

# Biennale Arte 2017

## VIVA ARTE VIVA

*Introduzione alla Mostra*  
di Christine Macel



la Biennale di Venezia

57. Esposizione  
Internazionale  
d'Arte

L'arte di oggi, di fronte ai conflitti e ai sussulti del mondo, testimonia la parte più preziosa dell'umanità, in un momento in cui l'umanesimo è messo in pericolo. Essa è il luogo per eccellenza della riflessione, dell'espressione individuale e della libertà, così come degli interrogativi fondamentali. Sogni e utopie, relazione con l'altro e gli altri, legami alla natura e al cosmo, oltre che a una dimensione spirituale, trovano nell'arte il loro spazio di predilezione. In ciò, l'arte è l'ultimo baluardo, un giardino da coltivare al di là delle mode e degli interessi specifici e rappresenta anche un'alternativa all'individualismo e all'indifferenza. L'arte ci costruisce ed edifica. È un sì alla vita, certamente spesso seguito da un ma, in un momento di disordine globale. Più che mai, il ruolo, la voce e la responsabilità dell'artista appaiono dunque cruciali nell'insieme dei dibattiti contemporanei. È grazie alle individualità che si disegna il mondo di domani, un mondo dai contorni incerti, di cui gli artisti meglio degli altri intuiscono la direzione.

*Viva Arte Viva* è così un'esclamazione, un'espressione della passione per l'arte e per la figura dell'artista. *Viva Arte Viva* è una Biennale con gli artisti, degli artisti e per gli artisti, sulle forme che essi propongono, gli interrogativi che sollevano, le pratiche che sviluppano, i modi di vivere che scelgono.

La mostra offre un percorso espositivo coniugato alle opere degli artisti, piuttosto che un tema conduttore unico, in un contesto teso a favorirne l'accesso e la comprensione dei significati, generando incontri, risonanze e riflessioni. Il percorso si sviluppa così intorno a nove capitoli o famiglie di artisti, con due primi universi nel Padiglione Centrale, e sette successivi universi che si snodano dall'Arsenale, fino al Giardino delle Vergini. Ogni capitolo costituisce di per sé un padiglione o un *trans-padiglione*, in senso transnazionale, che riprende la storica suddivisione della Biennale in padiglioni, il cui numero non ha mai cessato di crescere dalla fine degli anni novanta. Questo cenno semantico fa riferimento alla questione, spesso dibattuta, sulla pertinenza dei padiglioni nazionali, superandola dal momento che ogni universo vede coinvolti artisti di ogni generazione e provenienza.

Pertanto, nessuna materiale separazione ritma il percorso di questi padiglioni, che si succedono tra loro in maniera fluida, come i capitoli di un libro. Dal *Padiglione degli Artisti e dei Libri* al *Padiglione del Tempo e dell'Infinito*, questi nove episodi propongono un racconto, spesso discorsivo e talvolta paradossale, con delle deviazioni che riflettono la complessità del mondo, la molteplicità delle posizioni e la varietà delle pratiche. La Mostra si propone così come una esperienza che disegna un movimento di estroversione, dall'io verso l'altro, verso lo spazio comune e le dimensioni meno definibili, aprendo così alla possibilità di un neumanesimo. Questo moto di apertura del soggetto verso l'ignoto, dove esperienza e speculazione vengono messe in primo piano, rappresenta *di per sé* una risposta a un clima conservatore, pericolosa origine di opinioni scontate, diffidenza e indifferenza.

*Viva Arte Viva* vuole così infondere una energia positiva e prospettica, rivolta ai giovani artisti e dedicando al contempo una nuova attenzione agli artisti troppo presto scomparsi o ancora misconosciuti al grande pubblico, malgrado l'importanza della loro opera. Scoperte e riscoperte permettono di articolare le opere di diverse generazioni di artisti, che, in ognuno dei Padiglioni,

offrono una prospettiva sulle questioni spesso sollevate a partire dagli anni sessanta e soprattutto dagli anni settanta. Esse vengono riprese e riformulate oggi in un contesto antropologico e sociologico in piena trasformazione, la cui inclinazione è ancora incerta; ancora vive, in quanto talvolta prive di risposta, queste problematiche permettono di iscrivere l'arte nella realtà della sua epoca, riflettendo interrogativi che sono anche quelli della società civile. Benché l'arte non abbia cambiato il mondo, rimane il luogo in cui poterlo reinventare.

### ***Il Padiglione degli Artisti e dei Libri***

Partendo dal *Padiglione degli Artisti e dei Libri*, la mostra pone come premessa una dialettica che attiene alla società contemporanea, al di là dell'artista stesso, e che interroga tanto l'organizzazione della società quanto i suoi valori.

L'arte e gli artisti vengono quindi collocati al centro della Mostra che inizia da un'indagine sulle loro pratiche e il modo di fare arte, tra ozio e azione, tra *otium* e *negotium*. L'*otium* romano, erede della *scholè* greca, rappresenta un momento privilegiato, oggi impropriamente tradotto in tono peggiorativo dal termine pigrizia, o in inglese dalla parola *leisure*, che assume un significato non distante da *entertainment*.

L'*otium*, all'opposto del mondo degli affari o del *negotium*, a cui comunque l'artista non sfugge, implica al contrario quel tempo libero, quel momento di inoperosità e di disponibilità, di inerzia laboriosa e di lavoro dello spirito, di tranquillità e azione, in cui appunto nasce l'opera d'arte.

La scelta stessa di essere artista implica una posizione sociale che, benché oggi molto reclamizzata e riconosciuta, non mette in discussione né il ruolo del lavoro come valore assoluto del mondo contemporaneo, né, come corollario, quello del denaro. È una scelta che implica una posizione particolare sul modo di considerare l'uomo nella sfera privata e in quella pubblica, non l'uomo dei media, ma l'uomo di fronte alla cosa pubblica. Seppure anche l'artista lavorando produca opere destinate a un sistema commerciale, sono le modalità stesse della sua attività a proporlo come un'alternativa, nella quale la necessità dell'inattività o dell'azione non produttiva, del vagabondaggio mentale e della ricerca rimangono basilari. Questa posizione non è dunque priva di conseguenze sul modo in cui la società civile potrà considerare il tempo libero, non più ritenendolo consumato, per non dire sprecato, bensì come tempo da dedicare a sé.

È per questo che la mostra si apre con l'opera *Artist at Work* di Mladen Stilinović, purtroppo scomparso quest'anno, che predicava la pigrizia come condizione necessaria dell'essere artista, ritraendosi nel 1978 mentre dormiva nel proprio letto, poi nel 2011 sulla panca di una delle sue mostre. La questione dell'*otium* è stata cruciale anche per un artista come Franz West. La fotografa Friedl Kubelka lo ha così colto a Vienna nel 1973, disteso sul suo letto d'infanzia, contro la parete ornata dai suoi primi disegni a grafite. Per tutta la vita West si farà fotografare disteso, sui divani o sulle *chaises longues* da lui stesso concepite per questo tempo di riposo riflessivo, prediligendo la conversazione, la lettura e l'ascolto della musica classica. Da Vorobyev e Vorobyeva in Kazakistan negli anni novanta a Frances Stark sulla West Coast americana in anni recenti, l'artista non esita a fare della creazione il processo stesso della sua arte, partendo da questa posizione di rilassamento propizia alla riflessione.

Precursore di questa famiglia di pigri iperattivi e di lettori compulsivi, Raymond Hains occupa in questo insieme un posto storico e centrale.

Il suo *lit-clos* bretone che racchiude la sua "banca dati mentale", evocando lo stato di sonno ipnagogico, troneggia al centro della sala in cui si dispiegano anche le sue famose valigie Airbus, piene di libri annotati e classificati per tematiche di lettura. L'ambiente stesso dell'arte non sfugge al suo humour sarcastico, poiché l'artista strappa vari manifesti della Biennale del 1964 e del 1966, deforma le immagini di quelli dei padiglioni nazionali nel 1968 o una carta American Express nel 1987, allusione questa al mercato dell'arte; come la sua serie dei "macintoshage" in cui il mercante

newyorchese Leo Castelli affianca i vivai Castelli di Nizza sulla Costa Azzurra (1999). I quattro pannelli di John Waters, *Study Art (for Profit or Hobby)* che punteggiano il Padiglione Centrale sono ispirati dalla scultura anonima che accoglie gli studenti alla Scuola di Belle Arti di Baltimora e declinano sullo stesso tono tutte le ragioni sbagliate del "fare arte" oggi. Lo studio dell'artista diventa anch'esso soggetto e oggetto dell'opera, proseguendo la dialettica dell'azione e dell'inazione.

Come per Frances Stark, Dawn Kasper invita il suo divano a entrare nell'opera, ma passa dalla rappresentazione all'azione, smontando il proprio studio per trasferirsi per sei mesi nella sala Chini per lavorare, realizzare performances, interagire con gli spettatori. Questa logica dell'azione, questa scelta di mescolare il privato al pubblico e di creare un workshop costante, rispecchia la posizione di artisti che operano in tempo reale, come facevano già Philippe Parreno e Pierre Joseph all'inizio degli anni novanta. Non si tratta più soltanto di esporre un modo di vivere privato, bensì di rendere accessibile e vivo uno studio spesso mitizzato che sempre più assomiglia a un ufficio, a un deposito (come l'opera programmatica dell'artista emiratino Hassan Sharif) o a un luogo di lavoro collettivo.

La nozione di collettivo al centro delle pratiche emerge in particolare nella proposta del progetto *Green light - An artistic workshop* di Olafur Eliasson. Studio artistico e luogo di apprendistato che propone la fabbricazione di lampade modulari, *Green light* consiste in un'opera collaborativa concepita innanzitutto per i migranti e i rifugiati che oggi vivono a Venezia o in Veneto, nonché per gli studenti e per il pubblico. Lo studio, in modo più generale, non è più per Eliasson soltanto una sfera di ricerca intimista, momento che ad ogni modo l'artista preserva, ma soprattutto una sorta di laboratorio che riunisce competenze diverse, al contempo interrogandosi sulla questione della gerarchia. Non più "factory", ma atelier fondato su una vita in comune, sulla somma delle qualifiche, in un'organizzazione orizzontale e interconnessa, al contempo nel lavoro ma anche a livello di vita quotidiana, come dimostrano i pasti consumati in comune in una cucina concepita come area per la riflessione dell'atelier. Il gruppo di una trentina di persone intorno a Olafur Eliasson è così coinvolto in un'impresa artistica, politica, etica ed estetica.

Come un'agorà o un parlamento, secondo i termini dell'artista, l'atelier è già aperto alla sfera pubblica. L'artista è anche attivo sul piano rigorosamente socio-politico, attraverso numerose attività legate all'Africa, allo sviluppo sostenibile o ancora alle questioni dei migranti e della loro integrazione nel corpo sociale. Eliasson si pone quindi all'opposto della posizione di Edi Rama, che da artista è diventato uomo politico di primo piano, attualmente primo ministro dell'Albania, la cui attività artistica si colloca oggi negli interstizi non più del suo tempo libero ma di quello dedicato al lavoro, realizzando dei "doodles" nel corso delle riunioni, dei disegni che formeranno poi carte da parati, che riaffermano l'abbandonarsi felice al disegno. Le questioni politiche legate alla posizione artistica affiorano talvolta in modo velato, come nel caso dei dipinti dell'afroamericano McArthur Binion, che fa del suo certificato di nascita il motivo di astrazioni che ripetono in maniera indistinta le sue generalità. Lo stesso Sam Gilliam, all'apice di un lavoro in cui il dipinto si disfa della cornice per diventare una scultura che abbraccia la Color Field Painting, rivendica il legame tra il suo lavoro di artista plastico e i movimenti dei neri americani.

L'impegno di Abdoulaye Konate nel suo paese, il Mali, al di là della sua opera quale ideatore degli incontri della fotografia di Bamako o di conservatore delle arti e dei mestieri multimediali, conferma, se ce ne fosse bisogno, il senso della responsabilità sociale dell'artista.

Franz West, disegnando e barrando, nel suo disegno *Otium*, ingarbuglia il senso del testo, avviando un dialogo al contempo ammirativo e critico verso lo scritto. Quest'ambigua relazione dello scultore con il libro, il testo e, in senso ampio, con la conoscenza, costituisce un Leitmotiv di numerose opere che chiariscono la riflessione sull'artista di oggi. Nell'era descritta come quella post-internet, i legami degli artisti con il testo scritto non sembrano essersi allentati ma anzi

arricchiti di nuove riflessioni. L'opera di John Latham sul libro, iniziata negli anni sessanta e proseguita fino ai *Clusters* degli anni novanta, adotta, alla stregua di quella di Raymond Hains, una posizione radicale e ispiratrice. In essa il libro appare come un oggetto di desiderio e di scultura, dove la pulsione di distruzione trova sbocco.

L'ambivalenza dell'artista rispetto al libro e soprattutto al senso, che lo scultore letteralmente lacera, trasformandolo in possibilità di colori in movimento o in sfere composte da frammenti di libri, sembra presagire un'epoca di profonde trasformazioni rispetto alla lingua, alla conoscenza, ai mezzi per accedervi e alla sua collocazione nella società stessa. Ancor prima che Umberto Eco sfidasse internet, Raymond Hains si dichiarava egli stesso un web artist, come se la sua memoria sostituisse ogni motore di ricerca.

E in effetti negli anni duemila creava opere in cui sovrapponeva immagini di finestre aperte sullo schermo del computer per metterle in dialogo l'una con l'altra. Nunez e Rodriguez, duo di artiste venticinquenni che collaborano nelle Filippine, vanno nella stessa direzione, fabbricando libri di tessuto che dispongono su tavoli e che il pubblico può manipolare, come in un'ode al sapere di cui avvertono la precarietà in una parte della loro generazione.

Geng Jianyi con i suoi libri colorati, Liu Ye con i suoi dipinti di copertine di libri come miniature, si inseriscono entrambi in una riflessione propria dell'area culturale cinese rispetto alle loro tradizioni e al loro dialogo con quelle dell'Occidente, da Mondrian a Nabokov. Per Abdullah Al Saadi, che lavora lontano dai centri urbani degli Emirati, dopo aver studiato pittura in Giappone, il libro riprende la tradizione del rotolo, diventando un racconto intimo, non più uno strumento di sapere ma un compagno della quotidianità, come enuncia anche Geng Jianyi.

Attraverso un paziente lavoro di iscrizione e trascrizione, Irma Blank ha creato da parte sua libri ricoperti di microsegni, un mondo parallelo, una sorta di diario intimo che le ha permesso di colmare la distanza culturale vissuta al momento del trasferimento dalla Germania all'Italia.

La scrittura si stacca così dal senso per diventare una maniera di essere al di là dei limiti della lingua. Critica dell'eccesso di informazione, fascinazione e repulsione per il sapere si coniugano così in quest'opera misurata e raffinata. Oltre al rapporto con la conoscenza di cui riprenderemo in seguito l'analisi con il progetto *La mia biblioteca*, l'artista si definisce anche rispetto alla storia dell'arte stessa, ancora e sempre. Posto che l'idea di un'arte contemporanea eternamente in rottura con il passato abbia perso dagli anni ottanta la sua pertinenza ideologica, numerosi sono quelli che, soprattutto oggi, giustamente la rivisitano.

Cerith Wyn Evans, la cui opera allaccia un dialogo con figure di intellettuali del XX secolo, da Georges Bataille a Guy Debord, in *Pasolini Ostia Remix* esalta il fuoco interiore che consuma l'artista. Questa concezione romantica dell'atto creativo si esprime in una frase tratta dalla sceneggiatura di *Edipo Re* di Pasolini, riprodotta in fuochi d'artificio che illuminano la stessa spiaggia in cui l'autore fu assassinato nel 1975. La stessa nostalgia, qui nei confronti dell'arte contemporanea storica, si esprime nel video di Agnieszka Polska, che tenta di ricostruire una performance del 1968 dell'artista polacco Włodzimierz Borowski. Ciprian Mureșan intreccia nei suoi pazienti palinsesti i capolavori della storia dell'arte, da Masaccio a Giorgio Morandi, fino a ridurli in rifiuti. Sulla facciata del Padiglione Centrale, Sam Gilliam crea un nuovo *Drape* in omaggio a Yves Klein e al suo famoso blu, mentre il Mondrian Fan Club, creato da David Medalla e Adam Nankervis nel 1991, rende omaggio a Piet Mondrian con *Moveable Mondrian Pavilion* nel corso di una performance che si svolge non lontano, durante l'inaugurazione.

Paulo Bruscky, figura di spicco dell'arte concettuale e della Mail art in Brasile, realizza davanti alla facciata del Padiglione Centrale un'opera immaginata nel 1973, *ARTE SE EMBALA COMO SE QUER*, che interroga la museificazione dell'arte nello spirito sovversivo e contestatario che lo caratterizza. Con i suoi *Puppets* realizzati insieme a Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno enunciava già un cambiamento antropologico: gli artisti diventavano marionette che si risvegliavano grazie a

un ventriloquo, dei quasi-fantasm, usciti non dal passato ma dal presente stesso, in cui vacillava l'idea di un soggetto. Questo impero del dubbio e dell'incertezza che colpisce il soggetto, proprio mentre le neuroscienze ne frantumano la nozione, traspare nel secondo capitolo della mostra.

Iniziata con i pensieri vagabondi dell'artista, con il suo studio, i suoi nutrimenti terreni e spirituali, con il suo spazio di lavoro materiale e mentale, la mostra si sviluppa organicamente in una successione di padiglioni, di stanze o di strofe, che propongono al visitatore l'esperienza di un viaggio dall'interiorità verso l'infinito. Una gradazione si attua, partendo dal soggetto o dall'individuo-artista, per passare al rapporto con l'altro, con l'ambiente, fino alle questioni più irrisolte, colte dalla scienza o dalla metafisica.

### ***Il Padiglione delle Gioie e delle Paure***

Il *Padiglione delle Gioie e delle Paure* evoca così il rapporto del soggetto con la propria esistenza, con le sue emozioni e sentimenti o con quelli che cerca di suscitare. In un mondo scosso da conflitti, guerre, disuguaglianze crescenti, che generano populismi e rigetto delle elites, le emozioni soggettive risorgono più che mai. L'epoca obbliga a riconsiderare l'umano non più soltanto come essere ragionevole capace di costruire un mondo nuovo, libero e fraterno, ma anche in contatto con le sue pulsioni e le sue emozioni, a volte le meno nobili, come la paura, l'ansia e l'aggressività.

Emerge un soggetto vulnerabile e fragile. Così l'opera di Hajra Waheed coniuga sottilmente questi nuovi sentimenti di alienazione dovuti alle migrazioni o alla sorveglianza di massa. Con le opere di Tibor Hajas, Marwan, Luboš Plný e Sebastian Diaz Morales, si delineano con violenza ancora maggiore sentimenti di annullamento, di distorsione o perfino di sospensione. Tibor Hajas, figura mitica dell'arte in Ungheria, cantore della tendenza anti-art d'ispirazione Fluxus, realizza alla fine degli anni settanta degli impressionanti autoritratti. Nelle *Surface Torture*, grazie a un lavoro sul negativo, il suo viso sbiancato sembra disfarsi a strati. Un simile senso di disgregazione impregna l'opera di Marwan che, originario di Damasco, si stabilisce in Germania nel 1957. Dagli anni sessanta al primo decennio del XXI secolo, i suoi autoritratti a olio talvolta somiglianti a immagini del Cristo tracciano un percorso al contempo pittorico e ontologico di un soggetto che si decompone lentamente, si torce, si allunga, sparisce in frammenti colorati, perdendo ogni volume. In questa famiglia di artisti in cui medium e sentimento si combinano, un caso a parte è costituito dal ceco Luboš Plný. I suoi disegni dissezionano in maniera ossessiva corpi e organi, appiattiti, coperti da collages e annotazioni: i volti divengono maschere, l'essere umano diviene animale. All'interno di una sorta di riparo, il visitatore è invitato a una seduta meditativa da Sebastian Diaz Morales, di fronte al video di un uomo in sospensione in un vasto cosmo. Questa fluttuazione dell'individuo in un'immensità su cui non ha alcun controllo costituisce la metafora che conclude il percorso del Padiglione Centrale dei Giardini, e precede il terzo capitolo che comincia all'Arsenale. Parallelamente, vari artisti evocano l'individuo nei suoi sentimenti più intimi, collegati alle relazioni interpersonali con i propri cari. L'installazione di disegni a china su carta nepalese o su vetro, concepita da Kiki Smith, mette in relazione varie figure – maschili e femminili, in coppia o isolate, il più delle volte sedute – che non sembrano tuttavia intrattenere un vero dialogo, concentrate sulla loro interiorità. Il complesso dispositivo, architettonico, video e audio, immaginato da Sung Hwan Kim, indaga il rapporto tra una madre e una figlia che è anche nipote dell'artista, e che fa intervenire nel corso delle riprese. Egli mette in discussione diversi concetti, tra cui il legame al paese d'origine, la Corea, trasmesso dalla generazione dei suoi genitori, ispirandosi al tempo stesso a opere romantiche in cui l'amore è spesso legato alla morte. I dipinti e le opere su carta di Firenze Lai evocano analogamente individui dalle forme sproporzionate, spesso isolati, a volte vicini, ma in configurazioni claustrofobiche, come in *Security System*, o *Autism*, da cui si sprigiona un vivo senso di incomunicabilità.

Andy Hope 1930 e Rachel Rose proseguono questo percorso sul tono della fantasia, della fantascienza o del fumetto. L'installazione immaginata da Andy Hope 1930, artista che ha volontariamente spostato la sua data di nascita al 1930, iniziando già una sorta di viaggio nel tempo, esplora il futuro attraverso un video installato al centro di un insieme di dipinti, disegni e sculture.

Il video situato "dopo il futuro" mette in scena il personaggio di fantascienza Fran Athens, i cui incontri sulla Terra provocano svariati sentimenti di estraneità, malinconia e alienazione. In *Lake Valley*, Rachel Rose esplora in un film d'animazione il mondo dell'infanzia in forma onirica, attraverso le deambulazioni di un cagnolino che lascia la sua casa e la sua giovane padrona. Tutti questi artisti costringono a considerare l'essere umano nell'ambito del suo corpo e delle sue emozioni, come peraltro le neuroscienze spingono oggi a fare, dando ragione a Spinoza contro Descartes. Mal considerate, nell'illusione di poterle reprimere, le emozioni umane sembrano essere invece per la scienza attuale il motore stesso della sopravvivenza e dell'evoluzione<sup>1</sup>. Non lasciandosi dimenticare esse obbligano a essere riconsiderate come il luogo di ancoraggio del pensiero, chiedendo la reinvenzione di un umanesimo fondato su una ragione non isolata, ma articolata sulla loro realtà.

### *Il Padiglione dello Spazio Comune*

Inaugurando il percorso dell'Arsenale, il *Padiglione dello Spazio comune* riunisce artisti la cui opera si interroga sul collettivo, sul modo di costruire una comunità che superi l'individualismo e gli interessi specifici, particolarmente vivi in un'epoca inquieta se non indifferente. Tale questione, così vibrante nell'arte contemporanea storica della fine degli anni sessanta e settanta, permane oggi invariata, benché segnata dalle stanchezze e disillusioni generate da queste utopie. L'aspetto antropologico assume qui un'importanza particolare con le opere storiche di Juan Downey o di Maria Lai. Alla fine degli anni settanta, Downey realizza *The Circles of Fire*, un'installazione circolare di monitor attorno alla quale si riunirebbe un gruppo, composta di film realizzati nel corso delle sue esplorazioni nel territorio degli Yanomami, nella riserva federale amazzonica. Cos'ha in comune, quanto artista che risiede a New York, con queste tribù e con la loro cultura? Questo incontro in cui riprende indiani e al tempo stesso affida loro la telecamera esprime il desiderio non soltanto di un artista etnologo ma di un artista che si interroga sul collettivo laddove la concezione dei mondi si rivela più diversa.

Quest'opera assume oggi particolarmente senso, come un'eco alle riflessioni di Viveiros de Castro nelle sue *Metaphysiques cannibales*<sup>2</sup>. Sempre in un filone antropologico, Maria Lai non ha cessato di legarsi alla terra e sua comunità, talvolta nel senso più letterale del termine, proponendo dei territori, delle performance e delle narrazioni, in cui l'uso del nastro o del filo tessuto appare come la metafora stessa del legame. Nel paese di Ulassai, dove è nata, nel cuore della Sardegna, invitava gli abitanti di tutte le generazioni a svolgere un nastro blu per vari chilometri fino alla montagna che sovrasta il villaggio. Il collettivo creato da *Legarsi alla montagna* (1981) diventa qui non più l'incontro di un'opera con lo spettatore ma quello, senza pretese ideologiche, di un paese intero, della sua popolazione e della sua terra. La pratica di Maria Lai, dalla poesia a cui fu iniziata dal

---

<sup>1</sup> Antonio Damasio, *L'Erreur de Descartes*, Editions Odile Jacob, Paris 1995, e *Spinoza avait raison*, Editions Odile Jacob, Paris 2003.

<sup>2</sup> Eduardo Viveiros de Castro, *Metaphysiques cannibales*, Metaphysiques PUF, Paris 2009.

Constatando che l'antropologia non può semplicemente pretendere di ricostituire in modo oggettivo le culture straniere, poiché incontra cosmologie che escludono la condivisione tra natura e cultura, Eduardo Viveiros de Castro propone di vedervi un luogo di sperimentazione metafisica in cui gli "altri" non sono oggetti ma testimoni di pensieri alternativi.

suo professore Salvatore Cambosu, autore del famoso *Miele amaro*, a questo impegno nella propria comunità, non ha mai cessato di creare modalità orali o materiali per stabilire dei legami. Vari artisti hanno fatto di questa partecipazione all'opera il motto della loro pratica, coinvolgendo comunità dalla geometria variabile. Il gruppo formato da Miralda, Selz, Rabascall e Xifra all'inizio degli anni settanta s'iscriveva nella stessa volontà entusiastica e generosa di spendersi gratuitamente, di festosa condivisione, con i loro riti e pasti colorati rivisitati per La Biennale. Anna Halprin continua dagli anni ottanta la sua *Planetary Dance* che coniuga danza e spiritualità con diversi gruppi che si compongono a ogni riattivazione del processo. Dal 1981, in seguito alla sua danza *Circle the Earth* ispirata da uno sciamano, Anna Halprin, cantrice dei diritti civili e della donna, della pace e dell'antirazzismo, ripete tutti gli anni la sua danza planetaria ai quattro angoli del mondo, come sul monte Tamalpais a San Francisco dove debuttò, in un'azione comune di natura sociale. David Medalla dal canto suo non ha cessato di riattivare dalla fine degli anni sessanta a oggi la sua opera maggiore, *A Stitch in a Time*, invitando i visitatori a ricucirla senza sosta, in una sorta di fraternità spirituale con un Lee Mingwei che rattoppa oggi i vestiti strappati, come se questa riparazione permettesse di cucire un mondo comune. Yorgos Sapountzis costruisce delle tende colorate, dei rifugi in cui riunirsi, mentre attiva momenti di comunione intorno a performance, associandosi con il musicista norvegese Oyvind Torvund.

Franz Erhard Walther e Rasheed Araeen, in una linea minimalista e processuale, offrono delle modalità di attivazione delle loro opere in cui la forma si estende o si ricompone con la presenza del visitatore. Nelle sue sculture performative in acciaio degli anni settanta o nelle *Wallformation* degli anni ottanta, Franz Erhard Walther propone delle opere attivabili a richiesta, in cui il corpo stesso dello spettatore sposa la scultura.

Nello stesso periodo Rasheed Araeen, artista pachistano stabilitosi a Londra nel 1964, voce maggiore della cultura nera e di quello che si chiamava allora il Terzo Mondo, fondatore nel 1978 della rivista attivista "Black Phoenix" e nel 1987 di "Third Text", autore della fondamentale mostra "The Other Story" che cambiò allora definitivamente le prospettive sull'arte africana e asiatica, inventa un'arte minimale-partecipativa, rifiutando la composizione, la simmetria o la gerarchia. La comunione proposta dall'installazione *Zero to Infinity*, composta di cento cubi svuotati e colorati, che lo spettatore può ridistribuire nello spazio, assume qui una risonanza politica, impregnata dell'impegno dell'artista in una rilettura postcoloniale delle arti.

Marcos Avila Forero e Martin Cordiano concludono questo padiglione con opere più ambivalenti, in cui la perdita del comune si coniuga con il desiderio di ritrovarlo o ancora con la constatazione dell'impasse. Nel suo video *Atrato*, in eco all'opera di Juan Downey, Marcos Avila Forero tenta di far ritrovare a un gruppo di abitanti afro-colombiani una antica pratica venuta dall'Africa, il Tamboleo, che consiste nel colpire la superficie di un fiume con le mani per creare una musica. Il ricongiungimento con le radici dimenticate, in un paese in guerra civile, grazie all'energia di alcuni individui riuniti in un'usanza gioiosa, non impedisce di udire le detonazioni prodotte dalla guerriglia che ci circonda. Martin Cordiano, anch'egli esiliato, secondo le sue parole, dall'Argentina in Gran Bretagna, con *Common Places* costruisce delle stanze isolate le une dalle altre, che conservano solo la parte bassa dei muri in cui si incrociano delle sfere dai colori pastello, a volte riunite, altre separate. Come creare un terreno comune in un mondo che ha fallito nell'attuazione di tutti i suoi progetti di uguaglianza e di fraternità, se non condividendone la constatazione e ricreandone qua e là, a un livello micropolitico, le condizioni di effettiva realizzabilità?

### ***Il Padiglione della Terra***

Il *Padiglione della Terra* evoca analogamente delle utopie, delle constatazioni e dei sogni intorno all'ambiente, al pianeta o ancora al mondo animale. Dalle utopie comunitarie con risonanze

ecologiche ed esoteriche del gruppo OHO, nella Slovenia degli anni settanta, alle riflessioni attuali di Sam Lewitt sui legami dell'ambiente con le strategie del capitalismo, passando per le narrative individuali di Petrit Halilaj, scaturisce un'indubbia malinconia e al contempo una profonda gioia. È proprio il sentimento creato dall'imponente installazione audio-video di Charles Atlas che, a fianco di una proiezione in cui sfilano le cifre di un orologio elettronico, fa seguire le immagini di un tramonto filmato in Florida con sottofondo di cornamuse, un'elegia alla natura su cui si sovrappone la voce dell'iconica *drag queen* newyorchese The Lady Bunny, che svolge un monologo di riflessioni politiche, prima di esplodere in una canzone disco su una relazione d'amore finita.

Questa vanità magistrale invita a rituffarsi in alcune utopie degli inizi dell'ecologia, in cui l'opera d'arte si considerava in una concezione ampia, situata nell'ambiente e nello spazio vitale.

Sia che si tratti dell'*Hydrochromie* verde creata dall'argentino Uriburu per la prima volta a Venezia nel 1968 e poi una seconda nel 1970, prima di estenderla a vari fiumi del mondo per denunciare la distruzione della sua terra, l'America latina; o delle azioni di Bonnie Ora Sherk nella sua città, San Francisco, che non ha cessato di continuare a sviluppare dagli anni settanta a oggi, varie opere testimoniano uno spirito attivista legato a una concezione dell'arte come esperienza totale collegata alla vita stessa. Dopo le sue esperienze con *The Farm* (1974-2005), una fattoria situata in pieno centro città, Bonnie Ora Sherk prosegue la sua ricerca di un'arte aperta sull'ambiente con *The Living Library*.

Per il gruppo OHO in Slovenia la vita quotidiana e collettiva è stata il motore di azioni nello spazio naturale in cui unire concettualismo e sentimento ecologico, inserendo la comunità artistica nello spazio rurale. Dopo la separazione del gruppo, ogni componente ha continuato la propria pratica mentre Marko Pogačnik, artista UNESCO per la pace nel 2016, ha orientato la sua attività verso la "lithopuncture", curando la terra con un senso di spiritualità esoterica, arrivando fino alle porte del territorio di Venezia. Cinquant'anni dopo il loro esordio invece, il gruppo a geometria variabile THE PLAY, a cui il museo nazionale di Osaka ha appena dedicato una meritata retrospettiva, prosegue le sue azioni "all'aria aperta" nella natura, sempre effimere e fuori dal circuito commerciale, in un rifiuto programmatico del mondo del progresso individualista e sedentario.

Al di fuori del sistema dell'arte, essi avviano la loro azione *IE: THE PLAY HAVE A HOUSE*, vogando sui canali dell'Arsenale nella loro casa galleggiante e precaria.

Shimabuku non nasconde il suo debito e la sua ammirazione verso questo gruppo tutelare. La sua installazione di video e di vetrine con oggetti costituisce delle narrazioni che investono la vita quotidiana, la natura e il mondo animale, che gli è particolarmente caro. In un'estetica minimalista e frugale, egli introduce una fiction a volte surrealista, con delle scene improbabili, come questo incontro di scimmie con un cumulo di neve in un paesaggio estivo. Erede dell'estetica dei suoi pari, Shimabuku inietta fantasia nelle sue opere spesso giocose, le cui riflessioni, in particolare sui legami tra l'uomo e la tecnologia, rivelano uno sguardo malizioso e senza illusioni.

Fino alla sua recente scomparsa, l'artista inuit Kananginak Pootoogook, ingiustamente misconosciuto, è stato testimone di un'evoluzione della sua terra natale, Cape Dorset. La sua opera grafica rivela l'evoluzione del mondo indigeno progressivamente contaminato da intrusi, missionari, mercanti, poliziotti o cacciatori di balene, documentando per la sua comunità ciò che i Qallunaaq (gli uomini bianchi) hanno cambiato del loro mondo. Dopo gli avvenimenti dell'11 marzo 2011 a Fukushima, anche Koki Tanaka ha visto vacillare il suo mondo. A tal motivo, per la sua installazione a Venezia, ha voluto effettuare una marcia di quattro giorni, dalla sua casa di Kyoto fino a una stazione nucleare, non quella di Fukushima, sempre chiusa dopo sei anni, ma la più vicina al luogo in cui vive, percorrendo una strada lungo la quale un tempo si trasportava il pesce. Preoccupato per le questioni legate alla conversione energetica e alla trasformazione industriale, Sam Lewitt si è interessato invece all'ex stabilimento Volpi a Porto Marghera, alle porte di Venezia, da cui ha preso in prestito delle lampade da rimettere in scena in una riflessione



sulla produzione di luce, riproducendo anche il facsimile di un documento tecnico sulle emissioni luminose della società di fornitura elettrica italiana Enel. Con la sua opera *Future Fossil Spaces*, Julian Charriere scava la terra argentina per estrarne colonne di sale, che si sono costituite nel tempo, disposte accanto al litio proveniente dalla stessa terra, che però rappresenta il materiale del futuro, utilizzato soprattutto nei componenti elettronici.

Senza militatismo, egli evoca tuttavia l'eccessivo sfruttamento della terra, la prospettiva dell'esaurimento di alcuni giacimenti e le relative conseguenze economiche e politiche.

Anche il progetto di Thu Van Tran si interroga su vari elementi della produzione di caucciù sia in una prospettiva storica, quella dello sfruttamento in epoca coloniale delle foreste di hevea, in particolare da parte di Michelin in Vietnam; sia attraverso il prisma della materia stessa, instabile e sensuale. Michel Blazy opera invece un'ibridazione tra i prodotti dell'industria, in questo caso delle scarpe da ginnastica, e il mondo vegetale, innestando la vita su ciò che è artificiale, mentre opera una distruzione lenta, creatrice di sorprese estetiche, facendo gocciolare dell'acqua su una pila di giornali.

Mentre l'animale è oggi al centro di numerosi dibattiti, per tentare di cessarne l'indebito sfruttamento, in un'epoca in cui quasi il 60% delle specie sono già state cancellate dal pianeta per azione dell'uomo, vari artisti lo pongono al centro delle loro preoccupazioni. Nel suo film *Les Immobiles*, Marie Voignier adotta il punto di vista documentaristico attraverso l'uso dell'inquadratura fissa, in cui la voce di un cacciatore commenta un album di ricordi, rafforzando così il senso di ripugnanza rispetto a questi crimini compiuti da ricchi turisti.

Altri evocano l'animale in una prossimità ludica e fantasiosa. Pochi come Petrit Halilaj, sono stati testimoni di cambiamenti così violenti nella loro terra d'origine. Nato in Kosovo, l'artista ritorna regolarmente nella sua città di Pristina presso i suoi familiari, che spesso entrano a far parte del suo processo creativo. Halilaj articola la sua storia personale alla situazione politica con installazioni in cui quello animale, all'occorrenza delle farfalle che riposano nascondendosi sotto i tetti dell'Arsenale per cercare un rifugio per il loro riposo, costituisce il mondo in cui ha scelto di reinventarsi.

La stessa dimensione di fantasia, humour e sensibilità attraversa le opere di Erika Verzutti, la cui *verve* scultorea beneficia della sua capacità di trattare molteplici materiali, dalla terra al cemento passando per il bronzo. Animali da compagnia, gatti, cani o tartarughe, fanno parte di questo mondo organico e vitalistico che costruisce in un misto di sicurezza e fragilità.

Infine Michelle Stuart, in un percorso concettuale confinante talvolta con un certo misticismo, prosegue la sua riflessione sulla natura e il tempo iniziata dalla fine degli anni sessanta con i suoi primi *Earth Works*, in cui fotografia e oggetti naturali appartenenti alla flora e alla fauna, oppure fabbricati, s'incontrano, tra nostalgia e senso di un futuro incerto.

### ***Il Padiglione delle Tradizioni***

Le tradizioni, respinte a partire dal XVIII secolo dall'Illuminismo e poi da una modernità secolare, sono oggi ritornate nella loro peggiore versione, tra fondamentalismi e conservatorismi, generando rigetto e nostalgia verso tempi antichi presumendoli migliori. Il periodo degli ultimi trent'anni, che ha visto definitivamente vacillare il progetto moderno e la sua fede in un uomo nuovo, inaugurando secondo Zygmunt Bauman un periodo di "modernità liquida"<sup>3</sup>, ha tuttavia permesso, nel campo dell'arte, di rianalizzare la questione della tradizione, non più attraverso la lente degli usi e dei comportamenti, spesso legati alla sfera religiosa o alla morale, ma secondo la dialettica dell'antico e del recente. Gli anni recenti hanno visto una pletora di artisti interessarsi

---

<sup>3</sup> Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002.

non a una storia contemporanea o vicina bensì a un passato lontano, come in un desiderio di archeologia, di scavo, di rilettura e di reinvenzione.

Segno di un'epoca vacillante, in cui si manifesta la sensazione di un tempo andato che deve aprirsi a nuovi valori, l'arte si immerge nei riferimenti di un passato remoto nella necessità di legittimarsi, rinascere e reinventarsi. Hao Liang, giovane artista cinese, appare come il rivelatore di questo cambiamento di paradigma, reinterpretando il classico *Eight Views of Xiaoxiang*, come se volesse reinventare la figura del letterato in un'epoca che ha cancellato la cultura classica su cui si fonda l'unica civiltà duratura della storia. Nello stesso modo Teresa Lanceta, artista spagnola autrice di una tesi sull'arte tessile del XX secolo, indaga la questione della filiazione nel suo paziente lavoro di tessitura ispirato dall'arte tradizionale marocchina.

Michele Ciacciofera si immerge nella sua storia sarda e nei misteri che circondano ancora oggi le *Domus de Janas* neolitiche – delle sale o tombe scavate nella pietra rimane incerta tuttora e di cui la credenza popolare ha fatto il luogo di abitazione di figure femminili –, per immaginare una contemporanea “casa per le fate”. Il ruolo centrale della donna nella cultura sarda così come nella trasmissione delle sue tradizioni ispira un'opera in cui le pratiche artigianali, dalla tessitura alla ceramica, vengono rivisitate in un universo caratterizzato dal legame con i miti e le antiche cosmologie, in cui la memoria e il gioco permettono di reinventare degli archetipi.

La questione della memoria è essenziale anche per la messicana Cynthia Gutierrez, che si riferisce spesso alla statuaria antica e alle tecniche tradizionali mantenute in vita dalle donne messicane. Le sue sculture incitano tuttavia a una contaminazione tra gli elementi sparsi della sua cultura, tra le eredità spagnole e autoctone, che nelle sue opere si trovano coniugate e riarticolate. Lo stesso processo di ibridazione è al centro del progetto *Translated Vases* della coreana Yee Sookyung, artista emersa negli anni novanta, che ha esplorato gli stereotipi culturali, associando tecniche antiche e contemporanee.

*Translated Vases* comprende al contempo la ricerca di vasi coreani in ceramica, la loro distruzione sistematica e la loro riconfigurazione in sculture eleganti e deformi, come affette da escrescenze contro natura. La rilettura di antiche tradizioni operata da Yee Sookyung, in particolare la tensione tra raffinatezza e rifiuto della perfezione codificata, è centrale anche nelle sue performance, come quella creata per La Biennale, *Chasing the Sun's Orbit*, che reinventa un'antica danza coreana della dinastia Joseon. In uno stile allora poco comune, Francis Upritchard, partita dalla natia Nuova Zelanda per stabilirsi a Londra alla fine degli anni novanta, ha creato sculture di personaggi o di animali che sembrano provenire da un'archeologia immaginaria in cui si incrociano i riferimenti alla popolazione Maori, all'artigianato o al design modernista.

Le messinscene delle proprie figurine, disposte su basamenti, attivano una sorta di *piece* silenziosa in cui si mescolano i riferimenti più disparati, siano essi etnologici o collegati alla storia dell'arte. La tradizione modernista è un punto di riferimento centrale anche per Leonor Antunes, le cui opere dall'aspetto minimalista, che utilizzano materiali sia naturali sia industriali, si basano sempre su un'attenzione particolare all'ambiente materiale in cui si situa la sua opera. Se l'artista fa spesso riferimento all'architetto Lina Bo Bardi, italiana naturalizzata brasiliana, è qui a Venezia che la tradizione del vetro di Murano e la presenza indelebile di Carlo Scarpa guidano la sua ricerca per la nuova installazione all'Arsenale, che unisce cuoio, sughero, ottone e lampade per creare un allestimento aereo e sottile. L'architettura tradizionale del suo paese costituisce la fonte di un'ispirazione costante per Sopheap Pich che, dopo essere stata costretta a fuggire dalla Cambogia, ha potuto farvi ritorno e sviluppare un'opera interamente fondata su tecniche artigianali, esistenti o rinnovate, in particolare con l'uso del rattan. Utilizzando il bambù e i pigmenti naturali, Sopheap Pich crea sculture organiche e, più recentemente, sculture ispirate all'architettura religiosa asiatica, come il suo *Monument 2*, così come dei nuovi disegni.

Realizzate con bambù e pigmenti naturali, queste evocano un rapporto con la materia, derivato direttamente dalla terra, e una coscienza del tempo, non storico, ma della pratica quotidiana e del ritmo interiore, confina con una sorta di meditazione. Nella riconfigurazione della sua installazione *Visible Labor*, anche Gabriel Orozco esplora una tradizione non propria, bensì dell'architettura giapponese, dopo essersi stabilito a Tokyo nel 2015, seguendo la sua abitudine di immergersi in contesti culturali diversi. In quest'opera l'artigianato è evocato nel riutilizzo di frammenti di travi di legno provenienti da antiche case o templi giapponesi, e in particolare i giunti, lineari o angolari, realizzati senza elementi metallici. Questa tradizione dei giunti, rispettivamente "Tsugite" e "Shuguchi", viene rivisitata secondo una riflessione sul pieno e il vuoto, mentre le estremità dipinte di bianco evocano la pittura di protezione degli edifici d'origine. La presenza di figurine di Buddha con diversi movimenti delle mani, come di modellini d'automobili per bambini, delle Ferrari rosse disposte in diverse cavità, offre un dialogo inedito e altrettanto umoristico tra le tradizioni del buddismo zen e quella di una modernità simboleggiata dalla macchina, che Orozco aveva già commentato con la sua famosa *DS*. Il Giappone ha infine ispirato ad Anri Sala un'opera musicale inattesa, a partire da una ricerca effettuata sulla stampa delle carte da parati. L'organetto, lo spartito o il carillon erano già apparsi nella sua opera video e scultorea come possibilità di produzione al contempo visiva e sonora. A Venezia un rullo per la stampa di carte da parati giapponesi, inventato nell'Ottocento, diventa la macchina musicale che produce non soltanto un'impressione visiva ma anche un suono, invertendo l'interno con l'esterno, la perfezione formale della tradizione in un'esperienza sonora imprevista.

### *Il Padiglione degli Sciamani*

Quando nel 2013 Ernesto Neto intraprende un'avventura con la popolazione degli Huni Kuin, insediata in Brasile a Jordao, inizia un nuovo ciclo della sua opera, in cui fa irruzione una dimensione inaspettata. L'artista ha dunque iniziato un insieme di installazioni e di azioni che coinvolgono gli Huni Kuin, non perché li abbia convinti a diventare figuranti di un mondo museale carente di esotismo, ma perché essi stessi hanno ritenuto che fosse giunto il momento per venire a curare un mondo malato.

Da allora l'artista si iscrive nella linea degli "artisti sciamani" o "missionari" secondo il termine duchampiano, animati da una visione interiore. Questa figura di cui Beuys si era impossessato, di cui poco era stato colto e il cui impatto, a posteriori, è stato sottovalutato, acquista una nuova ampiezza in un tempo in cui si afferma un bisogno di cura e di spiritualità. Questo desiderio di fare dell'arte un'azione al contempo estetica e curativa anima infatti diverse opere recenti. Ayrson Heracito presenta un'opera che tenta di esorcizzare e di purificare il passato schiavista e coloniale portoghese, così come il presente degli afrobrasiliani.

Conoscitore delle pratiche rituali Baba Egun originarie dall'Africa e ancora in uso a Bahia, mirate a entrare in comunicazione con i morti (*egun*), Heracito ha realizzato una performance accompagnata da un film e da fotografie, in due case che mostrano tracce visibili del passato schiavista. Nella Maison des Esclaves dell'isola di Goree, così come nella Casa da Torre a Bahia, ha compiuto riti di purificazione, in una sorta di dittico che collega le due sponde dell'Atlantico. Con l'aiuto di lunghe foglie, i fantasmi del passato e le energie malefiche del presente sono letteralmente scacciati, grazie a un movimento ripetitivo di scopa che esorcizza la storia, le cui conseguenze non finiscono di dispiegarsi ancor oggi. Un'analogia resistenza alla violenza conduce Jelili Atiku, artista attivista per i diritti dell'uomo residente a Lagos, a sviluppare delle performance con la volontà di fare dei suoi riti un'arte socio-politica in risposta al terrorismo, ai fondamentalismi e al razzismo. Il titolo della sua performance, enunciato nell'inglese Pidgin parlato in Niger, retaggio di un passato coloniale, evoca la possibilità del ricorso alle energie femminili salvifiche, centrali nella cultura ancestrale yoruba. La sua performance, una gigantesca

processione all'Arsenale, lo vedrà montare in costume su un cavallo bianco, alla testa di un corteo di decine di donne di nazionalità differenti, che portano delle zucche e delle figurine rituali, in un'atmosfera di sonorità in cui domina il suono "HU", al fine di attivare un livello di coscienza altro. Questo tipo di performance non più concettuale ma profondamente radicata in un'ambizione curativa, ispira Naufus Ramirez- Figueroa in varie opere che comprendono anche il confronto con il teatro attivista dovuto ai suoi genitori. Il suo progetto di installazione e di performance *Third Lung* propone una sorta di terapia attraverso il suono, grazie a sedute e sfilate sonore di performer lungo l'Arsenale. Delle sculture costituiscono un ambiente, ispirato alla terra vulcanica, straziato da orifizi e su cui vengono alloggiati dei fischietti-uccelli di ceramica utilizzati durante le sedute terapeutiche. La sfida consiste nel collegare il corpo del performer con quello di uno spettatore grazie al fiato scambiato attraverso questa scultura, che costituisce una sorta di "terzo polmone". La saggezza della spiritualità zen e soprattutto sufi ispira a Younes Rahmoun, residente a Tetouan, l'installazione *Taqiya-Nor*, in cui la luce si unisce con l'arte tradizionale marocchina. Settantasette berretti di lana colorata, ciascuno applicato su lampade rotonde poste al suolo, formano così dei grappoli da tre a dodici elementi intorno a un'asse centrale, come le ramificazioni crescenti di un albero – secondo il Corano il numero 77 rappresenta i gradi della fede. La sua opera, il cui titolo mette in relazione "ciò che è velato" e "la luce" invita così all'illuminazione e al risveglio, che l'artista stesso ha cercato e cerca nella sua pratica, suggerendo la via allo spettatore. Rina Banerjee realizza invece sculture in uno stile realistico e al tempo stesso fantastico, accumulando oggetti di consumo corrente e materiali naturali, quali feticci evocanti l'iconografia indiana. Questi totem ibridi indagano il tema dell'esotismo e le sue radici coloniali, evocando una mitologia e riti immaginari. Infine, la maschera indossata dal personaggio ripreso da Enrique Ramirez in *Un hombre que camina* gli serve per esorcizzare, nelle cerimonie popolari cilene, il diavolo "nortino" rappresentazione del conquistador spagnolo e incarnazione del male. Filmato ad alta quota, a Uyuni, sugli altipiani ghiacciati della Bolivia, l'uomo con la maschera evoca l'ultimo viaggio. La marcia, divenuta rito dal tenore metafisico, permette così di addolcire la solitudine finale dell'uomo dinanzi alla propria scomparsa.

### ***Il Padiglione Dionisiaco***

Con le sue sculture reliquie di camicie da notte e indumenti intimi femminili, realizzate grazie all'aggiunta di lattice che le portava a solidificarsi, come una seconda pelle, Heidi Bucher ha creato negli anni settanta un universo erotico dell'intimo, in cui la sensualità era sempre associata al mondo marino, fluido e diffuso. Il processo stesso di lavoro, come i suoi riferimenti ad animali quali pesci, molluschi o libellule, rivela il costante bisogno di trasformazione dell'artista, sostenuto da un'intensa volontà di vivere. L'artista chiamava inoltre in causa il ruolo tradizionale della donna, nell'ambito della coppia e della famiglia, oggettivando con humour gli strati di vestiti, questo "corredo" femminile, come lei stessa lo definiva, operando così una muta liberatoria. Parallelamente, l'artista libanese Huguette Caland negli stessi anni settanta osa celebrare il corpo femminile e la sua sessualità, nella società di una Beirut allora estremamente conservatrice, affermando di voler celebrare la vita e il piacere, con quella gioia e senso dell'umorismo che hanno innervato tutta la sua opera. Un simile inno al sesso femminile e all'estasi anima anche l'installazione barocca ispirata al teatro burlesco di Pauline Curnier Jardin, *Grotta Profunda Approfundita*, in cui l'artista propone di penetrare, letteralmente, in una vagina. Un primo video presenta le avventure di Bernadette Soubirous che, dopo l'apparizione divina, scopre l'estasi suprema durante un baccanale orgasmico. Sotto queste bizzarre apparenze si sviluppa una riflessione da narratrice, in cui i limiti tra fantasia e realtà svaniscono per operare una riappropriazione e un'avvincente celebrazione del corpo femminile.

Una stirpe di donne, come le amazzoni descritte da Zilia Sanchez, illustra questo bisogno di uscire da se stessi coniugato con i valori dionisiaci del riso e della leggerezza. E guardando un lenzuolo volare via sul tetto della sua casa all'Avana sollevato dal vento per poi avvolgersi intorno a un tubo, che Zilia Sanchez all'inizio degli anni cinquanta ebbe l'idea di liberare le sue tele dall'orizzontalità, gonfiandole di forme, conferendo così un rilievo ai suoi dipinti. La terza dimensione apparsa nelle sue tele non era soltanto un gioco puramente architettonico e formale, poiché vi si inseriscono rapidamente dei riferimenti al corpo femminile, creando secondo le parole dell'artista delle "topologie erotiche". Sanchez sviluppa così un'astrazione organica, eccentrica, direbbe Lucy Lippard, sensuale e piena di vita. Nelle opere degli anni settanta e ottanta sorgono eruzioni, mammelle o fessure, che conferiscono volumi erotici alle sue opere, mentre in *Amazonas* (1993) evoca chiaramente le leggendarie guerriere della mitologia greca.

Eileen Quinlan prende il proprio corpo e quello di un'amica intima come soggetto delle sue fotografie, realizzate dopo la seconda maternità. Come lei stessa sottolinea, il corpo della donna all'età di quarant'anni è oggetto di minore attenzione da parte delle riviste, mentre lei tenta di esplorarne la dimensione erotica, sia come oggetto del desiderio sia come oggetto desiderante, all'esterno come all'interno. È in bagno, sotto la doccia, che lei trova gli strumenti per le sue immagini complesse, scrutando il proprio corpo, i suoi cambiamenti, comprimendolo contro il vetro e magnificandolo in dei giochi di bianco e nero inaspettati, grazie allo sviluppo dell'immagine nell'acqua.

Maha Malluh realizza, invece, opere che evocano in maniera sottile una condizione femminile vincolata, se non addirittura inibita dalle deprecazioni del fondamentalismo. Per il suo ampio pannello murale *Food for Thought "Amma Baad"*, Malluh ha raccolto nella sua città, Ryad, dei piatti tradizionali in legno utilizzati dalle donne per cuocere il pane e dei nastri registrati in cui dei predicatori ripetono all'infinito raccomandazioni pressanti sulla giusta condotta da tenere. Le parole in arabo, disegnate grazie alla precisa disposizione delle cassette audio colorate, velano e svelano i concetti di tentazione e di divieto, che costringono ancora alcune di queste donne in una condizione di oscurantismo. Tuttavia, il mondo arabo e anche quello che, altrove, celebra la donna, in particolare attraverso le sue cantanti e le sue dive dalle voci ammalianti.

Kader Attia ricerca e colleziona da diversi anni canzoni del mondo arabo, interessandosi particolarmente alle voci dei cantanti transgender. Nella sua installazione per La Biennale raggruppa un insieme di film di cantanti che collega a dei dispositivi che, trasmettendo le frequenze, secondo un fenomeno rilevato dal fisico e compositore Ernst Chladni nel XVIII secolo, disegnano con dei grani di semola diverse forme che richiamano all'unicità di ogni voce, al di là del genere. La danza e il canto sono mezzi per accedere a questa dimensione in cui nuovi stati di coscienza si rivelano possibili. Così, Mariechen Danz non esita a flirtare con l'eccesso e l'esagerazione facendo sempre del corpo organico, visto dall'interno e dall'esterno, il punto di riferimento delle sue sculture e performance a cui partecipa personalmente come cantante, riattivando così il suo gruppo musicale pop UNMAP. Riprendendo la sua performance *Raise the Roof*, Nevin Aladağ propone una danza in cui le interpreti si isolano nella musica indossando le cuffie dei loro walkman per creare una nuova colonna sonora soltanto con i tacchi, così come nel recente video *Traces* fa vibrare o rimbalzare strumenti musicali in un contesto urbano. Jeremy Shaw esplora l'alterazione degli stati di coscienza mescolando ricerche etnologiche e scientifiche. Attraverso un insieme di opere basate su fotografie, la serie *Towards Universal Pattern Recognition*, egli accentua con effetti ottici caleidoscopici l'immagine di volti che vivono un'esperienza estatica artificiale o religiosa. Il suo film *Liminals* consiste in un nuovo capitolo della recente serie sull'evoluzione dell'essere umano intorno al 2050 che indaga sulla realtà virtuale e sul desiderio di trascendenza.

## *Il Padiglione dei Colori*

Poiché secondo studi neuroscientifici, oggi ben conosciuti, i colori non esistono di per sé ma sono il risultato di un'operazione del cervello e dell'occhio che decodifica il reale, essi sembrano quindi essere la fonte di un'emozione particolarmente soggettiva, che invita a riconsiderare la pertinenza degli approcci fenomenologici dell'arte. Tra delicatezza e trasparenza, luce è spiritualità, esperienza aptica ed esplosione visiva, a volte carica di connotazioni antropologiche o politiche, il *Padiglione dei Colori* costituisce una sorta di fuoco d'artificio, al termine del percorso dell'Arsenale, un'esperienza extracorporea, che riprende varie questioni trattate nei padiglioni precedenti, dal comune allo spirituale, inaugurando anche ciò che segue. All'entrata si sviluppa un'immensa opera, *Bresil (Guarani)* di Abdoulaye Konate, che coniuga preoccupazioni tanto formali quanto sociopolitiche. Per lui il colore, in questo caso il blu indaco, viene considerato nella sua dimensione antropologica, ricordandone lo sfruttamento in Brasile in epoca coloniale ed evocando la popolazione amazzonica dei Guarani, che lo rimanda a certe tribù del Mali a lui familiari. Il colore è anche collegato al lavoro delle donne che tingono i tessuti, come ai suoi assistenti, che li cuciono poi pazientemente. Allo stesso modo, nel video di Hale Tenger *Balloons* i palloni colorati dondolanti sul Bosforo che dopo scoppiano, creando uno spettacolo di grande bellezza ispirato a un gioco molto praticato sulle sue rive, formano un balletto visivo preso tra due fuochi, in cui sembrano essere rappresentate in maniera metaforica le tensioni psicologiche e politiche vissute oggi dalla Turchia.

Oltre a queste opere, gli artisti si immergono completamente nella materia e nel colore, proprio perché, come sottolinea Peter Miller, autore di un'opera cinematografica che crea atmosfere colorate musicali grazie al suo talento di "mago" del film, rimane difficile esprimere in parole il colore, coglierlo, descriverlo. Riccardo Guarneri ne ha fatto una delle sue ossessioni nell'opera pittorica che collega alla ricerca della luce, in un percorso in cui le questioni plastiche trovano il loro equivalente in interrogativi più esistenziali: "il colore e il riflesso dell'anima, la riproduzione psichica della felicità e della sofferenza della creazione, della ricerca intensa. Intensità e tensione fanno del colore un fenomeno sacrale, un atto di fede nella pittura"<sup>4</sup>.

Nelle sue tele recenti, Guarneri associa forme geometriche a una pittura che ricerca la trasparenza grazie alla fluidità dell'acquarello, in cui l'esperienza percettiva assume una grande sottilità, variando con le luci circostanti, esaltando la luce stessa nel colore. In questo contesto la ricerca scultorea e tattile di Karla Black risuona in modo ancor più acuto. In tal modo l'artista usa la materia colorata senza delimitare le forme in maniera netta, sia che impieghi cellophane ricoperto di colori pastello sia materiali d'uso cosmetico o culinario, come lo zucchero o la cipria. La sua ridotta tavolozza, i suoi colori mutevoli costituiscono secondo l'artista degli "stati di possibilità". Attirano e al contempo permettono soltanto un approccio visivo, non potendo essere toccati, diventando così oggetti di fascinazione e di desiderio. Dal canto suo Giorgio Griffa, figura di spicco della pittura analitica italiana, prosegue un'opera in cui la dimensione sacra se non metafisica e l'indagine scientifica, in particolare sulla fisica, rimangono indissociabili dal suo lavoro sul colore, intrapreso dalla fine degli anni sessanta. Le sue nuove opere associano il colore al ritmo e alla luce, in una dimensione spirituale. Riproducendo una frase di Agnes Martin, "you get light enough and you levitate" [se diventi abbastanza leggero, leviti], Griffa dispone i colori a pennellate sulla tela grezza e libera, come se dipingendo suonasse della musica. Allegri, leggeri e profondi, i suoi colori non si lasciano rinchiudere nei bordi ma si sgranano in libertà. Accanto a lui, i disegni di Dan Miller, con le loro linee sature ricoperte di colore, immergono in una materialità in

---

<sup>4</sup> Riccardo Guarneri, *Qualche pensiero sul colore*, in Enrico Crispolti (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/3. Le ultime ricerche*, Electa, Milano 1994.

cui il senso delle parole che evocano la sua vita quotidiana svanisce. Senza lasciar trasparire nulla della vita del suo autore, affetto da autismo ed epilessia, si offrono alla vista come degli intrecci tra organizzazione e caos, esultanti nei colori vivi.

Allo stesso modo il lavoro di Judith Scott ingarbuglia in reti e fili oggetti diversi e colorati creando sculture affascinanti, feticci che popolavano la sua vita al Creative Growth Art Center di Oakland. Qui il filo e il colore riconducono all'infanzia, a quegli oggetti di transizione che permettono attraverso il gioco di sviluppare uno spazio creativo. Frequentatrice abituale dei mercati delle pulci, Nancy Shaver e anche una collezionista di oggetti ordinari che sceglie sempre colorati, sia che li venda tali e quali o arrangiati in sculture nel suo negozio Henry aperto nel 1994, sia che li combini in delle installazioni in cui il concettuale fa a gara con il decorativo, in uno stile esuberante. Il colore preso da oggetti industriali, talvolta al confine con il kitsch e testimone di una cultura popolare dei ceti medi americani, è celebrato nella sua dimensione ornamentale contraria a una certa buona creanza estetica. Sheila Hicks, erede della teoria dei colori di Josef Albers di cui ha seguito l'insegnamento a Yale, ha incontrato in America latina, alla fine degli anni cinquanta, l'arte tessile che sarebbe diventata il suo marchio di fabbrica. A Venezia crea un'immensa installazione in fibre colorate, un *Baoli* che designa in India un luogo di ritrovo. Le sue balle colorate e le sue tappezzerie diventano un'opera che conclude il viale centrale delle Corderie ed è al contempo un luogo di riposo, che va oltre la contrapposizione tra arte e design tessile in un'opera sgargiante. Di fronte, Matsutani, artista giapponese della seconda generazione Gutai stabilitosi a Parigi nel 1966, che ha dedicato la sua vita alla pittura, all'installazione e alla performance talvolta collegate in una stessa opera. Dopo un periodo di esplorazione dei colori, Matsutani si focalizza dal 1977 sul nero, con un approccio zen in cui si avverte la ricerca di trascendenza immanente tipica di questa spiritualità. L'opera che realizza per La Biennale, pensata in dialogo con quella di Hicks, consiste inizialmente in una performance nella quale un flusso di colore nero gocciola in modo regolare da un fagotto, mediante una flebo, su una lunga tela bianca sottostante. Questo dialogo tra un tempo diviso in istanti e l'altro sospeso inaugura un'indagine che avvia verso il *Padiglione del Tempo e dell'Infinito*.

### ***Il Padiglione del Tempo e dell'Infinito***

Che ne è dell'approccio metafisico all'arte? Il tempo, nel suo scorrere, continuità di mutazioni incessanti e impermanenza che sfocia nella morte, abita le opere degli artisti sin dagli anni settanta, quando la performance concettuale si mescolava con una riflessione sul tempo lungo e la caduta irrimediabile. Riformulata dagli artisti a partire dagli anni novanta, nell'era del "presentismo", o del presente sospeso, nonché dell'iperistantaneità, il concetto di tempo risorge oggi con una nuova connotazione metafisica, in dedali borgesiani, speculazioni su un futuro già iscritto nel presente o su un infinito sognato. Di fronte alla laguna, l'artista, nel caso di Bas Jan Ader, cade prima di sparire o si reinventa "migliore" grazie all'ipnosi, secondo l'opera di Salvatore Arancio *MIND AND BODY BODY AND MIND*. Con *El Hombre con el Hacha y otras situaciones breves*, Liliana Porter esplora innanzitutto improbabili legami di causa ed effetto, attraverso oggetti variopinti e disposti su piedistalli, come se un maelstrom ne avesse causato l'esplosione fino a sventrare un pianoforte. Il tempo, nella sua continuità, e la memoria, costituiscono i temi prediletti di questa artista, che li sottopone al principio dell'incertezza.

Edith Dekyndt propone invece un'opera sisifea di sei mesi durante i quali un performer spazza costantemente la polvere per seguire gli spostamenti di un rettangolo luminoso motorizzato. Ripetizione e variazione, unite all'impossibilità di concludere in maniera definitiva un'azione, caratterizzano quest'impresa, in cui l'eterno ritorno non è mai esattamente lo stesso. Osservatrice

degli stati della materia e dell'“esistenza affascinante delle cose”<sup>5</sup>, Dekyndt sembra sedotta dai momenti di apparizione e sparizione dei fenomeni, dal microscopico al macroscopico, dalla difficoltà di cogliere l'attimo e lo stato permanente. *Square*, l'installazione di Liu Jianhua, porta invece una sensazione di sospensione stabilizzata della materia. Forme rotonde di porcellana dorata, di diverse grandezze, giacciono su piastre di metallo di colore scuro, formando una sorta di cosmogonia. Come gocce cristallizzate in uno stato determinato, le sculture rappresentano inoltre degli oggetti del desiderio, simboli dell'agognata ricchezza del mondo capitalista, in particolare nella Cina contemporanea.

Critico verso la società consumistica, Liu Jianhua, la cui pratica coniuga le tradizioni cinesi e la cultura pop, realizza un'opera che apre a una riflessione non soltanto di ordine sociologico ma anche più spirituale, che abita il suo modo di essere. L'installazione di Alicja Kwade, che si sviluppa a seguire nello stesso spazio cadenzato da colonne, costituisce un ambiente in cui la questione del tempo appare centrale: diversi stati di uno stesso oggetto, come soggetti a modificazione, scandiscono lo spazio, mentre alcuni specchi offrono riflessi che suscitano dubbi percettivi tra la realtà e il suo sdoppiamento. Una performance organizzata in vari momenti della mostra mette a confronto lo spettatore con due persone, praticamente identiche o gemelle, che compaiono in luoghi e momenti distinti del suo movimento nell'opera, creando così un inquietante effetto di “*deja vu*”. Questo fenomeno, ben noto ai neuroscienziati, costituisce un momento di cortocircuito del cervello, che fa percepire come già vissuto un avvenimento invece appena svolto. Anche qui si indaga dunque la memoria, in una riflessione sul tempo psichico e sulla sua assenza di temporalità lineare<sup>6</sup>. Giunto al Giardino delle Vergini, il visitatore, che avrà incrociato una seconda opera di Alicja Kwade, una costellazione in pietra di diversi colori, la casa galleggiante di THE PLAY e l'installazione di Kishio Suga per le Gaggiandre, scopre nella torre che si affaccia sulla laguna la famosa opera di Bas Jan Ader, un film 16 mm in bianco e nero, in cui l'artista rimane aggrappato al ramo di un albero, sospeso su un ruscello fino all'ineluttabile caduta. Questo artista concettuale, diventato un mito dopo la sua scomparsa volontaria o accidentale in mare all'età di trentatré anni al largo della costa inglese, è volutamente presentato di fronte alle acque veneziane che ne evocano la scomparsa, suggerendo la morte e l'aldilà.

Anche la successiva scultura di Fiete Stolte, *Printing my Steps*, calco dei suoi due piedi in rame, incastonati nel pavimento di legno, evoca una presenza designando al contempo un'assenza, mentre il video di Zhou Tao rimanda a un mondo futurista che non è altro che il nostro.

I dedali borgesiani creati da Sebastian Diaz Morales con *Pasajes IV*, l'illusione di una porta che si apre su uno spazio bluastro inafferrabile nella videoinstallazione *Doorway* di Vadim Fiškin, o ancora l'allestimento *Clock Work* di Attila Csörgő, che proietta in maniera artigianale un'immagine del simbolo dell'infinito, concludono questa deambulazione intorno all'ignoto, l'incertezza e l'infinito, nelle loro dimensioni sia scientifiche sia metafisiche.

Numerose altre opere che punteggiano il percorso della Biennale e al Giardino delle Vergini, sia in maniera permanente durante la mostra o sotto forma di performance effimere, permettono agli artisti in questione di realizzare una seconda opera – con l'eccezione di Michael Beutler che installa la sua rimessa per la barca *Shipyard*, alla fine del percorso, in eco delle antiche attività dell'Arsenale, o di Hassan Khan che mette in musica il Giardino delle Vergini. Così Matsutani propone *A Circle for Venetian garden*, una nuova versione della sua opera *Circle* del 1998, rinchiudendo un albero, mentre Michel Blazy installa *Foret de balais*, ed Erika Verzutti un cimitero

---

<sup>5</sup> Julien Foucart, *Speed of Life – conversation avec Edith Dekyndt*, in *Edith Dekyndt. I Remember Earth*, Facteur Humain Editions, Bruxelles 2009, p. 103.

<sup>6</sup> Andre Green, *Le Temps eclate*, Les Editions de Minuit, Paris 2000.



per animali (*Pet Cemetery*), in risonanza con la presenza delle tombe dei cani di Peggy Guggenheim nel giardino del suo museo veneziano.

Durante le giornate di inaugurazione si svolgono inoltre più di una ventina di performance, che sono visibili in streaming sul sito della Biennale, nonché in una sala dedicata all'Arsenale; altre invece, come quelle di Lee Mingwei e Dawn Kasper, al Padiglione Centrale, o ancora di Edith Dekyndt all'Arsenale, vengono proposte per tutta la durata della Mostra.

Gli oggetti ed eventi paralleli seguono lo stesso postulato dell'esposizione, quello di porre al centro gli artisti. Questo catalogo è così unicamente dedicato a loro, invitati a proporre documenti visivi e testuali incentrati sulle loro pratiche e sul loro universo.

Mettendoli al primo posto, *Viva Arte Viva* dà inoltre la parola agli artisti. Ogni settimana, durante i sei mesi della mostra, uno di loro partecipa a *Tavola Aperta* e incontra il pubblico nel corso di un pranzo in comune, per evocare la sua pratica e dialogare con esso. Due luoghi sono dedicati a questi eventi, davanti al Padiglione Centrale dei Giardini e nella Sala d'Armi dell'Arsenale.

Uno spazio è qui ugualmente dedicato al *progetto Pratiche d'Artista*, un insieme di brevi video realizzati dagli stessi artisti, che consente di scoprire il loro universo e il loro modo di lavorare.

Nelle settimane che precedono l'apertura della Mostra, un video è quotidianamente messo online sul sito della Biennale, permettendo di iniziare la scoperta degli autori prima dell'Esposizione e costituendo così un archivio permanente.

Questi due progetti sono aperti a tutti gli artisti della Biennale. Ogni padiglione nazionale è invitato a partecipare a *Tavola Aperta* durante il resto della settimana e ad alimentare il database di video. Grazie a questa partecipazione, *Viva Arte Viva* desidera rafforzare l'unità della Biennale intorno agli artisti stessi. Infine il progetto *La mia biblioteca*, ispirato al libro di Walter Benjamin pubblicato nel 1931<sup>7</sup>, permette agli artisti di *Viva Arte Viva* di riunire in un elenco i loro titoli preferiti, fonte di conoscenza su ognuno di loro e di ispirazione per il pubblico, visibili nella Mostra e in questo catalogo.

Infine, dopo aver ricevuto i documenti inviati dagli artisti per illustrare le loro pratiche, raccolti in questo catalogo, il poeta e artista franck leibovici crea un allestimento all'interno del Padiglione Centrale, *the training (an artwork for other artwork, for later and after)* che, come la sua opera (*des formes de vie*): *une ecologie des pratiques artistiques* tentava di fare, esplora le opere e le pratiche degli artisti. I documenti, che costituiscono una parte importante di questo catalogo, rivelano già come l'artista rappresenti se stesso, come si sono operati certi cambiamenti generazionali nel modo in cui gli artisti scelgono di collocarsi, mentre i testi che essi propongono chiariscono la loro pratica, nonché il loro rapporto con i curatori delle mostre, con i critici, e la teoria, e infine con la vita stessa. Come scrive franck leibovici nel suo saggio – chi meglio di un artista potrebbe concludere questa riflessione? –, la ricerca effettuata nel corso di *Viva Arte Viva* propone non tanto risposte definitive quanto piuttosto un altro modo di vedere l'arte e gli artisti, un'altra direzione.

---

<sup>7</sup> Walter Benjamin, *Apprendo le casse della mia biblioteca. Discorso sul collezionismo*, Henry Beyle, Milano 2012.