. Segalen, *Saggio sull'esotismo. Un'estetica del diverso. Pensieri pagani*, Bologna 1983.

VERGNE 2003 = P. Vergne, "Globalization from the Rear: Would you Care to Dance, Mr. Malevich?", in *How Latitudes Become Forms. Art in a Global Age*, a cura di P. Vergne, Minneapolis 2003: 18-27.