

Geopolitical Curating: Marco Scotini

Carol Yinghua Lu in conversation with Marco Scotini, su Mousse Magazine

«Scotini adotta archeologia e archivio come modelli curatoriali per decostruire narrazioni occidentali consolidate, nel tentativo di decolonizzare e valorizzare ricordi collettivi, riscrivere storie complesse: storie intrecciate, localmente situate. L'idea della "mostra situata", deputata dal pensiero femminista, diventa strumento d'elezione per affrontare tematiche di genere, socio-politiche ed ecologiche. Si fornisce così un'accezione (o un'istanza) di ecologie interculturali nel senso più ampio, un'accezione per cui le minoranze sociali, tecniche e biologiche cercano l'accesso a forme di redenzione culturale, anticoloniale, anti-patriarcale. Il concetto di "letteratura minore", come proposto da Gilles Deleuze e Félix Guattari, viene traslato dal campo filosofico a quello espositivo, per contrastare l'omogeneità indiscriminata che oggi caratterizza le biennali su scala globale. Proporre, invece, biennali concepite come "eco-modelli" di esposizione e "lingue minori" (le ricerche artistiche praticate dalla minoranza, nel contesto di una lingua maggiore), significa accantonare ogni pretesa di universalismo, a favore di un punto di vista partigiano che si rivolge a pubblici periferici - segmenti territoriali in cui le differenze storiche non vengono smussate per adattare a una lingua internazionale.

Il libro *Utopian Display* (2019), recentemente pubblicato insieme collaboratori come Pierre Bal-Blanc, Anselm Franke, Charles Esche e Rasha Salti, tenta di rispondere a queste asimmetrie contemporanee. Il volume collega ricerche condotte in ex territori coloniali e questioni di genere, dall'India di Geeta Kapur all'America Latina di Gerardo Mosquera, dalla de-normalizzazione dell'iconografia dei corpi femminili di Andrea Giunta alla rievocazione queer del passato di Miguel A. López. La geopolitica a cui si fa riferimento è quella di un posizionamento partigiano, che intende radicalmente ripensare il modello neoliberista che, da anni, caratterizza la figura del curatore.

[....]

CYL: Negli ultimi anni, un numero crescente di studiosi cinesi sta consapevolmente tentando di recarsi in quelle vengono solitamente considerate aree minori, per scoprire storie e complessità locali. Secondo te, il deserto rappresenta un orizzonte particolare, meno esplorato ma pieno di indicazioni per agire? Cosa possiamo imparare dal deserto?

MS: Di tutti i contesti ambientali, il deserto è senza dubbio il più estremo: sia per le difficoltà che vivere in aree così inospitali e remote impone alle comunità umane, sia per i processi di adattamento che flora e fauna hanno dovuto elaborare per sopravvivere alle difficili condizioni climatiche e morfologiche. Per questo motivo, il deserto è il simbolico "grado zero" dell'artificio, uno spazio con un'assenza di tracce persistenti: non colorato, non pianificato, non lavorato se non dal sole, dalla pioggia e dal vento. Quel che Gilles Deleuze e Félix Guattari sono stati in grado di leggere nel deserto, in un luogo dove la vita è almeno in apparenza impossibile (e in cui la vita deve spingersi oltre se stessa per sopravvivere), è l'origine di qualcosa di nuovo che interessa la vita in quanto tale, una nuova dimensione dell'ecologia. Ciò che possiamo imparare dal deserto è un genere di scienza minore che chiamano "scienza nomade".

Quindi, le principali lezioni ecologiche provengono dal deserto. Può sembrare assurdo, ma non lo è. Ad esempio, possiamo citare Gianni Pettena, uno degli artisti invitati alla

Biennale di Yinchuan, che descrive l'origine della sua ricerca negli anni '70 – il modo in cui ha scoperto che il deserto era il "luogo" del nomade, un luogo di "vuoto completo" per chi viene dalla città ma, allo stesso tempo, un luogo di "pienezza completa" per chi lo vive o lo ha vissuto. Ma il deserto, la condizione archetipica, la situazione "naturale" per il nomade, non è più naturale per coloro che l'attraversano dopo di lui; e diventa semplicemente la sua "architettura", quella che il nomade si è lasciato alle spalle, la natura ha reso "storica" e quindi, un tipo di architettura: un luogo visitato, conosciuto, pensato e usato come il proprio ambiente. Per questo motivo Marjetica Potrč ha deciso di presentare alla Biennale un modello di casa rurale della regione cinese di Ningxia, prevalentemente desertica.

CYL: Puoi parlarci della struttura della mostra e di come hai selezionato le opere?

MS: Per molti anni ho lavorato sul rapporto tra arte e natura. Ho condotto un'analisi sociale delle piante e mostre dedicate ai pionieri di questa pratica artistica, una storia cominciata quando, dopo il 1968, l'arte cercò di fornire una risposta alle numerosi catastrofi ambientali. Tuttavia, quando sono arrivato a Yinchuan, tutto questo mi è sembrato insufficiente. Non c'era natura senza storia, né socio-botanica senza ecologia acustica, né minoranze vegetali senza minoranze etniche. Per la prima volta, insieme al team curatoriale, ho cercato di ricreare una sorta di *oikos* ("casa" è uno dei significati di questa parola, in greco) che potesse collegare tutto attraverso il lavoro, lo spazio, il tempo, forme di espressione e linguaggio, elementi minerali, animali e vegetali, eccetera. La costruzione della mostra è stata ispirata da tutti gli elementi che si trovano nel nord-ovest della Cina. Naturalmente, molti riferimenti e idee mi sono stati trasmessi dagli artisti stessi e interagendo con intellettuali e archeologi, giovani e anziani, della provincia di Shaanxi. Quindi, la mostra doveva molto ad elementi deputati da aree che potremmo considerare extra-disciplinari, ma che erano fortemente interconnessi con la dimensione estetica. Solo un esempio: il lavoro di Liu Ding presentava l'idea tradizionale del giardino cinese, totalmente diversa da quella occidentale, non essendovi alcuna opposizione tra natura e cultura.

Penso che, oggi, l'ecologia sia un campo aperto a fattori soggettivi, psichici, ambientali o sociali. O, al contrario, può venir assorbita dalla tecnocrazia. Durante una conferenza che ho tenuto all'università di Yinchuan, una ragazza mi ha chiesto: "Ma perché, se hai deciso di realizzare una mostra sull'ecologia, hai scelto l'immagine del deserto? Per noi, l'ecologia è associata al verde, non al giallo brunastro della tua immagine." Quella ragazza, paradossalmente, ha colto alla perfezione i motivi per cui vogliamo tenerci ben distanti da ogni forma di ecologia di mercato. Credo che le modalità apocalittiche con le quali si concepiscono e discutono oggi i problemi ambientali non possano che generare una nuova estetica del sublime, ancora fondata nella dimensione tecnocratica tipica della razionalità modernista e capitalista. Cosa può fare un artista (o qualsiasi soggetto civile) in questo scenario? Lo stato e le imprese incoraggiano soltanto soluzioni tecno-burocratiche ed "economiche", spesso attraverso decisioni autoritarie. Ma gli artisti possono modellare nuovi valori e nuovi immaginari, utili a ripensare il mondo. O meglio, nelle parole di Silvia Federici, a "re-incantare il mondo".

CYL: Nell'ultima sezione del tuo saggio curatoriale, parli della rilevanza delle minoranze rispetto a un sistema, e in particolare dell'idea di una mostra "minore" nel sistema globale delle biennali. Puoi elaborare?

MS: Ancora una volta, mi riferisco al concetto di "letteratura minore" di Deleuze e Guattari. I due filosofi usano questo concetto per comprendere la lingua tedesca usata da Franz Kafka nei suoi romanzi: "Come un ebreo ceco scrive in tedesco, o come un uzbeko

scrive in russo. Scrivere come un cane che fa il suo buco, come un topo che scava la sua tana. E, a tal fine, trovare il proprio punto di sotto-sviluppo, un proprio dialetto, un terzo mondo, un deserto tutto per sé.” Qui, ritorna lo spazio desertico. Esiste essenzialmente una mappa nascosta, ancora informe e non organizzata, dentro e contro la griglia dei luoghi esistenti, che dev'essere estratta dalla cartografia ufficiale. Nel caso delle minoranze cinesi, la cartografia cinese ufficiale è quella Han. Nel caso delle biennali, la lingua è quella della globalizzazione sociale ed economica di cui sono parte inseparabile. Sorge una domanda: è oggi possibile trovare una sorta di "dialetto" che sia dentro e contro il linguaggio universale delle biennali dell'arte? Se le minoranze (sociali, etniche, naturali) sono al centro della nostra biennale, possiamo concepire una biennale che parli una lingua che non è quella ufficiale della maggioranza?»