



Università
Ca' Foscari
Venezia

Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti



Università
Ca' Foscari
Venezia

I
- - -
U
- - -
A
- - -
V

Università Iuav di Venezia



Università
degli Studi
di Verona

Scuola Dottorale di Ateneo Graduate School

Dottorato di ricerca
in Teoria e Storie delle Arti
Ciclo XXIII
Anno di discussione 2012/2013

La Biennale di Venezia 1993 – 2003 L'esposizione come piattaforma

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-ART/03
Tesi di Dottorato di CLARISSA RICCI, matricola 955417

Coordinatore del Dottorato
Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando
Prof.ssa Angela Vettese

La Biennale di Venezia 1993 – 2003
L'esposizione come piattaforma

ad Andrea

gere curam mei finis

Indice

Indice

Introduzione

Tracce del cambiamento nelle pratiche espositive: la Biennale di Venezia e la storia delle Esposizioni

Sezione I

Contesto e metodologia

1.	Il mondo è connesso	1
2.	Il fenomeno della biennializzazione	9
3.	La voga del 'contemporary'	17

Sezione II

La Biennale di Venezia: 1993-2003

4.	1993. La 45esima Biennale di Venezia: I Punti Cardinali dell'Arte.	29
	4.1. Venti dell'Arte	47
	4.2. 1993. Scheda generale	55
	4.3. 1993. Display	69
	4.4. 1993. Analisi dell'esposizione	91
	4.5. Ricezione critica di Punti Cardinali dell'Arte	101
	4.6. Achille Bonito Oliva: la curatela come ideologia del traditore	111
5.	1995. La 46esima Biennale di Venezia: Identità e Alterità.	131
	5.1. 1995. Scheda generale	155
	5.2. 1995. Display	169
	5.3. 1995. Analisi dell'esposizione	183
	5.4. Ricezione critica di Identità e Alterità	187
	5.5. Jean Clair: come e perché criticare la modernità	199
6.	1997. La 47esima Biennale di Venezia: Futuro, Presente, Passato.	215
	6.1. 1997. Scheda generale	229
	6.2. 1997. Display	239
	6.3. 1997. Analisi dell'esposizione	259
	6.4. Ricezione critica della Biennale di Germano Celant	267
	6.5. Germano Celant: verso un "Pensiero Povero"	285
7.	1999. La 48esima Biennale di Venezia: dAPERTutto.	295
	7.1. 1999. Scheda generale	305
	7.2. 1999. Display	315
	7.3. 1999. Analisi dell'esposizione	335
	7.4. Ricezione critica di dAPERTutto	343

8.	2001. La 49esima Biennale di Venezia: La Platea dell'Umanità	361
8.1.	2001. Scheda Generale	369
8.2.	2001. Display	379
8.3.	2001. Analisi dell'esposizione	403
8.4.	Ricezione critica di Platea dell'Umanità	411
8.5.	Harald Szeemann: Dall'arte come mitologia individuale all'arte come pensiero totale	417
9.	2003. La 50esima Biennale di Venezia: Sogni e Conflitti. La dittatura dello Spettatore	431
9.1.	2003. Scheda generale	441
9.2.	2003. Display	457
9.3.	2003. Analisi dell'esposizione	477
9.4.	Ricezione critica di Sogni e Conflitti. La dittatura dello Spettatore	485
9.5.	Francesco Bonami: il curatore non-più-guru	491

Sezione III

Esposizione come piattaforma

10.	Ritardi e continuità nelle pratiche espositive della Biennale	503
11.	Esposizione come piattaforma come dispositivo	523

Bibliografia

Fonti Primarie	533
Fonti Secondarie: La Biennale di Venezia	537
Fonti Secondarie: Testi di riferimento	567
Photo Credits	579

Introduzione

***Tracce del cambiamento nelle pratiche espositive:
la Biennale di Venezia e la storia delle esposizioni***

In Norvegia esattamente a Bergen a pochi mesi di distanza dall'inizio della presente ricerca, si svolse una grande conferenza della durata di tre giorni nella quale numerosi curatori e storici dell'arte furono invitati a riflettere sul senso di fare o meno una nuova biennale in un mondo segnato da una grande proliferazione di questo genere di format. Contestualmente all'uscita degli atti relativi all'incontro, insieme ad un'ampia selezione di altri saggi che vengono per l'occasione ripubblicati o inediti studi proposti per la prima volta, il testo delle curatrici che accompagna la pubblicazione riporta un titolo – *Biennalogy* – che testimonia l'assunzione del biennali a categoria di studio. Tale scritto si apre con un'osservazione che va nella stessa direzione del presente studio e che si pone a conferma di un'intuizione che si andava verificando negli Archivi della Biennale:

“For some sceptics the word biennials has become to signify nothing more than an overblown symptom of spectacular event culture [...]. For others, the biennial is a critical site of experimentation in exhibition-making, offering artists, curators, and spectators a vital alternative to museum, and other similar institutions [...]. Some even see the biennial form as being full of redemptive and even utopian possibility, or as a testament to a paradigm shift: a platform – like perhaps no other art institution before it – for grappling with such issues as politics, race ethics, identity, globalization and post colonialism in art-making and –showing today. And while being emphatically also an exhibition the biennial's supporters often understand it as being “neither exclusively nor even primarily a space of spectacular display” [...] but rather as a “discursive environment: a theatre that allow for staging of arguments, speculations, and investigation concerning the nature of our shared, diversely veined, and demanding contemporary condition”¹

¹ Elena Filipovic, Marieke van Hal e Solveig Øvstebø, “Biennalogy” in Elena Filipovic, Marieke van Hal e Solveig Øvstebø (a cura di), *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Hatje Cantz & Bergen Kunsthall, Ostfildern, 2010, p. 13.

Il volume inoltre si apre con una citazione: “Exhibitions have become the medium through which most art becomes known”² è l’affermazione più citata dell’introduzione dei curatori di *Thinking About Exhibitions* pubblicato nel 1996. Il volume che segna il fiorire, in particolare in ambito anglo-americano, di studi sulle esposizioni è divenuto con il tempo una pietra miliare di quella che oggi è possibile chiamare, afferma Emma Barker, una “cultura espositiva” che ha informato e condizionato la stessa costruzione della categoria ‘arte’ nel mondo occidentale.³

L’asserzione scaturisce dalla convinzione che le mostre d’arte, ed in particolare le mostre di arte contemporanea, pur non essendo mai un campo neutrale ove le opere sono temporaneamente ospitate, hanno progressivamente acquisito il ruolo di medium privilegiato non solo della rappresentazione pubblica dell’opera ma anche di condizione della sua stessa produzione. Non a caso le mostre diventano sempre più un’occasione di produzione artistica, in particolare nel caso delle grandi installazioni.⁴

Il legame fra arte e produzione artistica con le esposizioni, quasi committenti, è tanto più stringente quando si cerca di comprendere i termini del discorso che delineano il concetto di arte contemporanea al punto che è possibile chiedersi se l’arte contemporanea e la sua evoluzione abbia disposto anche un cambiamento di rotta nelle pratiche espositive o se sia, al contrario, la pratica espositiva con i propri mutamenti ad aver imposto un ruolo diverso all’arte contemporanea e all’artista.

Martha Ward suggerisce che sia proprio lo studio delle esposizioni a permettere un’indagine in questo senso⁵ anche se al momento dell’uscita del suo testo la studiosa lamentava ancora la mancanza di testi metodologicamente strutturati intorno alla storia delle esposizioni.⁶

² Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson e Sandy Nairne, “Mapping the International Exhibitions” in Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson e Sandy Nairne (a cura di), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, Londra- New York, 1996, p. 2.

³ Emma Barker (a cura di), *Contemporary Cultures of Display*, Yale/Open University Press, New Haven-Londra, 1999, p. 13.

⁴ “La produzione di un nuovo lavoro spesso di un lavoro di grande scala- è in questi ultimi decenni sempre più legato all’occasione espositiva. La storia espositiva vive anche al di fuori del contesto, ma le condizioni di produzione dell’opera si legano sempre più ad esso. Fino a che punto dunque, il format o la forma dell’esposizione influenza l’artista nei meccanismi e nelle scelte di realizzazione dell’opera d’arte?” Paola Nicolini, “Qui Mostra a voi Spazio. L’impatto delle esposizioni nella definizione dell’idea di ambiente nell’arte italiana degli anni Sessanta”, in Manuela de Cecco (a cura di), *arte-mondo. storia dell’arte, storie dell’arte, postmedia books*, Milano, 2010, p. 95.

⁵ Martha Ward, “What’s important about the history of modern art exhibitions”, in Reesa Greenberg et alii (a cura di), *op. cit.*, 1996, p. 451-464, qui 451.

⁶ “We don’t have anything like a comprehensive empirical history of this form, which has dominated the public presentation of art in the modern (post-1750) age. [...] Despite the progress of the past decade, I think a broad understanding of the history of display and its effects still eludes us. We mostly have a patchwork of studies that feature one or another of the purposes served by various exhibitions.” Martha Ward, *Idem*, in Reesa Greenberg et alii (a cura di), *op. cit.*, 1996, pp. 451-452.

Negli ultimi dieci anni su riviste, saggi e studi è piuttosto facile rintracciare uno sforzo nel cercare di definire e comprendere la moltiplicazione planetaria delle esposizioni di arte contemporanea e di come sia cambiato il modo di pensarle e organizzarle.⁷ Di conseguenza sono fiorite espressioni eterogenee per descrivere le tendenze e le tipologie espositive che hanno caratterizzato l'esplosione intorno all'arte contemporanea, la sua pratica e la sua esposizione come mostre discorsive,⁸ think tank,⁹ mostre come arena¹⁰ e via dicendo.¹¹

Nonostante il nuovo interesse in questa direzione però l'argomento è ancora sfuggente, dal momento che le esposizioni costituiscono un punto di intersezione fra diversi attori, oggetti e istituzioni che costituiscono il sistema dell'arte di produzione e distribuzione. Così artisti, collezionisti, dealer, critici, curatori, politici, burocrati e pubblico nelle esposizioni s'incontrano e si sovrappongono costituendo un "sistema complesso", come descrivono e teorizzano autori quali Tony Bennett – a cui si deve l'espressione – e Carol Duncan e Alan Wallach.¹² Pertanto lo studio delle esposizioni, sia storiche che contemporanee,¹³ sostiene Bruce Altshuler, è caratterizzato dallo studio di nodi di un sistema, di un network di transazioni e valori, in cui ciascun attore pratica il proprio ruolo ma allo stesso tempo è connesso ad un più largo sistema dell'arte fatto di relazione

⁷ Parallelamente sono fiorite anche numerose esperienze editoriali imperniata sulla comprensione e disamina delle esposizioni fra cui ad esempio la rivista *The Exhibitionist* diretta da Jens Hoffman e la collana di Afterhall "Exhibition Histories" dedicata all'approfondimento di singole mostre che hanno segnato la storia delle esposizioni.

⁸ Bruce W. Ferguson. e Milena Hoesberg, "Talking and thinking about the Biennials: the Potential of Discursivity" in Elena Filipovic, Marieke van Hal and Øvstebø, Solveig (a cura di.), *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Hatje Cantz & Bergen Kunsthall, Ostfildern, 2010, pp. 260-377.

⁹ Andrea Pagnes, *Reconfiguring Think Tanks as a discursive and social model in contemporary art: Suggestions for a theoretical analysis*, artadneducation.net/paper, scaricato il 28 maggio 2012.

¹⁰ Christian Kravagna (a cura di), *Das Museum als Arena; The museum as Arena. Artists on Institutional Critique*, Kunsthhaus Bregenz, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 2001.

¹¹ Intorno alla necessaria ridefinizione del fare espositivo e delle diverse definizioni usate per descrivere il cambiamento vedi scheda realizzata per la mostra "Global Vocabulary" e "Museum as..." in Andrea Buddensieg e Peter Weibel (a cura di), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, MIT Press, Cambridge, 2012, p. 54 e pp. 55-57.

¹² Il tema dell'incrocio fra ruoli diversi all'interno delle esposizioni è trattato da diversi autori, si ricordano in particolare alcuni testi: Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, Londra, 1995 e dello stesso autore "The exhibitionary complex" in Reesa Greenberg et alii (a cura di), *op. cit.*, 1996, pp. 81-112; Carol Duncan e Alan Wallach, *The Universal Survey Museum*, in "Art History 3, no. 4, 1980, pp. 448-469 e degli stessi autori *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museum*, Routledge, Londra, 1995. Cfr. anche J. Pedro Lorente, *Cathedral of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary art 1800-1930*, Ashgate, Aldershot, 1998; Emma Baker, *op. cit.*, 1999.

¹³ Si veda in questo senso l'affermazione che egli fa nel suo studio sulle esposizioni dell'avanguardia storica: "here exhibitions are considered 'one' of the paths of an historical narrative of the Avant-Garde. Exhibitions taken into consideration because considered the central node of confrontation where artists, critics, dealers, collectors, and the general public met and responded in their various ways to the artists had done". Bruce Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: new art in the twentieth century*, Harry N. Abrams, New York, 1994, p. 8.

commerciali, sviluppo economico locale e nazionale e interessi politici,¹⁴ al punto che non sembra possibile, propone Annie E. Coombes, affrontare la questione espositiva come un fatto isolato,¹⁵ ma piuttosto come un esempio di 'contact zone' (James Clifford)¹⁶ o di 'sociality' (Michael Baxandall).¹⁷

Come affrontare quindi lo scenario complesso delle esposizioni? Intorno a questo interesse per le esposizioni si è sviluppato un nuovo settore della storia dell'arte che interessa negli anni '80 in particolare i musei (museum studies), mentre negli anni '90, sulla scia della proliferazione delle biennali in tutto il mondo e alla definitiva affermazione nel sistema dell'arte del ruolo del curatore, sono le pratiche curatoriali a stimolare quello che oggi comunemente vengono chiamati gli studi curatoriali (curatorial studies).

Questa linea evolutiva è però descrivibile soprattutto negli studi relativi all'area anglo-americana perché in Europa, ed in particolare in Francia e Italia, vi è una più lunga storia museografica e museologica legata ad una tradizione che ha origini antiche. Una convergenza fra le due tradizioni è più facilmente riscontrabile nell'ambito degli studi curatoriali su cui la tradizione storiografica europea si è allineata negli ultimi 10 anni, complice anche una globalizzazione culturale della storia dell'arte.

Che vi sia stata una svolta, un cambiamento nelle pratiche espositive degli ultimi 30 anni – dal 'tempio' al 'laboratorio'¹⁸ – sembra un dato conclamato anche se la difficoltà di comprenderne motivazioni e sviluppi, data anche l'eterogeneità delle esposizioni ha affermato una storia delle esposizioni per *exempla*. Mostre come *When Attitudes become form*, *Magiciens de la terre*, *Chambres des amis*, *documenta x* e *documenta11*, *Utopia*

¹⁴ Exhibitions are critical points of intersection of the many actors, objects and institutions that make up the system of artistic production and distribution. Here artists, dealers, collectors, critics, curators, politicians, bureaucrats, and of course members of the public, all come together within their overlapping spheres of activity and influence. The study of exhibitions thus involves the study of nodes in systems, or in networks of transaction and value, with exhibitions functioning in various ways within larger systems of artistic practice, markets and commercial relations, local and national economic development, and political activity of various kinds. And exhibitions in themselves are best viewed in this light, as events within which various individuals play roles related to their places within broader systems." Bruce Altshuler, "Exhibition history and the Biennale", in Clarissa Ricci (a cura di), *Starting from Venice. Studies on the Biennale*. et.al. Edizioni, Milano, 2010, p. 18.

¹⁵ "As she (Anni E. Coombes) suggests, art historical and museological issue cannot effectively be addressed in isolation from the histories of consumerism, tourism, and the modern heritage industries" Donald Preziosi "The Other: Art History and /as Museology" in Donald Preziosi (a cura di) *The Art History: A critical Anthology*, Oxford University Press, New York, 1998, pp. 451-455, qui p. 454; Cfr. Anni E. Coombes *Inventing the Postcolonial: Hybridity and Constituency in Contemporary Curating*, in "Hybridity", n. 18, inverno 1992, pp. 39-52.

¹⁶ James Clifford, *Museums as contact zones*, in "Routes: Travel & Translation in the Late 20th Century", 1997. Cfr. anche Randolph Starn, *A Historian's Brief Guide to New Museum Studies* in "The American Historical Review", Vol. 110, No. 1, febbraio, 2005, pp. 68-98

¹⁷ "Exhibition is a social occasion, is a social moment where there are at least 3 active terms, this is what the discursive exhibition totally stages. The sociality, the relation between these terms, encouraging the viewer to participate into the exhibition maker, in order to totally understand and make yours the object of the exhibition". Michael Baxandall, "Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects," in Ivan Karp e Steven Lavine, *Exhibiting Cultures*, Rockefeller Foundation, New York, 1991, p. 41.

¹⁸ Iwona Blazwick, "Temple/White Cube/Laboratory" in Paula Marincola *What makes a great Exhibition?*, Reakticon books, Philadelphia, 2006, pp. 118-133.

Station vengono comunemente considerate come paradigmatiche. Gli esempi di una storia delle esposizioni svolta in questi termini sono molteplici e il trend è sicuramente interpretato dai due imponenti volumi pubblicati da Phaidon che recano non a caso il sottotitolo *Exhibitions that made Art history*.¹⁹

E' all'interno di questa consapevolezza dell'importanza delle esposizioni per la scrittura di una storia dell'arte contemporanea che nasce il presente studio che ha per oggetto l'esame delle esposizioni Arti Visive de la Biennale di Venezia tra il 1993 e il 2003.

La decade presa in considerazione è attraversata oltre che da fenomeno della proliferazione del format biennale in tutto il globo anche dalla sfida che questa situazione ha comportato per la Biennale portandola nell'arco di questo decennio a rinnovarsi sia nella struttura – nel 1998 l'Ente Autonomo si converte per dl in Società di Cultura e poi nel 2003 in Fondazione – che nello Statuto e negli obiettivi culturali, mettendo in pratica idee e proposte maturate durante un lungo corso.

L'esposizione da cui parte la trattazione, che incarna l'idea di un cambiamento nelle pratiche espositive, che abbandona l'idea di un tema per l'esposizione, anche se non è la prima a farlo²⁰, preferendo una pratica che indagasse la realtà contemporanea quasi fosse uno strumento di ricerca²¹, è la 45esima Esposizione Internazionale di arti Visive organizzata da Achille Bonito Oliva recante il titolo di *Punti Cardinali dell'Arte*.

L'ultima Biennale con cui la ricerca in questa tesi si chiude è l'edizione del 2003 *Sogni e Conflitti. La dittatura dello spettatore*, a cura di Francesco Bonami. Questa edizione, che per molti aspetti sembra ricalcare le istanze di quella Oliviana del '93 in cui Bonami tra l'altro ebbe un piccolo incarico in *Aperto'93*, chiude un decennio di sperimentazione perché in realtà ne segna il punto più sviluppato²² e compiuto²³. Dopo questa Biennale e

¹⁹ Bruce Altshuler, *Salon to Biennial. Exhibitions that made Art History*, vol. 1 (2008) e dello stesso autore *Biennials and beyond, Exhibitions that made Art History*, vol. 2 (2013), Phaidon Press.

²⁰ Storicamente le prime Esposizioni di Arti Visive in un si riscontra l'abbandono di un tema che ispiri la mostra e la scelta delle opere, sono le due edizioni di Giovanni Carandente in cui con i titoli *Il posto dell'Artista* (1988) ma soprattutto con *Dimensione Futuro* (1990) mostra in cui viene preferito un discorso intorno all'arte ad un taglio interpretativo. Cfr. Laura Poletto, *L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia 1968 – 1997. Organizzazione, metodo, ricezione critica*, tesi dottorato, Cà Foscari, 2012, p. 542 e pp. 708-736.

²¹ "The multiplicity of the contemporary cultural scene was not resolved here via a multiplication of views, but via a change of paradigm. The concept underlying the exhibition was not a mere theme, but a research tool that helped to build a plural discourse." Federica Martini e Vittoria Martini, "Multiple views and authorship", in Elena Filipovic et alii (a cura di), *op. cit.*, 2010, p. 269.

²² "In hindsight, it appears that Okwui Enwezor's Documenta 11 in 2002 and Francesco Bonami's *Dreams and Conflicts. The Dictatorship of the Viewer* in Venice the following year may have marked the outer limits of what is possible in these sprawling endeavours. Enwezor's and Bonami's shows seemed to confirm that the biennial, with its global reach and its comparative freedom from institutional red tape and historical baggage, provided a unique opportunity to experiment freely with curatorial arrangements [...] and exhibition structure [...] and to seek out practices that museums were too provincial or cautious to embrace [...] The idea that these biennials were constituting an alternative public sphere, on in which visual culture offered compelling propositions for a world in disarray, imbued the exhibitions with and energizing sense that the stakes were high" Claire Bishop, *Safety Numbers*, in "Artforum 50", n. 1, settembre 2011, pp. 276-77.

dopo la documenta 11, con cui condivide moltissimi aspetti, è possibile quasi parlare di una 'istituzionalizzazione' di un certo tipo di esposizione che in ultimo, l'autore definirà 'a piattaforma'.

La storia di questo decennio di Biennale permette quindi di descrivere una parabola nel cambiamento del fare espositivo che pur essendo dettato da ragioni interne di riformulazione culturale trovano una sintonia con un fare espositivo che prende piede e si diffonde nell'ambito del sistema artistico contemporaneo. Soprattutto la ricostruzione di questa avventura espositiva lunga 10 anni permette di riposizionare il ruolo della Biennale all'interno del più vasto panorama di mostre e biennali nel mondo.

La Biennale di Venezia è un'istituzione che ha svolto un importante ruolo culturale in Italia e nel mondo per oltre cento anni e pur essendo stato questo ruolo diverso e variabile durante il suo secolo di storia essa rimane, anche in un'epoca di proliferazioni di biennali, un termine di paragone essenziale per comprendere in ambito espositivo sviluppi, cambiamenti e ritardi. Se però sono diversi gli studi riguardanti la Biennale nella prima parte della sua vita, minori sono i contributi intorno alla sua storia recente o sul suo ruolo all'interno di quel fenomeno, che viene descritto nella prima sezione di questa tesi, come biennializzazione.

Negli anni '90, infatti, ha prevalso un diffuso sentimento di obsolescenza nei confronti dell'istituzione rispetto ai cambiamenti in atto nel sistema espositivo internazionale, costringendo alla trasformazione dell'Ente Autonomo in Società di Cultura prima e in Fondazione, poi, mettendo mano anche ad un progetto culturale che ha dato vita a un nuovo Statuto e ad un nuovo assetto programmatico.

Se quindi per certi versi la riforma della Biennale prende vita in termini di aggiornamento, resisi particolarmente necessari ad esempio nell'edizione del Centenario nel 1995, il presente studio intende mostrare come negli anni presi in esame si sia definito un particolare modo di fare espositivo che ha delle radici proprie, nel senso che si delinea un modo di far mostre che è stato proprio della Biennale e che è dipeso certamente dal suo sforzo di aggiornamento ma soprattutto dalle proprie istanze progettuali e culturali, come la multidisciplinarietà, la valorizzazione del proprio Archivio Storico, l'interazione con i Padiglioni Nazionali e la produzione culturale.

²³ "It would seem that the biennale has reached its unavoidable end. But reaching this end. [...] perhaps another version of an end was marked by Francesco Bonami's 50th instalment of the Biennale di Venezia in 2003 – at least that is how Obrist and I thought about it when preparing our sections. [...] It was a heterogeneous event, and in a way the biennale to put and end to the biennale as an experimental form". Daniel Birbaum, "The Archeology of Things to Come", in Hans Ulrich Obrist (a cura di) *A brief History of curating*, Ringier, Zurigo, 2008, p. 237.

Lo studio condotto su la Biennale di Venezia ha pertanto un taglio tutto centrato sul fare espositivo, perché è proprio in termini di modello espositivo, che l'autore sostiene, si sia imposta la Biennale.

I recenti studi sul proliferare delle biennali, si attestano più a definire la Biennale di Venezia come la mamma delle biennali quindi a porre una fondamentale distanza tra la sua importanza all'origine e quella sull'attualità contemporanea. Un excursus sulla sua storia è d'obbligo in ogni libro che tratti l'argomento ma è considerata 'vero' modello soltanto per le più antiche Biennali come ad esempio la biennale di San Paolo che all'inizio ricalcava quella di Venezia anche nella struttura per padiglioni nazionali.

Certamente il primato della Biennale di Venezia non basta a mantenerne la preminenza. Negli anni '90 però le proposte espositive hanno segnato un cambio di rotta rilanciando la Biennale a livello internazionale sia come ente sia come promotore artistico e culturale.

D'altronde, nota Christian Rattermeyer non è necessario che una esposizione sia un successo di pubblico e di stampa perché diventi ground-breaking, il successo di un'esposizione è qualcosa difficilmente definibile.²⁴ Una grande idea curatoriale può trovare per ragioni diverse un'opposizione da parte dell'istituzione, oppure artisti possono decidere se parteciparvi o meno, o i costi possono essere troppo alti e sponsor possono ritirarsi o ancora possono esserci pochi visitatori e poi, però, suscitare interesse in un secondo momento.²⁵ Un esempio in questo senso è proprio l'edizione della Biennale da cui parte la presente trattazione: la 45esima Esposizione Internazionale d'Arte organizzata da Achille Bonito Oliva dal titolo *I Punti Cardinali dell'Arte*, pur non accolta positivamente, segna un importante punto di svolta nel fare espositivo e all'interno della storia della Biennale offrendo una traccia di lavoro che informa le edizioni successive.

Ma come affrontare lo studio della Biennale di Venezia? La Storia della Biennale può essere considerata come una storia di *cautionary tales*.²⁶ E' la più antica fra le biennali eppure è una delle più complesse con cui avere a che fare e che manca ancora di una pubblicazione

²⁴ "Questions of Practice places its emphasis on and asserts the value of how concepts surrounding curating are filtered through the lessons derived from repeated performance, from thinking *and* doing, or perhaps more accurately, thinking based on doing. It is in practice that a priori assumption and closely argued theories meet with resistance of the empirical and the contingent". Paula Marincola, *What makes a great Exhibition?* Reaktikon books, Philadelphia, 2006, p. 10.

²⁵ Christian Rattermeyer in *XV. Curating the Most Beautiful Kunsthalle in the World*, conferenza tenutasi il 29 novembre 2011 presso Fondazione Ratti, Como. Rattermeyer specifica meglio questa situazione mettendo a confronto due esposizioni come *Op Losse Schroeven* e *When Attitude Become Form*. Le due, infatti, mostrano moltissime cose in comune, dagli artisti all'impostazione teorica, ma quello che permise ad una o all'altra di avere più successo fu il differente contesto entro cui si posero. Video disponibile su http://www.fondazioneratti.org/mostre/198/xv_curating_the_most_beautiful_kunsthalle_in_the_world.

²⁶ "Cautionary Tales" è il titolo di un noto libro che raccoglie 10 interventi di curatori che si interrogano intorno al cambiamento del ruolo del curatore sempre più volto al suggerimento di prospettive che all'indicazione di risposte. In questo senso "cautionary tales" letteralmente storie caute. Steve Rand e Heather Kouris (a cura di) *Cautionary Tales: Critical Curating*, apexart, New York, 2007.

metodologicamente di riferimento anche a causa della difficile consultabilità per lungo tempo del suo Archivio storico.²⁷ Numerosi sono gli studi fatti in ambito italiano²⁸ ma mancano di una fruibilità agli studiosi internazionali,²⁹ che citano per lo più Lawrence Alloway. A conferma di un mancato riconoscimento dell'apporto della Biennale è da sottolineare l'assenza di saggi o approfondimenti nei maggiori testi sulla storia delle mostre come i già citati volumi curati di Bruce Altshuler, e *Thinking About Exhibition*, o anche *Contemporary Cultures of Display*. Un piccolo spazio invece gli è dedicato da Terry Smith. In ambito accademico, ed in particolare presso gli atenei veneziani, in compenso, fioriscono diverse tesi dottorali, studi, ricerche e simposi che stanno colmando alcune lacune³⁰ e di cui sono raccolte alcune indicazioni nella bibliografia della presente tesi.

La complessità del suo studio risiede da un lato nella propria multidisciplinarietà e quindi in un organismo composito fatto di tante storie particolari. In questo senso infatti la Biennale di Venezia ha anche un altro primato quello di aver istituito ad esempio il primo Festival Cinematografico nel 1932, preceduto dal festival di Musica (1930) poi dal arricchito anche dalla presenza di altri importanti settori come il teatro (1934), l'architettura (1980), e per ultimo la danza (1999). Inoltre nel 1997 ha istituito come settore a se stante anche il proprio Archivio Storico.

Dall'altro lato quando ci si voglia concentrare su di un settore specifico, come questa ricerca fa, s'impone anche a presenza di molti paesi che fanno di ciascuna Biennale un complesso di mostre che è difficile considerare nell'insieme, considerando che ogni Paese ha le proprie politiche culturali e ciascun commissario di padiglione ha il proprio portato personale.

²⁷ "It should be said that the Exhibition itself has never been properly discussed in a methodological publication, which is something its Historical archives should have got to grips with. This is a body with great research potential, never fulfilled partly because of the myriad things that happened to it, from its move from Cà Corner della Regina to the Venice Gateway for Science and Technology (VEGA) and the *Giardini*. Material is now becoming reasonably accessible and adequately catalogued. However, leaving aside extremely dated studies and studies commissioned to mark the centenary, as well as the volume containing all the 2005 conference paper and various publications dealing with selected aspects of the exhibition, there is no single instrument that provides the bare facts relating to its salient moments. Yet there is a need for this history: not surprisingly many degree and PhD these have begun to touch on the subject". Angela Vettese, *Preface*, in Clarissa Ricci (a cura di), *Starting From Venice: studies on the Biennale*, et.al edizioni, Milano, 2010, p. 12.

²⁸ Fra gli studiosi italiani che hanno contribuito a scrivere importanti parti della Biennale di Venezia si ricordano Massimo De Sabbata, Nico Stringa, Giuliana Tomasella, Sileno Salvagnini e molti altri. Si rimanda alla bibliografia ragionata relativa alla storia della Biennale di Venezia che include inoltre le tesi dedicata alla biennale.

²⁹ Eccezione fa lo studio di Maria Stone e alcuni saggi di Caroline Jones.

³⁰ Fra le iniziative più recenti si ricorda la giornata di studi *Starting from Venice*. organizzata dall'unità di ricerca "Fare Mostre per fare storia_Venice Biennale Study group" (IUAV) tenutasi il 5 ottobre 2009, e le giornate di studio *Ricerche sulla Biennale*, promosse tra il 2011 e 2012 da Francesca Castellani a cui sono intervenuti giovani studiosi, oltre al progetto sulla multidisciplinarietà alla Biennale di Venezia *ConfrontARSi*, svoltosi il 29 maggio 2013.

Inoltre uno studio che voglia considerare anche con un solo aspetto della biennale deve necessariamente avere a che fare con la propria struttura governativa che permette di focalizzare la situazione operativa entro cui contestualizzare le strategie culturali sottese a ciascuna edizione. Quindi se affrontare lo studio delle esposizioni, come già sottolineato, implica lo studio di nodi di relazioni e di aspetti intersecantesi, questo è tanto più vero per la storia della Biennale.

Il presente studio, pertanto, è stato metodologicamente portato avanti seguendo due binari paralleli: l'analisi della mostra centrale a partire dal suo impianto allestitivo e la ricostruzione della storia dell'ente.

La principale, che poi permetterà di concludere individuando l'affermazione di una specifica pratica espositiva, è stata lo studio dell'esposizione centrale proposta dal direttore di Arti Visive a partire dal suo display. Come nota, infatti, Mary Anne Staniszewski nell'introduzione dello studio sugli allestimenti storici del MoMA, il display espositivo mostra tanto la presenza quanto l'assenza e deve essere considerato di per sé come un medium, che ci permette di comprendere meglio l'esposizione nel suo complesso.³¹

La ricostruzione del display è stata condotta interrelando documenti di diversa natura: fotografie, video e piante espositive. Laddove non è stata reperita una mappa del progetto si è cercato di comprendere il dispiegamento delle opere nello spazio ricostruendone la collocazione.

La narrazione dell'allestimento parte, per ciascuna edizione, dalla pianta degli edifici utilizzati, per lo più padiglione Italia e Arsenale – tranne per il 1995 in cui la mostra centrale era distribuita tra Palazzo Grassi, Museo Correr e Padiglione Italia. Prosegue poi con un percorso ideale fra le sale seguendo un ideale passeggiata del visitatore per lo spazio, sala dopo sala.

A partire quindi da questa struttura oggettiva si è poi proceduto ad esaminarne le caratteristiche e la proposta espositiva. In questo senso si è inteso seguire una metodologia che è stata compiutamente proposta nei recenti studi sulle esposizioni fra cui, per esempio, *'Op Losse Schroeven'* e *'When Attitudes Become Form' 1969*.³²

³¹ "What historians omit from the past reveals as much about a culture as what is recorded as history and circulates as collective memory. [...] I deal with an aspect of modern art history that has been, generally speaking, officially and collectively forgotten – installation design as an aesthetic medium and historical category. [...] Seeing the importance of exhibition design provides an approach to art history that acknowledges the vitality, historicity, and the time-and-site-bound character of all aspects of cultures." Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge (MA)-London, 1998, p. xxi.

³² Christian Rattemeyer, *Exhibiting the New Art 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, Afterall Publishing, Londra, 2010.

Dal momento però che ciascuna esposizione partecipa di un contesto fatto di situazioni, luoghi e persone ogni edizione è anticipata da una ricostruzione storica del contesto dell'ente Biennale realizzata tramite documenti reperti nell'Archivio storico e informazioni acquisite dai quotidiani, entro cui il curatore ha potuto e dovuto operare e relazionarsi, e quindi ad esempio il budget a cui si è dovuto attenere, un programma culturale più vasto a cui viene chiesto di adeguare le scelte curatoriali e che ne hanno determinato in qualche misura l'approvazione da parte del consiglio.

La scrittura del contesto di ciascuna delle sei edizioni ha dunque permesso di scrivere una parte della storia della Biennale lungo dieci anni e che vede importanti trasformazioni attuarsi in termini sia di struttura operativa che di forma societaria. Nel 1998, infatti, la Biennale viene riformata determinando un cambiamento anche in termini di programma culturale. Quindi si tratta di un decennio che di per sé ha un posto particolare nella storia della Biennale e costituisce il ganglio fondamentale per la comprensione della Biennale come la conosciamo oggi.

Insieme all'esame puntuale di ciascuna edizione si accompagna anche dall'esame del pensiero curatoriale di tutti i direttori di settore. Se, infatti, la Biennale, con i suoi programmi culturali e la sua struttura organizzativa fornisce la cornice entro cui l'esposizione si muove, è il portato curatoriale a ispirare l'idea che costruisce la mostra. L'importanza di essere il direttore della Biennale nella carriera di un curatore fa sì inoltre che le esposizioni siano una proposta di rilievo all'interno del proprio operato ed è quindi indispensabile per comprenderne la portata un'analisi dell'impianto culturale e personale che informa l'esposizione.

Nondimeno la ricezione critica, sulla breve e lunga durata, mostra l'influenza di ciascuna edizione sia all'interno della storia della Biennali che nel più vasto panorama della storia delle esposizioni.

La presente tesi consta di tre sezioni. La prima puntualizza il contesto culturale e internazionale entro cui s'inscrive il decennio 1993-2003. Vi sono molti aspetti che si potevano approfondire e la scelta è ricaduta su alcuni argomenti che precisano meglio la situazione espositiva internazionale fra cui la biennializzazione e il concetto di 'contemporary' che si va definendo proprio durante gli anni '90. Se in tempi molto recenti si stanno affacciando trattazioni che ne affrontano più approfonditamente le caratteristiche è importante poter mettere in relazione questi aspetti alla Biennale di Venezia per capire le scelte programmatiche che vengono fatte dal consiglio della riforma e le scelte curatoriali, con il dibattito che ne è seguito. Il *frame* temporale di riferimento si

allaccia alla caduta del muro di Berlino, che si staglia sullo sfondo della tesi come momento di rottura sia storico che culturale, soprattutto in Europa.

La seconda sezione è invece dedicata all'esame delle sei edizioni della Biennale che si sono avvicinate tra il 1993 e il 2003. Ciascuna edizione viene esaminata dal punto di vista del contesto, display, ricezione critica e pensiero curatoriale.

La ricerca in archivio per reperire i documenti relativi al contesto della Biennale e l'allestimento sono stati condotti per lo più nell'Archivio storico dell'ASAC presso il VEGA. I documenti relativi alle Biennali analizzate sono conservati nel fondo denominato "deposito" che ancora non è stato archiviato. Le buste consultate, anche se divise per anno, mostrano documenti eterogenei non classificati. A questo scopo il primo lavoro che si è reso necessario è stata la costituzione di un archivio personale dei documenti presenti nelle buste. Per i documenti del consiglio di amministrazione per gli anni 1998-2003 che fanno parte del cosiddetto "archivio corrente", non è stato possibile accedervi perché contenenti dati sensibili.

La consultazione dell'Archivio storico è stata diretta a individuare quindi tutti gli elementi necessari per la ricostruzione dell'organizzazione, dell'allestimento, del metodo curatoriale per ciascuna edizione. Nell'archivio, anche se in maniera diseguale tra le prime edizioni indagate e le ultime, complice anche l'avvento di internet che ha fatto sì che venisse dispersa molta corrispondenza, è stato possibile consultare oltre che i verbali del consiglio, prima direttivo e poi di amministrazione, la corrispondenza interna ed esterna, progetti rifiutati o mai portati a termine oltre che la rassegna stampa.

Quest'ultima, di grande rilevanza in particolare per la parte relativa alla ricezione critica, è stata utilizzata anche incrociandola con i dati dei verbali. In questo modo è stato possibile contestualizzare scelte, tensioni e pressioni tanto per il consiglio che per il curatore. Inoltre è stato possibile, paragonando le dichiarazioni a verbale e quelle ai quotidiani, verificare la strategia di comunicazione attuata oltre che chiarire situazioni a cui si fa riferimento nel consiglio ma che la distanza temporale non permette immediatamente di capire.

Il materiale della rassegna stampa in base agli anni è stato integrato con lo spoglio di alcune riviste che non sempre è stato fatto in maniera sistematica dell'Archivio. Questo vale ad esclusione della rassegna stampa del 2003 che invece appare organizzata e molto completa. Fra le riviste che si è reso necessario consultare per integrare alle volte la rassegna stampa si ricordano ad esempio: "Art International", "Art Journal", "October", "KunstForum", "KunstBulletin", "Tema Celeste".

Le mappe, tranne per alcune del 1999, 2001 e parte del 2003, sono state quasi interamente ricostruite. Per gli altri anni, infatti, laddove è stata trovata una pianta allestitiva si trattava

di situazioni intermedie, come ad esempio le piante del 1993 e 1995. Per le esposizioni più recenti si è presa la consuetudine di fornire insieme al catalogo generale anche una breve guida che aiutasse il visitatore a fruire la mostra. Solo nel caso della Biennale del 2001, però si tratta di una guida puntuale.

Laddove vi era materiale insufficiente per la ricostruzione esatta delle piante ho consultato alcuni archivi video: Archivio Giaccari, DoCVA Archivio Via Farini, Archivio Rai e ho integrato tramite le immagini presenti sulle rassegne fatte dai giornali.

I cataloghi delle esposizioni sono stati tutti consultati e il modo cui sono stati concepiti ha portato a non considerarli unicamente come uno strumento di documentazione, di cui peraltro sono un vago ricordo. I cataloghi, infatti, diventano sempre più un ausilio curatoriale ed espressione della mostra piuttosto che documentazione. I tempi entro cui vengono realizzati non permettono di includere fotografie allestitivie e spesso, in particolare quando le opere vengono preparate per l'esposizione stessa, in catalogo non vi sono neanche le opere che poi sono esposte alla mostra. Talvolta, inoltre, un artista invitato all'ultimo minuto è difficilmente integrabile nei tempi di stampa e redazione grafica di volumi consistenti. Nelle edizioni prese in esame i cataloghi sono dei veri e propri strumenti di approfondimento e indagine. Nel 1993, ad esempio, Bonito Oliva affida saggi a intellettuali, teorici, critici del calibro di Ernst Junger, Arthur Danto, Paul Virilio, Gilles Deleuze e altri, facendo dei due volumi una ricca antologia di testi sul contemporaneo. Anche Jean Clair, anche se in forma più tradizionale, svolgerà un approfondimento teorico nel catalogo, mentre Germano Celant idea il catalogo contestualmente alla mostra quasi facesse parte dello stesso o ancora il modo in cui gli artisti vengono immessi nei cataloghi di Szeemann dice della sua idea di mostra e di artista, oppure il volume curato graficamente di Maria Luisa Frisa per la Biennale di Francesco Bonami che cerca di travalicare le consuete formule di catalogo riducendolo ad un solo tomo per poter mostrare più direttamente la coesistenza delle mostre che insieme ai padiglioni nazionali e alle mostre a latere, formano la Biennale.

La terza sezione, infine, mette a confronto le sei edizioni esaminate in modo da poter evidenziare continuità e sincronie, pur all'interno di un complesso di edizioni eterogeneo per impianto e scelta degli artisti, che delineano l'affermarsi di una determinata prassi espositiva. Di questa prassi, per cui si opta la definizione di 'piattaforma' vengono spiegate le caratteristiche e peculiarità tenendo presente un orizzonte culturale più vasto.

Seppure l'ipotesi della ricerca che informa questa tesi ha inteso verificare all'interno dello specifico storico e culturale della Biennale l'affermazione dell'esposizione come

piattaforma, l'indagine parte da più lontano ed è stato il tempo della ricerca ad aver imposto un restringimento di campo dal panorama delle esposizioni internazionali dal punto di vista teorico - a cui sono stati dedicati sei mesi di permanenza presso la Columbia University di New York - a quello particolare della Biennale di Venezia. La focalizzazione sull'istituzione veneziana ha motivazioni soprattutto di natura dimostrativa dal momento che l'istituzione in questo particolare decennio mostra una particolare continuità programmatica e permette una narrazione dell'affermarsi della mostra come piattaforma. Se la storia della Biennale è stata per lo più raccontata tramite le personalità che l'hanno diretta e guidata e che ne hanno pertanto determinato gli orientamenti culturali e diretto le scelte espositive, come ad esempio per le biennali di Maraini, il periodo di Ripa di Meana e via dicendo, il decennio di cui tratta questa tesi vede un avvicinarsi di molte personalità ma trova il suo punto di raccordo proprio nelle proposte espositive, dimostrando al contempo l'affermazione della figura del curatore.

Sezione I – Contesto

1. Il mondo è connesso

In a closer and more critical historical framework one could declare that the world is a different place since the uprising and geopolitical restructuring that began in 1989. The revolutions in eastern Europe and the Soviet Union in 1989, the democratic revolution in Tiananmen Square in Beijing, also in 1989, the Gulf War in 1991, and the end of apartheid in South Africa in 1994 have opened a new era for the twenty-first century – one in which the world economy and new information technologies have “not only reconfigured centrality and its spatial correlates, [but] have also created new spaces of centrality.”¹

Il termine *post quem* cui la stesura di questa ricerca si riferisce, è certamente quello del 1989. Da un lato perché riferendosi alla data della caduta del muro di Berlino e alla fine della guerra fredda indica un evento da cui si propagano, come in un effetto domino, cambiamenti e rivolgimenti storico-politici epocali accompagnati poi dall'emergere della new economy e la diffusione di un mercato globalizzato;² dall'altro lato indica in termini di pratica espositiva, una piccola grande rivoluzione che si concretizzò con l'esposizione *Magiciens de la Terre*.³ Questa esposizione introduce la questione della produzione artistica di paesi non europei o anglofoni, cioè non appartenenti ad una storia dell'arte e idea dell'arte affermata. La presenza di artisti africani e asiatici e la messa in mostra accanto a opere d'arte riconosciute come tali, anche di manufatti e oggetti rituali destarono molto clamore e, di fatto, complici certamente i grandi rivolgimenti planetari, segnò uno spostamento dalla rappresentazione nelle esposizioni « from Art World to Art Worlds ».⁴ Sono queste le parole, non a caso, che Hans Belting e Andrea Buddensieg usano per titolare il loro saggio introduttivo al volume *The Global Contemporary and the Rise of*

¹ Philippe Vergne, “Globalization from the rear. Would you care to dance, Mr. Malevich?” in Philippe Vergne, Douglas Fogle, Olukemi Ilesanmi (a cura di), *How Latitudes Become Forms*, Walker Art Center, Minneapolis, 2003, p. 18.

² “La caduta del muro di Berlino, coincisa con la fine della Guerra Fredda, ha generato la positiva impressione che si fosse finalmente arrivati a una vera e propria riunificazione del mondo, prima diviso tra sfera di influenza americana e sovietica, ma anche la sgradevole sensazione che si fosse all'interno di un processo di omologazione culturale (oltre che economica) prodotta dall'univocità del sistema di riferimento.” Roberto Pinto, *Le nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmediabooks Milano, 2012, p. 14.

³ *Magiciens de la terre*, mostra a cura di Jean-Hubert Martin, presso Centre Georges Pompidou e la Grande Halle al Parc de la Villette, 18/05 – 14/08 1989.

⁴ Hans Belting e Andrea Buddensieg “From Art World to Art Worlds” in Hans Belting, Andrea Buddensieg e Peter Weibel, *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, MIT Press, Cambridge, 2012, pp. 28-31.

New Art Worlds, catalogo che a distanza di un anno corona il lavoro apertosi con l'esposizione *The Global Contemporary. Art Worlds after 1989*⁵ presso ZKM (Center for Art and Media Karlsruhe). Il progetto della mostra si basa sulla consapevolezza che il nuovo sistema globale ha cambiato il sistema dell'arte e non solo. La globalizzazione ha innescato - questo il nodo centrale dell'esposizione e del libro - un processo di ri-scrittura, di traduzione di tutte le caratteristiche storiche, etiche e culturali e investendo così anche l'arte. Non si assiste più all'egemonia di una cultura sulle altre ma alla rivalutazione di quella locale e regionale, sperimentando una cartografia nel suo farsi.⁶

Sulla scia dell'esempio dettato dalla mostra di Jean-Hubert Martin di una esposizione che discutesse la "global production of contemporary art" agevolando l'entrata « dell'altro nella cittadella del modernismo »⁷, segue la proliferazione di esposizioni "globali" e biennali d'arte contemporanea da ogni parte del mondo operando di conseguenza un cambiamento nella geografia artistica in modo radicale.⁸

La globalizzazione del sistema espositivo "biennale" si lega anche alle facilitazioni connesse all'uso di internet, che ha determinato lo sviluppo di due atteggiamenti in particolare: da una parte quello di sentirsi sempre connessi e dall'altra di aver incrementato la sensazione di autonomia e di creatività del singolo. Nello specifico l'avvento di internet ha rappresentato la possibilità di un "luogo" che fosse totalmente pubblico e democratico, in cui ciascuno potesse lasciare il proprio segno; più precisamente tuttavia è una "pratica di rete" ad essere stata immediatamente recepita e a sfondare un sistema culturale, rinnovandolo a partire dalle pratiche (artistiche).

In discussione, infatti, non c'è soltanto la globalizzazione dal punto di vista di estensione geografica dell'arte e degli artisti o di esplosione di un nuovo modo di fare arte quanto piuttosto la nascita di una nuova *koinè*, di un diverso modo di concepire la produzione del

⁵ *The Global Contemporary. Art Worlds after 1989*, mostra a cura di Andrea Buddensieg e Peter Weibel, presso ZKM (Center for Art and Media Karlsruhe), 17/09/2011 – 5/02/2012.

⁶ "Some people perceive the transformations of the global world from the perspective of a clash. Some people see these transformations from the perspective of confluence. Our perspective is that we are experiencing an epoch of rewriting programs: rewriting art history, rewriting political and economic history on a global scale. Translation [...] no longer create the hegemony of an international art, but the reevaluation of the local and the regional. [...] Contemporary art and the contemporary world are part of a global rewriting program. [...] We are witnessing a new cartography of art in the making." Peter Weibel, "Globalization and Contemporary Art" in Hans Belting et alii (a cura di), *op. cit.*, 2012, p. 33.

⁷ "The central concern [of the curators in Paris] remains the same old-fashioned debate about the relationship between modernism and the tradition of others. It is not perhaps generally known that the 'other' has already entered into citadel of modernism and has challenged it on its own ground" Rasheed Araeen, *Our Bauhaus, Other's Mudhouse*, in "Third Text", n. 6, Primavera 1989, p. 3. Il testo è tratto da un'edizione speciale di *Third Text*, in occasione di *Magiciens de la Terre*, a cui Rasheed Araeen fu invitato ad esporre. Questo numero raccoglie anche gran parte degli articoli pubblicati nell'edizione speciale del Centre Pompidou *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, traducendoli in inglese.

⁸ Benjamin Buchloh, *The Whole Earth Show: an interview with Jean- Hubert Martin*, in "Art in America", n.77, maggio 1989, pp. 150-152.

presente che salta a piè pari la distinzione controversa tra “modernismo” e “post-modernismo”, arrogandosi il titolo di “contemporanea”.

“Art no longer aims at the avant-garde position of modern art, but itself as contemporary in a chronological, symbolical, and even ideological sense.”⁹

La Globalizzazione

Parole che in maniera diversa prendessero in considerazione un’attenzione verso un panorama extra-nazionale sono spesso state utilizzate associando, ad esempio, alla parola “arte” aggettivi quali “cosmopolita” e “internazionale” per descrivere, con il primo termine nell’ottocento e con il secondo nel ventesimo secolo, una pratica largamente attestata di diffusione o di curiosità intellettuale legata all’Europa *bene*, principalmente costituita da borghesi e nobili illuminati e con grandi disponibilità economiche.

La parola “globale” è già alla ribalta negli anni ’60 grazie al saggio di Marshall McLuhan in cui usa l’espressione « villaggio globale »¹⁰, prefigurando un mondo in cui le persone si sarebbero sentite più vicine tramite i media in *real time*, facendoci percepire di essere tutti « nello stesso villaggio ». Questo significato permane nella parola tanto che nel 1992 Roland Robertson definisce la globalizzazione come qualcosa che si riferisce contemporaneamente alla « contrazione del mondo e all’intensificazione in termini di coscienza del mondo nel suo insieme ».¹¹ Il termine interessa qui, infatti, non soltanto perché indica l’espansione del capitalismo e l’apertura dei mercati finanziari in tutto il mondo - l’aspetto economico è determinante per la diffusione della parola - ma perché descrive trasformazioni sostanziali che sono avvenute in termini di percezione di « tempo e spazio ».¹²

La globalizzazione che informa tutti i campi del sapere si afferma negli anni’80, tanto che fa dire a Theodore Levitt nel 1983 in uno storico articolo pubblicato per l’Harvard Business

⁹ Hans Belting e Andrea Buddensieg, *Idem* in Hans Belting et alii (a cura di), *op. cit.*, 2012, p.28.

¹⁰ Edmund Carpenter e Marshal McLuhan, *Explorations in communication*, Beacon Press, Boston, 1960.

¹¹ Roland Robertson, *Globalization: Social theory and global culture*, Sage, University of Aberdeen, Londra, 1992, p. 8; Cfr. anche Charlotte Bydler, *The Global Artworld Inc. On the Globalization of Contemporary Art*, Uppsala University Press, Uppsala, 2004, p. 203.

¹² Anthony Giddens, *The Third way. The renewal of Social democracy*, Polity Press, Cornovaglia, 1998.

Review « globalization is at hand».¹³ Tuttavia è nel decennio successivo che si rileva un cambiamento nell'uso che si fa di questa parola, registrando un epocale spostamento del suo uso nel linguaggio. Non a caso il numero di Luglio del 1989 della rivista *Art in America* è dedicata proprio alla questione "globale"¹⁴. Il volume cerca di fare il punto sull'uso invalso di questa parola, riportando l'opinione di diversi intellettuali (James Clifford, Boris Groys, Craig Owens, Martha Rosler, Robert Storr, Michele Wallace) e, in aggiunta, l'intervista a quattordici artisti, definiti "peripatetic artists", a conferma di un fenomeno diffuso che porta con sé un modo diverso di guardare al sistema planetario.

L'avvento della globalizzazione sembra annullare la dicotomia e il dibattito intorno a modernità e postmodernità che caratterizza le riflessioni intorno agli anni '80. Spiega il fenomeno Anthony Giddens sostenendo che la globalizzazione fu una conseguenza di «un'intensificata modernità».¹⁵

Facendo una distinzione tra 'world' and 'global', a distanza di venti anni, Hans Belting¹⁶ evidenzia come l'uso della parola 'world' indichi un legame con una concezione modernista di un mondo dell'arte sostanzialmente chiuso¹⁷ che sottintende una posizione di sudditanza rispetto all'America e all'Europa, mentre alla parola globalizzazione si lega inestricabilmente a quella di post-colonialismo.

Questo legame è più immediatamente comprensibile prendendo in esame la mostra *Magiciens de la terre*.

La ricezione dei giornali contemporanei sollevò un polverone dal momento che la mostra era stata inserita fra gli eventi culturali per celebrare il bicentenario della Rivoluzione francese, infatti, le critiche si accesero soprattutto perché la mostra si poneva in diretta opposizione con una celebre e controversa mostra tenutasi nell'1984 al MoMA *Primitivism in the 20th Century Art*.¹⁸ Il paradigma cui faceva appello la mostra parigina era di altra natura, come ebbe modo di notare Yves Michaud, sottolineando come lo sforzo del curatore Jean-Hubert Martin fu quello di rimpiazzare l'archetipo cosmopolita con quello planetario non accettando più che il cento per cento delle esposizioni occidentali ignorasse

¹³ Theodore Levitt, *The globalization of markets*, in "Harvard Business Review", n. 61, maggio/giugno 1983, pp. 92-102. Questo è l'anno prima che venisse fondata la Biennale dell'Havana considerata una delle biennali apripista sia nel metodo che nella proposta dei contenuti. Cfr. Raphael Niemojewsky, *The Rise of the Contemporary Biennial 1984-2009*, tesi di dottorato, Royal College of Art, Londra, 2009.

¹⁴ *The Global Issue*, *Art in America*, vol. 77, n. 7, luglio 1989.

¹⁵ Anthony Giddens, *The consequences of modernity*, Polity Press, Cambridge, 1990, pp. 55-60; Cfr. Charlotte Bydler, *op. cit.*, 2004, p. 203.

¹⁶ Hans Belting, *From World Art to Global Art: View on the New Panorama*, in Hans Belting et alii, *op. cit.*, 2012, pp. 178-185, qui 178.

¹⁷ Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, trad. it. *La destituzione filosofica dell'arte*, (a cura di Andina Tiziana.) Aesthetica Edizioni, Palermo, 2008.

¹⁸ *Primitivism in the 20th Century Art: affinity of the Tribal and the Modern*, mostra a cura di William Rubin presso MoMA di New York, 27/09/1984 – 15/01/1985.

l'80 per cento della superficie del globo.¹⁹ Contrariamente a *Primitivism*, infatti, che nell'intenzione di indagare il debito nei confronti dell'arte non occidentale è però tutta centrata sulla produzione occidentale di fatto ribadendone l'egemonia,²⁰ *Magiciens de la terre* segna uno spostamento da questa posizione modernista in senso postcoloniale tentando un processo attivo di inclusione.

Una particolarità questa che veniva dichiarata in ogni pagina del catalogo,²¹ a partire dai testi pubblicati (Aline Luque, Mark Francis, André Magnin, Pierre Gaudibert, Thomas McEvilley, Homi Bhabha, Jacques Soulillou) alla genealogia in forma visuale fatta sul tema dell'*altro* - bollato come un grande alibi – teorizzata da Bernarde Marcadè, alle due pagine dedicate a ciascun artista in cui si indicava chiaramente il paese di provenienza; fra questi più della metà non erano mai stati esposti in Europa, come nel caso di alcuni artisti africani che facevano perlopiù manufatti artistici.

Gli sforzi e l'innovazione presenti nelle metodologie espositive di Martin che si muovono nella direzione delle mostre "postmoderne" – distanziandosi da principi unificanti e omologanti del procedere "moderno" nel modo di concepire e realizzare le mostre²² - sono ciò che è passato alla storia rendendo questa esposizione memorabile e annoverandola fra quelle che hanno segnato la storia delle esposizioni.²³ Certamente però, come osserva Lamoreaux alcuni aspetti rimangono molto critici: uno su tutti il concetto di 'magicien'. La parola è presa da Freud ed è usata in modi difficilmente assimilabili all'arte contemporanea se non forse nell'accezione di feticcio, concetto che rimane però estraneo alle formulazioni di Martin:

¹⁹ "Martin's endeavour was to replace the cosmopolitan rationale of the international scene with a planetary paradigm that would no longer allow 100 per cent of western exhibitions to systematically ignore 80 per cent of the surface of the globe" Yves Michaud, "L'art planétaire – entre eux et nous" in *L'artiste et les commissaires* (Nîmes: Jacqueline Chambon) del testo di Johanne Lamoreaux "From Form to Platform: The Politics of Representation and the Representation of Politics", *Art Journal*, vol. 64, n. 1, primavera 2005, p. 65.

²⁰ Marina De Chiara, *Oltre la gabbia: ordine coloniale e arte di confine*, Meltemi, Roma, 2005.

²¹ Il catalogo di *Magiciens de la Terre* è da considerarsi un vero e proprio elemento della mostra perché pensato in totale accordo con essa, infatti, oltre a raccogliere testi teorici di importanti pensatori riporta anche le piante dell'esposizione.

²² "La stratégie d'une exposition postmoderne doit s'efforcer d'obtenir non pas des fragments d'uniformité comme c'est le cas pour l'exposition moderniste avec sa tentative d'universalisation des canons, mais d'atteindre une concentration sur la différence qui honore l'autre e lui permet d'être lui-même, sans essayer de réduire l'innombrable multiplicité en posant le principe autoritaire d'une uniformité cachée." Jean-Hubert Martin (a cura di) *Magiciens de la Terre*, catalogo della mostra, Editions du Centre Pompidou, Parigi, 1989, p. 22.

²³ Si ricordano qui di seguito alcuni esempi scelti fra testi che affrontano diffusamente la questione della mostra contemporanea: tutto l'impianto della mostra e del catalogo della già citata mostra a Karlsruhe individua *Magiciens...* come la mostra da cui partire per comprendere la storia delle esposizioni contemporanee in particolare si veda l'intervista di Hans Belting a Jean-Hubert Martin in Hans Belting et alii (a cura di), *op. cit.*, 2012, pp. 208-211. Cfr. anche Federica Martini e Vittoria Martini, *Just another exhibition. Storie e politiche delle biennali postmedia books*, 2011, pp. 79-81; Bruce Altshuler, *Biennials and Beyond – Exhibitions That Made Art History, 1962 – 2002*, Phaidon Press: Londra, 2013, pp. 19 e 281-294; Sabine Vogel *Biennials – Art on a Global Scale*, Springer Verlag, Vienna, 2010.

“Ce ne sont pas de simples objets ou outils à usage fonctionnel et matériel. Ils sont destinés à agir sur le mental et les idées dont ils sont le fruit. Ils sont les réceptacles de valeurs métaphysiques.”²⁴

La drastica decisione del curatore di non usare la parola ‘arte’, perché in certe culture questa è totalmente estranea, determina una posizione percepita come un impoverimento del discorso, tanto complesso quanto affascinante, intorno alla definizione di cosa sia l’arte.

Fra le più grandi conseguenze fu probabilmente l’omogeneizzazione, o secondo altri l’incoerenza, risultante nell’allestimento che poneva opere e manufatti sullo stesso piano, accostandoli in maniera didascalica. Un caso su tutti l’affiancamento tra i disegni di fango di Richard Long e quello realizzato con la sabbia dalla comunità Yuendumu, che annullava ogni genere di discorso transnazionale, rivelando uno sguardo del curatore in ultima analisi etnocentrico,²⁵ essendo basato su accostamenti formali giudicati superficiali. Molte critiche Jean-Hubert Martin le ricevette anche internamente, in particolare da alcuni artisti occidentali; ad esprimersi deliberatamente contro furono ad esempio²⁶ Daniel Buren, che nel catalogo stesso attaccò la mostra e Barbara Kruger che espose all’entrata della mostra un cartello interrogandosi sull’intero impianto della mostra recava infatti la scritta « Who are the magicians of the earth? ».

Complessivamente però la storica introduzione ai concetti di arte globale e al post-colonialismo fatta da *Magiciens de la terre* è e rimane un riferimento non solo per via della chiara messa a tema della produzione planetaria, esemplificata sia nella scelta degli artisti che nei metodi che dal 1984 in poi li portò come i curatori di una biennale *ante-litteram* a girare il mondo,²⁷ ma anche per la grande attenzione e risonanza che questa ebbe dalla stampa e nelle riviste d’arte, tanto che già nel 1989 Benjamin Buchloh indicava questa mostra come un esempio per le biennali a venire.²⁸

²⁴ Jean-Hubert Martin (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1989, p. 9.

²⁵ “However, I think *Magiciens de la Terre* made a pragmatic impact in terms of relations of exchange. If we were to see the exhibition space as a contact zone of culture. [...] However, [...] it was still very predicated on a very redundant view of who should be an artist in this “other” space. [...] it had a new colonialist eye and this manifested unwittingly for the curator a kind of curatorial bad faith, because what he could deal with was an academicism that really was dominant artistic paradigm in places like Africa and other places. [...] This for me represented the failure of *Magiciens de la Terre*. [...] Okwui Enwezor intervistato da Paul O’Neil, “Curating beyond the canon” in Paul O’Neill (a cura di), *Curating Subjects*, Edizioni Open, Londra 2007, p. 112.

²⁶ Fra gli artisti invitati che si espressero negativamente nei confronti della mostra vi furono anche Hans Haacke, Jeff Wall, Krzysztof Wodiczko e Chéri Samba.

²⁷ “Je réunis en 1984 trois collègues et amis, Jan Debbaud, Mark Francis et Jean-Louis Maubant pour discuter le projet et sa faisabilité [...] Il s’avéra rapidement que nous ne connaissions pas d’expert du tiers monde.[...] 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 visité à domicile.” Jean-Hubert Martin (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1989, p. 8.

²⁸ Benjamin Buchloh, *The Whole Earth Show: an interview with Jean-Hubert Martin*, in “Art in America”, n.77, maggio 1989, pp. 150-152.

Tenendo presente ad esempio il caso studio specifico di questa tesi, nella Biennale di Venezia del 1990, dal titolo *Dimensione Futuro*, Giovanni Carandente²⁹ rispose direttamente a *Magiciens* installando una mostra centrata sul multiculturalismo, dove trovavano spazio artisti Africani e Aborigeni Australiani, mentre il padiglione del Messico propose un'installazione del gruppo Taller de Arte Frontiero *Columbus colonized – Everything is mine –Whose?*. In dialogo con la mostra di Martin si pose anche Achille Bonito Oliva che dichiarò in una riunione del consiglio direttivo quanto fosse importante guardare al mondo artistico intero, cosa divenuta imprescindibile dopo l'esperienza di *Magiciens*. In questi termini vanno comprese molte sue proposte fra cui *Slittamenti e Passaggio a Oriente*. Più implicitamente, ma senza dubbio, anche *documenta11*³⁰ avanza una riformulazione aggiornata delle proposte della mostra parigina. Okwui Enwezor interrogato intorno alle influenze esercitate dalla mostra commenta:

“Throughout my career, *Magiciens de la Terre* has been the one exhibition that I have to contend with, to push off my back.”³¹

²⁹ Charlotte Bydler, *op. cit.*, 2004, p. 104.

³⁰ “The curatorial discourse around *documenta11* was strongly set against all forms of simplistic antinomies [...] Okwui Enwezor, in the catalogue of *documenta11*, implicitly invited the comparison. Whereas *Magiciens* inflated the notion of distance and the perception exoticism, *documenta11*'s presentation text advocated an anthropology of proximity.” Charlotte Bydler, *op. cit.*, 2004, pp. 71-72.

³¹ “Throughout my career, *Magiciens de la Terre* has been the one exhibition that I have to contend with, to push off my back. [...] I don't think *documenta11* and *Magiciens* share anything at all in terms of methodology, in terms of curatorial interests, in terms of historical questions, beyond the fact that we were really interested in the widest possible notion of where art is made and I think that is the case. I make no secret of the fact that I was very interested in the post-colonial dimension of *documenta11*, and I mean the most expansive way that one could understand it. The post-colonial is not simply the elsewhere, over there, and over here means something else, but to see the entire global entanglement as post-colonial in its shape”. Intervista di Paul O'Neill a Okwui Enwezor *Idem*, in Paul O'Neill (a cura di), *op. cit.*, 2007, p. 113.

2. Il fenomeno della biennializzazione

Pur avendo *Magiciens de la terre* introdotto quindi un argomento di grande rilevanza per il futuro sviluppo delle esposizioni e nell'elaborazione di un'idea sull'arte globale, sono state certamente le biennali a consolidare sia nella prassi curatoriale che nella loro espansione planetaria queste tematiche, fino a coincidere con il risvolto che la globalizzazione ha avuto nel settore delle arti.

Inoltre, come nota anche Charlotte Bydler interrogandosi intorno cosa voglia dire che l'arte contemporanea sia globalizzata, sono molti gli aspetti intersecantesi quando parliamo di globalizzazione nel mondo dell'arte; innanzitutto si deve considerare la globalizzazione del mercato dell'arte occidentale, di cui in qualche modo fanno parte anche le biennali. Si veda ad esempio come in un testo divulgativo e d'intrattenimento come *Seven Days in the Art World*, che peraltro si basa su una personale, ma approfondita inchiesta dell'autrice, si dia alla biennale nel sistema dell'arte contemporanea un ruolo a se stante, esattamente come alle case d'asta, alle fiere, al critico e via dicendo.¹

Il fenomeno della biennializzazione esplose negli anni '90 e, se prima di questo periodo è possibile elencarle agevolmente, oggi sono oltre 100 in tutto il mondo.²

Seguendo una lettura affermatasi possiamo dire che, se la prima biennale dedicata esclusivamente all'arte fu la Biennale di Venezia fondata dal suo Sindaco Riccardo Selvatico, le biennali che conosciamo prima del boom degli anni '90 nascono perlopiù sulla spinta di magnati e filantropi.³ Così fu per la biennale internazionale di Andrew Carnegie che si tiene dal 1886, la Biennale di São Paulo iniziata nel 1951 da Francisco Maratazzo Sobrinho, un ricco imprenditore di origine italiana, come anche era di origine italiana l'industriale Franco Belgiorno-Nettis che inaugurò la Biennale di Sydney nel 1973.

¹ Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World*, Granta, Londra, 2008, pp. 221-253.

² Una lista di tutte le biennali nel mondo può essere reperita presso i seguenti siti web: www.biennialfoundation.org; www.ifa.de/links/kunst/dbiennalen.htm; www.aaa.org.hk; www.universes-in-universe.de

³ Vogel distingue dalle prime Biennali fondati da magnati e filantropi quelle americane che nascono invece collegate per lo più ad un sistema artistico museale. Cfr. Sabine Vogel, *op. cit.*, 2010, pp. 35-36.

Dopo la seconda guerra mondiale nasce la documenta di Kassel (1955) in accordo con il sentimento postbellico, caratterizzato in Germania da una serie d’iniziative di “ammenda politica” con retrospettive⁴ e mostre che cercavano una riconciliazione dopo il nazismo con gli artisti e la tradizione storico-artistica, fra queste si veda ad esempio la mostra del padiglione tedesco alla Biennale di Venezia Ernst Barlach e Max Beckmann nel 1948.⁵ La rievocazione e il collegamento con il periodo pre-bellico portò ad uno sforzo di « ricostruzione modernista di un periodo perduto».⁶

In questo clima di nuovo inizio, anche se con intenti diversi, nacquero la Biennale di Tokyo (1952-1990) e la Biennale di Parigi (1959-1985)⁷ fondata da André Malraux, che fu un vivacissimo bacino di raccolta per i giovani artisti a cui era dedicata l’iniziativa.

A seguire in ordine di tempo si ricordano in particolare le biennali "del secondo e terzo mondo" che con la loro costituzione cercano di contrastare la propria situazione di periferie culturali e di sfidare l'Europa e gli Stati Uniti. Con questo spirito nascono La Biennale del Cairo (1955), la India Triennial (1964), la Biennale dell'Havana (1984), la Biennale di Istanbul (1987) e poi, a seguire cronologicamente ma con lo stesso intento, la Biennale di Dakar (1994) e quella di Johannesburg (1995) che se pure avrà vita breve rimane comunque un esempio importante.

E' su queste basi di rivalsa economica e d'immagine con il desiderio di collocarsi nello scacchiere internazionale che si assiste ad una progressiva decentralizzazione e un conseguente indebolimento delle forze centripete occidentali negli anni '90 con la nascita della maggior parte delle biennali "periferiche" fra cui la Biennale nel sud della Korea a Kwangju (1995), la Biennale di Sharjat (1993), la Asian-Pacific Triennial (1993), la biennale di Shanghai (1996), la Biennale di Singapore (2006), mentre in risposta all'unificazione dell'Europa nel 1995 nasce la biennale itinerante Manifesta (1995).

E' da notare che questo processo di decentralizzazione ha ripercussioni nella stessa Vecchia Europa in cui città ai margini delle politiche culturali rivendicano un ruolo di centralità che determina un fiorire di festival e biennali in città come Lione, Atene, Berlino, Firenze, Liverpool, Mosca, Valencia, Praga e molte altre ancora.⁸

⁴ Laurence Alloway, "From Salon to goldfish Bowl", in *The Venice Biennale 1895-1968*, 1 publ., Faber&Faber, Londra, 1969, p. 115.

⁵ Peter Joch, "Die Ara der Retrospektiven 1948-1962. Wiendergutmachung, Rekonstruktion und Archäologie des Progressiven", in Becker e Annette Lagler (a cura di), *Biennale Venedig, Der deutsche Beitrag 1895-1995*, Hatje Cantz Verlag, Struttgart, 1995, p. 37.

⁶ Peter Joch, *Idem*, in Becker e Annette Lagler (a cura di), *op. cit.*, 1995, p. 37.

⁷ La Biennale di Parigi fondata dall'allora ministro della cultura francese (1959-1969) André Malraux venne chiusa nel 1985. La sua eredità venne raccolta dall'artista Alexandre Gurita che riaprì la Biennale nel 2004, ma la mancanza di finanziamenti rende difficile raggiungere una preminenza internazionale.

⁸ Cfr. Giorgi Liana, (a cura di) *European Arts Festivals: Cultural Pragmatics and Discursive Identity Frames*, Rapporto di ricerca Eurofestival, disponibile online www.euro-festival.org, 2010.

A metà degli anni '90 il fenomeno è tanto evidente che cominciano anche a fiorire le conferenze intorno all'argomento. Fra le prime da annoverare a cui si può far risalire l'origine del termine "biennializzazione" è quella risalente al 1995, anno in cui si tenne a Berlino il simposio *La Sindrome di Marco Polo*,⁹ dove si dibattè circa i problemi della comunicazione interculturale nella teoria dell'arte e nelle pratiche curatoriali esaminando il fenomeno della moltiplicazione di biennali e triennali in tutto il globo. L'espressione "Sindrome di Marco Polo" è stata coniata dall'organizzatore del Simposio Gerhard Haupt ed è legato al moltiplicarsi di queste manifestazioni definito come un fenomeno culturale e mass-mediatico che fa parlare di sindrome. In ambito di mega mostre ci sono altri casi che registrano l'uso di questa parola come Carolyn Chistov-Bakargiev, che parla di "biennial syndrome" o anche il titolo della prima Triennale di Torino (2005) che indaga l'effetto della globalizzazione nell'arte contemporanea intitolandosi *Sindrome di Pantaguel*. La 'sindrome' secondo il dizionario medico indica un « complesso più o meno caratteristico di sintomi, senza però un preciso riferimento alle sue cause e al meccanismo di comparsa». ¹⁰ La percezione di qualcosa di fondamentalmente incontrollato con cui sembra difficile addivenire ad una comprensione è infatti la sensazione percepita rispetto alla crescita veloce ed esponenziale delle Biennali in tutto il mondo.

Durante il simposio emerge già la definizione di alcune caratteristiche legate al fenomeno come il fatto che molti artisti selezionati nelle diverse biennali siano sempre gli stessi. Il motivo dipende dalla loro « afferenza diretta ad una cerchia di curatori internazionali che, a loro volta, hanno diretti o indiretti rapporti con musei, istituzioni, organi di informazione, gallerie private. Questa rete si è rivelata dunque strumento idoneo alla colonizzazione culturale ed economica di aree geografiche del pianeta particolarmente vulnerabili ». ¹¹ Una situazione questa, che – come nota Harald Szeeman – arriva a cambiare il ruolo stesso dell'artista. ¹²

Importanti sono le ricadute riguardanti il fenomeno dell'entrata di nuove aree nel mercato dell'arte. Da una parte avviene una « esportazione e globalizzazione del prodotto artistico » del mondo occidentale, dall'altra queste realtà offrono un incredibile « opportunità di

⁹ Il simposio *The Marco Polo Syndrome. Problems of intercultural communication in art theory and curatorial practice*, a cura di Gerhard Haupt in collaborazione con Bernd M. Scherer, si tenne a Berlino 11/12 aprile 1995 presso Haus der Kulturen der Welt. I testi insieme ad altri contributi vennero pubblicati nella rivista *nbk* (Neue bildende kunst) 4/5, 1995. Presso il sito www.universes-in-universes.de/magazin/marco-polo sono consultabili alcuni dei contributi pubblicati.

¹⁰ Definizione di "sindrome" da dizionario di Medicina Treccani (2010) http://www.treccani.it/enciclopedia/sindrome_%28Dizionario-di-Medicina%29

¹¹ Alfredo Sigolo, *Biennali invisibili, obiettivi sensibili*, in "Exhibitart on paper", n. 25, ottobre 2005.

¹² I think it poses problems for the artists But the explosion of biennials is creating a new type of artist who really lives from project to project. They are very flexible. [...] These artists are like film directors because they go from job to job, place to place, and make masterpieces as well as failures." Robert Storr, *Prince of Tides*, in "Artoforum", Maggio 1999, pp. 160-165, e p. 194, qui 163

esplorare la scena artistica locale per selezionare nuovi scenari d’investimento». ¹³ Potremmo dire, infatti, che la globalizzazione dell’arte tramite la biennializzazione si accompagna ad una in-globalizzazione di artisti proveniente da luoghi privi di un mercato proprio.

Al di là dei risultati del simposio si può dire che il fenomeno va di pari passo ad una spettacolarizzazione avvenuta nell’arte contemporanea, non a caso la parola “biennializzazione” si accompagna spesso a quella di “festivizzazione” un’espressione che pone l’accento sia sulle derivazioni del concetto Debordiano di spettacolo, che sull’inclusione totale del mercato; dopo l’esplosione del mercato dell’arte negli anni Ottanta, si è costituita una vera e propria industria dell’arte, come propaggine dell’industria culturale, che è diventata una delle prime strategie di consumo nell’economia postindustriale, oltreché uno strumento di pubbliche relazioni per le città e i complessi industriali.¹⁴ Infatti se da una parte la motivazione per l’istituzione di una biennale è rimasto lo stesso, se paragonato a quello delle più anziane Biennale di Venezia, Documenta di Kassel o Biennale di São Paulo, ovvero una questione di identità culturale e la sua legittimazione, ciò che è veramente cambiato è il motore: turismo globale, velocità e quantità d’informazione, gli interessi economici di colossi industriali e finanziari. Una delle conseguenze culturali di ciò che è stato chiamato biennializzazione è stato un interesse crescente verso le “periferie” e l’emergere di discorsi “post-coloniali”.

Nonostante al fenomeno della proliferazione di biennali sia stata offerta una certa attenzione attraverso conferenze e simposi, quasi per un ventennio poche sono state le pubblicazioni che ne hanno analizzato il fenomeno, situazione a cui dal 2009 si è ampiamente rimediato, come dimostra la raccolta di testi *The Biennial Reader* pubblicata in occasione di un simposio tenutosi a Bergen ¹⁵ che metteva in discussione se fosse opportuno o meno continuare a istituire biennali, oltre alla nascita di strutture di ricerca e Fondazioni dedicate allo studio del fenomeno.¹⁶

Motivi di questa situazione possono essere trovati, come suggerisce ad esempio Carlos Basualdo, nella mancanza di criteri condivisi per valutare questo genere di eventi rendendo con il tempo la necessità di una approfondita riflessione - era il 2003 quando

¹³ Alfredo Sigolo, *Idem*, in “Exhibitart on paper”, n. 25, ottobre 2005.

¹⁴ Anna Cestelli Guidi, *La documenta di Kassel*, Costa & Nolan, Milano, 1997, pp. 139-140.

¹⁵ *Bergen Biennial Conference. To biennial or not to biennial?* a cura di Elena Filipovic, Marieke van Hal e Solveig Øvstebø, presso Bergen Kunsthall, Norvegia, 17-20 settembre 2009. I video della conferenza sono consultabili presso www.bbc2009.no. La raccolta di testi della conferenza e di testi selezionati tramite call for papers sono stati pubblicati in Elena Filipovic, Marieke van Hal e Solveig Øvstebø (a cura di), *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Hatje Cantz & Bergen Kunsthall, Ostfildern, 2010.

¹⁶ Si veda ad esempio Biennial Foundation (www.biennialfoundation.org) e Euro festival (www.euro-festival.org)

*Unstable Institution*¹⁷ veniva pubblicato per la prima volta¹⁸ – sempre più acuta. Di contro la grande, e parallela, proliferazione di “letteratura artistica” rispetto alle mega-mostre sui giornali, riviste d’arte, la cui diffusione interroga giustamente James Elkins circa il lamento per la morte della critica,¹⁹ ha reso riluttanti circoli intellettuali ed accademici nel valutare un epifenomeno culturale di massa che dimostra l’assimilazione del progetto dell’avanguardia da parte dell’industria culturale.²⁰

D’altronde il legame tra i dettami del mercato neoliberale e la proliferazione è stretto; non a caso, parallelamente alle biennali, si sono anche moltiplicate le fiere d’arte contemporanea, ponendosi spesso in diretta concorrenza con le grandi mostre internazionali d’arte contemporanea.²¹ Ad esempio fin dalla sua nascita Arco, la fiera d’arte di Madrid, insieme alla parte dedicata agli stand e alle gallerie, ha proposto programmi espositivi curati nella stessa maniera e intenzione di una normale mostra d’arte contemporanea, dal momento che per molti aspetti le due formule della biennale e della fiera è come se avessero rarefatto il confine che le divideva. Così anche Art Basel, la storica fiera che si tiene ogni anno a Basilea (Svizzera) propone da diversi anni incontri di approfondimento con curatori e intellettuali così come mostre tematiche.

Un legame questo con il mercato che fa dire a Thomas McEvelley che lo status di oggetto di consumo non viene acquisito più dall’opera nel momento della sua immissione nel mercato dell’arte, ma che questa sia già tale al momento della sua creazione.²²

Le motivazioni che hanno spinto la nascita delle varie biennali nel mondo sono innanzitutto strumentali²³ per rispondere alla necessità di promozione locale con una

¹⁷ Basualdo Carlos, “The Unstable Institution” in Elena Filipovic, et alii., *op. cit.*, 2010, pp. 39-52.

¹⁸ Il testo è stato pubblicato la prima volta in Marieke van Hal, Viktor Misiano e Igor Zabel “Biennials”, edizione speciale di *MJ-Manifesta Journal 2* (Inverno 2003 – Autunno 2004). E’ stato poi ripubblicato in Paul O’Neil (a cura di), *Curating Subjects*; in Paula Marincola (a cura di), *What makes a Great Exhibition?*; e da ultimo nel *Biennial Reader* di Bergen nel 2011 (vd. nota precedente).

¹⁹ James Elkins, *What happened to Art criticism?*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003.

²⁰ “The academic critical literature that specifically tackles these events is relatively scarce: barely a dozen books. [...] The majority of the few voices stemming from the circles of academic critics that mention these events tend to be unanimously discrediting. In most of their view, it is a case of an epiphenomena of mass culture, of the indisputable symptoms of the assimilation of the project of the avant-garde by the culture industry. Pure and simple spectacles whose logic is nothing more than that of capitalism in its late stage.” James Elkins, *op. cit.*, 2003, p. 42.

²¹ “The boundary between the art fair and the Biennale is thus blurring in some instances. Yet few critics are noticing that the art fair model is also eroding the singularity of the curated exhibitions and the individual’s ability to hypothesize and construct knowledge: the fair is indeed a celebration and an expression of pure cultural relativism – a multiplicity of positions (each booth) happily juxtaposed in the democratic space of the “free market”. Carolyn Christov-Bakargiev, *The biennale syndrome*, in “Janus”, anno 8, n. 2, giugno-dicembre 2007, pp. 2-5, qui p. 3.

²² Thomas McEvelley, *Art & Discontents: Theory at the Millennium*, Kingston, New York, 1991, p. 18.

²³ Giorgia Cavicchia, *Le biennali d’arte contemporanea. Da strumento di conoscenza a strumento di promozione artistica*, tesi, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 2007.

visibilità che è però internazionale.²⁴ L'aura di prestigio che circonda l'arte in generale serve perfettamente allo scopo promozionale:

“Biennales are thus attractive to city planners, investors, local politicians and reformers from many walks who want to develop their cities and educate people through art, as well as support tourism and foster local identity”.²⁵

E' nel valore simbolico dell'arte, sostiene Chistov-Bakargiev, che va trovata anche gran parte di questo atteggiamento e nella sua capacità di catalizzare un'identificazione collettiva. Infatti, non di rado l'idea di impiantare una biennale nasce anche da idee progressiste che sperano di usare l'arte come uno strumento per la democrazia e la pace. Quindi spesso queste biennali si muovono sul doppio binario di concepire l'arte sia come strumento di pacificazione sia come catalizzatore di desiderio e consumo. Osserva Chistov-Bakargiev che si assiste alla paradossale situazione che « investitori insieme all'industria del turismo s'incontrano con politici progressisti nell'investire l'arte di un ruolo sociale ». ²⁶ D'altronde la biennializzazione come germinazione della globalizzazione nel mondo dell'arte porta con sé le sue stesse contraddizioni. Oggi la mappa del mondo dell'arte coincide con quella del mondo intero:

“a polycentric world articulated in supranational 'art regions'. The biennials that have proliferated across the globe serve as a relay station in a cartography unprecedented in the modern era”.²⁷

Quindi un discorso che abbia a che fare con le biennali deve anche aver a che fare con le relazioni fra locale e globale. Ma se è possibile costruire una cartografia delle biennali che indichino una specifica regione dell'arte, la cultura a cui si fa riferimento in un'area specifica deve essere ogni volta ridisegnata²⁸, perché la situazione del 'locale' è quella di *ethnoscape*.²⁹

E' proprio l'interrelazione tra questi due aspetti a formare il neologismo che si è coniato per descrivere questa continua dicotomia tra centro e periferia: 'glocale'.

Parallelamente in numerosi testi si riscontra un punto di confluenza nel constatare che in questa diffusione dell'arte contemporanea, una cosa che l'arte contemporanea ha perduto è la sua capacità di rompere paradigmi, di rompere il linguaggio, di contraddire il

²⁴ Liana Giorgi e Monica Sassatelli, *Festivals and the Cultural Public Sphere*, Routledge Londra, 2011.

²⁵ Carolyn Christov-Bakargiev, *Idem*, in “Janus”, anno 8, n. 2, giugno-dicembre 2007, p. 3.

²⁶ Carolyn Christov-Bakargiev, *Idem*, in “Janus”, anno 8, n. 2, giugno-dicembre 2007, p. 4.

²⁷ *The Global Contemporary. Art Worlds after 1989*, mostra a cura di Andrea Buddensieg e Peter Weibel, presso ZKM (Center for Art and Media Karlsruhe), 17/09/2011 – 5/02/2012, guida della mostra, p 11.

²⁸ “The biennials needs above all to ask what kind of global culture it underwrites and how that support is made manifest” Charles Esche, *Debate: Biennals*, in “Frieze” n. 92, giugno/luglio/agosto, 2005, p 105.

²⁹ Fra gli autori che rigettano il dato che la nozione di cultura può essere intesa in termini geografici è Arjun Appadurai a cui si fa riferimento con il termine 'ethnoscape'. Cfr. Arjun Appadurai, *Modernity at large: Cultural Dimension of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, p. 33.

consenso, di essere radicalmente *altro* rispetto alla società precostituita, cosa che invece i movimenti degli anni '60 e '70 avevano conquistato lavorando fuori dal *white cube*, fuori da sistemi istituzionali precostituiti. Elena Filipovic in particolare mette a fuoco questa situazione trovando nella continua ripetizione delle biennali l'occasione di affermazione del relativismo culturale. La reiterazione di questi eventi fa sì che siano « puntuali infrastrutture temporanee che rimangono perpetuamente contemporanee »³⁰ con, secondo la Filipovic, diverse conseguenze, una sopra tutte un'omogeneizzazione in termini sia di produzione artistica che di allestimento. Se durante gli anni '90 si è variamente sottolineato che il modello biennale costituisca un'alternativa alla staticità e obsolescenza per il museo,³¹ la Filipovic intende porre l'accento sul fatto che nonostante le differenti tradizioni entro cui si radicano le biennali, la tipologia di arte e il tipo di allestimento che riprende quello del *white cube* modernista ha fatto semplicemente accadere che le stesse modalità espositive venissero replicate.

In questo senso, si legge fra le righe, l'a-temporalità avocata da un allestimento *white cube* è consono nell'intenzione di un'istituzione che aspira nelle intenzioni ad essere perenne. Certamente la questione non è pacificata, i valori a cui fa riferimento e le posizioni rispetto all'ordine politico e mondiale sono spesso in tale contrasto con una posizione di questo genere da far rimanere nel testo la domanda aperta, pur invocando in realtà un tipo di cambiamento – secondo “modelli di resistenza” alla Enwezor³² - che vada nella direzione di una maggiore dialettica fra le opere e la loro presentazione così come anche con il visitatore.

La conclusione della Filipovic non è certo pacificante ed è interessante contrapporvi la ricerca condotta dal Walker Art Center che si interroga come l'istituzione possa contribuire nel processo di nuova ri-mappatura continuamente in atto e quali possano essere le strategie interpretative da mettere in gioco.³³ La risposta che da Philippe Vergne

³⁰ “These perennial exhibitions, therefore, perceive themselves as temporally punctual infrastructures that remain forever contemporary and in burdened by collecting and preserving what the vagaries of time render simply modern” Elena Filipovic “The Global White Cube” in Barbara Vanderlinden e Elena Filipovic (a cura di), *The Manifesta decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, Manifesta, Bruxelles e Cambridge, 2005, pp. 63-84, qui p. 66.

³¹ Si vedano in questo senso anche le premesse della documenta 10 di Catherine David che sono centrate proprio su questa distinzione. Cfr. Robert Storr, *Kassel Rock: Interview with curator Catherine David*, in *Artforum* 35, n. 9, maggio 1997, p. 77.

³² Okwui Enwezor, *Mega-exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Forum*, in “MJ-Manifesta Journal”, n. 2, inverno 2003-primavera 2004, p. 31.

³³ “The Walker’s global initiative and the Exhibition *How Latitudes Becom Forms* provide us with unique opportunities for institutional change. Our efforts to refine and perhaps reformulate the multidisciplinary mission of the Walker Art Center reflect our experiences in dealing with a greater hybridity of practices and elasticity of definitions.” Kathy Halbreich, Foreword, in Philippe Vergne et alii (a cura di), *op. cit.*, 2003, p. 4.

nell'articolato progetto di *How Latitudes become forms*,³⁴ prendendo a sostegno le teorie di Homi K. Bhabha sulla necessità di una ri-collocazione della nozione di modernità dell'Occidente,³⁵ intravede proprio nella nozione di "cambiamento permanente" una soluzione.³⁶

³⁴ *How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age*, a cura di Philippe Vergne, presso Walker Art Center, Minneapolis, 02-05 2003; presso Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per L'Arte Torino, 01/07 -14/09 2003; presso Contemporary Arts Museum Houston Houston, Texas: 17/07 – 19/09 2004.

³⁵ Philippe Vergne *Idem*, in Philippe Vergne et alii (a cura di), *op. cit.*, 2003, p. 20; Cfr. anche Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, Londra e New York, 2001, p. 15.

³⁶ "The project began by asking such questions: How can the Walker Art Center as an institution contribute to a revamping of its own structures? How can we build an institution that generates at every level of its activities different practices, different scholarships, and different interpretative strategies growing out of the sedimentation of our history? [...] in the context of a museum of modern and contemporary art, it means that the institution has to overcome a major contradiction: between its mission of preservation and permanence and its mission of change. The notion of "permanent change" might be the solution" Philippe Vergne *Idem*, in Philippe Vergne et alii (a cura di), *op. cit.*, 2003.

3. La voga del 'contemporary'¹

E' un dato conclamato in diversi testi che la biennializzazione ha determinato l'affermazione di quello che viene chiamato "contemporary art." Il legame fra le biennali e l'arte contemporanea è duplice. Da una parte queste esposizioni sanciscono e veicolano l'arte contemporanea, dall'altra l'investimento simbolico di cui è carica l'arte contemporanea legittima il sistema espositivo o anche, come sostiene Catherine Millet, la capacità dell'arte di avere una visione allargata consente di posare lo sguardo ben oltre le frontiere nazionali e le rivendicazioni nazionalistiche: «il mondo dell'arte è terra d'accoglienza».² Un legame che aveva sottolineato già Walter Benjamin nel suo celebre *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* indicando il prevalere del valore di esponibilità dell'opera d'arte con la conseguente assunzione di funzioni nuove.³

Sulla scorta di questa condizione sono sempre di più gli studiosi, come ad esempio per l'Italia, Roberto Pinto,⁴ che nell'intento di comprendere il campo estremamente articolato dell'arte contemporanea utilizzano come strumento di indagine e filtro di comprensione le grandi esposizioni.

In che modo questo è avvenuto? Seguendo i raffronti che fa Charlotte Bydler tra l'EXPO e la Biennale di Venezia.⁵ La studiosa sottolinea che se entrambe rispondono ad un grande

¹ La scelta di usare la parola inglese in questo testo al posto di quella italiana è perché in ambito anglofono la portata di questa piccola rivoluzione nell'ambito della nomenclatura è più chiaro. In ambito italiano, come viene spiegato nel testo, "contemporaneo" viene usato secondo briglie più larghe e indica un orizzonte di riferimento molto vasto foriera di sovrapposizioni di significato.

² Catherine Millet, *L'arte contemporanea. Storia e geografia*, Libri Scheiwiller, Milano 2007 (ed. or. L'Art contemporain. Histoire et géographie, Flammarion, Parigi, 2006), p. 81.

³ "L'opera d'arte era diventata strumento di magia (nelle età primitive), che in certo modo soltanto più tardi venne riconosciuto quale opera d'arte, oggi, attraverso il peso assoluto assunto dal suo valore di esponibilità, l'opera d'arte diventa una formazione con funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che in futuro potrà venir riconosciuta come marginale" Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, 2000 (ed. or. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955), p. 28.

⁴ "Per cercare di delimitare il campo di studio estremamente articolato rappresentato dagli ultimi decenni dell'arte contemporanea abbiamo usato come filtro le grandi mostre e i cataloghi che le hanno accompagnate" Roberto Pinto, *op. cit.*, 2012, p.12.

⁵ Pur essendo il testo di Bydler un testo importante e fa i primi a fare i conti con il rapporto fra biennali e globalizzazione la trattazione delle singole Biennali appare superficiale e – in particolare nel caso della Biennale di Venezia – anche erronea. Pur dichiarando di non voler far riferimento ai cataloghi per basare le sue

numero di interessi locali, basati su politiche territoriali tanto quanto su interessi personali di tutti gli attori implicati,⁶ la differenza sta in una particolare caratteristica organizzativa che le distingue profondamente. Contrariamente agli EXPO le biennali “appaltano” la scelta del tema, dei partecipanti dell’allestimento a persone ‘esterne’, perlopiù curatori freelance. In questo modo la divisione e selezione dei lavori e le scelte espositive hanno determinato il carattere delle biennali⁷ e dell’arte ivi esposta. Non sono poche d’altronde le osservazioni relativamente alla poca novità nella scelta dei curatori e degli artisti. Notava, a conferma di ciò, Francesca di Nardo come la biennale di Bruxelles del 2007 venisse posticipata per la mancanza di artisti già impegnati in altre grandi esposizioni.⁸ Sembrerebbe quindi che a spiegare l’affermazione dell’arte contemporanea sia dovuto ad un circolo stretto fatto delle stesse persone legate ad una struttura che le ha determinate. Una spiegazione deterministica e postmarxista che lascia però invariate le caratteristiche dell’arte contemporanea.

Jonathan Harris nell’introduzione alla sua raccolta di saggi sui rapporti fra arte e globalizzazione, tira le fila e si chiede dunque che “cos’è l’arte contemporanea?” e sostiene che, qualunque cosa voglia dire esattamente non si riferisce ad un periodo specifico. La parola “arte” si riferisce a pittura, scultura, fotografia, film, video, digital media, architettura e via dicendo, mentre la parola “contemporary”, come d’altronde “globalizzazione”, non ha un significato ultimo riconosciuto: si fonde in “recente”, “postmoderno” e financo con

conoscenze sulle esposizioni la trattazione è sbrigativa e nell’arco temporale preso in considerazione omette, non deliberatamente, l’edizione di Celant del 1997, Cfr. pp. 100-110 e in particolare p. 106.

⁶ “Seen from the perspective of political patrons, boards, artists, invited artistic leaders, and curators, the interests represented at the art biennials are as complex as those at the great Exhibition of 1851. Interests include the local motivation to host new biennial, often based on regional politics as much as personal interest. It also takes an organizer with art world connections to boost the local professional art scene. This calls for a legitimization of the event within the right networks, to determine the target audience, eventual partners, and the organization. Next on this list of interests are the invited curators’ motivations behind the selection of layout, artists, and theme in each edition. Too, the artists who are invited to exhibit often benefit from the opportunity to travel and expand their market. This includes networking within the local art scene, where critics, curators, gallery dealers, art historians, and artist may also appreciate the vitalized atmosphere. Biennial opening often feature seminars, a favourable environment where guest lecturers market their names and ideas. Representatives of the international press and various curators also join together to collect novelties and possible regional particularities within the art scene. And finally, the catalogue contributors, whose texts then circulate in the right networks, also represent a special interest.” p. 96-97

⁷ “In contrast to the World Expo, most international art biennials have handed over the exhibition theme, participants, and layout to centrally appointed (often freelance) curators. Thus, the categorization and judgment of artworks, and the narrative layout, have depended on the biennial’s character.” p. 97

⁸ “The previously announced Brussels Biennial, due to have been held in the Belgian capital between June and September, has been postponed to 2008. Among the various motivations behind this shift one is particularly striking and indicative of the general situation: the lack of artists. The curators in fact came up against the impossibility of presenting a valid exhibition programme as many of the selected artists were already committed to other major exhibitions” Francesca Di Nardo “Around the world in 28 Biennials. A brief numerical review of the big exhibitions of 2007”, in “Janus”, anno 8, n. 2, giugno-dicembre 2007.

“moderno”. Alcune volte si riferisce a questioni di stile o di utilizzo di un particolare medium o di una particolare condizione di produzione.⁹

Nel 2009 su *October*¹⁰ uscivano alcune delle risposte del questionario elaborato da Hal Foster e dagli editori della rivista, incentrato sulla ricerca di una definizione di una pratica, quella dell'arte contemporanea, riconosciuta come operante, ma sfuggente a definizioni chiare. L'impressione che rileva Foster è che parole come “neoavanguardia” o “postmodernismo” che fino a poco tempo prima avevano acceso dibattiti intorno all'arte e alla sua teoria, si siano dissolte. Conferma in questo senso la si trova anche nei testi del catalogo di *Altermodern* – tenutasi lo stesso anno della pubblicazione del questionario di *October*, ndr – in cui il curatore sostiene che l'accezione di “contemporary” abbia in qualche modo fornito il pretesto per uscire dall'empasse del dibattito tra “moderno” e “postmoderno”, abbandonando l'idea modernista di un'autonomia dell'arte e rifiutando una sistematizzazione della produzione artistica.¹¹

In realtà la proposta di Nicholas Bourriaud di « discover the current habitations of contemporary practice »¹² si stigmatizza in una parola “altermodern” (alter= diverso; modern = moderno), che riporta la questione della modernità in primo piano, sia perché il termine di confronto rimane la modernità,¹³ sia perché la descrive come il « vuoto che segue il postmoderno » il cui punto di partenza è costituito da molteplici temporalità, da una visione positiva del caos e della complessità trae le sue radici nell'idea di “altro”, suggerendo varie alternative a una singola strada. La proposta fatta dal curatore della *Tate Triennial* di una dicitura alternativa a “contemporary” non è pacificante in quanto labile e piena di contraddizioni che aprono ulteriormente il dibattito. Okwui Enwezor stesso, che partecipa con un testo in catalogo, propone quattro diversi tipi di declinazioni per il moderno - quasi “singular modernity”¹⁴ - che possano, descrivere diverse architetture del

⁹ “A cursory look at the essays in this book demonstrates that “contemporary”, whatever it may mean, does not refer to art made only, say in 2010. “art” will include, for instance, discussion of painting, sculpture, photography, film, video, and digital media, installation and mixed media, but also architecture and design, the built environment, and the realms of popular and mass culture beyond. “contemporary”, like “globalization” itself, has no finally secure sense: it merges inevitably into “recent”, the “postmodern, and back to “modern” itself. Its meanings are sometimes deemed a matter of style, or of choice of medium, or working situation (e.g. “site-specific” “relational aesthetics”). Jonathan Harris, *Globalization and Contemporary Art*, Blackwell, Oxford, 2011.

¹⁰ *OCTOBER* 130, Autunno 2009, pp. 3-124.

¹¹ Nicholas Bourriaud, “Altermodern” in *Altermodern Tate Triennial*, catalogue, Tate Publishing Londra, 2009, p. 11-23.

¹² Okwui Enwezor “Modernity and Postcolonial Ambivalence” in Nicholas Bourriaud, op. cit., 2009, p.30.

¹³ Bourriaud inoltre sostiene che il modello dell'artista è quello del nomade culturale derivato dall'idea modernista boudleriana di flânerie trasformata in una tecnica per generare creatività e conoscenza “The artist turns cultural nomad: what remains of the Baudelairean model of modernism is no doubt this flânerie, transformed into a technique for generating creativeness and deriving knowledge” Nicholas Bourriaud, op. cit., p. 13.

¹⁴ Cfr. Jameson, Fredric *A Singular Modernity: essay on the Ontology of the Present*, Londra e New York, 2002.

pensiero che differiscono per vita e pratiche culturali.¹⁵ Curiosamente, inoltre, se si consulta un dizionario, il significato corrente di “moderno” – e questo è valido per molte lingue – cioè di essere del proprio tempo ciò è stato assunto dalla parola “contemporary”. Tuttavia quello che appare da questo piccolo excursus sulle problematiche di nomenclatura e definizione intorno alla questione del “contemporary” è che vi sono numerose posizioni che collidono e collimano nel confondere le acque nonostante l’arte contemporanea sia oggetto di corsi universitari di storia dell’arte e che l’appellativo di “contemporaneo” sia doveroso per qualunque istituzione si occupi dell’arte del XX secolo. In ambito anglofono¹⁶ la “novità” dell’uso della parola “contemporary” è certamente più evidente, considerando da una parte il legame con le teorie moderniste che hanno dominato l’accademia per oltre trent’anni e che quindi anche nei testi di storia dell’arte almeno fino al 2000 la recente produzione artistica veniva definita prima “modern” e poi “postmodern.” Un esempio sopra tutti è ad esempio il testo *Art since 1900* di Rosalyn Krauss, Benjamin Buchloh e Hal Foster che si attesta anche come una forma di resistenza.¹⁷ In ambito italiano invece questa “novità” a livello di nomenclatura si è percepita in maniera minore dal momento che già negli anni ‘70 si utilizzava la parola per indicare la recente produzione artistica, basti pensare alla mostra *Contemporanea*, svoltasi a Roma nel 1973. Inoltre l’uso della distinzione burocratica fra ‘moderno’ e ‘contemporaneo’ nei programmi universitari che definiva ‘moderna’ l’arte e la storia dal tardo 1300 alla fine del 1700 e ‘contemporanea’ quella dall’inizio dell’800 ai nostri giorni ha svuotato la parola di un uso specifico e ha permesso la convivenza di modi diversi di usare l’accezione ‘contemporaneo’ senza creare conflitti o contraddizioni, così ad esempio Lara-Vinca Masini titola *Arte Contemporanea*¹⁸ la sua storia dell’arte del ‘900 e Claudio Zambianchi scrive una storia dell’arte contemporanea dall’espressionismo astratto alla pop art.¹⁹ Le ragioni di questa situazione vanno collocate in un diverso quadro teorico di riferimento per l’Italia rispetto all’America e i paesi anglofoni, che nel secondo dopoguerra ha una

¹⁵ Le quattro condizioni della modernità sono per Enwezor: ‘supermodernity’, ‘andromodernity’, ‘speciousmodernity’ e ‘aftermodernity’, Cfr. Okwui Enwezor “Modernity and Postcolonial Ambivalence” in Nicholas Bourriaud, *op. cit.*, 2009, pp. 34-38.

¹⁶ Per una ricostruzione della trattazione dell’uso della definizione di “arte contemporanea” nelle trattazioni di storia dell’arte in ambito anglofono consulta Terry Smith, *The State of Art History: Contemporary Art*, in “Art Bulletin”, XCII, n.4, dicembre 2010, pp. 366-383.

¹⁷ “By organizing entries according to the year of the occurrence of their content, it tracks above all the contemporaneity of modern art, rather than its history – at most it implies a limited numbers of histories of modernist art. [...] While a large portion of the entries are devoted to artists active since the 1960s, it leaves ambiguous the question of whether anything fundamental has changed.” Terry Smith, *What is contemporary Art?*, University Chicago Press, Chicago, 2009, p. 252.

¹⁸ Lara Vinca Masini, *Arte contemporanea. La linea dell'unicità. Arte come volontà e non rappresentazione* (1 e 2 vol.), *Arte contemporanea. La linea del modello. Arte come progetto del mondo* (3 e 4 vol.), Giunti Editore, Milano, 1989.

¹⁹ Claudio Zambianchi, *Arte contemporanea: dall'espressionismo astratto alla pop art*, Carocci, Roma, 2011

vivace e propria vita culturale animata da importanti storici dell'arte del calibro di Carlo Giulio Argan, Filiberto Menna, Luciano Caramel, Maurizio Calvesi, Gillo Dorfles solo per citarne alcuni, forte di una lunga tradizione storico critica di ascendenza crociana e distante, anche se non ignorante, dalle teorie greenberghiane.

Al di là delle definizioni il fatto che un diverso tipo di arte legata all'espandersi della globalizzazione abbia fatto irruzione è ugualmente percepito come dimostra ad esempio l'estratto che segue dell'italiano Renato Barilli: « Il fatto davvero nuovo, in quest'alba di secolo e millennio, è la caduta del vecchio privilegio occidentale. [...] si può dire davvero che sia scesa su tutti i cultori dell'arte una specie di Pentecoste espansa. [...] andate dovunque, predicate, applicate a piacimento questi canoni di libertà strumentale, fotografate fette ampie di realtà, folclorica, tradizionale o ibridata »²⁰

Un approccio costruttivo per fare chiarezza sulle caratteristiche dell'arte contemporanea ci viene da Alexander Alberro che, sulla scorta di Foucault, afferma che certe formazioni discorsive si sono cristallizzate in un'episteme - the contemporary, appunto - determinata dalla confluenza di diversi fattori, quali tematiche di integrazione globale a anti-globalizzazione nelle opere degli artisti, dalla proliferazione di esposizioni su grande scala, l'avvento di un nuovo immaginario tecnologico e high-tech, l'ibridazione delle forme, uno spostamento nelle strategie dal conflitto dell'avanguardia alla cooperazione e, sorprendentemente, dal riemergere di un'estetica dell'affetto.²¹

Che quindi l'arte dopo la globalizzazione sia cambiata e con essa il sistema dell'arte è un fatto quindi condiviso. Ma quali le sue caratteristiche?

Con la stessa metodologia usata dagli autori di *October*, ma anticipandoli di qualche anno, Catherine Millet²² interrogava i musei intorno all'arte contemporanea partendo da una domanda per certi versi singolare: « Ritieni che tutta l'arte prodotta sia 'contemporanea'? »²³. Questo procedere di Millet e la sua domanda definiscono innanzitutto alcuni termini metodologici della questione. Innanzitutto l'indagare tramite questionario partecipa di un modo particolare della produzione culturale contemporanea che è proprio quello della discorsività, di una situazione orizzontale che permetta il

²⁰ Renato Barilli, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005* Feltrinelli, Milano, 2006, pp.193-195.

²¹ Alexander Alberro, "Periodising Contemporary Art" in Jaynie Anderson (a cura di), *Conflict, Migration and Convergence. The Proceeding of the 32nd International Congress in the History of Art*, Miegunyah Press, Melbourne, 2009, pp. 935-939.

²² Catherine Millet, *L'Art contemporain. Histoire et géographie* Flammarion, Parigi, 2006.

²³ "Considérez-vous que tout l'art produit aujourd'hui est "contemporain"?," Catherine Millet, *op. cit.*, 2009, p. 8.

confronto. Non a caso il genere dell'intervista gode oggi di grande fortuna come forse mai prima.²⁴

In secondo luogo chiedersi se tutta l'arte sia 'contemporanea' comporta due considerazioni, una spaziale di tipo inclusivo/esclusivo (basta che sia temporalmente contemporanea l'arte per essere considerata tale non ci interessa dove sia prodotto? Se è importante il luogo dove sia prodotta vuole dire che ci sono luoghi che producono arte più "contemporanea" di altri? L'arte contemporanea è in qualche modo una produzione contemporanea di uno specifico paese, luogo o regione?) e una temporale²⁵ (basta che l'arte sia prodotta in tempi recenti perché sia considerata contemporanea? Ma quanto recenti? Ci sono delle caratteristiche dell'opera che potrebbero non essere abbastanza di "questo tempo" per essere considerati contemporanei?).

E' necessario partire proprio da questa particolare temporalità del "contemporary" perché, con Agamben, sembra che nell'essere "contemporary" non ci sia semplicemente un luogo cronologico essa appare più come qualcosa che urge dentro di esso e lo trasforma.²⁶ L'adesso è inafferrabile sfuggendo continuamente tra un "non ancora" e un "non più", per questo « coloro che hanno cercato di pensare la contemporaneità, hanno potuto farlo solo a patto di scinderla in più tempi »²⁷ con la singolare capacità di mettere « in opera una relazione speciale fra i tempi ». Agamben esemplifica come tempo contemporaneo per eccellenza sia il tempo messianico, l'essere contemporanei del messia, che egli chiama appunto "il tempo-di-ora". Non solo questo è un tempo indeterminato, ma esso ha la capacità singolare di mettere in relazione ogni istante del passato. « Ciò significa che il contemporaneo non è soltanto colui che percependo il buio del presente, ne afferra l'inesitabile luce; è anche colui che, dividendo e interpolando il tempo, è in grado di trasformarlo e di metterlo in relazione con gli altri tempi ». ²⁸

Il tempo messianico è dunque quello di un eterno presente, di una formulazione dell'atemporalità che, come si è visto nel paragrafo precedente sembra essere anche una caratteristica degli allestimenti di tante biennali.

Ma questa caratteristica temporale del contemporary, che tanto stupiva Filipovic porta con se un'affermazione temporale protesa della lunga durata perché è innanzitutto

²⁴ Proprio nel libro che rappresenta il successo del genere dell'intervista di Hans Ulrich Obrist si trova un testo che ne commenta la diffusione. Cfr. Michael Diers, "La conversazione infinita, ovvero l'intervista come forma d'arte", in Hans-Ulrich Obrist, *Interviste*, vol. 1, Charta Milano, 2003, pp. 13-25.

²⁵ Questa precisazione intorno alle caratteristiche temporali e spaziali dell'arte contemporanea, che in Millet corrisponde alla realizzazione del progetto moderno, trova nel suo testo una trattazione divisa in "temporalité" e "topologie".

²⁶ Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?* I sassi nottetempo, Roma 2008.

²⁷ Giorgio Agamben, *op. cit.*, 2008, p. 22.

²⁸ Giorgio Agamben, *op. cit.*, 2008, p. 24.

un'asserzione, una dichiarazione di esistenza nel tempo che è ontologica, tanto che trascina con se la dimensione spaziale. Cerchiamo di capire in che modo.

La dichiarazione di "contemporaneità", argomenta Bydler²⁹ è legata soprattutto ad un discorso di posizionamento all'interno dell'orizzonte globale degli eventi e si riferisce soprattutto ad una specifica comunità. Contemporary art e globalizzazione avverte, sono "narrazioni" che appartengono ad una specifica prospettiva che è innanzitutto occidentale. I riferimenti testuali in cui la teoria della globalizzazione e di conseguenza del "contemporary" sono legati alla tradizione dell'universalistica storica dell'arte occidentale scritta o tradotta in inglese.³⁰ Prendendo in esame come esempi la nascita di alcuni centri o biennali in ambito lituano e cinese, la studiosa sottolinea che lo sforzo dei curatori di aprire l'arte locale all'internazionalità s'inscrive nell'idea uniformante di modernizzazione necessaria del mondo intero. L'arte contemporanea appare come una specifica unità sociale produttiva che chiede la cooperazione o partecipazione in un social network internazionale riconosciuto, transnazionale ma di derivazione occidentale, seppur con caratteristiche di semi-autonomia. Quindi le pratiche artistiche riconosciute come contemporanee sono tali se in qualche modo hanno un pedigree occidentale. In questo senso quindi, come aveva anche notato Filipovic, la distanza tra museo e biennali si assottiglia nel momento in cui le grandi esposizioni internazionali rappresentano l'istituzione che sancisce l'appartenenza alla contemporaneità.

Come nota anche Bydler la situazione è però controversa perché "contemporary" non è un "modern" globalizzato.³¹ I confini di cosa possa essere contemporary sono così ampi, si pensi alla definizione di Alberro, che ammette anche la contraddizione.

In questo senso un grande contributo viene dalle teorie post-coloniali e soprattutto dalle opere d'arte stesse. Si veda in questo senso l'importanza di *Magiciens de la terre* come il punto di apertura ad una nuova fase che coincide anche con la considerazione di temi cruciali come una diversa concezione di cosa sia la produzione artistica, che vi possano essere multiple storie dell'arte, e della possibilità di un artista di potersi esprimere come fu il caso di artisti africani o aborigeni che non sarebbero stati altrimenti mai stati presi in considerazioni - famoso in questo senso è lo sfogo di Jimmie Durham nella difesa dell'esposizione parigina.

²⁹ Charlotte Bydler, "Global Contemporary? The Global Horizon of Art Events" in Jonathan Harris, *op. cit.*, 2011, pp. 463-478.

³⁰ Bydler commenta che questa situazione fa sì che testi pur pregevoli rimangano comunque parziali e legati ad una storiografia occidentale, Charlotte Bydler, *op. cit.*, 2004, p. 475.

³¹ "An institutional demarcation exists between contemporary art and modern art [...] modernism is highly relevant for the postmodernist, while the contemporary art world distances itself from both", Charlotte Bydler, *op. cit.*, 2004, p. 474.

Quando si parla di 'contemporaneity' è possibile, ricalcando le controversie intorno alla positività o meno del termine globalizzazione, ascriverla in un piccolo universo autoreferenziale di ascendenza occidentale che si espande e trova il suo riconoscimento nella sua stessa espansione, da alcune specifiche esposizioni che reclamano la propria specificità in opposizione alle opere d'arte stesse che non potrebbero che essere più diverse l'una dalle altre in tutti i loro aspetti dai medium, ai contenuti, alla provenienza, all'effetto.³² Nota Terry Smith che si assiste alla paradossale situazione che non tutta l'arte contemporanea ha un aspetto "contemporaneo" e alle volte non sembra neanche arte. « Il linguaggio (dell' arte contemporanea) ha assunto uno spettro di possibilità espressive che ingloba ogni mezzo. Queste sperimentazioni hanno inteso aumentare il valore dell'invenzione: le nuove modalità esecutive non sono giochi immotivati, ma naturali riflessi del modo in cui si vive, si produce, si consuma, ci si scambiano informazioni. In un secolo si è andato creando il bagaglio di una nuova tradizione.»³³ L'effetto della globalizzazione è stato infatti quello di accentuare « l'idea che non esista per l'uomo un progetto unitario, ma un insieme di possibilità che si avverano ».³⁴

Eterogeneità, pluralità, particolarità, canoni convivono in un orizzonte culturale altrettanto sfaccettato che sembra sfuggire ad un'interpretazione, la cui mancanza Peter Timmis invoca a spiegazione di una fondamentale incomprendibilità ermetica dell'arte contemporanea.³⁵

Certamente i confini di cosa sia arte sono più espansi che mai e come ricorda Julian Stallabrass in *Internet Art*,³⁶ alcuni artisti del net rifiutano la nozione di 'arte' perché troppo restrittiva rispetto alle loro pratiche. Per certi versi, infatti, sembra possibile concordare con Hans Belting che suggerisce come nell'epoca dell'accesso ognuno può proporsi artista o meglio creativo per cui egli suggerisce di sostituire la parola arte o creatività, ma rimane il sospetto che sia una concessione all'industria culturale che vende illusoria democrazia e autonomia per pochi spiccioli.

³² Terry Smith, *op. cit.*, 2009, p. 251.

³³ Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*. Laterza, Bari, 2010, p. V.

³⁴ Angela Vettese, *op. cit.*, 2010, p. VII.

³⁵ Peter Timms, *What's Wrong With Contemporary Art?* University of New South Wales, Sydney, 2004. Alla riluttanza da parte degli studiosi di comprendere l'arte contemporanea egli attribuisce la mancanza di confidenza da parte del pubblico in questo genere di arte. Così anche Bydler notava come il "general public" a cui in realtà la maggior parte delle grandi esposizioni si rivolge, siano in realtà totalmente assente dalle inaugurazioni ed eventi costruiti per lo più per il network sociale dei professionisti dell'arte contemporanea, Charlotte Bydler, *op. cit.*, 2004, p. 467.

³⁶ Julian Stallabrass, *Internet Art: The Online Clash of Culture and Commerce*, Tate, Londra, 2002.

Sezione II
La Biennale di Venezia: 1993 - 2003

**1993. La 45esima Biennale di Venezia
I Punti Cardinali dell'Arte**

4. 1993. La 45esima Biennale di Venezia. I Punti Cardinali dell'Arte.

La 45esima Biennale di Venezia, ricordata spesso per essere stata l'ultima ad ospitare *Aperto*¹ - la sezione dedicata ai giovani artisti - , viene presa in considerazione in questa ricerca soprattutto perché fu la prima edizione, dopo la caduta del muro di Berlino, ad incarnare lo spirito di un "mondo cambiato" da questo evento e ad inaugurare una svolta nel fare espositivo degli anni '90.

La caduta del comunismo, la fine della Guerra fredda, l'apertura dei confini e, in altri termini, l'esplosione della globalizzazione fecero di questa fase un periodo di sperimentazione e di fiducia in un nuovo melting-pot culturale, nonostante l'affacciarsi in Europa agli inizi degli anni '90 della crisi economica.

Lo sforzo italiano per evitare la svalutazione monetaria profuso durante il governo dapprima di Giuliano Amato² e poi di Carlo Azeglio Ciampi³ (che non impedì la temporanea uscita dell'Italia dallo SME - Sistema Monetario Europeo) e l'attuazione di una politica economica di risanamento caratterizzata dall'aumento delle imposte e dal contenimento della spesa pubblica si associarono ad un'imponente crisi politica, dovuta

¹ *Aperto* nacque da un'iniziativa di Achille Bonito Oliva e Harald Szeeman nel 1980 e venne organizzato in occasione della 39esima Biennale di Venezia diretta da Luigi Carluccio (1 giugno – 28 settembre 1980). La mostra, dedicata ai giovani artisti, si svolse presso i Magazzini del Sale ed ebbe un grande successo. Nelle edizioni successive il format basato sulla scelta di giovani artisti da parte di giovani curatori venne riproposto, diventando così nell'arco di 10 anni parte integrante della manifestazione arti visive. Bonito Oliva, che aveva partecipato alla sua prima realizzazione, sarà protagonista anche della fine di questa parabola. In seguito sarà paradossalmente il direttore di *Flash Art* Giancarlo Politi (che in questa edizione fu implicato in uno scandalo legato al copyright e alla pubblicazione di un catalogo *Aperto* targato *Flash Art*) a portarne avanti l'idea negli anni '90, realizzando *Aperto* presso il museo Trevi Flash Art nel 1995 e nel 1997.

² Il governo presieduto da Giuliano Amato durò dal 28 giugno 1992 al 28 aprile 1993.

³ Il governo presieduto da Carlo Azeglio Ciampi (28 aprile 1993- 10 maggio 1994) s'insediò a seguito delle dimissioni di Amato. Fu il primo esecutivo nella storia repubblicana a non essere stato formato da un parlamentare (Ciampi era infatti governatore della Banca d'Italia) e ad essere definito come "governo di tecnici." Cfr. Marcello De Cecco, *Storia dello Stato Italiano dall'Unità a oggi*, Donzelli Editore, 1995, p. 71.

alla fine della cosiddetta "Prima Repubblica" a seguito dell'inchiesta nota come "Tangentopoli"⁴.

La crisi monetaria, che a differenza di quella del 2008 fu dovuta a fattori endogeni⁵, viveva già in quegli'anni in un orizzonte extra territoriale; fu, infatti, la pressione della speculazione internazionale a portare ad una forte svalutazione della lira e fu proprio questa crisi che accelerò la creazione di una moneta e di una politica monetaria comuni a tutti i partecipanti dello SME in seguito agli accordi di Maastricht.

Questo scenario entro cui si svolse la Biennale del 1993 influenzò gli aspetti organizzativi della mostra e in generale tutte le attività dell'Ente, tanto da causare situazioni di ristrettezza economica e difficoltà operative.

Una rigorosa aderenza cronologica prevedrebbe di iniziare la narrazione a partire dalla prima Biennale successiva alla caduta del Muro ovvero la 44esima, tenutasi nel 1990 e diretta da Giovanni Carandente⁶. Tuttavia in tale edizione, sebbene sia stata in effetti la prima organizzata dopo il 1989, non si ravvisarono ancora i segni del cambiamento culturale che un simile evento portava con sé.

Fu invece, come descritto nei prossimi paragrafi, la Biennale di Achille Bonito Oliva nel 1993⁷ ad incarnare fin dai primi momenti l'afflato di rinnovamento portato dalla caduta di vecchi confini e l'avvento della globalizzazione; lo stesso Bonito Oliva infatti immagina come la Biennale abbia potuto rappresentare in quel particolare momento storico il contesto giusto per ospitare la disseminazione della creatività artistica e organizzazioni di tipo non egemonico.⁸

⁴ Lo scandalo che all'epoca i giornalisti chiamarono "Tangentopoli" portò alla luce un sistema di corruzione, concussione e finanziamento illecito ai partiti che interessava ai livelli più alti del mondo politico e finanziario, causando il ridimensionamento o addirittura la scomparsa di storici partiti italiani e segnando il passaggio alla cosiddetta "Seconda Repubblica".

⁵ Salvatore Rossi, *Aspetti della politica economica italiana dalla crisi del 1992-93 a quella del 2008-09* (versione riveduta e ampliata di alcuni capitoli di *La Politica economica italiana 1968-2007*, Editori Laterza, 2007). Relazione realizzata in occasione della Giornata di studio in onore di Guido M. Rey *L'economia italiana: modelli, misurazione e nodi strutturali*, presso Università Roma Tre di Roma, 5 marzo 2010, http://www.bancaditalia.it/interventi/altri_int/2010/rossi-050310/Rossi_050310.pdf

⁶ Giovanni Carandente fu direttore del settore arti visive della Biennale di Venezia per il quadriennio 1988-1992, insieme a Guglielmo Biraghi (Cinema), Francesco Dal Co (Architettura), Sylvano Bussotti (Musica), Carmelo Bene (Teatro)

⁷ La Biennale arti visive si sarebbe dovuta tenere nel 1992; lo slittamento al 1993 nacque dal desiderio di farla coincidere con gli imminenti festeggiamenti del centenario del 1995.

⁸ "Oggi ci troviamo di fronte a una situazione di disseminazione della creatività artistica [...] non esistono modelli egemonici, [...] ma c'è in qualche modo l'appartenere a un tessuto geografico e storico in continuo spostamento." [...] Per cui direi che la Biennale potrebbe proprio rappresentare quel luogo ideale dove questa disseminazione trova accoglienza e non disposizione gerarchica". Bonito Oliva, Achille, *Incontro dei paesi 3-4 Luglio 1993* p. 6, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, busta n. 405 (provvisorio), d'ora in poi abbreviato La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n.

Nonostante ciò è necessario segnalare come la Biennale di Carandente, intitolata *Dimensione Futuro*, lasci comunque intravedere lo sforzo di comprendere la trasformazione in atto, in particolare attraverso l'esposizione del padiglione Italia *Ambiente Berlin* dedicata ai cambiamenti culturali, politici ed economici che seguirono la caduta del muro, con l'intento di una "riappropriazione della centralità dell'arte europea."⁹ Carandente, pur volendo svecchiare la formula espositiva senza presentare un tema specifico e scegliendo per lo più giovani artisti, cosa che poi diventerà una caratteristica delle Biennali a venire¹⁰, concepì la Biennale del 1990 in modo tradizionale e senza nessuna proposta reale intorno all'arte contemporanea, sicché *Ambiente Berlin*, pur essendo un esperimento interessante e degno di nota, non può essere preso in considerazione come punto d'inizio di questa trattazione.

L'orizzonte temporale attraverso il quale si sviluppa l'indagine va quindi delineato considerando non solo le vicende della Biennale ma anche la più vasta storia delle esposizioni. Questa opzione metodologica presenta il duplice vantaggio da un lato di consentire di trascurare le dispute circa quale sia stata la prima Biennale¹¹ a mostrare segni del cambiamento e, dall'altro, di concentrare l'attenzione su quella che più di altre ha messo in campo strategie in risposta allo specifico scenario culturale in atto. In particolare in questa ricerca s'intende sottolineare l'importanza di una mostra, quale la Biennale di Bonito Oliva, per lungo tempo trascurata da storici e critici.

E' inoltre interessante notare come alcuni prodromi di questa nuova "sensibilità" possano essere ravvisati, più che nella concezione generale che avrebbe ispirato una specifica edizione della mostra, in talune esposizioni che l'hanno accompagnata. Fra queste la prima edizione di *Aperto* può essere annoverata come importante esempio per individuare segnali di un cambiamento nelle metodologie espositive. Il format adottato¹² e

⁹ Giovanni Carandente, "Novembre a Berlino" in *Ambiente Berlin. XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, Fabbri Editori, Milano, 1990, p. 15.

¹⁰ "L'approccio tematico viene definitivamente abbandonato come paradigma teorico e storico-critico alla fine degli anni '80 [...] con le Biennali di Carandente del 1988 e 1990" Laura Poletto *L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia 1968-1997. Organizzazione, metodo, ricezione critica*, tesi di dottorato, Ca' Foscari, 2012, p. 728.

¹¹ Un dibattito che corre parallelamente alle tematiche del presente studio e che pone la questione della precedenza è quello intorno alla biennializzazione. Molte delle posizioni a riguardo sono state analizzate nella tesi dottorale di Rafal Niewmojeski che arriva alla conclusione di come la Biennale dell'Havana del 1984 sia stata "ground-breaking one with an unprecedented strategy of promoting peripheral art scenes as part of the global circuit, staging a new model for international, large-scale, theme driven survey on recent art with an extensive program of parallel events and discursive practices that increasingly incorporated non-artistic disciplines" Rafal Niewmojeski, "Venice or Havana: a Polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial" in Elena Filipovic et alii, *op. cit.*, 2010. p. 98. Diversamente da quest'analisi, la presente tesi privilegia scegliere l'esposizione che inaugura una pratica piuttosto che indicare un primato.

¹² La sezione di *Aperto* era stata spartita fra i due curatori. Bonito Oliva si occupò degli italiani, invitando tutti gli esponenti della transavanguardia, mentre Szeemann si occupò della selezione degli artisti stranieri. Per una maggior approfondimento sui criteri di scelta degli artisti cfr. Gian Carlo Politi e Helena Kontova, *Biennale di*

l'attenzione verso le più recenti produzioni artistiche resero indiscutibilmente questa mostra una delle più importanti per la storia delle esposizioni e per la storia della Biennale. Un aspetto importante di tale evento si cela nel suo stesso titolo, ossia "Aperto", a proposito del quale Szeemann racconta come esso venne scelto appunto perché in grado di comunicare l'assenza di un orientamento predominante. E' utile evidenziare, inoltre, come Bonito Oliva in questa edizione già ponesse l'attenzione sul "pluralismo linguistico"¹³.

D'altronde però, fissare come punto di partenza 1980 al posto del 1993 avrebbe offerto un quadro poco realistico proponendo la Biennale come un esempio d'innovazione e di avanguardia rispetto al sistema espositivo internazionale, giudizio fuorviante in quanto per tutti gli anni '80 e per buona parte degli anni '90 la Biennale è in realtà apparsa nel complesso piuttosto sclerotizzata e con poche edizioni di rilievo.¹⁴

Venezia. *Intervista con Harald Szeeman e Biennale di Venezia. Intervista con Achille Bonito Oliva*, in "Flash Art", n. 98-90, Estate 1980, pp. 5-9.

¹³ "Nella mostra [...] Szeemann ed io abbiamo puntato a testimoniare il pluralismo e nomadismo linguistico che interessa ora gli artisti, l'idea su cui lavora la transavanguardia. Gli artisti considerano il linguaggio come luogo di transizione, quindi come possibilità di recupero dei linguaggi del passato, senza più l'interdizione, che gli artisti stessi si erano creati da soli, di recuperare solo alcuni antenati delle avanguardie e non altri." Achille Bonito Oliva, *E l'artista restò solo*, in "Modo", ottobre, 1980.

¹⁴ "Il riflusso degli anni Ottanta" in Vittoria Martini, *La Biennale di Venezia 1968-1978. La rivoluzione incompiuta*, tesi di dottorato, Università Cà Foscari, 2011, pp. 209-214.

Situazione dell'Ente Autonomo Biennale e contesto.

I lavori per l'organizzazione della 45esima Biennale fin dal principio sono segnati da alcune difficoltà legate al passaggio di consegne da un consiglio all'altro. Alla fine del 1991, infatti, il dimissionario Consiglio Direttivo presieduto da Paolo Portoghesi¹⁵ rimane e opera per tutto il 1992 "in proroga". Questa decisione presa crea un "intoppo" nei lavori e rallentamenti nelle decisioni, spesso dettati dalla consapevolezza della precarietà delle delibere.¹⁶

Le più urgenti questioni legate al pareggio del bilancio¹⁷ caratterizzano l'operato del Consiglio in proroga per diversi mesi, tanto che l'argomento "nomina direttore arti visive" viene discusso non prima della LVIII riunione il 4 di maggio 1992, interessando i lavori del Consiglio per due riunioni.

I curatori proposti oltre Achille Bonito Oliva sono Germano Celant, Renato Barilli e Giorgio De Marchis. Dopo due votazioni¹⁸ i due nomi che hanno il sopravvento sono quelli di Germano Celant e Achille Bonito Oliva. Inizialmente il Consiglio sembra più unitamente concorde su Germano Celant votandolo a maggioranza ma è uno solo il voto che lo

¹⁵ Consiglio Direttivo della Biennale di Venezia, Presidente: Paolo Portoghesi; Vice Presidente: Ugo Bergamo; Segretario Generale: Raffaello Martelli; Consiglieri: Ulderico Bernardi, Ludina Barzini, Gianni Borgna, Luca Borgomeo, Paolo Ceccarelli, Enzo Cucciniello, Umberto Curi, Ottaviano Del Turco, Sandro Fontana, Fabrizia Gressani Sanna, Bruno Marchetti, Stefania Mason Rinaldi, Luigi Mazzella, Gianluigi Rondi, Giorgio Sala, Augusto Salvadori, Dario Ventimiglia.

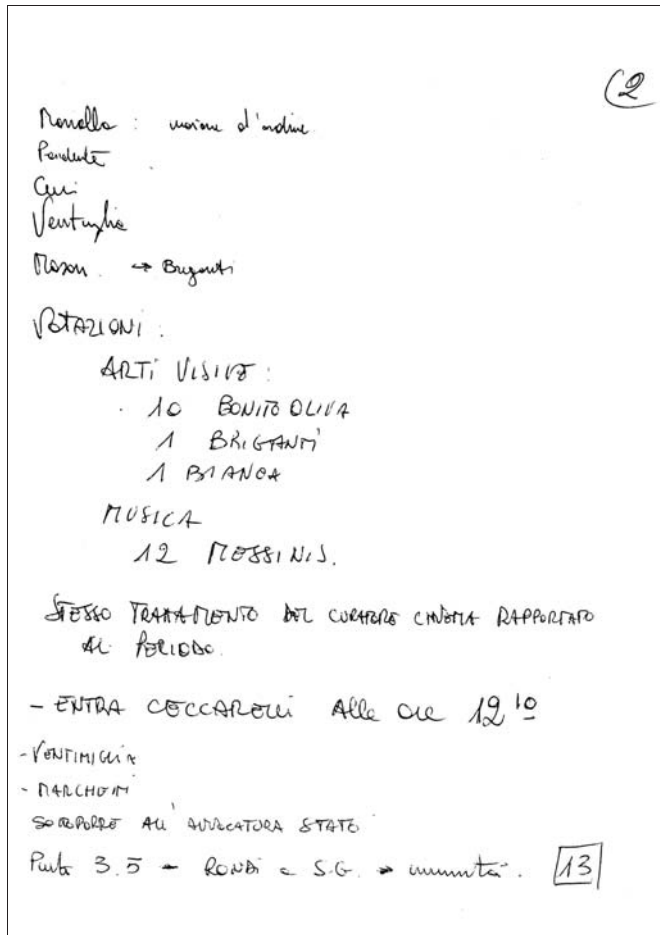
¹⁶ Le parole dei consiglieri sono sempre attraversate dalla consapevolezza che tutto quello che viene deciso potrebbe essere ritrattato dal successivo Consiglio di amministrazione (Cfr. ad esempio Bruno Marchetti: "le attività [...] o sono organizzate e proposte in modo molto preciso, oppure il prossimo Consiglio di amministrazione della Biennale non avendo seguito la formazione di questo, può assumere atteggiamenti diversi." Verbali LX riunione del Consiglio Direttivo, 26 giugno 1992, p.53, La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 113.

¹⁷ Cfr. La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 113.

¹⁸ Durante la prima votazione del 4 maggio 1992 Celant riceve 4 voti, Bonito Oliva 3, Renato Barilli 3, De Marchis 1; Nella seconda votazione si votano i due nomi che hanno riscosso più voti ma la situazione è quella di un testa a testa, dal momento che Celant raccoglie 7 voti e Bonito Oliva 6. Si vedano appunti manoscritti allegati, La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 112.

distanza da Bonito Oliva pertanto, di fatto, il Consiglio è diviso e la votazione finale è rimandata alla riunione successiva.

La spaccatura sembra sanarsi solo nel seguente Consiglio in cui è chiaro che Germano Celant non avrebbe potuto ricoprire l'incarico per un conflitto d'interessi legati alla sua posizione di curatore presso il Guggenheim Museum.¹⁹



Appunti manoscritti relativi all'elezione di Achille Bonito Oliva, ASAC.

Il 22 maggio 1992, nella LIX riunione del Consiglio Direttivo con 10 voti su 12,²⁰ a solo un anno dall'apertura, Achille Bonito Oliva viene eletto curatore della 45esima Biennale di Venezia.

¹⁹ "E' emersa la perplessità di un suo impegno con la Guggenheim Foundation e quindi di un problema di opportunità politica di rafforzare ulteriormente questa Fondazione che già a Venezia è molto forte e che aspira addirittura ad avere la sua collezione permanente ospite nel padiglione italiano restaurato" Paolo Portoghesi, verbale del LIX Riunione del Consiglio Direttivo, 22 maggio 1992, La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 112.

²⁰ Dai verbali si evince che Bonito Oliva è stato eletto tramite una sola votazione. Dal momento che il regolamento della Biennale prevedeva che si dovesse scegliere fra una rosa di nomi venne proposto anche il nome di Giuliano Briganti. Nella stessa riunione verrà eletto anche il direttore della sezione di Musica, Mario

Da questo momento in poi l'organizzazione si fa concitata; nonostante ciò nel Consiglio del 26 giugno, in cui è invitato a presentare le sue riflessioni²¹ dopo l'incarico ottenuto, Bonito Oliva presenta un progetto piuttosto ambizioso. I verbali rivelano sorprendentemente che al primo punto delle sue preoccupazioni ci sia la sorte della Biennale nel suo insieme come organismo che produce cultura e che rappresenta l'Italia a livello internazionale. Egli, infatti, affronta il tema del Centenario²² ma soprattutto la questione delle attività permanenti da molti anni al centro del dibattito: "bisogna conquistare per la Biennale un quotidiano, un'attività permanente capace di dare un rapporto tra istituzione espositiva e città, basato sulla continuità."²³

L'interesse per la Biennale come istituzione permanente sembra quasi anteporsi²⁴ alle sue proposte curatoriali. Egli prospetta iniziative educative,²⁵ quale la scuola per curatori in collaborazione con l'Ecole du Magasin di Grenoble, e invoca un'attenzione al panorama internazionale che si concretizza da un lato nella proposta di un convegno "Produzione, conservazione e circolazione dell'arte contemporanea" con i direttori dei maggiori musei e dall'altra nell'invito da rivolgere ai commissari dei padiglioni di esulare dai discorsi di confine e identità nazionale, ospitando artisti di diversa provenienza o Paesi senza padiglione. Nello stesso spirito di apertura al panorama mondiale, inoltre, Bonito Oliva chiede che il Comitato Consultivo che lo accompagnerà sia costituito da "grandi direttori internazionali"²⁶ che indichino la vocazione cosmopolita dell'Ente; egli propone i nomi di Richard Koshalek, direttore del Moka di Los Angeles,²⁷ Krud Jensen direttore del Louisiana

Messinis, verbali LIX riunione del Consiglio direttivo, 22 maggio 1992, La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 112.

²¹ Verbale LX Riunione Consiglio Direttivo, 26 giugno 1992, p. 26-66, in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 113.

²² Bonito Oliva si riferisce in questo caso al Centenario della fondazione dal momento che nel 1893 venne fondata la Biennale e redatto lo statuto.

²³ Verbali della LX riunione del Consiglio Direttivo, 26 giugno 1992, p. 27 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 113.

²⁴ "Io vorrei prima parlare delle attività permanenti in quanto è qualcosa che il Consiglio debba approvare svincolato dal contributo che la commissione consultiva potrà dare nella proposta che farò" *idem* in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 113.

²⁵ L'interesse per la funzione educativa che la Biennale come istituzione può svolgere si rivela anche in altre proposte che non saranno immediatamente raccolte, come l'apertura della Biennale in un periodo in cui siano aperte ancora le scuole (p.31) o la proposta di organizzare per dicembre 1993 "l'arte spiegata ai bambini" una mostra "dove si dimostra come l'arte contemporanea ha grandi relazioni con il gioco infantile" (p. 32) *idem* in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 113.

²⁶ "Avrei scelto dei nomi di grandi direttori internazionali perchè non bisogna dimenticare che la Biennale di Venezia è un ente espositivo; per la verità l'indicazione positive che ci viene da Carandente è proprio questa: impaginare le opere nello spazio e fare della Biennale anche una catena di mostre dove ci sia un dialogo tra l'opera e lo spazio [...] storici dell'arte, critici e direttori di museo possono essere utili perchè qua non si tratta di scrivere un bel libro ma di fare delle mostre" Achille Bonito Oliva, *idem*, pp. 33-35, in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 113.

²⁷ "Dovendo chiamare un direttore americano, è interessante che sia californiano in quanto è la zona che fa oggi da cerniera con l'Asia, con un tipo di universo antropologico, culturale, politico, geografico e economico, in grande espansione, proprio per evitare di chiudersi su New York [...] Koshalek è il fondatore di questo

Museum di Copenhagen, e Dieter Honnisch, direttore della Neue National Gallerie di Berlino.²⁸ Per l'Italia dopo aver vagliato i nomi di Emilio Vedova e Giuliano Briganti²⁹ suggeritigli dal consigliere Stefania Mason Rinaldi, Bonito Oliva indica l'artista Mimmo Rotella e lo storico dell'arte Tommaso Trini, perché entrambi riconosciuti all'estero come rappresentanti dell'arte italiana.³⁰

Un elemento importante dell'operato di Bonito Oliva è l'attenzione che egli rivolge al sito dei Giardini, di cui comprende il grande valore che hanno per la Biennale. E' solo un fenomeno recente considerare che la Biennale si dipani tra Arsenale e Giardini, sin dall'inizio e per anni, infatti, questa si è identificata con i Giardini stessi.

A tal proposito egli si auspica un intervento sugli spazi verdi chiamando in causa Roberto Burle Marx, immaginando una "specie di raccordo tra queste case matte che sono gli spazi in cui poi i Paesi espongono, creando un collegamento e una maggiore fluidità."³¹

Con un'appassionata esposizione il critico salernitano sostiene il più volte espresso desiderio del Consiglio³² di aprire la Biennale all'esterno, fuori dai Giardini verso la città.

Nel mese trascorso tra la sua nomina e questo resoconto, egli sembra aver già contattato molte personalità: coinvolge l'assessore alla cultura Livio Ricciardi per la gestione e restauro del padiglione Italia e per l'agibilità dei Magazzini del Sale, Giandomenico Romanelli per la disponibilità di Cà Pesaro e Palazzo Fortuny, accenna alla possibilità di

grande museo che è oggi il Moka di Los Angeles dove si svolgono delle grandi manifestazioni artistiche" *idem*, pp. 32-33, in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 113.

²⁸ Bonito Oliva rivela anche di aver avuto l'intenzione di chiamare Dominique Bozo (che per errore di trascrizione del nome chiamato invece Bozou) del Beauborg che però non potrebbe ricoprire la carica perché ne è diventato presidente, *idem*, p. 33 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 113.

²⁹ "Per l'Italia avevo pensato a Vedova e Briganti anche per cogliere la segnalazione del voto che la prof. Mason aveva dato a Giuliano Briganti. Con quest'ultimo però c'è un'incompatibilità con i suoi incarichi e per quanto riguarda Vedova, l'artista sembra più interessato ad esporre" Achille Bonito Oliva in *idem*, p. 34 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 113.

³⁰ "Mimmo Rotella è un grande artista internazionale italiano che lavora dagli anni 50, ha partecipato al Nouveau Réalisme in Francia, alle prime mostre sulla pop art in America; per esempio, quest'anno il Moma di New York ha fatto una grande retrospettiva sull'arte americana e sulla pop art e l'unico artista italiano era Mimmo Rotella. E poi come storico dell'arte, Tommaso Trini che insegna alla Accademia di Belle arti di Milano e già anni fa ha collaborato, ha scritto dei libri, ha fatto dei lavori anche con Argan, è stato tra i primi a lanciare la situazione italiana all'estero alla fine degli anni '60, è stato quello che ha lavorato introducendo l'Italia alla pop art sul piano critico, ecc.." Achille Bonito Oliva in *idem*, p. 34 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 113.

³¹ Roberto Burle Marx (1909-1994) è un architetto, botanico, paesaggista brasiliano di chiara fama. Bonito Oliva non riuscirà a portare Burle Marx a intervenire nei Giardini ma i verbali riferiscono contatti fra i due pur non rivelando il modo in cui l'architetto sarebbe potuto o avrebbe voluto intervenire "secondo me i Giardini vanno valorizzati e vorrei da lui un'indicazione di intervento non costoso", cfr. *idem*, pp. 36-37 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 113. Il nome di Burle Marx come facente parte del progetto si rintraccia fino al comunicato datato 20 marzo e poi scompare del tutto. Non è possibile dedurre dalla documentazione le motivazioni di questa mancata partecipazione, se non ipotizzare per motivi legati all'età avanzata, cfr. cartellina stampa del 20.03.1993, La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 261.

³² Cfr. piano quadriennale del Consiglio direttivo 1987-1991.

usare la Chiesa di San Lorenzo, Punta della Dogana, La Misericordia, l'ex Ospedale Umberto I,³³ e auspica una collaborazione con Palazzo Grassi.³⁴

Le reazioni dei consiglieri alla sua infervorata presentazione sono entusiaste. Non a caso molti dei temi che egli propone sono da diversi anni argomento di discussione all'interno del Consiglio e le attività permanenti, pur essendo state prefigurate dal regolamento del 1973 e dal Consiglio presieduto da Portoghesi³⁵ sono sempre state di là da venire. Lo spirito operativo di Bonito Oliva coglie nel segno tanto da riuscire a strappare l'autorizzazione a procedere. Concessione per niente scontata poiché il Consiglio Direttivo, essendo anche un consiglio di amministrazione, aveva la necessità che tutti i programmi si traducessero in atti formali da approvare soltanto qualora indicassero il costo dell'operazione.³⁶ I tempi sono stretti e l'urgenza di organizzare la convenzione con l'École du Magasin di Grenoble e di prendere contatto formalmente con artisti e prestatori, permettono a Bonito Oliva di assicurarsi l'autorizzazione a procedere con le consultazioni³⁷ in modo da avere per la successiva riunione del Consiglio, un programma più dettagliato e i documenti per la convenzione pronti da firmare.³⁸

Altrettanto entusiasmo gli viene dimostrato durante il primo incontro fra i Paesi³⁹ dove sono in molti a reagire positivamente alla proposta di Bonito Oliva di ospitare un artista di un altro paese⁴⁰ nella speranza di far funzionare la Biennale non come Nazioni Unite dell'arte ma come spazio capace di accogliere.⁴¹

³³ "Cà Pesaro, Romanelli stamane mi ha confermato che ce lo dà sicuramente e ho aperto un discorso per Palazzo Fortuny che generalmente non viene dato per la Biennale"; Circa la Misericordia non viene fatta più alcuna menzione del sito mentre per l'Ospedale gli viene immediatamente risposto dal consigliere Cucciniello che l'Ospedale verrà ripristinato e quindi non è utilizzabile (p. 38). Relativamente invece a Palazzo Ducale in questo momento viene escluso da Bonito Oliva in quanto occupato da un'importante mostra sull'Islam, come anche l'Ala Napoleonica perché diventata sede permanente del Canova (p. 37) in *idem*, pp. 36-38, in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. busta 113.

³⁴ Palazzo Grassi è di proprietà privata e non entra nelle trattative con la Biennale nel modo in cui può farlo solo la municipalità ma Bonito Oliva si auspica ugualmente una possibile collaborazione non immaginandosi che nell'anno del suo centenario, con Jean Clair, la Biennale porterà fuori dai suoi confini la cosiddetta "mostra centrale". Cfr. Sezione II cap. 2 di questa tesi.

³⁵ "Credo che sia rassicurante la vulcanica esposizione di tante idee che però colgono nel segno perché, pensando al dibattito che c'è stato in questi anni in Consiglio, alcune di queste idee sembrano nascere proprio da questo dibattito" Paolo Portoghesi (p. 41); "davvero particolarmente significative alcune indicazioni che recepiscono in pieno gli orientamenti che avevamo espresso nel piano quadriennale ma che sono rimasti a lungo lettera morta" Umberto Curi, (p. 44) in *idem*, in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. busta 113.

³⁶ "Il Consiglio non può approvare [iniziative] se non dei documenti esaustivi sotto il profilo economico" Paolo Portoghesi, *idem*, p.62 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 113.

³⁷ Per agevolare queste procedure il Consiglio affianca Bonito Oliva del personale dell'ufficio tecnico che indagherà le modalità attraverso cui questa convenzione può essere realizzata, in *idem*, pp. 63-65 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. busta 113.

³⁸ Delibera consiliare del 24 luglio 1992, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Deliberazioni del Consiglio direttivo", busta reg. 61, deliberazione n. 792.

³⁹ Cfr. Verbali I incontro preparatorio per la 45esima Esposizione d'arte 1993, 3-4 Luglio 1992 presso l'hotel Bauer, La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. busta 405.

⁴⁰ Le prime reazioni al vulcanico progetto di Bonito Oliva all'inizio sono in realtà di sconcerto e silenzio e gli interventi procedono alla spicciolata. I commissari presenti, pur mostrando vivo interesse per la proposta, non possono rispondere per decisioni che riguardano il loro Paese, esclusi gli Stati Uniti che dichiarando di aver già

Bonito Oliva riferisce al Consiglio: "in questa riunione è stata accettata la filosofia mia e anche il titolo, cioè *I punti cardinali dell'arte* [...] una mostra e una panoramica sull'arte internazionale secondo l'idea che esiste uno scambio culturale permanente nella cultura e nell'arte contemporanea e se all'inizio del secolo questo scambio avveniva da nord verso sud [...] adesso c'è una circolarità [...]. La Biennale interpreta per spirito molto bene e anche per vocazione culturale, quello che è ancora il Zeitgeist, lo spirito dell'arte del tempo e di questo fine secolo."⁴²

Durante l'estate i lavori procedono spediti, il concept generale e le sezioni fondamentali si delineano più precisamente. Decisiva è la riunione con il Comitato Consultivo il 10-11 agosto⁴³ che vede l'approvazione del programma stilato da Bonito Oliva; particolare energia viene riversata durante l'incontro all'organizzazione della mostra storica *Venti dell'arte*, che a questa data è da organizzarsi nel Padiglione Italia e che viene decisa nelle sue linee principali proprio in questa riunione.⁴⁴

Il programma completo⁴⁵ può essere quindi presentato alla LXII Riunione del Consiglio Direttivo⁴⁶ tenutasi il 4 e 5 settembre 1992. "Chiedo l'approvazione del progetto che è articolato secondo mostre che rispondono tutte a questa sorta di cupola teorica che è *I punti cardinali dell'arte*. L'idea che l'arte contemporanea si sviluppa sempre attraverso riferimenti ad altre culture e quindi io svolgo attraverso queste mostre, una sorta di mappa con movimenti, personalità artistiche del passato e del presente, capacità di documentare questa idea dei punti cardinali dell'arte, di un'arte che vive ormai sulla coesistenza culturale e sulla pluralità del linguaggio."⁴⁷

Tutte le sue proposte incontrano l'orientamento del Consiglio Direttivo di ridare alla Biennale la sua funzione internazionale e la sua preminenza; anche per Bonito Oliva d'altronde una delle preoccupazioni maggiori è proprio quella di resistere alla crescente

scelto l'artista che li rappresenterà Luoise Bourgeois - un'artista francese da molti anni vive negli Stati Uniti - sono incidentalmente in linea con il progetto, La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. busta 405

⁴¹ La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. busta 405, pp. 9-11.

⁴² Verbali LXI Riunione Consiglio Direttivo, 24 luglio 1992, pp. 19-20, in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 114; Allegato ai verbali anche copia del programma presentato (Nota n. 4032/92 data 8/9/1992).

⁴³ *Idem*, p. 21 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 114.

⁴⁴ "Alle ore 16.00 la riunione riprende con un dibattito approfondito sulla mostra storica, la sua organizzazione e strutturazione (4 punti, 4 artisti, 4 linee fondamentali) giocando più sulle opere che sugli artisti, figure mitologiche contrapposte", Verbale della riunione Commissione Consultiva, allegato alla Delibera Consiliare n. 832. (31 agosto 1992; Prot. Gen. 346), p.5 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 114.

⁴⁵ L'allegato 2.1. (Prot. Gen 346. Datato 31 Gennaio 1992) mostra il programma presentato da Bonito Oliva al Consiglio Direttivo. Lo stesso viene messo a punto e trasmesso a Dario Ventimiglia in data 8 settembre 1992 (Lido, nota n. 4032/92 data 8/9/1992) in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 115.

⁴⁶ Dalle parole del presidente è possibile meglio comprendere le procedure "vorrei fare una premessa metodologica. Il Consiglio direttivo esaminerà questo documento, tuttavia poi questo documento dovrà tradursi in una serie di delibere che si potranno prendere solo quando sarà precisato il piano economico" verbali LXII Riunione Consiglio Direttivo, 5 settembre 1992, p. 45, in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 115.

⁴⁷ *Idem*, pp.45-46 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 115.

competizione internazionale. Se è pur vero che nella precedente Biennale Giovanni Carandente aveva ospitato nel padiglione Italia la mostra *Ambiente Berlin*, per contro la Biennale sembra dall'altra essersi come ritirata dalla scena internazionale.⁴⁸

Il programma viene in quest'occasione approvato solo dal punto di vista culturale⁴⁹ dal momento che, pur non essendo allegato un budget preciso è evidente che il numero delle mostre⁵⁰ presentate da Bonito Oliva sembrano fuoriuscire dal budget di 4 miliardi e mezzo di lire⁵¹ a disposizione per le arti visive, tanto che sia il presidente che i membri del Consiglio parlano a più riprese della necessità di coinvolgere sponsor.⁵²

E' in questa decisione di procedere per "direttissima" che troviamo l'origine di una serie d'incomprensioni operative che caratterizzano la 45esima Biennale di Venezia. Questa situazione di mancanza di pianificazione economica precisa del settore Arti Visive da un lato e un'approvazione con autorizzazione a procedere solo culturale dall'altro, è il punto nodale che aiuta a comprendere il modo in cui si evolve il progetto che costringerà poi Bonito Oliva nel marzo del 1993 a fare un taglio drastico sulla "sua" Biennale.

Di per sé la procedura operativa accordata a Bonito Oliva non era contro il regolamento e i consiglieri ne conoscevano la fragilità; tuttavia questo modo di agevolare l'operato dei direttori, per via della lentezza burocratica rispetto al tempo a disposizione, era divenuta una prassi. A inceppare questo delicato meccanismo fu la coincidenza con il necessario turn over del Consiglio direttivo - che occupa due mesi interi prima che possa considerarsi operativo - e della crisi economica che porta in Italia una confusione politica di portata storica, segnata dallo scandalo di Tangentopoli e la conseguente fine della Prima Repubblica.

Viene quindi in quest'occasione approvato il solo programma culturale⁵³ e la lista dei collaboratori, poiché necessitano di una lettera d'invito da parte di Bonito Oliva per cominciare i lavori di organizzazione delle varie mostre.⁵⁴

Nella riunione del 2 ottobre compaiono al punto 4 alcune integrazioni al programma,⁵⁵ ma è nella riunione del 30 ottobre che si possono evidenziare importanti passi in avanti⁵⁶

⁴⁸ *Idem*, p. 67, in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 115.

⁴⁹ "L'unico imbarazzo che ha il Consiglio è che non si può approvare un programma di questo genere sul piano metodologico, autorizzando il direttore a proseguire nei contatti e trattative che vedranno poi verificata la fattibilità del programma." Paolo Portoghesi, in *idem*, p. 58 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 115.

⁵⁰ Le mostre presentate in questa fase del progetto ammontano a 8: *Venti dell'arte, Passaggio a Oriente, Il Suono Rapido delle cose, Slittamenti, Borthers/Fratelli, Aperto 93: Realismo/Emergency, Figurabile e Opera Italiana*.

⁵¹ "Per la mostra dell'arte c'è un certo a budget a disposizione che sono oltre 4 miliardi e mezzo e quello credo che nessuno li possa cancellare" *Idem*, p. 72 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 115.

⁵² *Idem*, pp. 71-72 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 115.

⁵³ Deliberazione del consiliare n. 832 (31 agosto 1992; Prot. Gen. n. 346) La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Deliberazioni del Consiglio direttivo", busta reg. 61.

⁵⁴ *Idem*, p.76 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 115.

come la chiusura degli accordi con la municipalità Veneziana per la concessione alla Biennale dell'usufrutto di alcuni palazzi storici come Palazzo Ducale, Palazzo Fortuny, Cà Pesaro, le Corderie dell'Arsenale, Ala Napoleonica del Correr, mentre la concessione per l'uso delle Zitelle arriverà solo ad aprile 1993.⁵⁷

Gli ultimi mesi del 1992 sono molto prolifici. Bonito Oliva termina la stesura del programma, incontra una seconda volta i Paesi,⁵⁸ presenta la lista degli artisti di *Aperto'93* al Consiglio nella riunione del 27 Novembre,⁵⁹ e soprattutto il 10-12 dicembre si svolge presso Fondazione Cini il convegno *Produzione, Conservazione e Circolazione dell'Arte Contemporanea*.

Tutto sembra procedere senza problemi e il 1992 si conclude con la riunione del 17 dicembre 1992 in cui il Consiglio Direttivo presieduto da Paolo Portoghesi in carica per il quadriennio 1987-1991, in proroga durante il 1992, si dimette.

La nomina del nuovo Consiglio direttivo⁶⁰ e la nomina del Presidente e del Segretario Generale occupano 2 incontri e si concludono il 4 febbraio 1993;⁶¹ sono operazioni che tengono fermi i lavori costringendo il Consiglio a riunirsi d'urgenza il 19 febbraio per finalizzare il passaggio delle consegne⁶² e redigere le basi del programma quadriennale 1993-1996. Al centro delle preoccupazioni di questa lunga riunione che impegna due

⁵⁵ LXIII Riunione del Consiglio direttivo, 2 ottobre 1992, La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 116.

⁵⁶ Le note di integrazione del programma in mano ai consiglieri sono datate 23 settembre perché dovevano essere discusse nella riunione del 2 ottobre. Per motivi non accertati vengono affrontati solo il 30 ottobre. In questo intervallo di tempo la mostra *Venti dell'Arte* viene collocata a Palazzo Ducale, con grande sollievo da parte dei grandi musei che prestano le opere. Fare un'operazione del genere nel padiglione Italia non sarebbe stato impossibile data la mancanza delle caratteristiche tecniche necessarie ad ospitare opere musealizzate.

⁵⁷ Lettera del direttore generale delle Zitelle Domenico Crivellari a Bonito Oliva (datata 7 aprile 1993) "con la presente Le confermiamo la concessione dell'uso dei magazzini adiacenti al Centro Zitelle a partire dai primi di giugno fino al termine dell'esposizione della Biennale." (8 aprile 1993, Prot. n. 3068/93) La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 521.

⁵⁸ Il Incontro Preparatorio, Hotel Bauer, Sala Convengi, 13-14 novembre 1992, La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 2677 e busta n. 2055.

⁵⁹ Verbali LXV Riunione Consiglio Direttivo, 27 novembre 1992, p.32, La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 117.

⁶⁰ Nuovo Consiglio Direttivo Presidente: Gian Luigi Rondi; Segretario Generale: Raffaele Martelli, Consiglieri: Barbiani Laura, Barzini Ludina, Bergamo Ugo, Borgomeo Luca, Cucciniello Enzo, Curi Umbero, Dal Co Francesco, Gentile Ada, Gentile Francesco, Giannuzzi Miraglia Anna Maria, Giugni Gino, Gressani Sanna Fabrizia, Lattuada Alberto, Marchetti Bruno, Mazzella Luigi, Rosada Bruno, Trevisi Paolo.

⁶¹ Verbali I e II Riunione del Consiglio Direttivo, 22 gennaio e 4 febbraio 1993, La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 118.

⁶² "Nomina segretario generale, costituzione di: comitato esecutivo, commissione del personale, commissione di disciplina, commissione di gare, commissione editoria, nomina direttori di settore, programmazione piano quadriennale di massima per le attività dell'Ente 1993-1996, esame progetto riforma statuto Ente per trasmissione Ministeri competenti" La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 119.

giorni, ci sono da un lato la Riforma dell'Ente che il Ministro attende di leggere⁶³ e dall'altro il costo eccessivo del settore Arti Visive.⁶⁴

Dal documento redatto all'indomani della riunione⁶⁵ si possono ricavare gli intenti per il quadriennio: "il Consiglio direttivo [...] ha tenuto a configurare l'attuale quadriennio come l'asse portante delle celebrazioni centenarie indirizzandovi tutte le attività istituzionali [...] e trasformandolo nell'occasione più significativa non solo per ripensare la storia dell'Ente alla luce di tutte le sue discipline, ma anche e soprattutto per preparare il suo futuro anticipandone i cardini fondamentali della tanto auspicata e sempre più urgente riforma."⁶⁶

Riforma e Centenario sono due priorità strettamente legate fra loro tanto da considerare le attività del centenario alla luce delle riforme stesse. Le iniziative per la celebrazione del Centenario sono trattate proprio come una prova generale di una riforma che s'immagina possa attuarsi quasi in coincidenza di questo avvenimento, al punto che il Consiglio si concepisce come l'ultimo pre-riforma. Il Centenario è pensato come il primo evento ad essere organizzato secondo i principi della scena internazionale, orchestrando fra loro le cinque sezioni - Arti Visive, Cinema, Musica, Architettura, Archivio Storico - con in testa il coordinamento da parte dell'Archivio Storico (ASAC), immaginato come organismo propulsore multidisciplinare delle varie attività.⁶⁷

Bonito Oliva, precedentemente informato con una lettera del 20 febbraio in cui "si comunica che il Consiglio Direttivo valutati gli aspetti economici del programma delle Arti visive [...] non possa superare lo stanziamento già disposto," viene convocato d'urgenza insieme al Dirigente degli Affari amministrativi e il Dirigente di Attività d'Istituto da Raffaello Martelli il 26 febbraio 1993.⁶⁸ Egli raccoglie questa sopraggiunta necessità ritoccando il programma secondo un criterio di "priorità capace comunque di rispettare il principio internazionale e interdisciplinare che lo sottende, che ne costituisce il valore e

⁶³ Documento "Esame progetto riforma statuto Ente per trasmissione Ministeri competenti" La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 119.

⁶⁴ "Io propongo con forza la proposta che ha fatto adesso la collega, di nominare subito un curatore per il cinema e dopo, se possibile, passare al problema delle arti visive che ci angoscia tutti quanti" Bruno Rosada, in verbale III Consiglio direttivo, 20 febbraio 1993, La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., p. 116, busta n. 119.

⁶⁵ allegato 4.1 verbali V Riunione del Consiglio direttivo, 30 aprile 1993, La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 122.

⁶⁶ *Idem*, p. 3 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 122.

⁶⁷ *Idem*, p. 5 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 122.

⁶⁸ lettera del 26 febbraio 1993 (26 febbraio 1993; Prot. N. 232/SG), in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 521.

l'originalità, capace anche di rappresentare⁶⁹ il suo sforzo progettuale che vorrebbe assolutamente veder rispettato.

La "crisi economica" della Biennale esplode nella riunione del 10 e 20 marzo 1993. I verbali riferiscono di una situazione concitata ed estenuante in cui il budget per le Arti Visive, secondo i calcoli degli uffici preposti, dimostra che la sezione arte costa da sola in realtà 12 miliardi di lire, mentre la sezione italiana ai Giardini e *Aperto* alle Corderie 7 miliardi di lire.

70

I confronti sono animati e si arriva anche a mettere in dubbio la possibilità di fare la Biennale o meno. Dopo giorni di sfibranti discussioni si delibera di procedere in disavanzo⁷¹ e che le procedure organizzative per la Biennale Arti Visive possono essere proseguite, chiedendo però al direttore di apportare tagli sostanziali in modo da stare entro 5 miliardi e 300 milioni di lire.⁷²

L'esame del budget⁷³ vagliato dai consiglieri in quella riunione porta all'attenzione numerose voci relative ai costi di falegnameria e carpenteria⁷⁴ che interessano Padiglione Italia, Padiglione Venezia (ex Germania orientale), Padiglione Israeliano e Le Zitelle. Tutti questi interventi di ristrutturazione sono necessari in quanto la situazione degli edifici è caratterizzata da infiltrazioni d'acqua, rappezzamenti dovuti all'incuria e abbandono, stato in cui vengono lasciati gli edifici nel periodo in cui non si svolgono attività espositive.⁷⁵

La condizione fatiscente degli edifici è al centro di molte discussioni almeno a partire dagli anni '70. Il problema di un edificio, quale il padiglione Italia, costruito in maniera

⁶⁹ Lettera datata 25 febbraio 1993 (26 febbraio 1993 Prot. n. 236, 93) Corrispondenza Interna "13 Agosto 1992 – 31 Dicembre 1993", in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 521.

⁷⁰ La difficile situazione viene a lungo discussa dai consiglieri. Raffaello Martelli propone di operare in disavanzo (p. 141) sostenuto da Gian Luigi Rondi che ricorda casi simili che coinvolsero Maurizio Calvesi e Giovanni Carandente (p. 142). D'altronde il budget appare molto ridotto se paragonato, considerando anche l'inflazione, a quello di 7 miliardi di lire con cui venne organizzata la Biennale nel 1986 e 1988 (p. 170), verbali III Riunione del Consiglio Direttivo, 19 marzo 1993, pp. 140-170 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 121.

⁷¹ Il Consiglio Direttivo "delibera di autorizzare [...] la realizzazione della 45° edizione Internazionale d'Arte, operando in disavanzo, secondo lo schema di bilancio allegato alla presente deliberazione, sino alla concorrenza di 1.500.000.000 da ripianarsi con eventuali nuove entrate e/o economie di gestione nel corso del presente esercizio finanziario e nel corso del successivo" Delibera consiliare n. 25 (20 marzo 1993; Prot. Gen. n. 95) in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 121; Cfr. anche La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Deliberazioni del Consiglio direttivo", busta n. reg. 63.

⁷² Verbali III Riunione del Consiglio Direttivo, 19 marzo 1993, p. 188 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 121.

⁷³ Allegato alla Delibera consiliare n. 25 (20 marzo 1993; Prot. Gen. n. 95) in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 121.

⁷⁴ Verbali IV Riunione Consiglio Direttivo, 8 aprile 1993, pp. 19-21 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 121.

⁷⁵ Diversi sono i reclami in questo senso. Fra i documenti ufficiali di reclamo vi è anche un fax inviato (4 febbraio 1993 alle ore 10:10) da Bonito Oliva al Segretario Generale in cui rinnova la sua "più viva preoccupazione per l'assenza di qualsiasi iniziativa volta a consentire gli indispensabili interventi di adeguamento agli standard internazionali per l'esposizione di opere d'arte. Tale interventi riguardano: impianto di climatizzazione, impianto antifurto e antintrusione, rilevamento incendi, adeguamento alla normativa vigente per i locali ad uso pubblico, eliminazione delle infiltrazioni (acqua, umidità) dalle coperture e dalle pareti." (8 febbraio 1993; Prot. BUSTA 1026/AV) "13 agosto-1 gennaio corrispondenza interna" in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 521.

temporanea e poi rappezzato di anno in anno lascia la situazione sempre incerta causando un notevole dispendio economico di edizione in edizione.

Il Comune di Venezia si dimostra in questa circostanza molto collaborativo e oltre ad aver messo a disposizione un palazzo di prestigio quale Palazzo Ducale, spende circa 1 miliardo di lire⁷⁶ per sistemare il padiglione Italia che, pur essendo nei Giardini ed usato dalla Biennale, è giuridicamente proprietà del Comune che ne sostiene i costi di manutenzione. La richiesta di tagli al programma di Bonito Oliva comporta per lo più la cancellazione della mostra storica *Venti dell'Arte* che doveva tenersi a Palazzo Ducale, e della mostra dedicata a John Cage *Il suono rapido delle cose*.⁷⁷ Il nuovo programma snellito⁷⁸ viene approvato il 19 marzo nonostante fossero già state fatte diverse conferenze stampa.⁷⁹ Le circostanze sono tali che a solo un mese dalla ricorrenza della fondazione della Biennale (19 aprile 1893), che Bonito Oliva avrebbe voluto commemorare con il suo progetto, si è costretti invece a ridimensionare notevolmente il progetto per mancanza di fondi.

Da questo momento in poi le riunioni consiliari procedono più fluide, e nel Consiglio dell'8 Aprile non vengono più menzionate problematiche relative al budget. Le discussioni intorno al settore Arti Visive riguardano dettagli relativi ai collaboratori, alle dimissioni di Tommaso Trini dalla commissione consultiva - presumibilmente proprio a seguito dei tagli eseguiti⁸⁰ - e dall'anomalia delle numerose richieste di patrocinio. Quest'ultima discussione sollevata da Francesco Dal Cò sull'opportunità o meno di concedere tanti patrocini, imposta una procedura che sarà poi utilizzata anche negli anni a venire.⁸¹

⁷⁶ Verbali IV Riunione Consiglio Direttivo, 8 aprile 1993, pp. 20-21 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 121

⁷⁷ Bonito Oliva "volevo fare una domanda a tutti: se ho capito bene, mi concedete questo disavanzo in rapporto al programma di priorità". Martelli: "Tutto fuorché Cage che si farà quando si concretizza la sponsorizzazione." Bonito Oliva: "E tutto il resto?" Rondi: "I *Punti dell'arte* no, perché ha detto che se ne assumeva il sindaco la possibilità", Verbali III Riunione Consiglio Direttivo, 19 marzo 1993, p. 65 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 120.

⁷⁸ Nel programma di priorità presentato da Bonito Oliva si notano delle variazioni dal 17 marzo al 20, fra cui importante è lo scorporo di *Muri di Carta* da *Venti dell'Arte* che al 20 marzo risulta essere una mostra a se stante. Mentre da segnalare è la riduzione di *Venti dell'Arte* a *Punti dell'Arte* fatta molto chiaramente dividendola in sottosezioni dal titolo "Grave", "Araldico", "Aureo", "Fermo". Cfr. Cartelline stampa del 17 e del 20 marzo, in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 261.

⁷⁹ A quella data si erano già svolte le conferenze stampa a Parigi (febbraio 1993 al Centre Pompidou e al Museo d'Orsay) e a Berlino (marzo alla Nationalgalerie); ne seguiranno poi altre a New York presso il Guggenheim Museum (aprile), a Roma e Milano (maggio) cfr. programma conferenze stampa, in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 521.

⁸⁰ Le dimissioni di Tommaso Trini si trovano già nell'allegato 10 all'ODG della III Riunione del Consiglio Direttivo il 19 marzo 1993 (punto f. dell'Ordine del Giorno) anche se vengono prese in consegna solo nella riunione successiva dell'8 aprile 1993. Cfr. ordine del giorno e allegati delle riunioni in in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 120 e 121. E' presumibile quindi ipotizzare, pur non essendo allegati motivazioni specifiche, che le sue dimissioni siano legate al taglio dal programma di *Venti dell'Arte* in cui lui era più direttamente implicato come coordinatore generale e ideatore fin dalle prime battute.

⁸¹ Verbali IV Riunione Consiglio Direttivo 8 aprile 1993, pp. 154-164 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 121.

Legata alle difficoltà economiche dell'Ente è da considerare interessante la discussione avvenuta in occasione della presentazione del Piano quadriennale,⁸² proposta da Bonito Oliva e sostenuta da Dal Cò, relativamente alla riapertura dell'Ufficio Vendite che viene messa nell'ordine del giorno del Consiglio Direttivo del 7 aprile.⁸³

Già in una lettera del 24 marzo Bonito Oliva scrive a Raffaello Martelli per informarlo "circa una riflessione riguardante [...] l'Ufficio vendite, (ritenendo) che i tempi siano maturi, dopo la riammissione dei premi, per riaprire anche l'Ufficio Vendite che tanti frutti ha portato alla Biennale nel corso delle sue numerose edizioni. Sarebbe un modo per portare danaro alla Biennale, ripristinando un Ufficio Internazionale utile anche per gli artisti."⁸⁴

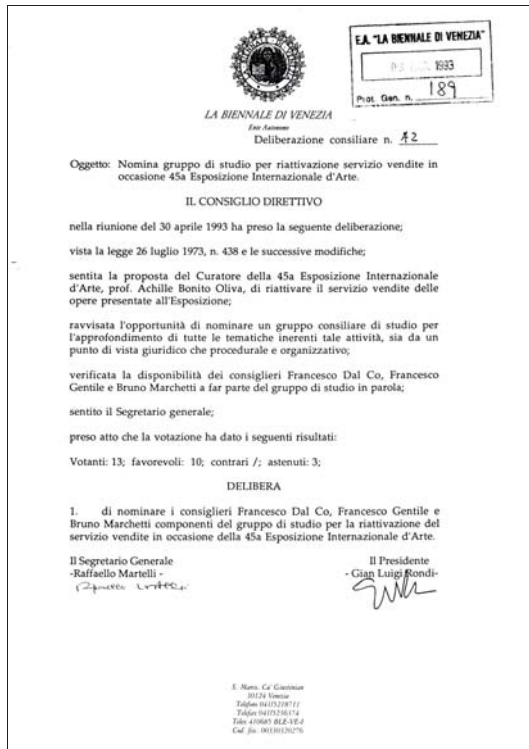
La riforma del 1973, ricorda al Consiglio il segretario Raffaello Martelli, scritta in un clima figlio delle azioni del 1968 che avevano portato alla chiusura di suddetto Ufficio, aveva organizzato che la Biennale fosse un Ente pubblico senza scopi economici. Di contro nella relazione che fa Bonito Oliva, corredata da una piccola ricerca storica, egli adduce all'assenza di questo Ufficio la responsabilità della diminuzione di presenze alla Biennale. Sorprendentemente e controcorrente rispetto alle notazioni che fa Raffaello Martelli in apertura dell'argomento, sono molti i consiglieri a esprimersi favorevolmente. Da una parte perché è un'ipocrisia pensare che un'opera d'arte in mostra all'esposizione non sia in vendita, ed è parzialmente anche per questo motivo che la Biennale ha sempre avuto un ufficio dedicato a tale scopo, e dall'altra parte si crede che questo aiuterebbe a sostenere la situazione economica della Biennale.⁸⁵

⁸² Verbali V Riunione Consiglio Direttivo 30 aprile 1993, pp. 34-35 in in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 122.

⁸³ "Chiedo di mettere all'o.d.g. e su questo convocare Bonito Oliva [...] affrontare con noi una cosa che farebbe molto bene alla Biennale e che è la costituzione dell'ufficio vendite" Francesco Dal Co, *idem*, p. 164. in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 122.

⁸⁴ Corrispondenza interna "13 Agosto 1992 - 31 Dicembre 1993", in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 521.

⁸⁵ *Idem*, pp. 50-80, in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 122,. Da questo momento in poi si perdono le tracce e non si rinvergono più documenti relativi a questa iniziativa.



Deliberazione consiliare n. 42 relativa alla proposta riapertura all'Ufficio Vendite, ASAC.

Nonostante un apparente entusiasmo sembra difficile pensare in quale modo sia possibile attuare un'iniziativa di questo genere in un tempo così breve e con i Dipartimenti in carenza di dipendenti. D'altronde una "soffiata" ai media, costringe il Consiglio a deliberare in merito esprimendo "indirizzo positivo in merito al problema in attesa di verificare legittimità e fattibilità e nomina una commissione di studio per gli adempimenti connessi".⁸⁶

Il 15 maggio, il presidente Rondi apre la riunione del Consiglio con la buona notizia che il deficit votato per la realizzazione della 45esima Biennale di Venezia non è più tale dal momento che il debito è stato pareggiato, grazie a nuovi calcoli operati dall'amministrazione.⁸⁷ Inoltre una sponsorizzazione last minute di 150 milioni di lire da parte della Longines e 100 milioni provenienti dal Mattino di Napoli, permette di realizzare

⁸⁶ Il Consiglio delibera la nomina di un gruppo di studio per la riattivazione del servizio vendite composto dai consiglieri Francesco Dal Co, Francesco Gentile e Bruno Marchetti Delibera Consiliare n. 72 (30 Aprile 1993, Prot. Gen. n. 189, archiviata 3 maggio 1993) p. 80 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 122,

⁸⁷ Tutto lo sforzo del Consiglio di operare entro un contenimento di spesa è testimoniato dalla relazione illustrativa allegata alla delibera consiliare n. 157 (6 luglio 1993, Prot. Gen. n. 478) sul conto consuntivo 1993 del 6 luglio (p. 4) in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 123.

all'ultimo momento⁸⁸ parte⁸⁹ dell'esposizione *Il suono rapido delle cose*⁹⁰ e di migliorare la situazione nella mostra centrale i *Punti dell'Arte*.⁹¹

L'organizzazione concitata e sul filo del rasoio di questa Biennale procede fino all'ultimo secondo, ufficializzando, a soli 20 giorni dall'apertura, una mostra cancellata 2 mesi prima. Per di più in quei giorni vengono indetti due nuovi premi: il primo proposto da Gian Tommaso Liverani di 15 milioni di lire per l'acquisto di un'opera di un giovane artista⁹² e il secondo dedicato alla memoria di Carlo Giulio Argan, morto nel novembre del '92, da consegnarsi a un curatore di una mostra internazionale. Un premio, questo, da intendersi come omaggio ad un importante figura della storia dell'arte e della critica italiana, ma anche come testimonianza della crescente importanza del ruolo del curatore, come testimoniano le parole di Bonito Oliva: "ritengo che oggi una mostra d'arte non sia una pura esposizione di opere ma sia in qualche modo luogo di conoscenza in cui la ricerca artistica avanza e spesso il gusto del pubblico si trasforma e quindi il curatore è diventato oggi una figura nuova e particolare e qualcuno che scrive nello spazio attraverso le opere e quindi elabora una proposta che è globale e appartiene a lui ed è una sorta di regista dove i segmenti sono le opere disposte e organizzate nello spazio, la scelta delle opere, il taglio critico etc.." ⁹³

Quest'ultima riunione Consiglio prima dell'apertura della mostra ove ancora si discutono dettagli relativi all'apertura della Biennale è in linea con una grande corsa fatta di ritardi e cancellazioni e che porta con se diverse problematiche che esploderanno nei mesi a seguire. Fra queste, la causa giudiziaria verso Flash Art per la pubblicazione del catalogo di *Aperto*, lo scontro con Gian Tommaso Liverani per la collocazione dell'opera acquistata tramite il premio e la chiusura di alcuni padiglioni nazionali per inagibilità.

⁸⁸ Dello stesso 15 maggio la lettera di Dario Ventimiglia ad Angelo Bagnato in cui chiede "di provvedere al ripristino di rapporti contrattuali con i collaboratori esterna della mostra *Il suono rapido delle cose* la cui collaborazione era stata sospesa. Si tratta precisamente di Alanna Heiss, Angela Vettese, Ludovico Pratesi e Carolyn Christov-Bagargiev, in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 521.

⁸⁹ L'esposizione originariamente doveva essere molto più grande e costare 500 milioni di lire Per la lista completa degli artisti e di come doveva strutturarsi originariamente la mostra vd. fax 20/11/1992 (ore 18.50) di Alanna Heiss a Bonito Oliva in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 350.

⁹⁰ "Vista la nota prot.15.5.1993, con cui il Division Manager della Longines ha offerto la somma di L.150.000.000 per la realizzazione della mostra *Il Suono rapido delle cose (Cage & Co)* [...] delibera di autorizzare una sintesi della mostra". Delibera consiliare n. 92 (13 maggio 1993; Prot. Gen. n. 219), in La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Deliberazioni del Consiglio direttivo", busta n. reg. 64.

⁹¹ "le mostre *Punti dell'arte* e il *Suono rapido delle cose* saranno realizzate se ed in quando saranno acquisite delle sponsorizzazioni integrali" Lettera di Raffaello Martelli del 22 marzo 1993 (22 marzo 1993, Prot. n. 395, S.G) in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 521.

⁹² Documenti relativi al Premio Liverani, in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 521.

⁹³ Verbali VI Riunione del Consiglio Direttivo, 7 giugno 1993, p. 34 in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 123.

4.1. Venti dell'Arte

Il 19 marzo 1993 Bonito Oliva formalizza la cancellazione ufficiale della mostra *Venti dell'Arte*. Ragioni economiche costringono il curatore della 45esima edizione della Biennale di Venezia a rinunciare a quella che a più riprese dichiara essere la parte centrale della sua esposizione. Tuttavia l'importanza di questa mostra, esaminata a posteriori, risiede forse nella possibilità che avrebbe avuto Bonito Oliva di condurre attraverso un'argomentazione più serrata il suo discorso intorno al ruolo dell'arte e al senso che egli attribuisce alla storia.

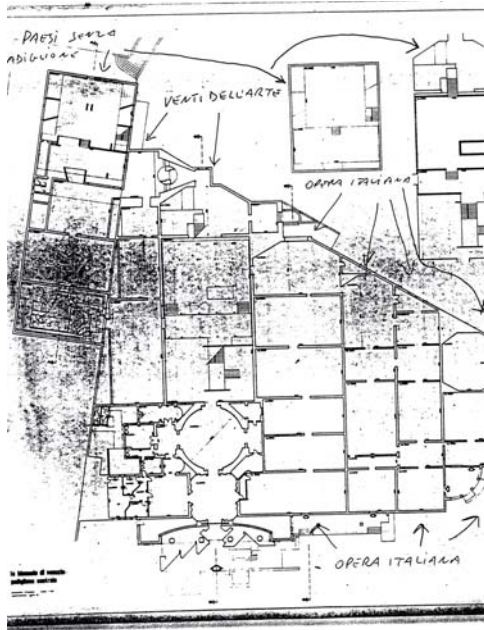
Per Bonito Oliva, infatti, la costituzione del pensiero moderno è indagabile a partire dalla sua formazione in riferimento a culture "altre" da cui l'Occidente trova rinnovata energia e forza espressiva. Nell'arte moderna il punto sorgivo di tale atteggiamento è rintracciabile a partire da Delacroix che «ha cercato e trovato il suo valore in un *altrove*, spaziale e geografico, mitico e temporale; stabilendo bipolarismi Nord-Sud nella prima metà di questo secolo e Est-Ovest nella sua seconda metà.»¹

I perni attorno cui la mostra venne articolata da Bonito Oliva sono esaminati insieme alla commissione consultiva nel primo incontro svoltosi il 10 e 11 agosto 1993 a Venezia. La mostra che egli presenta era intesa essere organizzata intorno a 5 importanti artisti (Delacroix, Rousseau, Gaudi, Van Gogh, Seurat)² in rappresentanza di 5 diverse modalità di approcciarsi rispetto al tema dell'*altrove*.

Nel pomeriggio del 10 agosto 1992 Bonito Oliva si confronta operativamente con la commissione consultiva intorno alla mostra *Venti dell'Arte*, distribuisce ai convenuti una mappa identificativa delle aree culturali mentre il giorno successivo viene interamente dedicato dalla commissione per l'esame della proposta, facendo anche un sopralluogo ispettivo al Padiglione Italia, e per la stesura delle linee fondamentali della mostra.

¹ Achille Bonito Oliva, *XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Punti cardinali dell'arte*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia, 1993, p. XXII

² In corso di lavorazione verranno fatti alcuni cambiamenti così ad esempio il nome di Seurat viene sostituito con quello di Fontana e Gaudi con Schwitters.



Piantina Padiglione Italia con indicazioni della distribuzione degli spazi per *Venti dell'Arte*, *Opera Italiana* e padiglioni stranieri senza padiglione.

A quella data il luogo della mostra era ancora il Padiglione Italia ai Giardini ma già l'11 settembre Bonito Oliva scriveva all'assessore alla Cultura di Venezia Fulgenzio Livieri³ per la concessione di Palazzo Ducale che al 30 ottobre 1992⁴ è ufficializzato e compare nei documenti come location finale. E' presumibile, infatti, ipotizzare che il sopralluogo, come accadrà anche con Jean Clair, rende evidente inagibilità degli spazi del Padiglione Italia come luogo espositivo per una mostra con opere museali che richiedono numerosi standard cui il padiglione non può omologarsi.

Bonito Oliva riesce in questo incontro estivo a coinvolgere attivamente la commissione consultiva:

"La commissione decide che i tre direttori di museo si occupino del recupero delle opere da esporre anche utilizzando il loro prestigio; in particolare Richard Koshalek potrà occuparsi di criteri allestitivi. Bonito Oliva e Trini si occuperanno della parte teorica."⁵

³ "Caro Livieri facendo seguito ai nostri colloqui Le comunico che il progetto della XLV edizione della Biennale di Venezia "Punti Cardinali dell'Arte" è stato approvato all'unanimità [...] data la sua importanza e partecipazione di artisti di grade rilievo storico e culturale, a livello internazionale, sarebbe indispensabile ipotizzare per la mostra storica "Venti dell'Arte" (da Delacroix ai giorni nostri) l'uso di Palazzo Ducale almeno per quanto riguarda i grandi artisti del passato, in quanto i musei prestatori richiedono locali climatizzati, sicuri e spazi di prestigio storico." lettera di Bonito Oliva all'assessore alla cultura Fulgenzio Livieri l'11 settembre 1992 Prot. N. 8599 A.V. in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 115; in realtà vi è un documento che testimonia che le trattative con Palazzo Ducale erano già avviate ben prima del 5 settembre tanto che Bonito Oliva conferma in forma privata in una lettera a Richard Koselleck che è possibile utilizzare Palazzo Ducale per la parte storica dell'Esposizione Venti dell'Arte, in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 114.

⁴ Allegato 4.2.1. "Venti dell'arte" parte storica – palazzo ducale; artisti contemporanei – padiglione Italia, in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 116.

⁵ In una lettera sempre a Koshalek si evince il modo in cui si era organizzato per Venti dell'Arte. Dieter Honish e Koshalek "implies active participation to the exhibitions "Winds of Art" in the form of the searching for important historical pieces of art and their display in the expositive sites, given your experience as directors of international museums. As to Alma Ruiz and Wulf Herongerath, their task consists of a historical search, and, if

E' Trini a suggerirgli, ad esempio, che s'indicassero gli estremi del nomadismo secondo i bipolarismi della ricerca artistica come principio ispiratore. Operativamente, infatti, per realizzare una mostra storica Bonito Oliva si avvale sia di tutta l'influenza di curatori di museo internazionali per ottenere prestiti,⁶ sia del sostegno di uno storico e critico amico di vecchia data come Tommaso Trini prezioso in particolare per la stesura delle linee teoriche. Anche se in maniera ufficiosa, si evince, infatti, che Trini diventa lungo il corso dei mesi, responsabile innanzitutto di questa esposizione ed è ipotizzabile che le sue dimissioni siano legate proprio alla cancellazione della mostra stessa.⁷

L'impostazione finale conferma l'idea Oliviana dei 5 punti concettuali, 5 artisti e 5 linee fondamentali, giocando più sulle opere che sugli artisti che egli definisce, sulla scorta del pensiero Szeemanniano, figure mitologiche contrapposte. Ed è proprio sul concetto espresso da questi artisti, considerate figure-preambolo, che parte la ricognizione storica della mostra.

Gli artisti che Bonito Oliva intende rappresentare sono riuniti gruppi che corrispondono più che a delle genealogie temporali a delle mappe. La prima lista che propone è la seguente: Paul Gauguin, Paul Cézanne, Henri Matisse, Pablo Picasso, Giacomo Balla, Giorgio De Chirico, Marcel Duchamp, Kazimir Malevič, Mondrian, Mikalojus Čiurlionis, Alberto Giacometti, Costantin Brâncusi, Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Vladimir Tatlin, Frida Kahlo, Arshile Gorky, Jackson Pollock, Lucio Fontana, Jean Dubuffet, Marc Rothko, Antoni Tàpies, Robert Rauschenberg, Yves Klein, Jean Tinguely, Cy Twombly, Giulio Turcato, Stella, Joseph Beuys, Marcel Broothaers, Pino Pascali, Mario Ceroli, Bruce Nauman, Jannis Kounellis, Alighiero e Boetti, Richard Long, Gino De Dominicis, Enzo Cucchi, Anish Kapoor, Francesco Clemente, Gerard Richter, Piero Guccione, Natalia Goncharova, Carla Accardi, Georgia O'Kieffe, Salvator Dalì-Orson Welles, Antonio Sant'Elia o Umberto Boccioni Boccioni, Blinky Palermo, Georg Baselitz, Roni Horn, Agnes Martin, Jaspers Johns, Luoise

they agree, also the writing of an essay on the catalogue in relation to the part they are attending to. For this reason I sent you the project of "Winds of Art" so that it may be possible for you to share the work in America and in Europe" (protocollato 21 settembre 1992, Prot. N. 8949/AV, in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 350. Nelle bozze del progetto viene sottolineata questa collaborazione indicando come "la mostra potrebbe essere curata e allestita dalla Commissione consultiva" Inoltre egli individua anche una commissione operativa in "Adelina Von Fuerstenberg, Wulf Herogenrath, Alma Ruiz, Gloria Bianchino, Giovanna Dalla chiesa, Elena Pontiggia, Esther Coen. Cfr. Allegato delibera consiliare n. 832, (31 agosto 1992; Prot. Gen. 346), in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 114.

⁶ Per agevolare i prestiti per la mostra storica Bonito Oliva stabilisce una collaborazione tra la Biennale e l'A.F.A.A. (Ass. Française d'Action Artistique) guidata da Prof. Jean Digne. Cfr. Lettera (prot. 26 ottobre 1992, Prot. N. 10315/92.)

⁷ L'importanza della figura di Tommaso Trini nella mostra è peraltro riscontrabile nel documento allegato alla fine di questo paragrafo in cui lo storico italiano compare come coordinatore della mostra.

Nevelson, Emilio Vedova, Kurt Schwitters, Alberto Burri, Walter De Maria, Joan Miro, Beren, Christian Boltansky.⁸

Nel programma consegnato al Consiglio direttivo del 5 settembre si evince inoltre che fa parte del integrante progetto anche *Muri di Carta* una mostra che verrà realizzata in extremis e ospitata poi al padiglione Italia, comprendente 500 manifesti e fotografie dall'inizio del XX secolo in avanti che rappresentano la continuità di uno scambio tra oriente e occidente.

Ed è proprio su questo rapporto con l'Oriente che la cultura europea intrattiene che Bonito Oliva incentra la mostra storica, raccogliendo opere esemplari dei tracciati dell'arte contemporanea tesi alla ricerca dell'altro e del diverso, alla pratica del nomadismo culturale e del viaggio, alla conquista dell'altrove.

Delle figure artistiche da cui egli parte per tracciare i cinque percorsi, le opere ricostruiscono il valore dinamico di una cultura figurativa – le avanguardie occidentali protesa a saldarsi con modelli di altre culture. Egli distingue questa tensione verso l'altrove in due bipolarismi, quello nord/sud, e quello est/ovest fino a giungere alla fusione di tali poli negli anni Ottanta dominati da ampi fenomeni di nomadismo linguistico.

La scelta della metafora dei 'venti' (Alisei, Monsone, Tornado, Urano e Scirocco) che poi verrà abbandonata in favore di quella dei 'punti' nella versione finale della mostra, sottolinea l'aspetto dinamico, con tendenza all'intreccio delle tendenze che si vogliono illustrare.

Rispetto alla divisione di artisti in mappe è necessario capire che il criterio è nient'affatto cronologico né estetico, quello che interessa al curatore sono innanzitutto le strade tracciate dall'arte in ogni direzione:

“in un momento in cui la critica viaggia squallidamente, tenendo la testa attaccata ai piedi attenta a non inciampare, a restare con il suo logo in mano, come una ventiquattre, io credo invece importante risalire la montagna alla ricerca di quegli artisti, come scrissi anni fa, che fanno dell'arte un respiro primario. In un momento in cui ci sono degli imbecilli che ancora ci chiedono di scegliere tra Van Gogh e Cezanne, io dico che l'arte è un tessuto unitario che ogni artista ha il diritto di lacerare, proprio per correre quell'avventura, quell'esemplare deriva che è alla base dell'arte.”⁹

⁸ I nominativi subiscono delle variazioni nel corso dei mesi, la presente lista fa riferimento all'ultima deliberazione consiliare relativa all'approvazione del programma, deliberazione consiliare n. 889 del 28 novembre 1992 (Prot. Gen. N. 630), La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Deliberazioni del Consiglio direttivo", busta n. reg. 62.

⁹ Achille Bonito Oliva, *Il Sogno dell'arte – tra Avanguardia e transavanguardia*, Spirali Editore, Milano 1981, p. 21.

Gli artisti rappresentativi di ciascuna sezione costituiscono quindi delle introduzioni iconografiche agli sviluppi che poi si vuole illustrare, che appaiono come concatenazioni concettuali e non cronologiche:

“Tale configurazione è il punto d’approdo di una teoria critica basata su un metodo interdisciplinare di conoscenza del fenomeno figurativo, nonché d una pratica artistica che di recente ha esaltato orizzonti multi-culturali col nomadismo.”¹⁰

Quindi, ad esempio, la sezione Alisei è introdotta dalla figura di Delacroix che indica « l’abitudine degli artisti ad abbandonarsi a una deriva creativa per raggiungere nuove frontiere se non l’eldorado, ovvero la felicità della propria opera », oppure la sezione Monzone che « a partire da Rousseau, accoglie quegli artisti che, assemblando molti frammenti della forma e della materia hanno sviluppato la nozione di un’arte come soglia che divide ». ¹¹ Seguendo questa logica sono pensate anche le altre sezioni pertanto Tornado (Gaudì) è dedicata a comprendere la tensione dell’autonomia artistica tesa all’autosufficienza e alla rifondazione dell’arte totale ; Uragano (Van Gogh) esemplifica le esperienze motivate da un sentimento di rottura e in ultimo Scirocco (Seurat) dedicato alla formazione da parte di artisti di spazi mentali di approfondimento conoscitivo.

Alla luce di questa impostazione è importante sottolineare il rapporto con il passato inteso da Bonito Oliva. Come spiega nel catalogo di *Contemporanea* non gli interessa il passato come “statico fondale”, dal momento che il critico non deve guardare al passato attraverso modelli didattici aprioristici, ma guardare indietro è inteso come l’apertura di uno squarcio sul presente.

La mostra quindi avrebbe dovuto condensare questa tensione evidenziando « quei desideri di trasformazione, disseminazione e innovazione che sono la forza dei ‘venti’ »¹² individuati. Secondo questa impostazione il discorso sull’altrove avrebbe avuto una chiarezza immediata anche in dialogo con le altre esposizioni ideate. Ad esempio una mostra, che pure risponde ad un criterio di indagine intorno ai rapporti fra Occidente e Oriente, come è la mostra *Passaggio a Oriente* si sarebbe diversamente collocata, inserendola in una “storia del rapporto occidentale con l’Altrove” in cui l’esposizione poteva essere compresa come il capitolo sull’estremo contemporaneo di *Venti dell’Arte*. E’ proprio in questo senso che è importante capire le affermazioni di Bonito Oliva tese a vedere in *Venti dell’Arte*, il centro teorico di *Punti Cardinali dell’Arte*. Attraverso le linee artistiche che egli individua Bonito Oliva tenta una storia dell’arte dal punto di vista del nomadismo culturale, dal punto di vista della tensione:

¹⁰ Bozza progetto *Venti dell’Arte/Winds of Art*, p. 1, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 519.

¹¹ *Ibidem*, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 519.

¹² Bozza progetto *Venti dell’Arte/Winds of Art*, p. 2, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 519.

“forse a recuperare l’idea di totalità messa in crisi dall’avvento della società moderna, portatrice di frammenti e standards”.¹³

Nel programma di priorità che Bonito Oliva consegna al consiglio direttivo del 19 marzo egli sceglie di eliminare, per via degli alti costi organizzativi, *Venti dell’Arte* e *Muri di Carta*. Tuttavia egli sottolinea quanto l’articolazione della mostra resti un punto di riferimento del quadro progettuale da lui elaborato in vista soprattutto della celebrazione del centenario di una biennale che corre tra il ’93, anno della fondazione e il ’95, anno della sua prima manifestazione. A dimostrazione dell’importanza della mostra che si era delineata, egli allega lo schema con la lista di opere e prestatori che egli aveva messo insieme. Il grande sforzo di Bonito Oliva, infatti, era stato quello di garantire un posto in tutta sicurezza che potesse ospitare opere musealizzate.

Dedicare uno spazio ad una mostra non realizzata, nasce soprattutto dalla convinzione che è nelle elisioni e cancellazioni che possiamo trovare uno scenario importante per la comprensione del quadro generale, tanto più se si considera che le motivazioni legate a questa cancellazione sono tutte di ordine economico e non concettuale. E’ da notare ad esempio che molti nomi di artisti contemporanei saranno “salvati” e riorganizzati in *Punti dell’Arte*, come Anish Kapoor, Enzo Cucchi, Jannis Kounellis, Francesco Clemente, Gino De Dominicis, Luciano Fabbro, Daniel Buren.

Tenendo invece nello sfondo *Venti dell’Arte* è possibile comprendere di più l’interesse di Bonito Oliva per un discorso sull’Oriente, inteso come tensione dell’arte del novecento all’altro, al nomadismo, proponendo una lettura della situazione artistica in dialogo con *Magiciens de la terre* (1989) indicata dal curatore stesso come termine di paragone nella costruzione della sua mostra.¹⁴

Inoltre va rilevata una coerenza teorica dell’ipotesi espositiva durante tutta la durata della progettazione che non appare limitata dalla mancanza di *Venti dell’Arte* anche se, costituendone il nucleo riflessivo, la Biennale per intero perde il centro di senso.

La cancellazione di *Venti dell’Arte* ha spostato l’asse di tutta la Biennale Oliviana verso il nomadismo culturale in un’accezione più transnazionale, quando invece la sua presenza, anche se non abbiamo la versione finale della mostra, avrebbe dato un’idea più centrata sull’idea di modernità rivista alla luce del rapporto con l’altro. In un tale progetto, l’arte contemporanea sarebbe risultata unicamente un’espressione recente?

¹³ La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n 116.

¹⁴ Verbale LX Riunione Consiglio Direttivo, 26 giugno 1992, p. 26-66, in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 113.

Documento presentato da Achille Bonito Oliva al Consiglio direttivo insieme al piano di priorità che avrebbe portato alla cancellazione della mostra *Venti dell'Arte*. Il documento pertanto può essere considerato il più completo fra quelli rinvenuti. Oltre ad un prospetto riassuntivo del concept della mostra Achille Bonito Oliva allega la lunga lista di opere e prestatori, di cui qui viene riportata unicamente la prima pagina come esempio



LA BIENNALE DI VENEZIA
Ente Autonomo
Dipartimento Attività Espositive

XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

VENTI DELL'ARTE / WINDS OF ART

by Achille Bonito Oliva
progetto e cura

<u>Alisei</u>				<u>Scirocco</u>
deriva eldorado				serra ritorno
	<u>Monzone</u>		<u>Uragano</u>	
Delacroix	soglia accumulo	<u>Tornado</u>	rottura approdo	Cézanne
Gauguin		tempio		De Chirico
Matisse		vertigine	Van Gogh	Duchamp
Balla	Schwitters			J. Johns
Kandinskij				B. Newman
Mondrian	Gorky		Picasso	A. Martin
Goncharova	Rothko	Fontana	Malevic	Richter
Klee	Nevelson		Tatlin	Stella
Giacometti	Burri	Brancusi	Boccioni	Manzoni
Y. Klein	Fautrier	O'Keeffe	Pollock	Fabro
Clemente	Turcato	Dubuffet	Tapiés	<u>Buren</u>
Guccione	Accardi	Bourgeois	Appel	
<u>Lee Byars</u>	Rauschenberg	Vedova	<u>Kounellis</u>	
	Twombly	<u>Beuys</u>	<u>R. Horn</u>	
	Ceroli	B. Nauman	Baselitz	
	Boetti	Pascali	Cucchi	
		<u>De Dominicis</u>	Bacon	
		<u>Long</u>		
		<u>Boltanski</u>		
		<u>Kapoor</u>		
Curator Elena Pontiggia	Curator Giovanna Dalla Chiesa	Coordinator Tommaso Trini	Curator Esther Coen	Curator Alma Ruiz

Adelina von Furstenberg, Installations Coordinator

S. Marco, Ca' Giustinian
30124 Venezia
Telefono 041/5218711-5204734
Fax 041/5210038
Telex 410685 BLE-VE-I
Cod. fis. 00330320276

LA BIENNALE DI VENEZIA
Ente Autonomo

OPERE RICHIESTE PER "VENTI DELL'ARTE"

Autore	Opera	Prestatore
Appel	Il ragno	F.lli Bonvicini (Verona)
	Gatto sul cappello	" " " "
Balla	Velocità di motocicletta	Gall. Fonte d'Abisso, MI
	Il mio istante	"
	(Linea forza su mare)	"
	Opera non specifica	Civiche Raccolte, MI
	Mercurio passa davanti al sole	Palais Lichtenstein (Vienna)
Beuys	2 opere non definite	Louisiana Mus. of Modern Art (Danimarca)
	Terremoto in palazzo	Fondaz. Lucio Amelio (NA)
	Vetrine multipli	" " " "
Boccioni	Dinamismo di una testa di donna	Civiche Raccolte (MI)
	Dinamismo di una testa di uomo	"
	Dinamismo di un corpo umano	"
	Dinamismo muscolare	"
	Dinamismo di un corpo umano 1913	"
	Scomposizione dinamica	"
	Elasticità	"
	Dinamismo di un corpo umano (olio)	"
	Costruzione spiraleica	"
	Dinamismo plastico Cavallo + Caseggiato	"
	Idolo Moderno	Erick Estorik
	Volumi ornamentali	Bayerische Gemaelde- sammmlung (Monaco)
	Antigrazioso	Ippolita Gaetani
	Tête en bois	Coll. Alain Tarika
Bourgeois	Avenza	Robert Miller Gallery (New York)
Brancusi	Cock	MOMA (New York)
	The Column	"
	Little French Girl	Solomon Guggenheim (N.Y)
	King of Kings	"
	Adam and Eva	"
	Sorcerers	"
	Torso of a Young Man	Philadelphia Museum of Art
	The Prodigal Son	"
	Chimera	"
	Colonne	Coll. Germain Viatte
	Tête du premier pas	"
	Etudes pour le portrait de M.me Eugen Meyer	"
	Caryatide	"
	Bête nocturne	"
Portrait de M.me L.R. non definita	Coll. Alain Tarika	
una scultura in marmo o bronzo	Palais Lichtenstein Solomon Guggenheim (N.Y)	
Clemente	opera non definita (Installazione)	Gagosian Gall. Adelina

SCHEDA GENERALE

1993

**LA BIENNALE DI VENEZIA
XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE**
**PUNTI CARDINALI DELL'ARTE
13 GIUGNO / 10 OTTOBRE 1993**

**CURATORE DELLA XLV ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE**

Achille Bonito Oliva

**UNITÀ ORGANICA ATTIVITÀ
D'ISTITUTO**
Dirigente

Dario Ventimiglia

**DIPARTIMENTO ATTIVITÀ
ESPOSITIVE**

A.M. Grazia Porazzini
Paolo Scibelli
Roberto Rosolen
Gianpaolo Cimarosti
Claudio Tesser

COLLABORATORI

Anna Bagnari
Suzel Berneron
Patrizia Bracceschi
Monica Novello
Emilia Terragni
Donatella Tonitto

COMITATO CONSULTIVO

Richard Koshalek
Krud Jensen
Dieter Honnisch
Tommaso Trini
ZMagasin de Grenoble
Sylvie AmarAAlessandra Galasso
Pia Jardi
Emmanuelle Konig
EVeronique Léger
Benedetta Lucherini
Mimmo Rotella

**ALLESTIMENTI DELLA XLV
ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE
D'ARTE**

Studio di Venezia
(Carlo Aymonino, Gabriella Barbini,
Klaus Hellweger)
Massimo d'Alessandro
Daniela Ferretti
Giuliana Stella

ENTE AUTONOMO LA BIENNALE DI VENEZIA

PERSONALE

PRESIDENTE

Gian Luigi Rondi

CONSIGLIO DIRETTIVO

Ugo Bergamo (*Vicepresidente*)
 Laura Barbiani
 Ludina Barzini
 Luca Borgomeo
 Enzo Cucciniello
 Umberto Curi
 Francesco Dal Co
 Ada Gentile
 Francesco Gentile
 Anna Maria Giannuzzi Miraglia
 Gino Giugni
 Fabrizia Gressani Sanna
 Alberto Lattuada
 Bruno Marchetti
 Luigi Mazzella
 Bruno Rosada
 Paolo Trevisi

COLLEGIO DEI SINDACI

Presidente

Filippo Alfano D'Andrea

Pierpaolo Cagnin
 Franco Piso
 Aldo Saura
 Luigi Scatturin

SEGRETARIO GENERALE

Raffaello Martelli

CURATORE DELLA XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

Achille Bonito Oliva

UNITA ORGANICA AFFARI AMMINISTRATIVI

Dirigente superiore

Angelo Bagnato

REPARTO CONTABILITÀ FINANZIARIA, BILANCIO E CONTROLLO DI GESTIONE

Daniela Venturini
 Giorgio Vergombello
 Leandro Zennaro
 Bruna Gabbiano

REPARTO SERVIZI AMMINISTRATIVI E PATRIMONIALI

Giuseppe Simeoni*

REPARTO GESTIONE ECONOMICA, AMM. ORGANI STATUTARI, DIRETTORI, COLLABORATORI, PERSONALE E SERVIZIO DI CASSA INTERNA

Osvaldo De Nunzio
 Laura Scardicchio
 Laura Veronese

UNITA ORGANICA AFFARI GENERALI E ISTITUZIONALI

Dirigente reggente

Gualtiero Seggi

REPARTO AFFARI GENERALI

Marina Bertaggia
 Maria Cristina Lion
 Antonia Possamai
 Gianfranco Venturini
 Giuseppe Barban
 Michela Boscolo
 Angelo Levi
 Nicola Scolaro

REPARTO GESTIONE DEL PERSONALE

Sandro Vettor
 Carla Mariotto

REPARTO ORGANIZZAZIONE E SUPPORTO ATTIVITÀ

Giuseppina Maugeri
 Antonio Zanchet
 Roberto Chia
 Aldo Roberto Beltrame

UNITA ORGANICA ATTIVITÀ D'ISTITUTO

Dirigente

Dario Ventimiglia
 Funzionario capo
 Marie-George Gervasoni

DIPARTIMENTO ATTIVITÀ ESPOSITIVE

A.M. Grazia Porazzini
 Paolo Scibelli
 Roberto Rosolen
 Claudio Tesser
 Gianpaolo Cimarosti

DIPARTIMENTO ATTIVITÀ DI SPETTACOLO

Angelo Bacci*
 Alfredo Zanolla
 Laura Marcellino
 Rita Musacco

UNITÀ ORGANICA ASAC

Dirigente reggente

Gabriella Cecchini

REPARTO SERVIZI GENERALI DELLA SEDE

Giovanni Maccarrone
 Antonio Ginetto
 Maurizio Urso

REPARTO SETTORI DISCIPLINARI E ATTIVITÀ PERMANENTI

Teresa Paola Gonzo
 Sergio Pozzati
 Anna Claut
 Michela Stancescu
 Daniela Ducceschi

REPARTO CATALOGAZIONE E CONSERVAZIONE

Vincenzina Brugnolo
 Pierluigi Varisco

REPARTO LABORATORI E SERVIZI AUTOMAZIONE

Donato Mendolia
 Roberto Conte
 Lucio Ramelli
 Giorgio Zucchiatti

UNITA ORGANICA UFFICIO STAMPA PUBBLICITÀ E PUBBLICHE RELAZIONI

Dirigente

Adriano Donaggio
 Funzionario capo
 Giancarlo Zamattio

REPARTO RELAZIONI CON LA STAMPA

Paolo Lughì
 Antonio Turin

REPARTO PUBBLICITÀ E RELAZIONI ESTERNE

Eugenia Fiorin*
 Fiorella Tagliapietra

DISTACCHI

Gioachino Bonardo
 (presso Ministero Esteri fino al 30.06.93)

* Assegnazione temporanea.

SPONSOR UFFICIALI DELLA XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

swatch

SMH Italia

LONGINES

LONGINES

IL MATTINO

EDI.ME.

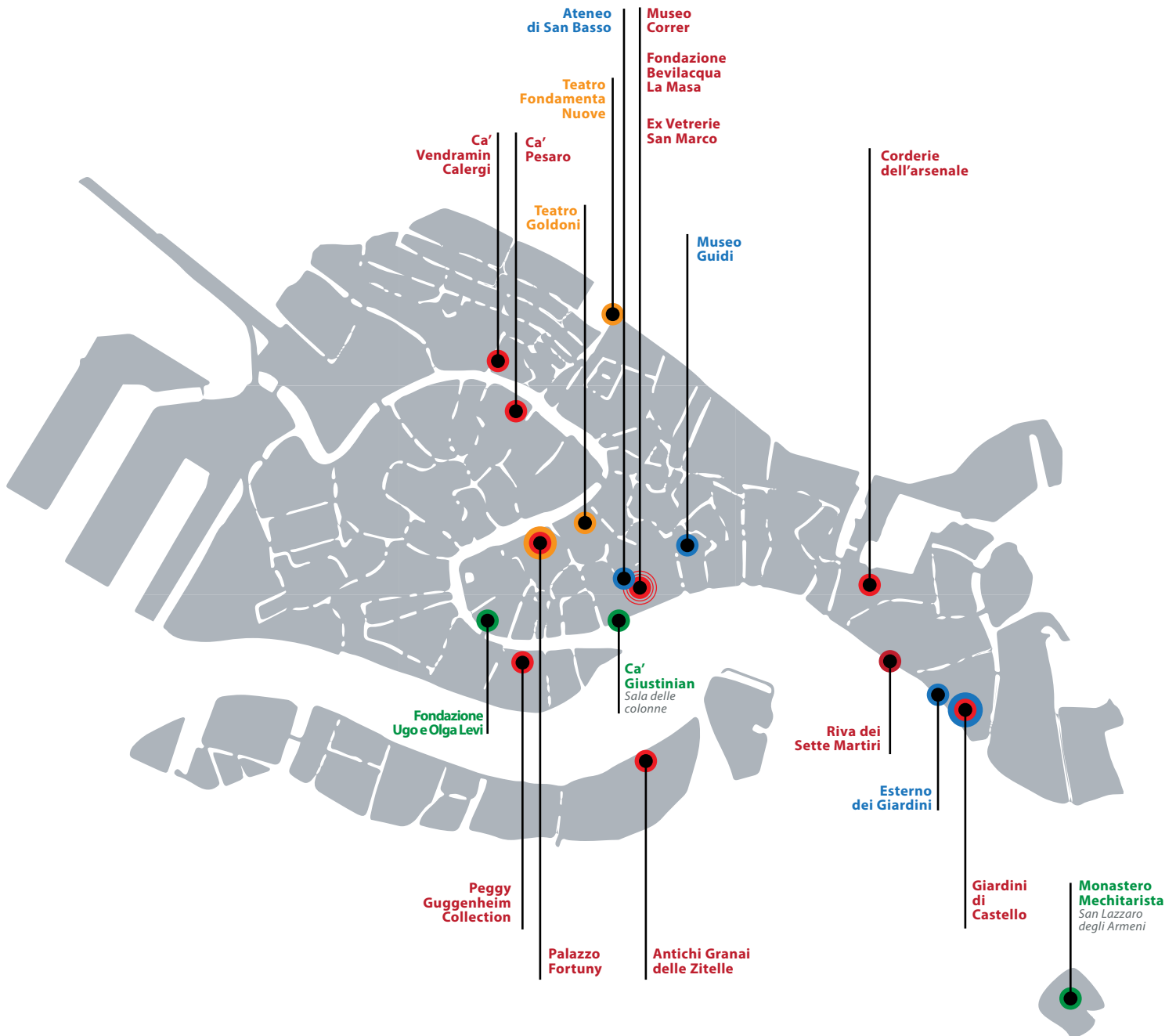
Edizioni meridionali s.p.a.

HANNO INOLTRE ASSICURATO IL LORO CONTRIBUTO:

Comune di Venezia, Assessorato alla Cultura, Venezia
 Istituto Schola San Samuele, Roma, Istituto giapponese di
 cultura, Roma, Fondazione Mudima, Milano, Giorgio
 Armani s.p.a., Milano Département des Affaires
 Internationales du Ministère Français de la Culture et de la
 Francophonie, Parigi Galerie de Paris, Parigi AGAV
 Productions, Parigi Association Française d'Action
 Artistique, Parigi Association Ecritures, Parigi Japan
 Foundation, Tokyo Organizzazione Christian Leigh, New
 York The British Council, Londra Associazione Zerynthia,

Roma The Institute for Contemporary Art (Ps1 Museum),
 New York Consorzio «Le Muse», Roma Ministero Federale
 per la Scienza e la Ricerca, Vienna Livet Reichard Company,
 Inc., New York Dirección General de Relaciones Culturales
 y Científicas, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid,
 Abet, König Brauerei/Kelts, Lavazza, Network Express, sip,
 Videoteca Giaccari, Varese, Venini s.p.a., Murano,
 Videomusic, Super Channel, Castelvecchio Pascoli, Lucca -
 Londra, AUGE Your Creative, Partner s.r.l., Treviso, Il
 Gabbiano, Roma, Grand Hotel Berti, Silvi Marina

**MAPPA SEDI ESPOSITIVE
DE LA XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE
D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**



● LISTA SEDI DELLE MOSTRE DE LA BIENNALE

● LISTA SEDI DELLE MOSTRE DELLE PARTECIPAZIONI NAZIONALI

● LISTA SEDI MOSTRE PATROCINATE DA LA BIENNALE DI VENEZIA:

● LISTA SEDI DEGLI EVENTI

FUORI CARTINA:

Gipsoteca Antonio Canova
- Possagno - *TREVISO*

Campo del Ghetto
- zona Cavallini -

LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PUNTI CARDINALI DELL'ARTE

L'edizione 1993 de La Biennale di Venezia porta come titolo complessivo Punti cardinali dell'arte, e prevede una serie di mostre illustranti il tema.

SEDE:
GIARDINI DI CASTELLO,
PADIGLIONE ITALIA



PUNTI DELL'ARTE

La mostra attraverso l'articolazione in quattro sezioni Grave, Aureo, Araldico e Fermo, intende mostrare l'unità dei diversi linguaggi espressivi.

La scelta delle opere riconduce al nomadismo culturale e all'idea di viaggio che rappresenta uno dei nodi di riflessione principale di tutte le mostre presentate.

Progetto

Achille Bonito Oliva

Commissione operativa

Adelina von Fröstenberg, Tommaso Trini, Mario Codognato, Thierry Ollat.

Commissione esecutiva

Nina Orda, allievi scuola Internazionale di Curators La Biennale di Venezia – Magasin de Grenoble

SEDE:
GIARDINI DI CASTELLO,
PADIGLIONE ITALIA



OPERA ITALIANA

La sezione dedicata alla rappresentanza Italiana è composta da due parti.

La prima denominata transiti dedicata all'interdisciplinarietà spaziando fra numerose espressioni artistiche oltre che prendendo in considerazione espressioni della critica e della committenza pubblica e privata. La sezione denominata Trittici invece è centrata su alcune individualità artistiche messe in dialogo fra loro.

Progetto

Achille Bonito Oliva

TRANSITI

Commissione operativa

Fulvio Abbate, Viana Conti, Francesco, Poli, Vittorio Rubiu, Anne-Marie Sauzeau, Aldo Tagliaferri, Angelo Trimarco

TRITTICI

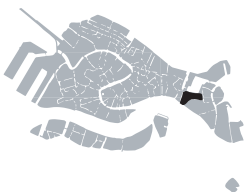
Commissione operativa

Jole De Sanna, Corrado Levi, Demetrio Papanoni, Loredana Parmesani, Duccio Trombadori

Commissione esecutiva

Vittoria Coen (coordinamento), Gaia Donà delle Rose, Fabrizia Lanza, Miriam Mirolla, Giorgio Pace, Monica Tarrusio, Allievi Scuola Internazionale di Curators La Biennale di Venezia – Magasin de Grenoble.

SEDE:
**CORDERIE
DELL'ARSENALE**



APERTO 93 -EMERGENZA/EMERGENCY-

Aperto è dedicato alla presentazione del panorama giovanile.

Il tema Emergenza/Emergency (entropia, violenza, sopravvivenza, emarginazione e differenza) ha guidato la scelta dei tredici curatori che hanno organizzato le altrettante sezioni della mostra alle Corderie.

Progetto

Achille Bonito Oliva

Commissione operativa

Helena Kontova (coordinamento), Francesco Bonami, Nicolas Borriaud, Antonio d'Avossa, Jeffrey Deitch, Mike Hubert, Thomas Locher, Kong Changan (Lauk'ung Chan), Robert Nickas, Rosma Scuteri, Berta Sichel, Matthew Slovoer, Benjamin Weil

Commissione esecutiva

Léonie von Oppenheim, Jonathan Turner, Allievi scuola internazionale di curators La Biennale di Venezia/Magasin de Grenoble

SEDE:
GIARDINI DI CASTELLO,
PADIGLIONE ISRAELE-
PADIGLIONE VENEZIA



PASSAGGIO A ORIENTE

La mostra presenta esperienze artistiche che mettono a confronto i caratteri della cultura d'avanguardia in Oriente e in Occidente, a partire dalla metà del nostro secolo fra cui il gruppo Gutai, Le Lettrisme, Yoko Ono e alcuni rappresentanti dell'ultima generazione di artisti cinesi.

Commissione operativa

Virginia Baradel, Francesca del Lago, Giacinto di Pietrantonio, Li Xianting, Marco Meneguzzo, Roland Sabatier, Kazuo Yamawaki.

Commissione esecutiva

Virginia Baradel (coordinamento), Barbara Bertozzi, Manuela Gandini, Seung-Duk Kim, Ada Lombardi, allievi Scuola Internazionale di Curators, La Biennale di Venezia - Magasin de Grenoble.

SEDE:
GIARDINI DI CASTELLO,
PADIGLIONE ITALIA



MURI DI CARTA

Muri di Carta propone una grande raccolta di fotografie centrate in particolare modo sulla rappresentazione del paesaggio a partire da Man Ray al presente. Le fotografie rappresentano una selezione della raccolta del CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma)

Commissione operativa

Gloria Bianchino, Arturo Carlo Quintavalle;

Commissione esecutiva

CSAC, Parma, Paolo Barbaro, Maria Pia Branchi, Claudia Cavatorti, Alberto Crispo, Enzo Ferrari, Lucia Miodini, Antonella Monticelli, Paola Pagliari, Simona Riva.

LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PUNTI CARDINALI DELL'ARTE

L'edizione 1993 de La Biennale di Venezia porta come titolo complessivo Punti cardinali dell'arte, e prevede una serie di mostre illustranti il tema.

SEDE:
**SALA GUARDI ALLE ZITELLE,
PALAZZO FORTUNY**



SLITTAMENTI

La mostra, che si articola in tre sedi diverse, propone artisti in cui l'opera slittando da un linguaggio all'altro, emerge nel passare dal proprio abituale processo creativo a uno maggiormente controllato attraverso l'elaborazione artigianale dell'immagine.

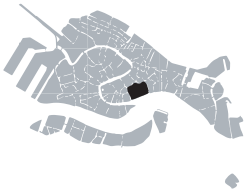
Commissione operativa

Luca Massimo Barbero, Chiara Bertola, Franco Bolelli, Vittoria Coen, Furio Colombo, Gabriella Di Milia, Gabriella Drudi, Corinna Ferrari, Jan Foncè, Enrico Ghezzi, Marco Giusti, Luigi Meneghelli, Heiner Müller, Giovan Battista Salerno, Fulvio Salvadori, Barbara Tosi, Giorgio Verzotti, Marisa Volpi.

Commissione esecutiva

Chiara Bertola (coordinamento), Dobrila Denegri, allievi Scuola Internazionale di Curators La Biennale di Venezia – Magasin de Grenoble.

SEDE:
MUSEO CORRER



FIGURABILE. Omaggio a Francis Bacon

La retrospettiva dedicata a Francis Bacon presenta circa cinquanta opere dell'artista scomparso.

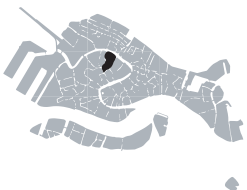
Commissione operativa

David Sylvester (responsabile), Gilles Deleuze, David Mallor, Daniela Palazzoli, Lorenza Trucchi

Commissione esecutiva

Allievi scuola internazionale di Curators La Biennale di Venezia – Magasin de Grenoble

SEDE:
MUSEO DI CA' PESARO



FRATELLI. Francesco Lo Savio e Tano Festa

L'esposizione presenta le opere di due fratelli, Francesco Lo Savio (1935-1963) e Tano Festa (1938-1987), che hanno lottato con strategie individuali contro il semplice riuso dei linguaggi per affermare l'identità di due diverse esperienze.

Commissione operativa

Maurizio Fagiolo dell'Arco (responsabile), Francesca Alfano Miglietti, Massimo Carbone

Commissione esecutiva

Allievi scuola internazionale di Curators La Biennale di Venezia – Magasin de Grenoble

SEDE:
**ANTICHI GRANAI DELLE ZITELLE
E FONDAZIONE GUGGENHEIM**



IL SUONO RAPIDO DELLE COSE Cage & Company

La mostra intende metter in forma il complesso mondo di John Cage e la sua radicale influenza nel campo delle arti visive.

Commissione operativa

Alanna Heiss (responsabile), Carolyn Christov-Bakargiev, Ludovico, Angela Vettese

Commissione esecutiva

Giulio Alessandri (coordinamento), Marina Bignami, Allievi scuola internazionale di Curators La Biennale di Venezia – Magasin de Grenoble

SEDE:
**GIARDINI DI CASTELLO,
PADIGLIONE EX- JUGOSLAVIA**



MACCHINE DELLA PACE

Sette artisti facenti parte della collezione del Museo della pace a Montecassino propongono opere che dialogano con il padiglione di un paese scosso dai tragici avvenimenti della guerra jugoslava.

Commissione operativa

Laura Cherubini, Paola Ugolini,

Commissione esecutiva

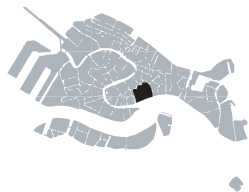
Allievi scuola Internazionale di curators, La Biennale di Venezia – Magasin de Grenoble.

LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PUNTI CARDINALI DELL'ARTE

L'edizione 1993 de La Biennale di Venezia porta come titolo complessivo Punti cardinali dell'arte, e prevede una serie di mostre illustranti il tema.

SEDE: EX VETRERIE SAN MARCO



LA COESISTENZA DELL'ARTE

La mostra è dedicata agli scambi espressivi fra gli artisti dell'europa centrale ed orientale evidenziando il fenomeno del nomadismo culturale e della transnazionalità.

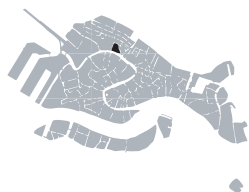
Commissione operativa

Lòrànd Hegyi (responsabile), Paolo Balmas, Danilo Eccher, Luisa Somaini, Biljana Tomic

Commissione esecutiva

Nicolò Asta (coordinamento), Rainer Fuchs, Daniela Nittenberg, Micol Veller Fornasa, Allievi scuola Internazionale di curators, La Biennale di Venezia – Magasine de Grenoble.

SEDE: CA' VENDRAMIN CALERGI



VIAGGI VERSO CITERA. ARTE E POESIA

Viaggio verso Citera ricorda un quadro di Watteau in cui ci si trasporta in quel luogo immaginario dove si rende possibile l'incontro tra le energie creatrici, in questo caso l'Arte con la Poesia.

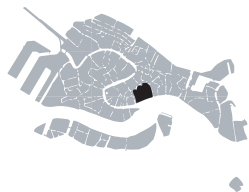
Commissione operativa

Francesca Pasini, Giuliana Setari

Commissione esecutiva

Mario Gazzari, Janine Jensen, Allievi scuola Internazionale di curators, La Biennale di Venezia – Magasine de Grenoble.

SEDE: FONDAZIONE BEVILACQUA LA MASA



DETERRITORIALE

La mostra presenta 15 giovani artisti selezionati in collaborazione con la Fondazione deputata al sostegno e alla promozione dei giovani artisti provenienti dalla regione Veneto.

Commissione operativa

Giulio Alessandri, Virginia Baradel, Luca Massimo Barbero, Chiara Bertola

Commissione esecutiva

Allievi scuola Internazionale di curators, La Biennale di Venezia – Magasine de Grenoble

SEDE: COLLEZIONE PEGGY GUGGENHEIM



ART AGAINST AIDS. VENEZIA 93

La mostra, realizzata a sostegno della AmFAR's (fondazione americana per la ricerca sull'AIDS)

Commissione operativa

John Cheim, Diego Cortez, Carmen Gimenez, Klaus Kertess

Commissione esecutiva

Sabrina Zannier, Allievi scuola Internazionale di curators, La Biennale di Venezia – Magasine de Grenoble

SEDE: RIVA DEI SETTE MARTIRI



IL CAVALLO DI LEONARDO

Gli artisti Ben Yacober e Yannik Vu realizzano un'imponente scultura ispirata ad un disegno leonardesco, che fa da simbolo visivo alla mostra de La Biennale vicino all'approdo dei traghetti.

Contributo di José Luis Brea

PARTECIPAZIONI NAZIONALI
GIARDINI DI CASTELLO
PADIGLIONE ITALIA
ITALIA
 OPERA ITALIANA

Progetto

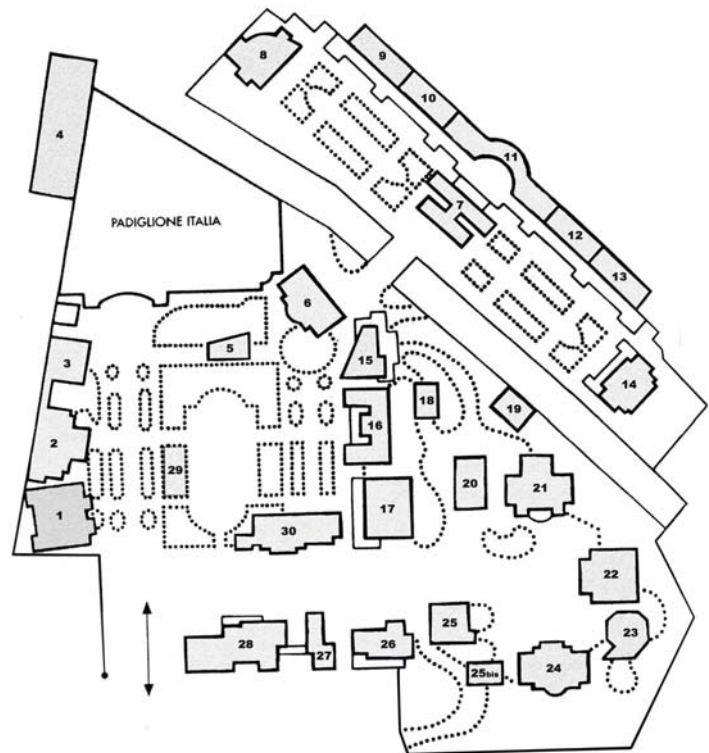
Achille Bonito Oliva

Artisti

Claudio Abate, Plinio De Martiis, Gianfranco Gorgoni, Paolo Mussat Sartor, Carlo Alfano, Nino Longobardi, Robert Mapplethorpe, Silvio Merlino, Julian Schnabel, Andy Warhol, Nino Longobardi, Carla Accardi, Alighiero e Boetti, Renata Boero, Isabella Ducrot, Giulio Turcato, Nanni Balestrini, Ugo Carrega, Eugenio Miccini, Martino Oberto, Franco Vaccari, Patrizia Vicinelli, Emilio Villa, William Xerra e Corrado Costa, Lucio Fontana, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabbro, Pinot Gallizio, Giulio Paolini, Jannis Kounellis, Mario Nigro, Giulio Turcato, Pino Pascali, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Cy Twombly, Emilio Isgrò, Fabio Mauri, Luciano Giaccari, Marisa Busanel, Hidetoshi Nagasawa, Luisa Protti, Giosetta Fioroni, Carol Rama, Cloti Ricciardi, Domenico Bianchi, Remo Salvadori, Piero Gilardi, Gianni Piacentino, Aldo Mondino, Antonio Recalcati, Joseph Beuys.

PAESI SENZA PADIGLIONE*

Bulgaria, Irlanda, Lussemburgo, Repubblica di Corea, Senegal, Repubblica di San Marino, Sudafrica e le nazioni afferenti all'Istituto Latino-Americano (Bolivia, Cile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Messico, Panama, Paraguay, Perù)


1. SPAGNA
Commissario Aurora Gacia
Artisti Antoni Tàpies, Cristina Iglesias

2. BELGIO
Commissario Jan Debbaud; commissario aggiunto Monique Verhulst
Artista Jan Vercruysee

3. OLANDA
Commissario Jan Debbaud; commissario aggiunto Monique Verhulst
Artista Niek Kempes

4. LUSSEMBURGO
Commissario Lucien Kayse
Artisti Jean-Marie Biwer, Bertrand Ney

5. ISLANDA
Commissario Bera Nordal; commissari aggiunti Thorgeir Olafsson, Hannes Lärusson
Artisti Jóhann Eyfells, Hreinn Fridfinnsson

6. UNGHERIA
Commissario Gábor Hajnóczy, Katalin Keserü
Artisti Joseph Kosuth, Viktor Lois

7. BRASILE
Commissari Sergio Barcellos Telles
Artisti Carlos Alberto Fajardo, Emmanuel Nassar, Angelo Venosa

8. AUSTRIA
Commissario Peter Weibel
Artisti Andrea Fraser, Christian Philipp Müller,

Gerwald Rockenschaub

9. EX-PADIGLIONE JUGOSLAVIA
Macchine della Pace
10. EGITTO
Commissario Ahmed Fouad Selim
Artista Farghali Abdel Hafiz

11. ufficio stampa
Commissario Lucien Kayse
Artisti Jean-Marie Biwer, Bertrand Ney

12. POLONIA
Commissario Anda Rottenberg
Artista Mirosław Balka

13. ROMANIA
Commissario Radu Varia; commissario aggiunto Coriolan Babeti
Artista Damian

14. GRECIA
Commissari Efi Andreadi
Artista Georges Zongolopoulos

15. PAD. ISRAELE

 Parte della mostra
Passaggio a Oriente
15.bis ISRAELE

(struttura temporanea)

Commissario Gideon Ofrat
Artista Avital Geva

16. STATI UNITI D'AMERICA
Commissario Charlotta Kotik
Artista Louise Bourgeois

17. PAESI NORDICI
Coordinatore Lars Nittve

FINLANDIA
commissario Timo Keinänen
artista Jussi Niva

NORVEGIA
commissario Svein Christiansen
artista Bente Stokke

SVEZIA
commissario Lars Nittve
artista Truls Melin

18. URUGUAY
Commissario Jorge Páez Vilarò
Artista Aguenda Dicandro

19. AUSTRALIA
Commissario Judy Annear
Artista Jenny Watson

20. REPUBBLICA CECA
Commissario Magdalena Juříková
Artista Franříšek Skála jr.

REPUBBLICA SLOVACCA
Commissario Jana Geržová
Artista Daniel Fisher

21. FRANCIA
Commissario Jean-Louis Froment;
 commissario aggiunto Marc Sanchez
Artista Jean-Pierre Raynaud

PARTECIPAZIONI NAZIONALI
GIARDINI DI CASTELLO

22. GRAN BRETAGNA

Commissario Andrea Rose; commissari aggiunti Brendan Griggs, Gill Hedley
Artista Richard Hamilton

23. CANADA

Commissario Philip Monk
Artista Robin Collyer

24. REPUBBLICA FEDERALE DI GERMANIA

Commissario Klaus Bußmann; commissario aggiunto Florian Matzner
Artisti Hans Haacke, Nam June Paik

25. GIAPPONE

Commissario Akira Tatehata; commissari aggiunti Haruhisa Sunami, Masanobu Ito
Artista Yayoi Kusama

25. bis REPUBBLICA DI COREA

Commissario Seung-Won Suh
Artista Chong-Hyun Ha

26. COMUNITÀ STATI INDIPENDENTI

Commissario Vladimir Goriainov
Artisti Ilja Kabakov

27. VENEZUELA

Commissario Rafael Romero Diaz; commissario aggiunto Denardin Urbina
Artista Miguel von Dangel

28. SVIZZERA

Commissario Cäsar Menza; commissario aggiunto Urs Staub
Artisti Christoph Rütimann, Jean-Frédéric Schnyder

29. padiglione libri

Commissario Seung-Won Suh
Artista Chong-Hyun Ha

30. DANIMARCA

Commissario Marianne Barbusse
Artista Jørn Larsen

***PAESI SENZA PADIGLIONE**

BULGARIA

Commissari Gheorgi Lipovansky, Lidia Reghini di Pontremoli
Artista Stana Milanova

CIPRO

Commissari Demosthenes Davettas, Eleni Nikita
Artista George Sfikas

IRLANDA

Commissario Declan McGonagle
Artisti Dorothy Cross, Willie Doherty

PAESI AFRICANI

Cordinatore Susan Vogel
Artisti Jean-Marie Biver, Bertrand Ney

COSTA D'AVORIO

Cordinatore Gérard Santoni
Artisti Tamessir Dia, Ouattara, Gérard Santoni

SENEGAL

Cordinatore Ousmane Sow
Artisti Mor Faye, Moustapha Dime, Ousmane Sow

REPUBBLICA DI CROAZIA

Commissario Igor Zidi
Artisti Milivoj Bijeli, Ivo Deković, Željko Kipke

REPUBBLICA DI MACEDONIA

Commissario Zoran Pietrovski; commissari aggiunti Sonja Abadjieva Dimitrova, Liljana Nedelkovska Dimitrovska
Artisti Petre Nikiloski, Gligor Stefanov

REPUBBLICA DI SAN MARINO

Commissario Marina Busignani Reffi
Artista Bartolomeo Manzoni Borghesi

REPUBBLICA DI SLOVENIA

Commissario Zdenka Badovinac
Artisti Marjetica Potrč, IRWIN

MOSTRE PATROCINATE***L'IMAGE DANS LE TAPIS**

Sede: Circolo dell'Arsenale
commissario Jean de Loisy

TRÉSORS DE VOYAGE

Sede: Isola di San Lazzaro degli Armeni
a cura di Adelina von Fürstenberg
Coordinamento Frédéric Montornes, Thierry Ollat

**LA NOTTE DELL'INFORMAZIONE:
STRUMENTI DI PACE**

Sede: Possagno, Gipsoteca
a cura di Luigina Bortolatto, Guglielmo Monti

INSULAE & INSULAE

Sede: Ca' Giustinian, Sala delle Colonne
a cura di Massimo Donà, Giorgio Nonveiller

INCROCI DEL SUD, AFFINITIES

Sede: Fondazione Ugo e Olga Levi
a cura di Glenn R. Babb
coordinamento di Louis Jansen Van Vuuren, Carlo Trevisan
contributo di Sally Arnold

* Sul catalogo risulta anche un'altra mostra patrocinata nell'indice ma senza scheda in catalogo *Etude pour le secret*, consulente Olivier Kaepelin

EVENTI**9 GIUGNO**

Ore 11.00 - "Swatchanschauung" di Alessandro Mendini.

Ore 11.00 - "Xenografia" di Art Affair ai Giardini.

Ore 12.00 - "La vostra presenza è l'arte più bella" -
performance di James Lee Byars ai Giardini.

Ore 16.00 - "Squeezeplay"- performance di Allan
Kaprow alle Zitelle.

Ore 21.00 - Performance musicale di Margaret
Leng Tan al Teatro Goldoni.

dei Paesi dell'Est, Biblioteca della Collezione
Guggenheim - chiuso ai nonaddetti.

Ore 18.30 - Performance "Jazz in time" di Anna
Mari & Matteo Licitra al Teatro Fondamenta Nuove.

Ore 21.00 - "Flamenco y Kathak" (danza) di Andrés
Garcia Cubo al Teatro Goldoni.

Ore 22.00 - Performance musicale di Margaret
Leng Tan alle Zitelle.

Ore 22.00 - Peter Greenaway a Palazzo Fortuny

10 GIUGNO

Ore 8.00 / 14.00 - Convegno dei Direttori dei
"Network" dei Centri Soros di Arte Contemporanea
dei Paesi dell'Est, Biblioteca della Collezione
Guggenheim - chiuso ai non addetti.

Ore 19.00 - "Concerto per un piacere pubblico"
Concerto di Emilio Fantin alle Zitelle.

Ore 20.30 - "La guerra dei figli della luce contro i
figli delle tenebre" di Amos Gitai in Campo del
Ghetto.

Ore 21.00 - Performance musicale di Chiari,
Lombardi, Simonetti, Marchetti, Cardini e
Mosconi al Teatro Goldoni.

Ore 22.00 - "Lecture" performance di Bob Wilson
alle Zitelle.

12 GIUGNO

Ore 21.00 - "Flamenco y Kathak" (danza) di Andrés
Garcia Cubo al Teatro Goldoni.

Ore 21.00 - proiezione film "Blue" regia di Derek
Jarman al Palazzo del Cinema, Lido di Venezia.

Ore 22.30 - "La guerra dei figli della luce contro i figli
delle tenebre" di Amos Gitai in Campo del Ghetto.

13 GIUGNO

Ore 22.30 - "La guerra dei figli della luce contro i figli
delle tenebre" di Amos Gitai in Campo del Ghetto.

Ore 21.00 - "Flamenco y Kathak" (danza) di Andrés
Garcia Cubo al Teatro Goldoni.

Ore 21.00 - proiezione film "Blue" regia di Derek
Jarman al Palazzo del Cinema, Lido di Venezia.

11 GIUGNO

Ore 8.00 / 14.00 - Convegno dei Direttori dei
"Network" dei Centri Soros di Arte Contemporanea

8-9 OTTOBRE

"L'Arte delle Mostre" - Convegno - Parigi.

PREMIAZIONI

GIURIA INTERNAZIONALE

Presidente

Luciano Anceschi

Giovanni Carandente
Julia Kristeva
Steingrim Laursen
Katharina Schmidt
Nicholas Serota

La Giuria Internazionale della XIV Esposizione Internazionale d'Arte:

Punti Cardinali dell'Arte, si è riunita sabato 12 giugno alle ore 11.00.

La Giuria, composta da Giovanni Carandente, Julia Kristeva, Steingrim Laursen, Nicholas Serota, sotto la presidenza di Katharina Schmidt e alla presenza del curatore Achille Bonito Oliva, ha espresso il suo apprezzamento per il progetto di Achille Bonito Oliva nello spirito trans-nazionale e interdisciplinare dei fenomeni attuali dell'arte e ha deciso di assegnare i seguenti premi:

1) PREMIO INTERNAZIONALE LA BIENNALE DI VENEZIA

consistente in un leone d'oro, per la pittura a: ex-aequo *RICHARD HAMILTON* e *ANTONI TAPIES* per l'importanza della loro opera e per la posizione morale del loro lavoro.

2) PREMIO INTERNAZIONALE LA BIENNALE DI VENEZIA

consistente in un Leone d'oro, per la scultura a: *ROBERT WILSON* per la sua drammatica percezione di memoria e oggetto in uno spazio plastico di grande magia.

3) PREMIO DEI PAESI

consistente in un Leone d'oro, al Padiglione della Germania che presenta due artisti di diversa nazionalità: *HANS HAACKE* e *NAM JUNE PAIK* nello spirito Trans-nazionale di questa Biennale.

4) PREMIO DUEMILA (da assegnarsi ad un giovane artista, di età non superiore ai 35 anni), consistente in Venticinque milioni di lire, a: *MATTHEW BARNEY*

5) QUATTRO MENZIONI D'ONORE, consistenti in una targa, sono state assegnate a:

- 1) *LOUISE BOURGEOIS*
- 2) *ILJA KABAKOV*
- 3) *JOSEPH KOSUTH*
- 4) *JEAN PIERRE RAYNAUD*

Sono stati, inoltre assegnati i seguenti premi:

Premio alla memoria di Giulio Carlo Argan, al miglior curatore di una mostra internazionale tenutasi nell'ultimo biennio a *DAVID SYLVESTER*.

Premio Gian Tomaso Liverani, da assegnarsi ad un giovane artista italiano di età inferiore ai 35 anni, consistente in 15milioni di lire, a *EVA MARISALDI*.

Premio (acquisto) Fondazione Marino Marini, consistente in 50 milioni di lire a *LUCA QUARTANA*.

Premio swatch, da assegnarsi ad un artista di Aperto '93, consistente in una mostra in 3 capitali europee, organizzata dalla Swatch, a *YUICINORI YANAGI*.

**LA BIENNALE DI VENEZIA
XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE**

**CATALOGO - PUNTI CARDINALI DELL'ARTE
13 GIUGNO / 10 OTTOBRE 1993**

VOLUME 1



1158 pagine
22 x 29 cm
brossura
illustrazioni a colori e B/N
tre volumi
Editore Marsilio

COLOPHON

Realizzazione editoriale
Marsilio Editori s.p.a. Venezia
Coordinamento editoriale
Susanna Biadene
Impaginazione
Stefano Bonetti, Michele Lombardi
Cura redazionale
Leonardo Costa, Francesca Di Giacomo, Stefano Grandi, Annalisa Longega, Rossella Martignoni
Traduttori
Anna Bagnari, Barbara Bertin Marco Bettini, Nicola Curcio, Angela Fazzini, Ada Ferianis, Alberto Folin, Anthony Marasco Susanna Miillcr, Elisabetta Pastorella, Paolo Vettore
Coordinamento tecnico
Pier Giorgio Canale
Impianti
La Fotomeccanica, Padova
Composizione
Centro Fotocomposizione Dorigo, Padova
Montaggi
Fotoforma, Padova
T. Zaramella Realizzazione Grafica, Padova
Offset Invicta, Padova
Milanostampa, Farigliano, Cuneo
Confezione
Milanostampa, Farigliano, Cuneo
Legatoria Zanardi, Padova

INDICE

Gian Luigi Rondi, Presentazione, XXI
Achille Bonito Oliva, Punti cardinali dell' arte, XXIII
Ernst Jünger, Prognosi, XLIII

OPERA ITALIANA

TRANSITI
Mario Perniola, L'arte come mutante neutro, 3;
Vittorie Rubiu, Arte e persona, 5
Giulio Carlo Argan, Napoli, 10;
Fulvio Abbate, Gibellina fabbrica civica, 18;
Viana Conti, Parabilia, 24;
Angelo Trimarco, Due modelli, 32
Aldo Tagliaferri, Attributi dell'arte odierna nell'opera di Emilio Villa, 34
Anne-Marie Sauzeau, Omaggio a Carla Lonzi, 36;
Francesco Poli, Persona, 48
Luciano Giaccari, Il Museo elettronico (Muel), 52

TRITTICI

Pier Giovanni Castagnoli, La figura della differenza, 59;
Jole De Sanna, Complessa, 60;
Corrado Levi, Immagina, 64;
Demetrio Papanoni, Abstracta, 70
Loredana Parmesani, Oggettistica: la sfida dell'arte al reale, 76;
Duccio Trombadori, Nella memoria del sacro e del profano, 82

Partecipazioni Nazionali

Australia, 88; Austria, 90; Belgio, 92; Brasile, 94; Bulgaria, 98; Canada, 100; Cipro, 102; Comunità Stati Indipendenti, 104; Danimarca, 106; Egitto, 110; Francia, 112; Giappone, 118; Gran Bretagna, 122; Grecia, 126; Irlanda, 128; Islanda, 130; Israele, 134; Lussemburgo, 136; Olanda, 138; Paesi Airicani: Senegal, 140; Costa d'Avorio, 142; Paesi nordici: Finlandia, 148; Norvegia, 148; Svezia, 149; Polonia, 154; Repubblica Ceca, 156; Repubblica di Corea, 158; Repubblica di Croazia, 160; Repubblica di Macedonia, 164; Repubblica di San Marino, 166; Repubblica di Slovenia, 168; Repubblica Federale di Germania, 172; Repubblica Slovacca, 178; Romania, 180; Spagna, 182; Stati Uniti d'America, 186; Sudafrica, 190; Svizzera, 194; Turchia, 196; Ungheria, 200; Uruguay, 204; Venezuela, 208; Istituto Italo-latino Americano, 212

**APERTO 93
EMERGENZA/EMERGENCY**

Paul Virilio, Il privilegio dell'occhio, 227
helena Kontova, Intervista a Julia Kristeva, 233

AFTER THE EVENT

Mike Hubert, Dopo l'evento, 236

RIAVVICINAMENTI

helena Kontova, Riavvicinamenti (Tra i vari luoghi), 246

IL SEMPLICE SCAMBIO

Francesco Bonami, «Il semplice scambio (The Mere Interchange)», 258

REALITY USED TO BE A FRIEND OF MINE

Matthew Slotover, 999, 270

CAN ART STILL CHANGE THE WORLD?

Jetty Deitch, Può l'arte cambiare il mondo?, 282

DAS REALE/DIE ARBEIT

Thomas Locher, Das Reale/Die Arbeit, 294

INDICATORI

Antonio d'avossa, Vedute sul mondo reale, 302

INDIFFERENCE AND NON-INDIFFERENCE

Kong Changan (Lau'lung Chan), Essere non-indifferenti, 314

STANDARDS

Nicolas Bourrieud, Standards, 322

NEWS FROM POST-AMERICA

Berta Sichel, Notizie post-americane, 330

FORSE

Rosma Scuteri, Forse..., 340

AN ESSAY ON LIBERATION

Ilober Nickas, An Essay on Liberation, 350
John Miller, Il corpo come feticcio, 350

VAPORETTI

Benjamin Weil, Emergenze, 354

PUNTI DELL'ARTE

Arthur C. Danto, oltre quel che l'occhio vede, 365
Tommaso Trini, Bussola. Verso il centro delle quattro direzioni comuni, 369

MURI DI CARTA

Arturo Carlo Quintavalle, Fotografia e paesaggio dopo le avanguardie, 411
Gloria Bianchino, Il CSAC e la politica della fotografia, 419

LA BIENNALE DI VENEZIA XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

CATALOGO - PUNTI CARDINALI DELL'ARTE
13 GIUGNO / 10 OTTOBRE 1993

VOLUME 2



COLOPHON

Realizzazione editoriale
Marsilio Editori s.p.a. Venezia
Coordinamento editoriale
Susanna Biadene
Impaginazione
Stefano Bonetti, Michele Lombardi
Cura redazionale
Leonardo Costa, Francesca Di Giacomo, Stefano Grandi, Annalisa Longega, Rossella Martignoni
Traduttori
Anna Bagnari, Barbara Bertin, Marco Bettini, Nicola Curcio, Angela Fazzini, Ada Ferianis, Alberto Folin, Anthony Marasco, Susanna Miiller, Elisabetta Pastorella, Paolo Vettore
Coordinamento tecnico
Pier Giorgio Canale
Impianti
La Fotomeccanica, Padova
Composizione
Centro Fotocomposizione Dorigo, Padova
Montaggi
Fotoforma, Padova
T. Zaramella Realizzazione Grafica, Padova
Offset Invicta, Padova
Milanostampa, Farigliano, Cuneo
Confezione
Milanostampa, Farigliano, Cuneo
Legatoria Zanardi, Padova

INDICE

PASSAGGIO A ORIENTE

Elémire Zolla, Il carattere internazionale dell'avanguardia e la specificità giapponese, 493

LE LETTRISME

Roland Sabatier, Il Lettrismo, 495
Manuela Gandini, Dalla società del «Paradiso», 496

GUTAI

Barbara Bertozzi, Jiro Yoshihara leader del Gutai, 514
Ada Lombardi, Gutai, arte all'aperto, 518; Koichi Kawasaki, Il gruppo Gutai. Le opere della purezza, 519
Kazuo Yamawaki, Gutai - Il primo impatto, 520

DA MOSCA

Giacinto Di Pietrantonio, Viaggio nel libero spazio del nulla, 532

NUOVA PITTURA CINESE

Francesca dal Lago, Il realismo critico della giovane arte cinese, 538
Li Xianting, L'ultima avanguardia cinese, 538

SHIGEO KUBOTA

Marco Meneguzzo, Dietro la vita del video (Behind the Video Life): un paesaggio narrativo, 554; Shigeo Kubota, Passaggio a Oriente e Passaggio dall'Oriente, 557

YOKO ONO

Virginia Baradel, Il cielo, soprattutto, 558;
Yoko Ono, Due stanze, 561

SLITTAMENTI

Gianni Vattimo, Oltre i confini dell'estetico, 565
Chiara Bettola, «...Jesitazione di fronte al processo mistificante», 568; Barbara Tosi, Come aprire le scatole cinesi tranne l'ultima, 570 Gabriella Di Milla, Aliviani lo specchio e gli altri, 572; Corinna Ferrari, L'occhio esclusivo, 574; Gabriella Drudi, Per Burroughs, 576; Franco Bolelli, Un metro sopra, 578
Luca Massimo Barbero, Osservare l'acqua. Un percorso tra le affinità della luce: Peter Greenaway - Marzano Fortuny, 580; Marisa Volpi, Peter Greenaway, 580; Fulvio Salvadori, Phosphros, 584
Vittoria Coen, «Soffia ora il vento attraverso il mio cuore a buchi...», 586; Marco Giusti, Pascali/Serpenti, 588; Luca Maria Patella, Duch Dis-Enameled, are you ready-maid?, 590; Jan Foncé, Introduzione all'approccio referenziale dell'arte di Patella, 590
Giovan Battista Salerno, Il segreto è una parola di sette lettere, 592; Furio Colombo, Rinascimento nel Lower East Side: le molte vite di Larry Rivers, 594
Enrico Ghezzi, Mario Schifano, l'immagine mossa, 596
Giorgio Verzotti, Abendland. Wim Wenders e l'immagine fotografica, 598; Dario Ventimiglia, Robert Wilson: un viaggio nella memoria, 600
Luigi Meneghelli, «Tutto a un tratto entra qualcuno o piuttosto "qualcosa"...», 603

FIGURABILE Omaggio a Francis Bacon

David Sylvester, Bacon racconta, 607
Lorenza Trucchi, L'ultimo erede di Michelangelo, 609
Daniela Palazzoli, Bacon, la fotografia e l'uomo invisibile, 613

FRATELLI

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Fratelli: Francesco Lo Savio e Tano Festa - l'essere e il niente, l'azzeramento e il monocromo; il silenzio, 621
Massimo Carboni, Contributi. Anima ed esattezza: Francesco Lo Savio, 665
Francesca Alfano Miglietti, Tano Festa: per una molteplice identità, 687

IL SUONO RAPIDO DELLE COSE CAGE & COMPANY

Alanna Heiss, Introduzione, 729
Carolyn Christov-Bakargiev, Viaggio in aereo, ma pensiamo a cavallo: un omaggio italiano a John Cage, 733
Angela Vettese, Considerazioni sui rapporti di John Cage e le arti figurative, 741
Ludovico Pratesi, John Cage a «Lascia o raddoppia?» 749
Alanna Heiss, Il mio amico John, 753

CAGE E LE ARTI VISIVE

Wulf Herzogenrath, John Cage artista figurativo, 759
Jon Eister, La randomizzazione in arte, 767
Richard Kostelanetz, Lo sviluppo della sua arte visiva, 771
Giulio Alessandri, Cage: universi multimediali, 775
Ray Kass, Diario: John Cage, il seminario di Mountain Lake, 779
William Anastasi, Jarry, Joyce, Duchamp e Cage, 783
Thomas McEvilly, «Non mi occorre un piano, ho la 6th Avenue» John Cage e la tradizione Zen, 789

CAGE E LA POESIA

Gigliola Nocera, Frammenti di funghi, 797

CAGE E LA MUSICA

Daniel Charles, Dalla musica alla fonografia, 807
Martin Erdmann, Su alcune trasformazioni caratteristiche nelle ultime opere di Cage, 817
Paul Van Emmerik, John Cage e il serialismo europeo, 823; Heinz Klaus Metzger, L'anarchia mediante la negazione del tempo ovvero Saggio di una lezione contro la morale, 829
Margaret Leng Tan, Il mio ultimo giorno con John Cage: un ricordo, 835; Klaus Schoning, John Cage alla Westdeutscher Rundfunk Köln, 839
John Cale, Come si dice Zen in gallese?, 841
Lolke Highstein, Caged/Incaged: un omaggio rock/sperimentale a John Cage, 845

CAGE E L'ITALIA

Carolyn Christov-Bakargiev, Ludovico Pratesi, Angela Vettese, John Cage (1912-1992) in Italia: principali eventi, 851; Luigi Russolo, l'arte dei rumori. Manifesto futurista, 856; Gianfranco Mattina, 858; Michelangelo Pistoletto, 860; Gianni-Emilio Simonetti, Voci fuori testo, 862; Giuseppe Chiari, 866; Sergio Lombardo, Pittura stocastica, 868; Renato Mambro, Evidenziatore, 870; Gianfranco Baruchello, La verifica incerta, 872; Giancarlo Cardini, Happy New Ears, 874; Yoshiaki Tono, Spazio vuoto e spazio pieno, 876; Lucio Fontana, 878; Walter Marchetti, 880

MACCHINE DELLA PACE

Laura Cherubini, Eiréne, 887

LA COESISTENZA DELL'ARTE

Lóránd Hegyi La coesistenza dell'arte, 899;
Daniilo Eccher, Il sottile desiderio della frontiera 904;
Paolo Balmas, L'anomalia romana - identità storica e aderenza al presente nell'arte italiana oggi, 906;
Luisa Somaini, Milano, provincia di Europa, 908;
Biljana Tomić, La geografia dell'arte, 910

VIAGGIO VERSO CITERA ARTE E POESIA

Francesca Pasini, In viaggio verso Citera, 929

ART AGAINST AIDS. VENEZIA 93

John Cheim, Diego Cortez, Camen Gimenez, Klaus Kertess, Drawing the Line Against Aids, 951
Mathilde Krim, Elizabeth Taylor, Art Against Aids Venezia, 953

DETTERRITORIALE

Virginia Baradel, Luca Massimo Barbero, Chiara Bortolo, Deterritoriale, 967
Giulio Alessandri, Deterritoriale, 967

CASINO CONTAINER

MASA, Casino Container, 982

PLOT ART

Alessandra Mammi, Najpax, 987

MOSTRE PATROCINATE DA LA BIENNALE

TRÉSORS DE VOYAGE
Adelina von Furstenberg, Trésors de voyage, 992

**LA BIENNALE DI VENEZIA
XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE**

**CATALOGO - PUNTI CARDINALI DELL'ARTE
13 GIUGNO / 10 OTTOBRE 1993**

**LA NOTTE DELL'INFORMAZIONE:
STRUMENTI DI PACE**
Luigina Bortolotto, Intorno a Canova, ars
adriatica, 998

INSULAE & INSULAE
Massimo Donà, Nuove forme di esperibilità
estetica, 1000
Giorgio Nonveiller, Insulae & insulae, 1000

**INCROCI DEL SUD.
AFFINITIES**
Sally Arnold, Concetto per la mostra «Incroci
del Sud. Affinities», 1004

EVENTI

Swatcheschauung, 1010
Xenografia, 1012
Emilio Fantin, 1014

La Guerra dei Figli della Luce contro i Figli
delle Tenebre, 1016
Flamenco y kathak, 1018
Jazz in Time, 1020
Allan Kaprow, 1022
James Lee Byars, 1024

IL CAVALLO DI LEONARDO
José Luis Brea, Mai più sarà un cavallo..., 1029

INDICI

Indice degli artisti, 1033
Elenco dei prestatori, 1036
Courtesy, 1038
Crediti fotografici, 1039

VOLUME 3



INDICE

CONTENTS

Achille Bonito Oliva, Cardinal points of
art, 9
Ernest Junger, Prognosis, 29
Arthur C. Danto, More than meets the
eye, 37
Elémire Zolla, The international
character of the avant-garde and the
Japanese specificity, 41
Gianni Vattimo, Beyond the limits of the
aesthetic, 45
Paul Virilio, The privilege of the eye, 49
Gilles Deleuze, Francis Bacon, the logic
of sensation, 57
Heinz Klaus Metzger, Anarchy seen
through negation of time or an
essay-lesson against the moral, 65
Maurizio Fagiolo dell'Arco, Brothers:
Francesco Lo Savio and Tano Festa being
and nothingness, zero and monochro-
me; silence, 71
André Glucksmann, F or whom tolls the
passing bell in Sarajevo?, 79
Lóránd Hegyi, The coexistence of art, 83
Francesca Pasini, Sailing towards
Cythera, 89
Arturo Carlo Quintavalle, Photography
and landscape after the avant-garde, 93
Massimo Cacciari, "Laudatio" for Ernst
Junger, 107

COLOPHON

Realizzazione editoriale
Marsilio Editori s.p.a. Venezia
Coordinamento editoriale
Susanna Biadene
Impaginazione
Stefano Bonetti, Michele
Lombardi
Cura redazionale
Leonardo Costa, Francesca Di
Giacomo, Stefano Grandi,
Annalisa Longega, Rossella
Martignoni
Traduttori
Anna Bagnari, Barbara Bertin
Marco Bettini, Nicola Curcio,
Angela Fazzini, Ada Ferianis,
Alberto Folin, Anthony Marasco
Susanna Miillcr, Elisabetta
Pastorella, Paolo Vettore
Coordinamento tecnico
Pier Giorgio Canale
Impianti
La Fotomeccanica, Padova
Composizione
Centro Fotocomposizione
Dorigo, Padova
Montaggi
Fotoforma, Padova
T. Zaramella Realizzazione
Grafica, Padova
Offset Invicta, Padova
Milanostampa, Farigliano,
Cuneo
Confezione
Milanostampa, Farigliano, Cuneo
Legatoria Zanardi, Padova

DISPLAY

1993

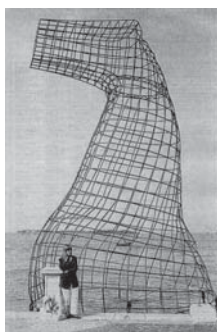
LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PUNTI CARDINALI DELL'ARTE

RIVA DEI GIARDINI DI CASTELLO,



IL CAVALLO DI LEONARDO



Ben Jacober e Yannick Yu, *Il cavallo di Leonardo*

La scultura, realizzata da Ben Jacober e Yannick Vu, presenta uno scheletro di metallo forgiato sul modello di un disegno leonardesco; l'installazione nel Bacino di San Marco dà un chiaro segno visivo nella laguna della Biennale.¹

GIARDINI VIALE DEI GIARDINI DI ACCESSO



GUTAI – AVANGUARDIA SOTTO IL CIELO.



Shozo Shimamoto, Kanayama Akira, *Ashiato (Impronte)*



Sadamasa Motonaga, *Acqua*.

All'aperto nei viali dei Giardini vengono proposti i remake di alcune delle opere realizzate nelle storiche mostre del '55 e del '56 (Pineta di Ashiya, Osaka) del gruppo Gutai. Sospese come amache Mizu (acqua) e Akai Mizu (acqua rossa) di Sadamasa Motonaga che arrivano ad allacciarsi fino alle colonne del padiglione Italia, mentre le impronte (Ashiato) di Akira Kanayama dirigono i visitatori nei padiglioni che si affacciano sul viale centrale.

Jiro Yoshihara: Shitzu, 1956. Akira Kanayama: Sakuhiin, 1955; Ashiato, 1956; Tama, 1956. Sadamasa Motonaga: Akai mizu, 1955; Kugi, 1955; Fune, 1956; Mizu, 1956. Saburo Murakami: Sakuhiin, 1955; Arayuro fukei, 1956; Sora, 1956. Shozo Shimamoto: Ana, 1955; Kono ue wouruite kudasai, 1956; Tutzu ni yoru sakuhiin, 1956. Fujiko Shiraga: Shiroy Ita, 1955; I, 1956. Kazuo Shiraga: Dozo ohairi kudasai, 1955 e opere del 1956. Yosuo Sumi: Sakuhiin, 1956. Atzuo Tanaka: Sakuhiin, 1955; Denkifuku, 1956. Tsuruku Yamasaki: Totan ita no kusari, 1955; Sakuhiin, 1956; Sakuhiin, 1956. Toshio Yoshida: Sakuhiin, 1955. Mischio Yoshiara: Sakuhiin, 1955; Sakuhiin, 1955; Sakuhiin, 1955.

¹ Secondo il progetto originario la scultura di Jacober e Yu doveva far parte di un più largo progetto di festeggiamenti con fuochi d'artificio d'artista che dovevano allietare le serate dell'inaugurazione. Gli alti costi resero i fuochi irrealizzabili.

LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PUNTI CARDINALI DELL'ARTE

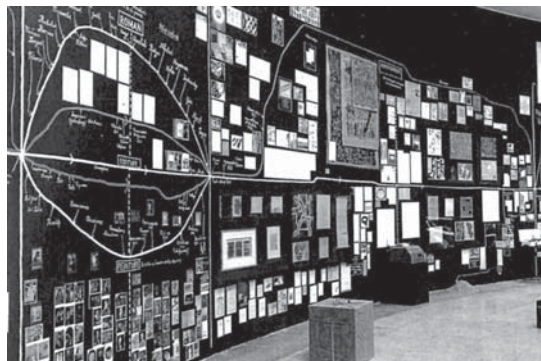
GIARDINI DI CASTELLO, PADIGLIONE ISRAELE - PADIGLIONE VENEZIA



PASSAGGIO A ORIENTE



Andrej Monastyrskij,
La tavola dei Direttori per il Drago, 1990



Veduta dell'installazione dei Letteristi



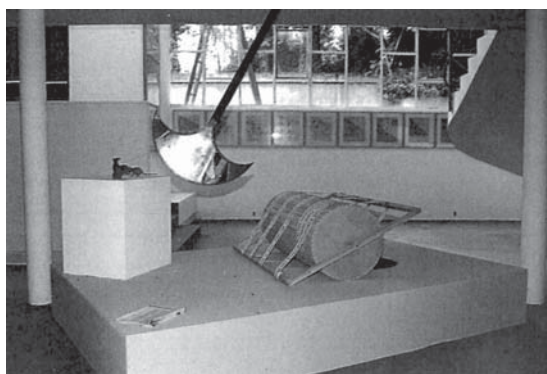
Jiro Yoshihara, *Sakuhin, 1961*



Allestimento Pittura Cinese, si riconoscono
Fang Lijun, 1993. N. 3, 1993 (in alto a dx)



Yoko Ono *Two Rooms, 1993*



Jurij Lejderman, *Il Pozzo e il pendolo, 1993*

La mostra si apre con gli artisti russi del gruppo Ispezione Mederme-neutica. Mentre nell'abside del padiglione si collocano invece i Letteristi. Un'ampia area è dedicata alla monografica di Shigeko Kubota il Giardino dell'Eden in cui l'artista si ritrae come in un videogame a grandezza umana; una stanza invece ospita l'installazione Two Rooms di Yoko Ono. Grande spazio è dato a 14 artisti cinesi i quali mostrano tendenze fra le più svariate dal pop ad un forte realismo, mentre il padiglione Israele presenta un'intera sezione dedicata a Jiro Yoshihara il leader del gruppo Gutai.

Gruppo Ispezione Mederme-neutica: Sergej Anufriev, Vladimir Fedorov, Pavel Pepperstein, Monastyrskij e Jurij Lejderman.
Letteristi: Isidore Isou, Gabriel Pomerand, Maurice Lemaitre, Roland Sabatier, Micheline Hachette, Alain Satié, François Poyet, Gérard-Philippe Broutin, Woodie Roehmer, Albert Dupont, Frédérique Devaux, Michel Armager, Virginie Caraven e Jean-Paul d'Arville.
Artisti cinesi: Fang Lijun: 1993--N. 1, 1993; 1993--N. 3, 1993; 1993--N. 5, 1993. Liu Wei: Invito a cena, 1993; Matrimonio, 1993; Tempo di viaggi, 1993. Yu Hong: Principessa della Cina, 1992; Sport di moda, 1992. Wang Guangyi: La grande Critica--Benetton, 1992; La grande Critica--Canon, 1992; La grande Critica--Swatch, 1992. Li Shan: Belletto N. 36, 1993; Belletto N. 37, 1993; Belletto N. 38, 1993. Yu Youhan: Mao che gioca a ping pong, 1992; Mao e Whitney, 1992. Song Haidong: Il profumo di Peter Süskind, 1992. Ding Yi: Serie a croce N. 17, 1992; Serie a croce N. 18, 1992; Serie a croce N. 20, 1992. Feng Mengbo: Tempo scaduto, 1993. Geng Jianyi: Raggi N. 1, 1992; Raggi N. 2, 1992; Raggi N. 3, 1992. Sun Liang: da 1 a 16 figure, 1992; Da 1 a 19 figure, 1992; Da 1 a 21 figure, 1992. Wang Ziwei: Playboy, 1991; Donna francese, 1992; Jolly d'avanguardia, 1992. Xu Bing: Un libro dal cielo. Specchio per analizzare il mondo, 1987-91. Zhang Peili: Rosa carne e grigio, 1957; Rosa porpora e grigio, 1992.

LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE
 INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PADIGLIONE ITALIA



**LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

PADIGLIONE ITALIA

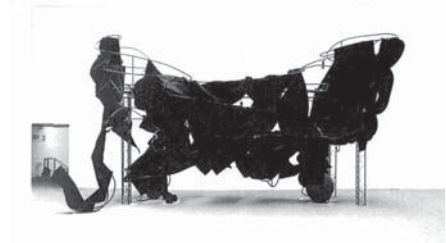
PUNTI DELL'ARTE

IL PERCORSO DI PUNTI CARDINALI DELL'ARTE SI APRE CON:

GRAVE - NORD -



Joseph Bueys, Terremoto a palazzo, 1981



Robert Morris, Orion, 1980



Georg Baselitz, Veduta dell'allestimento

All'inizio del percorso del padiglione Italia troviamo Joseph Bueys con *Terremoto a palazzo* (1981), della stessa sezione ma in altre stanze fanno parte Robert Morris con *Orion*, 1980, Kikerby con *tre tele* (1985–1991) e Georg Baselitz.

FERMO - OVEST -



Christian Boltanski (Les archives de la Biennale de Venise 1938, 1993



Jannis Kounellis, senza titolo, 1993



Enzo Cucchi, La cattedrale del disegno, 1981

Fermo si apre con Christian Boltanski (*Les archives de la Biennale de Venise en 1938, 1993*) che assembla in un'installazione fotografie della Biennale relativa all'anno 1938, tra i cui visitatori si riconosce Adolf Hitler. Nella grande sala insieme a Morris (*Grave*) sono esposte anche trenta *Partiture* (1991–92) di Vedova. Nei pressi si estroflette l'aggressiva scultura *La cattedrale del disegno*, 1981 di Enzo Cucchi allentati dalle vele (1993) di Jannis Kounellis.

LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

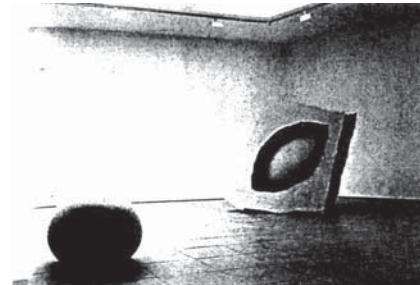
PADIGLIONE ITALIA

PUNTI DELL'ARTE

AUREO - SUD -



Solano Susanna, *Meditaciones n. 12*, 1993



Anish Kapoor, *veduta dell'installazione.*



Gino De Dominicis, *veduta installazione con faro radente.*

Le opere di De Dominicis sono immerse nel buio, dove brilla l'oro dei particolari; Lucio Fontana presenta quattro opere datati 1950 al 1966; segue nera su nero la nicchia di Anish Kapoor. Per ultima l'opera -- quattro piani di ceri accesi in una gabbia metallica -- *Meditaciones n. 12*, 1993, di Susanna Solano.

ARALDICO - EST -



Daniel Buren, *Sur deux niveaux*, 1993



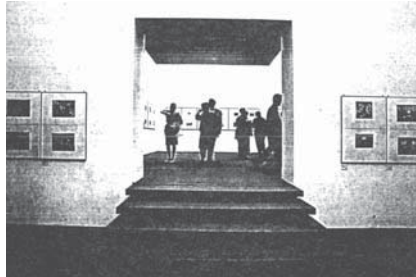
Sigmar Polke, *veduta dell'Allestimento*

Sigmar Polke presenta un'Annunciazione in resina e coppale nei teleri con venature misticistiche; meno monumentali del solito le bande minimaliste (*Sur deux niveaux*, 1993) di Daniel Buren, traforate e conservate sotto plexiglass; Cy Twombly (*Salomè*, 1961 e *Senza titolo*, 1984) sceglie tecniche miste di grande stringatezza formale e Francesco Clemente si raccoglie con una serie di tre acquarelli (1990) di appena movimentato allestimento.

**LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

PADIGLIONE ITALIA

MURI DI CARTA



Vedute dell'allestimento di Muri di Carta, da sx verso dx entrata della mostra e veduta dei pannelli espositivi.



Un imponente schieramento di oltre 500 immagini in una Biennale dove la fotografia recita un ruolo di assoluto rilievo. Il curatore Arturo Quintavalle utilizza i fondi del CSAC (Centro studi e archivio della comunicazione di Parma) e presenta 20 nomi del panorama internazionale, a partire da Man Ray per finire con il giovane Daniel Schwartz, includendo fotografi puri come Florence Henri, Walker Evans, Dorothea Lange, Nino Migliori, Mario Giacomelli, Luigi Ghirri, Mimmo Jodice, Gabriele Basilico, Fulvio Ventura, Karl-Dietrich Bühler, Mario Cresci, Giovanni Chiaramonte, Olivo Barbieri, Vincenzo Castello, Cucchi White, Guido Guidi, Francesco Radino e Paolo Rosselli.

**LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

**PADIGLIONE ITALIA
OPERA ITALIANA (TRANSITI E TRITTICI)**

TRANSITI

Si divide in 7 sezioni:

1. Concessione d'immagine;
2. Fabrica Civica: Terrae Motus;
3. Fabrica Civica: Gibellina;
4. Parabilia;
5. Premonizioni;
6. Persona;
7. MUEL.

TRANSITI - PARABILIA -



Ugo Carrega, Visione celeste, 1992

Ugo Carrega: Atteggiamento costante, 1992; Così è la vita, 1992; Fare esperienza con il caso, 1992; Lezione d'estetica, 1992; Ordine intatto, 1992; Tranquillo, 1992; Visione celeste, 1992. Martino Oberto: ANA, Anestesia Tabula rasa, 1955; Autopittura, 1955; e.e. cummings 277, 1955; Ineluttabile modalità del visibile, Joyce, 1959; Queste bufere sono state argomento d'inesauribile interesse in ogni ricerca metereologica americana intorno... 1961; A gettar via la scala dopo esservi saliti, Wittgenstein, 1993; Anafilofia la libertà, 1993; Philosophieren ist schwieriger aber nichth philosophieren ist noch schwieriger, Rogge, 1993.

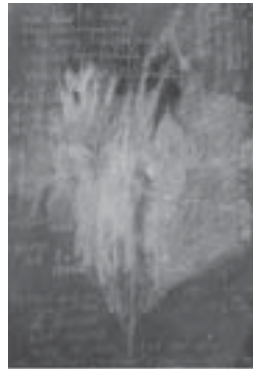
I Transiti sono costellati da trasgressioni disciplinari, come la sezione dedicata alla poesia visiva Parabilia, un filosofo come Martino Oberto scrive su telecarta montata su carta usa e getta; Nanni Balestrini, poeta, intitola Icaro un prisma di lastre tipografiche; Ugo Carrega si cimenta nel dripping; della scomparsa Patrizia Vicinelli (Seven Poems, 1966; Apotheosis of Schizoid Woman, 1969--70; Non sempre ricordano, 1977--78) luogo di ritrovo dove gli avventori diventano opera. Eugenio Miccini (Il mare - romanzo, 1993) racchiude in un libro di plexiglass; mare fa fatica ad essere contenuto e che verrà restaurato già a metà mostra e poi Franco Vaccari, in una sala di passaggio, che presenta il suo Bar code/Code Bar, 1993, in cui un ambiente adibito a Bar diventa un momento di riflessione politica sulla situazione di Silvia Baraldini.

**LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

**PADIGLIONE ITALIA
OPERA ITALIANA (TRANSITI E TRITTICI)**

TRANSITI - PREMONIZIONI-

(Emilio Villa, Carla Lonzi)



Emilio Villa, Senza Titolo,



Carla Accardi, Violarosso, 1963

Elenco opere nell'allestimento in onore di Carla Lonzi:
Carla Accardi (Violarosso, 1963) Pino Pascali (Senza titolo),
Giulio Paolini (Cara Carla, 1966), Jannis Kunellis (Rosa nera,
1965), Pinot Gallizio (L'anima dal cuore verde, 1961), Lucio
Fontana (Concetto Spaziale A 111, 1957), Pietro Consagra
(Piano sospeso rosso, 1964), Mimmo Rotella (Senza titolo,
1958), Salvatore Scarpitta (Senza titolo, 1963), Mario Nigro
(Spazio totale: Variazioni progressive, 1954), Getulio Alviani
(1.2.4. superficie a testura vibratile, 1962), Enrico Castellani
(Superficie Angolare Nero, 1961), Luciano Fabbro (Italia
Carta stradale, 1975), Cy Twombly (Senza titolo, 1965).



Veduta intallazione lato "Carla Lonzi".

Dividono la sala i due protagonisti di Premonizioni. Questo "transito" s'incentra sull'omaggio ai critici italiani Emilio Villa e Carla Lonzi. Se nella stanza di Emilio Villa troviamo per lo più opere "oggetti di poesia" realizzati dallo stesso Villa oltre che le opere di William Xerra e Corrado Costa (Lacoonte, 1972), nella stanza di Carla Lonzi, organizzata come una quadreria, si trovano omaggi e ricordi degli artisti con cui ha lavorato. L'installazione, secondo le indicazioni della curatrice Anne-Marie Sauzeau, doveva dare l'impressione di un'allestimento che si sarebbe potuto trovare in casa propria per cui sul muro dedicato alla scomparsa critica italiana le opere si affastellano e raggruppano per dare un'impressione corale.

SALA FABIO MAURI

TRANSITI - PERSONA-

(Fabio Mauri – Emilio Isgrò)



Fabio Mauri, Muro occidentale del pianto, 1993



Momenti della performance,

Fra le opere di grande impatto è l'alto muro colpisce costruito da un assemblaggio di valige il Muro del pianto a muro, con in più la grazia di Susanne Christov-Bakargiev che completa l'ambiente con saponi e una sedia in "pelle ebrea" oltre che una performance nudista allo specchio.

Opere: Armadietto, 1971; Famiglia Ebraica, 1971; Finimenti in pelle ebrea. Alta scuola militare Oberkandertan, 1971; Gioiello – Laiback, 1971; Haarschneidemaschine, 1971; Ippolito March, 1971; Pelli da sci eseguite con Oswald e Mirta Rohn catturati a Davos. Brzezinka Ospedale Maggiore, 1971; Priscilla – Guanto, 1971; Samuel Morpugo, primo ospite nel campo di Treblinka, nella sua stessa conrune eseguito da Attila Rengstorf–Treblinka 1943, 1971; Saponi (4 pezzi), 1971; Sedia in pelle ebrea, Norimberga 1941, 1971; Muro del Pianto Valige, 1993.

**LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

**PADIGLIONE ITALIA
OPERA ITALIANA (TRANSITI E TRITTICI)**

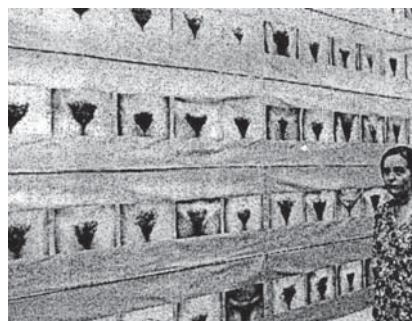
SALA EMILIO ISGRÒ

**TRANSITI - PERSONA -
(Fabio Mauri - Emilio Isgrò)**



Emilio Isgrò, 1--20 Gugluemo Tell, 1993.

TRANSITI - CONCESSIONE D'IMMAGINE -



Gorgoni Gianfranco, veduta dell'allestimento.

La sezione è dedicata a fotografi che hanno lavorato con l'arte. Sono presenti scatti di fotografi che sono sempre stati al fianco degli artisti che come Gianfranco Gorgoni, che apre la sezione e che espone un muro di scatti di pubi; numerosi ritratti di artisti come Giulio Paolini fotografato da Paolo Mussat Sarto; Pascali ritratto dal gallerista Plinio De Martiis sotto il peso di un Colosseo pop e di cartone; altro fotografo compagno di strada di molti artisti Claudio Abate che ripercorre con molti scatti gli anni Sessanta e Ottanta chiudendo la sala con fotografie di studi di artisti russi.

L'allestimento di questa sala ricca di numerose fotografie utilizza lo stesso sistema di pareti utilizzato anche per Muri di Carta, creando un'infilata di corridoi che moltiplicano lo spazio espositivo e restituiscono innanzitutto una ricchezza e molteplicità di immagini.

**TRANSITI - FABRICA CIVICA -
(Terra Motus e Gibellina)**

TERRAE MOTUS



Veduta della sala, si riconoscono la tela di Nino Longobardi e il trittico Il Mattino, 1981, di Andy Warhol.

La collezione Terra Motus, già introdotta dall'opera di Joseph Beuys all'entrata del padiglione Italia, è qui rappresentata: dalle gigantografie realizzate da Andy Warhol dalla prima pagina del quotidiano "Il mattino", sponsor di questa sezione, il giorno dopo il terremoto del 1981; da un trittico di Robert Mapplethorpe (Dennis with Flowers, 1983), da un dipinto di Silvio Merlino (Trofeo con piantina, 1986), da due apocalittiche opere di Julian Schnabel (Veronica's Veil, 1984) e Nino Longobardi (senza titolo, 1983) e da Carlo Alfano (Eco-discesa, 1981).

**LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

**PADIGLIONE ITALIA
OPERA ITALIANA (TRANSITI E TRITTICI)**

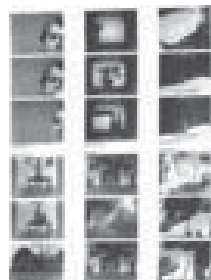
GIBELLINA



Carla Accardi, Presenti, 1990.

Il terremoto è il trait d'union di questa sala che viene divisa insieme anche agli artisti di Gibellina, che viene raccontata come esperienza di "Fabbrica Civica". Nell'ordine Troviamo i teli di Carla Accardi (Presenti, 1990) che aprono la sezione, Alighiero e Boetti (Presenti, 1985), Renata Boero (Presenti, 1992), Isabella Ducrot (Presenti, 1991) e Giulio Turcato. (Presenti, 1989).

**MUEL - MUSEO ELETTRONICO
DI LUCIANO GIACCARI**



Luciano Fabbro, frame da video, 1972

Al museo elettronico sono dedicati due ambienti collocati strategicamente sul percorso di visita del Padiglione Italia. Il primo a cerniera tra i "punti dell'Arte" e i "transiti", costituisce da un "tempietto" nel quale, in un ambiente oscurato, sono programmati videotapes e le performances anni 1971-76 e il secondo nel cuore di "transiti", dove in un ambiente a luce naturale vengono proposte le video documentazioni di musica, danza e teatro a tre canali (anni 1972-1992). A questi allestimenti è stata dedicata una cura particolare impiegando strumenti professionali ma risalenti all'epoca delle produzioni, per consentire una lettura filologica delle video-opere, riprodotte esattamente nelle condizioni originali di visione. Nella sala delle video documentazioni invece gli strumenti più attuali consentono la visione a luce naturale.

**LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

**PADIGLIONE ITALIA
OPERA ITALIANA (TRANSITI E TRITTICI)**

TRITTICI

I Trittici si articolano in quattro sezioni:

1. Imagina
2. Extroversa
3. La complessa
4. Oggettistica

TRITTICI - IMAGINA -



Carol Rama, Marta, 1940



*Giosetta Fioroni,
Maga rapitrice, particolare, 1992-93*

Nel primo trittico vi sfilano Cloti Ricciardi, che non si specchia ma riflette i passanti nelle sue installazioni in alluminio, ferro e legno; Carol Rama, con 70 teatrini giocati tra in un pirotecnico allestimento, e Giosetta Fioroni include tra le sue 13 opere recenti, a completare il terzetto.

OPERE: Giosetta Fioroni: Spiriti Silvani, 1972; Viaggio a Venezia, (1072-92); Notturmo, 1991; Duo: Oltre le porte regali, Notturmo a Roma, (1991-93); Trio: L'ambulante, Nella foresta, Il monte analogo, (1991-93); Duo: Arcana, Abissi lunari, 1992; Un bateau frele comme un papillon de mai, 1992; Verso l'Aldilà, 1992; Duo: Episodio lunare, Nel Reame lontano, (1992-93); Trio: Maga rapinatrice, Las encantadas, Barbari Blases, (1992-93); Trio: Minimi arcobaleni, Paysage moralisé, Breve storia dell' Infinito, (1992-93); Trio: Morgana, Oltre le terre lontane, Il Padrone del tempo, (1992-93); Teatrino, 1993; Trio: Il territorio della Fata M., La Robe-Reve, Il No, La Notte, Il Mai, 1993. Carol Rama: Nonna Carolina, 1936; Gli scopini, 1937; Grande Teatrino, 1937; Edoardo, 1938; Opera N. 9, 1938; Opera N. 11 Renard, 1938; Appassionata, (1936-39); Bolle di vetro, 1939; Bubi de Allegri, 1939; Opera N.15, 1939; Opera N.27, 1939; Appassionata, 1940; Le palette, 1949; Marta, 1940; Opera N. 34, 1940; Appassionata, 1936-41; Dorina, 1941; Opera N. 54, 1941; Pissoir, 1941; Appassionata, 1943; Dorina, 1943; Dorina, 1944; Ivan Hurash, 1946; Papillon, 1950; Melodramma, 1960; Bricolage, 1963; Pornografia, 1963; Senza titolo, 1963; Bricolage, 1964; Come non detto, 1964; Rituale, 1964; Bricolage, 1965; L'occhio degli occhi, 1967; Autorattristatrice N. 9, 1969; Omaggio a Carlo Mollino, 1969.

TRITTICI - EXTROVERSA -



Marisa Busanel, C'è qualcosa che non va, 1965



Aldo Mondino, Venezia Turcata, 1992

LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PADIGLIONE ITALIA OPERA ITALIANA (TRANSITI E TRITTICI)



Cloti Ricciardi, *Misura per misura (A)*, 1992

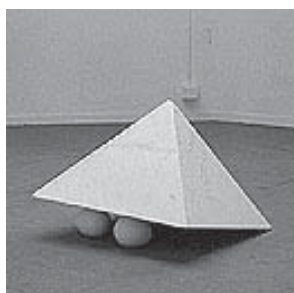
OPERE: Marisa Busanel: *Ilaria del Carretto*, 1961; *Nero su legno*, 1961; *Donna che nuota sott'acqua*, 1962; *With*, 1962; *Marisa cara*, 1963; *Grande Bianco*, 1963-64; *C'è qualcosa che non va*, 1965; *come si diventa ciò che si è*, 1965; *Piccola Betty*, 1965; *Sei Volte*, 1972. Aldo Mondino: *Tappeti stesi*, 1985-92; *Venezia turcata*, 1992; *Jugen Stilo*, 1993; *Mosaici di zucchero*, 1993.

Un'altra donna, introduce un trittico: Marisa Busanel, fedele alla sua ultima fonte d'ispirazione, l'Oriente, con tanto di kilim appesi alle pareti e una stanza di dervisci con colbacco. Chiudono il trittico Antonio Recalcati (*La Foresta morta*, 1992-1993) e Aldo Mondino (*Venezia Turcata*, 1992; *Tappeti stesi*, 1985-92; *Jugen Stilo*, 1993; *Mosaici di Zuccherò*, 1993).

TRITTICI - LA COMPLESSA -



Hidetoshi Nagasawa, *Iride*, 1993



Luciano Fabbro, *Senza Titolo*, 1993

La confluenza tra scultura e installazione si registra nelle opere di due reduci da Kassel: Luciano Fabbro (*Senza Titolo*, 1993) dalla Neue Gallerie alla sala ottagonale del Padiglione Italia, sacralizzandola con una scalena piramide marmorea poggiante su sfere nere; e analogo precario equilibrio è suggerito dalle tensioni metalliche e minerali di Hidetoshi Nagasawa (*Iride*, 1993). Ai due famosi artisti è affiancata la giovane Luisa Protti (*Senza Titolo*, 1993).

TRITTICI - OGGETTISTICA -



Piero Gilardi, *Igloo*, 1964

Oggettistica, vale a dire Ready-made: Salvatore Scarpitta riempie la sala con slittini archeologici omaggiando all'unisono gli Slittamenti dell'attesissima mostra al di là della Giudecca, che un cavallo di battaglia di Joseph Beuys. Analoghe attitudini rivela l'aerodinamico casco di Gianni Piacentino mentre Piero Gilardi presenta le sue nature artificiali.

OPERE: Piero Gilardi: *Igloo*, 1964; *Vestito stato d'animo*, 1964; *Greto di torrente*, 1965; *Trilite spezzato*, 1965; *Grano caduto*, 1967; *Mare con gabbiani*, 1967; *Black-out*, 1993. Gianni Piacentino: *Dark DullPink Large X*, 1966; *Self-Portrait Race 1*, (1991-93); *Pearl Indigo Large X*, 1992; *Race 8 (V.F.V.W)*, (1992-93). Salvatore Scarpitta: *Head Gear for Artists*, 1991; *Avon X*, 1962; *Boom Sled*, 1976; *Core*, 1978; *Parashute Sled*, 1987; *Lobster Chief Sled*, 1989; *Hill Canoe*, 1990; *Osoppo 44*, 1990; *Racing Car*, 1190; *Seal of Approval*; *American Rosetta*, 1991; *Bog Skis*, 1991; *Dare Davil Sled*, *Gulag Slug Sled*, 1991; *Judge and the Twin Wizards*, 1991; *Mud Pizzeria*, 1991; *Pizza Quarry*, 1991.

**LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

PADIGLIONE ITALIA

TRITTICI - ABSTRACTA -



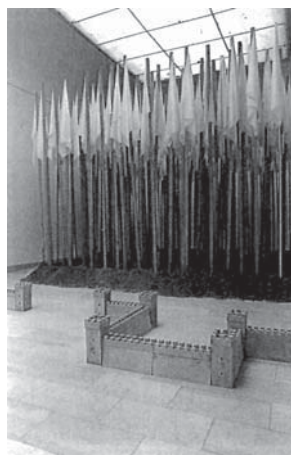
*Remo Salvadori, Verticuli, 1993;
Domenico Bianchi, Senza Titolo, 1993*

Abstracta chiude Opera Italiana con un gruppo di giovani artisti: Sergio Fermariello (Guerrieri: trittico; Lamentazione e Senza Titolo, 1993) Domenico Bianchi (Senza Titolo, 1993) cita l'encausto e Remo Salvadori (Tavolo d'Angolo, 1993 e 5 opere dal titolo Verticale, 1993) piastrella le pareti di formelle decorative staccate da Kassel.

**PAESI SENZA PADIGLIONE
NEL PADIGLIONE ITALIA:**

Lo stordimento provocato dal Padiglione Italia dove sono stipati (ala Pastor) anche gli artisti rappresentanti quei paesi che non dispongono di padiglione nazionale: Bulgaria, Irlanda, Lussemburgo, Repubblica di Corea, Senegal, Repubblica di San Marino, Sudafrica e le nazioni afferenti all'Istituto Latino - Americano (Bolivia, Cile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Messico, Panama, Paraguay, Perù).

MACCHINE DELLA PACE



Mario Ceroli, Progetto per la pace e per la guerra, 1969 e Julian Opie, Londra, 1958.

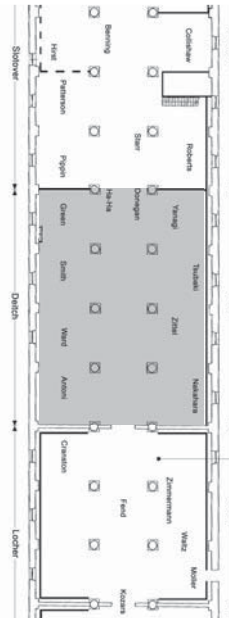
Commissione Operativa
Laura Cherubini, Paola Ugolini,

Commissione esecutiva
Allievi scuola Internazionale di curators, La Biennale di Venezia - Magasine de Grenoble.

OPERE: Tony Cragg, Liverpool, 1949; Shirazeh Houshiary, Open Segrets, 1993; Ange Leccia, Arrangiamet, 1993; Roman Opalka, Opalka 1965 1/∞ Detail 2668393-2688144, 1965; Roman Opalka, Opalka 1965 1/∞ Detail 4875812-4894230, 1965.

LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

CORDERIE
APERTO 93: EMERGENZA /EMERGENCY



CAN ART STILL CHANGE THE WORLD?
- JEFFREY DEITCH -



Kiki Smith, (prime 2 foto) veduta installazione.



Janine Antoni, Lick & Lather, 1993

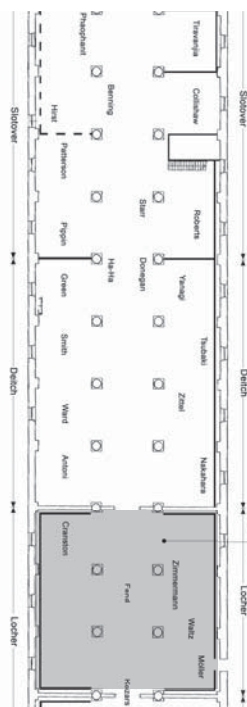


Yukinori Yanagi, The Word Flag Ant Farm, 1990 prima della rimozione delle formiche



Kohdai Makahara, A module for floating to be used in pair with my wife or future child, 1993

OPERE: Janine Antoni: Lick & Lather, 1993. Renée Green: Toile: "Vienna", 1992. Kohdai Nakahara: A Module For Floating to Be Used In Pairs With My Wife For Our Future Child, 1993. Kiki Smith: Mother-Child. Noboru Tsubaky: Golden Harmony, 1993. Nari Ward: Exodus, 1993. Yukinori Yanagi: The Word Flag Ant Farm 1990, 1990. Andrea Zittel: A to Z Breedin Unit: for Averaging Eighth Breeds, 1993; Cheryl Donegan: Head, 1993. Haha: Dolce, 1993.



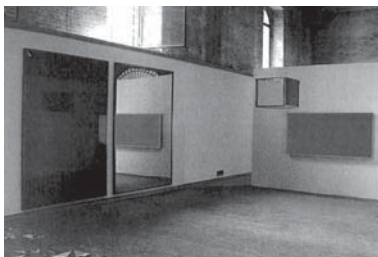
DAS REALE/DIE ARBEIT - THOMAS LOCHER



Daniel Peterman, Recycled Tires, 1990



Regina Möller, Film, 1993

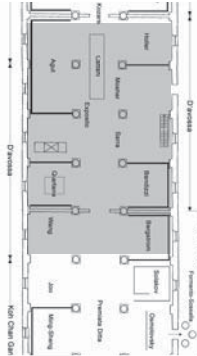


Rolf Walz, Feedback, 1993

OPERE: Biefer & Zraggen: Prophezeiungen, 1990-93; Der Beuteträger, 1991. Meg Cranston: N. 2 Who's Who by Size: University of California Sample, 1993. Regina Möller: Film, 1993. Ocean Earth Construction and Development Corporation. Hirsch Perlman: The Layman's Practical Guide to interrogation: First Draft, 1993. Dan Peterman: One ton Sulfure Dioxide, 1993; Shade of Green, 1993. Rolf Walz: N. 3 Feedback, 1993. Peter Zimmermann: Senza Titolo, 1993.

LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

CORDERIE APERTO 93: EMERGENZA /EMERGENCY

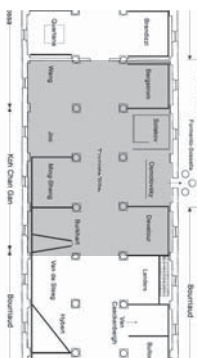


INDICATORI - ANTONIO D'AVOSSA



OPERE: Pep Agut: Not Exact Rooms, 1993; Persona, 1993; Selfportrait, 1993. Bigert&Bergstrom: Adrenaline Dream. Marco Brandizzi: Zero, 1992. Giorgio Cattani, Corsia, 1993. Maria Eichhorn: Zeichnungen, 1989; 17 x 3 Substantive, 1991; Buch/Stehpult, 1991-93; Hängenmatten, 1993. Carsten Höller: Monster Child; Pest Control, 1993. Kirsten Mosher: Top Soli Nation, 1992. Luca Quaranta: Chi, 1993. Sergio Sarra: Autoritratto, 1993; Iguane, 1993; Paesaggio, 1993. Marcelo Expósito: Tierra Prometida, 1992. Subreal: Draculalund, 1993.

*Bigert & Bergstrom, Adrenaline Dream, 1993.
veduta dell'installazione,*



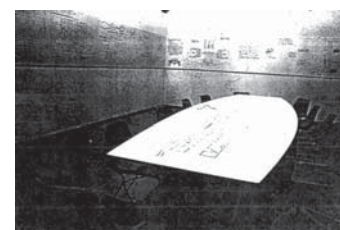
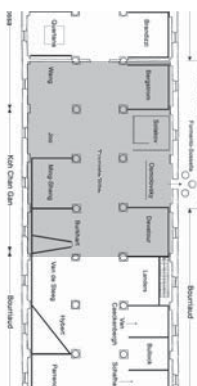
INDIFFERENCE AND NON- INDIFFERENCE - KONG CHANGAN -



*Formentero - Sossella,
Primi giochi, 1993*

Opere: Kathe Burkhart: Charly, 1990 (Scavenger Daughter), 1992; Dave 1984-90 (head crusher) (Dave 1984-90), 1992; Slit from Liz Taylor Series (Ash Wednesday), 1992; Bill 1978-79 (The Rack), 1993; Cazzomatto: from Liz Taylor Series - X Y e Z, 1993; Michael 1983 (Oral, Rectal, Vaginal Pear), 1993; Scumbag: from Liz Taylor Series (Vanity Fair Cover), 1993; Smatch: from Liz Taylor Series (The girl who had Everything), 1993. Formento-Sossella, Primi giochi - Dondolo a Molla, 1993; Primi Giochi - Pampano, 1993; Primi Giochi - Tatami, 1993. Michael W. Joo, Mongolid Version B-29 (Miss Meghook No. 1-6), 1993. Lee Ming-Sheng, Fireball or Firecircle, 1993. Anatoly Osmolovsky, Chaos - My House, 1993; Unwanted Third, 1993. Nedko Solakov, Dreams - Nighth, 1993. Youshen Wang, Newspaper Curtains, 1993. Wu Shan Zhuan, Putting The Money for Art - Matirial in Bank and Working for The Exhibition.

STANDARDS - NICOLAUS BURRIAUD -



Cercle Ramo Nash, Total Recal, 1993



*Kai Althoff, senza titolo, 1993
veduta installazione*

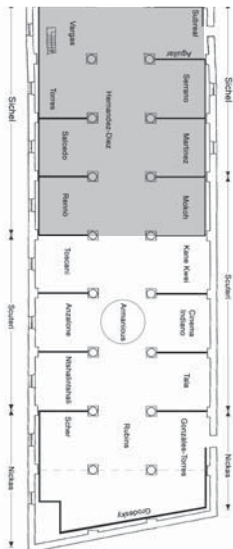


*Philippe Parreno,
No more Reality, 1991*

OPERE: Angela Bulloch: N. 5 Untitled, 1993. Cercle Ramo Nash: Total Recal, 1993. Fabrice Hybert, Sans Titre, 1986-93. Sean Landers: Video For Aperto, 1993; Danny Boy Of a Dingle, 1993; Challagan Strikes It Rich, 1993; Drunk Again!, 1993; Moriatri It Again, 1993; Sullivan And His Trainer, 1993; John The Baptist, 1993; Dingleberry Sean, 1993. Philippe Parreno, No more Reality, la manifestation, 1991. Patrick Van Caecckenbergh, Kakstoel, 1993. Niek Van de Steeg, Le Pavillon a Vent, 1993. Nicolaus Schafhausen presenta. Kai Althoff: Untitled, 1993. Lukas Duwenhögger: Club-Kellner, 1990; Gespräch, 1992.

LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

CORDERIE APERTO 93: EMERGENZA /EMERGENCY



NEWS FROM POST - AMERICA- BERTA SICHEL

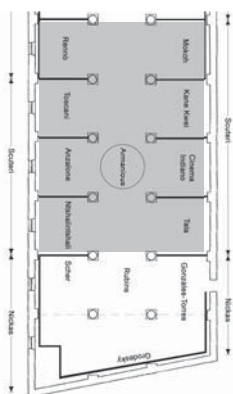


Rigoberto Torres che fotografa le sue sculpture - ritratto Julio, Jose, Junito, 1991-92

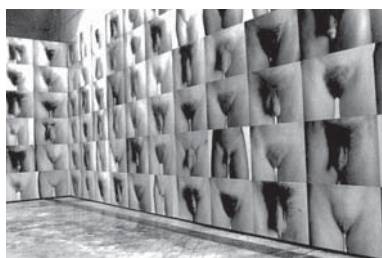


Andres Serrano, La Morgue, 1992

OPERE: Laura Aguilar: N. 2 Untitled from Clothed/Unclouted Series, 1990; Untitled from Clothed/Unclouted Series, 1991. Daniel J. Martinez: The Big Bad Wolf (The Wicked Witch) & the Thing under the Bed, 1993. Rosângela Rennó: Humorais. Doris Salcedo: N. 3 Sin título, 1989-93. Andres Serrano: The Morgue (Jane Doe Killed By Police), 1992; The Morgue (Knifed to Death I), 1992; The Morgue (Knifed to Death II), 1992; The Morgue (Infectios Pneumonia), 1992. Rigoberto Torres: Julio, Jose, Junito, 1991-92; Margaret and Ervin, 1992; Maria, 1993. Eugenia Vargas: Untitled, 1993. José Antonio Hernández-Diez: Untitled, 1993.

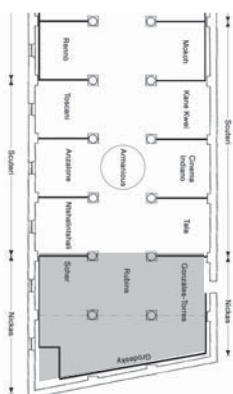


FORSE ... - ROSMA SCUTERI -



Oliviero Toscani, Immagini di consumo di massa, 1993.

OPERE: Filadelfo Anzalone, Via Crucis, 1992; La natura ci ripete, 1993. Hany Armanious: Mr. Big, 1993. Botala Tala: Chute libre, 1991; La marque Pajero corbillard ou la gibeciere d'un chasseur nocturne, 1991; Le coup d'etat du 4 Decembre 1991, 1991; Chaillot, 1991; Cohabitation Pouvoir Opposition, 1991; Election democratiques en Afrique ou la main à la pate, 1991. New Madras Agency. Samuel Kane Kwei: N. 2 Traditional Coffin(Onion), 1993. Mondo/Mokoh: Anak Taken Bojog, 1992; Omaggio a mia nonna, 1992; Orang rasindengan orang malas, 1992-93. Bonnie Ntshalintshali: Adam, 1993; Eve, 1993; Unkulunkulo lisekhathele abantu babulana nezilwane, 1993. TODT: Barrel Lift, 1993; Bow Bike, 1993; Fly Paper, 1993. Oliviero Toscani: Immagini di consumo di massa, 1993.



AN ESSAY ON LIBERATION - ROBERT NICHAS -



Nancy Rubin: Mattresses and Cakes, 1993

OPERE: Félix Gonzáles_Torres, Untitled (Aparicion), 1991. Scott Grodesky: 1991; 1993. Nancy Rubin: Mattresses and Cakes, 1993. Julia Scher: Security by Giulia, XVII, 1993.

**LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

**CORDERIE
APERTO 93: EMERGENZA /EMERGENCY**

VAPORETTI - BENJAMIN WEIL -



Sylvie Fleury, Legs, Body and Mind, 1993

OPERE: Henry Bond: On The Buses, 1993. Sylvie Fleury: Legs, Body and Mind, 1993. Dominique González-Foerster: This is an Abandoned Ring, 1993. Gotsho, Help, 1993. Lothar Hempel: Senza Titolo, 1993. Roth & Stauffenberg: 07 : 00: 02: 39, 1992; Boat People, 1993.

**GRANAI ZITELLE, GIUDECCA, PALAZZO FORTUNY
SLITTAMENTI**



SLITTAMENTI (GIUDECCA)



Stanza curata da Pedro Almodovar
allestita da Christian Leigh

In Slittamenti la multidisciplinarietà è al centro dell'indagine. Sono diversi gli artisti, registi che usano linguaggi artistici diversi da quelli per cui sono normalmente riconosciuti. Così Pedro Almodovar s'improvvisa curatore selezionando opere che spaziano dai suoi autori prediletti (Warhol, Lichtenstein, Mappelthorpe, Steinbach e altri) a designer come Ettore Sottsass; mentre dello scrittore William Burroughs vengono presentati dipinti, del regista Wim Wenders e del filosofo Jean Baudrillard fotografie, di Pino Pascali bozzetti pubblicitari. Il video è forse il medium più presente: di Derek Jarman, ammalato di Aids, viene anche proiettato Blue ispirato a Yves Klein, mentre di Luca Patella, Vettor Pisani, Mario Schifano, Vincenzo Agnetti, Bob Wilson si proiettano superrotto degli anni '70. Enrico Ghezzi allestisce una sala dedicata a Mario Schifano.

**SLITTAMENTI
(GRANAI DELLE ZITELLE)**



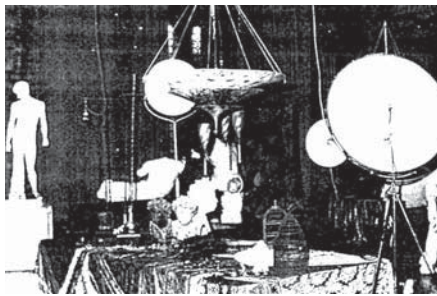
Bob Wilson, particolare dell'installazione

Bob Wilson realizza un'installazione ambientale in cui il pavimento è ricoperto d'argilla e si odono suoni metallici, che si ripetono e si allontanano. Al visitatore viene chiesto di entrare a piedi nudi così che possa fare un'esperienza sensoriale immersiva di questo ambiente straniante tra il lunare e il desertico.

**LE MOSTRE DE LA XLV ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

**GRANAI ZITELLE, GIUDECCA, PALAZZO FORTUNY
SLITTAMENTI**

**SLITTAMENTI
(PALAZZO FORTUNY)**



Questa parte di Slittamenti dal titolo Watching-Water è interamente dedicata al Peter Greenaway. All'esterno il palazzo viene rivestito con tessuti preziosi – realizzati appositamente per la mostra – che richiamano i motivi di Fortuny. Al piano nobile Greenaway fa un intervento di illuminazione interpretando scenograficamente alcune stanze dell'abitazione del pittore; al piano superiore invece vengono allestite quattro stanze dedicate ai suoi film. In esposizione alcuni aspetti preparatori, dai disegni alle pagine delle sceneggiature di quattro film accomunati dall'uso del tema dell'acqua: Intervals (1969) Giochi nell'acqua, I morti della Senna, (1974) e L'ultima tempesta (1991). L'ultimo effetto "d'acqua" è riservato al corridoio alla fine del percorso in cui vengono riprodotti i movimenti dell'acqua.

SLITTAMENTI (GIUDECCA)

CAGE&CO. IL SUONO RAPIDO DELLE COSE

(Antichi Granai Delle Zitelle e Fondazione Guggenheim, Cà Vernier Dei Leoni)

La mostra rende omaggio a John Cage, morto nell'estate del 1992, quale "sconfinator" tra diversi generi espressivi. Fondazione Guggenheim, dove sono presenti opere di artisti a lui legati, da Rauschenberg a Johns, a Pistoletto.

4.4. Analisi della mostra *Punti Cardinali dell'Arte*.

La 45esima Esposizione Internazionale d'Arte *Punti Cardinali dell'Arte* è composta da quindici mostre, pertanto per comprendere il progetto complessivo vanno considerati insieme di tutti gli elementi comprese, le modifiche che costringeranno Achille Bonito Oliva a tagliare quello che egli ritiene il centro nevralgico della sua Biennale la mostra *Venti dell'Arte* alla mostra è dedicato un approfondimento in questo capitolo.

L'*organon* delle mostre presentate alla Biennale è parte di un progetto che si delinea immediatamente durante i primi due mesi dell'incarico a direttore del settore Arti Visive per cui le molte mostre, anche quando non curate direttamente da Bonito Oliva, devono essere considerate parte integrante del progetto *in toto* in quanto nate nella visione primigenia complessiva del curatore.

Punti Cardinali dell'Arte verte, nonostante i tagli, su due concetti in particolare: in primis la coesistenza dell'arte, intesa come una convivenza fra declinazioni differenti di metodologie e medium e una convivenza fra impostazioni culturali diverse, in seconda istanza il nomadismo culturale che è un termine "ombrello" che racchiude tanto l'idea modernista dell'artista che cerca un 'altrove' - sia esso fisico o figurato - quanto la descrizione della condizione dell'artista contemporaneo il cui orizzonte si è improvvisamente allargato a tutto il mondo in seguito agli eventi politici scatenatisi all'indomani della caduta del muro di Berlino e alla concomitante esplosione della globalizzazione informatica ed economica. L'uso della parola nomadismo è da intendersi secondo molte accezioni diverse comunque da rapportare a un discorso intorno all'"altro" e all'"identità" che in quegli anni prende piede nelle teorie post-coloniali.

Le varie mostre che fanno parte di questa Biennale rispondo pertanto ad un principio di coesistenza innanzitutto spaziale, tanto che la prima caratteristica metodologica dell'allestimento ideato da Bonito Oliva è una coabitazione spaziale e pratica riscontrabile nelle molte mostre comprese nel padiglione Italia e nell'accoglienza di artisti di altra nazionalità fatta da alcuni padiglioni che aderiscono al progetto di trans-nazionalità. Da sottolineare inoltre la convivenza con la città attuata tramite il posizionamento nel tessuto urbano di Venezia di alcune delle mostre della Biennale. A questa "coesistenza"

nello spazio corrisponde una “coesistenza” teorica: « La ricerca di punti cardinali dell’arte implica la scelta di categorie spaziali e sincroniche, che consentano di pensare l’arte secondo un ordine di coesistenze, non secondo un ordine di successioni ». ¹ Si può sostenere che con Bonito Oliva si verifichi uno spostamento radicale, che poi vedrà i suoi frutti più compiuti nella mostra di Harald Szeemann dAPERTutto: da un’idea temporale ad una spaziale, quasi topologica. Osserva, a riguardo, Mario Perniola circa la necessità di « liberarsi dai condizionamenti di un evolucionismo storicistico, che riesce a pensare solo mediante il ricorso a categorie temporali e diacroniche. La ricerca di punti cardinali dell’arte implica la scelta di categorie spaziali e sincroniche [...]. Ciò che ci interessa non è più la storia dell’arte, ma la possibilità di una topologia dell’arte che prenda in esame e analizzi le più varie e contraddittorie esperienze artistiche nella loro continuità e nei loro limiti ». ²

Tutte le mostre sono parte integrante del progetto Oliviano, e per questo motivo tutte trovano uno spazio descrittivo, seppur breve, nella scheda generale, mentre nell’analisi del display un esame più puntuale dell’allestimento è rivolto unicamente a quelle mostre tradizionalmente collocate entro i confini dei Giardini presso il padiglione Italia – luogo che identifica storicamente la mostra del curatore, alcuni accenni sono riservati alle mostre *Passaggio a Oriente* presso i padiglioni Venezia e Israele e *Slittamenti* ospitata in tre sedi diverse a Venezia. Una digressione è altresì dedicata alla mostra riservata ai giovani artisti *Aperto '93*. Due i motivi di questa scelta: il primo è legato al fatto che questa è, anche se non ci sono ancora avvisaglie, l’ultima edizione che viene organizzata avendo in mente di riproporre metodologicamente l’impianto della prima edizione *Aperto'80* di cui, peraltro, Bonito Oliva fu co-curatore insieme ad Harald Szeeman. Il secondo motivo è connesso alla sua particolare strategia organizzativa. Affidata alla guida di Helena Kontova la mostra si divide in 13 mostre curate da altrettanti curatori. I protagonisti – sia artisti che curatori - di questa edizione di *Aperto* diventeranno i grandi nomi del decennio a seguire e oltretutto l’impostazione di co-curatela allargata, la dimensione collaborativa, l’apertura a voci eterogenee diventano cifra espositiva negli anni a venire culminando negli esempi più celebri quali documenta 11 e la 50esima edizione della Biennale curata da Francesco Bonami.

¹ Verbali LXII Riunione Consiglio Direttivo, 5 settembre 1992, p. 45, in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 115.

² Mario Perniola “L’arte come mutante neutro” in Achille Bonito Oliva (a cura di) *op. cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. 3.

Il display del padiglione Italia raccontato nella sezione precedente è organizzato cercando di descrivere l'allestimento a partire dall'impostazione della mostra data da Achille Bonito Oliva, raggruppando quindi gli artisti secondo lo schema teorico fornito dal curatore. Ad esempio, ed in particolare per la descrizione della mostra *Punti dell'Arte*, si è divisa la descrizione dell'allestimento nelle sezioni Grave (nord), Fermo (ovest), Aureo (sud), Araldico (est). Confrontando le sezioni con la mappa dell'ipotesi di ricostruzione dell'allestimento non si trova corrispondenza ad una divisione per stanze. La sezione Nord infatti è costituita dal gruppo Beuys, Morris, Kikerby e Baselitz ma le loro opere sono distribuite rispettivamente nell'edicola d'entrata al padiglione, nel salone centrale, nella prima sala di sinistra annessa a quella centrale e nella successiva proseguendo verso il fondo. Inoltre le opere dei quattro artisti convivono con altre opere di altrettante diverse sezioni.

Entrando nel padiglione Italia il visitatore s'imbatte in una struttura aperta nei due lati di fondo e apparentemente percorribile che ospita l'opera *Terremoto a palazzo* (1981) di Joseph Beuys. Mentre di fianco in una nicchia dell'edicola si annida l'opera di Boltanski (Fermo) *Les archives de la Biennale de Venise en 1938* (1993) in cui l'artista assembla fotografie relative alla famosa biennale del '38 che ricevette la visita di Adolf Hitler.

L'opera di Beuys era molto cara a Bonito Oliva che si occupò della mostra *Terrae Motus* realizzata all'indomani del terremoto di Napoli e con la quale collaborò con insieme a Lucio Amelio di Napoli, dalla cui collezione proviene tra l'altro l'opera. Per questo è interessante notare la sua collocazione in un posto non soltanto preminente – l'entrata alla mostra che diventa un passaggio metaforico attraverso l'opera e la struttura postavi attorno – ma anche la funzione legata ad una fruizione che si presenta immediatamente senza un percorso prefissato. Sulla destra si aprono le stanze della seconda e terza sezione di *Transiti (Opera Italiana)* fabbrica civica: *Gibellina* e fabbrica civica: *Terrae Motus*, entrambe dedicate a due luoghi colpiti dal sisma e ai quali l'arte e gli artisti hanno risposto in modi diversi ricostruendo come nel primo caso o aprendo squarci di riflessione sulla fragilità umana nel secondo.

Nella sala successiva la compresenza fra le opere di Robert Morris, Enzo Cucchi ed Emilio Vedova, non appartenenti alla stessa sezione della mostra, fa sorgere una domanda intorno al principio ordinatorio che sottende l'allestimento. Certo è che un'opera grande com'è *Orion* di Robert Morris non era collocabile in molte altre stanze del padiglione ma certamente non era l'unica soluzione possibile. Questa osservazione è valida anche per le opere di Enzo Cucchi ed Emilio Vedova, l'accostamento fra le opere però sembra suggerire la ricerca di un dialogo fra le stesse che si pongono come dicotomiche. Una situazione

molto evidente nella stanza che accoglie i riverberi dorati creati da una luce radente sulle opere Gino De Dominicis da una parte e dall'altra le grandi tele espressive e vitali di Per Kikerby.

Metodologicamente le opere creano un dinamismo nel percorso che si può definire "per trazioni e contrazioni", esse, in particolare nelle stanze occupate da *Punti dell'Arte*, articolano un discorso, un movimento fatto per continue antinomie così ad esempio di passa dalla stanza di Sigmar Polke riempita da cielo a terra di opere dell'artista all'intimità della proposta di Anish Kapoor per poi imbattersi nella messa in discussione dei limiti spaziali architettonici ed espositivi suggeriti dall'installazione ambientale di Daniel Buren.

Un posto di rilievo nel padiglione è riservato alla grande mostra fotografica che Bonito Oliva riesce in extremis a realizzare *Muri di Carta*. Questa occupa il soppalco e il seminterrato quindi si insinua fra le altre mostre ma allo stesso tempo ne rimane distinta. La mostra, in collaborazione con Arturo Carlo Quintavalle e il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma (CSAC) racconta attraverso oltre cinquecento fotografie il paesaggio e la fotografia italiana. La mostra avrebbe dovuto essere l'espressione del tema del viaggio - come viaggio nella storia del paesaggio - nella fotografia ma anche di un tentativo concreto di valorizzare il patrimonio italiano.³

Il resto del padiglione, eccetto per l'Ala Pastor che accoglie gli artisti di alcuni Paesi senza padiglione, è occupato dall'articolata mostra che rappresenta l'Italia in Biennale *Opera italiana*. La mostra è divisa in due macro sezioni *Transiti* che consta di sette sotto-sezioni (Concessione d'immagine, Fabbrica civica *Terrae Motus* e *Gibellina*, Parabilia, Premonizioni, Persona e MUEL, il museo Elettronico di Luciano Giaccari) e Trittici divisa in quattro sotto-sezioni (Imagina, Extroversa, La complessa, Oggettistica). Tale zona espositiva, contrariamente a *Punti dell'Arte* appare più ordinatamente divisa per stanze, in particolare per quanto riguarda la sezione *Transiti* che è l'unica parte della mostra visitabile secondo un percorso che procede di sala in sala. Dall'ingresso si visita la stanza delle fabbriche civiche di Gibellina e Napoli che appaiono come due estremi opposti: a una parte, infatti, c'è la colorata e tumultuosa Gibellina annunciata dai paramenti di Carla Accardi che pendono dal soffitto mentre la sezione di *Terrae Motus*, pur presentando opere di grandi come Andy Warhol e Robert Mapplethorpe ha l'aspetto di una fredda quadreria. A seguire verso il fondo del padiglione si passa dall'installazione fotografica "Concessione d'immagine", poi per la stanza di "Persona" divisa tra il nero allestimento per l'esposizione

³ "Questa mostra è la riprova di quanto la collaborazione fra due pubbliche strutture, la Biennale di Venezia con la sua centenaria storia e l'Università con il CSAC e con i suoi specialisti e la sua ricerca possa giovare ad aree culturali emarginate". Gloria Bianchino, "Il CSAC e la politica della fotografia", in Achille Bonito Oliva (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. 420.

dei disegni di Emilio Isgrò e il *muro occidentale del pianto* di Fabio Mauri, si procede ancora per la stanza dedicata ai due grandi critici d'arte scomparsi Carla Lonzi ed Emilio Villa, a cui Bonito Oliva rende omaggio, per poi terminare il percorso di *Transiti* con "Parabilia" la parte più interdisciplinare di *Opera Italiana*. Nell'allestimento di queste sale è possibile notare un aspetto particolare che si riscontra nell'allestimento delle fotografie di Concessione d'Immagine, ma che viene anche riproposta in *Muri di Carta*. Si tratta ovvero della costruzione di numerose strutture perpendicolari alla sala che moltiplicano gli spazi espositivi e permettono, in una grande pletora di materiale, come è appunto il caso di queste due sezioni, di creare delle zone più identificative. Da un punto di vista metodologico, nella proposta di elementi architettonici tradizionali per l'esposizione, Bonito Oliva non si discosta in modo specifico dalle pratiche coeve sia in mostre temporanee che museali. Il suo sforzo è più teso all'accostamento inedito, all'incontro fra le opere, seguendo anche la tecnica della "moltiplicazione" di elementi solo apparentemente distanti.

La zona dedicata ai *Trittici* risponde invece interamente alla logica delle opere come singolo universo autonomo. A ciascuna opera è dedicata un'unica stanza, tranne nel caso di Scarpitta con Piacentino, e Fioroni, con Busanel che condividono ampi spazi tali da permettere comunque un'autonomia dell'opera. Questa impostazione centrata sull'opera risponde, come descritto nella trattazione relativa al pensiero curatoriale di Bonito Oliva, alla convinzione che le espressioni artistiche devono essere prese in considerazione a partire non « non dall'anagrafe del soggetto ma dal catalogo dell'oggetto ». ⁴ Inoltre l'accostamento di opere per dicotomie risponde all'esigenza di rappresentare la cultura della complessità che l'arte contemporanea contiene. La scelta di dedicare agli artisti italiani di *Trittici* sale personali è in linea con l'idea di un'identità mediterranea fatta da un insieme – di qui il titolo *Opera Italiana* e non "opere" – di tensioni individuali. In questo senso è possibile comprendere una delle accezioni con cui Achille Bonito Oliva utilizza l'espressione "coesistenza dell'arte" ovvero come compresenza di diverse individualità che costruisce un fatto unico.

La coesistenza linguistica si esprime in moltissime delle mostre proposte che non sono state direttamente allestite sotto la guida di Bonito Oliva, ma rispondenti totalmente alla sua impostazione. Fra queste, ad esempio, *Slittamenti* che si articola in tre parti. La mostra è dedicata alla multidisciplinarietà o più precisamente alle "invasioni di campo" che non si fermano all'un uso di un medium specifico ma arrivano all'indagine trasversale che l'arte compie, così nella parte che si teneva ai Granai delle Zitelle alla Giudecca il regista Pedro

⁴ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXXIX.

Almodovar s'improvvisa curatore selezionando e allestendo una piccola mostra con le opere dei suoi artisti prediletti oppure del filosofo Jean Baudrillard vengono esposte le fotografie e dell'artista Pino Pascali i bozzetti pubblicitari. Una situazione altrettanto multidisciplinare viene proposta anche in *Cage & Co. Il suono rapido delle cose*. Anche se la mostra si propone di essere tributo all'artista recentemente scomparso, la complessa mostra che viene presentata solo parzialmente per mancanza di fondi, è incentrata sulla grande influenza dell'artista americano in molteplici campi del sapere artistico e non solo, dimostrando di fatto la permeabilità e pervasività dell'arte. Un aspetto questo centrale del pensiero Oliviano. Non a caso il curatore chiude il suo pezzo nel catalogo generale con una affermazione da cui trapela la sua convinzione intorno all'importanza dell'arte in ogni settore della vita « intendo testimoniare la capacità dell'arte di essere indispensabile ».⁵

I temi - entropia, natura, corpo, violenza, sopravvivenza - scelti per *Aperto '93 Emergency/Emergenza* sono comprensibili proprio alla luce di questa dichiarazione e dello sforzo di dare ragione del presente. *Aperto '93* è segnata da una forte collaborazione fra i curatori e nonostante le vicende legali tra Flash Art e la Biennale che poi ne sono seguite, con la conseguenza dell'interruzione di circolazione del catalogo, editato e distribuito da Flash Art, la mostra si situa come un'esperienza fondativa per la futura Biennale e per le mostre internazionali per due motivi.

Il primo risiede nella formula collaborativa proposta riscontrabile sia nell'organizzazione delle varie mostre che benché affidate ai singoli curatori nascono da un confronto continuo circa l'allestimento. Seguendo infatti la distribuzione delle opere nello spazio sembra dominare un impianto comune, sia nella tipologia delle strutture impiegate e il loro conseguente dispiegamento negli ambienti delle Corderie sia per la presenza di un meta-percorso, che attraversa tutte le sezioni leggibile nel contrappunto delle grandi installazioni - fra cui Moro-Rüdiger, McCharty, Armanious - che fanno da punti di snodo e di concentrazione visiva. Le grandi installazioni che organizzano lo spazio di luoghi spesso post-industriali diventano una cifra delle Biennali e diventando oltre che occasione per gli artisti di produrre lavori pubblici altrimenti di difficile realizzazione. L'aspetto di festivalizzazione di questi eventi inoltre porta sempre più spesso a prediligere come segnacoli, grandi installazioni spettacolari che agiscano tanto da "brand" quanto da "sintesi concettuale".

Il secondo aspetto che rende *Aperto '93* un'esperienza fondativa è certamente la tematica. Di per sé, come principio teorico organizzatore, la tematica è assente, ma nei titoli o nelle intenzioni, (come succede in *Aperto '93*) si individuano parole chiave e suggestioni che

⁵ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XLI

possano descrivere le tendenze della contemporaneità. Il taglio super-contemporaneo è la cifra fondamentale, l'attualità e la sua declinazione artistica. Anche Aperto quindi partecipa della struttura a mosaico in quando « tesa alla lettura della complessità internazionale dell'arte mediante tasselli espositivi di temi, contesti e personalità individuali della creazione artistica ».⁶

Nei tagli al programma del 19 marzo 1993 l'eliminazione di *Venti dell'Arte* sacrifica nello specifico la possibilità dell'articolazione del concetto di nomadismo che in maniera diversa realizzerà poi nel 2001 in *Tribù dell'Arte*. Pertanto la mostra *Passaggio a Oriente* che nel disegno generale delle mostre si sarebbe collocata come la contemporanea declinazione dell'oriente in arte, risulta invece una mostra a sé stante. Ancora una volta però sono le scelte secondo la logica "dell'invasione di campo" che rendono la fruizione di questa mostra come parte integrante del progetto. Divisa tra il padiglione Venezia e il padiglione Israele - sgombro per l'occasione dal momento che l'artista Avital Geva, che rappresentava quell'anno Israele, costruisce una serra dove svolge la sua attività artistica rendendo inutile la presenza del padiglione – la mostra presenta anche la sezione delle installazioni Gutai che vengono distribuite nei viali dei Giardini, mentre inizialmente erano allestite negli spazi di una pineta. La presenza giocosa e invadente di queste opere permette a *Passaggio a Oriente* di porsi, nonostante la sua marginalizzazione teorica dovuta all'assenza di *Venti dell'Arte*, come il biglietto da visita della mostra di Bonito Oliva, essendo il primo incontro del visitatore ai Giardini di Castello e di introdurre ad un discorso tanto di coesistenza con un 'altrove', che sembra tutto sommato molto vicino, e di ribadire il discorso che egli tenta di portare avanti con i Padiglioni nazionali intorno alla trans-nazionalità. Bonito Oliva, infatti, tenta per quanto possibile, di cercare un punto di interazione con tutte le altre mostre che si svolgono contemporaneamente alla mostra del curatore durante la Biennale. La Biennale di per sé è già una mostra a mosaico che conta tante mostre almeno quanti sono i padiglioni nazionali. Egli cerca di valorizzare questa struttura da Expo, da tanti anni sotto attacco ma senza alternativa reale cercando piuttosto di operare proponendo uno sforzo comune ideale, di superare le barriere nazionali invitando artisti di altre nazionalità o ospitando paesi senza padiglione.

E' opportuno anche parlare dell'allestimento delle mostre di questa Biennale dal punto di vista della loro collocazione nella città. Consultando la cartina delle mostre in città ricostruita per questo studio nella scheda generale è possibile comprendere il modo in cui la mostra è distribuita.

⁶ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXIV.

La cartina proposta è organizzata in modo da individuare non solo il dislocamento delle mostre nel tessuto urbano di Venezia, ma evidenzia quali siano propriamente emanazione dell'Ente, quali sedi di mostre di Paesi senza padiglione e quali invece mostre patrocinate. Pur concorrendo tutte al grande evento che è l'Esposizione Internazionale d'Arte assumono un peso diverso se considerate come diretta emanazione dell'Ente o meno. Nella mappatura, ricostruita per il 1993, è immediatamente percepibile che le mostre della Biennale hanno invaso la città, questo è tanto più significativo se si considera che i paesi senza padiglioni espongono per lo più al padiglione Italia non essendosi ancora consolidata la tradizione dell'affitto di sale esterne ai Giardini pratica quale siamo abituati oggi.

Questa scelta di esporre per tutto il comune da una parte implica una coincidenza tra Biennale e città di Venezia che fa sì che Bonito Oliva consideri tutta la città come sito espositivo, facendo di Venezia il teatro della Biennale. Dichiara, infatti, ad Alain Elkan in un'intervista « ho potuto realizzare un progetto complesso e interdisciplinare implicando l'intera mappa espositiva della città e realizzando per la prima volta il nuovo modello espositivo dell'arte zapping ». ⁷

Sono diverse nella carriera di curatore le mostre che Bonito Oliva può annoverare come portatrici di alcuni degli aspetti che fioriscono poi nella 45esima Biennale, sopra tutte però la mostra che più di ogni altra costituisce un rimando importante sia per questa che per altre mostre è *Contemporanea* (1973) con cui *Punti Cardinali dell'Arte* ha diversi punti di raccordo. Pur non essendo stato lui l'organizzatore principale della manifestazione la sua personalità vulcanica aveva fatto da collante durante quell'esperienza da cui nascerà il duraturo sodalizio con Graziella Lonardi Bontempo e gli Incontri Internazionali d'Arte di cui sarà animatore. La mostra, anche se venne da alcuni criticata per un atteggiamento di adulazione nei confronti dell'arte americana⁸, lasciò un segno importante come rivela il recupero della sua memoria storica ricostruita dal MACRO in una mostra del 2010.⁹ *Contemporanea*¹⁰ organizzata dagli incontri internazionali d'arte di Graziella Lonardi con il

⁷ Alain Elkan, *La mia Biennale, un capolavoro*, intervista con Achille Bonito Oliva, in "La Stampa", 12 luglio 1993

⁸ "L'esposizione. [...] commette l'errore di indenticare la nuova cultura americana con la cultura autenticamente contemporanea" Gregory Battcock, *Mostra a Roma: Contemporanea Pinacoteca Drive-in e Sotterranea*, in *Domus*, n. 531, febbraio 1974.

⁹ MACRORADICI DEL CONTEMPORANEO - A Roma la nostra era avanguardia, esposizione a cura di Luca Massimo Barbero e Francesca Paola, presso MACRO, Roma, 23 gennaio – 5 aprile 2010.

¹⁰ *Contemporanea* si svolse a Roma, nel parcheggio sotterraneo di Villa Borghese, novembre 1973/marzo 1974. Presentava 9 sezioni: Arti visive, curata da Achille Bonito Oliva; Cinema curata da Paolo Bertetto; Teatro, curata da Giuseppe Bertolucci, Architettura e design, curata da Alessandro Mendini, Fotografia curata da Daniela Palazzoli, Musica e Danza, curata da Fabio Sargentini con saggi di John Rockwell e Marcia Siegel; Libri e dischi d'artista, a cura di Michel Claura e Yvon Lambert; Poesia visiva e concreta, a cura di Mario Diacono;

supporto di un comitato internazionale si presentava come una manifestazione interdisciplinare strutturata in nove sezioni e un catalogo di 600 pagine in italiano e inglese. Sembrava dovesse gareggiare con manifestazioni quali la Documenta di Kassel e la Biennale di Venezia¹¹.

La parte del leone la fa la sezione di arti visive curata proprio da Bonito Oliva che propone un panorama dell'arte degli anni '55-'73 usando tre linee di lettura e organizzazione: linea Analitica, Sintetica e Processuale. L'impostazione è sicuramente debitrice della formazione che il critico partenopeo acquisisce presso Filiberto Menna con cui collabora fin dai primi anni presso l'università di Salerno. Proprio all'Università tra Napoli e Salerno egli conobbe giovani professori come Sanguineti e Mario Perniola e in quest'ambito strinse amicizia con Marcello Rumma, promotore delle mostre presso gli Arsenali di Amalfi divenuto famoso in particolare per aver ospitato *Arte Povera + Azioni Povere* (1969), stabilì rapporti che lo portarono a Roma e instaurò un sodalizio con la rivista "cartabianca"¹²

Quello che egli propose con *Contemporanea* fu un allargamento di visuale critica che include tanto nello spazio del discorso che in quello tridimensionale della mostra, linguaggi ed esperienze eterogenee, non assimilabili, ma che proprio dalla loro giustapposizione fanno scaturire corto circuiti e aperture inattese.¹³

Stefano Chiodi, che cura la riedizione di *Territorio Magico*, osserva come grande importanza ha in questa mostra l'allestimento, pensato come un « dispositivo scenico progettato da un architetto e pensato come ulteriore livello ermeneutico attraverso cui rendere sensibile allo spettatore, e in modo simultaneo, la singolarità delle opere e la loro collocazione all'interno di un orizzonte mentale comune ».¹⁴

Un'attenzione questa che non sfuggirà a nessuno dei curatori che si alternano nelle edizioni della Biennali soggetto di questa ricerca, la dimostrazione di come il fattore allestitivo sia importante quanto la comprensione del pensiero teorico ai fini di una ricostruzione teorica dell'operare espositivo. In definitiva l'apporto della mostra di Bonito Oliva si muove nella direzione della contemporaneità, internazionalità e coesistenza allo scopo di una produzione di senso e di comprensione della realtà.

Informazione alternativa: a cura di Bruno Coà, Letizia Gervasio, Paolo Medori. Il catalogo bilingue edito da Centro di Firenze. Segretario della manifestazione Graziella Lonardi Buontempo con un comitato scientifico

¹¹ Fu soprattutto l'estensione della rassegna ed il particolare l'itinerario critico a far fare ai giornalisti questo parallelo. Cfr. *Contemporanea*, in *Casabella*, n. 386, febbraio 1974, p.2-6.

¹² Stefano Chiodi, "Memoria del dimenticare (a memoria) conversazione con Achille Bonito Oliva", in Achille Bonito Oliva, *Il Territorio Magico*, nuova edizione a cura di Stefano Chiudi, Le Lettere, Firenze, 2009, p. 250.

¹³ Stefano Chiodi, "Il Cerchio non si chiude" in Achille Bonito Oliva, *Il Territorio Magico*, nuova edizione a cura di Stefano Chiudi, Le Lettere, Firenze, 2009, p. 272.

¹⁴ Stefano Chiodi, Idem in Achille Bonito Oliva, *op. cit.*, 2009, p. 273.

4.5. Ricezione critica di Punti Cardinali dell'arte

La 45esima Biennale di Venezia nell'immediato ottenne notevoli attenzioni sia di pubblico - i visitatori quasi triplicarono¹ rispetto alle edizioni precedenti – che di stampa, tenendo in considerazione tanto il numero degli articoli dedicati che il numero degli accrediti stampa.² Pertanto fu generalmente considerata un'edizione di successo e pur non essendo questa ufficialmente la Biennale del Centenario venne menzionata spesso come tale dai giornali che ne ricordavano la coincidenza con la sua fondazione avvenuta appunto nel 1893.³

La stampa italiana complessivamente si divise, quella Europea ne diede un resoconto tutto sommato positivo, mentre la stampa estera, in particolare quella americana, l'attaccò duramente accusandola di incoerenza salvando poche espressioni di questa edizione come ad esempio la mostra su Francis Bacon e, alternativamente, il padiglione tedesco che presentava l'ormai divenuta celebre installazione di Hans Haacke e i video-totem di Nam June Paik o il padiglione russo con i lavori di Ilya Kabakov.

Il detrattore più accanito di *Punti Cardinali dell'arte* fu soprattutto Robert Hughes che dalle pagine del *Time* criticò, oltre che le capacità personali⁴ di Bonito Oliva del quale denigra l'invenzione della transavanguardia, il metodo basato, a suo avviso, su un mescolamento di opere senza nessun criterio con l'unico risultato di indebolire anche lavori pregevoli.⁵

¹ L'ultima Biennale di Carandente aveva registrato circa 100.000 visitatori, la mostra di Achille Bonito Oliva ne contò invece intorno ai 270.000.

² Sulla scorta dei dati che riporta Marilena Vecco, Monica Sassatelli osserva come il "successo è misurato in particolare, date le aspirazioni universalistiche o globali sin dall'inizio, attraverso la percentuale di giornalisti stranieri accreditati: questi erano ad esempio il 52% alla Biennale arte del 1980, dato salito al 68% nel 2001." Monica Sassatelli, *La Biennale: dal rilancio urbano a Piattaforma di cultura globale*, in "POLISPOLIS", XXVII, 1, aprile 2013, p. 29. Cfr. anche Marilena Vecco, *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel*, Angeli Editore, Milano, 2002 e James F. English, *Economy of Prestige: Prizes Awards and the Circulation of Cultural Value*, Harvard University Press, Cambridge, 2008.

³ Fu peraltro Achille Bonito Oliva stesso ad insistere su questa ricorrenza, inoltre Rai 3 manda in onda il 12 giugno 1993 *la notte del centenario* biennale 1993. Trasmissione che andò in onda ininterrottamente per tutta la notte con servizi ed immagini sulla Biennale e la sua storia. La commissione operativa di tali interventi è composta da Marco Giusti, Alessandra Mammì (coordinatori) e Paolo Luciani.

⁴ "Bonito Oliva is a mini-celebrity in Italy, an *imbonitore*, or bustling promoter, of groups or movements, who gave the 80's its silliest piece of art jargon "la *transavanguardia*". Robert Hughes, *Incoherence at the Biennale*, in "Time", 28 giugno 1993, pp. 67-68, qui p. 67.

⁵ "Bonito Oliva's curatorial "method" has been to jumble works together in the Italian pavilion under the title "The Cardinal Points of Art" [...] this biennale is quite incoherent and achieves the near impossible feat of

« any way you slice it, the 45th Venice Biennale of contemporary art, [...] is a failure ». ⁶ Non a caso, infatti, l'idea di nomadismo presentata per questa Biennale, anche se diversamente declinata, fu uno dei nodi concettuali portanti, insieme all'eclettismo, per la teorizzazione della transavanguardia. ⁷

Gli fa eco Michel Kimmelman dalle pagine del *New York Times* titolando, senza possibilità di fraintendimenti « Death in Venice (at the Biennale) ». Nel mirino del giornalista americano però è soprattutto la sezione *Aperto*, « la vasta terra desolata » che ospita i giovani, dove gli artisti che sembravano promettenti altrove, a Venezia fanno una pessima figura. ⁸

E' proprio la sezione *Aperto*, infatti, a scatenare tantissime polemiche mettendo d'accordo sia la stampa estera che italiana, così infatti commenta Renato Barilli « *Aperto* si pone [...] all'insegna di un fumo cui molte volte non corrisponde l'arrosto ». ⁹ Se da un lato si riconosce a Bonito Oliva l'aver rilanciato a livello internazionale la Biennale con moltissime presenze di artisti da tutto il mondo dall'altra le proposte non sembrano seguire nessun criterio particolare per cui si assiste ad una « babele, simpatica ed eccitante ma pur sempre una babele », ¹⁰ in cui la multidisciplinarietà trasforma la mostra in un « suk dove ogni cosa è bene accetta purché transiti via dalle tele dipinte » ¹¹. Oltre ai criteri metodologici di Bonito Oliva, tacciati come inesistenti, sono le opere stesse a suscitare riluttanza. « I giovani artisti [...] vogliono schiacciare, provocare, marcare il proprio territorio affrettatamente, in uno stato di urgenza. Ci va della vita stessa e non dell'arte. Regressioni? Probabilmente. Scorrettezza? Sicuramente. Attitudine politica? Senza dubbio. Oscenità? Forse. Ma l'oscenità non è piuttosto di coloro che oggi si vogliono coprire gli occhi? ». Sono opere come quelle di Oliviero Toscani alle Corderie che propone un'installazione con fotografie di genitali a cui fa il verso quella di Gianfranco Gorgoni in *Concessione d'immagine* al Padiglione Italia, con i soli genitali femminili, la grande opera in formaldeide di Damien Hirst *Mother and Child Divided*, *La Morgue* di Andres Serrano o *World Flag Ant Farm* di Yukinori Yanagi a scandalizzare.

Questa valle di orrori, sesso, dolore e opposizione politica viene pericolosamente percepita come sintomo del proprio tempo « a political and cultural despair that the Biennale has

making what still passes for "radical" creation look even weaker than it actually is", Robert Hughes, *Idem*, in "Time", 28 giugno 1993, p.68.

⁶ Robert Hughes, *Ibidem*.

⁷ Cfr. Achille Bonito Oliva *La transavanguardia internazionale*, Gianfranco Politi Editore, Milano, 1982.

⁸ "The vast wasteland of *Aperto* [...] artists who have looked promising elsewhere look simply awful in Venice" Michael Kimmelman, *Death in Venice (at the Biennale)*, in "New York Times", 27 giugno 1993.

⁹ Renato Barilli, *Di tutti i colori: il sesso secondo Toscani*, in "Corriere della Sera", 13 giugno 1993.

¹⁰ Costanzo Costantini, *C'è lo scandalo in mostra*, in "Il Messaggero", 12 giugno 1993.

¹¹ Marco Vallora, *Biennale-zapping fra Moana e Junger*, in "La Stampa", 10 giugno 1993.

never previously exhibited ».¹² I 40 giovani artisti alle Corderie, molti dei quali troveranno, insieme ai curatori, affermazione negli anni a venire – facendo di quest’ultima edizione di *Aperto* in realtà un evento epocale - rispondono alla tematica dell’emergenza del mondo contemporaneo con opere che lasciano i più sconcertati e fanno già parlare di un sapore di comunanza e di riconoscibilità – anche se in negativo - che si comincia a chiamare “international style.”

E’ proprio sul versante della lettura delle opere proposte di ciò che indicano che si rivela concordemente una forma di novità anche se non unanimemente accolta. Commenta sarcasticamente Daverio: « il 99,4% dell’arte contemporanea è addirittura più che manierismo applicato a idee geniali: è una nuova categoria, che io definisco del “fighismo.” »¹³ Commenti simili erano stati riservati alla storica¹⁴ Biennale del Whitney del 1993 con cui la Biennale di Bonito Oliva viene messa spesso a confronto. Spiega Thomas McEvelley – di cui era uscito da poco il volume *Art and Otherness. Crisis in Cultural Identity* – che i rimproveri, in particolare della critica americana, nel centro del mirino avevano una specifica tendenza che andava affermandosi nell’arte contemporanea di cui la Biennale del Whitney del 1993 e a seguire la Biennale di Venezia avevano ospitato ampie espressioni.¹⁵

Tanto si assomigliano queste due edizioni che Giorgio Verzotti sulle pagine di Art Forum le mette direttamente a paragone, rilevando come la Biennale di Venezia avesse « in contrasto con le opere esposte alla Biennale del Whitney, questi lavori talvolta sembrano formalmente deboli o disturbanti, ma non sono mai banali ».¹⁶ L’affermazione di uno “stile internazionale” anche se riconosciuta non sembra pacificante, Adam Godnik dalle pagine de *The New Yorker* osserva che l’affermazione di un modo internazionale nel suo rendersi

¹² Tim Hilton, *The matter of life and death*, in “The Independent on Sunday”, 20 giugno 1993.

¹³ Philippe Daverio, *Vittoria ai punti*, in “Il Giornale dell’Arte”, luglio-agosto 1993, p. 33.

¹⁴ Cfr. Bruce Altshuler, *Biennials and Beyond –Exhibitions That Made Art History. 1962-2002*, Phaidon, New York, 2013, pp. 309-324.

¹⁵ Si discosta da questi paragone il commento di Giovanni Panza di Biumo: “Per quanto riguarda *Aperto* devo dire che non sembra una ripetizione della biennale del Whitney Museum che ho visitato la scorsa primavera a New York. Quella era una mostra condizionata, dalla volontà di stupire il visitatore con opere d’ispirazione freudiana ma che ormai non impressionano nessuno” Giovanni Panza di Biumo *Vittoria a Punti*, ne “Il Giornale dell’Arte”, luglio-agosto 1993, p.32.

¹⁶ Giorgio Verzotti, *Aperto 93. The Better Biennale*, in “Artforum”, vol. XXXII, n. 2, ottobre, 1993, p. 104.

cosmopolita ha abbassato gli standard¹⁷ livellando verso il basso¹⁸ e di come quest'arte si assomigli un po' tutta uniformando il linguaggio in una lingua franca internazionale.¹⁹

Le motivazioni si possono tracciare all'interno di un'affermazione generale del multiculturalismo, che a Venezia leggiamo "nomadismo" e che porta con sé uno « scardinamento della struttura nazionalistica ».²⁰ Non a caso anche una critica positiva come quella che gli riserva *The Wall Street Journal* s'interroga se « il pot-pourri di scuole e scelte rappresenti la diversità democratica dell'arte, o il fallimento del curatore, l'incapacità di additare una direzione estetica delle arti visive nel 1993 ».²¹

Fra le cose contestate ad *Aperto* prevale una polemica verso il pensiero debole dei curatori che « sembrano non crederci più »²² ed il loro background acuisce il sospetto. Infatti, uno fra i tredici curatori ad esempio è un mercante-collezionista Jeffrey Deitch, che anche se non è alla sua prima mostra – l'anno prima aveva portato in quattro musei la mostra *Posthuman*²³, è sempre guardato con sospetto, altri invece sono collaboratori molto attivi in riviste di arte contemporanea (Matthew Slovoer per *Frieze* e Helena Kontova per *Flash Art*).

Nonostante le acerrime critiche scatenate intorno ad *Aperto*, anche i più accaniti condividono l'opinione che le opere, per quanto rispondano a principi di « apocalyptic trivia »,²⁴ sono una risposta alla situazione contemporanea dettata anche dalla crisi dell'arte moderna, e come tale, quindi, la crisi è in realtà rappresentata. Anche dalle pagine de *il Sole 24 Ore* Anna Detheridge sottolinea che le intenzioni della 45esima Biennale sono quelle di registrare la situazione contemporanea, anche se a discapito della pratica che

¹⁷ "The peculiar badness of this year's Biennale has to do less with a decline of "standards" than with the increasing stranglehold on art of an international manner [...] the trouble with contemporary art isn't that anything goes; it's that the same thing keeps going, on and on and on." Adam Gopnik, *Death in Venice*, in "The New Yorker", 2 agosto 1993.

¹⁸ "Se davvero questa è la Biennale della rottura con il vecchio ordine gerarchico nazionalista dell'arte moderna, ciò che suggerisce non è tanto un livellamento verso l'alto quanto un livellamento verso il basso" Andrew Graham-Dixon "The Independent" in "I giornali del giorno dopo" ne "Il Giornale dell'Arte", luglio-agosto 1993.

¹⁹ "The trouble is that all the nomads seem to have gone to art school at the same oasis. The number of things young artists are encouraged to make, or do, seem remarkably limited and stereotyped. [...] This situation seems, in a way, nearly medieval: a fragmented, disordered, and increasingly tribalized world, bound together by a lingua franca of official art." Adam Gopnik, *Idem*, in "The New Yorker", 2 agosto 1993.

²⁰ Thomas McEvelley, *Venice the Menace*, in "Artforum", vol. XXXII, n. 2, ottobre 1993, p. 102.

²¹ Federika Randall, *Eclectic "Mix Marks 45th Venice Biennale*, in "The Wall Street Journal", 18 giugno 1993.

²² "Il problema curatoriale nasce forse dalla poca convinzione che hanno dimostrato verso l'arte emergente i curatori stessi [...] non è sufficiente invitare un centinaio di nomi "giusti" e dargli un qualche spazio per fare una bella mostra. L'unico modo è crederci fino in fondo, anche ciecamente, almeno per il tempo in cui lo si sta facendo." Carolyn Christov-Bakargiev, *Aperto si ma non al gioco puerile*, in "Il Sole 24 Ore", 4 luglio 1993.

²³ *Post Human*, a cura di Jeffrey Deitch, New York 1992 si tenne a Losanna presso il FAE Musée d'Art Contemporain Pully/Lausanne (14 giugno- 13 settembre 1992); a Torino presso Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea (1 ottobre – 22 novembre 1992); ad Atene presso il Deste Foundation for Contemporary Art (3 dicembre 1992 – 14 febbraio 1993) e infine ad Amburgo presso il Deichtorallen Hamburg (12 marzo-9 maggio 1993).

²⁴ "The *Aperto* is apocalyptic trivia, devoid aesthetic impulse. Everything is on much the same dull, hectoring narcissistic and politically simpleminded level" Robert Hughes, *Idem*, in "Time", 28 giugno 1993, p. 68.

mostra uno stato depressivo collettivo, cosa peraltro perseguita nel catalogo anche grazie a interventi di intellettuali, quali ad esempio, Paul Virilio e Julia Kristeva che tratteggiano nei loro scritti le questioni del post-moderno e della società dello spettacolo.

I lavori, riconoscono persino Robert Hughes e Michael Kimmelman, sollevano molte discussioni intorno alla situazione politica e sociale contemporanea che richiede pertanto un esame attento.²⁵ A favore di questo atteggiamento scrive Politi: « Considero *Aperto* una delle più belle manifestazioni di arte giovane degli ultimi 20 anni proprio perché prende nota di ciò che sta accadendo nel sociale: intorno a noi c'è infatti disfacimento, malattia, guerra. »²⁶

In sintesi è quindi interessante notare come *Aperto* apra all'arena del confronto "salvando" per certi versi, una discussione intorno all'arte: « La biennale non ispira gioia. Ma può essere fonte di riflessione. Non sull'arte considerata in un compartimento stagno, ma sul ruolo dell'artista nella storia dell'arte. »²⁷

Inoltre la sottolineatura intorno all'aspetto politico, è in linea, come già notato anche nella parte dedicata al contesto di questa tesi, con l'emergere di un grande interesse alla vita come quotidianità e nella ricerca del suo significato ultimo anche relativamente al suo valore politico, in senso aristotelico, e che critici come Clair Bishop descrivono come "socially engaged," che testimonia una sempre maggiore consapevolezza della pressione della realtà esterna sull'arte, tale da annullare qualsiasi speranza da parte degli artisti di difendere una propria dimensione di privilegiata autonomia estetica.²⁸

Oltre agli accenti politico-sociali imperversa il video « dalla fantastica invenzione dei robot televisivi di Nam June Paik nei giardini del padiglione tedesco », allo spiegamento di fantasmi di Yayoi Kusama nel padiglione giapponese, senza dimenticare la meravigliosa 'cappella laica' di Yoko Ono o il deposito di gadgets elettronici di Sigeko Kubota, ed in generale della parola - scritta, parlata, evocata - dimostrando, come vedrà più avanti, una consonanza tra modello espositivo e "discursivity".

E' proprio il video a far parlare della Biennale prima ancora di essere inaugurata.²⁹ Bonito Oliva commissiona a Nam June Paik ventuno videoclip per propagandare il tutto il mondo l'immagine della Mostra delle Arti visive. « Flashes straordinari della durata di trenta secondi o un minuto al massimo, in cui l'artista coreano assembla a un ritmo vertiginoso e

²⁵ Emanuela Caretto, *Multiculturale? Una parolaccia*, in "La Repubblica", 2 luglio 1993, p. 31.

²⁶ Gabriella De Marco e Carlo Alberto Bucci, *Gran bazar del caos con remake*, in "L'Unità", 13 giugno 1993.

²⁷ Geneviève Breerette, *Le malaise planétaire sur la Lagune*, in "Le Monde", 18 giugno 1993.

²⁸ Francesco Poli, *Le formiche invadono gli spazi nazionali*, in "Il Manifesto", 13 giugno 1993.

²⁹ Fra i progetti che dovevano realizzarsi ad esempio *Casinò Container* che all'ultimo momento è cancellato.

con una strabiliante fantasia visive, immagini vecchie e nuove di Venezia, sella Biennale e dei suoi protagonisti ».³⁰

Nella sfera dell'uso delle tecnologie è la fotografia ad assumere un ruolo di primo piano. Per la prima volta viene presentata una mostra – *Muri di carta* - unicamente fotografica. Insieme al sapore nuovo delle opere dettato dall'uso della tecnologia e dalle tematiche, anche la proposta di un diverso modello espositivo ingenera non poco sconcerto. Il quotidiano francese *Libération* ne sottolinea l'aspetto plurale e frammentato,³¹ - quello che Bonito Oliva chiama « mostra-post televisiva, mostra-zapping, mostra a mosaico - che predilige il veloce colpo d'occhio alla contemplazione sulle singole opere. Non a caso viene si lamenta la mancanza di un "survey" e di un'analisi ». In effetti, della mostra Bonito Oliva non fa né l'uno né l'altro. Non fa una ricognizione perché non gli interessa l'approccio temporale. Non fa un'analisi perché non gli interessa l'approccio documentarista.

Questo esito fu enfatizzato anche dal grande numero di opere presenti. La dispersione di mostre per tutta Venezia, la presenza di più di 400 artisti e l'ampiezza del programma³² rendono la visita estenuante³³ costringendo necessariamente il visitatore a non soffermarsi sulle singole opere. Di conseguenza l'impressione generale è che sulle opere prevalga l'evento della mostra e i discorsi intorno ad essa. Così osserva ad esempio Catherine Millet « Cette prolifération de métadiscours, souvent obscurs, tend à annihiler les discours propres des artistes ».³⁴

Una "sostanziale eclissi dell'opera" a favore dell'evento espositivo. « Qui, soprattutto, sta il nuovo di questa Biennale; che porta dunque senz'ombra di dubbio sulla pelle l'impronta forte del suo direttore ».³⁵ In particolare la stampa italiana, infatti, riconoscendo molti aspetti di questa Biennale in esposizioni precedentemente realizzate da Bonito Oliva, ne

³⁰ "Ed ecco David Bowie canta e si sdoppia trasformandosi improvvisamente in Joseph Beuys, il più grande artista concettuale di questo secolo. Ecco John Cage – il musicista a cui la Biennale dedicherà una mostra _ sorridere in piazza San Marco, mentre i motoscafi del Canal Grande si trasformano in astronavi che solcano canali lunari da "Guerre stellari" o il rock di Lou Reed si stende sulla facciata di Palazzo Ducale, o ancora, fa la sua comparsa una Venezia "alla maniera" di Keith Haring, il grande graffittista americano scomparso alcuni anni fa.... Un modo decisamente originale, questo della Biennale, di farsi pubblicità, mirto su pubblici diversi, da quello americano a quello orientale. Per Bonito Oliva – mago dell'immagine e della costruzione del consenso – un altro tassello alla costruzione di una mostra che ha già fatto parlare moltissimo di sé. Prima ancora di essere inaugurata." Enrico Tantucci, *Anteprima su "Fuori Orario" Ventuno spot per la Biennale di Bonito Oliva. Regista è June Paik*, ne "La nuova Venezia", 19 maggio 1993, p. 13.

³¹ "La prééminence accordée aux jambes au détriment de l'oeil, correspond à un nouveau type d'appréhension, voire de consommation, des travaux artistique" Hervé Gauville, *Le marathon de Venise*, in "Libération", 14 giugno 1993.

³² "Un programma così aperto, ampio, dà luogo inevitabilmente ad eccessi". Lorenza Trucchi, *Narcisi, fratelli e vecchie signore*, in "Il Giornale", 13 giugno 1993.

³³ "La Biennale a ainsi multiplié les endroits [...] transformant la visite en marathon", Hervé Gauville, *Idem*, in "Libération", 14 giugno 1993.

³⁴ Catherine Millet, *45e Biennale tout et n'emporte quoi*, in "Art Press", settembre 1993, p. 64.

³⁵ Fabrizio D'Amico, *Ma l'Opera non c'è*, in "La Repubblica", 12 giugno 1993.

riducono la portata facendo di questa occasione un momento autocelebrativo. Nonostante, dunque, i numerosi collaboratori e curatori implicati nella realizzazione delle molteplici sezioni, la Biennale viene tacciata d'essere realizzata « ad immagine di Achille Bonito Oliva ».³⁶ Incalza Daverio: « Mi è piaciuto molto il fatto che Achille Bonito Oliva abbia fatto del Padiglione Italia, una sua autobiografia, una bella autobiografia ».³⁷

D'altronde Achille Bonito Oliva, istrionico e presenzialista, da corda alle critiche e sulle pagine dei giornali risponde a tono alle critiche di Hughes. Dopo aver liquidato scortesie e antipatie relative alla sua persona, riconosce innanzitutto un'incompatibilità di pensiero, che non permette al critico australo-americano di comprendere che il « modello di complessità espositiva » in cui « contaminazione, interscambiabilità, e multiculturalismo »³⁸ sono programmatiche, non ha niente a che fare con l'incoerenza di cui viene accusato. Anzi incalza, in un'altra intervista, "l'assoluta coerenza" del progetto risiede nel fatto che « ogni mostra è un tassello di un mosaico attraverso il quale emerge il carattere transnazionale e interdisciplinare dell'arte contemporanea ».³⁹

La difesa di Bonito Oliva in nome di un nuovo approccio all'internazionalismo è sostenuta a più voci. Ileana Sonnabend, in un'intervista rilasciata a *Il Giorno* sottolinea proprio l'organizzazione pluralistica come « segno della molteplicità culturale dei nostri tempi ».⁴⁰ Le critiche positive, infatti, evidenziano come esca "rivitalizzata l'etichetta di internazionalità che della Biennale era stata alle origini la rivoluzionaria novità ».⁴¹

« Questa Biennale si oppone alle lottizzazioni culturali, lotta contro l'egemonia delle tendenze, e, all'opposto, propone la coesistenza dei linguaggi, rivaluta le espressività disperse e periferiche [...]. Ma lo fa, bisogna ammetterlo, senza demagogia ».⁴²

Thomas McEvelley su *Artforum*⁴³ sottolinea come la scelta del tema del nomadismo scardini la tradizionale struttura nazionalistica della Biennale, facendo di questa edizione un fatto storico. Inoltre egli indica alcuni aspetti di questa Biennale, segnata da un nuovo tipo di sensibilità, come l'apertura a paesi non tradizionalmente parte del circuito dell'arte occidentale come ad esempio la Nigeria, Zimbabwe e Costa d'Avorio per la prima volta

³⁶ Tommaso Trini, *I pro e i contro*, in "Arte in ", agosto 1993, p. 45.

³⁷ Philippe Daverio, *Idem*, ne "Il Giornale dell'arte", luglio-agosto 1993.

³⁸ Lettera di Bonito Oliva "Old Time" come replica a Robert Hughes, inviata a *La Repubblica* e a *Il Giornale dell'Arte*.

³⁹ Costanzo Costantini, *Ma Hughes è un cow-boy* (intervista a Bonito Oliva), in "Il Messaggero", 25 giugno 1993.

⁴⁰ Nella stessa intervista anche Leo Castelli sottolineava come la Biennale di Bonito Oliva "lavora contro il campanilismo e che Bonito Oliva abbia una visione globale della situazione dell'arte", Manuela Gandini, *Alla riscoperta della Biennale*, (intervista a Leo Castelli e Ileana Sonnabend) ne "Il Giorno", 2 agosto 1993.

⁴¹ Cavallo G. da *Il Mattino* (da Il giornale dell'arte; Giornali del giorno dopo)

⁴² Lorenza Trucchi, *Idem*, in "Il Giornale", 13 giugno 1993.

⁴³ Thomas McEvelley, *Venice the Menace*, in "Artforum", vol. XXXII, n. 2, ottobre 1993, p. 102.

presenti alla Biennale di Venezia o le particolari scelte dei padiglioni stranieri di accogliere artisti trans-nazionali come Louise Bourgeois o Yayoi Kusama.

Probabilmente però, ciò che per alcuni è la coesistenza dei linguaggi, per altri è la nebulosa del *politically correct* inscritto nel multiculturalismo.⁴⁴

Nell'affollato Padiglione Italia le mostre *Punti dell'arte* e *Opera Italiana* non conquistano la critica, suscitando diverse perplessità, più ampiamente argomentate dalla stampa italiana, più che per gli artisti - « già ben noti alle cronache degli ultimi anni, e tra i più originali nei rispettivi settori, sicché non possiamo che plaudere alle loro scelte »⁴⁵ - per la divisione degli artisti in sottosezioni, di cui sembra difficile scorgere, dice Dorfles, le ragioni di « un'appartenenza ad una piuttosto che ad altra delle tetrapartizioni qui suggerite »⁴⁶ o, come sottolinea Enrico Crispolti, le sezioni confondono « il visitatore sollecitandolo a cimentarsi sull'amenità di riconoscere per esempio nel 'grave', nell'araldico', nel 'fermo' niente meno che i punti dell'arte. Ed è involontariamente comico avere immaginato un pittore d'inveterato dinamismo come Vedova incastonato sotto il segno 'fermo' ». ⁴⁷

Fra tutte le mostre di questa Biennale quella che Pierre Restany, che pure aveva speso parole complessivamente favorevoli, bocchia fermamente sono proprio quelle nel padiglione Italia: « il meno significativo della Biennale, a parte qualche spettacolare eccezione, come Piero Gilardi, Fabio Mauri o Vaccari. [...] Il ruolo dell'arte italiana nello show-biz di ABO è decisamente ridotto: è sul sacrificio dell'identità nazionale che è stato costruito il castello di carte della XLV Biennale ».⁴⁸

Maggiore plauso raccolgono invece mostre come *Fratelli* e *Il suono rapido delle cose: Cage&Company* « bellissime ed esaustive il cui rigore filologico non raggela la partecipazione attiva, emozionata ed emozionante, dei curatori. In particolare Maurizio Fagiolo ed i suoi collaboratori non solo hanno fatto il punto sulla vicenda dei "fratelli", [...] ma sono riusciti a provare come l'arte di Tano Festa, intrisa di pathos espressivo e quella di Francesco Lo Savio votata al silenzio della precisione, abbiano una sicura valenza internazionale collocandosi con originalità e tempestività l'una nella vicenda della Pop e l'altra in quella del minimalismo. Ma anche "ricordi" e omaggi di minore estensione e

⁴⁴ "Da vari anni le nebulose questioni della correttezza politica, del 'multiculturalismo', e della politicizzazione dell'arte e simili si sono spostate dagli ambienti accademici e artistici e dalle riviste culturali alla stampa americana di larga diffusione, generando nel complesso, più fumo e calore che luce." Hughes R. *La cultura del piagnisteo. La saga del politicamente corretto*, Milano 1994, p. 13.

⁴⁵ Gillo Dorfles, *Registi, filosofi, musicisti: tutti insieme appassionatamente*, in "Corriere della Sera", 13 giugno 1993.

⁴⁶ Dorfles Gillo, *idem*, in "Corriere della Sera", 13 giugno 1993.

⁴⁷ Enrico Crispolti, *La gran Vernice*, in "L'Unità", 10 giugno 1993.

⁴⁸ Pierre Restany, *Il circo Abo*, in "D'Ars", n. 140, estate 1993, p. 37.

portata, quali quelli a due critici – Emilio Villa e Carla Lonzi – e a un gallerista-fotografo – Plinio De Martiis – indicano una positiva caduta del policentrismo, basato sull'asse New York-Parigi». ⁴⁹

La fortuna della mostra negli anni successivi ha sorti altalenanti. Innanzitutto però è degno di nota che per la Biennale e i suoi consiglieri questa 45esima edizione fu una biennale importante e apprezzata. Nonostante vi fosse chi non amasse Bonito Oliva all'interno del consiglio, e che la sua figura sia stata contraddittoria, egli fu in grado di rilanciare internazionalmente la Biennale dando nuovo slancio e interesse nella stampa con il risultato molto favorevole di essere riuscito quasi a triplicare i visitatori rispetto all'edizione precedente. Inoltre egli fa proprie le istanze del consiglio che intendeva oltre ad affermare il ruolo della Biennale a livello internazionale, anche trovare una sinergia operativa con la città di Venezia. Come notava Laurence Alloway già nel 1969 « Turismo e prestigio sono i principali valori della Biennale per la città di Venezia » ⁵⁰ e viceversa. La diffusione della Biennale Oliviana nel tessuto urbano e la capacità del direttore di cooperare con le istituzioni veneziane furono pertanto molto apprezzate e rimangono fra i più importanti contributi di questa Biennale. Episodi come quello legato al sequestro del catalogo di Flash Art insieme ad altre forme di gestione economica un po' disinvoltate hanno fatto sì che pur venendo riproposto ad ogni elezione per la carica del direttore delle arti visive - almeno fino alla presidenza Baratta – non venisse più eletto.

Ragioni di questa stima da parte di gran parte del consiglio direttivo è ravvisabile, oltre che per un effettivo successo di pubblico, attenzione mediatica (anche se non sufficienti in sé perché le stesse cose non "salveranno" Jean Clair) e vivace proposta culturale, nella sua condotta con la stampa. Nelle interviste ai giornali e nelle conferenze stampa, fin dall'inizio del suo mandato, passando per le pagine di difesa fino alle ultime interviste, il curatore partenopeo non punta mai il dito e non tira in causa questioni legate all'Ente, nonostante le molteplici difficoltà finanziarie che gli imposero un taglio drastico alla sua mostra. Certamente alcuni "incidenti" come la causa giudiziaria - perduta - con Flash Art per il catalogo di *Aperto* o il contenzioso apertosi con la Quadriennale di Roma per via del Premio Liverani, hanno nociuto più di ogni altra cosa al suo rapporto con il consiglio direttivo, forse più della fondamentale opposizione di gran parte della critica e degli artisti italiani. Nelle sei giornate dedicate alla riflessione intorno al Centenario e alle sorti della riforma della Biennale, quella dedicata alle arti visive fu quella con il dibattito più acceso,

⁴⁹ Lorenza Trucchi, *Idem*, in "Il Giornale", 13 giugno 1993.

⁵⁰ Laurence Alloway, *op. cit.*, 1969, p. 141.

molti si scagliarono contro Bonito Oliva, ancora in carica in quel momento, tanto da spingere alcuni intellettuali e artisti italiani a scrivere una lettera al consiglio direttivo in cui si chiedeva esplicitamente di non rieleggerlo come curatore della sezione Arti Visive.⁵¹

Negli anni successivi per almeno due edizioni, la Biennale di Bonito Oliva costituisce un'ubiqua pietra di paragone con cui confrontarsi e da cui differenziarsi. Tanto i curatori, Clair e Celant ad esempio sottolineano la diversità della loro proposta rispetto a quella Oliviana, quanto la stampa la utilizzano nel delineare confronti e lontananze.

L'influenza di questa Biennale nei primi anni, pertanto, si situa sotto una stella bifronte tuttavia rimane comunque una mostra di cui parlare e discutere. Esempi chiari sono quelli del già citato Thomas McEvilley o di Frederick Jameson che ricordano *Punti Cardinali dell'Arte* come esempio di esposizione che affronta le questioni del postmoderno.⁵²

Dopo questo periodo di interesse la mostra sembra cadere nell'oblio, e viene raramente citata in articoli e studi intorno alle biennali.

Riappare nelle pagine di studi e ricerche negli stessi anni in cui fiorisce un'editoria intorno alla tematica delle biennali così si ritrova ad esempio citata in un articolo in cui Marian Pastor Roces (2005)⁵³ contesta alla 45esima Biennale una posizione internazionale inautentica; Royce W. Smith (2007)⁵⁴ ne fa un punto di partenza per una narrazione intorno alle biennali come potenziali forum di dibattiti culturali; nell'articolo di Federica Martini e Vittoria Martini (2009)⁵⁵ è esempio precoce di mostra co-curata con l'intento di costruire un discorso pluralistico; Roberto Pinto (2011)⁵⁶ ne fa un punto sulla mappa delle geografie artistiche globali.

Questa breve carrellata di contributi dimostra dunque un crescente interesse per una Biennale poco studiata ma che ad una più attenta analisi si mostra, come si vedrà più avanti, capitale per premonizioni e impostazione teorico-metodologica.

⁵¹ Una lettera aperta indirizzata al Presidente della Biennale e firmata da 51 artisti; accanto ai nomi di nemici storici di ABO (Piero Dorazio in testa) l'ammutinamento annoverava tra i suoi protagonisti l'ex protetto Chia e numerosi partecipanti all'ultima edizione; come De Dominicis, Kounellis, Merz Pistoletto L'ex scuola di San Lorenzo, pure vicinissima anni da, al critico (Bianchi Ceccobelli) citazionisti (Galliani, Salvo, Di Stasio), poveristi (Boetti, Gilardi) e veterani (Messina, Sassu, Giò Pomodoro, Scialoja, Uncini). Tutti uniti a denunciare "chi considera le opere d'arte un prodotto effimero o un fenomeno di costume; chi ridurrebbe la Biennale in una fiera o in supermercato; chi vuole ridurre il calore dell'opera al suo consumo e a merce di scambio".

⁵² Frederic Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991, p. ix; 419 e 431.

⁵³ Marian Pastor Roces, "Crystal Palace Exhibitions" in Gerardo Mosquera G. e Jens Fisher (a cura di), *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, Cambridge Massachusetts, 2005, pp. 234-250.

⁵⁴ Royce W. Smith, *Cultural Development? Cultural Unilateralism? An Analysis of Contemporary Festival and Biennale Programs*, in "The Journal of Arts Management, Law and Society", vol. 36, n. 4, 2007, pp. 259-272.

⁵⁵ Federica Martini e Vittoria Martini "Questions of Authorship in Biennial Curating" in Elena Filipovic et alii *op. cit.*, 2010, p. 267.

⁵⁶ Roberto Pinto, *Nuove Geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmediabooks, Milano, 2011, pp. 232-234.

Achille Bonito Oliva: il passo dello strabismo e la crudeltà come ideologia del traditore

Le premesse entro cui si collocano le linee guida della Biennale diretta da Achille Bonito Oliva sono innanzitutto strategiche, poiché risultano essenzialmente volte alla comprensione e alla valorizzazione della Biennale in quanto “ente” che opera da un lato attraverso il momento della manifestazione internazionale e, dall’altro, come soggetto radicato a Venezia, città con cui è necessario cooperare per la realizzazione della mostra stessa.

All’interno di questa premessa egli propone i criteri con cui intende attuare la propria Biennale, nella quale fa convergere un insieme di momenti eterogenei che contemplano contesti prettamente espositivi (quindi un complesso di mostre), educativi e scientifici (come la scuola per curatori in collaborazione con uno dei primi centri di formazione europei quale l’Ecole du Magasin di Grenoble¹ e il convegno *Produzione, circolazione e conservazione dell’arte contemporanea*) e per finire legati alla comunicazione esemplificati dai video pubblicitari girati da Nam June Paik.

Fin dall’inizio Bonito Oliva delinea i contenuti per la sua Biennale facendo del concetto di “coesistenza” il nodo fondamentale. Si tratta di una proposta che può essere compresa interamente solo alla luce di tutti i suoi scritti precedenti. Infatti le tematiche da lui avanzate, pur essendo per molti versi attuali (si veda ad esempio i discorsi intorno allo spostamento dell’asse degli interessi culturali occidentali, esemplificati dal concetto di “trans-nazionalità e di “nomadismo culturale”), ad un’attenta disamina appaiono piuttosto come un passo ulteriore all’interno di un discorso Oliviano intorno all’arte lungo 30 anni. Non a caso è proprio la stampa italiana, in particolare, a sottolineare il carattere “autobiografico”² di *Punti Cardinali*. La 45esima Biennale di Venezia, infatti, dal punto di vista teorico possiede tutte le caratteristiche per poter essere considerata una summa del

¹ L’Ecole du Magasin viene fondata nel 1980.

² Philippe Daverio, *Idem*, ne “Il Giornale dell’arte”, luglio-agosto 1993.

suo pensiero, sicché risulta necessaria una rassegna del suo operato per comprendere la portata dell'evento in termini di anticipazioni, coerenza e sviluppi.

A seguito della narrazione del contesto e dell'analisi della mostra va innanzitutto rilevata una uniformità dell'ipotesi espositiva durante tutta la durata della progettazione. La traccia teorica del documento sottoposto all'esame del Consiglio Direttivo il 5 settembre 1992³ presenta un incipit concettuale che rimarrà tale anche nelle diverse versioni dei comunicati stampa fino al testo del catalogo, nonostante il taglio di programma fatto a marzo del 1993.

“L'edizione 1993 della Biennale di Venezia porta come titolo complessivo “Punti Cardinali dell'Arte” e si articola con la presenza di [oltre 40 paesi dei]⁴ vari continenti e mostre laterali illustranti il tema. “Punti cardinali dell'arte” non esprime tanto un taglio critico e restrittivo ed impositivo, quanto piuttosto la constatazione di come l'arte contemporanea si sia formata attraverso il nomadismo culturale e la coesistenza dei linguaggi. Sottoposta al confronto serrato col mondo della tecnica e l'evoluzione della società moderna, essa ha dovuto accettare l'idea di viaggio, il riferimento a culture “altre” per ritrovare energia e forza espressiva.”⁵

L'incipit invariato dimostra una conformità nell'intero progetto non limitata dalla mancanza di *Venti dell'Arte* anche se, come è possibile constatare nella scheda, l'esposizione costituiva il nucleo riflessivo di Bonito Oliva. Egli rinunciando alla parte storica si concentra sugli anni '90 “attraversati dalla *finis Russiae*”⁶ che vedono la frantumazione di ogni visione unitaria e reale, fortificando in realtà la progettualità culturale intorno alla contemporaneità poggiante « su una struttura a mosaico, tesa alla lettura della complessità internazionale dell'arte mediante tasselli espositivi di temi ».⁷

Ed è a questa prima attestazione che è necessario fermarsi per comprendere il modo in cui Bonito Oliva affronta la visione dell'arte contemporanea. L'internazionalismo, chiamato in causa nell'introduzione, incluso nel titolo fino a coinvolgere tutto il pianeta entro i quattro punti cardinali, è da considerarsi come una condizione inevitabile per l'uomo contemporaneo. Un'apertura, come egli sottolinea parlando di Delacroix, che non appartiene unicamente all'uomo degli anni '90 del Novecento ma che è condizione, approccio e tensione del soggetto moderno, ed è proprio in termini di rapporto con l'*altro* che egli intende una narrazione della modernità.

³ Definito dal punto di vista formale e spedito da Raffaello Martelli a Dario Ventimiglia l'8 settembre,

⁴ La parte fra parentesi è presente solo nel documento presentato al Consiglio il 5 settembre e viene eliminata nel catalogo. Cfr. Achille Bonito Oliva. *XLV Esposizione Internazionale d'Arte Punti Cardinali dell'arte*, Marsilio Editore, Venezia, 1993, p. XXIII.

⁵ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXII; Cfr. Progetto Culturale XLV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 1993. (Nota 4032/92, data 8/09/1992) La Biennale di Venezia, ASAC, FS. dep., busta n. 115.

⁶ Achille Bonito Oliva *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXIV.

⁷ Achille Bonito Oliva, *ibidem*.

A questa tensione si aggiunge la frantumazione politica – in primis quella dell'Europa orientale dopo la caduta del comunismo – che ha come naturale conseguenza quella dell'impossibilità del riconoscimento della purezza del nucleo nazionale. Pertanto la proposta ai Padiglioni Nazionali di aprirsi ad artisti di altra nazionalità e a paesi diversi, oltre che inevitabile, risulta essere il sintomo di una "tras-nazionalità, intreccio di popoli che produce eclettismo culturale e necessario interrazzismo".⁸

Appunto in questo senso bisogna intendere legati termini "internazionalità" e "interdisciplinarietà", legati perché entrambi escludono il concetto di differenza, o quanto meno lo accolgono in maniera critica, invocando la rappresentazione della « coesistenza pacifica dell'arte nelle sue differenze espressive ».⁹

E' tuttavia da notare come Bonito Oliva non usi la parola "globalizzazione", pur riflettendo sull'importanza dell'internazionalità sia come necessità per la Biennale – in qualità di ente con vocazione internazionale e in grado di resistere alla crescente competizione con le nascenti biennali mondiali - sia come risposta teorica inevitabile del trattare la produzione artistica contemporanea.

A tal proposito occorre ricordare che da un lato in quegli anni tale termine non veniva ancora impiegato in modo sistematico e, dall'altro, le espressioni "globalizzazione" e "internazionalità" hanno due accezioni molto diverse che rivelano un orizzonte culturale di riferimento differente. La prima si riferisce all'apertura dei mercati verso i paesi dell'Est, quindi evoca una sorta di "vittoria" del sistema capitalistico e la contemporanea espansione del mondo occidentale in quella direzione. La seconda rivela invece un approccio al mondo e un aprirsi ad esso in qualche modo ancora romantici, più utopici e di accezione illuministica, legato allo spostamento fisico dell'artista 'singolo' che incontra la differenza insita nell'altro. Non si tratta più un orientalismo di primo Novecento, ma di una forma di pre-globalizzazione, una consapevolezza, se così si può dire, dell'assenza di confini fra i popoli e di appartenenza ad uno stesso pianeta. Il concetto di "internazionalità" evoca quindi l'abbattimento delle frontiere, mentre con il termine "globalizzazione" si pone invece l'accento su una sorta di connessione world wide.

Parallelamente però si potrebbe sottolineare anche un'idiosincrasia da parte di Bonito Oliva verso l'uso invalso di determinate "etichette." Rappresenta ad esempio un precedente in questo senso il testo *l'Ideologia del traditore*, che pur inserendosi

⁸ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXIV.

⁹ Achille Bonito Oliva, *Ibidem*.

pienamente in un discorso post-moderno egli non fa mai uso di questa parola nel suo testo.¹⁰

Nelle pagine del catalogo della 45esima Biennale Bonito Oliva, associa le parole “internazionalità” e “politica”, sostenendo come il discorso “internazionale” si sia imposto a partire da una situazione innanzitutto politica. Nonostante egli abbia un’idea della società e dell’arte fortemente dipendente dai meccanismi del “sistema dell’arte”, egli concentra la propria attenzione in particolare sulla situazione politica. Il primo punto della sua disanima nel catalogo viene, infatti, dedicato al “Sistema della Politica”.¹¹ La comprensione dell’uso del termine “internazionalità” da parte di Bonito Oliva va quindi calata nella più ampia concezione generale che il critico fa del sistema dell’arte, come organizzazione di un tessuto di azione umana e dell’arte rivelatrice di una posizione umana nei confronti della realtà. Non a caso egli chiama in causa anche la moralità di un’indagine sull’arte che deve partire da un’identità investigativa.¹²

Appare in questa sede proficuo mettere a confronto da un lato la divisione in paragrafi del suo testo nel catalogo *Punti Cardinali dell’Arte*, dove si rileva la scansione “sistema della politica”, “sistema della cultura”, “sistema della pubblicità”, “Artae” e “Arte di confine e lo sguardo del maiale”, dall’altro i capitoletti del suo *Arte e sistema dell’arte* (1975)¹³, rispettivamente concernenti “il mercato come opera d’arte”, “il pubblico come opera d’arte”, “la crisi dell’arte nell’epoca della sua crisi” e “la critica come autocritica”.

Al di là di un’assonanza nella struttura fra i due testi, di cui qui di seguito vengono analizzate analogie e progressioni, è doveroso precisare che i nodi concettuali di Achille Bonito Oliva sono riconducibili a due testi in particolare: *Territorio Magico* (1971)¹⁴ e *L’ideologia del traditore* (1976).¹⁵

Ciò che interessa qui delineare del pensiero Oliviano è prima di tutto il modo di intendere l’ “arte” alla luce del “sistema” di riferimento, come una “pratica” (della complessità)

¹⁰ “La teorizzazione che Achille Bonito Oliva ha fatto della Transavanguardia si lega a queste teorie (post-moderne), con questo di particolare però, di non parlare mai di post-modernità” Filiberto Menna in un’intervista con Paola Fonticoli, in Paola Fonticoli, *Achille Bonito Oliva. La critica d’arte come arte della critica*, Nuova Prearo Editore, Milano, 1985, p. 19; Cfr. anche Gillo Dorfles, *Ultime tendenze dell’arte oggi*, Feltrinelli Editore, Milano, 1984, p. 165.

¹¹ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, pp. XXV-XXVIII.

¹² “L’identità investigativa dell’arte trova nell’affermazione di questi concetti la sua necessità d’essere e produce anche la motivazione morale di questa Biennale”, Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXIV.

¹³ Achille Bonito Oliva, *Arte e sistema dell’arte. opera pubblico critica mercato*, Galleria Lucrezia de Domizio Durini, Pescara, 1975.

¹⁴ Achille Bonito Oliva, *Territorio Magico. Comportamenti alternativi nell’arte*, a cura di Stefano Chiodi, Le Lettere, Firenze, 2009 (1971 prima edizione).

¹⁵ Achille Bonito Oliva, *L’ideologia del traditore. Arte, maniera, maniersimo*. Electa, Milano, 1998 (prima edizione 1976).

interconnessa all'azione umana in cui il cardine è il concetto di relazione - da quella interculturale a quella inter-linguistica.¹⁶

La prima indagine che egli conduce intorno a questo sistema d'interconnessioni è appunto *Arte e sistema dell'arte*, in cui Bonito Oliva identifica nella triade "opera, pubblico e mercato" il sistema vitale su cui l'arte s'innesta. La disanima è volta a dimostrare come il sistema assorba qualunque accento di novità e contraddizione rendendo ogni sforzo avanguardistico vano. La "strategia dell'impurità" attuata dagli artisti degli anni '60-'70, ravvisabile nella scelta di materiali insoliti e di tecniche non contemplate dalla tradizione così come nella necessità di negare pubblico e mercato, è quindi dettata dall'intento di sottrarsi al sistema, peraltro inutilmente: « più l'arte d'avanguardia cercava di uscire dalla storia dell'arte più erano i suoi tentativi eversivi, più essa veniva pedinata dal museo e dal mercato ».¹⁷ La condizione dell'opera d'arte è pertanto di "merce", dal momento che viene assorbita non per la sua qualità, ma per il suo puro valore di appartenenza al mondo mitico della creazione artistica.¹⁸ Ed è in questo scenario che, secondo Bonito Oliva, si situa il paradosso del mercato artistico:

"il mercato come opera d'arte. Un ingranaggio lucido e perfetto che aggiorna la propria universalità attraverso la distribuzione internazionale del prodotto artistico, la propria ineluttabilità attraverso l'assicurazione di sopravvivenza e di sostentamento economico dell'artista, la propria oggettività attraverso la coscienza cinica (nel nostro sistema neocapitalistico) di dare statuto di esistenza e riconoscimento all'opera d'arte."¹⁹

In tale sistema il pubblico è il centro di un procedimento che tratta e acquisisce l'opera come ipotesi: egli, infatti, sostiene che l'opera d'arte non possa esistere senza lo sguardo dello spettatore; il pubblico, abbandonata la condizione d'immobilità della contemplazione, diviene esso stesso presenza privilegiante, nel senso che dà statuto di socialità all'arte, per dirla in termini Oliviani. Il procedimento della fruizione è quello del "cannibalismo", che « attraverso la comprensione e la conoscenza dell'opera, tende a fagocitare e ad assorbire ciò che è stato espulso dalla fantasia dell'artista »,²⁰ senza poter mai accedere però – seguendo un ragionamento tutto Adorniano – alla diretta realtà della creazione artistica che è la potenzialità creativa dell'artista. Una nozione quella

¹⁶ "Si je devais formuler un standard culturel et conceptuel pour mon travail, ce serait celui d'une recherche continue d'un art des limites. J'ai toujours œuvré en faveur d'une idée complexe de la culture, j'ai toujours travaillé sur le concept de relation et, depuis mon livre, *Territoire Magique*, jusqu'au projet de cette prochaine Biennale de Venise, ce concept de relation a toujours été appliqué. Relations interculturelles, inter-linguistiques, relation de contamination et d'intégration des langages. Je pense que pour être moderne, il ne suffit pas d'être spécialisé mais d'être un praticien de la complexité. Lamarche-Vadel, *la biennale des différences* (intervista ad Achille Bonito Oliva) in "Art Press", maggio, 1993, p. 24.

¹⁷ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 1975, p. 20

¹⁸ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 1975, p. 22.

¹⁹ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 1975, p. 24.

²⁰ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 1975, p. 30.

dell'antropofagia, legata all'idea di appropriazione e contaminazione culturale – si veda in questo senso l'esperienza della Biennale di San Paolo del 1998 sotto la guida di Paulo Herkenhoff²¹ - divenuta col tempo nel pensiero di Bonito Oliva l'unico modo della fruizione e dell'interazione con l'arte da parte del critico.

Egli chiudeva il suo testo *Arte e Sistema dell'arte* descrivendo come conseguenza ultima del sistema delineato « una situazione di crisi dell'arte nell'epoca della sua crisi come crisi dell'evoluzione dei linguaggi artistici ».²² La situazione cui egli fa riferimento è la percepita difficoltà a proseguire la ricerca artistica dopo l'arte concettuale e comportamentale. A livello storico-artistico il critico sostiene l'impossibilità di un'idea di storia dell'arte darwinianamente intesa, dal momento che il parametro per l'artista « non è più soltanto il linguaggio, ma il mondo ».²³ In un momento di crisi è inevitabile un atteggiamento più critico e riflessivo che usi, ad esempio, la citazione. Non a caso egli evoca epoche in cui la citazione è la cifra di riconoscimento come nel caso del Manierismo e del Neoclassico.²⁴

In questo affresco « la critica, quale gesto sovrastrutturale, partecipa al sistema sovrastrutturale dell'arte »: se prima il critico viveva di lateralità, oggi (cioè gli anni '70) prevale un rapporto verticalizzato esemplificato dal potere del critico sull'artista per questo l'unico ruolo che rimane al critico è l'autocritica, « una velenosa autocoscienza del proprio ruolo verso il pubblico e verso il mercato ».²⁵ Però sostenendo che « la critica può diventare un movimento all'incontrario che interrompe tale feticizzazione, in quanto costringe l'arte a un perpetuo movimento in avanti data la capacità d'assorbimento che

²¹ La XXIV Biennale di San Paolo (3 ottobre -13 dicembre 1998), il cui titolo va ascritto a Paulo Herkenhoff, era incentrata sull'indagine degli "effetti che il desiderio culturale esercita sullo sviluppo dell'espressione artistica". In questo senso è stato declinato il concetto di antropofagia, un termine che però ha profonde radici locali. Oswald de Andrade, infatti, nel 1928 scrisse *Manifesto dell'Antropofagia*, una sorta di manifesto dell'appropriazione culturale. Il testo, steso in forma di sceneggiatura, sosteneva come il processo di contaminazione culturale derivasse certamente da un aspetto di permeabilità delle culture ma soprattutto da un desiderio di socialità esemplificato dall'orgia democratica e carnevalesca brasiliana. In questo senso è importante l'uso che Bonito Oliva fa negli anni '70 della parola "cannibalismo" perché inserisce nel discorso dello scambio culturale una radice che è innescata dal desiderio e dall'appropriazione. Si veda più avanti anche il discorso introno al "nuovo".

²² Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 1975.

²³ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 1975, p. 40.

²⁴ Fra Neoclassicismo e Manierismo, però, Bonito Oliva sposa più apertamente il secondo, facendolo il centro di riflessione per la transavanguardia. Inoltre Bonito Oliva si pone in aperta contraddizione con Argan a livello storico proprio tramite il libro *Ideologia del traditore*, sostenendo che l'Italia negli anni '70 stava vivendo un nuovo manierismo e non come invece sosteneva Argan, un nuovo neoclassicismo. Il rapporto con Argan è conflittuale ma anche di reciproca stima. Nell'introduzione al libro di Paola Fonticoli Argan osserva "Indubbiamente Achille Bonito Oliva è la figura più emergente della giovane critica italiana [...]. (egli) non cerca di spiegare come un fenomeno artistico agisca oltre il perimetro dell'arte, ma al suo interno. Io naturalmente per la mia età e per la mia formazione sono in una posizione molto diversa e, non di rado, contrastante" più avanti parlando della transavanguardia osserva "io ravvisavo in quelle opere la prova di una sopravvenuta condizione di morte: Bonito Oliva non era d'accordo, ma gli interessava il mio punto di vista come a me interessava il suo. Era un dibattito aperto, leale e non credo sia stato inutile." Paola Fonticoli, *op.cit.*, 1985, pp. 8-10.

²⁵ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 1975, pp. 48-50, qui p. 50.

riesce a realizzare dell'opera attraverso la cosiddetta lettura critica »²⁶ Bonito Oliva apre una possibilità per la critica di lavorare all'interno delle contraddizioni, posizione che radicalizza nel testo *Autocritico, automobile* (1977) facendone l'unica strada possibile e di fatto individuando il terreno operativo per se stesso: la vitalità della contraddizione.

Nel testo del catalogo per la Biennale di Venezia Bonito Oliva riprende quindi il procedimento teorico appena delineato aggiornando le ragioni dell'arte e della funzione della critica a quelle di un uomo del proprio tempo che risponde alla realtà in cui vive. Sforzo quindi del critico salernitano è quello di tracciare le linee di comprensione della condizione dell'uomo nei primi anni '90, anche se l'impianto è invariato, non a caso egli si affida alla verifica del "sistema". Sarà proprio questa analisi a produrre "naturalmente" la definizione del motivo teorico della Biennale.

Non si può, infatti, letteralmente parlare di individuazione di una tematica che permette di guardare ad un certo modo di fare arte, o ad un argomento specifico per scegliere alcune opere piuttosto che altre, si tratta invece di individuare la chiave metodologica per guardare all'arte, per parlarne e produrla.

Nel paragrafo "sistema della politica" egli evidenzia come sia cambiato il concetto di politica dopo la caduta dei grandi sistemi, da una pratica progettuale della storia ad una visione di « amministrazione del presente ».²⁷ Per coloro che sospirano un ritorno della politica come campo del buon vivere, Bonito Oliva nega immediatamente la possibilità in quanto la politica come pratica concettuale della storia è stata fallimentare²⁸ e « lo sviluppo tecnologico ha creato una interdipendenza planetaria, una connessione internazionale che non permettono la pratica politica come semplice amministrazione geografica ».²⁹ La situazione è semmai quella di una "turbolenta complessità," dove in mancanza di ideologie e ideali esplode la lotta razziale, infatti l'interdipendenza ha « creato nuovi problemi che spostano i punti cardinali della politica ».³⁰ I legami economici, ma anche sociali e razziali, sono legati a doppio filo con la tecnologia, mutando i « codici della politica [...] telematicamente in scena, nessuno escluso, (tutti) possono diventare attori protagonisti e spettatori insieme ».³¹

²⁶ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 1975, p. 52.

²⁷ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXV.

²⁸ "La caduta dei grandi sistemi ha innanzitutto determinato una modifica del concetto di politica [...] l'efferatezza del vero comunismo, astratto rispetto alla mappa delle differenze individuali, e la durezza delle leggi di mercato capitalistico, al servizio di una selvaggia iniziativa personale, sono entrambe inadatte alla gestione umana del sociale", Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXV.

²⁹ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXV.

³⁰ Achille Bonito Oliva, *Ibidem*.

³¹ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXVII.

Nel suo testo egli non risparmia giudizi da giornalista di politica estera commentando la situazione di Iran-Iraq, ma il centro di queste riflessioni ha un parallelo nel diffuso interesse negli anni '90 per la politica per chi si occupi di arte contemporanea.³² Egli, infatti, alla fine del paragrafo apre a una soluzione che è una risposta strategica alla complessità politica, storica e sociale in cui versa:

“io non credo che l'onestà della politica sia sufficiente e nemmeno il semplice ricambio del ceto al potere. E' necessaria una diversa cultura, capace di restituire una buona amministrazione alla geografia e una visione complessa alla storia.”³³

La turbolenza politica non è liquidata come negativa o positiva ma è contraddittoriamente intesa come « sintomo della vitalità della storia »³⁴ e minaccia alle radici della cultura, dal momento che crea mescolanza e contaminazione, riproducendo quindi cultura tramite « riconversione, riciclaggio, destrutturazione e assemblaggio ».³⁵

Lo scenario che Bonito Oliva delinea del sistema della cultura è proprio quello che oggi conosciamo della globalizzazione:

“il sistema di circolazione internazionale porta sempre più la popolazione di artisti verso canali di informazione che alfabetizzano velocemente anche soggetti creativi di paesi sottosviluppati ma informati mediante stampa e televisione. La conseguenza è l'assunzione di modelli linguistici occidentali, adeguati con una disinvoltura di riproduzione tecnica che determina omologazione verso l'esterno e ulteriore differenza verso l'interno. Succede così che il nuovo, una volta misurabile in parametri culturali statisticamente nazionali, viene annullato dai riferimenti internazionali, che trasformano la produzione artistica in riproduzione culturale.”³⁶

Nell'affermare che il nuovo dell'opera d'arte è quindi riproduzione culturale, Bonito Oliva compie l'ultimo passo dell'assorbimento dell'arte in un sistema culturale, anticipando il dibattito portato avanti da un certo filone della sociologia che individua la cultura come risorsa o espediente.³⁷

Se nel testo del '75 Bonito Oliva delineava quindi l'avanguardia come inutile perché il sistema era capace di assorbire il nuovo e normalizzare il conflitto, ora, nel '93, l'avanguardia più che inutile è inesistente e impossibile³⁸ sia per via di un'egemonia

³² Cfr. Catherine David (a cura di) *documenta 10. Das Buch. Politics / Poetics*, catalogo della mostra, Ostfildern-Ruit, Cantz, 1997;

³³ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXVII.

³⁴ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXVIII.

³⁵ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXVII.

³⁶ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, pp. XXVIII-XXIX.

³⁷ Cfr. George Yudice, *The Expediency of culture: Uses of Culture in the Global Era*, Duke University Press, Burbant, 2003; Emmanuel Négrier, *Les publics des festivals*, Michel de Maule, Parigi, 2010; Monica Sassatelli, Liana Giorgi e Gerard Delanty, G. (a cura di) *Festivals and the cultural public sphere*, Routledge, Londra, 2011.

³⁸ Bonito Oliva in *Arte e sistema dell'Arte*. “Oggi il sistema riesce a far dentro qualsiasi tentativo di rottura e di novità. [...] Non esiste avanguardia perché pensare in questi termini significa avere dell'arte una visione darwinistica. (p.14) mentre i riferimenti nel catalogo della Biennale vd. “il carattere della riproduzione che

culturale determinata da schemi occidentali, sia perché non sono sopravvissute « poetiche di gruppo che riproducano ancoraggi culturali collettivi. L'opera si affida alla fantasia del singolo ».³⁹ La crisi degli anni '60 che delineata come « la crisi dell'arte nell'epoca della sua crisi » lascia spazio unicamente alla verifica del proprio punto di rottura, per cui nel '75 sosteneva che « l'arte ha assunto la coscienza cinica che è giusto operare attraverso un livello meno tradizionalmente creativo e più critico e riflessivo, attraverso la citazione ».⁴⁰ Ma come collocare allora il valore dell'operare artistico? Nel '93 egli allarga ancora di più le maglie della citazione e fornisce una risposta di strategia morale della resistenza:

“l'opera, non riproducendo nuove dinamiche concettuali, può diventare essa stessa semplice riproduzione di uno stereotipo. Per evitare tale paralisi, l'artista sembra adottare [...] un'agitazione eclettica dei linguaggi preesistenti, rispettando il carattere del riciclaggio riconversione e citazione ogni volta garantite dal già fatto o dal presente vissuto.”⁴¹

In definitiva la cultura occidentale nel suo nomadismo continua a cercare “altrove” una posizione autonoma e complementare a quella occidentale. In questa Biennale l'“altrove” è l'Oriente esemplificato nelle pratiche degli artisti di *Passaggio a Oriente* e nella biografia creatrice e comportamentale di John Cage sviluppata in *Il suono Rapido delle Cose*.

Un rapporto con l'Oriente che Bonito Oliva delinea in esplicita contrapposizione con quello indicato dalla mostra di *Magiciens de la terre*⁴² che a suo avviso fa un'operazione omologante della produzione artistica occidentale e orientale.

Meno stringente, invece, appare il paragrafo dedicato al “sistema della pubblicità”. Questo paragrafo, in cui Bonito Oliva spiega un atteggiamento della pubblicità informata da *in hoc signo vinces* Constantiniana come espressione puritana legata alla dimostrazione della bontà del prodotto, tenta di illustrare una possibile interazione della pubblicità con l'arte. In un certo senso la pubblicità ha saccheggiano l'arte di funzioni e riferimenti ma nella neo pubblicità, come la chiama Bonito Oliva, il crinale è più interessante. Un esempio in questo può essere ravvisato nelle fotografie pubblicitarie di Oliviero Toscani che disturbano il messaggio diretto del brand, rompendo il campo di rimandi.

Bonito Oliva, non senza problematicità e forzature, traccia, sulla scorta d'idee legate principalmente al principio di contaminazione di materiali, storia e produzione, un

connota su scala planetaria i nostri ultimi decenni, comporta anche per l'Occidente l'impossibilità di una avanguardia attuale.” Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXIX.

³⁹ Achille Bonito Oliva, *Ibidem*.

⁴⁰ Conseguenza di questa condizione d'indagine dell'arte intorno alla crisi è che “La crisi dell'arte viene assunta come saturazione della cultura verso il proprio continuo livello creativo e come bisogno di rivedere la storia dell'arte in un più ampio sistema che è la storia” Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 1975, pp. 43-44.

⁴¹ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXX.

⁴² “C'est le contraire de ce qu'on a vu avec l'exposition “Les Magiciens de la terre” à Paris, en 1989, où l'on mettait en confrontation des artistes de la recherche occidentale et des travaux d'artisans du tiers monde dans un tentative d'homologation qui me semble très dangereuse.” Pierre Courcelles, *Entretien avec Achille Bonito Oliva*, in “Revolution”, n. 696, 1 luglio 1993.

parallelo tra la storia dell'arte contemporanea e la storia della pubblicità ove il punto di congiunzione è rappresentato dal recupero del significato che entrambe sembrerebbero attuare.⁴³

In questo senso il paragrafo rientra coerentemente nel discorso intorno alla coesistenza dei linguaggi, allo stesso tempo però è necessario evidenziare il rischio insito nel discorso di questa "coabitazione", rilevato soprattutto dai suoi detrattori, il cui spettro rischia di essere così ampio da poter includere qualunque cosa incorrendo conseguentemente in una condanna di superficialità teorica.

Intorno al rapporto fra arte e pubblicità Bonito Oliva aveva già osservato in *Territorio Magico* che il problema dell'artista « non è di comunicare alcun messaggio, ma di costituire ed allargare questo territorio magico, tale perché oltre la sopravvivenza gli permette la possibilità di un accumulo di autonomia vitalistica ».⁴⁴ Ma le due posizioni appaiono però molto diverse. Se in *Territorio magico*, l'artista si rivolge ad altri campi del sapere per sopravvivere e aumentare la propria vitalità, procedimento che egli riconosce anche agli artisti della transavanguardia, nel '93 sostiene che gli artisti contemporanei attuano quello che egli chiama shakeraggio dell'esistente, eliminando i confini fra saperi che partecipano tutti di un orizzonte culturale comune. In questo modo egli pone sullo stesso piano arte e pubblicità. Un parallelismo apparentemente di poco conto portatore invece di due tipi di conseguenze: la prima è che s'intende che arte e pubblicità parte di un sistema culturale in cui nessuna delle due ha un ruolo più importante, e quindi appaiono intercambiabili; la seconda è che l'autonomia vitalistica dell'arte di cui egli parla in realtà non può sussistere, perché l'allargamento del "territorio" tramite la contaminazione è tale che la parola "autonomia" rimane solo un vago ricordo degli sforzi dell'arte avanguardistica e totalmente obsoleto.

E' qui che risiede la grande contraddizione del pensiero Oliviano, che seppure fa della complessità e della contraddizione il suo faro e principio ispiratore, suppone come un'indecisione sul fatto che l'arte abbia un valore o meno, un'esitazione fra un rapporto di necessità, che pure egli riconosce nel rapporto critico-arte e uno di utilità dell'arte. Nel '75 chiudeva *Arte e sistema dell'arte* con parole che scatenarono molte perplessità:

⁴³ "L'arte contemporanea ha percorso da Duchamp, Magritte, Warhol ad Hamilton una lunga marcia dal significante al recupero del significato: con la pittura di Bacon, con le antropometrie di Klein, con l'esposizione del mongoloide alla Biennale del 1972 di De Dominicis, con l'opera concettuale di Haacke e le Transavanguardie di Baseltiz, Cucchi, Clemente, Polke Kikerby, Schnabel e Mucha. Così su questo modello si è sviluppato anche il tragitto della pubblicità dal significante di Costantino e della Coca-Cola al significato della neo-pubblicità che trova nei 21 videoclip pubblicitari, *Plot Art*, realizzati appositamente da Man June Paik per la Biennale, un punto di equilibrio dialettico tra i due versanti." Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXXIV.

⁴⁴ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 2009, p.63.

“Personalmente io non amo l’arte, come l’operaio non ama la macchina con cui lavora. Non ho il feticismo dell’opera, io utilizzo l’arte per fare un discorso sul sistema dell’arte. L’arte serve a chi la fa e poi a chi la riceve, le mostre servono prima al critico e agli artisti e poi al pubblico, così come una macchina serve prima a dare sussistenza all’operaio che ci lavora e poi a colui che consuma il prodotto.”⁴⁵

Se questa posizione può sembrare un disinteressamento verso l’opera – quando invece ha tutti i caratteri della critica materialistica - in realtà⁴⁶ è proprio la parte non inquadrabile nella spiegazione di un sistema dell’arte a interessarlo, ovvero la capacità dell’opera d’arte di portare lo sguardo un “po’ più in là”. Come descrive più chiaramente ne *Il sogno dell’arte* - questo in “là” corrisponde alla parte “magica”, al « versante nascosto, la faccia oscura, sotterranea, che si affaccia alla superficie per attimi balenanti ».⁴⁷

In questa trama il profilo dell’artista contemporaneo è definibile attraverso il suo atteggiamento nei confronti di questa coesistenza che porta con sé una trans-nazionalità incorporata che è anche un trans-genere. Per descrivere la posizione esterna e di contrapposizione rispetto al sistema sociale determinato, Bonito Oliva usa la metafora dell’essere “meridionale”⁴⁸ che aveva già testato in una mostra del 1991 dal titolo *A sud dell’Arte*.

L’arte contemporanea stessa « abita il sud di ogni paese, un meridione morale, lasciato al suo destino e all’iniziativa puramente individuale »⁴⁹ E paradossalmente, rispetto alla sua idea transnazionale, egli indica questa come caratteristica precipuamente italiana.⁵⁰ Bonito Oliva riflette sull’Italia e sulla sua storia determinata dalla municipalità che ha, da sempre, frantumato il popolo italiano creando però allo stesso tempo una cultura complessa fatta di « tensioni individuali e condizione artigianale ».⁵¹ L’italianità è quindi « espressione di un atteggiamento che utilizza l’arte come affermazione »,⁵² di eclettismo « memore di una tradizione che ha assorbito, che ha fatto della coesistenza una cifra stilista e operativa ». In

⁴⁵ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 1975, p. 54.

⁴⁶ Il testo di Paola Fonticoli esamina il contenuto critico della produzione Oliviana fino all’ 1985 e pur considerando la dicotomia della posizione del critico come sospesa tra critica materialista e atteggiamento fenomenologico di fronte all’opera, ella non opera una vera critica sul suo lavoro apportando quasi unicamente tesi a sostegno e utilizzando le argomentazioni di Oliva stesso per sostenerle. “E’ un personaggio che vive con grande tempismo e attualità, senza fossilizzarsi sulle posizioni raggiunte. Credo, infatti, sia abbastanza imprevedibile e creativo per capire anche le nuove esigenze che verranno” in Paola Fonticoli, *op.cit.*, 1985, p. 30.

⁴⁷ Achille Bonito Oliva, *Il Sogno dell’arte – tra Avanguardia e transavanguardia*, Spirali Editore, Milano 1981, p. 13.

⁴⁸ “l’artista diventa l’emblema dell’essere meridionale” Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXXV.

⁴⁹ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXXV.

⁵⁰ “Anche questo è il *Made in Italy*. La possibilità di esportare fuori dall’Italia l’immagine di un paese capace di produrre forme della differenza.” Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXXV.

⁵¹ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXXV

Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXXIV; Bonito Oliva indica l’arte italiana come esempio emblematico di una mentalità “mai funzionale e integrata, libertaria e non asservita al sistema” Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 1993, p. XXXV.

questo senso egli, infatti, intende la mostra *Deterritoriale* che indica la capacità tutta italiana « di spossessarsi dalla semplice staticità delle radici municipali ».⁵³

E' interessante anche rilevare come egli aggiorni l'idea di « un'arte che si pone al di là delle frontiere, geografiche e linguistiche », ai temi intorno al *gender* che hanno caratterizzato il dibattito intorno agli anni '80. Egli, infatti, sottolinea come l'arte non abbia sesso « in quanto oggettivata in una forma che dimentica a memoria l'identità biografica del suo artefice ». In questo modo Bonito Oliva si svincola e contemporaneamente prende posizione rispetto alle teorie femministe. Egli conia un neologismo chiamando l'arte "*Artae*" - che scritto alla latina indica il neutro, ma che si legge esattamente come la parola "arte" in italiano - uno stratagemma che permette alla questione intorno all'identità femminile di dissolversi in un universo di opere.

Questa puntualizzazione è degna di nota perché egli si distacca da qualunque osservazione che prenda in considerazione gli artisti per sesso, nazionalità o ceto: « l'arte non vuole segnalare la diversità conflittuale [...] ma la differenza tra diverse personalità ».⁵⁴ Egli si pone radicalmente contro idee di femminismo in arte tanto da affermare che « le forme non riuscite appartengono alla politica dell'emancipazione femminile, estranea alla logica disciplinata di un linguaggio che vuole appartenere all'intera comunità », l'arte quindi « non ha sesso » per questo egli sostiene che *Artae* sia caratterizzata da una spersonalizzazione dell'opera.

In sintesi se le forme d'arte nascono da pulsioni narcisistiche e approdano a un risultato linguistico personale e individuale, allo stesso tempo, sostiene, è necessario l'ancoraggio a una forma che dia sostanza ad una fertile instabilità. Egli per descrivere questa qualità che è l'artista stesso a ricercare usa la parola "indeterminatezza". Un aspetto dell'opera che la spersonalizzi dal suo autore per immetterla in un universo che è instabile e turbolento e quindi anche indeterminato delle espressioni artistiche che devono essere comunque prese in considerazione a partire dall'opera o per dirla in termini Oliviani « non dall'anagrafe del soggetto ma dal catalogo dell'oggetto ».⁵⁵

L'idea di arte che ha Bonito Oliva è essa stessa quindi una posizione rispetto alla realtà. Come dice in *Territorio Magico*, l'arte non è una doppia vita, o una sovrapposizione di livelli ma « la fermentazione accanita della propria disposizione alla vita che non è fatta di

⁵³ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, pp. XXXIV-XXXV.

⁵⁴ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXXVII.

⁵⁵ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXXIX.

infittimenti di significati ma una piattaforma che si estende all'infinito ». ⁵⁶ Così egli intende proprio l'agire artistico come luogo di allargamento sia in termini di tempo che spazio. ⁵⁷

Già in *Territorio magico* Bonito Oliva descriveva l'arte come di un territorio che « l'artista continuamente produce, ove interno ed esterno coincidono, in cui il pensiero e la parola contano alla stessa stregua dei materiali » ⁵⁸ una lettura questa che ricorda molto la Krauss dell'*expanded field*. ⁵⁹ Bonito Oliva, che per una sua naturale opposizione alla freddezza analitica del pensiero anglosassone-americano, predilige all'espansione dell'opera nello spazio, il concetto di magia che « non crea ma invoca (Kafka) e che consente non di trasfigurare ma di vedere per linee orizzontali e polisensoriali ». ⁶⁰

La descrizione intorno alla consistenza deriva, come appena illustrato, da *Territorio magico* ma la intensifica nel testo del '93 facendone un elemento di necessità, oltre che per l'artista anche per il critico. Entrambi, infatti, partecipano al territorio di azione e creazione dell'arte ma da una posizione che necessariamente è quella di "lateralità".

Nell'ultimo paragrafo "arte di confine e lo sguardo del maiale" Bonito Oliva ribadisce quanto già scritto nel '71 su *Territorio Magico* della condizione di lateralità che vive il critico, e quanto scritto in *Ideologia del Traditore* della necessità di essere un traditore – che secondo Barthes è distaccato dalla società « teso alla correzione del reale e tuttavia impotente ». ⁶¹ Nel '93 Bonito Oliva esaspera il tono esperienziale e di sussistenza creativa vissuto dal critico tanto da paragonare il critico al maiale che come tale, deve stabilire un rapporto di necessità con i resti, costituiti invece che dal cibo dalle opere d'arte che diventano alimento creativo. Già ne *il Sogno dell'Arte* (1981) scriveva intorno al fatto che l'opera d'arte è costituita di resti e di brandelli: « il momento in cui l'arte perde il senso di un'affermazione assoluta e categorica anche la critica si trova ad elaborare una visione che non punta sulla totalità bensì sul frammento e la deriva ». ⁶²

La critica, pertanto, è per Achille Bonito Oliva atto creativo ⁶³ di cui la scrittura, mezzo di espressione del critico, diventa un'attività antropologica in quanto non è commento ma esperienza che comprende sia un livello fisiologico che uno mentale, estremizzato nell'uso

⁵⁶ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 2009 (1971), p. 57.

⁵⁷ "se il tempo è una qualità della coscienza, tutto l'apparato dell'uomo è la possibilità di spostare e di menzionare lo spazio, come zona dove si attua l'esistenza" Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 2009 (1971), p. 57.

⁵⁸ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 2009 (1971), p.61.

⁵⁹ Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in "October", vol. 8, primavera, 1979, pp. 30-44.

⁶⁰ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 2009 (1971), p.62.

⁶¹ "L'ideologia è circoscritta o funzionale, strumento di contenuti sociali di parte, o etimologicamente, idea per un'azione storica. E' in quest'ultimo senso che l'arte diventa ideologia e tradimento. Il traditore, secondo Barthes, è distaccato dal gruppo (quindi dalla società) per guardarlo nella sua alienazione, teso verso una correzione del reale e tuttavia impotente a compierla, escluso dal mondo e necessario al mondo, volto verso la praxis ma incapace di parteciparvi se non tramite il raccordo immobile del linguaggio" Achille Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera e manierismo*. (ed. or.1976), Electa, Milano, 1998, p. 20.

⁶² Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 1981, p. 17.

⁶³ Paola Fonticoli, *op.cit.*, 1985, p. 21.

della metafora del maiale che evoca fortemente la corporeità di questa esperienza definendo lo sguardo, non in termini di contemplazione, ma di « approfondimento per macerazione e masticazione ». ⁶⁴

Rispetto quindi al rapporto con l'arte, freddo, di necessità, legato alla sussistenza che aveva descritto ne *Arte e Sistema dell'arte*: « L'arte serve a chi la fa e poi a chi la riceve, le mostre servono prima al critico e agli artisti e poi al pubblico, così come una macchina serve prima a dare sussistenza all'operaio che ci lavora e poi a colui che consuma il prodotto », ⁶⁵ trent'anni dopo pur l'esperienza con l'arte è fisiologica nel suo bisogno dal momento che è il nutrimento oltre che lo spazio abitativo. Per questo motivo il rapporto fra critico e le forme dell'arte non è ridotto a sguardo contemplativo, ma venendo assorbito corporalmente si traduce in fecondità, testimoniata dalla scrittura.

Questo modo di descrivere l'artista e il critico lascia sempre un sapore di indefinitezza calcolata, ⁶⁶ di impossibilità di una posizione frontale e chiara rispetto alla realtà che non solo è in linea con il pensiero Oliviano ma è voluta: « come non si può dire che cosa sia un artista in senso stretto, così non si può dire che cosa sia un critico. Entrambi vivono nell'ampio territorio della cultura, nello spazio della conoscenza ». ⁶⁷

E dal momento che per Bonito Oliva la critica è tanto scrittura quanto pratica - « non applicazione pedissequa di un'idea [...] bensì è una pratica dell'arte in cui [...] il momento di visualizzazione è fondante » ⁶⁸ - l'esposizione, con il suo allestimento, sono parte integrante del suo pensiero critico. La figura del critico quindi resiste con Bonito Oliva non entrando in contrapposizione con quella del curatore di cui condivide lo stesso territorio ed esperienza. Pensiero e prassi sono due facce della stessa medaglia per cui Bonito Oliva non partecipa in nessuna maniera della « fine della critica » ⁶⁹ anzi la professa come spazio di necessità senza paura di essere anacronistico.

La mostra per Bonito Oliva non deve essere diretta conseguenza di una cieca teoria critica ma deve cercare un rapporto con la realtà in cui vive, dal momento che l'evento espositivo è a un tempo gesto culturale e pubblico. ⁷⁰ Non a caso dichiara nel comunicato stampa che

⁶⁴ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XL.

⁶⁵ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 1975, p. 54.

⁶⁶ Un'altra delle metafore Oliviane usate nel catalogo Punti Cardinali dell'arte sono quella del Don Giovanni "che proprio in quanto sente l'irresistibilità dell'arte, solo attraverso lo spostamento può evitare di rimanere annichilito in uno stato di passiva contemplazione e di acquistare la propria libertà laica" e del Leopardo bianco del Kilimangiaro, per descrivere l'azione dell'arte il cui compito è di portare nello stato dell'impossibilità, pareggiare il peso negativo delle cose con l'astratta leggerezza della fantasia." Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XL.

⁶⁷ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XL.

⁶⁸ Achille Bonito Oliva, *Autocritico automobile* Castelvechchi, Roma, 2002 (prima edizione 1977), p. 235.

⁶⁹ Vedi parte di questa tesi dedicata alla fine della critica e all'affermazione del curatore, inserire alla fine

⁷⁰ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 2002 (1977), pp. 217-235.

le grandi esposizioni « costituiscono oggi un luogo di conoscenza e spostamento del gusto collettivo ». Il “gesto” di *Punti Cardinali dell’arte* rivendica, tramite le parole di Bonito Oliva

“una diversa progettualità culturale, non poggiante sulla superbia unificatrice e teorica ma piuttosto su una struttura *a mosaico*,”⁷¹

infatti « non si tratta solo di andare a vedere un’esposizione: si viaggia attraverso mostre, convegni, happening, film, video eventi musicali i cui tasselli si ritrovano in ciascuno degli elementi fatti da esposizioni, eventi, incontri, didattica, convegni e catalogo ».⁷²

Rispetto al modello tradizionale della Biennale - che secondo Bonito Oliva ha sempre rispecchiato quello dell’Expo Universale - egli propone la coesistenza dell’arte che declina da un lato in un discorso intorno il concetto di nazionalità rivisto e corretto (transnazionalità) e dall’altro in una costellazione di mostre tematiche. In questo modo

“il progetto de *I Punti cardinali dell’Arte* vuole segnalare la specificità di un Ente Centenario come quello della Biennale che potrebbe trovare nell’assunzione problematica e non puramente documentativa dell’Arte un suo ruolo indispensabile e necessario.”⁷³

Quindi Bonito Oliva cerca di rivisitare gli intenti della Biennale di apertura all’internazionalità e di proposta culturale attraverso un progetto che contempla una molteplicità di aspetti sostenendo che « tale progetto rivendica la capacità della cultura di produrre una domanda sulla realtà contemporanea rileggendo le nozioni di internazionalità e disciplinarietà del fenomeno ».⁷⁴ L’uso per altro frequente della parola ‘cultura’ al posto di ‘arte’ apre l’esposizione verso il più ampio della conoscenza.⁷⁵

Tempestivamente, rispetto ai tempi, propone come parte integrante della Biennale gesti in questa direzione come l’esperienza educativa che prende corpo nella scuola di curator insieme con L’école du Magasin oppure come l’approfondimento intellettuale multidisciplinare invitando teorici e filosofi ad introdurre ciascuna mostra.⁷⁶ In questo senso la 45esima Biennale di Venezia testimonia un precoce esempio in Europa⁷⁷ di un fare

⁷¹ “*Punti Cardinali dell’arte* proprio per rivendicare una diversa progettualità culturale, non poggiante sulla superbia unificatrice e teorica ma piuttosto su una struttura *a mosaico*, tesa alla lettura della complessità internazionale dell’arte mediante tasselli espositivi di temi, contesti e personalità individuali della creazione artistica.” Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXIV.

⁷² Giovanna Wurmbrandt, *Punti Cardinali dell’arte*, in “Business Art”, Luglio 1993, p.48.

⁷³ Cartellina stampa in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 521

⁷⁴ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXIV.

⁷⁵ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, 1993, catalogo della mostra, p. XL.

⁷⁶ Vedi fax spedito da Bonito Oliva a Giulio Giorello il 9 aprile 1993 “Caro prof. Giorello, come già le accennai a suo tempo sarei molto felice se lei potesse stendere una nota introduttiva alla mostra “Punti dell’Arte” che partecipa alla costellazione espositiva dei “Punti cardinali dell’Arte”, titolo complessivo della XLV Esposizione Internazionale d’Arte della Biennale di Venezia. Ogni mostra è introdotta da un filosofo o da un teorico: Zolla, Vattimo, Perniola, Virilio, Cacciari, infine un testo inedito espressamente scritto per noi da Ernst Jünger”

⁷⁷ Rafal Niemojeski sostiene che la prima mostra a “comportarsi” in questo modo sia la Biennale dell’Havana nell’1984. Rafal Niemojeski, *op cit.*, tesi di dottorato, 2009.

mostra che coinvolge intellettuali e didattica. Anche se sono elementi che appaiono forse in maniera meno evidente nelle pagine dei giornali e nelle analisi della mostra.

La struttura "a mosaico" ricalca l'idea, già sperimentata da Bonito Oliva di un'esposizione senza centro, di non avere una struttura teorica soverchiante nei confronti delle opere, ma che suggerisca piuttosto percorsi in cui perdersi. Non a caso negli anni '80 aveva utilizzato la metafora del "labirinto"⁷⁸ per descrivere l'errare del visitatore senza punti di riferimento che consentiva di sperimentare il percorso e approdare alla conoscenza.

Rispetto alla mostra-labirinto in quella "a mosaico" la figura del critico retrocede di qualche passo, parlando di se come responsabile e non come curatore della manifestazione. Se è vero da una parte che questo riposizionamento è ascrivibile al fatto che fra le mostre che lui aveva direttamente ideato per la Biennale la più importante, *Venti dell'Arte*, è stata tagliata, dall'altra parte la riconsiderazione del suo ruolo va anche intesa come una posizione morale nei confronti dell'esposizione, di cui un precedente lo si può ritrovare nella mostra di Pisa del'81 *Critica ad arte – Panorama della Post-critica*.⁷⁹

L'assenza di un principio unificatore è, nella pratica Oliviana, emancipante, come per il manierista la perdita del centro e della prospettiva costituiscono « liberazione e fuga delle figure nello spazio e nel tempo »; parallelamente la frantumazione della mostra in molti eventi che permette al visitatore di passare da una mostra all'altra come da un canale all'altro – spesso sui giornali Bonito Oliva parla proprio di "mostra-zapping" o "mostra post-televisiva" – offre « un'ipotesi critica capace di diventare un edificio laboratorio della cultura »⁸⁰ in cui prevale il desiderio di « produrre progetti di investigazione sulla realtà ».⁸¹

Ed è su questo punto che sarà possibile valutare la Biennale di Bonito Oliva come un punto di riferimento e di sviluppo di pratiche espositive degli anni '90. La mancata realizzazione di *Venti dell'arte*, se da un lato non consente di valutare l'impianto teorico complessivo del pensiero e delle intenzioni di Bonito Oliva, dall'altro permette a questa Biennale di porsi come importante formulazione di un fare espositivo che si afferma in quegli anni. Se infatti, la struttura "a mosaico" è una premessa metodologica importante per la costituzione di un nuovo fare espositivo, seppure come si è evidenziato debitore di esperienze degli anni 70-80, è la concentrazione sulle problematiche della contemporaneità come parte di un più largo discorso culturale che conferma l'esemplarità di questa esposizione.

⁷⁸ Cfr. Achille Bonito Oliva, *Labirinto*, UNI editore, Milano, 1979; *Labirinto – Luoghi del silenzio imparziale*, Feltrinelli, Milano 1981; Bonito Oliva, *op.cit.*, 1981.

⁷⁹ Cfr. Achille Bonito Oliva, *Critica ad arte – Panorama della Post-critica*, Gianfranco Politi Editore, Milano, 1983.

⁸⁰ Alain Elkann, *La mia Biennale, un capolavoro, intervista con Achille Bonito Oliva*, in "La Stampa", 12 luglio 1993.

⁸¹ Achille Bonito Oliva, *come sei piccola.... America*, in "L'espresso", 18 luglio 1993, pp. 98-101.

L'includere come parte della Biennale mostre multidisciplinari, numerose esposizioni affidate ad altri curatori, l'ideazione di momenti di riflessione come lo è stato il convegno sulla Produzione e circolazione dell'arte, la scuola per curatori, l'apporto teorico nel catalogo di testi di intellettuali oltre che la disseminazione dell'evento in tutta la città fanno decisamente di questa Biennale un esempio precoce per la comprensione della diffusione di una pratica espositiva 'a piattaforma' che si sviluppa negli anni a venire.

**1995: La 46esima Biennale di Venezia
Identità e Alterità**

1995. La 46esima Biennale di Venezia.

Identità/Alterità

Immediatamente dopo la chiusura della 45esima Biennale di Venezia i lavori del Consiglio Direttivo si aprono sotto i migliori auspici. Il 29 ottobre il Presidente Gian Luigi Rondi dà notizia circa la possibilità di un fondo speciale messo a disposizione dallo Stato per le celebrazioni del Centenario attingendo all'8x1000 che può far capo a 10.000.000.000 di lire e poi di altri 2 miliardi fruibili attraverso il Consiglio Europeo e l'Unesco, per il centenario del cinema¹ da celebrarsi congiuntamente a quello dell'Ente.² Questi finanziamenti vanno a rinforzare i contributi - certi ma invariati da almeno dieci anni³ - che vengono normalmente dati da Stato, Regione Veneto, Comune e Provincia di Venezia.⁴

Tutti gli sforzi sono concentrati sulla riforma dell'Ente, di cui un « testo unificato del disegno di legge di iniziativa parlamentare (è) attualmente all'esame della Commissione cultura del Senato »⁵ e per il quale il 27 gennaio viene costituita una commissione consiliare della Biennale impegnata sia a vagliare tutte le parti del documento e a redigere tutti gli emendamenti necessari sia a elaborare le finalità e il programma per il Centenario.

¹ La riunione è per lo più dedicata alla seconda variazione del Bilancio e a discussioni relative alla Pubblicazione del Centenario; inoltre si incaricano Szeemann e Saporito per la mostra sul Centenario del cinema, XXXIV Riunione del Consiglio Direttivo, 6 marzo 1995, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n.146.

² "Il 20 ottobre scorso mi sono incontrato con il Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, sen. Maccanico, per sollecitare una Legge Speciale con cui lo Stato possa intervenire in favore delle Biennale in occasione delle celebrazioni centenarie. Ho avuto assicurazione che, sul fondo dell'8 per mille, dovrebbe essere possibile ottenere una somma di 10.000.000.000, cui d'intesa con il Dipartimento per l'informazione e l'editoria presso la Presidenza del consiglio, se ne potrebbero aggiungere altri due a sostegno di due progetti congiunti che il Consiglio d'Europa e l'Unesco intendono sottoporci, avendo scelto prioritariamente su tutte Venezia e la Biennale come sedi più idonee per celebrare il Centenario del Cinema all'unisono con quelle del nostro Ente." *Provvedimenti speciali per il Centenario in Comunicazioni del presidente*, allegato a XIV Riunione Consiglio Direttivo, 29 ottobre 1993, p. 1 in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 127.

³ "I contributi ordinari, immutati da quasi dieci anni, richiederebbero, se non altro in considerazione del progressivo effetto inflattivo, dei sensibili aumenti. [...] per gli stanziamenti relativi alle spese riguardanti la parte gestionale ordinario-fissa e in conto capitale, restano pressoché confermati gli importi previsti per il 1993, pur essendosi tenuto conto dell'aumento degli oneri e dei passaggi di categoria previsti in conseguenza dei concorsi interni indetti in attuazione del d.p.r. 285/88, nonché dei concorsi pubblici autorizzati con d.p.c.m. 11.10.92." *Bilancio Preventivo 1994, Relazione del Presidente* (d.p.r. 696/79 art. 2) allegato a XIV Riunione Consiglio Direttivo, 29 ottobre 1993, p. 1 in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 127.

⁴ "Il bilancio preventivo per il 1994 è rigorosamente legato ai contributi finanziari giuridicamente certi dello Stato, della Regione del Veneto, del Comune di Venezia e della Provincia di Venezia per un totale di L. 10.656.000.000 e alle entrate di gestione e proventi patrimoniali, preventivati come seriamente attendibili, per un totale di L. 1.140.000.000" *ibidem*, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 127.

⁵ *Disegno legge di riforma, Comunicazioni del Presidente*, allegato a XIV Riunione Consiglio Direttivo, 29 ottobre 1993, p. 1, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 127. busta 127, Materiali Consiglio Direttivo, AC, ASAC,

Proprio intorno a questo argomento vertono i primi paragrafi della bozza del piano quadriennale, intendendo fare del Centenario il punto di svolta di tutta l'attività del Quadriennio « tesa nel medesimo tempo a ripensare [...] la storia delle diverse discipline istituzionali ».⁶ Il Centenario, all'origine, è pertanto concepito come un'occasione per tutti i settori di essere impegnati su uno stesso fronte; a questo scopo i direttori delle cinque discipline istituzionali (Arti Visive, Cinema, Musica, Teatro e Architettura) sono nominati con il mandato di « predisporre, entro due mesi dalla nomina, progetti articolati per il biennio 1994/1995, che verranno sottoposti al Consiglio direttivo che ne curerà il coordinamento e l'intreccio nel quadro del Centenario di fine secolo ».⁷

Le ipotesi che prendono forma in questa bozza per il settore delle Arti Visive sono in qualche modo un argomento obbligato, dal momento che nel 1995 « l'Esposizione Internazionale d'Arte ha già un suo felice tema [...], il proprio Centenario di fine secolo, che sotto certi aspetti corrisponde all'arco intero dell'arte contemporanea, il cui inizio, nella seconda metà dell'Ottocento, si è soliti far coincidere con l'Impressionismo. Tra i punti fermi dell'Esposizione, così, dovrà esserci una mostra storica, che [...]»⁸ sia in grado di ripercorrere i sentieri complessi della evoluzione dell'arte contemporanea [...] ripercorrendo anche tutte le edizioni della Biennale d'Arte dal 1895 ».⁹

Il Consiglio è unitamente concorde sull'importanza che il Centenario ha e che la sua celebrazione da attuarsi tramite un coordinamento fra i settori, mostrando una Biennale "unica" e multidisciplinare che muove i primi passi verso la riforma.

Nonostante la concezione unitaria del Centenario, la Commissione viene divisa per settori¹⁰ con il compito di svolgere una « sistematica consultazione dei soggetti, delle istituzioni, delle forze artistiche, culturali e sociali veneziane, nazionali e internazionali,

⁶ *Bozza piano Quadriennale 1993-1996*, p. 1, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 127.

⁷ "Un Centenario di Fine Secolo" in *Bozza piano Quadriennale 1993-1996*, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 127.

⁸ Nelle ipotesi emerse nella bozza del Piano Quadriennale sembrano molto vivi i suggerimenti carpitati dalla metodologia di Achille Bonito Oliva per *Venti dell'Arte*. Infatti non solo gli artisti ipotizzati ricalcano le figure di riferimento per una mappatura dell'arte da Delacroix ai nostri giorni (Delacroix, Cézanne, Seurat, Rousseau, Van Gogh, Gauguin), proposte da Bonito Oliva, ma anche l'ipotesi di collaborare con i padiglioni Nazionali ("i padiglioni Nazionali potrebbero ospitare in maniera esemplare artisti atti a rappresentare in termini di importanza e di durata la storia dell'arte del loro Paese"), la proposta di un convegno per tenere vive le attività permanenti ("sollecitare con un convegno su "L'arte delle mostre", per avviare una riflessione sul significato oggi di una mostra internazionale intesa anche come momento di conoscenza e di trasformazione del gusto sociale") e non da ultimo la costruzione di una grande architettura in forma di nave da collocarsi di fronte ai Giardini "a testimonianza del nomadismo del grande veneziano". *Bozza piano Quadriennale 1993-1996*, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 127.

⁹ Ipotesi per i settori, *Arti Visive*, *Bozza piano Quadriennale 1993-1996*, pp. 2-3, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 127.

¹⁰ I consiglieri vengono così divisi nella commissione di lavoro: per Architettura Enzo Cucciniello e Laura Barbiani; per l'Archivio Storico Umbero Curi, Laura Barbiani e Annamaria Giannuzzi Miraglia; per le Arti Visive Enzo Cucciniello e Bruno Rosada; per il Cinema Gian Luigi Rondi e Bruno Marchetti; per la Musica Ada Gentile e Paolo Trevisi; per il Teatro Paolo Trevisi e Laura Barbiani. *Verbali XV Riunione Consiglio Direttivo*, 27 novembre 1993, p.7, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 128.

finalizzata alla formulazione in un organico progetto di rifondazione dell'Ente ». ¹¹ Fra le prime iniziative vi è l'organizzazione di sei giornate di studio dal titolo *Quale Biennale dopo 100 anni?*, ¹² di cui ciascun giorno è dedicato ad una diversa sezione della Biennale. ¹³

L'impegno del Consiglio Direttivo sul fronte Centenario e Riforma tra il 1994 e l'inizio del 1995 porta ad un rapido scorrere dei mesi e nonostante le buone intenzioni dettate dal desiderio di impostare in maniera coordinata tutte le attività dell'Ente, la questione delle nomine dei direttori viene posta soltanto l'11 marzo 1994, mettendo, come di consueto, i direttori nelle condizioni di operare sotto un regime d'urgenza.

La XIX Riunione del Consiglio Direttivo si apre innanzitutto con una discussione sui criteri che dovrebbero ispirare la scelta dei direttori ¹⁴ e in particolare del direttore delle Arti Visive. Vi è una generale concordanza sulla « necessità di far riacquisire all'ente la capacità [...] di essere nuovamente punto di riferimento del largo pubblico internazionale, interessato ai settori culturali di competenza dell'ente, oltre che degli stessi operatori di questi settori», ¹⁵ e sull'esigenza, sopraggiunta in seguito alle forti polemiche scaturite intorno alla figura di Bonito Oliva durante la giornata di studio dedicata alle Arti Visive, di trovare una figura *super partes*.

Fra i nomi proposti ¹⁶ su cui si discute più a lungo ci sono due italiani, Achille Bonito Oliva e Gillo Dorfles, e due stranieri Jean Clair e Harald Szeemann. La candidatura di due stranieri è una vera novità per la Biennale, poiché lo statuto pre-riforma non consentiva di chiamare come direttore di una sezione uno "straniero" ma una nuova legislazione europea consente di superare questo vincolo senza dover modificare le norme. ¹⁷

La prima votazione ¹⁸ lascia la situazione a un'impasse perché la procedura prevede che se alla prima votazione non si raggiunge la maggioranza, la seconda votazione si focalizzi sui

¹¹ Verbali XV Riunione Consiglio Direttivo, 27 novembre 1993, p.7, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 128.

¹² *Quale Biennale dopo 100 anni? Identità, prospettive, riforma*, 29 gennaio: Cinema; 31 gennaio: Teatro; 5 febbraio: Musica; 12 marzo: Architettura, il 19 marzo: Arti Visive e il 29 marzo: ASAC.

¹³ Verbali XIX Riunione del Consiglio Direttivo, 11 marzo 1994, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 129.

¹⁴ In questa riunione vengono proposte anche le candidature per gli altri settori. Le candidature per Architettura sono Aldo Rossi, Massimo Scolari e Hans Holbein; per il Cinema sono Caprara, Fava, Pontecorvo e Moretti; per la Musica Messinis; per il Teatro Scarparo, Lluís Pasqual e Gassman. (Verbali XIX Riunione del Consiglio Direttivo, 11 marzo 1994, p. 23, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 129); A questa data l'ASAC non è ancora un settore a se per cui non è possibile eleggerne il direttore, Verbali XIX Riunione del Consiglio Direttivo, 11 marzo 1994, pp. 24 e 39, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 129.

¹⁵ Verbali XIX Riunione del Consiglio Direttivo, 11 marzo 1994, p. 15, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 129.

¹⁶ Le candidature in realtà sono più numerose ma, all'interno dei materiali del consiglio direttivo, non si rintracciano le cartelline a disposizione dei consiglieri consegnate per la riunione, cfr. in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 129.

¹⁷ Laura Barbiani, Verbali XIX Riunione del Consiglio Direttivo, 11 marzo 1994, p. 12, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 129.

¹⁸ Prima votazione 6 voti Jean Clair, 5 Achille Bonito Oliva, 2 Harald Szeeman; maggioranza non raggiunta, "ci vuole la maggioranza qualificata di nove" Verbali XIX Riunione del Consiglio Direttivo, 11 marzo 1994, p. 38, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 129.

due nomi più votati in questo caso Jean Clair e Bonito Oliva.¹⁹ Lo stallo dovuto alle molte discussioni è causato tanto dalle condizioni poste da Clair in caso di nomina, che richiede un budget preciso e la garanzia di mezzi di supporto, il restauro del padiglione Italia e la libertà in termini progettuali sua e dei suoi collaboratori,²⁰ quanto dalla figura di Bonito Oliva, che, pur essendo apprezzato da diversi consiglieri per la coincidenza dei suoi intenti con quelli dell'Ente,²¹ rimane una figura controversa.

Alla seconda votazione la spunta Jean Clair,²² una figura pensata in primo luogo in funzione della mostra storica del Centenario, ma anche perché è un nome fuori dalle polemiche italiane oltre che un nome di prestigio internazionalmente riconosciuto.

Clair ha un rapporto con l'arte italiana di lunga data. Nell'esposizione *Réalismes*, tenutasi al Centre Pompidou nel 1980, egli aveva esposto la pittura italiana degli anni 1920-1930, è inoltre profondo conoscitore di artisti come De Chirico e Arturo Martini a cui aveva anche dedicato alcune mostre. Il suo rapporto con la Biennale invece è meno intenso, anche se già nel 1982 era stato contattato da Luigi Carluccio per la realizzazione del programma di *Arte come arte*.²³

La notizia dell'incarico dato a Clair rimbalza su tutti i giornali, soprattutto perché insieme a lui vengono nominati tutti gli altri direttori di settore²⁴ di cui 3 su 5 sono stranieri. Si tratta di una piccola rivoluzione per la Biennale, una « svolta [...] che ha cancellato con un solo colpo di spugna una prassi ormai consolidata di spartizioni partitiche ».²⁵

¹⁹ Il nome di Gillo Dorfles viene nelle discussioni progressivamente messo da parte per via della sua età avanzata mentre il nome di Harald Szeemann, nelle parole dei consiglieri viene considerato parimenti a quello di Clair, ricordando soprattutto il picco di presenze registratesi alla sua *documenta*, ma il suo nome non viene raccolto dai più.

²⁰ "La mia accettazione definitiva resta subordinata alla soluzione di un certo numero di problemi che dovremmo discutere insieme: l'accordo della mia autorità tutela che è il ministero della cultura, la garanzia che i mezzi di materia e di personale mi saranno donati in tempo sufficiente visto il poco tempo che ho per portare a termine la mia missione, la rimessa in stato del padiglione centrale dei giardini, la libertà nella scelta dei membri del comitato scientifico e dei miei collaboratori." Verbali XIX Riunione del Consiglio Direttivo, 11 marzo 1994, p. 38 in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 129.

²¹ Il suo discorso alle sei giornate ricalca infatti le intenzioni del piano quadriennale ma le vicende con Flash Art e il suo recente dissequestro e soprattutto le proteste da parte di artisti e critici fanno di questa candidatura

²² Voti: 9 Jean Clair, 5 Achille Bonito Oliva. Verbali XIX Riunione del Consiglio Direttivo, 11 marzo 1994, p. 39, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 129.

²³ Clair racconta le motivazioni per cui pensa di essere stato scelto a Catherine Millet in un'intervista per "Artpress". Egli rimarca il desiderio della Biennale di porsi in maniera europea e l'intenzione di uscire dal fenomeno della lottizzazione tramite la sua nomina e quella dei suoi colleghi Hollein e Pasqual. Catherine Millet, *Venise '95, Exposition Ouverte*, in "Artpress", n. 203, giugno 1995.

²⁴ Gli altri direttori vengono votati con un'unica votazione. Architettura 13 voti Hans Hollein e 1 ad Aldo Rossi; Cinema 9 Pontecorvo e 5 Moretti; Musica Messinis con 10 voti, 1 a Becker, 1 a Panni, 1 a Dujardin, 1 a Sinopoli; Teatro Pasqual con 10 voti e 4 a Scaparro, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 129.

²⁵ *Un direttore obbligato al record. Ho 14 mesi per esporre 100 anni*, in "Il Giornale dell'Arte Vernissage", Aprile 1994, p.1.

Le condizioni di Jean Clair si rivelano ostinate e solo dopo molte insistenze²⁶ il 19 marzo, non senza polemiche,²⁷ abbandona ogni riserva e accetta l'incarico « in gara contro il tempo ».²⁸

La notizia della nomina di Clair²⁹ viene accolta abbastanza positivamente dalla stampa italiana, soprattutto per via della sua posizione *super partes*, anche se fin dall'inizio vengono sottolineate le sue istanze conservatrici note in Italia per la traduzione di un suo saggio degli anni '80, *Critica della Modernità*.³⁰ All'estero invece la necessità di dover scegliere una figura *super partes* è riportata in termini folkloristici, una soluzione tutta italiana che ricorda la trazione delle repubbliche italiane che per mettere a posto situazioni di disordine cronico chiamavano un podestà o un governatore di un altro paese.³¹

Fin dalle prime battute Clair disattende i desideri del consiglio e le indicazioni di alcuni storici dell'arte italiani che gli scrivono una lettera - firmata da Luciano Caramel, Enrico Crispolti e Vittorio Fagone³² - il 5 aprile chiedendo apertamente una mostra storica sulla Biennale di Venezia, instaurando da subito un clima di malcontento. Nella proposta presentata al successivo consiglio dell'8 aprile egli infatti, in apertura del tuo testo dichiara che non è sua intenzione « intraprendere una commemorazione o una retrospettiva delle Biennali » perché « sarebbe un lavoro da archeologo che supererebbe di gran lunga i tempi ed i mezzi a disposizione » - la cui mancanza egli lamenta fin dall'inizio.³³ D'altronde

²⁶ "Jean Clair: Io, un Kamikaze sbarcato in Laguna" p. 25 : "tutto è cominciato con una telefonata, mi ha chiamato [...] Rondi ... per chiedermi di accettare l'incarico, - come ha reagito? Con no, no, no. - e poi? Sono stato bombardato di fax e telefonate per otto giorni. Dicevano che erano stanchi di polemiche, proteste e pressioni e che io ero al di sopra delle parti. Alla fine ho accettato." Fiamma Arditi, intervista a Jean Clair, ne "Il Corriere della Sera", 10 gennaio 1995.

²⁷ "Il progetto di realizzare due mostre per la Biennale in 14 mesi rappresenta una scommessa quasi stravagante. Accetterò questo incarico solo se otterrò i mezzi tecnici, finanziari e il personale sufficienti per assolverlo in modo soddisfacente." E. Gucciardini, *Senza mezzi niente Biennale* (intervista a Jean Clair) in "La Repubblica", 18 marzo 1994.

²⁸ Enrico Tantucci, *Jean Clair ci prova. In gara contro il tempo*, ne "La Nuova Venezia", 19 marzo 1994", p. 53; *Un direttore obbligato al record: Ho 14 mesi per esporre 100 anni*, in "Il Giornale dell'Arte Vernissage", Aprile 1994, p.2;

²⁹ La notizia è accompagnata pochi mesi dopo da quella della nomina a direttore di un curatore francese alla documenta di Kassel, Catherine David, curatore di Jeu de Pomme.

³⁰ Jean Clair *Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle belle arti*. Umberto Allemandi 2011. (ed. originale *Considérations sur l'état des beaux-arts critique de la modernité*, Gallimard, Parigi, 1983 - prima traduzione italiana, 1984).

³¹ Il fatto di aver assoldato un curatore straniero per la Biennale è paragonato da Roderick Conway Morris sull'International Herald Tribune come una soluzione tutta italiana e ricorda la trazione delle repubbliche italiane che per mettere a posto situazioni di disordine cronico chiamavano un podestà o un governatore di un altro paese (" Venice - Italy's faction-ridden medieval republics sometimes found that the only solution to their chronic disorder was to call in a foreign podestà, or governor, to rule them", Roderick Conway Morris, *A Parisian Savior for the Biennale*, in "International Herald Tribune", 11 giugno 1995, p. 8).

³² Lettera inviata il 6 aprile 1994 (6 aprile 1994, Prot. N. 2411/p), La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 132.

³³ "Sarebbero necessari tre anni buoni [...] per avviare una seria riflessione sui cent'anni trascorsi, mettere insieme un'èquipe all'altezza del compito, individuare un filo conduttore e ottenere i prestiti, problema, quest'ultimo, di più difficile soluzione, soprattutto per la parte storica; per realizzare "L'Âme au corps" ad esempio, ci ho messo cinque anni ed ho impegnato un gruppo di venti studiosi! Immagino che per la Biennale dovrà dar fondo a tutta la mia esperienza come curatore di mostre". *Un direttore obbligato al record: Ho 14 mesi per esporre 100 anni*, in "Il Giornale dell'Arte Vernissage", Aprile 1994, p. 2.

– incalza – non ritiene che questo potrebbe essere di qualche utilità e « il risultato sarebbe senz'altro noiosissimo ».³⁴ La sua convinzione è che una storia della Biennale non esiste e che una retrospettiva di questo genere non permetterebbe di parlare dell'evolversi dell'arte moderna, dal momento che la Biennale ha mostrato di tutto, « dalla pittura più accademica a un'arte più estremista e provocatrice, e sino alla sua stessa negazione ».

Egli quindi predilige ad una « Storia Universale, a qualche enciclopedismo senza frontiere » una tematica che permetta la leggibilità « dal più gran numero di gente, così come dalla piccola élite che fa professione dell'arte contemporanea ».

La presentazione della sua mostra *Identità e Alterità* è dettagliata e ampiamente sostenuta teoricamente. Contrariamente quindi alla tendenza che si andava affermando in ambito espositivo in quegli anni, egli sceglie una tematica precisa incentrata su una domanda « perché nell'arte moderna, da un secolo, dalla sua nascita a oggi, questa ricerca incessante e ansiosa, disperata, del volto nel viso umano? »³⁵

Molti consiglieri rispondono entusiasti al progetto e sembrano persuasi che la sua soluzione sia l'unica possibile.³⁶ Jean Clair, che già sui giornali era stato attaccato come retrogrado,³⁷ si vede in questa prima riunione appoggiato. In particolare suscita interesse la tematica del volto « in un momento in cui la figura umana e l'uomo viene fatto a pezzi »,³⁸ oltre che l'impianto storiografico che ha fatto sì che le « preoccupazioni organizzative e tecniche si sono dissolte davanti all'impianto concettuale ».³⁹

In contrapposizione con il direttore che lo ha preceduto, egli sottolinea « non sono un cronista dell'oggi, ma uno storico »⁴⁰ prendendo così implicitamente distanza dall'arte contemporanea più attuale. Fra le sue più radicali iniziative infatti vi è la cancellazione di

³⁴ Programma della mostra storica, Gerard Regnier, p. 1, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 132.

³⁵ Programma della mostra storica, Gerard Regnier, p. 2, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 132.

³⁶ Consiglieri Umberto Curi "per quanto riguarda la mostra storica, lo sforzo di non predisporre un progetto meramente ricapitolativo di quelle che sono state le tendenze dell'arte contemporanea degli ultimi cento anni, cosa che sarebbe stata indubbiamente una piatta riproposizione con toni evidentemente didattici e scolastici" verbali XX Riunione del Consiglio Direttivo, 8 Aprile 1994, busta 133, Verbali Consiglio Direttivo, AC, ASAC, p.41.

³⁷ Consigliere Bruno Rosada vi fa riferimento "certe polemiche veramente scadenti che miravano a contrapporre lo storiografo all'attualista che ponevano anche quasi offensivamente in discussione le stesse competenze dell'attuale direttore" Clair "je vous suis particulièrement très reconnaissant d'avoir fait justice de ce procès d'intention que la presse a pu me faire il y a quelques jours, que j'étais un homme du passé et esprit un peu rétrograde alors que je me suis toujours très intéressé à l'art contemporain" Verbali XX Riunione del Consiglio Direttivo, 8 Aprile 1994, p.42, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 133.

³⁸ Consigliere Alberto Lattuada, Verbali XX Riunione del Consiglio Direttivo, 8 Aprile 1994, p. 42, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 133.

³⁹ Consigliere Bruno Rosada " Voglio unirmi ai colleghi per ringraziare il direttore per la magistrale lezione che ci ha dato oggi nella sua relazione. Alcune nostre preoccupazioni organizzative e tecniche si sono dissolte davanti all'impianto concettuale mediante il quale abbiamo avuto una lezione tipica della scuola francese. Abbiamo visto come la storiografia si fa storia contemporanea e in questo modo pone le premesse di un discorso alto, di un discorso successivo, in modo che riusciamo anche a comprendere come determinati problemi che l'arte contemporanea pone [...] acquistano immediatamente chiarezza" verbali XX Riunione del Consiglio Direttivo, 8 Aprile 1994, busta 133, Verbali Consiglio Direttivo, AC, ASAC, pp. 41- 42.

⁴⁰ Lidia Panzeri, *La Biennale cambia faccia e chiude*, in "Il Giornale dell'arte", maggio 1994, p. 6; pubblicato anche come *A human face for Europe's oldest avant-garde event*, in "The Art News Paper", maggio 1994, p. 8.

Aperto - decisione che prende definitivamente solo dopo un lungo tentennare⁴¹ e per la quale dovrà difendersi per tutta la durata del suo incarico. Egli adduce motivazioni legate ad una scarsa qualità delle ultime edizioni e cattive condizioni espositive alle Corderie; inoltre per buona parte del 1994 si crede di poter realizzare la sezione di Architettura in contemporanea con quella di Arti Visive per cui Clair cede di buon grado la location al suo collega Hollein⁴² sperando in questo modo di aver risolto il problema.

La successiva riunione del Consiglio Direttivo è in gran parte dedicata a questioni di ordine organizzativo rispetto alla sezione arti visive: viene approvato il nuovo regolamento,⁴³ con alcune sostanziali modifiche, in vista della prima riunione con i paesi del 1 e 2 di giugno e si nomina una commissione per studiare la possibilità di accedere a sponsorizzazioni private⁴⁴ per evitare di essere totalmente in balia dei contributi statali. Inoltre Jean Clair presenta una rosa di nomi per la commissione di esperti che lo affiancherà. La sua proposta tenta da un lato di rendere omaggio ai direttori delle Biennali precedenti, dall'altro di prendere in considerazione stimati storici dell'arte italiani e stranieri. Tra questi il consiglio nomina: Gabriella Belli, Giulio Macchi, Hans Belting, Gillo Dorfles e Maurizio Calvesi.⁴⁵ Contestualmente viene anche approvata la lista di collaboratori di cui egli intende avvalersi.⁴⁶

⁴¹ Clair dice che su *Aperto* non ha deciso nulla, („Der Chef sagt: Noch ist nichts entschieden. Doch Teilnehmer der jüngsten Vorstandssitzung wissen es genau“) *Aperto war zuletzt nicht gut – also weg damit* in "ART", Luglio 1994, p. 116.

⁴² "*Aperto* non ci sarà per due ragioni: la prima è che mentre all'inizio era stata una trovata fantastica, le due ultime edizioni, secondo il mio punto di vista, si sono rivelate delle catastrofi; inoltre le condizioni per accogliere le opere in questo spazio non sono le migliori. Le corderie sono uno spazio molto particolare, e ci sono degli artisti, molto diversi da quelli presentati nelle ultime edizioni, che vogliono esporre in un museo, non in queste condizioni disagiate. Per questo *Aperto* ha creato "un certo tipo" di arte che va bene in questo luogo, ma trovo un'ingiustizia non poter accogliere altri che necessitano di spazi più neutri; [...] La seconda ragione è la concomitanza con la Biennale di Architettura, per cui per ragioni logistiche, non potevamo avere sia lo spazio dei Giardini che quello delle Corderie. Non si può fare tutto: una mostra storica di quattrocento capolavori a Palazzo Grassi, una mostra di architettura, *Aperto*... e tutto questo in fretta e senza avere il tempo di pensare e scegliere. Preferisco concentrarmi su alcuni punti molto precisi, "forti" e cercare di fare bene quelli." *Centenario tra "nuove dorme" e tradizione*, in "Flash Art", Febbraio /marzo 1995, p. 42.

⁴³ Il Regolamento, studiato d'intesa con il Direttore Jean Clair e gli uffici tecnici e l'unità delle "Attività d'Istituto" presenta varianti notevoli di "carattere tecnico, vi sono stati degli affinamenti e perfezionamenti sia di sostanza che di carattere terminologico e linguistico" che hanno tenuto conto dell'esperienza passata che tutelano la Biennale sotto vari profili in particolare disciplinando "la partecipazione dei paesi stranieri, la partecipazione alla sezione italiana e le mostre speciali e poi ci sono le norme generali che riguardano tutte le manifestazioni divise in capi che prevedono il catalogo, le fotografie e poi gli imballaggi, assicurazioni e trasporti," XXII Riunione del Consiglio Direttivo 27 maggio, p. 25, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. busta 135.

⁴⁴ "Tra le indicazioni mi sembrano molto importanti quelle che dicono che prioritariamente noi, come ente, dovremmo poter cominciare a interessare agenzie di servizi che ci procurano le sponsorizzazioni che del resto è un sistema che noi avevamo già indicato nella parte approvata del piano quadriennale che proprio demandava al consiglio direttivo la decisione su una eventuale sponsorizzazione" XXII Riunione del Consiglio Direttivo 27 maggio 1994, pp. 10- 11., in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. busta 135.

⁴⁵ Ottengono voti: Gabriella Belli 9, Hans Belting 8, Achille Bonito Oliva 5, Maurizio Calvesi 6, Giovanni Carandente 2, Enrico Crispolti 1, De Felice 5, Gillo Dorfles 8, Giulio Macchi 9. Vengono pertanto nominati componenti della commissione esperti: Belli, Macchi, Belting, Dorfles e Calvesi, Verbale XXII Riunione del Consiglio direttivo, 27 maggio 1994, p. 27, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 135.

⁴⁶ Maria Josè Baudinet-Mondzain, Ester Coen, Philippe Comar, Gunter Metken, Didiet Ottinger, Kathrin Pichler, Adriana Scalise. "la scelta dei collaboratori è stata dettata da due considerazioni: da una parte evidentemente il

Il progetto della mostra viene arricchito da una sinopsi in cui è delineata l'architettura della mostra storica divisa per capitoli successivi. Pur non trattandosi di un documento definitivo Clair propone 400 opere che formano il cuore della mostra includendo « opere di prima, seconda e terza scelta (secondo) la disponibilità delle collezioni e dei musei che accetteranno o no di prestarle ». Fra queste compaiono anche cinquanta opere mostrate nelle diverse Biennali che gli danno l'occasione ancora una volta di sottolineare che « la mostra (da lui ideata) non è un'archeologia della Biennale, non è le cinquanta opere mostrate nelle Biennali, non è i grandi premi dati a Venezia, non è la storia della Biennale di Venezia ».⁴⁷

Insieme alla sinossi della mostra egli mostra anche la lista di prestigiosi prestatori, come ad esempio il museo d'Orsay, il Louvre, il museo di San Pietroburgo, con lo scopo di rendere il consiglio consapevole della portata della mostra storica proposta e della necessità di procedere rapidamente nella richiesta dei prestiti e nell'organizzazione della logistica. La sua preoccupazione maggiore, infatti, risiede nel fatto che la Biennale non sia abituata a fare questo genere di esposizioni e che quindi non sia in grado di stare al passo con le necessità che le grandi esposizioni storiche richiedono.⁴⁸

L'insistenza di Clair sulla non conformità di una storia della Biennale per questa sua edizione, comincia ad instaurare un clima di reciproco sospetto e scontentezza fra il Consiglio Direttivo e il direttore di Arti Visive.

La mostra, per quanto convinca i consiglieri in termini di rigore scientifico e importanza delle opere proposte, pone diversi interrogativi legati propriamente alla natura stessa della Biennale e alle intenzioni di questo consiglio, che non vengono mai soddisfatti. Gli viene chiesto conto ad esempio quale sia il ruolo di coinvolgimento della storica location dei Giardini e dove siano finite manifestazioni come *Aperto*. Si comprende che i consiglieri attendono una proposta che comunque si modelli sulla tradizionale struttura dei

loro livello di competenza" – che egli dettaglia persona per persona – " e vedete nella combinazione delle nazionalità proposte anche la speranza di raggiungere alcune vostre preoccupazioni di avere comitato europeo che è un problema di logistica interessante perché per quando queste esposizioni storiche suppongono si ottenere dei tratti di diversi paesi, è utile avere dei collaboratori che siano scelti da diversi paesi" Verbale XXII Riunione del Consiglio direttivo, 27 maggio 1994, p. 27, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 135.

⁴⁷ Verbale XXII Riunione del Consiglio direttivo, 27 maggio 1994, pp. 28-29, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 135.

⁴⁸ "La Biennale abitualmente non fa questo tipo di grandi esposizioni, non è il suo ruolo, ma all'occorrenza ciò ci obbliga di entrare nella logica delle grandi esposizioni storiche cioè di fare le richieste di prestito al più tardi alla fine di giugno" Verbale XXII Riunione del Consiglio direttivo, 27 maggio 1994, p. 29, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n.135.

Giardini,⁴⁹ mentre per Clair ragiona se un posto non è adatto all'esposizione semplicemente non può essere usato.

Un'idiosincrasia questa intessuta anche di una posizione contrastante nei confronti della più recente produzione artistica. In quest'occasione egli ribadisce «devo dire che la questione della mostra *Aperto* è una questione estremamente difficile, e molto francamente vi dico che da dieci anni *Aperto* non mi convince assolutamente, né per interesse né per necessità. Si possono vedere nelle fiere di arte internazionali molte più cose di quanto ci sia ad *Aperto*, presentate in modo più gradevole».⁵⁰

Questo non fa che alimentare l'interesse verso *Aperto* anche fuori dal consiglio. Già il 14 di marzo⁵¹ egli aveva ricevuto una proposta da parte di Francesco Bonami, che raccoglieva dai giornali le dichiarazioni intorno ad *Aperto* dello stesso Clair, per rilanciare e ristrutturarne il format attraverso un taglio sulla quantità ed un affondo sulla qualità. La risposta di Clair si farà attendere e il 10 maggio⁵² risponderà ancora in termini vaghi intorno alla questione, mostrando di prendere tempo considerato il malcontento generalizzato intorno questa scelta.⁵³

D'altro canto anche la proposta, presentata in accordo con Hollein, di realizzare Architettura e Arti Visive nello stesso periodo desta reazioni contrastanti. Da una parte alcuni consiglieri avanzano il sospetto che se c'è "posto" per due sezioni nello stesso momento, il programma è in realtà molto esiguo, considerando che per l'edizione precedente non vi era spazio a sufficienza per le sole Arti Visive e si era "usciti dai Giardini"

⁴⁹ "Non solo per la mostra storica ma anche nel voler per quanto possibile al tema ricondurre anche parte dell'esposizione dei Giardini. A questo punto però mi domando se questo comprenda anche alcune manifestazioni come *Aperto*" Consigliere Bruno Marchetti, XXII Riunione del Consiglio Direttivo 27 maggio 1994, p. 30 in *La Biennale, ASAC, FS dep.*, busta n. 135.

⁵⁰ "Io sono dell'opinione di non fare *Aperto* ed eventualmente di consacrare questo spazio dell'Arsenale a una mostra di architettura in accordo con il prof. Hollein. E' un luogo che si presta meravigliosamente bene alla presentazione di architettura e questo è il mio punto di vista odierno" XXII Riunione del Consiglio Direttivo 27 maggio 1994, p. 30 in *La Biennale, ASAC, FS dep.*, busta n. 135.

⁵¹ "Comprendo bene i suoi dubbi se mantenere in vita in modo specifico la mostra stessa dedicata alla giovane arte contemporanea. Nondimeno ritengo che, facendo *Aperto* parte della storia della Biennale, sia tuttora necessario mantenerlo in vita pur ridefinendone radicalmente la funzione. Il mio progetto consiste in una trasformazione della struttura della mostra, puntando verso la ricerca di una profonda qualità dell'opera d'arte, riducendo drasticamente la quantità. [...] La linea di lavoro che il mio progetto per *Aperto* persegue, si concentra sul dialogo fra immagini fotografiche, visioni pittoriche ed influenze televisive, una ricerca che trova interessantissimi esempi sia negli Stati Uniti che in Europa". Il progetto di Bonami pensa anche ai costi ed all'allestimento ipotizzando di far venire le opere via mare e di affidare l'allestimento agli uffici tecnici della Biennale gestiti da Pina Maugeri. "Corrispondenza Esterna Jean Clair", *La Biennale, ASAC, FS dep.*, busta n. 407.

⁵² La lettera di risposta di Jean Clair è un prendere tempo "non mi è possibile darLe per ora una risposta in merito, in considerazione del fatto che i progetti della Biennale sono ancora in fase di studio. Non appena saranno conclusi i lavori con i rappresentanti dei Paesi stranieri proprietari di un padiglione ai Giardini della Biennale e che i progetti per la sua XLVI edizione saranno definiti, sarà mia cura farLe sapere l'esito della Sua richiesta." lettera datata 10 maggio 1994 (Prot. N. 3192/94) *La Biennale, ASAC, FS dep.*, busta n. 407.

⁵³ Bonami porta alle Corderie la mostra che egli aveva proposto a Clair con il nome *Campo*.

per “allargarsi” in varie location sparse per la città,⁵⁴ dall'altra pur essendo persuasi della validità della mostra storica da lui presentata, i consiglieri cominciano a mal vedere la posizione negativa di Clair sulla storia della Biennale.

La sua scarsa considerazione della Biennale come importante luogo storico per la storia dell'arte e il suo scarso interessamento verso *Aperto* aprono preoccupazioni intorno al fatto che il Centenario possa essere rappresentato quasi esclusivamente da un percorso storico⁵⁵, non esposto in Biennale – è già chiaro in queste battute anche se non esplicitamente detto che il padiglione Italia non potrà essere una location adeguata – che vede la confluenza di due manifestazioni come arti Visive e Architettura ma senza quella invasione della città a cui Bonito Oliva li aveva abituati nell'edizione precedente.

Il consiglio sembra voler prendere sul Centenario una posizione di forza « riappropriandosene »⁵⁶ e dirigendo i passi dei curatori, e non viceversa; non a caso si comincia a far strada l'idea - che poi verrà concretizzata nella mostra *Venezia percorsi del gusto* - di far comunque, al di là delle opinioni del direttore, manifestazioni che i consiglieri ritengano adeguate per celebrare il Centenario.⁵⁷

Sulla mancanza di sintonia fra Ente e direttore delle Arti Visive, inoltre, pende la spada di Damocle della disponibilità economica per la realizzazione del Centenario. In questo momento vi è un cambio di governo in Italia per cui la Biennale, che dipende interamente dai finanziamenti statali, deve attendere in primo luogo l'insediamento del nuovo governo. Il Presidente Rondi, infatti, pur avendo avviato le pratiche per una pianificazione organica del 1995, non può garantire nessun genere di finanziamento certo ai direttori: « Attualmente, noi abbiamo un decreto delegato di cinque miliardi per il Centenario, che però deve essere approvato dal nuovo parlamento, e io dovrò recarmi dal nuovo governo

⁵⁴ Consigliere Luigi Mazzella: “noi passeremo dalla mostra dell'anno scorso dove eravamo usciti dagli spazi dei Giardini per occupare tanti altri spazi, ad una mostra dove addirittura possiamo consentire che nei Giardini si svolga anche una mostra dell'architettura. Io non vorrei che in definitiva il centenario della biennale nella visione di chi la ama poco, non debba essere una celebrazione più funeraria che non avveniristica per quel che riguarda i prossimi cento e duecento anni”. Verbale XXII Riunione del Consiglio direttivo 27 maggio 1994, p. 39, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 135.

⁵⁵ Clair si difende a più riprese anche dal fatto di fare una mostra unicamente di Belle Arti “insisto ancora una volta nel dire che non è un'esposizione di Belle Arti ma una esposizione pluridisciplinare quanto possibile, per esempio con evocazioni scientifiche dell'epoca, anche la fotografia e il cinema che sono presenti sotto vari aspetti”, Verbale XXII Riunione del Consiglio direttivo 27 maggio 1994, p. 29, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 135.

⁵⁶ Consigliere Laura Barbiani: “Riprendendo il discorso della necessità da parte del consiglio di riappropriarsi del piano generale del centenario, di fare il suo mestiere rispetto al centenario, ritengo che l'idea di mettere all'o.d.g. un ragionamento sul piano generale in termini di spazio, tempo e denaro mi sembra molto corretto” (p. 40); Consigliere Bruno Rosada: “E' un'occasione unica per cui la Biennale fatta con il suo personale e i dirigenti e dal suo segretario e presidente e consiglio direttivo dovrà fare un'opera di pianificazione e coordinamento che finora non ha mai fatto perché ogni direttore è andato a ruota libera” (p. 42), Verbale XXII Riunione del Consiglio direttivo, 27 maggio 1994, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 135.

⁵⁷ Consigliere Bruno Rosada: “*Aperto* di deve fare e non importa che lo faccia Clair. Jean Clair ci ha dato la Biennale fino ad oggi, il futuro la Biennale lo deve dare”, Verbale XXII Riunione del Consiglio direttivo, 27 maggio 1994, busta 135, p. 42, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 135.

per chiedere una legge speciale per il centenario. Fino a che il nuovo parlamento non risponderà sull'attuale disegno di legge e fino a che il nuovo governo non mi rassicurerà su una legge speciale per il centenario, e io spero di saperlo prima della fine di luglio quando ci incontreremo, è chiaro che la nostra situazione è questa: la Biennale per il centenario dispone di dieci miliardi, più i 5,8 che verranno dati in modo straordinario al cinema ».⁵⁸

Rondi per convincere Jean Clair ad accettare gli ha assicurato una disponibilità finale di 11 miliardi ma in questo momento, come d'altronde era stato informato, la disponibilità per avviare la richiesta di prestiti con i relativi contratti di assicurazione è solo di un miliardo e duecento milioni.

Di pari passo con le preoccupazioni di ordine logistico e temporale della mostra sono scottanti quelle riguardanti le relazioni con il Comune, con cui il Consiglio invoca un rapporto più stretto di collaborazione, e quelle legate alla pianificazione economica. A questa data, infatti, manca totalmente un'idea della misura di spesa a cui si va incontro.

Alla fine di giugno⁵⁹ sembra chiara e possibile una collaborazione con Palazzo Grassi e in un'intervista Clair spiega il modo in cui intende distribuire la sua mostra: « Venezia non ha spazi espositivi moderni, Palazzo Ducale non ha climatizzazione, manca di ascensori, è totalmente sprovvisto di impianti di sicurezza. Il museo Correr e Ca' Pesaro sono troppo piccoli. Ho chiesto Palazzo Grassi perché è il solo spazio museografico come si deve che, oltretutto, dà garanzia a chi presta le opere. Lì farò la parte principale dell'esposizione storica dal 1895 al 1968: e la mostra dal '68 ai nostri giorni si concluderà ai Giardini ».⁶⁰

La riunione del Consiglio direttivo del 23 settembre, oltre alla definizione della mostra storica all'interno degli spazi di Palazzo Grassi, con cui si avvia uno studio di una convenzione che durerà fino a dicembre,⁶¹ è volta a definire tutte le altre iniziative della 46esima edizione. « Tutto ciò che presento è organicamente molto legato. Ci sono 2500 metri quadri a Palazzo Grassi e 2000 mq ai Giardini; la mostra storica, la scelta dell'arte contemporanea è fatta sotto la mia direzione con altri collaboratori come Adalgisa Lugli,⁶²

⁵⁸ Consigliere Bruno Rosada, Verbale XXII Riunione del Consiglio direttivo, 27 maggio 1994, pp. 42-43, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 135.

⁵⁹ Questa notizia si deduce dalla stampa e non dai verbali del Consiglio Direttivo che affrontano la questione dei rapporti con Palazzo Grassi solo a partire da settembre, infatti il consiglio direttivo del Riunione del 26 luglio 1994, , per le arti visive tratta solo le collaborazioni, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 137.

⁶⁰ Dall'intervista di Fiamma Arditi a Jean Clair si apprendono le motivazioni dell'uso di Palazzo Grassi, Fiamma Arditi, intervista a Jean Clair, ne "Il Corriere della Sera", 10 gennaio 1995.

⁶¹ La bozza è in allegato 5.2.c delle comunicazioni con la seguente nota "bozza di convenzione con Palazzo Grassi che viene rimessa a un preventivo esame del consiglio direttivo anche se non ancora completa (resta da definire l'art. 11 riguardante catalogo, eventuale video e oggettistica), Cfr Verbali riunione del Consiglio direttivo, 23 settembre 1994, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 139); il 16 dicembre è ancora in ballo la convenzione con Palazzo Grassi che viene in questa riunione deliberata, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, deliberazioni del Consiglio direttivo, busta n. reg. 69, delibera n. 435.

⁶² La storica muore il 16 settembre 1995, prima che la Biennale sia terminata.

Catherine Pichler, Maurizio Calvesi, Gabriella Belli che lavora con me molto attivamente; [...] la sola cosa su cui non intervengo è la scelta del padiglione Italia [...] perché sono molto sensibile alla critica fatta dalla stampa, che era paradossale che il direttore delle arti visive della biennale fosse francese e avesse anche la responsabilità del padiglione italiano». ⁶³ E' dunque secondo la logica di affidare ad una responsabilità autoctona la scelta degli artisti del proprio Padiglione, che Clair affida questa scelta alla commissione di esperti che lo affianca. Fra questi c'è anche un tedesco, Hans Belting, giustificato però dall'essere uno dei più rinomati storici dell'arte italiana nel mondo. ⁶⁴ Da queste dichiarazioni intorno alla scelta degli artisti per la sezione italiana, che poi smentirà scegliendo anche lui tre artisti, e dal prender tempo rispetto alla questione di *Aperto* si comprende che egli subisce la pressione della stampa – cosa che non accade con la mostra centrale che difende strenuamente – ed è come preso dall'indecisione se andare incontro alle aspettative dell'Ente e del pubblico italiano o meno.

D'altro canto la risposta della critica è già in queste prime battute aggressiva e il dissenso viene mostrato anche dagli artisti come ad esempio Gino De Dominicis e Pietro Dorazio che in una lettera, sottoscritta da una cinquantina di artisti, protestano ⁶⁵ contro *Identità e Alterità*, non tanto per la scelta della tematica in sé, quanto perché si mostra come tematicamente imbrigliante: « quindi è l'esposizione di un suo tema con le opere d'arte che diventerebbero lo svolgimento, esempi visivi utili ad illustrare le sue teorie. E con l'inserimento nella mostra anche di stilisti, scenografi etc.. » e annuncia De Dominicis che « data la situazione le mie opere si rifiuteranno di partecipare alla mostra ». ⁶⁶

Clair sostituirà De Dominicis ⁶⁷ ma questa situazione di polemica a mezzo stampa renderà i rapporti fra i vari attori di questa 46esima edizione sempre più tesi.

Così nel novembre del '94, pur essendo Clair soddisfatto del procedere della mostra storica, che può già contare a quella data su 240 prestiti di opere dai maggiori musei del

⁶³ Verbale XXVIII Riunione Consiglio direttivo, p. 72, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 141.

⁶⁴ Clair chiarisce di fronte al Consiglio direttivo perché gli viene chiesto dal consigliere Marchetti il motivo della sua estraneità nei confronti del padiglione Italiano e aggiunge " Devo dire che la scelta fatta da Calvesi, Macchi, Belli, Belting è una scelta fatta con me, abbiamo lavorato tre giorni su delle liste di artisti e sono anche intervenuto per dire quello che mi sembrava più interessante per cui in un certo senso ho avuto un ruolo" Verbale XXVIII Riunione Consiglio direttivo, p. 72, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n.141.

⁶⁵ "Il giornale dell'arte", aprile 1994 – 8 marzo, p. 121.

⁶⁶ Lettera dell' 8 Aprile.

⁶⁷ In un'intervista pubblicata su "Flash Art" Roberto Pinto domanda "È di pochi giorni da la nomina degli artisti del padiglione Italiano, sul giornale di oggi (?) c'è una dichiarazione di De Dominicis che si rifiuta di partecipare alla Biennale perché non vuole che "certi curatori..... ci dichiarino contro le mostre tematiche". Clair risponde "non ero ancora a conoscenza di questa decisione. Comunque non ho inventato io le caratteristiche di dare ad ogni Biennale una tematica e una direzione di indagine." Roberto Pinto *Un Centenario tra nuove forme...*, "Flash Art", 1995, p. 42; Per la sezione italiana vengono sostituiti Piero Guccione e Gino De Dominicis da Ida Barbarigo. Verbali XXXVI Riunione Consiglio direttivo 28 Aprile 1995, p. 46, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 149.

mondo, di cui 40 sono capolavori⁶⁸, si sbilancia: « penso che il nucleo storico della mostra sarà una cosa fantastica, veramente di un alto livello internazionale che dovrebbe avere un successo di alta qualità ». ⁶⁹ Contestualmente il prendere forma della mostra *Venezia: percorsi del gusto*, crea perplessità in lui e nei gestori di Palazzo Grassi, che inevitabilmente percepiscono la mostra in aperta competizione e contraddizione con quella ospitata nelle proprie sedi espositive.⁷⁰ La mostra a Palazzo Ducale promossa dal Sindaco di Venezia, in cui Clair partecipa nel comitato scientifico insieme a Gabriella Belli, è intesa come una « storia del gusto della Biennale centrata sugli artisti italiani della Biennale con i rapporti fra gli italiani e gli stranieri. Una mostra di 150 opere ma anche una documentazione degli archivi ». ⁷¹

Il contrasto scaturito da un'implicita competizione con questa mostra che sembra fare quello che era stato chiesto a Jean Clair ma che lui non ha voluto fare, si acuisce nei giorni successivi. Dall'iniziativa Clair prende ripetutamente le distanze e contesta l'utilizzo di parte del budget messo a sua disposizione per la realizzazione. A seguito poi di un disguido per un prestito chiesto per la mostra di Palazzo Ducale alla National Portrait Gallery, Clair coglie l'occasione per chiarire con Giandomenico Romanelli, Direttore dei Musei Civici Veneziani, una necessaria separazione a livello teorico, pratico e monetario delle due esposizioni.⁷²

⁶⁸ Alla data di oggi la situazione dei prestiti per la mostra storica che avrà luogo al Palazzo Grassi e al padiglione Italia, è la seguente: abbiamo più di 240 opere [...] e aspettiamo la risposta di 350 [...] fra le quali capolavori di Matisse, Picasso, Bonnard, Giacometti, De Chirico, Martini, De Kooning, Pollock. Ho incontrato a New York tutti i direttori dei grandi musei di New York e Philadelphia che erano tutti opposti alla Biennale per molti motivi. Finalmente ho potuto accentuare il fatto del centenario e di questa occasione unica per la Biennale di fare una mostra di livello internazionale e ho avuto risposta positiva di Libermann del Metropolitan, di Bill Rubin, del Moma, David Scott del Whitney, T. Krens del Guggenheim e la direttrice del museo di Philadelphia." Verbali XXVIII Riunione Consiglio direttivo, p. 47, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 142.

⁶⁹ Verbali XXVIII Riunione Consiglio direttivo, p. 47, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 142.

⁷⁰ Circa la questione della mostra a Palazzo Ducale in data 3 ottobre (busta 40 "File Corrispondenza esterna Jean Clair") lettera di Clair a Paolo Viti, direttore di Palazzo Grassi in cui lo informa di una riunione avvenuta con Giandomenico Romanelli. "La mostra di Palazzo Ducale si limiterà ai rapporti tra la Biennale e la Città, e si chiamerà "Venezia e la Biennale"; 400 mq, non più di 150 opere sarà preso dalle collezioni pubbliche veneziane (escluse quelle che Romanelli presta a Palazzo Grassi). La tematica sarebbe "Il Gusto" delle Biennali attraverso cinque o sei punti nodali [...] questa storia non mi interessa e mi pare un poco fastidiosa. E io preferisco evitare i problemi con Vedova e altri simili che io non ho scelto per "Identità/Alterità" dato che loro saranno esposti a Palazzo Ducale." In una lettera del 4 novembre 1994 Clair dice che quello stesso giorno egli ha partecipato "ai lavori della commissione scientifica che cura il progetto promosso dal Comune a Palazzo Ducale per ricordare il Centenario della Biennale. A parte alcune questioni di metodo che sono state chiarite, il progetto procede bene e ritengo che possa diventare una buona esposizione collaterale alla nostra grande mostra Identità-Alterità" Il progetto è già molto avanzato e dunque l'apporto della Biennale è dato più da un sostegno morale che operativo, proprio per questo La vorrei assicurare: nella previsione d'essere ormai quasi permanentemente a Venezia potrò seguire personalmente i lavori del comitato, ed anche se mi sarà difficile dare un contributo scientifico, sarò sicuramente presente a nome della Biennale." lettera del 4 novembre 1994 (Prot. N. 10776/94) corrispondenza esterna, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 407

⁷¹ Verbale XXVIII Riunione Consiglio direttivo, p. 47, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 142.

⁷² Lettera non datata ma certamente scritta dopo il 22 dicembre, data in cui la National Portrait Gallery chiede delucidazioni circa il prestito del ritratto di Aubrey Beardsley di Blanche, Clair scrive: "J'ai refusé de consigner comme vous le savez les dernières demandes de prêt concernant l'exposition *Venezia e la Biennale* au Palazzo Ducale. [...] Je constate avec grand déplaisir qu'il n'en est pas ainsi. Je constate également que le financement

Anche sulla questione dei paesi senza Padiglione che ogni anno si pone in maniera sempre più preponderante perché le richieste aumentano, la posizione di Clair è quella di non includerli per non fare « paesi di serie A e di serie B ».⁷³ Ancora una volta la sua presa di posizione è in contrasto con la Biennale che propende ad essere sempre più internazionale e aperta alle modificazioni planetarie.

A novembre è pronta a lista dei 20 artisti italiani che rappresenteranno l'Italia e Clair annuncia le scelte della commissione esperti: « loro avevano deciso di fare una scelta di 15 nomi perché negli anni passati il numero degli artisti italiani alla Biennale era sempre fra i 15 e i 20 nomi. Abbiamo 17 nomi fatti da 5 esperti e ho proposto di fare anch'io, come direttore, una scelta di tre nomi, quindi saranno 20 artisti italiani ».⁷⁴

Rimane irrisolto il problema degli artisti giovani, dal momento che *Aperto* è stato cancellato, per cui in questa riunione si fa avanti, su proposta proprio di Clair che cerca di districarsi fra le polemiche, la possibilità di aprire ad artisti giovani spazi come Bevilacqua La Masa.

Finalmente, alla fine del 1994 si ha la conferma della formalizzazione dei 10 miliardi che erano stati promessi più volte. E' interessante riscontrare, dal racconto che fa Rondi al consiglio direttivo circa il modo totalmente politico del procedimento che ha dovuto seguire per ottenere i finanziamenti, cosa che mette in luce ancora una volta la necessità di una riforma che svincoli la Biennale da logiche politiche, permettendo all'istituzione veneziana di operare in maniera più snella. Di per sé infatti la Biennale non è un Ente di grandi proporzioni, messa a paragone con altre istituzioni del genere, ma la difficoltà a operare risiede proprio nella sua strutturazione e dipendenza politica.⁷⁵ Rondi racconta come, avuta la notizia da Gianni Letta di poter accedere al finanziamento, gli venga comunque consigliato dal sottosegretario che si occupa della Finanziaria, di sentire

que la Biennale de Venise vous accorde, de 1,5 milliards de lires, a été prélevé sur notre propre budget. Et que là encore notre projet se voit mis en péril."

⁷³ "I paesi senza Padiglione: questa storia è molto difficile. All'inizio pensavo che non fosse possibile invitare alcuni paesi con quattro stelle e altri con solo una stella. E' meglio dire di no per quest'anno e facciamo solo il centenario che è già un'impresa molto costosa e difficile e quest'anno non ci saranno paesi senza padiglioni, piuttosto di invitare questi paesi in spazi miseri senza qualità. Ero molto a disagio ad invitare il Messico o l'Argentina e di dare loro un piccolo spazio nel buio quando Giappone e Corea hanno grandi spazi. Meglio dire no piuttosto che dare una piccola mancia." Verbale XXVIII Riunione Consiglio direttivo, pp. 47-48, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 142.

⁷⁴ Gianni Pisani, Mino Trafelia, Amalia Dal Ponte, Giuliano Vandi, Ettore Spalletti, Luigi Autani, Gino De Dominicis, Stefano Di Staglio, Paola Gandolfi, Francesco Clemente, Nunzio, Lorenzo Boneti, Callerani, Capucci, Pizzi, Ruggero Savinio, Vito Tongiani, Riccardo Cavallo, Parmigiani, Savelli", Verbale XXVIII Riunione Consiglio direttivo, p. 48, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 142.

⁷⁵ Monica Sassatelli, *La Biennale: dal rilancio urbano a piattaforma di cultura globale*, in "Polis, Ricerche e studi su società e politica in Italia" XXVII, 1, aprile 2013, pp. 29- 54.

preventivamente le opposizioni in maniera da far procedere l'emendamento in Senato senza problemi.⁷⁶

Questo episodio, ma sono moltissimi gli esempi di questo genere all'interno dei verbali del Consiglio direttivo, ci permette di sottolineare la fatica che quest'istituzione fa a procedere in attesa dell'approvazione dei finanziamenti. Al di là che questi sono dei finanziamenti "speciali" da erogare in occasione del Centenario, è pur vero che la promessa di questi soldi risale ad un anno prima. I soldi "sicuri" infatti non provengono dallo Stato ma dal Comune e dalla Regione, ma sono fondi che permettono la gestione ordinaria per cui per realizzare le proprie manifestazioni ogni volta la Biennale deve attendere che passi il decreto in parlamento.

A gravare nell'organizzazione del Centenario inoltre sono i rapporti tesi con il Comune di Venezia intorno alla costituzione di una Fondazione presso il padiglione Italia il cui scopo era la costituzione in questi spazi di un museo di arte contemporanea. La Biennale, che viene chiamata a far parte di questa Fondazione pone diverse remore, legate al fatto che gli spazi del Padiglione vengono usati periodicamente dalla stessa Biennale.

I rapporti verso la fine dell'anno si distendono all'indomani di un incontro fra il presidente GianLuigi Rondi e il Sindaco Massimo Cacciari. In quell'occasione il sindaco di Venezia rinnova l'importanza della collaborazione con la Biennale di Venezia e impegna 11 miliardi di lire per il restauro dei Giardini e la messa a norma del padiglione Italia. Per accelerare la ratifica degli accordi finali, inoltre, la Biennale s'impegna a costituire una commissione che si sieda attorno al tavolo del Comune.⁷⁷

A gennaio del 1995 è possibile finalmente dedicare la riunione del Consiglio Direttivo alla ripartizione delle risorse per le manifestazioni del Centenario⁷⁸, che però provocano immediatamente le proteste di Clair che scrive a Rondi⁷⁹ ritenendo che sia in pericolo la mostra storica, dal momento che rispetto ai 12 miliardi di lire che gli erano stati

⁷⁶ Presidente GianLuigi Rondi: "Letta mi ha detto che se era possibile avrei dovuto sentire le opposizioni e mi sono rivolto a Borgomeo che ha telefonato al capogruppo al Senato, Mancino, che gli ha dato assicurazione che il gruppo dei Popolari non sarebbe stato contrario. Mi sono poi rivolto a Marchetti che ha parlato con l'ufficio stampa cultura del PDS mentre io mi rivolgevo al senatore Salvi capogruppo dei PDS ed entrambi ci hanno detto che non ci dovevano essere difficoltà da parte loro per un problema come quello della Biennale. Sapendo che c'era il dissenso larvato di Pagliarini ho telefonato al capogruppo della Lega in Senato, che mi ha fatto alcune obiezioni sui dieci miliardi, a suo parere eccessivi, ma ho detto che si tratta di Venezia e i Lombardi preferiscono certamente il Lombardo Veneto che non dare del denaro all'Opera di Roma che ha avuto ben 40 miliardi e ritengo che la Lega che si trova comunque di fronte a un testo governativo, non dovrebbe essere contraria. Ho richiamato Letta per raccontargli tutti i miei passi e i ha detto "credo di poterti tranquillizzare, questa cosa dovrebbe passare o venerdì in serata o sabato prima che si chiuda la Finanziaria", Verbale XXVIII Riunione Consiglio direttivo, pp. 3-4, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 142.

⁷⁷ "A questo punto se noi costituissimo subito fra noi questo gruppo che sarà poi attorno al tavolo col Sindaco, chi si offre? Marchetti, Cucciniello, Gentile, Miraglia, Trezzini" a questi nomi, su proposta di Busetto del Collegio Sindacale, si unisce come editore l'avvocato Scatturin. Verbale XXX Riunione del Consiglio direttivo, 16 dicembre 1994, p. 10, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 142.

⁷⁸ Verbale XXXI Riunione Consiglio Direttivo, 13 gennaio 1995, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 143.

⁷⁹ Lettera datata il 17 gennaio 1995 indirizzata a Gian Luigi Rondi.

preventivati egli si trova approvati soltanto 9, 3 miliardi, che lo obbligherebbero ad annullare parte della mostra e degli eventi programmati, come il colloquio dei Nobel, l'invito a Venezia dell'accademia di Salisburgo, *Artelaguna* ed altre manifestazioni. In questa stessa riunione Clair mette a parte il presidente della fatica che egli riscontra nel convincere i musei a prestare le opere dal momento che, pur essendo la Biennale un'istituzione rispettata, è nota internazionalmente la situazione dei suoi ambienti espositivi, egli quindi si trova costretto a fare appello a tutta la sua personale reputazione e professionalità di organizzatore di mostre e di Direttore di un museo. Bruciante per Clair è anche l'eccessiva parte di budget che a suo avviso viene allocata per la mostra a Palazzo Ducale. La conclusione della sua lettera è inequivocabile e minacciosa « J'entende en retour un engagement tout aussi ferme de la part des instances directrices de la Biennale. A défaut, je serais contraint de vous présenter ma démission ».

Fra una controversia e l'altra, grazie anche alla mediazione di Rondi tutto teso a tranquillizzare il direttore di Arti Visive e a tenere le polemiche il più sopite possibile, l'organizzazione procede fino a marzo, con la messa a punto della convenzione con Alinari per la mostra al padiglione Italia,⁸⁰ senza particolari scontri se non nella perplessità da parte del consiglio per la concessione dei numerosi patrocini, fra cui quello ad un'iniziativa che intendeva portare il nome di *Aperto'95* dedicata ai giovani artisti e distribuita per tutta la città di Venezia, iniziativa contro cui il consiglio voterà all'unanimità.⁸¹

Nel frattempo il progetto del Centenario sembra « indebolirsi progressivamente »⁸² e la mostra di Architettura viene spostata a settembre, mentre viene fatta la presentazione del Centenario al Centre Pompidou, grazie alla mediazione di Paolo Fabbri,⁸³ il 29 e 30 marzo.

⁸⁰ Viene anche fatta una convenzione con Alinari per la realizzazione della mostra che aveva ipotizzato Clair per il padiglione Italia ma che poi appare essere troppo costoso "allora si è raggiunto un accordo con Alinari tale per cui l'Alinari si assume tutti gli oneri della mostra che verrà ospitata ai Giardini della Biennale, al padiglione Italia, verso un corrispettivo di 300 milioni più IVA. [...] all'interno del padiglione Italia la costituzione di una sala di posa dove l'Alinari farà dei ritratti con i vecchi dagherrotipi, per si darà vita ad una specie di laboratorio dell'attività ritrattistica dell'Alinari". Verbale Riunione Consiglio direttivo, p. 12, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 145.

⁸¹ La mozione votata all'unanimità è avanzata da Gentile con la seguente motivazione "Aperto è una testata della Biennale e non può essere utilizzata da chicchessia". Verbale XXXIII Riunione Consiglio direttivo, 24 febbraio 1995, p.21, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 145.

⁸² "Un progetto a sorpresa progressivamente indebolitosi di fronte alla mancanza di fondi e di spazi da parte delle varie nazioni per organizzare due mostre insieme, e anche una perplessità di fondo sulla validità dell'iniziativa. Ieri, la decisione del consiglio direttivo. [...] Del resto, l'architetto austriaco fino a una settimana fa non aveva firmato il contratto che lo lega alla Biennale e a tutt'oggi non ha ancora presentato il programma dettagliato della sua manifestazione [...]. Su un solo aspetto il direttore della Biennale Architettura non intende mollare: vuole a tutti i costi edificare, per il prossimo giugno, un suo padiglione "provvisorio" nell'arena verde dell'edera, a fianco di un altro padiglione teoricamente "provvisorio" ma ormai inserito in via definitiva nel programma dei giardini, quello dell'Electa costruito da James Stirling. [...] per ora Ronda ha preso tempo, rinviando la "patata bollente" al consiglio del prossimo 24 febbraio" (Enrico Tantucci, *Biennale di Architettura rimandata a settembre*, in "La nuova Venezia, 4 febbraio 1995, p.40)

⁸³ Il materiale per l'organizzazione di una conferenza stampa al Centre Pompidou si trova nella busta 142.

In quest'occasione è esposta la collezione dei Manifesti storici della Biennale e vengono dedicati due giorni di interventi di intellettuali alla storia della Biennale.

Il 26 aprile 1995 si svolge la presentazione del Centenario e della 46sima Biennale di Venezia al MoMa, con il patrocinio dell' International Council e il MoMa stesso, presenti, oltre a Jean Clair, anche il segretario generale, avv. Raffaello Martelli. In questa conferenza Clair coglie l'occasione per sottolineare che la sua mostra è stata l'individuazione di un criterio per "navigare" all'interno della storia dell'arte degli ultimi 100 anni.⁸⁴

Dopo due mesi di parziale tranquillità la situazione dei rapporti e delle polemiche si complica gravemente, creando tensioni anche all'interno del suo staff con la minaccia di dimissioni di Catherin Pichler.⁸⁵

Il lungo e difficile restauro del padiglione Italia che va incontro a risistemazioni strutturali più importanti del solito *maquillage* pre-biennale, dovuto anche alla installazione di un sistema di condizionamento, trovano Jean Clair sempre più sospettoso nei confronti dell'effettiva possibilità di terminare i lavori. In una lettera del 21 marzo⁸⁶ Clair ribadisce le assicurazioni dategli da Rondi in termini di consegna dei locali, facendo presente come l'attuale situazione dei lavori non permetterà il rispetto delle date a cui corrisponde anche l'arrivo dei lavori prestati. Vista la situazione egli chiede di spostare l'inaugurazione a causa dei ritardi accumulati dal 7 giugno al 19 di giugno. La convocazione di un incontro il 13 aprile per dirimere la situazione tra le parti – presenti il presidente Gian Luigi Rondi, l'assessore alla cultura Gianfranco Mossetto, il segretario della Biennale Raffaello Martelli e

⁸⁴ "Credo nella storia": *Un Secolo di Arte*, in "La nuova Venezia", 27 aprile 1995, p. 36. A New York viene presentato il programma per il centenario con in testa il settore arti visive, cfr. A. Farkas, *La Biennale riparte da New York*, in "Corriere della Sera", 27 aprile 1995, p. 33.

⁸⁵ La curatrice stessa mostra segni di fatica nell'organizzazione della sua sezione, in particolare per il contrasto creatosi con l'architetto Gae Aulenti e per un'impressione, percepita dal suo stesso staff, di una diffidenza da parte di Clair per l'arte contemporanea, sezione per la quale lei è responsabile, la porteranno a presentare le dimissioni. "I have now spent several days of thinking about the contemporary part of the exhibition in the Giardini – Without coming to a really acceptable result. Besides the fact of the unexpected reduction of space by the Alinari exhibition [...] I cannot find any satisfying solution for the planned selection and inner structuring of the exhibition in the changed conditions. The main reason (besides the general reduction and the specific space problems) is the fact that there are a series of unexpected works in up to now unexpected placements. [...] these works are in a definitive difference – or even contrast – to the selection I have made and in an obvious aesthetic difference to the intentions and conceptions of the (really) contemporary art. (Though my concept and the selection refers perfect to the definition of the last chapter, you gave). The combination of the "new" works with my selection is pure nonsense. I do not accuse you of intentional intervention or of calculated demontage of the contemporary part, but I notice and feel that there is not a lot of engagement for really representing nowadays art and living artists. It can be expected that the activities of Signora Aulenti will do the rest to destroy any intentions to show a real contemporary reference to the theme. All this [...] brings me to the solution to resign from this project.". Lettera di Cathrin Pichler datata 28 marzo 1995 (1 aprile 1995; Prot n. 3804/AV), La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 2056.

⁸⁶ Jean Clair: "Monsieur le Président, Je vous fais part une nouvelle fois, la troisième, de mes vives alarmes face au retard inadmissible pris à la fois dans le choix du transporteur et dans la mise à disposition de la Biennale du Pavillon Italien. " in questa lettera egli allega il piano di installazione delle opere il cui arrivo previsto è intorno al 7 maggio e sottolinea con fermezza che non farà consegnare i lavori se gli spazi non sono pronti ad accoglierli. (je m'opposerais formellement à laisser entre des ouvres dans espaces qui ne seraient pas en mesure de les accueillir »). Lettera datata 21 marzo 1995.

Jean Clair - porta ad una piccola ridefinizione delle *deadline* per la consegna dei locali per l'installazione delle opere che appare inderogabilmente prorogate fino al 7 di maggio.

Nella riunione ad aprile viene nominata la giuria,⁸⁷ discussa la realizzazione della facciata di Boltansky⁸⁸ e, nonostante le assicurazioni, continuano a permanere timori circa l'impossibilità di terminare in tempo. D'altronde, anche la stampa locale nota che: « maggio sarà un mese di fuoco. Al padiglione Italia dovranno essere terminate le coperture, gli impianti elettrici e di sicurezza, gli allestimenti, la sistemazione della viabilità e del verde ».⁸⁹

Tra la riunione del 29 aprile e quella del 19 maggio sui giornali impazza la polemica tra Jean Clair e la Biennale. Alla lettera del 21 marzo seguirà una polemica di dimensione internazionale aperta da Clair tramite un'altra lettera dell'8 maggio scritta questa volta direttamente al Presidente del Consiglio dei Ministri Lamberto Dini, e resa pubblica tramite *il Giornale* e *Le Monde*, in cui lamenta dei rapporti con la Biennale e con il Comune di Venezia responsabile dei lavori, e chiede un intervento diretto dello Stato per poter salvare la situazione. Il 7 maggio, infatti, doveva essere la data della consegna degli ambienti dei lavori al padiglione Italia per l'allestimento, ma i lavori sono ancora in corso.

Nella lettera Clair si appella agli articoli 5 e 8 del suo regolamento, dicendosi « allarmato dal fatto che all'inizio di aprile, nessuna decisione era stata ancora presa per (riadattare il padiglione Italia), sballottato per le mie richieste da un ufficio all'altro, mi sono incaricato di avvisare personalmente il sindaco di Venezia della estrema urgenza della situazione. A seguito del mio intervento il 13 aprile si è tenuta una riunione a Ca' Farsetti [...] Al termine della riunione è stata firmata una convenzione che stabiliva un calendario dei lavori e un seguito di questi ultimi. Ora sono costretto a constatare, alla data dell'8 maggio, un mese prima della prevista apertura del centenario che le condizioni dei locali sono tali da vietare di collocarvi, la più piccola opera d'arte. [...] É fuori discussione che io mi assuma la responsabilità di introdurre delle opere e di ammettervi il pubblico ».⁹⁰

⁸⁷ Viene votata anche la giuria che segue il seguente criterio: "il direttore propone cinque nomi equamente divisi per aree geografiche continentali: abbiamo un americano, un tedesco, uno spagnolo, un italiano e un giapponese", Verbale XXXVI Riunione del Consiglio direttivo, 28 Aprile 1995, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 149.

⁸⁸ "Facciata Boltansky: adesso il comune di Venezia dà carico di restaurare la facciata del padiglione Italia però c'era la proposta del direttore il quale aveva detto che avrebbe trovato una sponsorizzazione per fare questa facciata con il nome di tutti gli artisti che hanno esposto alla Biennale." Verbale XXXVI Riunione del Consiglio direttivo, 28 Aprile 1995, p. 47, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 149.

⁸⁹ *Intesa per il Centenario*, in "Il Gazzettino di Venezia", 15 aprile 1995, p. III.

⁹⁰ Jean Clair: "Monsieur le Président, après avoir constaté l'état du pavillon italien à la date du 8 mai, l'architecte Gae Aulenti e moi-même avons pris la décision de ne laisser entrer aucune œuvre d'art à support traditionnel – peinture, sculpture, dessin, photographie – dans ces locaux. Ceux-ci ne seront utilisés que pour abriter les installations vidéo des artistes survivants." Lettera datata 10 maggio 1995, corrispondenza Jean Clair –Rondi (in copia a Cathrin Pichler, Adalgisa Lugli, Gae Aulenti e Dario Ventimiglia) in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 407.

La lettera ha larga eco⁹¹ sulla stampa nazionale e internazionale, rimbalzando la notizia della frettolosa installazione del grande impianto di climatizzazione.

Pronte le repliche e le smentite (sempre indirizzate a Dini) del sindaco Cacciari⁹² e la convocazione di un incontro tra le parti⁹³ per dirimere la situazione a pochi giorni di distanza (12 maggio). Risultato dell'incontro sarà la concessione del Museo Correr per ospitare una parte dell'esposizione originariamente destinata ai Giardini come il gruppo di opere dell'azionismo viennese e una parte della sezione di Adalgisa Lugli.

il Giornale LA LETTERA AL PRESIDENTE DINI

Adesso intervenga il governo

Signor presidente, mi rivolgo a lei, come ultima istanza, in quanto presidente del Consiglio dei ministri che ha poteri sui membri del comitato direttivo della Biennale di Venezia, Ente autonomo, a norma degli articoli 5 e 8 del suo regolamento.

Quando il presidente Gian Luigi Rondi mi sollecitò, oltre un anno fa, ad accettare la carica di direttore della Biennale di Venezia, ero cosciente delle difficoltà che questa missione comportava, in particolare nel quadro del centenario. Non ignoravo, in particolare, le disfunzioni più o meno gravi da cui la Biennale era afflitta negli anni precedenti. Ero lontano tuttavia dal valutare l'ampiezza e la frequenza di questi inconvenienti.

Solo un esame preventivo alla mia accettazione mi avrebbe forse permesso di saperlo. Avessi in particolare saputo del caso Christian Leigh, avrei rifiutato l'offerta che mi era stata fatta e che ho scoperto troppo tardi mi avrebbe messo prima nelle condizioni di un ostiaggio e poi di un capro espiatorio.

Non ignoravo ormai, per averli visitati già nel 1993, lo stato di estrema vetustà dei locali di esposizione, inadeguati da tempo ad accogliere delle opere d'arte. Almeno avevo avuto la promessa formale, da parte del presidente, che vi sarebbe stato posto rimedio.

Confidando in questa assicurazione mi sono prodigato nel corso di un anno e ho usato tutta la mia influenza arrivando persino a impegnarmi personalmente, per ottenere in prestito collezioni private e pubbliche, in particolare dei grandi musei europei e americani, un insieme di opere che permettessero di celebrare questo centenario con il rilievo richiesto. Non le nascondo che ho incontrato quasi dappertutto, in questa occasione, vive reticenze, persino una franca ostilità da parte della Germania e degli Stati Uniti in particolare, di cui la stampa si è fatta eco. Ancora una volta la sola garanzia rappresentata dalla mia posizione professionale ha permesso in fin dei conti di ottenere il concorso generoso della maggior parte dei miei colleghi, desiderosi malgrado tutto di dare a Venezia un sostegno più che mai necessario alla sua sopravvivenza.

Resta il fatto che un mese prima dell'apertura ufficiale della Biennale, a dispetto degli impegni presi dalle parti interessate, la Biennale e la municipalità, lo stato del padiglione Italia è tale da essere inutilizzabile. Allarmato dal fatto che all'inizio di aprile, nessuna decisione era stata ancora presa per riattarlo, sballottato per le mie richieste da un ufficio all'altro, mi sono incaricato di avvisare personalmente il sindaco di Venezia della estrema urgenza della situazione. A seguito del mio intervento il 13 aprile si è tenuta una riunione a Ca' Foscari a cui sono intervenuti il presidente della Biennale, il segretario generale, il sindaco e l'assessore alla Cultura. Al termine della riunione è stata firmata una convenzione che stabiliva un calendario dei lavori e un seguito di questi ultimi.

Ora sono costretto a constatare, alla data dell'8 maggio, un mese prima della prevista apertura del centenario, che le condizioni dei locali sono tali da vietare di collocarvi la più piccola opera d'arte. Il cantiere a dispetto degli impegni presi resta vuoto per la maggior parte del tempo, lo stato materiale dei locali è desolante. È fuori discussione, in quanto conservatore del museo, che io mi assumo la responsabilità di introdurre delle opere e di ammetterle al pubblico.

Il padiglione Italia, le ricordo, doveva ospitare la seconda parte della mostra storica, su 2500 metri quadrati con opere di artisti contemporanei. Questi ultimi, fra i quali alcuni dei maggiori nomi della scena internazionale, avevano accettato e provveduto a realizzare in occasione del Centenario delle opere originali. Erano stati firmati contratti, erano state impegnate somme ed équipe. Ora sono nella necessità di dire ad alcuni, a due settimane dal loro arrivo previsto, che non sarà possibile accoglierli a Venezia. Alla situazione scioccante di una esposizione storica del Centenario che si vede mutilata in questo modo, privata della sua parte contemporanea - poiché Palazzo Grassi è in grado di accogliere la sola prima parte - si aggiunge lo scandalo di un padiglione italiano reso inutilizzabile, e in particolare inadatto ad accogliere la selezione dei 20 artisti italiani scelti per il centenario. In questo frattempo i padiglioni nazionali hanno compiuto ogni sforzo per essere restaurati e aperti in tempo, mentre nuovi padiglioni, come quello della Corea, hanno visto la luce.

Tengo a sottolineare che malgrado le mie proteste, i miei sforzi e le mie iniziative sono stato costantemente tenuto estraneo alle delibere che avrebbero potuto decidere le sorti di questo padiglione quando si era ancora in tempo e mi è stato impossibile incontrare il presidente, assente da Venezia e indisponibile per ragioni di salute. Considero inammissibile e indegno il fatto che il direttore delle arti visive sia stato in questo modo relegato a un ruolo di esecutore subalterno, mentre le sue responsabilità di direttore di museo erano, giorno dopo giorno, messe direttamente in gioco.

Di fronte al silenzio e alla assenza dei dirigenti, tanto della municipalità quanto della Biennale, è a lei, in ultima istanza, signor presidente che mi rivolgo. La prego di fare in modo che si designi a Venezia un luogo in grado di ospitare i lavori degli artisti stranieri e di quelli italiani - in totale più di 500 opere - che dovrebbero essere presentati nel Padiglione Italia. Le chiedo inoltre che coloro i quali hanno subito considerevoli danni materiali e morali, e hanno concesso ancora una volta fiducia al vostro Paese e alla Biennale di Venezia in particolare, vengano indennizzati.

La prego di gradire signor presidente l'espressione della mia più alta considerazione.

Lettera di Jean Clair
indirizzata a Lamberto Dini
pubblicata su *Il Giornale*.

⁹¹ Enrico Tantucci, *Amaro sfogo di Jean Clair*, in "La Nuova Venezia", 12 maggio 1995, p.40.

⁹² A cui era stata fatta pervenire una lettera dal sindaco Cacciari volta a evitare che esplodessero successive polemiche con toni di pacificazione che hanno convinto "Jean Clair a ritirare certe accuse fatte e infondate che lui dichiarò essere state travisate, mettendo la parola fine a tutta l'operazione" p. 5.

⁹³ Comunicato stampa del 12 maggio, in La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 2056.

Nella XXXVII Riunione del Consiglio direttivo del 19 maggio, la situazione tesa con Clair appare rientrata e il presidente Rondi riassume i particolari del contenzioso⁹⁴ concludendo il racconto ragguagliando i consiglieri dell'impegno preso nel terminare i lavori,⁹⁵ chiedendo tuttavia riserbo e silenzio stampa considerato lo scatenarsi dei media intorno alla notizia.

La lettera che scrive Clair al presidente della Repubblica apre, insieme alle polemiche sul restauro del padiglione Italia, anche notevoli discussioni fra i consiglieri circa la sua figura. Il malcontento nei suoi confronti fino a quel momento era stato manifestato in maniera personale con pochi, anche se pungenti, interventi. Dopo l'episodio della lettera al presidente del Consiglio dei Ministri l'indignazione è largamente condivisa: « sulla Biennale è venuto ulteriormente fango, cioè si è ancora una volta ripetuto che questa struttura forse più che la sua celebrazione dovrebbe celebrare il suo funerale perché in definitiva dalle parole di Clair viene fuori una situazione di tale dissesto sia delle strutture immobiliari sia dell'organizzazione ». Conseguentemente sono molti a chiedere che « la scelta [non] debba essere in qualche modo rivalutata, dopo l'apertura della mostra »⁹⁶ – così ad esempio si schierano Mazzella, Rosada e Rumiz - dal momento che « quello che è accaduto non è una semplice intemperanza del direttore Clair »⁹⁷ « c'è una mostra contro la Biennale perché l'ha dichiarato lui e c'è una Biennale in parte dominata

⁹⁴ Verbali XXXVII Riunione del Consiglio direttivo, 19 maggio 1995, pp. 5-6, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 150.

⁹⁵ "A questo punto abbiamo – e me ne impegno di fronte a voi – l'assoluta garanzia che i lavori, che adesso dipendono solo dalla Biennale, saranno terminati per l'inaugurazione, il Comune ci ha consegnato tutte le parti di sua spettanza, e noi stiamo curando il resto, però il resto sono questi allestimenti di cui vi parlavo che sono già tutti sistemati di intesa con l'arch. Ferretto e gli artisti italiani. Gae Aulenti ha già cominciato a sistemare la coda della mostra storica e la parte del museo Correr è in allestimento. Perciò la questione si è risolta a tutto vantaggio della Biennale. [...] Il direttore è per il momento tranquillo, i lavori procedono, tecnicamente ci assumiamo nuovamente l'impegno che il calendario sarà rispettato." Verbale XXXVII Riunione del Consiglio direttivo, 19 maggio 1995, pp. 5-6, , La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 150.

⁹⁶ Consigliere Luigi Mazzella, XXXVII Riunione del Consiglio direttivo, 19 maggio 1995, p. 6, , La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 150.

⁹⁷ Clair ha imparato immediatamente lo sport specialistico dei direttori della Biennale. Il facile gioco di insultare la Biennale nelle sue diverse stratificazioni [...] e d'altra parte questo li mette al riparo di tutte le loro inadempienze, Verbale XXXVII Riunione del Consiglio direttivo, 19 maggio 1995, p. 7, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n.150.



L'immagine, pubblicata su *Il Gazzettino di Venezia* mostra lo stato dei lavori al padiglione Italia poco prima dell'inaugurazione.

da altri personaggi come Calvesi e Belli ».⁹⁸ Gentile di contro sottolinea come « bisogna stare attenti a non immaginare una Biennale contro la mostra »⁹⁹ e si interroga circa il funzionamento dell'Ufficio stampa. Infatti fra le molte difficoltà a livello di percezione mediatica c'è poco sostegno delle tante attese attività del Centenario tanto che la sua inaugurazione si svolge in sordina.¹⁰⁰

Il consiglio conclude di rimandare il riesame della sua figura¹⁰¹ in funzione della direzione del settore arti visive, considerando la questione sospesa e non conclusa.¹⁰²

Nonostante tutte le promesse e gli impegni i lavori da fare sono molti e procedono non senza impedimenti. Il primo di giugno è possibile ancora leggere un articolo che racconta delle conseguenze di un temporale al padiglione Italia dove i lavori non sono ancora ultimati.¹⁰³

⁹⁸ Consigliere Bruno Marchetti, Verbale XXXVII Riunione del Consiglio direttivo, 19 maggio 1995, p. 8, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 150.

⁹⁹ Consigliere Francesco Gentile, Verbale XXXVII Riunione del Consiglio Direttivo, 19 maggio 1995, p. 8, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 150.

¹⁰⁰ Verbale XXXVII Riunione del Consiglio direttivo, 19 maggio 1995, p. 8, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 150.

¹⁰¹ Alle proteste dei consiglieri citati si aggiungono anche le osservazioni del consigliere Laura Barbiani che "accoglie le proposte dei vari consiglieri di analizzare con cura dopo come è stato possibile che il direttore, al di là delle sue intemperanze, 15 giorni prima dell'apertura della mostra avrebbe potuto scrivere quella lettera" p. 9; e quella di Miraglia tese a distendere la situazione: i direttori siano stranieri "difficilmente (sono) capaci di comprendere anche alcune approssimazioni che noi abbiamo nel nostro modo di lavorare. Voglio mettere anche questo dato positivo, perché non ritengo che abbiano l'interesse nemmeno loro di vivere con grande fatica, però, [...] è chiaro che noi abbiamo delle oggettive difficoltà. Abbiamo potuto garantire la copertura finanziaria in date che in una manifestazione rigorosamente impostata sono impensabili." Verbale XXXVII Riunione del Consiglio direttivo, 19 maggio 1995, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 150.

¹⁰² Verbale XXXVII Riunione del Consiglio Direttivo, 19 maggio 1995, p. 11, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 150.

¹⁰³ "Ieri a causa del forte temporale, pioveva dentro ad alcune sale che ospiteranno l'esposizione di oggetti d'arte. Sale dove i lavori non sono ultimati, dove bisogna ancora stuccare e la pittura cola lungo le pareti. I tempi sono stetti, anzi strettissimi. La vernice è prevista per mercoledì prossimo, dunque tra una settimana. Mancano ancora tante cose da fare. Non solo le rifiniture e i dettagli ma addirittura la copertura del tetto per impedire che piova dentro. Il lavoro procede a ritmi frenetici. L'impianto di condizionamento dell'aria e riscaldamento è costituito da enormi tubi coperti da pareti in cartongesso che hanno rimpicciolito le stanze." Valeria Lipparini, *L'Italia rischia di ...affogare*, in "Il gazzettino di Venezia", 1 giugno 1995, p. III.

Fra mille difficoltà, polemiche e malumori la 46esima Biennale di Venezia viene inaugurata il 7 giugno 1995.

Bastano pochi giorni per capire che sarà una Biennale positiva dal punto di vista degli incassi e delle presenze di pubblico, già nella Riunione del Consiglio direttivo del 30 giugno venivano espressi giudizi positivi intorno agli incassi distendendo per un certo periodo i rapporti, tanto che a settembre a Clair viene prolungato il contratto di locazione per un appartamento a Venezia.¹⁰⁴

Il Bilancio è lusinghiero e a ottobre già si contano 300.000 visitatori – a novembre saranno 320.000 con un incasso di oltre 4 miliardi di lire - raddoppiando quasi il numero dell'edizione precedente. Ma alla domanda di un giornalista se rimarrà o meno, Clair nota soltanto che non gli è stato chiesto anche se in qualche misura i progetti veneziani e la Biennale gli interessano.¹⁰⁵

L'intemperanza di Clair rimane tale nonostante le buone intenzioni, e i rapporti con la Biennale saltano nuovamente dopo la chiusura della Biennale, a causa dei suoi giudizi sul progetto del Comune, in collaborazione con la Biennale, di portare avanti un progetto di museo di arte contemporanea per la città di Venezia. Clair aveva già a più riprese sottolineato come il padiglione Italia fosse una location inadeguata e le sue dichiarazioni sul *Giornale dell'Arte* in cui ribadisce come il Comune con il suo «attivismo culturale ammirevole in teoria ma riprovevole in pratica» non avrebbe portato a nessun risultato concreto, fanno esplodere la situazione, scatenando un "botta e risposta" fra lui e l'amministrazione comunale.¹⁰⁶

La dichiarazione conclusiva di un secco "me ne vado",¹⁰⁷ toglie d'impaccio il consiglio e Rondi nota che «Clair ci ha aiutato dicendo al Comune che non si ricandida più, comunque è un fatto tecnico, non è una nomina».¹⁰⁸

¹⁰⁴ Si allunga il contratto di locazione di Jean Clair per cui ancora non si è discusso della sua posizione rispetto al Consiglio della Biennale come si accennava nella riunione di maggio anche perché si è un po' presi dalle giornate del cinema. Cfr. Verbale 49esima Riunione del Consiglio direttivo, 29 settembre 1995, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 153.

¹⁰⁵ Risponde "Non lo so, nessuno mi ha chiesto di restare o partire. Una cosa è certa: occorrono due anni per organizzare la Biennale. In questo momento però non posso dire: sono disponibile. Molte cose dipendono dalla politica culturale del Comune di Venezia. Non voglio essere preso tra l'incudine e il martello del Comune. Certo, sono molto interessato ai progetti museali dell'amministrazione veneziana. Ma non so se è possibile realizzarli in due anni come è previsto. Ci sono molte cose da fare per il padiglione Italia, per San Marco." Paolo Vagheggi, *Biennale chiude e Jean Clair fa il Bilancio, intervista a Jean Clair*, in "La Repubblica", 9 ottobre 1995, p. 30.

¹⁰⁶ Sebastiano Grasso, *Jean Clair: Addio Venezia ingrata*, in "Corriere della Sera", 12 novembre 1995; Alain Cueff, *La Biennale di Jean Clair: "La modernità è un dramma e non joie de vivre"*, in "Il Giornale dell'Arte", novembre 1995, p. 10.

¹⁰⁷ "Uno con la puzza sotto il naso che non capisce nulla d'arte contemporanea, un menagramo" questo è Jean Clair secondo l'assessore alla cultura di Venezia Gianfranco Mossetto, che non ha digerito lo scetticismo dell'ormai ex-direttore della Biennale circa il progetto di fare il padiglione Italia ai Giardini un museo d'arte contemporanea. A dar fuoco alle polveri è stato, indirettamente, il giornale dell'Arte, che ha pubblicato a distanza di un mese prima dell'intervista all'Assessore, che annunciava i programmi culturali del Comune.

Allora, ai tempi della lettera al presidente Dini, Cacciari aveva mediato e la ragion di stato prevalse; ora invece, Cacciari accusa apertamente Jean Clair di essere abituato troppo bene e manda Jean Clair testualmente ai paesi suoi. Jean Clair, il cui contratto scade a dicembre, ha risposto glaciale: "Me ne sono già andato". *Il comune di Venezia dà la buonuscita a Jean Clair: menagramo e incompetente, torna al tuo paese*, ne "Il Giornale dell'arte", dicembre 1995, p. 2.

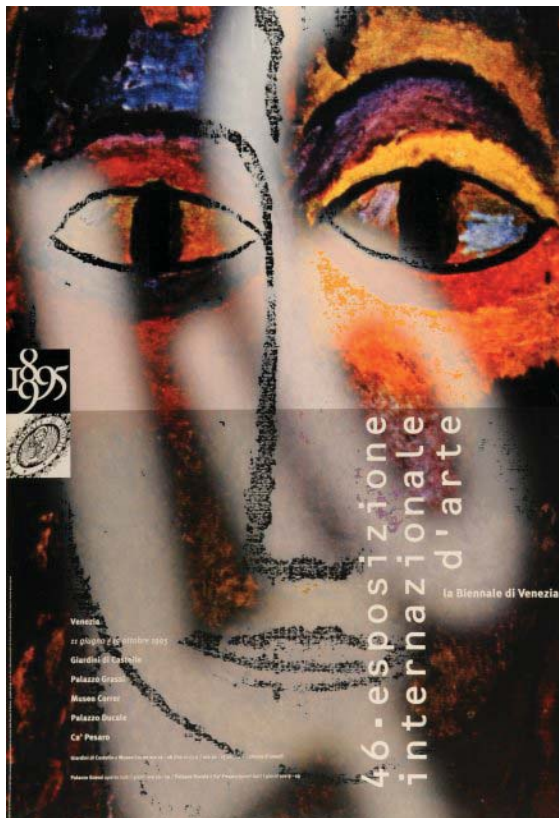
¹⁰⁸ Verbale 45esima riunione del Consiglio Direttivo, 23-24 novembre 1995, p. 5, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 155.

SCHEDA GENERALE

1995

**LA BIENNALE DI VENEZIA
46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE**

11 GIUGNO - 15 OTTOBRE 1995


**DIRETTORE DEL
SETTORE ARTI VISIVE**
Jean Clair

COMMISSIONE ESPERTI

Gabriella Belli
Hans Belting
Maurizio Calvesi
Gillo Dorfles
Giulio Macchi

**UNITÀ ORGANICA ATTIVITÀ
D'ISTITUTO**

Dirigente
Dario Ventimiglia

**DIPARTIMENTO ATTIVITÀ
ESPOSITIVE**

A.M. Grazia Porazzini
Paolo Scibelli
Roberto Rosolen
Gianpaolo Cimarosti

CONTRIBUTI PROFESSIONALI

Laurisa Boni
Valentina Castellani
Cristina Cinti
Anna Della Bona
Gaia Donà Dalle Rose
Lia Gardumi
Adriana Scalise
Barbara Tasca

COMITATO CONSULATIVO

Richard Koshalek
Krud Jensen
Dieter Honnisch
Tommaso Trini
Mimmo Rotella

**SCUOLA INTERNAZIONALE DI
CURATORS LA BIENNALE DI VENEZIA
MAGASIN DE GRENOBLE**

Sylvie Amar
Alessandra Galasso
Pia Jardi
Emmanuelle König
Pau Lagunas
Véronique Léger
Benedetta Lucherini
Sylvie Mokhtari
Alessandra Pace
Magda Petraglio
Charles-Daniel Schreiber

**ALLESTIMENTI DELLA XLV
ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE
D'ARTE**
Architetti

Gae Aulenti
con: Francesca Fenaroli,
Monica Bonadei
Daniella Ferretti (Impronte del
corpo e della Mente)

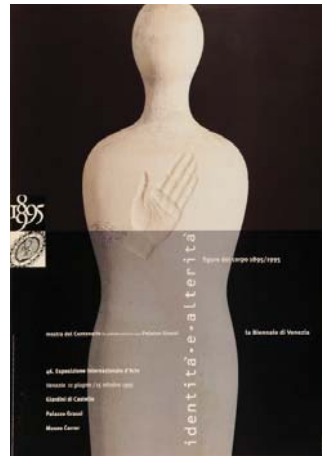
Consulente per l'Illuminazione
Piero Castiglioni

Per la Biennale

Gottardo Bonacini
(Palazzo Grassi e Museo Correr)
Francesca Mamprin
(Padiglione Italia)
Manuela Lucà-Dazio
(Padiglione Italia)

LA BIENNALE DI VENEZIA
46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

MANIFESTI



**ENTE AUTONOMO
LA BIENNALE DI VENEZIA**
PERSONALE
PRESIDENTE

Gian Luigi Rondi

CONSIGLIO DIRETTIVO

Massimo Cacciari (*Vicepresidente*)

Lamberto Trezzini

Laura Barbiani

Ludina Barzini

Luca Borgomeo

Enzo Cucciniello

Umberto Curi

Francesco Dal Co

Ada Gentile

Francesco Gentile

Anna Maria Giannuzzi Miraglia

Gino Giugni

Fabrizia Gressani Sanna

Alberto Lattuada

Bruno Marchetti

Luigi Mazzella

Bruno Rosada

Paolo Trevisi

COLLEGIO DEI SINDACI

Presidente

Matteo Masiello

Gabriele Busetto

Paolo Carini

Aldo Saura

Luigi Scatturin

SEGRETARIO GENERALE

Raffaello Martelli

**CURATORE DELLA XLV ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE**

Jean Clair

**UNITA ORGANICA
AFFARI AMMINISTRATIVI**

Dirigente superiore

Angelo Bagnato

**REPARTO CONTABILITÀ FINANZIARIA,
BILANCIO E CONTROLLO DI GESTIONE**

Daniela Venturini

Bruna Gabbiato

**REPARTO SERVIZI AMMINISTRATIVI
E PATRIMONIALI**

Leandro Zennaro*

Giuseppe Simeoni*

Mauro Fiorenzato

**REPARTO GESTIONE ECONOMICA,
AMM. ORGANI STATUTARI, DIRETTORI,
COLLABORATORI, PERSONALE E
SERVIZIO DI CASSA INTERNA**

Giorgio Vergombello*

Laura Scardicchio

Laura Veronese

**UNITA ORGANICA AFFARI
GENERALI E ISTITUZIONALI**

Dirigente reggente

Gualtiero Seggi

REPARTO AFFARI GENERALI

Marina Bertaggia

Maria Cristina Lion

Antonia Possamai

Andrea Bernardi

Michela Boscolo

Angelo Levi

Nicola Scolaro

REPARTO
GESTIONE DEL PERSONALE

Graziano Carrer

Sandro Vettor

Carla Mariotto

**REPARTO ORGANIZZAZIONE
E SUPPORTO ATTIVITÀ**

Mauro Momentè

Giuseppina Maugeri

Antonio Zanchet

Roberto Chia

Aldo Roberto Beltrame

UNITA ORGANICA ATTIVITÀ D'ISTITUTO

Dirigente

Dario Ventimiglia

Funzionario capo

Anna Maria Porazzini

DIPARTIMENTO ATTIVITÀ ESPOSITIVE

A.M. Grazia Porazzini

Paolo Scibelli

Roberto Rosolen

Gianpaolo Cimarosti

**DIPARTIMENTO ATTIVITÀ DI
SPETTACOLO**

Angelo Bacci*

Carlo Tesser

Alfredo Zanolla

Laura Marcellino

Rita Musacco

UNITÀ ORGANICA ASAC

Dirigente reggente

Gabriella Cecchini

**REPARTO SERVIZI GENERALI
DELLA SEDE**

Erica De Luigi

Giovanni Maccarrone

Antonio Ginetto

Maurizio Urso

**REPARTO SETTORI DISCIPLINARI
E ATTIVITÀ PERMANENTI**

Anna Claut

Michela Stancescu

**REPARTO CATALOGAZIONE
E CONSERVAZIONE**

Daniela Ducceschi

Osvaldo De Nunzio

Roberto Conte

Pierluigi Varisco

**REPARTO LABORATORI
E SERVIZI AUTOMAZIONE**

Lucio Ramelli

Giorgio Zucchiatti

**UNITÀ ORGANICA UFFICIO STAMPA
PUBBLICITÀ E PUBBLICHE RELAZIONI**

Dirigente

Adriano Donaggio

Funzionario capo

Giancarlo Zamattio

REPARTO RELAZIONI CON LA STAMPA

Fiorella Tagliapietra

Paolo Lughì

Antonio Turin

**REPARTO PUBBLICITÀ E
RELAZIONI ESTERNE**

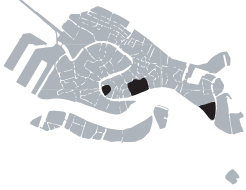
Eugenia Fiorin

* Assegnazione temporanea.

LE MOSTRE DE LA 46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

MOSTRA DEL CENTENARIO
IDENTITÀ E ALTERITÀ. FIGURE DEL CORPO 1985-1995

SEDE:
**PALAZZO GRASSI,
MUSEO CORRER,
GIARDINI DI CASTELLO,
PADIGLIONE ITALIA**



IDENTITÀ E ALTERITÀ. FIGURE DEL CORPO 1985-1995

Curatore
Jean Clair

Assistenti del direttore
Pieranna Cavalchini (segreteria di direzione)
Dominique Renoux (documentalista)

Consulenti del direttore
Marie Josè Boudinet-Mondzain (iconologia e arte orientale)
Philippe Comar (antropologia e scienza del corpo)
Gunter Metken (arte tedesca)
Didier Ottinger (arte contemporanea)

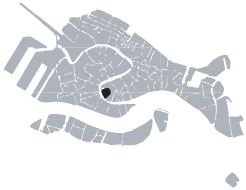
IL CORPO REALE E VIRTUALE 1985-1995
Curatori
Jean Clair e Cathrin Picler

IMPRONTE DEL CORPO E DELLA MENTE
Curatore
Adalgisa Lugli

Allestimento
Gae Aulenti (con Francesca Fenaroli e Monica Bonadei)
Daniela Ferretti (Museo Correr)

SEZIONI:

SEDE:
PALAZZO GRASSI



I. Ritratti di gruppo

II. 1895- 1905 "Il positivismo"

*Dalla callimetria all'antropologia metrica.
La ricerca dell'invisibile*

III. 1905-1915 "L'incoerenza delle avanguardie"

*Una nuova norma fuori norma.
La rivendicazione espressionista
Dall'immagine espressionista all'icona astratta*

IV. 1915-1930 "Verso l'uomo nuovo?" (il primo dopoguerra)

*La Bellezza della macchina
"Tempeste d'acciaio": la grande guerra
"Ars Moriendi"
Un "Richiamo all'ordine" impossibile*

V. 1930-1945 "Arti totalitarie" e "arte degenerata"

*Iconografia del Capo. La bellezza frigida
L'Eros e il corpo in parti
Il surrealismo e la bellezza "convulsa"
Autoritratti (II) negli anni Trenta*

VI. 1945-1962 "il dopoguerra"

*L'eclisse del volto, i marginali, i refrattari,
i resistenti.*

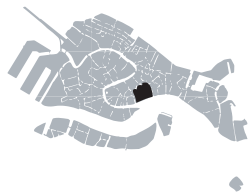
VII. 1962-1985 Ritorno al corpo

*La svolta 1962-1973
"Argilla umana" 1973-1985
"Ars amandi"
Volto velato - volto svelato*

LE MOSTRE DE LA 46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

MOSTRA DEL CENTENARIO
IDENTITÀ E ALTERITÀ. FIGURE DEL CORPO 1985-1995

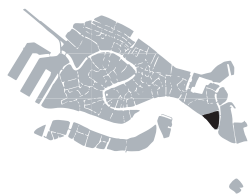
SEDE:
MUSEO CORRER



VIII. 1964-1995 Il corpo reale e virtuale

Nodi tematici: il concetto di fisionomia, la sua interpretazione estetica e scientifica, il concetto di Individuo, di Personalità; l'Identità sociale e il modo in cui essa viene percepita; il corpo come oggetto di identificazione, come rappresentazione e come critica, il corpo e l'introspezione (scientifica).

SEDE:
**GIARDINI DI CASTELLO,
PADIGLIONE ITALIA**

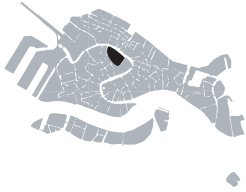


IX. Impronte del corpo e della mente

Impronta è il segno del passaggio, dell'esserci... l'artista entra direttamente nell'opera con il suo corpo e lo riproduce col calco, con l'ombra, la sagoma, la traccia. Egli ha sempre saputo, fin dall'antico, riprodurre con immediatezza il corpo. La mostra intende mettere in risalto la forte continuità tra antico e contemporaneo proprio su questo tema particolare.

LE MOSTRE DE LA 46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

SEDE:
**PALAZZO DUCALE,
CA' PESARO**



VENEZIA E LA BIENNALE: PERCORSI DEL GUSTO

Venezia e i percorsi del gusto tenta di ricostruire in linea cronologica le atmosfere delle Biennale fino al 1972. La mostra è divisa tra Palazzo Ducale, dove vengono presentate per lo più opere di pittura e scultura e il Museo Correr che presenta la parte dedicata alle arti applicate

Comitato scientifico:

Jean Clair, Giandomenico Romanelli (commissario), Diego Arich de Finetti, Gabriella Belli, Maurizio Calvesi, Giuseppina Dal Canton, Fabio Fergonzi, Claudia Gian Ferrari, Mimita Lamberti, Chiara Rabitti, Philip Rayland, Sileno Salvagnini, Giovanni Sarpellon (curatore arti applicate e vetro), Flavia Scotton, Duccio Trombadori (coordinatore e organizzatore)

Coordinamento generale:

Chiara Alessandri

Allestimento:

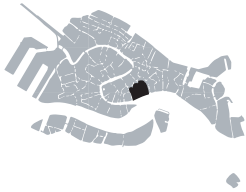
Umberto Franzoi e Ivano Martino

GRANDI CICLI DECORATIVE E ARTI APPLICATE 1895-1934
a cura di Flavia Scotton

IVETRI DI MURANO 1895-1972

Progetto e realizzazione ricerche storiche Marina Barovier, Rosa Barovier Mentasti e Attilia Dorigato
Organizzazione Marina Barovier

SEDE:
PALAZZO DUCALE



DIPINTI E SCULTURE 1895-1972

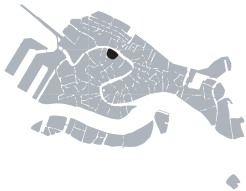
Tutte le opere esposte erano state presentate nelle diverse edizioni della Biennale dal 1895 a al 1968. La mostra si articola in tre sezioni.

La prima (coordinata da Maria Mimita Laberti) analizza gli esordi fino agli anni '20: dall'arte del Salon all'affermarsi dell'estetica simbolista. Due approfondimenti sono dedicati ai ritratti e alle presenze internazionali.

La seconda sezione (coordinata da Claudia Gian Ferrari) ricostruisce le vicende artistiche del periodo tra le due guerre. Sono gli anni della secessione di Ca' Pesaro; quelli che vedono l'affermazione dell'estetica del novecento, sostenuta da Margherita Sarfatti e del Realismo magico, la scuola romana, la trasmutazione di artisti italiani a Parigi e l'affermarsi dell'aereopittura.

La terza sezione (coordinata da Gabriella Belli) è incentrata sull'arte italiana, documenta le vicende dal 1948 al 1968. Dalla ripresa del dibattito artistico, dopo la pausa del fascismo, con il Fronte Nuovo delle Arti, Gruppo degli Otto, alla spaccatura tra astrattisti e figurativi, fino all'emergere delle nuove tendenze.

SEDE:
CA' PESARO



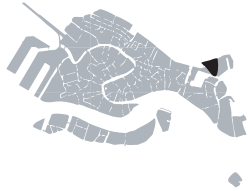
GRANDI CICLI DECORATIVE E ARTI APPLICATE 1895-1934. IVETRI DI MURANO 1895-1972

L'epoca d'oro dei grandi cicli decorativi della Biennale inizia nel 1903 e si esaurisce intorno al 1920. Ritornano ad essere visibili il ciclo di maiolica del Laurenti, alcuni frammenti del fregio per la Sala dell'Arte del Sogno (1907) di Chini di cui vengono presentati anche i pannelli del 1914 e del '20 e parte del ciclo "Risveglio di Venezia" di Pieretto Bianco. Infine viene esposto parte del gigantesco lucernaio di Besnard, che nel 1905 illuminava la sala francese. Il secondo piano è interamente dedicato al ciclo di Sartorio che ornava il salone centrale del Padiglione Italia del 1907.

E' naturale che la storia del gusto trovi a Venezia una sua manifestazione anche nel settore del vetro con i primi esempi di Zecchin e W. Ferrari. Gli anni '30 vedono emergere le figure di Napoleone Martinuzzi, di Ercole Barovier e l'inizio del sodalizio pluriennale tra Carlo Scarpa e la vetreria Venini. Nel dopoguerra nascono nuove fabbriche con cui collaborano numerosi artisti.

**LE MOSTRE DE LA 46. ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

SEDE:
GIARDINI DI CASTELLO,
PADIGLIONE ITALIA,
ALA PASTOR E SALA DELLA POSA



**L'IO E IL SUO DOPPIO.
CENTO ANNI DI RITRATTO FOTOGRAFICO
IN ITALIA 1895-1995**

Con una larga partecipazione dell'Archivio Fratelli Alinari la mostra tocca le sale di posa della Belle Epoque e la cronaca d'autore varie star dello spettacolo, delle arti e della letteratura fotografate da Bragaglia e Scianna, Fontana e Mulas, l'immagine pubblicitaria e la fotografia come arte concettuale (Vaccari) dai dagherrotipi e dagli ambrotipi dei pionieri alla cibachrome di Zaliani.

Curatore:
Italo Zannier

Comitato scientifico:
Carlo Bertelli, Jean Clair, Daniela Cammilli, Cesare Colombo, Paolo Costantini, Michele Falzone del Barbarò, Emanuela Sesti, Susanna Weber, Italo Zannier

Segreteria di redazione:
Giovanna Nardi

Organizzazione della mostra:
Rosa Manno

Allestimento e grafica:
Stefano Rovai/Graphiti

SALA DELLA POSA
Coordinamento e realizzazione
di Francesco Barasciutti, Monica Maffioli, Ferruccio Malandrini, Maurizio Rebuzzini, George Tatge

PARTECIPAZIONI NAZIONALI

PADIGLIONE ITALIA

ITALIA

Commissione

Jean Clair, Gabriella Belli, Hans Belting, Gillo Dorfles, Giulio Macchi

Artisti

Ida Barbarigo, Lorenzo Bonechi, Roberto Capucci, Francesco Clemente, Amalia Dal Ponte, Stefano Di Stasio, Paolo Gallerani, Paolo Gandolfi, Nunzio, Luigi Ontani, Claudio Parmiggiani, Gianni Pisani, Pier Luigi Pizzi, Angelo Savelli, Ruggero Savinio, Ettore Spalletti, Vito Tongiani, Mino Trafeli, Giuliano Vangi

1. SPAGNA

Commissario Fernando Huici

Artisti Andreu Alfaro, Eduardo Arroyo

2. BELGIO

Commissario Laurent Busine

Artista Didier Vermeiren

3. OLANDA

Commissario Tom van Gestel

Artisti Marlene Dumas, Maria Roosen, Marijke van Warmerdam

5. ISLANDA

Commissario Bera Nordal;

Artista Birgir Andr sson

6. UNGHERIA

Commissario Marta Kovalovszky

Artista Gy rgy Jov novics

7. BRASILE

Commissario Edegar Cid Ferreira;

commissario aggiunto Jens Olesen;

Artisti Arthur Bispo do Ros rio, Nuno Ramos

8. AUSTRIA

Commissario Peter Weibel

Artisti Coop Himmellaub, Peter Kogler, Richard Kriesche, Constanze Ruhm, Peter Sandbichler, Eva Schlegel, Ruth Schnell

9. REPUBBLICA FEDERALE DI JUGOSLAVIA

Commissario Radislav Trkulja; *commissario*

aggiunto Vesna Milic

Artista Milos Sobaic

10. EGITTO

Commissario Magdi Kinawi; *commissario*

aggiunto Gamal Eldin Bakri

Artisti Akram Elmagdoub, Ateia Ahmed Hamdi, Medhat Shafik

12. POLONIA

Commissario Anda Rottenberg; *commissario*

aggiunto Hanna Wroblewska

Artista Roman Opalka

13. ROMANIA

Commissario Dan Haulica; *commissari*

aggiunti Coriolan Babet

Artisti George Apostu, Stefan Bertalan, Mihai Buculei, Maria Cocea, Doru Covrig, Darie Dup,



Ovidiu Maitec, Ion Nicodim, Neculai Padurar, Ioan Parvan, Constantin Popovici, Mircea Roman, Napoleon Tiron, Aurel Vlad, Marian Zidaru, Paul Neagu, Roman Cotosman

14. GRECIA

Commissario Maria Marangou

Artista Takis

15. ISRAELE

Commissario Gideon Ofrat

Artisti David Grossman, Joshua Neustein, Uri Tzaig

16. STATI UNITI D'AMERICA

Commissario Marilyn A. Zeitlin

Artista Bill Viola

17. PAESI NORDICI

Coordinatore Timo Valjakka

FINLANDIA

commissario Timo Valjakka

artista Nina Ross

NORVEGIA

commissario Svein Christiansen

artista Per Maning

SVEZIA

commissario Svenrobert Lundqvist

artista Eva L fdahl

18. URUGUAY

Commissario Angel Kalenberg

Artista Ignacio Iturria

19. AUSTRALIA

Commissario Ann Lewis

Artista Bill Henson

20. REPUBBLICA CECA

Commissario JiH Seveik

Artista Karel Malich

REPUBBLICA SLOVACCA

Commissario Katarina Bajcurova

Artista Jozef Jankovic

21. FRANCIA

Commissario Jean-Louis Froment;

Artista C sar

22. GRAN BRETAGNA

Commissario Andrea Rose; *commissari*

aggiunti Brendan Griggs, Richard Riley

Artista Leon Kossof

23. CANADA

Commissario Pierre Granger; *commissario*

aggiunto Yves P pin

Artista Edward Poitras

24. GERMANIA

Commissario Jean-Christophe Amman

Artisti Katharina Fritsch, Martin Honert,

Thomas Ruff

25. GIAPPONE

Commissario Junji Iro; *commissari* aggiunti

Masanobu Ito, Haruhisa Sunami

Artisti Jae Eun Choi, Katsihilo Hibino, Yoichiro Lawaguchi, Kengo Kuma, Hiroshi Senju

25 bis. REPUBBLICA DI COREA

Commissario Lee Yil

Artisti Hyong-keun Yun, In-kyum Kim, Jehon

Soo-cheon, Kwak Hoon

PARTECIPAZIONI NAZIONALI

26. FEDERAZIONE RUSSA

Commissario Viktor Misiano
Artisti Eugeny Asse, Vadim Fishkin, Dimitri Gutoff

27. VENEZUELA

Commissario Tahia Rivero; commissario aggiunto Anunciata Fraino
Artisti Sammy Cucher (in collaborazione con Anthony Aziz), Paolo Gasparini,

28. SVIZZERA

Commissari Urs Staub, Pierre- André Lienhard
Artisti Peter Fischli, David Weiss, Christian Marclay

29. padiglione del libro

30. DANIMARCA

Commissario Mette Wivel; commissario aggiunto Vibeke Dyhrchrone
Artista John Olsenaggiunti Haruhisa Sunami, Masanobu Ito

*PAESI SENZA PADIGLIONE

ARGENTINA

Commissario Jorge Glusberg
Artista Jorge Orta

CROAZIA

Commissario Igor Zidic
Artisti Martina Kramer, Goran Petercol, Mirko Zrinscak, Ivan Faktor, Nina Ivancic, Damir Sokic, Mladen Stilinovic, Dean Jokanovic Toumin, Goran Trbuljal, Vlasta Zanic, Gorki Zuvea, Jusuf Hadzifzovic

IRLANDA

Commissario Fiach Mac Conghail
Artisti Shane Cullen, Kathy Prendergast

LUSSEMBURGO

Commissario Enrico Lunghi
Artista Berth Theis

PORTOGALLO

Commissario José de Monterroso Teixeira
Artista Rui Chafes, José Pedro Croft, Pedro Cabrita Reis

REPUBBLICA DI ARMENIA

Commissario Sonia Balassanian
Artisti Gareg Andreassian, Samuel Baghdassarian

REPUBBLICA DI SLOVENIA

Commissario Zdenka Badovinac; commissario aggiunto Igor Zabel
Artisti V.S.S.D. Janez Jordan, Alen Ozbolt

TAIWAN

Commissario Tsai Ching-fen; commissario aggiunto Paolo De Grandis
Artisti Lien Teh-ceng, Huang Chin-ho, Hou Chun-ming, Huang Chih-yang, Wu Mali

ISTITUTO ITALO-LATINO AMERICANO

Commissario Fernando Macotela; commissario aggiunto Alessandra Bonanni;
Artisti

CILE Mario Yrarrazabal
COLOMBIA Elias Heim
COSTA RICA César Valverde Vega
CUBA Eduardo Rubèn
ECUADOR Luigi Stornaiole
EL SALVADOR O. René Chacón
MESSICO Fernando Leal
PANAMA Rodney R. Zelenka
PARAGUAY Nèlida Mendoza
PERÙ LUCY Jochamowitz

SUDAFRICA

Commissario Glenn Babb
Artista Malcom Payne,

MOSTRE PATROCINATE

ARTELAGUNA 1995

Opere d'arte per la laguna di Venezia

L'ENIGMA DEL CAMPO

Sede: Campo Bandiera e Moro
Chiesa San Giovanni di Bragora

MARK DI SUVERO

Sede: Riva degli Schiavoni, Riva San Biagio,
Zattere, Campo Sant'Agnese, Campo San Via,
Giardini di Palazzo, Cavalli Franchetti,
Campo Santa Lucia

TRANSCULTURE

Sede: Palazzo Giustinian Lolin

ONDER ANDEREN/AMONG OTHERS

Sede: chiostrini del convento di San Francesco
della Vigna.

VIVA LA DONNA!

Sede: Palazzo Albrizzi

ELYTRON

Sede: Istituto Ellenico di Costello

ARTE E TECNOLOGIA, METODI DELLA CREATIVITÀ

Sede: Teatro Fondamenta Nuove

IDENTITÀ E DIFFERENZA LIBRI DI ARTISTE

Sede: Scuola internazionale di grafica

GENERAL RELEASE GIOVANI ARTISTI BRITANNICI

Sede: Scuola di San Pasquale.

HISTOIRE DE L'INFÂMIE

Sede: Circolo ricreativo dell'Arsenale

L'IMAGE DANS LA SCULPTURE

Sede: Roma

APERÇU

Sede: Casino Venier

L'UOMO, IMMAGINE DEL COSMO

Sede: Palazzo Albrizzi,

SCULTURE E OPERE DI RICHARD HESS

Sede: Vicenza

MEMORY

Sede: Scuola Grande San Giovanni Evangelista.

ANNI CINQUANTA, ANNI NOVANTA

Sede: Galleria d'Arte Meeting di Mestre

GIULIO PAOLINI AL PALAZZO DELLA RAGIONE

Sede: Padova

MEMORIE E ATTESE 1895-1995

Sede: Il castello d'amore Villa Pisani a Stra

ORIZZONTI D'ARTE IN ALBANIA

Sede: Tirana e Venezia

CLUB BERLIN

Sede: Teatro Malibran

EVENTI

3-7 GIUGNO

Ore 21.00 - Ex machina
di Frédéric Flamand e Fabrizio Plessi
Palagalileo. Lido di Venezia.

8 GIUGNO

Ore 11.00 - Anti-Sisifoll
pittore Roman Opalka e il suo lavoro
sull'infinito. Cinema Ritz.

Ore 18.00 - Concerto di Marjatta Airas (soprano) e
Timo Korhonen (chitarrista) per l'inaugurazione
della mostra "L'enigma del campo"
Campo Bandiera e Moro.

Christian Boltanski - intervento sulla facciata
del Padiglione Italia

9 GIUGNO

Ore 18.00 - Lussemburgo Performance del percussionista
statunitense James Meneses all'interno dell'opera
"Potemkin Lock". Giardini della Biennale

Ore 22.00 - Concert & film concerto dell'Ensemble
Modem di Francoforte. con video dell'artista Bill Viola
Palazzetto della Sport

11 GIUGNO

Ore 18.00 - Lussemburgo Performance del percussionista
statunitense James Meneses all'interno dell'opera
"Potemkin Lock". Giardini della Biennale

2 SETTEMBRE - 1 OTTOBRE

Gangart (Simonetta Ferfoggia, Heiner Pichler)
Cento Anni della Biennale

PREMIAZIONI

GIURIA INTERNAZIONALE

Robert Hughes
Thomas Llorens
Arturo Carlo Quintavalle
Shuji Takashina
Jacob Wenzel

PREMIO INTERNAZIONALE LA BIENNALE DI VENEZIA

consistente in un leone d'oro, per la pittura a:

RONALD B. KITAJ (U.S.A)

PREMIO INTERNAZIONALE LA BIENNALE DI VENEZIA

consistente in un Leone d'oro, per la scultura a:

GARY HILL (U.S.A)

PREMIO DEI PAESI

consistente in un Leone d'oro,
al Padiglione EGITTO

PREMIO DUEMILA

(da assegnarsi ad un giovane artista. di età non superiore ai 35 anni)

a: *KATHY PRENDERGAST* (Irlanda)

QUATTRO MENZIONI D'ONORE,

consistenti in una targa, sono state assegnate a:

NUNZIO (Italia)

HIROSHI SENJU (Giappone)

JEHON SOOCHEON (Corea)

RICHARD KRIESCHE (Austria)

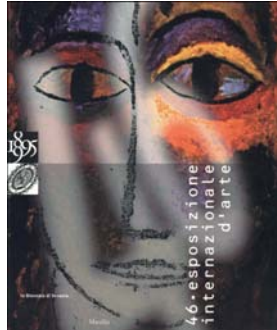
Sono stati, inoltre assegnati i seguenti premi:

Premio acquisto della Fondazione Cassa di Risparmio

IGNACIO ITURRIA (Uruguay)

**LA BIENNALE DI VENEZIA:
46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE.**

CATALOGO GENERALE



a cura di **Jean Clair,
Giandomenico Romanelli,
Italo Zannier**

316 pag.
cm 24x29
brossura
Illustrazioni a colori e
bianco/nero
italiano/inglese
Edito da Marsilio, 1995

COLOPHON

Realizzazione del catalogo
Archivio Storico
delle Arti Contemporanee
Venezia

Pubblicazione realizzata da
Marsilio Editori s.p.a.
Venezia

*Coordinamento
redazionale*
Francesca Di Giacomo

Redazione
Valeria Bové
Diana Massarotto

Traduzioni
Marco Bettini
Alberto Folin
Maria Giacobbe
Riccardo Held
Enzèbet Kigyos
Isabella Meloncelli
Kikuko Ogawa
Zsuzsa Ordasi
Elisabetta Pastorella
Maria Emilia Pratesi
Mark Robertson
Zlatka Ruzic

Impaginazione
Stefano Bonetti

Coordinamento tecnico
Piergiorgio Canale

Impianti
Puntoimmagine
Mogliano, Treviso

Composizione
Centro Fotocomposizione
Dorigo, Padova

Montaggi
T. Zaramella Realizzazione
Grafica
Padova

Stampa
La Grafica & Stampa
editrice
Vicenza

Confezione
Legatoria Laghetto
Vicenza

INDICE

Partecipazioni italiane

- 2 Presentazione di Jean Clair
- 4 Ida Barbarigo
- 8 Lorenzo Bonechi
- 12 Roberto Capucci
- 16 Francesco Clemente
- 20 Amalia Del Ponte
- 24 Stefano Di Stasio
- 28 Paolo Gallerani
- 32 Paola Gandolfi
- 36 Nunzio
- 40 Luigi Ontani
- 44 Claudio Parmiggiani
- 48 Gianni Pisani
- 52 Pierluigi Pizzi
- 56 Angelo Savelli
- 60 Ruggero Savino
- 64 Ettore Spalletti
- 68 Vito Tongiani
- 72 Mino Trafeli
- 76 Giuliano Vangi

Partecipazioni Nazionali

- 82 Argentina
- 84 Australia
- 86 Austria
- 92 Belgio
- 94 Brasile
- 96 Canada
- 100 Cile
- 102 Danimarca
- 104 Egitto
- 108 Francia
- 112 Germania
- 116 Giappone
- 122 Gran Bretagna
- 124 Grecia
- 126 Irlanda
- 128 Islanda
- 130 Israele
- 134 Lussemburgo
- 136 Olanda
- 140 Paesi Nordici
- 140 Finlandia
- 140 Norvegia
- 141 Svezia
- 146 Polonia
- 148 Portogallo
- 152 Repubblica Ceca
- 154 Repubblica di Armenia
- 156 Repubblica di Cina a Taiwan
- 162 Repubblica di Corea
- 166 Repubblica di Croazia
- 170 Repubblica di Slovenia
- 172 Repubblica Federale di Jugoslavia
- 174 Repubblica Slovacca
- 176 Romania
- 182 Russia
- 186 Spagna
- 190 Stati Uniti d'America
- 192 Svizzera
- 194 Ungheria
- 198 Uruguay
- 200 Venezuela
- 204 Istituto Italo-latino Americano
- 207 Colombia
- 207 Costa Rica
- 207 Cuba
- 207 Ecuador
- 207 El Salvador
- 207 Messico
- 207 Panama
- 207 Paraguay
- 207 Perù
- 216 Sudafrica

**L'IO E IL SUO DOPPIO
CENTO ANNI DI RITRATTO
FOTOGRAFICO IN ITALIA 1895-1995
SALA DELLA POSA**

- 221 Un secolo di ritratto fotografico in Italia
di Italo Zannier

**VENEZIA E LA BIENNALE:
PERCORSI DEL GUSTO**

- 245 Percorsi del gusto
di Giandomenico Romanelli
- 249 Dipinti e sculture 1895-1972
- 259 Grandi cicli decorativi
e arti applicate 1895-1934
- 267 I vetri di Murano 1895-1972

EVENTI

- 280 Christian Boltanski
- 282 Concert & Film
- 284 Ex Machina

MANIFESTAZIONI PATROCINATE

- 289 Anni cinquanta, anni novanta
- 289 Among others/Onder anderen
- 290 «Apercus»
- 290 Arte e tecnologia.

METODI DELLA CREATIVITÀ

- 291 Artelaguna 1995
- 291 Club Berlin
- 292 Elytron
- 292 L'enigma del campo
- 293 General Release:

YOUNG BRITISH ARTISTS

- 293 Histoire de l'infamie
- 294 Identità e differenza.

LIBRI DI ARTISTE

- 294 L'image dans la sculpture
- 295 Mark di Suvero
- 295 Memorie e attesa 1895-1995:
il Castello d'Amore
- 296 Memory
- 296 Orizzonti d'arte in Albania
- 297 Giulio Paolini
al Palazzo della Ragione
- 297 Sculture e opere di Richard Hess
- 298 TransCulture
- 298 L'uomo, immagine del cosmo
- 299 Viva la donna!

INDICI

- 300 Indice degli artisti
- 302 Elenco dei prestatori
- 304 Courtesy
- 305 Crediti fotografici

**LA BIENNALE DI VENEZIA:
46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE.**

**IDENTITÀ E ALTERITÀ.
FIGURE DEL CORPO 1895 / 1995**



a cura di **Manlio Brusatin
e Jean Clair**

592 pag.
cm 24x29
brossura
Illustrazioni a colori e
bianco/nero
italiano/inglese
Edito da Marsilio, 1995

COLOPHON

*Realizzazione del catalogo
Archivio Storico delle Arti
contemporanee - Venezia -*

*Catalogo a cura di
Manlio Brusatin
e Jean Clair*

*Pubblicazione
realizzata da
Marsilio Editori s.p.a.
Venezia*

*Coordinamento editoriale
Susanna Biadene*

*Coordinamento redazionale
Isabella Ruol*

*Redazione
Valeria Bové, Diana Massarotto*

*Traduzioni
Alberto Folin, Riccardo Held,
Paolo Vettore*

*Impaginazione
Daniela Albanese*

*Coordinamento tecnico
Piergiorgio Canale*

*Impianti
La Fotomeccanica
Padova*

*Composizione
Centro Fotocomposizione
Dorigo - Padova -
Linotopia Saccumman - Vicenza -*

*Montaggi
Forpress Padova
Stampa Offset
Invicra Padova*

*Confezione
Legatoria Zanardi
Padova*

INDICE

**XXV L'ANATOMIA IMPOSSIBILE
1895-1995
NOTE SULL'ICONOGRAFIA
DEL MONDO DELLE TECNICHE**
di Jean Clair

IDENTITÀ E ALTERITÀ

- 3 *Sguardi sugli oggetti*
di Claude Lévi-Strauss
- 9 *Artisti e ritratti di gruppo*
di Marc Fumaroli
- 19 *Amori di statue*
di Maurizio Bettini
- 27 *Difformità dei viso*
di Paolo Fabbri
- 33 *Dietro lo specchio. Schizzi sul ritratto
nel xx secolo*
di Gunter Metken
- 39 *Il corpo fuori di se*
di Philippe Comar
- 45 *Un'identità su misura*
di Philippe Comar
- 49 *Ars moriendi: Andres Serrano*
di Marcel Brisebois
- 53 *Ritratto, maschera, cappuccio. Otto Dix,
Jean Helion, Philippe Guston*
di Didier Ottinger
- 59 *Sacrificio. Sui lavori con il corpo di Arnulf
Rainer, Rudolf Schwarzkogler e Gunter Brus*
di Cathrin Pichler
- 65 *Impronte del corpo e della mente.
Sopravvivenze e mutamenti
dall'antico al contemporaneo*
di Adalgisa Lugli
- 73 *Il Supremo Convegno: anima e corpo*
di Manlio Brusatin
- 83 *Il Supremo Convegno*
- 89 *I. Ritratti di gruppo*
91 Dall'Accademia al Caffè
- 103 *II. Il positivismo 1895-1905*
104 Dalla callimetria all'antropologia metrica
104 La misura del corpo
130 Il corpo in movimento
148 Corpo criminale. «Genio e follia»
171 La ricerca dell'invisibile
171 «L'inconscio della vista»
174 Le radiazioni invisibili: raggi x,
fenomeni spiritici
188 La manifestazione del sacro.- la Sacra Sindone
- 193 *III. L'incoerenza delle avanguardie 1905-1915*
193 Una nuova norma fuori norma
202 La rivendicazione espressionista. Autoritratti
226 Dall'immagine espressionista all'icona astratta
- 243 *IV. Verso l'uomo nuovo? 1915-1930*
244 La bellezza della macchina
259 «Tempeste d'acciaio»; la grande guerra
271 «Ars moriendi»
279 Un «richiamo all'ordine» impossibile

- 309 *V. Arti totalitarie e arti degenerate 1930-1945*
311 Iconografia del Capo. La bellezza frigida
324 L'Eros e il corpo in parti
333 Il surrealismo e la bellezza «convulsa»
354 Autoritratti negli anni trenta

- 367 *VI. Il dopoguerra 1945-1962*
368 L'eclisse del volto
387 I marginali, i refrattari, i resistenti

- 405 *VII. Ritorno al corpo 1962-1985*
405 La svolta 1962-1973
410 «Argilla umana» 1973-1985
432 «Ars amandi»
441 Volto velato e volto svelato

- 451 *VIII. Il corpo reale e virtuale 1985-1995*

- 569 *IX. Impronte del corpo e della mente*

- 551 *Schede biografiche e critiche*

INDICI

- 585 Indice degli artisti
586 Elenco dei prestatori
588 Courtesy
589 Crediti fotografici

DISPLAY

1995

LA BIENNALE DI VENEZIA
46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

IDENTITÀ E ALTERITÀ

PALAZZO GRASSI

SEZIONE I: RITRATTI DI GRUPPO

Entrata alla mostra:

sul pannello introduttivo
*Otto Dix, Ritratto di
 gruppo: Gunther Francke,
 Paul Ferdinand Schidt e
 Carl Nierendorf, 1923*

nella nicchia
*William Roberts, I Vorticisti
 al ristorante de la Tour
 Eiffel: Primavera 1915, 1962*

sul cavalletto *Giacomo
 Grosso, L'adolescente
 (studio), 1895.*



*Maurice Denis,
 Hommage à Cézanne,
 1900*

Identità e Alterità si apre con la sezione dedicata ai ritratti di gruppo e direttamente sul pannello d'entrata della mostra colloca un piccolo olio di Otto Dix che ritrae gli artisti Gunther Francke, Paul Ferdinand Schidt e Carl Nierendorf. Vicino, come a dare una sintesi veloce dell'incipit della mostra, si riconosce nella nicchia il gruppo dei vorticisti immortalati da William Roberts e lo studio di un giovane volto per il chiacchierato dipinto *Il Supremo Convegno* di Giacomo Grosso.

La mostra si apre quindi con una riflessione sull'identità sociale dell'artista, descrivendo attraverso le opere la marginalizzazione che vive l'artista nel novecento. La sezione comincia con *Hommage a Cézanne* di Maurice Denis, un quadro che ancora testimonia la vita di gruppo e il valore sociale della comunità artistica, e si chiude con la marginalizzazione definitiva degli artisti al caffè con l'opera di Renato Guttuso *Caffè Greco*.

LA BIENNALE DI VENEZIA
46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

IDENTITÀ E ALTERITÀ

PALAZZO GRASSI

SEZIONE II: IL POSITIVISMO 1895- 1905

1) Dalla callimetria all'antropologia metrica

La misura del corpo.
 Il corpo in movimento.
 Corpo criminale.

Veduta dell'allestimento
 della sottosezione:
 La Misura del Corpo

in primo piano sul piedistallo:
*Auguste Rodin, Balzac: étude
 de nu en athlète, 1892-97 e
 Assemblages; tetes et main de
 bourgeois de Clais en
 réduction, 1900*

parete di fondo:
*Alphonse Bertillon, Vitrine
 photographique
 d'insegnement du
 signalement descriptif, 1890.*

Parete di destra si riconosce
*Max Ernst, Castor e Pollution,
 1923*
*Paul Cezanne, Nature morte
 au crane et chandelier, 1900.*



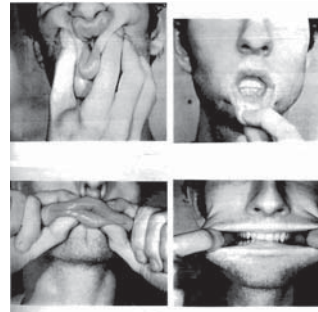
Thomas Eakins
"Brooklyn N° 1" Masked Girl
 1883-84



*Photographies signalétiques de prisonniers juifs
 du champ d'Auschwitz*



Marcel Duchamp e Man Ray
La Tonsure, 1924-25



Bruce Nauman
Mouths, 1967



*Umberto Boccioni, Forme uniche
 nella continuità dello spazio, 1913*
 sullo sfondo: *Chuck Close, Alex, 1991*

LA BIENNALE DI VENEZIA
46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

IDENTITÀ E ALTERITÀ

PALAZZO GRASSI

2) La ricerca dell'invisibile

"L'inconscio della vista".
 Decomposizione e ricomposizione
 del movimento.
 Le radiazioni invisibili:
 raggi X, fenomeni spiritici.
 La manifestazione del sacro:
 la Sacra Sindone

Veduta allestimento

in primo piano:
*Louis e Auguste Lumière e
 Jules Carpentier,*
strumentazioni cinematografiche,
 1895.

Sullo sfondo al centro della
 stanza:
Umberto Boccioni,
*Sulla parete di fondo da
 sinistra verso destra*
Bruce Nauman, Studies for
Holograms, 1970
Chuck Close, Alex, 1991.



Veduta allestimento di Louise Bourgeois
In and Out (Cell)
 1995



Richard Gerstl
Lachender Mann
 1908



Edouard-Isidore Buguet Photographie « spiritique » :
le spectre de Balzac e Miss Bluwald évoquant Napoléon,
 1870ca.



Negativo della fotografia ufficiale della
 Sindone, 1931



Robert Raushenberg,
Booster,
 1967

La sezione si dipana a partire dalle teorie lombrosiane e dalla registrazione dei movimenti su pellicola di Marey, fondamento dell'avanguardia futurista (Boccioni, Balla, Bragaglia) spesso in contrasto con lo spiritualismo di Kupka e Kandinsky. Al centro della sala sono collocate le misure antropometriche, che per Clair rappresentano l'illusione positivista che attraverso le misurazioni e l'indagine scientifica sul corpo si potesse "controllare" l'uomo. Convivono in questa sezione i modelli anatomici di Thomas Eakins, la fisiognomica criminale di Cesare Lombroso, testimonianze artistiche di artisti come Michetti, Duchamp, Man Ray con la famosa *Tonsure*, 1924-25. Di questa sezione fanno parte anche gli studi articolari di Rodin e il ritratto multiplo *Io-noi-boccioni* di Boccioni. A dimostrazione della continuità nel Novecento di questi approcci di interesse sulla misura umana e il suo controllo, vengono proposti accostamenti diacronici: le Sequenze di Myubridge sono accostate alla *Mano del violinista* di Balla; *Forme uniche di continuità nello spazio* di Boccioni è accostata alla gestualità deformante di Bruce Nauman; gli studi *Contrazioni dell'attacco isterico* di Paul Richter con opere di Louise Bourgeois. Accostata alla positività scientifica anche l'altra faccia della medaglia: la ricerca dell'invisibile. Per questo ritroviamo Boccioni con *Stati d'animo*, Kandinsky con *Dame in Moscau* (1912) e le prime radiografie che poi saranno utilizzate da Raushenberg in *Booster* (1967). La ricerca dell'invisibile è testimoniata anche dalle evocazioni degli ectoplasmici negli anni d'oro dello spiritismo fino alla computerizzazione che ricostruisce il volto dalla Sacra Sindone.

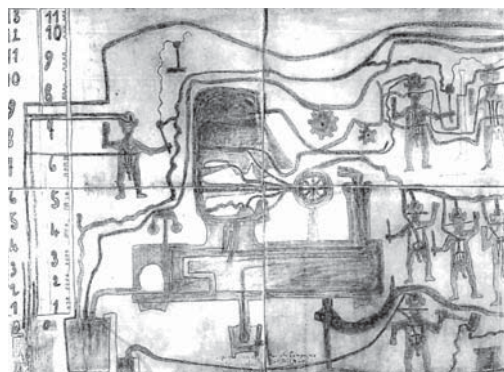
**LA BIENNALE DI VENEZIA
46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE**

IDENTITÀ E ALTERITÀ

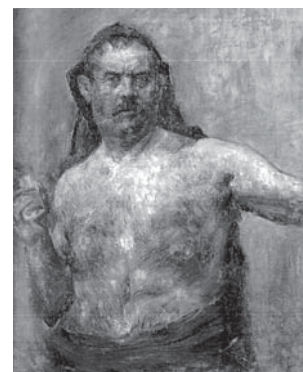
PALAZZO GRASSI

**SEZIONE III:
L'INCOERENZA DELLE AVANGUARDIE 1905-1915**

1. Una nuova norma fuori norma.
2. La rivendicazione espressionista. Autoritratti.
3. Dall'immagine espressionista all'icona astratta: Jawlensky e Malévich



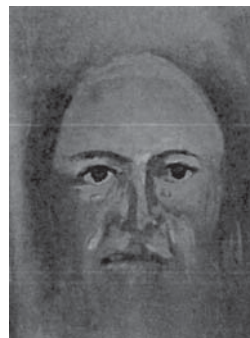
Robert Gie, *Distribution d'effluves avec machine central et tableau métrique*, 1916



Lovis Corinth
Selbstporträt mit Glas
1907



Alexej von Jawlensky
Meduse
1923



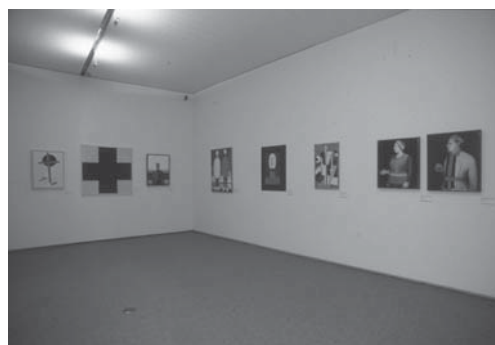
Arnold Schönberg
Selbstporträt
1910

Delle Avanguardie Clair evidenzia come aspetti contrastanti quelli votati alla rifondazione metalinguistica dell'arte, tra Cubismo e Futurismo (in mostra studi e opere della vigilia prima delle *Demoiselles d'Avignon* di Picasso, *L'Antigrazioso* di Boccioni) e quelli che rivendicavano, nonostante tutto, un ruolo alla soggettività espresso tramite la presenza di moltissimi autoritratti che allineano Paul Gauguin, Edward Munch, Helene Schjerfbeck, Jacek Malczewski, Pierre Bonnard stesso, Lovis Corinth e Arnold Schönberg. Poi l'immagine diventa icona nelle teste espressioniste di Alexej Jawlensky e per culminare nell'astrazione con Kasimir Malevič, del quale è però documentato il ripensamento figurativo degli anni Trenta.

Veduta dell'allestimento delle tele di Kasimir Malevič:

da sinistra verso destra:

Suprematism, 1920-27
Černyj krest, 1925-30
Ženskij tors, 1920
Dve mužskie figury, 1928-32
Golova, 1928,32
Krest'janin v pole, 1928-32
Portret ženy Natalija A. Mančenko, 1933
Mušskoj portret Nikolaj Nikolaevič Punin, 1933



LA BIENNALE DI VENEZIA
46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

IDENTITÀ E ALTERITÀ

PALAZZO GRASSI

SEZIONE IV:
VERSO L'UOMO NUOVO? 1915-1930

1. La Bellezza della macchina
2. "Tempeste d'acciaio": la grande guerra
3. "Ars Moriendi"
4. Un "Richiamo all'ordine" impossibile

Allestimento sala:
 La Bellezza della macchina

al centro:
Jacop Epstein, Torso in Metal
 from « *The Rock Drill* », 1913.14

parete di fondo:
 sx: *Walter Schulze-Mittendorf,*
copia del robot del film
« Metropolis » di Fritz Lang,
 1926 (originale), rifacimento
 (1970).

dx: Anonimo, *Esempi di*
tamponi per le maschere
anti-gas, 1915

parete di sinistra:
Otto Dix, disegni dalla serie «
Der Kreg », 1923-1924.

parete di destra:
Henry Tonks, Serie di studi sulle
ferite al viso, 1916



Fortunato Depero, Clevel nella funicolare
 1918



Henry Tonks,
Study of Facial Wounds n° 57; n° 58; n° 64; n° 59, 1916



Société du Petit Parisien, Dupuy et Cie
Le soldat Brunier avant sa guérison
 1916

Allestimento sala « *Ars*
Moriendi »

al centro :
Paul Richer, Cire d'une
vieille femme mortes des
suites d'un rhumatisme
déformant

parete di sinistra :
Andres Serrano, The
Morgue (Rat Poison Suicide,
AIDS related death, Hacked
to Death) 1992

parete di fondo :
Gustav Klimt, Die drei
Lebensalter, 1905



Jeffrey Silverthorne
Morgue Work; Old Man
 1986

La sezione "Verso l'uomo nuovo?" è segnata dall'illusione del ritorno all'ordine nella sua declinazione italiana del Realismo Magico e del Novecento e in quella tedesca della Neue Sachlichkeit, insieme all'utopia razionalista della Bauhaus e alle ben più profetiche e tragiche premonizioni di Otto Dix e Max Beckmann. Al centro della sala è esposta la scultura di Epstein *The Rock Drill* che trova eco in *Zyclop* di Markus Lüpertz; alla *Femme au bouquet*, 1924, di Fernand Léger si contrappone il *Figliol prodigo* di Giorgio De Chirico; la messa a punto del manichino di *Metropolis* è vanificata dal volto nuovo offerto dalle maschere antigas e dagli studi su ferite facciali riportate dai combattenti della Grande Guerra di Henry Tonks. La sala che desta più scalpore è quella che porta il titolo "Ars Moriendi", che visualizza attraverso la celebre suite di Hodler dedicata alla moglie morente, *Le tre età della donna* di Klimt, la cera anatomica di una morta per artrosi deformante e tre cibachrome della serie *Morgue* di Andres Serrano: suicidio con veleno per topi, morte per Aids, pestaggio. In generale l'impressione è che per l'uomo non ci sia scampo: non basta il classicismo metafisico di Casorati *Ritratto di Silvana Cenni*, di Sironi *Allieva*, non l'artista che riprende coscienza di sé. "Nulla sine tragoedia gloria", recita il motto di un autoritratto di De Chirico del 1922-23), non l'ideazione neosimbolista nelle fotografie di Wiltz, perché è tempo delle terribili dittature del novecento.

LA BIENNALE DI VENEZIA
46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

IDENTITÀ E ALTERITÀ

PALAZZO GRASSI

SEZIONE V:
1930-1945 "ARTI TOTALITARIE E "ARTE DEGENERATA"

1. Iconografia del Capo. La bellezza frigida
2. L'Eros e il corpo in parti
3. Il surrealismo e la bellezza "convulsa"
4. Autoritratti (II) negli anni Trenta

Allestimento sala: Iconografia
 del Capo. La bellezza frigida

a sinistra:
*Ivan Šadr, Junoša so zvezdoj i
 znamenem, 1937*

parete di sinistra:
*Aleksandr Nikolaevič
 Samochvalov, Devuška s
 iadrom, 1933*
*Kuz'ma Sergeevič
 Petrov-Vodkin, Trevoga, 1934*
*Aleksandr Nikolaevič
 Samochvalov, Osoaviachi-
 movka, 1932*

al centro:
*Franz Tschackert, Der Gläserne
 Mensch, 1962 (originale 1932)*



*Adolfo Wildt,
 Ritratto ideale di Benito Mussolini
 1925 ca.*



*skar Kokoschka Bildnis eines
 «Entarteten Künstlers» 1937*



*Jaques André Boiffard
 Sans titre (pieds), 1930*



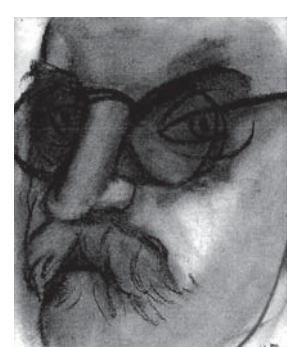
*Jaques André Boiffard
 Le pouce, 1929*



*Pablo Picasso, Métamorphose
 1928*



*André Kertész, Distortion n° 137
 1976*



*Henri Matisse, Autoportrait
 1937*

L'avvento delle dittature vede trionfare uno stesso stile accademico e respingere come degenerata l'avanguardia (Ernst, Mirò), nonostante già si annunci in Spencer e Lachaise una tematica femminista.

Dei regimi totalitari viene evidenziata la bellezza frigida: Prampolini, Wildt e Bertelli si esercitano sulla mascella del Duce; si afferma il superomismo nazista (Eugen Matthias, Der Männliche Körper) e il realismo socialista; rispondono, fra gli altri, Nussbaum con *l'Autoritratto con scheda da giudeo* e Music con *Non siamo gli ultimi*. Superuomini e omunculi, come quello immaginato dallo scienziato Wilmar Graves Pensfield, come le bambole di Bellmer, mentre Kertész affida a specchi e obiettivi deformanti anatomie surrealiste che accostate non sembrano poi così diverse dai *Personages* di Mirò, 1936, e dalle *Femmes*, 1930, di Picasso.

LA BIENNALE DI VENEZIA
46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

IDENTITÀ E ALTERITÀ

PALAZZO GRASSI

SEZIONE VI: IL DOPOGUERRA 1945-1962

1. L'éclisse del volto.
2. I marginali, i refrattari, i resistenti



Jean Fautrier, *Tête d'otage n° 14*
1945



Francis Bacon, *Sphinx*
1954



Diane Arbus, *Woman with Accessories*
1967

Allestimento sala:
I marginali, i refrattari,
i resistenti

al centro:
Alberto Giacometti, *Femme de*
Venise, I-IX, 1956

sulle pareti di fondo si
riconoscono le tele di Balthus



Allestimento sala:
I marginali, i refrattari, i
resistenti

al centro:
Alberto Giacometti, *Femme de*
Venise, I-IX, 1956

sulle pareti di fondo le tele di
Francis Bacon

da sinistra verso destra:
Study of the Human Body,
1981-82
Sphinx, 1954
Self Portrait, 1973
Head II, 1949



Il dopoguerra si apre con un uomo "dolente e rassegnato" come nel *Giobbe* di Gruber e vivisezionato come nei ritratti di Antoni Artaud. Jean Clair contrappone l'arte informale agli artisti che persistono nella ricerca figurale.

Da una parte quindi troviamo Fautrier con tre *Otage*, 1944-45, Jean Dubuffet che recupera l'art brut, e Jackson Pollock che si autoritrae in una rara tela del 1930 e *Eyes in the Heat* caratterizzato da un esistenzialismo esasperato che sfocia nella cancellazione del disegno ricevuto da De Kooning da parte di Robert Rauschenberg nel 1953. Dall'altra parte predominano autori che riscoprono il corpo. È questa la sala trionfale della mostra, che nell'allestimento di Gae Aulenti, vede schierate al centro come in passerella le *Femme de Venise* di Giacometti con alle pareti un percorso all'interno della produzione di Francis Bacon dal '49 all'82 con *Head II*, *Self-Portrait* e *Study of the Human Body*. Si confrontano con queste due grandi composizioni le opere di Balthus (*La partie des cartes*, 1948-50 e *Grande composition au corbeau*); la sala si chiude con nudi e figure, 1960-1970, di Léon Kossof e tre autoritratti di Eugène Leroy.

LA BIENNALE DI VENEZIA
46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

IDENTITÀ E ALTERITÀ

PALAZZO GRASSI

SEZIONE VII: RITORNO AL CORPO 1960-1985

1. La svolta 1962-1973
2. "Argilla umana" 1973-1985
3. "Ars amandi"
4. Volto velato-volto svelato



R.B. Kitaj
The Orientalist
 1976-77



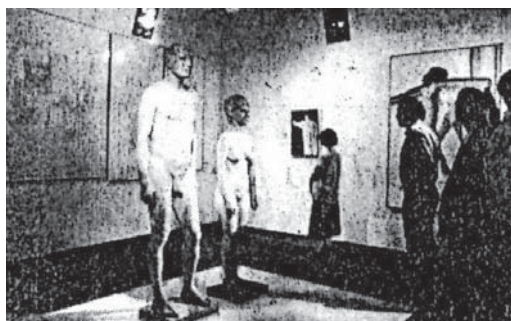
Helmut Newton
Sie Kommen Naked e Sie Kommen dressed, 1981

Allestimento:
 "Argilla Umana" 1973-1985

al centro della sala
 Antonio López, *Hombre y Mujer*, 1968-90

sulla parete di destra:
 Avigdor Arikha,
Autoportrait u de dos, 1986
Nu à l'écharpe noire, 1985

sulla parete di sinistra:
 disegni di Antonio López



"La svolta" in questa sezione è rappresentata dalle figure capovolte di Baselitz dagli interni metafisici di Hockney, dalla Pop-Art e da una diversa concezione spaziale, quale si configura in Fontana e Bruce Nauman. A testimoniare la fine degli anni sessanta un non ancora neoespressionista Georg Baselitz, mentre Kitaj ricorre al neo-orientalismo per ricomporre la perduta unità della figura. In queste sale troviamo anche Chuck Close che per la sua monumentale ritrattistica usa mini-unità quasi fossero pixel, David Hockney e Lucien Freud. Al centro della sala un'opera poco nota di López García, *Hombre y mujer* che sembra fare il verso alle *Femme* di Giacometti delle sale precedenti. Alle pareti, gli studi grafici che documentano la disperata individuazione di un possibile canone proporzionale; i tagli, le aggiunte, i pentimenti occorsi per pervenire a una "forma della figura" mai assoluta. La stanza seguente affianca a un taglio di Fontana, *Venezia era tutta d'oro*, Robert Morris, Georgia O'Keeffe e una scultura del '62 di Andrea Cascella, suggerendo per Fontana e Morris una lettura antropomorizzata. A chiudere il percorso di Palazzo Grassi le fotografie di corpi di Marc Garanger, Gatian de Clérambault e Helmut Newton.

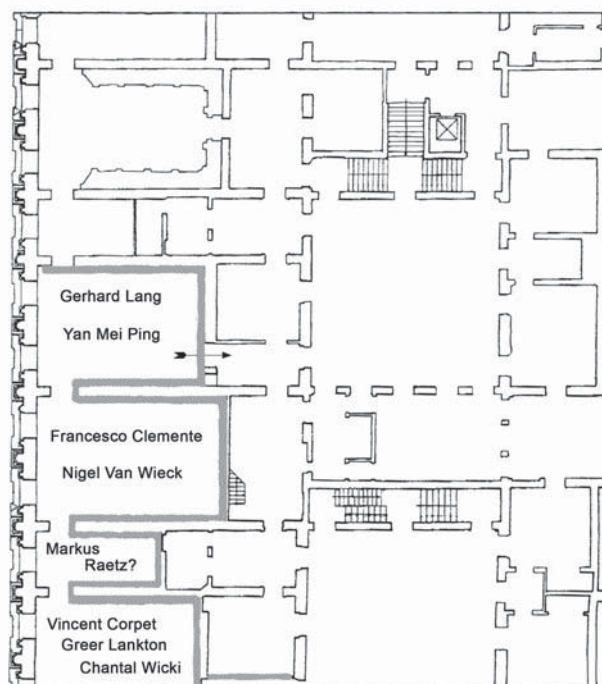
LA BIENNALE DI VENEZIA
46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

MUSEO CORRER

IPOTESI DI RICOSTRUZIONE ALLESTIMENTO:
MUSEO CORRER - PRIMO PIANO



IPOTESI DI RICOSTRUZIONE ALLESTIMENTO:
MUSEO CORRER - PRIMO PIANO



LA BIENNALE DI VENEZIA
46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

MUSEO CORRER

SEZIONE VIII:
"IL CORPO REALE E IL CORPO VIRTUALE"⁵
a cura di Catherine Pichler.



Gerhard Lang
Paleanthropische Physognomien
1991-1992



Chantal Wickl
Phantombilder-Gaby, 1-30

Il museo Correr si apre con i corpi realmente martoriati dagli azionisti viennesi Gunther Brus e Arnulf Rainer e quelli sottilmente deformi dei tableau-vivants di Cindy Sherman. Francesco Clemente, sacrificato ai Giardini in una piccola sala, ha messo qui in scena un più vasto teatrino delle crudeltà. Chantal Wickl propone una serie di autoritratti con minime variazioni e non manca l'ubiqua Marlene Dumas al suo esordio in Biennale.

Le convocazioni post-umane sono riservate a Greer Lankton che espone corpetti in pelle umana; Judy Fox con una sacra conversazione si colloca tra Kiki Smith e il kitsh alla Jeff Koons; Jeanne Dunning, con l'obiettivo indugia su orifizi e fessure. Accostate le metamorfosi uomo-animale di Wanda Wulz (1932) e quelle di Gerhard Lang o le inquietanti nature morte di Wols fotografo. Nancy Bruson propone dal canto suo un'immane sequenza fotografica su labbri leporini, gemelli siamesi e altre cattive azioni; a chiudere le demoniache mascherate fotografate da Jane Alexander.



Günter Brus Malerei, *Selbstbemalung, Selbstverstümmelung Galerei Junge Generation*
1965



Arnulf Rainer
Auch eine Daseinshölung
1972-73

LA BIENNALE DI VENEZIA
46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

PADIGLIONE ITALIA

IPOTESI DI RICOSTRUZIONE:



LA BIENNALE DI VENEZIA
46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

PADIGLIONE ITALIA

FACCIATA: CHRISTIAN BOLTANSKI



Christian Boltanski,
*Liste des artistes ayant participé à la Biennale de Venise,
1895-1995*

La facciata del padiglione centrale è luogo di intervento di Christian Boltanski dove vengono trascritti migliaia e migliaia di nomi, quelli di tutti gli artisti presenti nelle quarantacinque edizioni della rassegna, dal 1895 al 1993.

Entrando nel padiglione Italia:

SEZIONE IX: IMPRONTE DEL CORPO E DELLA MENTE



Veduta allestimento



Giuseppe Penone, *Soffio di foglie*, 1979, *Soffio di creta* 1978



Tony Cragg, *Hunters*
1989



Yves Klein
Portrait-relief Arman
1962



Pietro Gallina
Ombra di Ragazza Seduta
1962

L'apertura della sezione di Adalgisa Lugli è un'introduzione storica e archeologica che comincia con le maschere mortuarie di André Breton e di persone non conosciute, giustapposte a ritratti di epoca romana e da manufatti del Niger.

La corporalità è esaltata tramite la magica fisicalità di Bruce Nauman, la presenza virtuale delle proiezioni di Gary Hill e le gambe danzanti di Stephan von Huene. Le sale si articolano dalle ferite di Rosso Plastica di Burri alle rughe della terracotta di Guido Manzoni; dall'androgino dorato alla Venere di Cioccolato di Vettor Pisani all'arte povera di Zorio, Penone e Boetti insieme ai lavori concettuali quali *Astrolabio* di Giulio Paolini e l'autoritratto di Claudio Parmiggiani. Sagome (Gallina, Ceroli), riflessi (Mattiacci), positivi e negativi (Spagnuolo), matrici e figlie (Uncini), design surrealista e zoomorfo (Meret Oppenheim), reperti reali o virtuali (*Uovo* e *Fiato d'Artista* di Manzoni) materia plasmabile e penetrabile nella *Nature* di Fontana, impronta come metafisica presenza (nel "Sapiente" di Melotti) sino al ribaltamento con il calco dall'interno operato da Duchamp (*With my tongue in my cheek*, 1959) e a Yves Klein. La selezione appare ragionata e drastica (manca la pop art ad esempio), ma tenta un raccordo con l'impostazione di Palazzo Grassi, personalità e tempi diversi.

**LA BIENNALE DI VENEZIA
46. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE**

PADIGLIONE ITALIA

SEZIONE ITALIANA



*Roberto Capucci
Veduta dell'allestimento*



*Luigi Ontani
Veduta dell'allestimento*



*Vito Tongiani
I tennisti, 1995*



Nunzio, senza titolo, 1995

Le scelte della commissione italiana sono distribuite nel Padiglione Italia secondo i gruppi scelti dai curatori; per cui non c'è un allestimento che metta in discussione o comunicazione le opere fra loro. Agli artisti è singolarmente dedicata una stanza o una parte di stanza che viene però divisa. Il percorso si snoda fra opere molto eterogenee fra loro come gli accenti neoquattrocentisti di Lorenzo Bonechi, la monumentalità sacrificata di Giuliano Vangi, sagome acquee di di Amalia dal Ponte, l'installazione di Vito Tongiani, la deposizione di Gianni Pisani, il ritmo colorato degli abiti di Roberto Capucci e ancora, Ettore Spalletti, Luigi Ontani, Ida Barbarigo e altri. Nell'ultima saletta la collezione Bruno Bischofberger di opere di Francesco Clemente, presente più degnamente al Correr.

ALA PASTOR: L'IO E IL SUO DOPPIO

Se la Biennale del '93 con i suoi "muri di carta" aveva tentato di chiarire il ruolo giocato da questa forma di espressione nel formare l'odierna nozione di "paesaggio", Italo Zannier, in collaborazione con lo stesso Clair, Susanna Weber e Daniella Camilli, in sintonia col tema "Identità e Alterità", punta invece all'attenzione con la sezione "L'io e il suo doppio" su cent'anni di ritratto fotografico italiano e perciò sull'evoluzione nel modo di guardare all'uomo e di fissarne un'immagine duratura. Larga partecipazione dell'Archivio Fratelli Alinari, secondo il titolo scelto dal curatore Italo Zannier, tocca le sale di posa della Belle Epoque e la cronaca d'autore (Bove, Gabinio, Secchiaroli, Cioni, Lattuada, Berengo, Gardin, Jodice, Guidi), varie star dello spettacolo, delle arti e della letteratura fotografate da Bragaglia e Scianna, Fontana e Mulas, l'immagine pubblicitaria e la fotografia come arte concettuale (Vaccari) dai dagherrotipi e dagli ambrotipi dei pionieri alla cibachrome di Zaliani.

5.3. Analisi della mostra *Identità e Alterità. Figure del corpo 1895 – 1995*

L'analisi della mostra ideata da Jean Clair per la 46 Esposizione Internazionale d'Arte non può che partire dal dato più clamoroso, ovvero la sua ubicazione a Palazzo Grassi. Infatti, pur essendo divisa in tre location che comprendono anche il Museo Correr e alcune sale del Padiglione Italia, sette sezioni su nove si dispiegano nel museo sul Canal Grande.

La scelta, seppur determinata da motivazioni legate alla situazione allestitiva difficile del padiglione Italia che a questa data abbisogna di un sostanziale intervento di restauro, nasce ancor prima dall'intenzione di realizzare una mostra museale, nel senso di proporre una lettura storica piuttosto che partire dalla situazione contemporanea. Scelta sostenuta fino in fondo dal momento che egli affida la trattazione delle ultime due sezioni che trattano opere più contemporanee ad altri due curatori: Catherin Pichler e Adalgisa Lugli.

Queste due ultime sezioni pur rispondendo all'impostazione di Clair, si discostano notevolmente dalla sua struttura di mostra tanto che sono in molti i critici a osservare che a chi entusiasma la sezione di Clair, viene deluso da quella esposta ai Giardini e viceversa.

L'allestimento di Palazzo Grassi è studiato in accordo con l'architetto Gae Aulenti¹ esperta di allestimenti e famosa per la sua ristrutturazione dell'allestimento di vari musei tra cui il Museo D'Orsay, e l'impianto generale da una parte per la tipologia dell'edificio già adibito a museo e dall'altra per il tipo di impostazione cercata da Clair stesso, risponde ai canoni museali nel posizionamento delle opere secondo la linea di visione, per l'uso di vetrine espositive e luci diffuse.

Le strutture ostensive, come in tutti i musei però rispondono ad una logica di rafforzamento visuale e di accordo fra le parti, per cui le stanze vengono strutturate come dei capitoli di un libro, volti a dimostrare passo dopo passo una teoria, quella di Clair, sull'arte del novecento.

La mostra, pur partendo teoricamente dalla coincidenza della fondazione della Biennale nel 1895 e l'introduzione in Europa pressappoco negli stessi anni della fotografia d'identità, coincidenza che permette a Clair di costruire un parallelismo fra l'evoluzione di

¹ Gae Aulenti sarà anche il braccio destro di Germano Celant che non a caso farà della Biennale un museo d'arte contemporanea, cfr. sezione analisi mostra *Futuro Presente Passato*.

alcune pratiche artistiche e le scoperte scientifiche, si apre con i ritratti di gruppo fatti dagli artisti e che ritraggono gruppi di artisti. Attraverso un percorso che parte *dall'Homage a Cézane* di Maurice Denis in cui una serie di artisti e critici si raccolgono presso il mercante Ambroise Vollard per celebrare il grande maestro Cezanne rappresentato da un suo appartenuto a Paul Gauguin, che testimonia un senso di appartenenza a un gruppo che nasce da una positiva percezione del proprio mestiere e riconoscimento da parte della società, arriva all'opera di Guttuso che tratteggia il gruppo d'artisti romani al caffè Greco ormai marginalizzati socialmente e ridotti. Questo incipit è molto importante perché seppure la mostra si articola per andate e ritorni dal campo della scienza e dell'arte per descrivere e dare fondamento ad una versione della storia dell'arte moderna di Clair diversa da quella raccontata da un certo tipo di storiografia impostosi, sintetizza lo scopo della mostra e la sua proposizione di fondo che l'arte ha perso di senso e ruolo nella società contemporanea e che a questa perdita si è accompagnato anche la perdita di un'identità certa dell'uomo.

La mostra segue una sequenza cronologica precisa per cui la seconda sezione che è più l'inizio vero e proprio di questa narrazione è centrata sull'affermazione del positivismo attraverso la strumentazione scientifica. L'impostazione che egli segue è quella di affiancare e ritmare opere d'arte e testimonianze scientifiche e mostrarne le assonanze. Così la vetrina fotografica per insegnare la segnaletica descrittiva della polizia francese risalente al 1980 convive con l'opera di Marcel Duchamp realizzata come una foto segnaletica (*Ready made Rectifié: wanted*, 1923-26) le foto segnaletiche del campo di concentramento di Auschwitz, *Most Wanted Man* (1964) di Andy Warhol fino a *Mouths* (1967) di Bruce Nauman. Vengono pertanto prese allo stesso modo tanto le testimonianze artistiche quando quelle scientifiche fungendo da documenti indiziari per il racconto che si dipana stanza per stanza. Così nella parte dedicata alla dimostrazione che parallelamente alla crescita di una fiducia nei mezzi scientifici si sviluppa un sempre maggior interesse verso i fenomeni dell'invisibile. Una tendenza comunque non distante dalle conquiste in campo medico che comincia ad avvalersi della strumentazione per i raggi x. La visione di qualcosa di presente ma invisibile è rappresentato dalle foto degli spettri di Buguet, dal negativo della foto della sindone ma a che da *Stati d'animo* (1911) di Umberto Boccioni o da *Booster* (1967) di Robert Rauschenberg.

Il discorso cronologico prosegue passando nella terza parte della mostra dedicata alla Incoerenze delle Avanguardie (1905-1915). Una sezione molto critica questa perché, come è possibile vedere anche dalla sequenza proposta dei quadri di Kasimir Malevic, delle Avanguardie Clair evidenzia soprattutto il ripensamento linguistico. La sequenza

dell'artista russo ad esempio mostra alcuni esempi sulla sinistra di quadri suprematisti degli anni '20 e seguendo l'ordine di lettura si arriva a quelli di dieci anni dopo figurativi. Un tale percorso accompagnato anche numerosi autoritratti e quadri come Meduse di Jawlensky, che accennano all'uso dell'icona come forma di astrazione, suggerendo quindi una lettura dell'astrazione come punto di partenza per l'espressione dell'invisibile ma che non si discosta dal figurativo in senso stretto.

Nella sezione che cronologicamente si dipana dal 1915 al 1930 tra un discorso intorno all'affermazione della bellezza frigida della macchina e all'apparente impossibilità di riscattare la propria individualità. La sala che appare più sintenticamente riuscita nell'argomentazione portata avanti da Clair è quella che porta il nome di "Ars Moriendi" e che presenta opere che ritraggono momenti appena prima o appena dopo la morte, quando si percepisce ancora la presenza di un anelito di vita che già fugge via. Al centro della sala campeggia la teca a terra con la cera di una donna morta per artrite reumatoide (1895) che quindi presenta tutti gli arti deformati, mentre alle pareti le grandi fotografie scattate all'obitorio da Andres Serrano (*Morgue*, 1992) mettendo a fuoco la ferita sintomo della causa della morte. Ancora su un'altra parete *Le tre età della donna* (1905) di Klimt e poi la serie di disegni di Ferdinand Hodler che ritraggono la moglie morente, le fotografie di Jeffrey Silverthorne del 1986, un torso di Camille Claudel, le foto di un anonimo del 1905 che ritrae un morto per suicidio con arma da fuoco. L'infilata di tragedie mette fortemente in risalto l'elemento sincronico che è presente in tutte le sale. L'accostamento delle foto di Serrano alla cera dell'ottocento, la foto dell'anonimo a quelle di Silverthorne sembrano suggerire la permanenza di alcune tematiche nel moderno. La riproposizione di strategie visuali e fa sì che il discorso che sembra strutturarsi è quello della permanenza nel tempo moderno di alcune questioni sia tematiche che produttive. La strategia della somiglianza, del raggruppamento per tematica avviene più che per diretto accostamento per un'alternanza. La stanza viene concepita come un elemento del discorso compiuto, un'affermazione chiara.

Un'altra sala che sintetizza chiaramente il procedere di Clair e che viene considerata la parte centrale della mostra stessa è la sala che raccoglie al centro le *Femme de Venise, I-IX* (1956) di Alberto Giacometti, alcune opere della produzione artistica di Francis Bacon, due grandi tele di Balthus *Le partie des cartes* (1948-50) e *Grande composition au corbeau*, per chiudersi poi con nudi e figure di Léon Kossof e tre autoritratti di Eugène Leroy. Il procedimento non accomuna opere distanti nel tempo, dal momento che l'anno di produzione delle opere è in questo caso in accordo con la sezione cronologica che le

ospita (Sezione VI: Il dopoguerra 1945-1962) ma opera un accostamento fra autori considerati distanti fra loro e la cui vicinanza propone un comune anelito e spinta creativa. Passati stanza per stanza è quindi possibile ritornare al via, alla stanza con i ritratti di gruppo per ricollocarla nel quadro generale della mostra. Si comprende alla luce di quanto delineato che la più grande preoccupazione di Clair è il fatto che l'arte ha perso il suo valore salvifico per la società, la sua capacità di far guardare all'uomo un po' più là e soprattutto ha marginalizzato gli artisti come outsider, e questo ha creato da un lato la possibilità degli artisti di non sentirsi investiti di una responsabilità sociale e dall'altro di non partecipare pienamente alla vita sociale e politica, nel senso etimologico. Quindi l'identità dell'artista, insieme a quella dell'uomo, nel novecento si è decomposta e frantumata.

5.4. La Biennale di Jean Clair – Ricezione e critica

La parola bandita in questa Biennale è tiepidezza. L'immediata ricezione della Biennale di Jean Clair, infatti, si attesta su una divisione netta fra detrattori e sostenitori, indistintamente italiani ed esteri, scatenando un polverone di critiche che le valgono l'appellativo di "Biennale della discordia".¹

D'altronde, sin dalla sua nomina, Clair divide gli animi. Da una parte viene tacciato di essere un reazionario per via del suo saggio sulla modernità tradotto e conosciuto anche in Italia, dall'altra sono diverse le persone che vedono in lui un'opportunità per la Biennale sia di uscire da pressioni politiche e locali, sia, nell'ottica del Centenario, di realizzare di una mostra storicamente importante basata sulla sua rigorosa formazione storico scientifica.

Se nei primi mesi dalla sua nomina le fazioni, nel dare un giudizio in un senso piuttosto che in un altro, sono egualmente contrapposte, con il tempo ed in particolare dopo l'apertura della mostra, a prevalere saranno le critiche negative.

Già nel gennaio 1995², alcune interviste fatte ai convenuti in occasione della mostra celebrativa del decennale del Castello di Rivoli, rivelano fra gli addetti ai lavori un certo malcontento intorno ai nomi degli artisti per il padiglione Italia, perché non costituiscono una scelta («una scelta senza scegliere» - Rudi Fuchs) e perché non sembrano rappresentare la situazione artistica italiana («qui non solo mi sembra che si voglia tornare indietro, ma che questa lista offra un'immagine poco fedele dell'arte italiana attuale» - Giorgio Pesano, gallerista torinese), segnali negativi provengono anche dall'artista Bruno Ceccobelli che rispondendo in questo numero al tradizionale appuntamento con "il meglio e il peggio" del'94 ha preventivamente indicato la Biennale come la peggior mostra.

Sono diversi i temi nell'occhio del ciclone: da una parte la scelta di non onorare la storia della Biennale viene, in particolare in Italia, percepita come «un'occasione mancata»³ e

¹ Anna Detheridge, *Bella Biennale della discordia*, intervista a Jean Clair, in "Il Sole 24 Ore", 4 giugno 1995.

² Ancor prima di vedere la Biennale è già accesa la polemica. "Il Giornale dell'arte" le dedica un articolo definendola "Anacronistica, nostalgica, cartesiana ma soprattutto Berlusconiana", gennaio 1995.

³ Giorgio Segato, *Occhio ai vetri*, in "Arte in", n. 39, agosto 1995, p. 62; Cfr anche Enrico Crispolti, *Et Voilà Consummé*, in "Arte In" n. 39, agosto 1995, p. 42.

dall'altra la scelta del tema, con la sua particolare lettura critica, è foriera di attacchi da più parti, che spaziano dalle omissioni al conservatorismo.

D'altronde la tematica che egli sceglie per la mostra del Centenario non è certo pacificante. La mostra *Identità e Alterità*, divisa fra Palazzo Grassi, Padiglione Italia e il Museo Correr mostra circa 700 opere fra cui moltissimi capolavori dell'arte del Novecento europeo e americano. Le critiche più tiepide, pur sottolineando l'inconsistenza delle "verità" di Clair, apprezzano lo sforzo necessario a mettere insieme una mostra del genere e la possibilità di poter veder raccolte opere pregevoli se non addirittura capolavori, godendosi perlomeno una passeggiata fra opere tanto mirabili. Senza dubbio, infatti, la possibilità di avere per un'edizione della Biennale opere tanto blasonate è senz'altro unica.⁴ Questa linea è adottata ad esempio da Jonathan Napack, come emerge dalle pagine di *The Observer*, dove sostiene che « nonostante la sua concezione banale, (la mostra) sia una sorprendente collezione di opere straordinarie ».⁵

I toni cupi e funerei delle descrizioni e delle critiche si assomigliano un po' su tutti i giornali italiani e stranieri, descrivendo la Biennale di Clair come « una parentesi dolorosa e depressa » (*Il Giornale dell'Arte*), « reparto degli orrori » (*La Repubblica*), « death in Venice » (*Artforum*), « fond de tristesse » (*Le Monde*) « Le Centenaire broie du noir » (*Le Figaro*)⁶. Clair, rispondendo ad una domanda proprio intorno a questo sentore di morte e di dolore della mostra, sostiene che è normale sia così perché l'esposizione rappresenta l'espressione del proprio tempo, di una decadenza in cui i temi prevalenti sono proprio la malattia, la sofferenza e la morte. Basti confrontare, sostiene Clair, uscite editoriali come *Abject Art* e *Endzeit Stimmung*.⁷

Ma sono le "verità" di Clair a irritare i più. La novità interpretativa della mostra proposta, innanzitutto, non è percepita come tale. Sono diversi, fra critici e giornalisti, a sottolineare come questa fosse in realtà la "sorella gemella"⁸ della mostra tenutasi presso le *Galleries Nationales du Grand Palais* l'anno precedente, *L'âme ai corps* dedicata a sondare i nessi tra

⁴ Come spiegato nella descrizione del contesto operativo di questa Biennale, fu proprio la location di Palazzo Grassi con tutte le sue caratteristiche tecniche a garantirne la presenza. L'unica altra volta in cui si vedranno opere storiche è in occasione della 54esima Biennale *Illuminazioni* (2011) in cui sono esposte le recentemente restaurate tele del Tintoretto.

⁵ Jonathan Napack, *View from the Rialto: The Art of the Party, Biennale-Style*, in "The Observer", 23 giugno 1995.

⁶ Michel Nuridsany, *La centenaire broie du noir*, in "Le Figaro", 13 giugno 1995, p. 23. Egli sottotitola il suo pezzo con toni piuttosto pesanti "Commemoration funèbre avec une manifestation officielle morne, voire lugubre"; "Liberation" titola *La lacuna di Venezia* e sugli stessi toni anche "Artforum" (Allan Schwartzman, *Laguna Lacuna*, in "Artforum", Vol. XXXIV, No. 1 September 1995, pp. 33-34).

⁷ "Je crois qu'en effet l'ambiance générale de l'exposition risque d'être assez pesante. [...] L'ambiance est, non pas celle d'une décadence comme à la fin du 19^e siècle, mais plutôt d'une déchéance. L'exposition sera donc plus fidèle à l'esprit du temps que, une fois encore, l'alignement triomphal des « 400 chefs-d'œuvres » de la Biennale." Catherine Millet, *Venise '95, Exposition Ouverte*, in "Artpress", n. 203, giugno 1995.

⁸ Franco Fanelli, *L'uomo ha perso la grazia ma non la faccia*, ne "Il Giornale dell'arte", luglio-agosto 1995, n° 135, p. 28.

arte e scienza tra il 1793 e il 1993⁹, presentando quindi un recupero sia di temi che di opere. In realtà l'idea centrale della mostra viene recuperata dalla sua produzione saggistica precedente in particolare da *Critica della modernità*, seppure alcuni aspetti, come la parte scientifica indiziaria, vengano obiettivamente ripresi dalla mostra parigina.

La proposta di una lettura della modernità che si discosta da quella di matrice americana "greenberghiana" non è ciò che gli viene più aspramente criticato, al centro delle polemiche è semmai la parzialità della sua proposta espositiva e teorica. Così ad esempio per il concetto di "identità": «Sembra che Jean Clair abbia [...] un'idea particolare sull'identità ed è quella che vuole offrirci; un'idea che è europea, bianca, maschile e altamente individualistica e per la quale tutto il resto è deviante».¹⁰

L'accusa di parzialità investe ogni aspetto della mostra, ma in primo luogo ovviamente sotto accusa è la sua idea di modernità da cui, secondo Crispolti, egli elimina l'aspetto antagonistico fra modernità «quale mito progressivo (come nella linea maggiore dell'avanguardia fra cubismo, futurismo e costruttivismo) e modernità invece per contraddizione (come nella linea che corre da dada al surrealismo) che porta Clair a fare dei tagli rispetto a certi movimenti che fanno di affronto alla storia dell'arte».¹¹

Anche Lea Vergine, pur riconoscendo la presenza di alcuni capolavori, taccia la parzialità adottata da Clair («il critico ha il diritto di fare le sue scelte») di vera e propria omissione: «non si può convertire una mostra in una cancellazione di eventi, in uno sminuzzamento sadico.»¹²

Fra le esclusioni, secondo Bonito Oliva, è l'astrattismo ad uscirne discriminato, nonostante le "prove di buona volontà" quando espone ad esempio il *Nero* di Raushenberg o le forme erotico-allusive di Cascella, Morris e Fontana.¹³

Clair si difende dicendo «non sono un nemico giurato dell'astrazione» sostenendo come anzi egli abbia posto il "problema dell'astrazione" cercando di riposizionarne la sua lettura storica.¹⁴

Barbara Rose rincara la severità di giudizio commentando «il mondo non è un disegno, osservò Claes Oldenburg, considerando che come artista Hitler avrebbe potuto cancellare mezzo mondo. Lasciamo Venezia con la fastidiosa sensazione che forse l'intero progetto modernista, con i suoi impulsi riassuntivi e standardizzanti, potrebbe essere

⁹ «Come in un gioco di prestigio Clair riprende un'esposizione realizzata a Parigi l'anno scorso. Una serie di scelte incongrue, anacronistiche, che svelano un gusto dell'orrido ai limiti della necrofilia; poi se c'è qualcun altro.» Luciano Caramel, *La mostra degli orrori*, in "Arte in", n. 39, agosto 1995, p. 56.

¹⁰ Jen Budney e Shannon Pultz, *La Biennale del Centenario*, in "Flash Art", Estate, n. 193, p. 52.

¹¹ Enrico Crispolti, *Poco progetto, molta conservazione*, in "Quadri e sculture", giugno-luglio 1995, pp. 35-36.

¹² Lea Vergine, *Biennale. La grande bottega degli orrori*, in "Il Manifesto", 2 luglio 1995.

¹³ Achille Bonito Oliva, *L'astrattismo negato*, in "L'Unità", 10 giugno 1995.

¹⁴ Paolo Vagheggi, *Biennale la vita, la morte e il sesso*, intervista a Jean Clair, in "La Repubblica", 7 giugno 1995.

fondamentalmente totalitario. Un pensiero così spaventoso significa che l'arte del nostro secolo, dal suo inizio alla fine, chiede di essere analizzata nelle sue premesse. »¹⁵

Anche le soluzioni allestitivo provocano diverse critiche. Il modo di accostare le opere fra loro genera un'ambiguità che s'innesci sul confronto, a detta di Caramel, « assai opinabile » per « affinità tra visibilità di esiti scientifici analitici e apparenza iconografica dei risultati della ricerca artistica, più o meno coeva ». ¹⁶ Per altri, evidentemente, il nesso dei rimandi fra le opere rimane più oscuro, così Crispolti, ad esempio sostiene che la « mostra delude per la mancanza di chiarezza espositiva. Discutibili anche l'affollamento e la disuguale qualità delle opere esposte ». ¹⁷

In maniera diametralmente opposta si pone invece Pierre Restany, che su "Domus" conduce una lunga disamina della mostra di Clair, mostrando come i nessi allestitivi appaiono piuttosto chiari, sebbene ammetta che quelle del curatore suo conterraneo possano essere scelte ed omissioni discutibili « offre però una coerente chiave di lettura del secolo, una prospettiva logica di approccio all'arte, alla sua essenza, alla sua esistenza. [...] Vedere il nostro secolo attraverso le diverse *situazioni* del corpo umano è un'opzione come un'altra, ed è assurdo biasimare il Direttore della Biennale, di averla fatta propria. Jean Clair [...] ha nostalgia dell'Accademia in senso storico, cioè dell'incontro tra saperi polivalenti nella elaborazione di uno stile e di un gusto. La misura dell'arte è l'uomo, e questa misura s'è persa e insieme si è offuscata la nozione di un accademismo creatore. » ¹⁸

In sintesi per Pierre Restany la difficoltà della ricezione della mostra di Clair non risiede nella scelta operata dal curatore ma dalla complessità della produzione artistica: « La Biennale di Venezia riflette bene questa confusione del sistema dell'arte ». ¹⁹

In una posizione diametralmente opposta invece ne apprezza la tesi centrale quindi « che lo studio del volto, inteso come identità non solo fisionomica, sia centrale nell'arte del XX secolo », accusando semmai il direttore di non verificarla: « cerca di imporla come verità [...] descrivendo la rete di relazioni storiche tra le varie forze agenti, non stabilisce dei percorsi interpretativi, ma costruisce un castello accusatorio contro le avanguardie ». ²⁰

Fra tutte le sue prese di posizione rispetto alla modernità è proprio la sua ostilità verso le avanguardie, anche se lui puntualizza che lui è contro l'interpretazione che se ne è fatta, a creare la polemica più accesa. Poche voci che ne difendono l'impostazione come quelle di

¹⁵ Barbara Rose, *Dio è morto, Marx è morto, l'arte non sta bene*, in "Arte In", n. 39, agosto 1995, p. 49.

¹⁶ Luciano Caramel, *La mostra degli orrori*, in "Arte in", n. 39, agosto 1995, p. 44.

¹⁷ Enrico Crispolti, *Et Voilà Consommé*, in "Arte In", n. 39, agosto 1995, p. 42.

¹⁸ Pierre Restany, *Burocrati di tutto il mondo, unitevi*, in "Domus", luglio-agosto 1995, pp. 53-55.

¹⁹ Pierre Restany, *Ibidem*.

²⁰ Pietro Roccasceca, *Il direttore Jean Clair ignora le correnti più vive del secolo. Il suo Novecento senza Pop Art e Fluxus*, in "Liberazione", 9 agosto 1995, p. 20.

Roderick Conway Morris²¹, Marco Vallora (« Geniale [...] la mostra rimarrà storica, davvero epocale: segna una tappa nella brodaglia del verbosismo para-critico d'oggi [...] Questa mostra (è) [...] un eversivo saggio di Clair sulla Modernità. Ogni opera, pur magnificamente scelta, viene sussunta dal discorso critico. Dunque una mostra anti-crociana per eccellenza: non si cerchino i capolavori, ma percorsi, meandri, legami. E' una vera mostra "concettuale" in cui a ogni quadro avverti – se sei disponibile – che tutte le tue idee preconcepite, gli *idola* novecenteschi e le *fabulae* dei manuali vanno rumorosamente in frantumi »²²) o Flavio Cairoli (« bisognerà assegnare un ruolo addirittura esemplare alla Biennale del Centenario per aver testimoniata tanta impotenza di pensiero e tanta infelicità con nobiltà di pensiero e altezza di orizzonti: strumenti ai quali eravamo da tempo disabituati »).²³ Su queste stesse linee si attesta anche Frederika Randall sul "Wall Street Journal" che osserva come la biennale sia riuscita a sfidare la paralisi che ha costretto la biennale per anni.²⁴

Ciò che si evince da questi commenti è il fatto che gli stessi punti che permettono a chi apprezzò questa mostra di sostenerla, sono quelli contro cui si scagliano invece i detrattori, ponendo le critiche nell'alveo per lo più delle opinioni, ricalcando un andamento all'interno della critica che vede l'affermazione di una critica scevra da analisi e più dedita alla recensioni.

A mettere tutta la critica d'accordo è la mancanza di *Aperto*. Alcuni, come Nicholas Serota osservano come l'importanza di *Aperto* risieda nella capacità della Biennale di « guardare avanti »²⁵ mentre dalle pagine di *Artforum* Richard Cock sostiene che per quanto ogni volta si presentasse come caotica e imprevedibile, la sezione dei giovani artisti rappresentava una felice alternativa alla pomposità nazionalistica dei padiglioni e proponeva sempre uno sguardo vivace sulla contemporaneità.

E' proprio l'assenza di *Aperto* che fa dire a molti che manchi "il contemporaneo" a Venezia. Nel padiglione Italia, infatti, fra gli artisti esposti non ci sono nuove leve, nonostante alcuni siano alla loro prima esposizione in Biennale. Jean Clair sosterrà a più riprese che « I contemporanei rappresentano il 40% » e questo per certi versi gli sembra bastare. A uno sguardo più attento però si noterà che lui intende per "artista contemporaneo"²⁶ un'età

²¹ "Some Italian Critics have been waiting for Jean Clair's Biennale to fall on its face speaking of him as he were a new Macchiavelli incarnate. It is a pleasure to report that he seems triumphantly to have saved the Biennale from itself" Roderick Conway Morris, *A Parisian Savior for the Biennale*, in "International Herald Tribune", 11 giugno 1995.

²² Marco Vallora, *La spirale dell'invenzione*, in "La Stampa", 10 giugno 1995, pp. 15-16.

²³ Flavio Cairoli, *Uomo discuti te stesso*, in "il Sole 24 ore", 11 giugno 1995, p. 33.

²⁴ Cfr. Frederika Randall, *Fleshy Works at the Venice Biennale*, in "The Wall Street Journal", 16-17 giugno 1995.

²⁵ Traduzione dell'autore; David Lister, *Young Brits scandalise the Biennale Establishment*, in "Independent", 10 giugno 1995, p. 7.

²⁶ Franco Fanelli *La Centennale di Venezia*, in "Il Giornale dell'arte", giugno 1995.

anagrafica che va all'incirca dai 70 anni per i più anziani ai 25 anni per i più giovani, a contare, infatti, è l'attualità della produzione artistica. Il criterio, per quanto giusto però, rispetto alla parte storica della sua mostra, non è argomentato e lascia il sospetto ultimo di un disinteresse o superficialità.

Una conseguenza interessante della mancanza di *Aperto* risiede nella moltiplicazione di eventi simili, anche se in più piccole dimensioni, per tutta Venezia, al punto che ne viene proposto il patrocinio alla Biennale per un'iniziativa dal titolo "Aperto '95". Il patrocinio non verrà concesso, anzi il consiglio diffida dall'uso di un titolo la cui proprietà intellettuale è della Biennale,²⁷ ma l'iniziativa verrà comunque realizzata. Alessandra Mammì ne parla sarcasticamente « è un vero miracolo mettere insieme ventotto musei europei diversi per statuto, tendenze e opinioni, diretti da curatori di forte personalità, riuniti, nonostante tutto da un unico logo, un'unica manifestazione, un unico catalogo e un'unica polemica. "Morto un Aperto se ne fa un altro" e mentre appunto 28 musei di arte contemporanea hanno organizzato altrettanti "Aperto" sparsi per il mondo alcuni padiglioni stranieri hanno organizzato autonomamente a Venezia le mostre dei loro giovani ». Fra questi sarà proprio Giancarlo Politi, direttore di Flash art, coinvolto nella questione del catalogo scandalo di *Aperto'93*, a fare un'edizione che porterà proprio quel nome, "Aperto '95", nel museo Flash Art a Treviso inaugurando proprio lo stesso giorno dell'apertura della Biennale l'11 giugno.

I giovani, orfani di *Aperto*, espongono comunque in varie sedi nella città: vicino all'Arsenale nel circolo ufficiali, la mostra *Storia dell'infamia* a cura di Jean-Yves Jouannais presenta nove artisti della nuova generazione francese che rivendicano l'idiozia come antidoto al conformismo; nei chiostrini di San Francesco della Vigna è allestito un confronto tra cinque artisti dei Paesi Bassi e cinque delle Fiandre che usano tecniche diverse, pittura, scultura e video, sconfinando anche nel campo della musica, dell'architettura e dell'ambiente; *Campo*, a cura di Francesco Bonami, presenta 27 lavori fotografici di 27 artisti di 13 nazioni diverse; *Onder Anderen /Among Others* è il titolo della mostra di giovani artisti curata da Bart de Baere e Lexter Braak; presso la Scuola di San Pasquale, invece, per iniziativa del British Council, si riuniscono in *New Art from Britain* 12 giovani artisti di varie tendenze; in *Outpost Venice '95*, diplomati degli ultimi anni all'Accademia di

²⁷ Riferisce il segretario al consiglio circa la proposta: "Che è una cosa molto importante cui il direttore tiene molto anche per alcuni rilievi sentiti in consiglio per la mancanza di Aperto. In contemporanea con la 46esima esposizione d'arte, presso trenta prestigiosi luoghi di arte contemporanea saranno presentati dei giovani artisti di questi paesi che saranno collegati con la Biennale idealmente perché sarà in contemporanea con la Biennale in tutti questi musei. Il direttore ha dato parere favorevolissimo." (p.13) Ma per mancanza di contenuti e soprattutto per l'uso che si fa del nome di "Aperto" non viene patrocinata. "Consideriamo la proposta ritirata perché priva di contenuti. Aperto è una testata della Biennale e non può essere utilizzata da chicchessia" (p.21). Verbale XXXIII Riunione Consiglio direttivo, 24 febbraio 1995, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 145.

Belle Arti di Venezia, espongono presso l'isola del Tronchetto. Oltre all'organizzazione dei vari musei per esporre i propri giovani a Venezia, ci sono iniziative anche in giro per l'Italia come alla Galleria Comunale di Bologna, o la già citata "Aperto'95" a Trevi. Paradossalmente quindi la risposta è innanzitutto una vivacità espositiva che si muove in più direzioni.

Clair, di fronte a questa unanimità di giudizi, cerca di difendersi chiamando in causa ora l'assenza di fondi, ora il fatto che le Corderie da un lato non erano adatte alla mostra e ancora che la location era originariamente a disposizione di Hollein, che avrebbe dovuto realizzare la Biennale di architettura in contemporanea con quella di Arti Visive. Nel tentativo di sedare le polemiche, egli si augura che per il '97 Aperto si possa fare con più soldi e più rigore.

Altra mostra su cui la critica sembra negativamente concorde è la mostra di artisti italiani che occupa le stanze del Padiglione Italia. A emergere innanzitutto la pessima ristrutturazione, in particolare l'impianto di areazione troppo invasivo, guadagnandosi il soprannome de "il padiglione del tubo" che come nota Luigi Lambertini « a Parigi con il Beaubourg ne è stato fatto un monumento [...] qui sembrano soltanto budelli di un transatlantico ».²⁸

Anche in questa edizione l'alta presenza artisti italiani raccoglie numerose lamentele « esiste una tradizione molto difficile da superare, - sottolinea Calvesi - che vuole una presenza considerevole di artisti italiani alla Biennale ».²⁹ Bisognerebbe, in realtà, puntare a « non più di dieci artisti, meglio ancora a due o tre, presentandoli con adeguato spazio ».³⁰ L'affollamento è percepito come tale anche per la disomogeneità della sua presentazione. Il tentativo di lasciare liberi i curatori italiani dalle scelte personali di straniero appare invece come una forma di disinteresse per cui persino uno dei commissari, Gabriella Belli, commenta l'atteggiamento negativamente di Jean Clair: « devo dire che il padiglione italiano sicuramente risulta disomogeneo rispetto al rigore dell'esposizione storica. Forse il direttore ha ceduto il passo rispetto a un'opzione che avrebbe anche potuto e che non ha voluto fare. [...] da questo punto di vista il padiglione italiano non risponde certo al ragionamento di Clair, che ha deciso di attribuire ai membri della commissione l'autorità di selezionare artisti che per ragioni "professionali" potessero essere ritenuti interessanti. Io per esempio, come direttore di museo, ho fatto delle scelte tra loro assolutamente

²⁸ Luigi Lambertini, *Il padiglione del tubo*, in "Arte in", n. 39, agosto 1995, p. 65.

²⁹ Rachele Ferrario, *I pro e i contro*, Intervista ai commissari, in "Arte in", agosto, 1995, pp. 53-55, qui 53.

³⁰ Anche Gillo Dorfles conclude con Maurizio Calvesi che forse gli artisti che rappresentano l'Italia sono troppi "Ad ogni modo anch'io ritengo che i diciannove artisti del padiglione italiano siano un po' troppi, forse ne sarebbero stati sufficienti una quindicina, numero comunque indispensabile per dare un quadro della situazione". Rachele Ferrario, *Idem*, in "Arte in", agosto, 1995, p. 54.

disomogenee, in quanto la mia posizione mi porta a essere predisposta verso un eclettismo culturale ».³¹

Nonostante questo, Gabriella Belli, insieme a Gillo Dorfles salva la disomogeneità in nome dell'eterogeneità che risponde alla necessità di testimoniare la grande diversità delle esperienze artistiche italiane che spaziano da personalità come Capucci e quelle di Pizzi (scelti da Giulio Macchi, il cui intento era di « allargare il campo visivo ad attività che contano con grande impatto nella vita di oggi »), prediligendo « artisti che non fossero mai stati presentati alla Biennale ».

Anche Macchi, dando un giudizio generale sul padiglione, commenta che « la democrazia vale anche per le scelte della Biennale. Eravamo in cinque. Se avessi dovuto scegliere da solo, sarebbe stato un padiglione diverso, con più errori, più monotono e di parte ».³²

Nonostante questa timida difesa intorno all'evidente « ammucchiata di artisti italiani » le critiche, in particolare da parte della stampa italiana sono numerose.

La maggiore responsabilità spetta comunque ai ben cinque curatori. Angela Vettese, sul "Sole 24 ore", « poiché si sa che cavare sangue dalle rape è difficile, si poteva immaginare che una lista di artisti in parte ignoti anche agli addetti ai lavori, in parte per aver mostrato scarsa creatività, avrebbe dato risultati deprimenti. Nemmeno in questa edizione si è avuto il coraggio di limitare il numero di presenze per consentire a pochi artisti di dare il meglio. Si è invece optato per l'ennesima ammucchiata. [...] il criterio che unifica le presenze è imperscrutabile ».³³

Francesco Bonami è ancora più severo sostenendo che « la zona dedicata all'arte italiana "contemporanea", è da considerarsi un'occupazione illecita del suolo pubblico, un'indiscutibile e rinnovata vergogna da cui è obbligatorio difendersi ».³⁴

Jean Clair sulle pagine de "Il Tempo" scarica la responsabilità dichiarando: « sono rimasto molto deluso dalla scarsa qualità del padiglione italiano, per il quale ho demandato la selezione degli artisti ad un comitato di esperti italiani. Mi dispiace che i risultati ottenuti non siano all'altezza delle aspettative del pubblico e della critica ».³⁵

La difesa d'altronde appare difficile. Le critiche piovono da tutte le parti e anche gli artisti, quando non si rifiutano di esporre inviando lettere ai giornali, come nel caso di Gino De Dominicis, si trincerano dietro dichiarazioni di resistenza, come fa ad esempio Claudio Parmiggiani che, rispondendo alla domanda del perché ha esposto al Padiglione Italia, risponde « al di fuori dei rari fratelli che sono in questa mostra come monaci rinchiusi nelle

³¹ Rachele Ferrario, *Idem*, in "Arte in", agosto, 1995, p. 55.

³² *Ibidem*.

³³ Angela Vettese, *Il padiglione degli assenti*, in "Il Sole 24 Ore", 11 giugno 1995.

³⁴ Francesco Bonami, *Le Curateur Bionique*, in "Flash Art", n. 193, Estate, p. 56.

³⁵ Jean Clair *difende l'arcobaleno della Biennale*, ne "Il Tempo", 29 agosto 1995, p. 19.

loro grotte [...] entrare nel padiglione italiano significa letteralmente ripercorrere come in un incubo le sale di una esposizione dell'Era Fascista. Quarant'anni di invenzione e di avventura generose è come se non fossero mai esistiti. [...] la mia opera è qui e qui resta nella sua verità come testimone di una fede e di una resistenza ».³⁶

Il percorso al padiglione appare confuso, perché anche quest'anno, problema che si era posto anche nell'edizione precedente, sono diverse le mostre che ne occupano lo spazio.

Oltre alle presenze italiane, campeggia la mostra di Alinari, che raccoglie critiche sostanzialmente positive, e la coda della mostra di Clair a cura di Adalgisa Lugli. Quest'ultima sezione della mostra *Identità e Alterità* divide allo stesso modo la critica ma in modo inversamente proporzionale: per quelli che avevano apprezzato la mostra, in quest'ultima sezione la qualità si va indebolendo perdendo in incisività³⁷, mentre i più negativi allentano la morsa delle critiche sostenendo che in questa sezione vi sono dei « barlumi di speranza ».³⁸

Alla fine della Biennale ci sono due i bilanci che vengono fatti. Da una parte si canta vittoria. Questa è una Biennale che chiude l'anno con un bilancio contabile positivo, come si evince dai titoli sui giornali in cui il presidente Rondi annuncia di aver incassato quasi 4 miliardi in biglietti. L'interesse, il numero dei visitatori, l'eco sui mass media, tutto sembra positivo, ma dall'altra parte c'è la consapevolezza di molti di non essere riusciti a cogliere nel segno degli obiettivi del Centenario. Ci sono ancora molte manifestazioni prima che l'anno del Centenario chiuda, ma è evidente che la parte centrale di queste celebrazioni dovesse avere il suo fulcro nelle arti visive: « la Biennale del Centenario resterà certamente nella storia come un mosaico di buoni, ottimi propositi e di obiettivi mancati ».³⁹

Sono diversi i giornali che titolano gli articoli con espressioni funebri: « Credevamo di assistere alle celebrazioni del Centenario. Invece [...] l'unico rito a cui si partecipa è quello funebre. La precedente edizione curata da Bonito Oliva era all'insegna dell'Eros, Jean Clair si distingue optando per Thanatos ».⁴⁰

³⁶ Claudio Parmigiani, *Padiglione Italia: un incubo fascista*, in "Il Giornale dell'Arte", luglio-agosto, n° 135, 1995, p. 28.

³⁷ "L'ultima sezione è un miracolo di parzialità che occulta la molteplicità delle ricerche artistiche compiute in decenni attivissimi. Grandi assenti i movimenti artistici attivi tra gli anni Sessanta e Ottanta: Pop Art, Op Art, Arte Povera, Minimal, Fluxus. Incomprensibile e non giustificabile, la totale assenza di Joseph Beuys." Pietro Roccasceca, *Il direttore Jean Clair ignora le correnti più vive del secolo. Il suo Novecento senza Pop Art e Fluxus*, in "Liberazione", 9 agosto 1995.

³⁸ "Le opere scovate dalla Lugli intrecciano misteriosi ma certissimi dialoghi, tutte sottilmente unite da un afflato comune. Una piccola mostra quasi abusiva, al padiglione, e forse – in tutta questa Biennale – la perla rara di un pensiero che, non rinnegando la storia, sia capace di scavalcarne con l'immaginazione le più ovvie sistemazioni." Fabrizio D'Amico, *Reperto orrori*, in "La Repubblica", 10 giugno 1995.

³⁹ Giorgio Segato, *Occhio ai vetri*, in "Arte in", n. 39, agosto 1995, p. 62.

⁴⁰ Lorella Pagnucco, *Fiato alle Trombe*, in "Arte In", n. 39, agosto 1995, p. 50.

I tratti con cui lo si descrive lo fanno apparire come un « nemico della Biennale » anche se in realtà nelle interviste, almeno a parole, la difende molto. Si vedano ad esempio le seguenti dichiarazioni riportate in "Flash Art": « questa manifestazione (del Centenario) sta suscitando grande entusiasmo proprio perché certifica la propria capacità (della Biennale di Venezia) di sopravvivenza nonostante tutto quello che è successo in questo secolo [...] non ci sono molte istituzioni che possono vantare una simile longevità. »⁴¹

Nonostante le sue dichiarazioni, di fatto, la scelta di proporre come mostra celebrativa del Centenario *Identità e Alterità* dimostra, come osserva Luciano Caramel, una fondamentale incomprensione della Biennale come istituzione, « una totale estraneità nei confronti di quello che la Biennale è e dovrebbe essere ».⁴² La crisi d'identità della Biennale da diversi anni alla ricerca di una nuova formulazione organizzativa è per Caramel un fatto evidente e imprescindibile ma l'incomprensione di Clair, risiede, secondo lo storico italiano, nel « concetto di esposizione, forse quello che non coglie è la differenza, [...] tra un'istituzione come la Biennale e le attività di un museo ».⁴³ La mostra proposta per il Centenario insomma, poteva essere fatta in qualunque altro museo del mondo. Non a caso la mostra organizzata su spinta del Comune di Venezia a Palazzo Ducale *I percorsi del gusto*, viene percepita come un'anti-biennale, come un tentativo di proporre una lettura della storia della Biennale che Clair non ha avuto il coraggio di fare.⁴⁴

A braccetto con la polemica unanime della cancellazione di *Aperto* si accompagna la protesta che in fondo non si sia voluto, alla fine, prendersi la responsabilità di fare un grande lavoro di comprensione della storia della Biennale. Francesco Bonami, non condanna unicamente Clair ma distribuisce le colpe equamente anche all'Ente e chiarisce: « L'idea globale che sostiene il progetto offende la storia della Biennale che quest'anno andava celebrata con coraggio in tutta la sua tormentata storia, offrendo al pubblico non un'esibizione di sapienza erudita ma una visione profonda delle trasformazioni e dei traumi che hanno spinto questo appuntamento della cultura mondiale fino alle soglie del duemila, attraverso un impianto organizzativo contorto, burocratico e infame [...] purtroppo l'incapacità di analizzarsi della stessa Biennale, l'impotenza decisionale, il timore di una trasformazione reale, hanno portato a scelte direttive incomplete ».⁴⁵

⁴¹ Jean Clair, *Centenario tra "nuove dorme" e tradizione* in "Flash Art", febbraio /marzo 1995, p. 41.

⁴² Luciano Caramel, *Idem*, in "Arte In", *Speciale Biennale*, 1995, p. 56.

⁴³ Luciano Caramel, *Idem*, in "Arte In", *Speciale Biennale*, 1995, p. 56.

⁴⁴ "L'impossibilità di fare la Biennale delle Biennali [...] per cui l'auspicato auto-interrogarsi della Biennale nella ricorrenza dei suoi cento anni circa la propria fisionomia, il proprio ruolo, il proprio destino, alla luce di un secolo di esperienze dinamiche e diversamente orientate è stato relegato in una mostra povera e marginale, ospitata in spazi di fortuna, seppur nella splendida cornice di Palazzo Ducale" Luciano Caramel, *ibidem*, p. 56.

⁴⁵ Francesco Bonami, *Le Curateur Bionique*, in "Flash Art", n. 193, Estate 1995, pp. 55-56.

E' sicuramente in questo rapporto negato tra l'Ente e il suo direttore di arti visive che va trovata la causa della *damnatio memoriae* che Clair subisce negli anni successivi. Infatti, « offrire una mostra tutta costruita sul passato, nascondendosi all'ombra di un futuro genetico tuttavia da verificare, è un'operazione contraddittoria e a dir poco incompleta. Per questo Jean Clair ha negato il suo stesso ruolo nel contesto che ingenuamente gli era stato affidato ». ⁴⁶

La Biennale del Centenario, pur avendo attirato moltissimo l'attenzione dei media, portando ad un numero di giornalisti accreditati al suo massimo storico, non riscuote più nessun tipo di interesse nel futuro. La mostra non viene quasi più citata se non in qualche testo relativo a studi su mostre sull'identità di genere. Nel filone degli studi curatoriali o relativi alle biennali e alle grandi mostre internazionali non trova più nessuna citazione.

⁴⁶ Francesco Bonami, *Idem*, "Flash Art" n. 193, Estate 1995, p. 56.

5.5. Jean Clair: come e perché criticare la modernità

Affrontare il centro teorico che ha ispirato una mostra chiarisce le scelte e le intenzioni soggiacenti all'esibizione stessa, ed è dunque un'operazione importante; nel caso di questa 46esima edizione della Biennale di Venezia, è indispensabile per chiarire la discordia fra il consiglio direttivo e Jean Clair ma soprattutto per capire come mai il conservatore francese abbia così deliberatamente ignorato la richiesta del consiglio di fare una mostra del Centenario che fosse celebrativa della Biennale e della sua storia.

In un libretto pubblicato da artpress nel 2013, in cui si raccolgono alcune interviste che Jean Clair ha rilasciato nel corso della sua carriera in occasioni di mostre importanti, egli risponde alla domanda di Catherine Millet che chiede conto del suo rapporto con la Biennale, in un modo piuttosto inaspettato ed evasivo, dicendo che è facile in Italia trovarsi in una situazione di ostilità in quanto straniero, "foresto",¹ rivelando a un tempo un clima di provinciale malcontento da parte degli italiani e la prudenza del conservatore francese che considera una missione delicata « scrivere una pagina prestigiosa della storia d'Italia, quando tanti ottimi critici e storici di questo paese avrebbero potuto, in mia vece, scriverla molto meglio e con maggior calma di quanto non abbia potuto fare io ».²

Egli continua poi facendo notare i due punti fondamentali su cui è stato criticato: da una parte per non aver onorato la storia della Biennale e dall'altra per non aver scelto tutti gli artisti della sezione italiana lasciando la questione in mano alla commissione di esperti. Per sostenere la mancata celebrazione della Biennale egli adduce ragioni pratiche - quali mancanza di fondi e di tempo per la ricerca d'archivio³ - e ragioni teoriche, come il fatto che egli non intravedeva i criteri necessari per ipotizzare una mostra del Centenario: cosa scegliere fra migliaia di opere esposte in 100 anni alla Biennale? Come affidarsi anche solo

¹ "(C.M.) As-tu rencontré une hostilité ? (J.C.) C'est souvent ainsi en Italie : on vous porte aux nues dans un premier mouvement, puis, dès que vous êtes en place, on vous fait cruellement sentir que vous n'avez pas à juger de l'« italianité » de l'art italien, que vous êtes un *foresto*, un étranger, particulièrement dans un moment comme aujourd'hui". Catherine Millet, "Venise 95, Exposition Ouverte", in *Jean Clair, les grands entretiens d'artpress*, Imec éditeur, Paris, 2013, p. 24.

² Jean Clair (a cura di) *La Biennale di Venezia. 46. Esposizione Internazionale d'arte. Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995*, voll. 2, Marsilio, Venezia 1995, p. XIX.

³ A questa data l'Archivio storico è stipato a Ca Corner La Regina ed è per la maggior parte inutilizzabile e non archiviato.

ai premi che hanno subito la pressione del proprio tempo e che quindi non rispondono ad una storia troppo parziale e legata a logiche di potere?⁴ Coerentemente con quest'idea egli sostiene relativamente ai premi assegnati nel 1995: « i premi non possono esistere al di fuori di una struttura accademica, in cui le regole del gioco siano chiaramente definite e i criteri accuratamente stabiliti. Attualmente, nel campo dei criteri di valutazione regna la più assoluta confusione, perciò attribuire un premio non ha più alcun senso. Ciò conduce a risultati assurdi, come ad esempio, assegnare un premio di scultura a qualcosa che non ha nulla a che vedere con la scultura ».⁵ Prevale, pertanto, la convinzione che una storia della Biennale sia inutile, oltre che impossibile - ed egli non manca di ribadirlo financo nelle prime righe d'apertura del catalogo.⁶ Un'idea di storia della Biennale, se non di storia in generale, diversa da quella intesa dai consiglieri del direttivo che porta all'ostilità permanente.

Scorrendo i documenti e i verbali del Consiglio direttivo è molto evidente che fra le due parti ci fosse un'incomprensione. La critica italiana sottolinea che quello che Clair non ha colto è la differenza, labile ma pur sempre una differenza, tra un'istituzione come la Biennale e le attività di un museo: « La prima osservazione da fare, a proposito della mostra "Identità e Alterità" [...] è la totale estraneità nei confronti di quello che la Biennale è e dovrebbe essere. Si tratta, infatti, di una mostra museale, che avrebbe potuto ben figurare in qualsiasi importante museo del mondo, ma non risponde alle esigenze di una rassegna come quella veneziana: in crisi, certo, di identità, non riconoscendosi più nelle funzioni istituzionali d'un tempo, ma non assolutamente assimilabile a quello che è un museo, e quindi non idonea, pena la perdita di legittimità, a svolgere il ruolo, che anche solo a livello di esposizioni temporanee, del museo è proprio ».⁷

Di contro, altri come Pierre Restany colgono questa opposizione di Clair come un'occasione per la Biennale di ripensare seriamente se stessa, elogiando il curatore per avere avuto il coraggio di porre la situazione della Biennale alla Biennale (« Jean Clair ha posto in modo perentorio il problema dell'avvenire della Biennale, del suo destino ».⁸), non risparmiando la verità sulla situazione, sospendendo *Aperto* perché ingestibile e rifiutandosi di mettere opere che sarebbero state danneggiate nel Padiglione Italia. In

⁴ Jean Clair intervistato da Catherine Millet, Idem, in *op. cit.*, 2013, p. 26.

⁵ Jean Clair intervistato da Catherine Millet, *Ibidem*.

⁶ « Che senso avrebbe avuto riunire, ammesso che la cosa fosse possibile, i cento, duecento o anche seicento capolavori della Biennale, quando sono venuti meno tutti i criteri di scelta? Che senso avrebbe avuto distinguere due, tre o anche ottocento, mille artisti, quando sono oltre ventimila quelli che hanno esposto ufficialmente nei suoi locali e probabilmente il doppio quelli che hanno esposto ufficiosamente, ossia l'equivalente della popolazione di Firenze ai tempi di Lorenzo il Magnifico? » Jean Clair (a cura di) *op.cit.*, 1995, p. XIX.

⁷ Luciano Caramel, *La mostra degli orrori*, in "Arte in", n. 39, agosto 1995, p. 56.

⁸ Pierre Restany, *Burocrati di tutto il mondo, unitevi!*, in "Domus", 1995, p. 54.

questo guazzabuglio di critiche Clair si difende in tutti i modi ribadendo e precisando di intervista in intervista:

“La storia della Biennale è una storia caotica: comincia con un salone accademico e mondano che si trasforma poi in un salone parigino “fin de siècle”. La modernità italiana si definisce in opposizione alla Biennale di Venezia. La Biennale ha avuto un ruolo negativo, ma sempre un ruolo. [...] I modelli della Biennale sono stati da un lato il salone accademico alla francese, dall’altro le grandi esposizioni universali con i loro padiglioni, distribuiti secondo uno schema ideale in uno spazio immaginario, nei quali era esposto il meglio dei prodotti nazionali. Tale modello mi pare superato. Ciò che non è superato, e che sarebbe anzi auspicabile, è che la Biennale ritorni ad essere ciò che è stata per qualche tempo: un luogo di incontro, di convivialità soprattutto per gli artisti, e non per un pubblico che in ogni caso ha tradito l’avanguardia e che diventa sempre più ristretto, nella misura in cui il turismo è diventato di massa e si è trasformato in un turismo imbecille, volgare, del tutto indifferente alla vera cultura. Per qualche decennio Venezia è stato il più bel salone d’Europa, una salone all’aria aperta in cui i grandi artisti potevano incontrarsi, scambiandosi le loro esperienze discutendo dei loro problemi. Per qualche giorno, Venezia diventava una specie di foro in cui pittori di professione si riunivano e parlavano, nella miglior tradizione veneziana. [...] ci si chiede oggi dove potrebbero avvenire tali incontri. I Giardini sono in uno stato di abbandono. Speriamo che il comune e la Biennale possano nei prossimi mesi, ridare a questo luogo il lustro perduto: infatti, ora è una specie di terreno incolto in cui nessuno ha voglia di andare a Biennale chiusa. L’omaggio a Cézanne dipinto da Maurice Denis compisce proprio perché dimostra ancora coscienza della propria dignità. [...] Ma allo stesso tempo mette in evidenza la progressiva dissoluzione della grande comunità del mondo artistico [...] Assistiamo alla sua lenta frammentazione in una serie di sette e gruppuscoli che vivono nei caffè, al greco o in altri. Ma non è un vita di Bohème, è piuttosto una vita da emarginati che non sanno quasi più quale sia il loro ruolo nel mondo odierno. Da questo punto di vista, l’evoluzione della Biennale è lo specchio del declino della pratica artistica, intesa come corpus omogeneo di conoscenze, di tecniche, di regole e di norme.”⁹

In questo declino, qual è quindi il ruolo delle grandi esposizioni? Secondo Clair non rimane che la rivisitazione perpetua del movimento moderno¹⁰ quindi non « già fare un bilancio, e neppure un’autopsia. L’arte non è morta e il malato Modernità sta bene ».¹¹ Così infatti Jean Clair per questa Biennale sceglie la strada dell’interrogarsi intorno alla modernità « di testare, in scorcio di secolo, la validità delle teorie che hanno avuto corso lungo tutto il secolo »¹² e al modo in cui noi inscriviamo la contemporaneità in una storia della modernità: « J’ai plutôt de ce siècle de distance pour, à partir d’une réflexion su la modernité, poser un certain nombre de problèmes qui m’apparaissent très actuels ».¹³

⁹ Jean Clair, *L’accademia è la vera avanguardia, intervista con Emanuel Fessy*, in “Il Giornale dell’Arte”, giugno 1995.

¹⁰ “Les grandes expositions jouent-elles leur rôle aujourd’hui? Elles obligent à une perpétuelle revisitation du mouvement moderne. Des ajustements s’opèrent. On ne peut plus, par exemple, parler aujourd’hui du mouvement moderne comme on le faisait il y a dix ans. L’art comme substitutions du sacré est en train d’atteindre ses limites”, intervista a Jean Clair, in “Le Figaro”, 13 giugno 1995, pp. 24-25.

¹¹ Jean Clair (a cura di) *op.cit.*, catalogo della mostra, 1995, p. XIX.

¹² Jean Clair, *Ibidem*.

¹³ Catherine Millet, *Idem*, in *op. cit.*, 2013, p. 28.

Clair quindi ha lo sguardo fisso sul problema che la modernità pone e con questa mostra inaugura un periodo della sua vita che sarà costellato da pamphlet polemici intorno all'arte contemporanea, alla proliferazione di musei e biennali in tutto il mondo testimoniando in sintesi una fase decadente della cultura contemporanea, che si ancora ad una lettura parziale della modernità.

Se fosse giusta o meno una mostra come *Identità e Alterità* per celebrare la Biennale, come sono in molti a chiedersi, non sembra in realtà una questione ben posta. La formula della mostra storica e soprattutto di una mostra riepilogativa che desse dalle avanguardie in poi una lettura della storia dell'arte moderna, è una prassi consolidata. Semmai, come osserva Laura Poletto, è un mancato aggiornamento rispetto all'innovazione delle edizioni degli anni '80 ed in particolare di Giovanni Carandente, di focalizzare lo sguardo più direttamente sul presente,¹⁴ che si può forse dire che la proposta di Clair sia fuori tempo. Tuttavia, rispetto alle aspettative del Consiglio direttivo e della critica italiana la proposta di Clair appare senz'altro una chiusura.

Quello che però fondamentale scuote gli animi della stampa e della critica è il concetto di storia, modernità e fare espositivo proposto da Clair.

Il suo pensiero che si precisa negli anni attraverso i suoi scritti, per il 1995, è riconducibile per larga parte al pamphlet *Critica della modernità* (1983)¹⁵ scritto una decina di anni prima della sua Biennale di Venezia e poi un altro scritto uscito poco dopo, *La Responsabilità dell'artista* (1997)¹⁶ in cui definisce meglio la sua posizione nei confronti del concetto e diffusione di avanguardia, anche se, come verrà descritto più avanti, è la mostra realizzata al Grand Palais *L'âme au corps*¹⁷ a costituire il punto di partenza teorico ed espositivo di *Identità e Alterità*.

Da questi due testi sopra menzionati, oltre che dall'impostazione che viene tracciata nel testo per il catalogo generale della mostra della Biennale, si evince innanzitutto che per Clair parlare di storia, modernità, opera d'arte e fare espositivo è un fatto unito, un'operazione totalmente congiunta determinata dal fatto che per parlare della storia non si può prescindere dall'idea di modernità che si è diffusa e che viene divulgata e che per

¹⁴ Laura Poletto, *L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia 1968 – 1997. Organizzazione, metodo, ricezione critica*, tesi dottorato, Cà Foscari, 2012, pp. 708-736.

¹⁵ Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts critique de la modernité*, Editions Gallimard, Parigi, 1983, (trad. it. Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle belle arti) Umberto Allemandi & C., Torino, 1984).

¹⁶ Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Editions Gallimard, Parigi 1997 (trad. it. a cura di Stefano Chiodi, La Responsabilità dell'artista. Le avanguardie tra Terrore e Ragione, Abscondita, Milano, 2011).

¹⁷ *L'âme au corps. Art et sciences, 1793-1993*, a cura di Jean Clair, presso Galeries nationales du Grand Palais, 19.10 1993 – 24.01.1994; Jean Clair, *L'âme au corps Art et sciences, 1793-1993*, catalogo della mostra, Gallimard, Parigi, 1994.

parlare del valore dell'arte non si può ignorare il forte legame dell'opera con la propria ostensività, condizione acquisita proprio durante la formazione della modernità.

Allievo di André Chastel, formatosi quindi sulla scuola tedesca warburghiana della tradizione di Erwin Panofsky¹⁸ e conoscitore della storia dell'arte italiana narrata da storici come Lionello Venturi, la sua disamina parte dall'opera e rifiuta connotazioni che narrino una storia dell'arte teleologica di ascendenza hegeliana o anche una storia dell'arte determinata unicamente dalle condizioni del proprio tempo. In altre parole, come illustra nel secondo capitolo di *Critica della Modernità*, "Cronos e Mnemosine," l'idea di una storia moderna in realtà non è l'idea di una Storia¹⁹. Sulla scorta di Harold Rosenberg²⁰ che definisce la tradizione come la trasmissione, quanto più fedele possibile, da una generazione ad un'altra di un insieme costituito di modelli formali e ideologici, di un corpus di credenze e stili, Clair rimarca come la modernità rompa questo rapporto positivo con la tradizione, trasformandola in qualcosa da cui distanziarsi. Il fatto nuovo, sottolinea Clair, è che a partire dalla modernità il "cambiamento" diventa la pietra di paragone del progetto creatore, pertanto, sarà creatore colui che rompe con il passato. Di conseguenza, con Octavio Paz,²¹ Clair rileva che la continua rottura con il passato e la inevitabile e perpetua proposta del nuovo non fanno altro che stabilire un altro tipo di tradizione: la "tradizione della rottura".

Ed è la ripetizione della rottura con la tradizione a portare, secondo Clair, ad una duplice aporia della Storia: da un lato una Storia inintelligibile, fatta di eventi ed individui, che vivendo della rottura, non hanno niente a che fare gli uni con gli altri, dall'altra una storia del sempre identico, in quanto la promulgazione di una Storia che per progredire deve continuamente rompere con il passato produce una sorta di eterno ritorno della propria negazione. Quindi, di fatto, non c'è storia.

¹⁸ "Du Lycee, vous êtes passé au Quartier latin et à la Sorbonne, où vous avez été remarqué et pris en amitié avec des professeurs du calibre de René Etiemble, d'André Chastel, de Jean Grenier, puis rue Sébastien-Bottin, où vous êtes introduit dans le monde littéraire et où vous devenez, pour vingt-cinq ans, le chroniqueur d'Art de la N.R.F., tour à tour dirigée par Marcel Arland, Georges Lambrichs et Jacques Réda, autant d'ainés et d'amis." Réponse de Marc Fumaroli, in *Discours de Réception de Jean Clair à l'Académie française et Réponse de Marc Fumaroli*, Gallimard, Parigi 2009, p. 56.

¹⁹ maiuscolo di Storia viene usato da Clair nel suo testo, e viene qui ripreso.

²⁰ Il testo citato nel libro è il famoso libro di Harold Rosenberg, *The tradition of the New*, Horizon Press, New York, 1959 (trad. it. La tradizione del nuovo, Feltrinelli, Milano, 1964).

²¹ Octavio Paz, *Point de convergence. Du Romantisme à l'avant-garde*, Gallimard, Parigi, 1976. Il poeta e premio nobel è una figura molto cara a Clair: entrambi si appassionarono alla figura storica di Duchamp ed entrambi ne proposero una lettura fuori dai canoni tradizionali. Cfr. anche Intervista (televisione messicana, intervista a Octavio Paz - 13 marzo 1984) a Octavio Paz in cui spiega cosa lo appassiona di Duchamp <http://www.youtube.com/watch?v=GgmUlqp8wqM> Spiega che Duchamp figura emblematica per l'avanguardia del novecento che allo stesso tempo però si pone contro l'avanguardia, di cui è comunque una figura marginale. Quello che importa della procedura duchampiana è innanzitutto la sua meta-ironia. Cfr. anche Octavio Paz, *Aparencia desnuda. La Obra de Marcel Duchamp*, Ediciones ERA Messico, 1973 (trad. it. Apparenza nuda, l'opera di Marcel Duchamp, Abscondita, Milano, 2000).

Di questa duplice aporia storica si nutre la posizione di Clair nei confronti della costruzione della mostra che non può che essere quindi un tentativo ironico e forzoso di cercare di leggere all'interno di un secolo di opere d'arte e di artisti. L'uso di una tematica per indagare l'arte a partire dalla fattualità delle opere, dalla propria fenomenologia, diventa l'unica strada percorribile in ambito espositivo. Ed è proprio partendo dalla fattualità dell'opera che Clair in *Identità e Alterità* si chiede: « perché nell'arte moderna dell'ultimo secolo, cioè dalla sua nascita fino ad oggi, questa ricerca incessante, ansiosa, disperata di un volto da dare al corpo umano? »²²

Già in *Critica della modernità* egli si chiedeva "Quale corpo l'opera d'arte moderna può ancora offrire alla nostra attenzione?"²³ ma la condizione dell'oggetto, minata dalla scienza museografica che si frappone fra osservatore e oggetto, fa sì che la natura stessa dell'oggetto sia ambigua, che ci si ponga di fronte ad una gnoseologia dell'oggetto sempre più evasiva. Così l'opera contemporanea, come *disjecta membra*, assume ogni genere di forma, al punto che se si dovesse trovare un elemento in comune ciò che "emerge prepotente: non più "vedere", neppure "pensare", ma "sentire".²⁴

Ma nel suo indagare storico, prendendo la corporeità delle opere in tecnica, soggetto e concetto come suo punto di partenza, la domanda rimane sempre aperta dal momento che la sua, così la descrive Clair, è un'indagine che procede per intuizioni, tanto che ancora nel 2004 sostiene che è « troppo presto per trovare un senso a questo fenomeno ».²⁵

Come già evidenziato nell'analisi della mostra egli organizza le sale come fossero capitoli illustrativi di un testo scritto. Ogni 'capitolo' porta con sé elementi che affiancati dimostrano un pensiero, l'emergere di un discorso o di una domanda. Il modo in cui questo avviene è in qualche modo iconografico come in un "atlas" Warburghiano. Le tematiche di sesso, morte, dolore sembrano lacerti di interesse, ricerca, bramosia verso l'uomo e la sua singolarità corporea emerge secondo meccanismi di persistenze, latenze e sopravvivenze.

Egli, infatti, pone una relazione all'interno delle sezioni che è sia sincronica, quindi s'incontrano elementi che appartengono ad un determinato periodo storico per testimoniare una caratteristica, sia diacronica testimoniata attraverso elementi che rispondono ad una logica tematica, si veda l'esempio già riportato nella sezione *ars moriendi* delle foto di Silverthorne accanto alla serie di Andres Serrano realizzate almeno 100 anni dopo che si ancorano le une alle altre per una persistenza di interesse, tematica e

²² Sinossi dell'esposizione, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 398.

²³ Jean Clair (a cura di) *op.cit.*, catalogo della mostra, 1995, pp. 15-17., qui p. 16.

²⁴ Jean Clair, *Breve storia dell'arte moderna*, (ed. or. Courte Historie de l'art moderne, Echoppe Francia 2004) Skira, Milano, 2011, p. 32.

²⁵ Jean Clair, *Ibidem*.

sensibilità artistica. Non a caso l'Atlante Warburghiano porta anche il nome di *Mnemosyne*, un'arena, « uno spazio espositivo, *per exempla*, della struttura complessa del nostro codice culturale ». ²⁶

Quindi nonostante la mostra sia strutturata cronologicamente, questa cronologia è continuamente spezzata con tagli temporali verticali, sostiene a riguardo Clair: « con questo non voglio dire che non c'è stata una storia, ma questa storia non è quella di un progresso ». ²⁷

Se quindi la cronologia della modernità è continuamente spezzata e si registrano nelle opere permanenze e tematiche ricorrenti, è evidente che una storia dell'arte condotta tramite una successione di stanze, a cui corrispondono successive fasi evolutive non può che essere una forzatura. ²⁸ Non a caso in un'intervista rilasciata ad Anna Detheridge egli dichiara « quando si visita le sale di un museo l'infilata di stanze l'una dopo l'altra si dà come un'immagine obiettiva della storia dell'arte. Si ha l'impressione che dalla prima all'ultima sala ogni sala rappresenti un capitolo di storia. Questa impressione di obiettività, è evidente, non è che un'illusione. La storia stessa non è che un'illusione, un'illusione di ordine che viene fabbricata in base al bisogno del momento presente. E' abbastanza scioccante vedere come i grandi musei di arte moderna mostrano tutti un modello identico ». ²⁹

Clair condanna duramente l'istituzione del museo moderno, facendone un segno della perdita della funzione dell'arte. Sulla scorta del pensiero di Malraux sostiene che l'anima del museo è « la metamorfosi in sculture degli Dei, dei morti e degli spiriti, quando hanno perduto la loro sacralità » ³⁰ aggravandola con la nozione Rivieriana di *ecomuseo* ³¹ che trasforma in oggetti culturali i gesti umani quando hanno perduto la loro funzione. L'arte

²⁶ Monica Centanni, Kurt W. Forster, Katia Mazzucco, (a cura di), *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, Bruno Mondadori, Milano, 2002, p. X.

²⁷ "Je ne veux pas dire par là qu'il n'y a pas une histoire, mai cette histoire n'est pas celle d'un progrès." Catherine Millet, Idem, in *Jean Clair, les grands entretiens d'artpress*, Imec éditeur, Paris, 2013, p. 32.

²⁸ Nella sua difesa a Clair anche Vallora parla della mostra come un libro da leggere. Paradossalmente lo stesso aspetto sarà motivo di scandalo per Gino de Dominicis che nella sua lettera di rifiuto di partecipare alla Biennale dalle stesse ragioni che sono per Vallora invece un motivo di grande interesse. Cfr. Marco Vallora, *La spirale dell'invenzione*, in "La Stampa", 10 giugno 1995 pp. 15-16 e anche Bernardino Campello, *Vi dimostro dove sbaglia Jean Clair, intervista con Gino De Dominicis*, in "La Repubblica", 19 giugno 1995.

²⁹ Anna Detheridge, *Bella Biennale della discordia*, in "Il Sole 24 Ore", 4 giugno 1995.

³⁰ Citazione di André Malraux fatta da Clair in *Critica della modernità*, 1984, p. 19.

³¹ Riferito all'ecomuseo Clair sostiene "la creazione e la moltiplicazione in questi ultimi due decenni di un nuovo tipo di museo, l'ecomuseo, confermerebbero [...] l'avanzare delle tenebre", anche se riconosce che l'ecomuseo è il segno e non la causa di tale situazione. Nella nota n. 4 a p. 17 di *Critica della Modernità*, Clair in un' insolita e lunga nota, riporta la definizione di ecomuseo data da George-Henri Rivière in nel 1974. Cfr. *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Dunod, Paris, 1989.

così, in un mondo secolarizzato, non può che essere la sostituzione del sacro³² ed il museo il suo tempio.³³

Clair in qualche modo rivendica la centralità dell'uomo - almeno come tensione - e indaga i modi in cui egli ha tentato di riavvicinarsi alla sua singolarità, cosa che può accadere soltanto in un faccia a faccia con "l'alterità", con la sua parte oscura, la parte nascosta e inquietante rintracciabile in dolore, malattia e morte. Non a caso con il termine "identità", nella mostra alla Palazzo Grassi, egli indica la tensione degli artisti a cercare, anche nel modo più triviale, la propria specificità, fisica e mentale. L'interesse per la sessualità, la defecazione, l'organicità del corpo manifesta la volontà di re-incontrare il corpo ad un livello preverbale, pre-analitico in cui le pulsioni primitive e primarie permettono un mescolamento e riconoscimento dell'unità del corpo.³⁴

E' questo tipo di attitudine e di indagine tramite il sensibile e il sensorio che permette all'artista di essere pienamente libero - e non illusoriamente libero come è l'artista moderno - in quanto ciò che si pone come gesto liberante è l'esperienza di un gesto fondatore, creatore e non di un gesto di rottura e novità che genera un avvenimento. Ed è qui che risiede a suo avviso "l'illusione" della modernità, ovvero nel credere che l'artista sia giudicabile in base alla sua capacità di suscitare un avvenimento: « più l'uomo diventa storico, cioè "moderno" e meno crede alla possibilità di poter fare da solo la Storia, che pure è il solo potere in nome del quale si considera "moderno" ». ³⁵

Per Clair, dunque, è feconda una nozione di arte in cui convivano l'idea Rosenberghiana di gesto creatore dell'artista, derivata da quella del *kunstwollen*, insieme a quella del *kunstkönnen* Semperiano. Nel capitolo di *Critica della modernità*, intitolato appunto "kunstwollen o kunstkönnen," critica, sulla scia di Panovsky un *kunstwollen* come principio artistico che porta con se la conseguenza di scindere l'intenzione artistica dall'oggetto, di privilegiare la prima in modo di « abbracciare il reale, con all'alba della creazione in modo spontaneo e quasi immediato ». ³⁶ Di fatto dunque l'intenzione artistica prevale sul saper fare e « siffatta volontà di spezzare l'abilità, di distruggere il mestiere e di rifiutare la pratica,

³² "L'art comme substituions du sacré est en train d'atteindre ses limites", intervista a Jean Clair, in "Le Figarò", 13 giugno 1995, p. 25.

³³ Questa impostazione sarà poi esacerbata nei testi *La crisi dei musei, e Globalizzazione dell'arte contemporanea* (Skira, 2008), e poi ne *L'inverno della cultura* (Skira, 2011) Clair incorona il museo come il luogo di culto della cultura contemporanea.

³⁴ "On a l'impression qu'il y a chez beaucoup d'artistes un désir plus ou moins conscient ou avoué de retrouver une singularité a la fois corporelle et mentale qui passe parfois par les voies les plus triviales, voire scatologiques. On se raccroche au sexe, si j'ose dire, comme à une chose qui existe en soi et qu'on ne veut pas lâcher. De même, un certain nombre d'œuvres contemporaines ont un rapport à la merde évident [...] Elles (artistes) manifestent la volonté de ressaisir le corps à un niveau préverbal, pré-analytique de considérer l'être à un niveau puéril, dans ses pulsions les plus primitives, ses fonctions les plus primaires (éructer, déféquer..)." Catherine Millet, in *op. cit.*, 2013, p. 36.

³⁵ Jean Clair, *op.cit.*, 1983, p. 154.

³⁶ Jean Clair, *op.cit.*, 1983, p. 105.

conoscerà negli anni sessanta la sua apoteosi». ³⁷ Non a caso egli individua proprio come caratteristica dell'avanguardia il fatto che a questa basti solo l'intenzione artistica, portando con sé il germe dell'arte concettuale. E' in questa filiazione che si può capire forse la sua predilezione per la pittura e scultura. ³⁸

Se però in *Critica della modernità* è proprio questa riduzione dell'arte a *kunstwollen*, dell'esaltazione del non-sapere, che diventa quasi uno stile di un'epoca, e che rappresenta il principio che porta secondo Clair all'astrazione, ³⁹ in *Identità e Alterità* fa un passo in avanti affermando che anche in un gesto ridotto e iconoclasta come può essere quello dell'arte astratta permane un segno sensibile e che certa astrazione deriva da filoni non avanguardistici con una matrice teosofica e occultistica interna alla modernità. Il sorgere di questo interesse nei confronti dell'invisibile – di quell'alterità che la mostra indaga – si sviluppano nel momento in cui si scoprono e si usano raggi X, le onde radioelettriche, la radioattività, aspetti che mettono in discussione lo statuto dell'immagine, perché la realtà non si lascia più cogliere con immediatezza dall'occhio:

“sorge il bisogno di tradurre nell'arte questi nuovi stati della materia. Sarà uno dei punti di partenza dell'astrazione, che del resto si baserà molto di più sulle pseudoscienze e sulle correnti occultistiche come l'antroposofia, la teosofia, lo spiritismo [...] grandi figure della modernità – fra cui Kandinskij, Mondrian, Kupka e Marcel Duchamp - [...] sognano di raccogliere la sfida di fondare una nuova “iconografia dell'invisibile”⁴⁰

In *Identità e Alterità* si chiede: e se il Novecento fosse stato, più di ogni altro il secolo dell'autoritratto e non già dell'arte astratta? O detto in altri termini se il novecento non sia piuttosto la ricerca di questa singolarità fra i frammenti delle *disjecta membra* dell'arte e dell'uomo e non soltanto di un principio iconoclasta.

³⁷ Jean Clair, *Ibidem*.

³⁸ “La grande idea, l'idea più fallace del XX secolo, è proprio quella di una cultura divinizzata al punto da creare un ministero per gestirla e dei finanziamenti per promuoverla, mentre l'educazione viene trascurata. Quando parlo di educazione, intendo la Pubblica Istruzione, quella di una volta, l'insegnamento democratico per tutti... Siamo molto lontani da tutto questo. Non mi stanco di ripetere che la pittura, le arti plastiche non sono l'espressione immediata di una genialità scaturita chissà da dove.... Non vedo perché non si possano applicare alle arti plastiche le nozioni di mestiere e di abilità che vengono invece riferite senza problemi ad altri campi del sapere e della creatività..... forse anche a causa di una concezione delle arti plastiche fondata su presupposti totalmente sbagliati: sul radicale misconoscimento del significato reale dell'opera di Duchamp, su un malinteso concetto di spontaneità dell'atto creativo, sul misconoscimento del significato dell'astrazione in Malevic. Penso che bisognerebbe fare tabula rasa e ricominciare su basi un po' più chiare.”

³⁹ “A poco a poco l'«intenzione artistica», propria all'artista «indipendente» che rifiuta l'accademismo ufficiale, si identificherà ad una *Kunstwollen* inteso come il nuovo stile collettivo di un'epoca, caratterizzato dal rifiuto dello spazio illusionista, la preoccupazione decorativa, il ritorno alle arti «primitive» e l'esaltazione del «non-sapere»: si predisponesse già il dispositivo dell'astrazione”. Jean Clair, *op. cit.*, 1983, p. 105. Clair riporta come riferimento in nota il seguente testo Avigdor Arikha, *De l'abstraction en peinture*, in “Cahier du Musée National d'Art Moderne”, n. 10, inverno, 1982.

⁴⁰ Jean Clair, *op.cit.*, (ed. or. 2004) 2011, p. 16.

E' bene precisare che Clair non critica l'astrazione in quanto astrazione,⁴¹ ma si scaglia contro la dittatura dell'astrazione come punto finale di un processo evolutivo di stampo modernista, o semplicemente greenberghiano.

“In questa città meglio che in ogni altra si impone la necessità di rivisitare il senso della nascita e della diffusione di una certa astrazione – che è pure ricerca di un volto umano al di là di un viso – volto umano oppure passaggio e promessa dell'Angelo, al di là dell'uomo in carne e ossa. Se anche qui vogliamo citare qualche nome, saranno per esempio Malevic, Jawlensky e Kandinsky, che re-introducono a Venezia la tradizione bizantina. Ma anche quegli artisti per i quali la scelta tra figurazione ed astrazione non è un problema di ordine formale o estetico bensì scelta metafisica o morale [...] non grandi scoperte [...] ma una rilettura, una rivisitazione, la ricerca di un senso in quei fenomeni che troppo lungamente sono stati trattati unicamente come formali.”⁴²

In un'intervista⁴³ spiega, infatti, che l'astrazione viene affrontata nella sua mostra del Centenario in quattro momenti che esemplificano, in un certo modo, le varianti dell'astrazione. I primi fenomeni, infatti, legati a figure come Kandinsky, di cui Clair sottolinea i legami con i movimenti occultistici; poi l'astrazione di Malevic e Jawlensky che è legata per lo più all'icona della tradizione ortodossa; poi l'iconoclastia della scuola americana degli anni '50 e poi quella di Fontana e Morris che è un astrattismo legato ad un contenuto umano ad un segno ultimamente sensorio. La proposta di una diversa lettura dell'astrazione nasce dalla convinzione che:

“non appena ci si imbatte in artisti che non fanno parte di questa formula non si sa come fare. ... ciò che io propongo in questa sale, e so che è d'un orgoglio insensato, è di rovesciare il quanto. Otto Dix si trova all'interno e Stella è all'esterno. In questo modo si evidenzia chiaramente un altro asse che comprende Otto Dix, Stanley Spencer, Lovis Corinth, Balthus e Lucien Freud. [...] Stabilisco un ordine diverso che non risente dell'influenza di Clement Greenberg negli anni '60 che rifiuta il manierismo come un manierismo sterile.”⁴⁴

Clair, non a caso cerca di promuovere una mostra che sia innanzitutto Europea « recuperando una tradizione umanistica più ancora che figurativa ».⁴⁵

Già con Bonito Oliva si era percepito che il contraccolpo della globalizzazione porta con sé anche un riscoperta delle proprie tradizioni tanto che l'aspetto antitetico ma inscindibile

⁴¹ “Tutta la scuola formalista americana che ha occupato la scena dell'arte negli anni Cinquanta, che è passata nel mondo come il culmine, la fine, l'apoteosi, della storia della pittura occidentale, è, secondo me, una gigantesca impostura” Paolo Vagheggi, *Biennale la vita, la morte e il sesso*, intervista a Jean Clair, in “La Repubblica”, 7 giugno 1995.

⁴² Presentazione programma, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 398.

⁴³ Alain Cueff, *La Biennale di Jean Clair: La modernità è dramma e non joie di vivre*, in “Il Giornale dell'Arte”, novembre 1995, p. 10.

⁴⁴ Jean Clair, *L'accademia è la vera avanguardia*, intervista con Emanuel Fessy, in “Il Giornale dell'Arte”, giugno 1995.

⁴⁵ Anna Detheridge, *Biennale di Venezia. Spudoratamente Serenissima*, in “Il Sole 24 Ore”, giugno 1995.

del processo della globalizzazione è localizzazione, che trova nel neologismo coniatosi negli anni '90 - glocal – la registrazione di questo ossimoro.

In Clair però più che difendere una trazione europea contro quella americana, contro cui ha sempre parole aspre, si tratta di difendere una tradizione storiografica e soprattutto un modo di guardare all'uomo e al suo destino

“non sto dicendo che l'arte del ventesimo secolo è un'arte figurativa. Non è questo il problema. E' un problema di lettura. Si è pensato che potesse esistere un'arte totalmente priva di significato. A rose is a rose, a cube is a cube. Ok so what. Non è vero.”⁴⁶

Inoltre egli tenta di fare giustizia di una parte dell'arte che è stata messa da parte per via dell'affermazione di una corrente di pensiero che ha origine nel puritanesimo americano:

“Quella americana è una società che trema ogni volta che gli si pone sotto gli occhi i fatti della vita, che ha il tabù della morte e del sesso, della vecchiaia, del dolore. Sfortunatamente la malattia esiste, la morte esiste.”⁴⁷

Il centenario è quindi un'occasione per Clair di ripensare la modernità che pure è stata molte volte protagonista delle esposizioni nella Biennale.

Il perno ispiratore della tematica nasce dalla coincidenza della data della Fondazione della Biennale con l'introduzione nelle società moderne dell'uso della fotografia d'identità.⁴⁸

“Identità che rinvia alla persona ma anche al gruppo sociale, alla classe, alla nazione, alla etnia infine. L'alterità, la scoperta dell'irriducibilità dell'Altro – dei suoi tratti, del suo corpo, del suo comportamento – è una delle conquiste della Modernità, in particolare della biologia di fine secolo, che scopre che siamo tutti diversi e tutti uguali. Un motivo, dunque, quasi unico, ossessivo, domina questa esposizione: il corpo umano e più precisamente il volto.”⁴⁹

Uno dei nodi per Clair è lo statuto dell'immagine, che è cambiato completamente, rovesciandosi a 180 gradi⁵⁰: se prima l'immagine autenticava oggi getta un dubbio sulla validità dell'oggetto registrato. L'inversione di questo rapporto viene raccontato nella mostra per frammenti.

L'alterità è un'alterità etnologica innanzitutto, che è una cosa nota, per quanto diventata più inquietante perché pone la questione dell'identità e alterità biologica, della sua permanenza come uno stesso individuo, dell'aerazione dovuta alla malattia, della differenza dovuta all'alterazione fisica e psicologica. L'altro non è più “lo straniero” ma è

⁴⁶ Anna Detheridge, *Biennale di Venezia. Spudoratamente Serenissima*, in “Il Sole 24 Ore”, giugno 1995.

⁴⁷ Anna Detheridge, *Ibidem*.

⁴⁸ “L'idea di iniziare da lì mi è stata suggerita dalla constatazione che la fondazione della Biennale coincide, grosso modo, con l'introduzione, nelle nostre società civilizzate, della pratica della fotografia d'identità. Identità che rinvia alla persona, ma anche al gruppo sociale, alla classe, alla nazione, all'etnia infine”. Programma presentazione, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 398.

⁴⁹ Jean Clair, *Ripensiamo l'arte moderna*, in “Quadri e sculture”, giugno-luglio 1995, pp. 25-27.

⁵⁰ Catherine Millet, in *op. cit.*, 2013, p. 32.

l'altro all'interno dell'individuo, è la degenerazione, la malattia fisica e mentale, l'alienazione. Si tratta dell'altro interiore di un'anima e di una stessa cultura.

Sono i processi tecno-scientifici, secondo Clair ad aver iniziato a minare l'unità dell'uomo.⁵¹

Così di fronte a questa dissoluzione della nozione di identità, e di fronte alla perdita di senso della globalità del corpo e della sua unità sensoriale e semantica, l'opera di alcuni artisti appare spesso come un tentativo di riconquistare l'unità perduta.⁵²

Per questo motivo Clair concepisce la mostra non limitata all'esposizione di opere:

“di essenza pluridisciplinare, (l'esposizione) tenterà di visualizzare un aspetto della storia delle idee, attraverso ciò che può essere espresso nella storia delle forme. A questo titolo, la fotografia e la storia del cinema saranno naturalmente presenti. La fotografia e il cinema dapprima come strumento di investigazione delle fisionomie, delle affezioni, delle passioni, delle malattie. Ma anche e soprattutto come strumenti ormai privilegiati per gli artisti in quella ricerca sul corpo che conducono da almeno dieci anni.”⁵³

Un'impostazione questa che rispecchia l'impostazione di fondo della mostra chiusasi nel gennaio del 1994 al Grand Palais a Parigi *L'Âme au Corps*. Se alcuni critici, come notato nella sezione della ricezione critica, lamentano una eccessiva somiglianza, è proprio Clair a dichiarare la figliolanza della mostra veneziana rispetto a quella parigina nella sinossi di presentazione al Consiglio direttivo:

“Il progetto della Biennale continua, limitandosi all'epoca contemporanea (1983-1993), la tematica illustrata nell'esposizione « L'Âme au Corps », tenutasi al Grand Palais di Parigi l'inverno scorso. L'esposizione parigina indagava le relazioni fra le arti e le scienze dalla fine dei Lumi all'inizio del nostro secolo, e si chiudeva con una frase scritta da Antonin Artaud nel 1947, dopo la seconda Guerra Mondiale: « Le visage humain n'a pas encore trouvé sa face. Depuis mille et mille ans qu'il souffre et qu'il respire, le visage de l'homme est encore un champs de ruine... » Ecco la questione che dobbiamo porci: perché nell'arte moderna dell'ultimo secolo, cioè dalla sua nascita fino ad oggi, questa ricerca incessante, ansiosa, disperata di un volto da dare al corpo umano?”⁵⁴

Nel catalogo della Biennale e nelle interviste rilasciate si perdono le tracce di questo stretto legame con la mostra precedente, ma almeno in due documenti è rintracciabile una dichiarazione in questo senso.

⁵¹ “Tu dis qu'à mesure que la science dissout l'individualité du corps dans des processus numériques, les artistes font revivre le principe d'individuation”, pp. 35-36.

⁵² Continua la citazione “Se si vogliono fare dei nomi, è il caso dei dipinti di Bacon o Lucien Freud, o dei video di Bruce Nauman, Gary Hill e Bill Viola. Allo stesso tempo, e inversamente, se il corpo “artistico” tende a recuperare le *dissecta membra* del corpo “scientifico”, tende anche a trasgredire la norma: man mano che il corpo si normalizza, l'artista tenta di turbare tale norma; mentre la scienza porta alla dissoluzione dell'individualità del corpo in procedure numeriche, l'artista cerca di far rivivere il vecchio *principium individuationis*.” Sinossi dell'esposizione, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 398.

⁵³ Presentazione programma, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 398.

⁵⁴ Sinossi, dell'esposizione, La Biennale, ASAC, FS dep., busta n. 398.

La dipendenza di *Identità e Alterità* da *L'Âme au Corps* è riscontrabile in particolare in alcune sezioni come quelle dedicate alla callimetria, alla frenologia e all'indagine intorno ai primi esempi di arte astratta e la loro dipendenza dalle scoperte scientifiche e dal diffondersi di teorie teosofiche. Ritroviamo quindi la serie fotografica di Paul Richer, le foto di Buguet e gli studi di Bertillon come anche gli studi di Lombroso, la ballerina di Degas come simbolo di studi sulla degenerazione, oppure la scultura di Boccioni *dinamismo nello spazio* e le tele della serie *Stati d'animo*.

Nonostante sia Clair stesso a dire che la mostra della Biennale rappresenta la 'sezione' contemporanea della mostra al Grand Palais è piuttosto da considerarsi come una riflessione ulteriore intorno al senso dell'arte e al ruolo dell'artista in epoca moderna.

E' interessante, infatti, notare una compenetrazione delle tematiche delle due mostre nel testo conclusivo alla raccolta dei suoi scritti *Autoportrait au visage absent*.⁵⁵

Si comprende, infatti, che tutta l'indagine sul volto⁵⁶ e sul corpo umano dalla propria sessualità alla sua dissoluzione ha come asse portante la secolarizzazione della cultura occidentale, la perdita di una spiritualità che permetta la comprensione dell'uomo come fatto unito e conclude:

"Le grand débat de l'art de notre temps n'aura pas été le débat de la figuration et de l'abstraction, il aura été le débat de la représentation du visage et son impossibilité."⁵⁷

Pertanto a una domanda sulla partecipazione o meno di artisti del Terzo Mondo alla Biennale risponde « l'idea che facciamo dell'arte e dell'attività artistica è strettamente limitata al mondo occidentale e la volontà pseudogenerosa di aprire i nostri musei, le nostre istituzioni, le nostre gallerie e le nostre Biennali ad artisti del Terzo Mondo non è altro per me che l'ultima conseguenza d'un malinteso colonialismo. La nostra cultura ha elevato il concetto di arte ad un livello di raffinata complessità sconosciuto ad ogni altra cultura, e al tempo stesso, l'ha limitato, relegandolo nel campo del godimento e del piacere, mentre in altre culture esso si è sviluppato nell'ambito della religione, del sacro o della medicina. Non ci saranno quindi artisti del Terzo Mondo. Sarebbe un abuso di potere, un abuso di linguaggio e una mescolanza di cose del tutto incompatibili. »

⁵⁵ Jean Clair, *Autoportrait au visage absent. Ecrits sur l'art 1981-2007*, Gallimard, Parigi, 2008.

⁵⁶ "Le vieux mot français de « vult » pur désigner le visage, dont ne subsiste que le verbe envouter, vient du latin *vultus*. Il demeure en italien sous le nom de *volto*, qui s'oppose au *viso*: *viso*, c'est le visage à découvert pour cette raison des pouvoirs occultes. Il renvoie à ce qui se trouve pris dans une expression, figé dans une mimique, une contracture des traits dont on retrouve quelque chose dans le français « convulser ». C'est quelque chose d'assez voisin du masque de l'*apotropaion*, un artifice à la fois protecteur et guerrier. On retrouve aussi le terme particulier de *vultus*, plutôt que *visus*, dans l'expression latine, *aut vulva, aut vultus* qui renvoi à l'impossibilité de figurer de manière simultanée et ce qui représente en l'homme sa part spirituelle, c'est-à-dire son visage, et sa part animale, c'est-à-dire son sexe." Jean Clair, *op. cit.*, 2008, pp. 415-416.

⁵⁷ Jean Clair, *op. cit.*, 2008, p. 416.

Infatti egli riconosce come particolarmente compromessa la posizione del commissario (leggi curatore) culturale contemporaneo pagato per alimentare il sacro fuoco e custodire il tempio di una religione nella quale lui o lei non credono necessariamente.

Durante la crisi di autorità maturata alla fine dell'ultimo secolo, il culto dell'arte era un conveniente rimpiazzo per la religione, quando Nietzsche dichiarò la morte di Dio. Per questo Jean Clair riconosce nell'avanguardia un particolare sistema di fede storica. « Se Dio è morto, l'arte è libera dal servire la religione e quindi ogni altra autorità se non se stessa.[...] E' stato senza dubbio Marcel Duchamp a vincere la battaglia su chi decide che cosa sia l'arte, rivolgendosi direttamente al pubblico con metodi scioccanti. Viene il sospetto che per Jean Clair, Duchamp non rappresenti l'inizio dell'avanguardia, ma la fine [...]. Il successo di Duchamp è trasformare, con un audace lampo di genio, il personale del museo in collaboratori, provocando un'inevitabile perdita di credibilità e autorità. Dando così il colpo di grazia al museo moderno. Un audace gioco di potere che ha lasciato i curatori di musei alla mercé degli artisti viventi. »⁵⁸

E' alla luce di questo pensiero di fondo che è possibile leggere, in ultima istanza, il motivo principale per cui Jean Clair non vuole fare Aperto: per una repulsione per il nuovo a tutti i costi legato ad un certo sistema di arte contemporanea:

“the new at any price, neophilia, the young artist holding the key to the future – it comes down to an ideology, and it isn't mine.”⁵⁹

⁵⁸ Barbara Rose, *Dio è morto, Marx è morto, l'arte non sta bene*, in “Arte in”, n. 39, agosto 1995, pp. 45-49

⁵⁹ Lauren Sedofsky, *Esprit de Corps*, in “Artforum”, aprile 1995, p. 25.

**1997: La 47esima Biennale di Venezia
Futuro, Presente, Passato**

6. 1997. La 47esima Biennale di Venezia. Futuro Presente Passato

All'inizio del 1996 la posizione di direttore del settore Arti Visive è vacante e fino all'indomani della mostra cinematografica, le discussioni del Consiglio direttivo vertono per lo più sulla mostra di Architettura e Biennale del Cinema, oltre che intorno alle numerose variazioni di Bilancio.¹

Il primo o.d.g. in cui appare la questione della nomina dei curatori per le manifestazioni del 1997 è l'11 ottobre 1996², ma in definitiva il punto viene rimandato al successivo consiglio perché ad essere al centro delle numerose discussioni è la proposta di Legge relativa alla riforma dell'Ente.³

E' soltanto quando si giunge alla 60esima Riunione del Consiglio Direttivo, del 29 novembre 1996, che viene affrontata la questione della nomina dei curatori⁴ per le manifestazioni del 1997, insieme anche alla relativa questione di sponsorizzazione⁵. Nonostante fosse chiaro al consiglio direttivo del poco tempo a disposizione che i curatori hanno progressivamente, in questa Biennale si crea una situazione di ristrettezza temporale fra le più dure con solo sei mesi a disposizione.

Nonostante siano diversi i curricula proposti, fra cui anche Barilli e Dorazio, il consiglio appare fondamentalmente diviso sui due nomi di Germano Celant e Achille Bonito Oliva.

Come già notato in precedenza infatti, dal punto di vista del consiglio direttivo, Bonito Oliva è largamente considerato il curatore che più di altri, nonostante le numerose

¹ Cfr le numerosi variazioni di bilancio eseguite il 24 maggio, il 26 luglio e il 27 agosto a cui se ne aggiunge una quarta per il 30 di novembre 1996, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali Consiglio direttivo", busta n. reg. 25.

² Cfr. punto 4b (Manifestazioni 1997 ed eventuale nomina curatori) dell'ordine del giorno della 58esima Riunione del Consiglio direttivo, 11 ottobre 1996, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali Consiglio direttivo", busta n. reg. 25.

³ Punto 4.a (Proposta di Legge Riforma dell'Ente) 58esima Riunione del Consiglio direttivo, 11 ottobre 1996, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali Consiglio direttivo", busta n. reg. 25.

⁴ Nella stessa riunione viene anche nominato il direttore del settore Cinema: Felice Laudadio che con una sola votazione viene incaricato direttore. Verbale 58esima Riunione del Consiglio direttivo, 11 ottobre 1996, p. 29, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali Consiglio direttivo", busta n. reg. 25.

⁵ Nell'o.d.g. questione sponsorizzazione per la 47esima Esposizione Internazionale d'Arte e le sue date (5.a e 5.b) In questa stessa riunione viene fatta la IV variazione di Bilancio, il Presidente Rondi sostiene "che è da fare entro il 30 novembre di ogni anno e che ci permette anche di recepire alcuni finanziamenti", Verbali 58esima Riunione del Consiglio Direttivo, 11 ottobre 1996, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali Consiglio direttivo", busta n. reg. 25.

contraddizioni, ha saputo incarnare lo spirito della Biennale per quello che era nelle intenzioni degli ultimi due piani quadriennali.

La divisione è tale che ci vogliono ben cinque votazioni prima di arrivare alla finale elezione di Germano Celant, con nove voti sui quattro di Bonito Oliva.⁶

Sono diverse le obiezioni intorno al nome di Celant. Da una parte qualche critico insinua che attraverso di lui possa attuarsi una "colonizzazione statunitense" dall'altra sono in molti a voler evitare la sovrapposizione della funzione di curatore della sezione arti visive e dell'istituendo Museo d'arte contemporanea al padiglione Italia, a cui sembra stesse lavorando in gran segreto da diversi mesi.⁷

Germano Celant viene eletto il 29 novembre del 1996⁸ e da subito nel decidere le date della manifestazione che il Presidente propone⁹ si apre per Celant il confronto immediato con la documenta di Kassel, da quattro anni in preparazione e che in quell'edizione celebra il suo decennale.

Questa nomina rappresenta in qualche modo per lui un ritorno in Italia dopo aver lavorato per lungo tempo negli Stati Uniti. Egli, infatti, contestualmente alla Biennale di Venezia si occuperà anche di altre mostre.

Egli è molto noto in Italia specialmente per il suo legame con l'arte povera, ma non è molto amato.¹⁰ Alla Biennale poi, come d'altronde anche Bonito Oliva prima di lui, non è un neofita. Era stato rappresentante di una delle esperienze più significative della storia della Biennale come Ambiente/Arte. Come nella migliore tradizione della Biennale, l'arrivo di Celant non è senza polemiche, in particolare egli viene associato ai nuovi "movimenti" che

⁶ Prima votazione Celant 7, Bonito Oliva 4, Barilli 2, Dorazio 1, bianche 2; Seconda votazione: Celant 8, Bonito Oliva 4, Barilli 2, Dorazio 1, bianche 1; Terza votazione: Celant, 8, Bonito Oliva 5, Barilli 3; Quarta votazione: Celant 8, Bonito Oliva 5, Dorazio 1, Barilli 1, bianca 1; Quinta votazione: Celant 9, Bonito Oliva 4, Barilli 1, bianca 1. Verbali 58esima Riunione del Consiglio Direttivo, 11 ottobre 1996, pp. 28-30, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali Consiglio direttivo", busta n. reg. 25.

⁷ "Diverse anche le obiezioni sul nome di Celant all'interno del Consiglio Direttivo. Si voleva, infatti, evitare il sovrapporsi della doppia funzione di curatore della manifestazione e dell'istituendo Museo d'arte contemporanea al Padiglione Italia, per il quale Celant stava lavorando nel più assoluto riserbo da alcuni mesi, su incarico del Comune. Un grande merito, quest'ultimo, agli occhi del sindaco di Venezia, che proprio per questo, secondo l'opinione di molti, si è personalmente impegnato per la sua elezione. Per sgomberare comunque il campo da ogni possibile interferenza tra i due ruoli, Celant si occuperà, d'ora in poi, solo della Biennale. Per l'attività della neonata Fondazione per l'Arte Contemporanea e del museo ad essa connesso verrà designato un nuovo direttore" Lidia Panzieri, *Celant Curatore Massimo*, in "Il Giornale dell'Arte", gennaio 1997, p. 4.

⁸ Germano Celant viene nominato direttore del settore Arti visive con deliberazione consiliare n. 740 (28 novembre 1996; Prot. Gen. n. 564) La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 541.

⁹ La documenta x di Kassel sarebbe cominciata il 21 giugno, il Presidente propone di iniziare la Biennale il 15 di giugno, e terminarla il 14 novembre, in modo da avere gli spettatori americani. La proposta viene votata all'unanimità, Verbali 58esima Riunione del Consiglio Direttivo, 11 ottobre 1996, p. 30, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali Consiglio direttivo", busta n. reg. 25.

¹⁰ Già in conferenza stampa precisa sul suo filoamericanismo: "In America mi giudicano uno che diffonde l'arte europea perché nei grandi spazi pubblici ho realizzato mostre dedicate all'arte inglese, tedesca, francese, belga e naturalmente italiana (recentemente *Italian metamorphosis*). Per l'Italia sono filoamericano perché mi sono occupato di Pop Art e di Minimal, di concettuale, danza, musica, teatro, architettura."

sembrano coinvolgere il Comune di Venezia, Punta della Dogana e il Guggenheim Museum, di cui lui era stato curatore, ma della sezione americana. Il suo legame con Thomas Krens ovviamente lo lancia nell'occhio del ciclone ma in realtà il progetto del Guggenheim esisteva da tempo e si sovrappone alle questioni intorno alla Fondazione per la realizzazione del Museo di arte contemporanea di Venezia al Padiglione Italia. Fra queste accuse e nella migliore tradizione della Biennale, come d'altronde fu per Bonito Oliva in termini di socialismo, Celant deve smarcarsi dalle logiche politiche che lo vogliono protetto dell'Ulivo¹¹.

Infine la polemica che si apre intorno alle presunte dichiarazioni di Celant, poi da lui stesso smentite, circa il voler portare la Biennale in altre sedi. Questo è un progetto che appare in linea con la sua vena imprenditoriale e in realtà, nonostante le smentite, egli si prodiga per parte della mostra del padiglione Italia presso il nuovo Museo alla Stazione Termini di Roma.¹²

Dopo meno di due mesi, nel pieno dei rivolgimenti per il cambio di testimone tra un consiglio direttivo e l'altro, Celant presenta nella 61esima riunione del Consiglio direttivo del 24 gennaio 1997 il suo programma. Pur indicando che si tratta soltanto di alcune linee generali, di una spiegazione metodologica, in realtà egli lascerà inalterato questo progetto, che, anche se ampliato e meglio comunicato, rimarrà sostanzialmente invariato. I nodi centrali sono la confluenza in una sola mostra della parte cosiddetta "storica" e *Aperto* e questo è possibile grazie all'idea temporale che sottende tutto il suo progetto di un'idea di continuità fra le generazioni, quasi osmotico « per me un'artista che ha 70 anni o 25 è la stessa cosa nel senso che conta il lavoro e la sua qualità ». Spiega meglio: « ho pensato di mettere insieme i due momenti che hanno sempre caratterizzato la Biennale. C'era una mostra storica, c'è *Aperto*, a questo punto nei tempi che abbiamo a fare le mostre storiche è impossibile [...] Allora mi è venuta in mente questa idea di mettere insieme diverse generazioni, tre generazioni che sono gli anni Sessanta, in modo da avere le grandi presenze che sono anche grandi attrazioni [...] la seconda che è quella in via di sviluppo, e la terza generazione che è quella che normalmente sarebbe stata in *Aperto*, la più giovane. Quindi senza distinzione, perché io penso che il lavoro conta ed è chiaro che sulla prima generazione c'è meno discussione perché sono già affermati, sulla seconda sono informazioni, sulla terza è aperto però non è aperto come titolo, è solamente questa

¹¹ Celant si difende dalle accuse "non ho il marchio dell'Ulivo" (Germano Celant intervistato da Fiorella Minervino, in "la Repubblica", 25 gennaio 1997); "Il metodo della mia elezione riguarda il Consiglio della Biennale che io non ho sollecitato in nessun modo. Ho accettato una sfida che riguarda il mondo dell'arte. La politica non c'entra." (Intervista, in "Corriere della sera", 25 gennaio 1997, p. 29).

¹² Sulla questione del trasferimento di parte della mostra presso il museo della Stazione Termini di Roma si vedano i verbali della VII Riunione del Consiglio direttivo, 5 agosto 1997, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali Consiglio direttivo", busta n. reg. 36

grande mostra che ho identificato questo titolo che non è tematico, è solo per dire un arco di tempo *Futuro, presente, passato*, perché penso che la lettura venga sempre fatta dall'oggi allo ieri e quindi parto con il futuro per leggere il passato ».

Celant quindi ancora fortemente al presente la sua mostra, facendo quasi un grande *Aperto*, situazione enfatizzata anche dalla richiesta che egli farà a tutti gli artisti "vecchi e nuovi" di partecipare con opere recenti. Questa soluzione, oltre ad aggirare le problematiche di prestiti e assicurazioni da stipulare con musei e galleristi, permette di avere una mostra veramente contemporanea, anche nell'età delle opere¹³.

Omogeneità, continuità, uniformità sono parole che Celant usa spesso per definire la sua mostra anche in termini di gestione della comunicazione e delle relazioni con i paesi. Egli infatti immagina l'aggregazione in un luogo unico dei paesi senza padiglioni e si auspica un criterio per trattare egualmente tutte le istituzioni che cercano, sotto la forma del patrocinio, un rapporto con la Biennale.¹⁴

Il consiglio, nonostante alcuni sottolineino l'estrema approssimazione della proposta,¹⁵ approva la proposta di Celant con larga maggioranza.¹⁶ D'altronde lo stato di emergenza in cui si opera non sembra permettere altro che una proposta di un "criterio ispiratore di fondo sulla base del quale organizzare queste due mostre".¹⁷ D'altronde anche la

¹³ "Quindi su questa grande mostra evidentemente come voglio operare? Voglio operare avendo tutti i lavori contemporanei, vale a dire, non ricercare la storia, non ricercare quindi prestiti già esistenti, ma se invito un grande personaggio lo invito con l'ultima opera recente, quindi sarà anche questa a livello di informazione [...] quindi non riprenderò elementi già conosciuti ma chiederò a ognuno giovanissimo o meno l'ultima opera prodotta." (p. 26) Verbali 61esima Riunione del Consiglio direttivo, 24 gennaio 1997, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali Consiglio direttivo", busta n. reg. 35

¹⁴ "Poi c'è una cosa che voglio chiarire, questa parte finale in cui dico di questo tentativo di coordinamento di tutti i meccanismi della Biennale secondo una logica di uniformità. [...] Quello che come esperienza di queste due settimane sto affrontando è che evidentemente sulla Biennale tutti vogliono partecipare in maniera diretta o indiretta in occasione della manifestazione. [...] Quello che però cerco di fare è certamente una metodologia di omogeneità se è possibile che le nazioni senza padiglione si congregano e trovano un posto unico per noi è un accumulo di energia in un punto dove possiamo mettere l'immagine e investire più fortemente che se completamente dispersa." (p. 27) Verbali 61esima Riunione del Consiglio direttivo, 24 gennaio 1997, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali Consiglio direttivo", busta n. reg. 35.

¹⁵ La mancanza di un programma vero e proprio gli viene criticato da più consiglieri allorché entra in sua difesa il Presidente Rondi "Per quanto riguarda il termine tecnico della delibera io ho sempre parlato con Celant di linee programmatiche. Se è finita la parola programma è per consuetudine [...] Qui si trattava di linee programmatiche che lui ha enunciato e che hanno trovato il consenso" (p. 35) Verbali 61esima Riunione del Consiglio direttivo, 24 gennaio 1997, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali Consiglio direttivo", busta n. reg. 35.

¹⁶ "Io oggi ho sottoposto, in intesa con il prof. Celant delle linee programmatiche, un regolamento che discende da queste linee programmatiche, una variazione di date e la commissione esperti che oltre alle proposte del curatore si è arricchita di altre proposte da parte del consiglio" (p. 35); Linee programmatiche approvate 7 favorevoli, 2 contrari, 1 astenuti, e anche il regolamento (6 favorevoli, 3 contrari, 1 astenuti) perché c'è il primo incontro paesi (p. 37) Verbali 61esima Riunione del Consiglio direttivo, 24 gennaio 1997, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali Consiglio direttivo", busta n. reg. 35. Cfr. anche Linee programmatiche approvate con deliberazione consiliare n. 767 (24 Gennaio 1997; Prot. Gen. n. 13) La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep, busta n. 541.

¹⁷ Il consigliere Laura Barbiani gli critica il fatto che "questo non possa essere un programma e che possa essere votato come tale perché programma non è" (p. 29) invece il consigliere Umberto Curi sottolinea come egli stia lavorando in emergenza (p.29) e di come sia importante aver comunicato "un criterio ispiratore di fondo sulla

situazione economica non appare rosea. Celant, può apprendere solo in questa riunione che ha a disposizione di 7 miliardi¹⁸, grazie anche ad un rinforzo promesso da Veltroni tramite l'otto per mille di due miliardi e mezzo¹⁹ che gli bastano per fare solo la manifestazione ai Giardini. Ma per procedere è necessaria una variazione di bilancio e, infatti, in questa riunione non gli sarà possibile neanche far votare al consiglio direttivo l'aiuto dei suoi collaboratori. Rondi chiarisce soltanto la possibilità di ricevere fondi per due miliardi e mezzo tramite l'otto per mille e indica la necessità di trovare ulteriori sponsorizzazioni.

Dal momento che i tempi sono piuttosto stretti e che l'incontro con i paesi è alle porte vengono eletti anche i membri della commissione consultiva (Carla Accardi, Ida Giannelli, Lars Nittve, David Anthony Ross e Nicholas Serota)²⁰ e viene approvato il regolamento che può essere dunque presentato.

La grande necessità di soldi, porterà anche la Biennale a firmare un accordo per una sponsorizzazione di due miliardi con un non meglio precisato *Centro Italiano per le arti e la cultura*. Il consiglio è profondamente diviso sulla questione ma le difficoltà economiche sembrano costringere il consiglio a votare a favore. In questo modo in realtà la biennale incorrerà non solo in un problema finanziario che dovrà appianare non senza difficoltà alla

base del quale organizzare queste due mostre" (p. 30) Verbali 61esima Riunione del Consiglio direttivo, 24 gennaio 1997, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali Consiglio direttivo", busta n. reg. 35

¹⁸ "Essendo arrivati alla considerazione che con il DCPM di Prodi e con i due miliardi che si sarebbero versati già 500 milioni ai primi di febbraio se oggi li approvate, il prof. Celant dispone di 7 miliardi, è stato comunicato da me e da Cacciari al prof. Celant che lui dispone di 7 miliardi con i quali può fare le sue manifestazioni nelle sedi tradizionali dei Giardini. Naturalmente essendosi proposto il prof. Celant di trovare delle sponsorizzazioni, se queste sponsorizzazioni sopra i sette miliardi dovessero arrivare, il prossimo consiglio approverà una proposta di adottare anche come spazi le Corderie ed eventualmente anche le Zitelle, ma questo consiglio oggi si tiene alla legge istitutiva, applica in deroga, perché noi siamo in deroga, la attribuzione dei fondi di cui dispone." (p. 35) Verbali 61esima Riunione del Consiglio direttivo, 24 gennaio 1997, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali Consiglio direttivo", busta n. reg. 35.

¹⁹ "Per quanto riguarda la copertura (finanziaria) [...] io ho preso contatti con Veltroni che avevo ottenuto da Prodi tramite DCPM il versamento sull'8per mille della somma di due miliardi e mezzo. Veltroni si è informato presso gli uffici che mi hanno comunicato ieri che questa DCPM che da tutti approvato si trova attualmente presso i competenti uffici della Corte dei Conti per i prescritti adempimenti. Non appena il suddetto decreto sarà restituito registrato dall'organo di controllo si darà luogo all'assunzione del versamento. Quindi ecco perché all'o.d.g. abbiamo tolto oggi i collaboratori perché ovviamente non avrebbero copertura e perché abbiamo copertura non basta che arrivi questa lettera come non basta che arrivino due miliardi che adesso siete richiesti di esaminare con la proposta di uno sponsor, ma ci vuole una variazione di bilancio. Questo consiglio non è nei tempi tecnici per farla e sarà il prossimo consiglio che farà la variazione di bilancio che metterà il direttore in grado di funzionare al più presto anche con i collaboratori." (p. 35) Verbali 61esima Riunione del Consiglio direttivo, 24 gennaio 1997, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali Consiglio direttivo", busta n. reg. 35.

²⁰ Egli presenta anche una rosa per la commissione di esperti Carla Accardi, Ida Giannelli, direttrice del Museo di Rivoli, Lars Nittve direttore del museo.. Danimarca, David Ross, direttore del Whitney Museum, Nick Serota, direttore della Tate Gallery (che sono la sua prima scelta e che si sono resi disponibili) e poi abbiamo Bernice Murphy di Sydney e Gjis van Tuyl direttore del Kunstmuseum Wolfsburg in Germania.

Rosada aggiunge 3 nomi alla commissione degli esperti Renato Barilli, Enrico Crispolti e Luciano Caramel.. Commissione esperti: Carla Accardi 8, Ida Giannelli 8, Lars Nittve 8, David Antony Ross 9, Nicolas serota 9, Renato Barilli 4, Enrico Crispolti 1. Quindi nominati: Carla Accardi, Ida Giannelli, Lars Nittve, David Anthony Ross e Nicholas Serota con delibera consiliare n. 760 (24 gennaio 1997; Prot. Gen. n. 15) La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 541.

fine dell'esercizio finanziario ma dovrà anche aprire una causa che durerà circa due anni per cercare di introitare la promessa di sponsorizzazione. Tutta la fatica di questa situazione è riassumibile nelle parole del consigliere Rosada: « Voto a favore per l'ennesima volta in una condizione di necessità perché mi rendo perfettamente conto che se non si vota non si fa la Biennale. Non è la prima volta che siamo messi in queste condizioni. Vorrei per lo storico futuro lasciare dentro questo registratore questa dichiarazione ».²¹

Alla fine del 1996 il consiglio si deve dimettere ma per la riunione dell'inizio di gennaio si aprono le polemiche, perché se Provincia e Regione hanno fornito la propria rosa di nomi, il Comune di Venezia tentenna. Il Sindaco Cacciari, infatti, nonostante le pressioni del Ministro dei Beni Culturali che lo invita a nominare i propri rappresentanti,²² cerca di velocizzare il processo di realizzazione della riforma della Biennale e dichiara « che non venga fatto un nuovo consiglio con lo statuto vigente »²³ che è già in discussione da 3 anni in Parlamento e di andare incontro al commissariamento, che a parere di Massimo Cacciari, avrebbe fatto risparmiare anche soldi all'Ente in questo momento di difficoltà²⁴ considerando anche le nuove disposizioni della legge finanziaria in termini di tassazione.²⁵

Alla fine di gennaio il tira e molla finisce e Cacciari cede e indica le sue proposte, strappando un impegno da parte del governo di portare a compimento la riforma della Biennale.

Tra il 31 gennaio e 1 febbraio si svolge l'incontro preparatorio con i Paesi,²⁶ in quest'occasione l'assessore alla cultura Gianfranco Mossetto dichiara che questa edizione della Biennale sarà la prima e l'ultima di un nuovo ciclo. L'ultima di questo consiglio direttivo e la prima di una nuova Biennale perché « in questi giorni », egli annuncia « il

²¹ Il Consigliere Bruno Rosada, p. 42, La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 541.

²² "Ieri il Ministro dei Beni Culturali ha inviato il comune a nominare i suoi rappresentanti in modo da evitare che si arrivi al commissariamento." La Biennale contesa in cerca di un consiglio, in "La Nuova Venezia" 15 gennaio 1997, p. 21.

²³ *Commissariare la Biennale*, in "il Gazzettino di Venezia", 24 gennaio 1997, pp. 1-3.

²⁴ "Avrei preferito un commissariamento breve senza spreco di soldi" *Cacciari deve rifare le nomine* in "La Nuova Venezia", 30 gennaio 1997.

²⁵ Questo consiglio direttivo si apre sotto mille difficoltà che vengono relazionate dal Presidente: "Comincio con le mie comunicazioni, soprattutto la prima è estremamente negativa. Sulla Gazzetta Ufficiale è stata pubblicata la legge finanziaria dalla quale si evince che gli enti pubblici come la Biennale sono tassati del 20% da parte dello stato. Il 20% vuol dire che noi abbiamo 10 miliardi complessivi divisi tra presidenza del Consiglio, dipartimento spettacolo e Beni Culturali, da questi dieci miliardi ci viene tolto già il 5% che sono 550 milioni, più questo 20% ce sono 2.440.000.000 – vale a dire che noi rimaniamo, tenendo conto che 5 miliardi sono per le spese del personale, con una disponibilità per l'anno di 560 milioni, la qual cosa, essendo di estrema gravità, mi ha indotto a telefonare subito, non appena presa conoscenza della Gazzetta Ufficiale, sia al ministro Paolucci, sia al sottosegretario alla presidenza del Consiglio Carsia, sia a D'Addio e poi per ulteriori informazioni ho chiesto a Martelli che si rivolgesse al capo del gabinetto del ministro del tesoro, il nostro amico Lamanda. Trovate tutte le lettere", (p.3) Verbali 48esima Riunione del Consiglio direttivo, 26 gennaio 1997, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali Consiglio direttivo", busta n. reg. 35.

²⁶ Primo Incontro Preparatorio per la XLVII Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia 1997. Hotel Bauer, 31 gennaio – 1 febbraio 1997.

Parlamento Italiano sta discutendo intorno ad una legge che la riformerà», anche se in realtà sarà necessario ancora tutto un anno solare prima che la riforma si concretizzi.²⁷

Febbraio è un mese difficile per la Biennale perché contestualmente alle procedure per l'elezione di un nuovo consiglio che traghetti la Biennale verso la Riforma e alle poche risorse disponibili, si aggiunge la crisi politica, che preoccupa per il conseguente arresto nell'erogazione dei finanziamenti, infatti, Rondi commenta così: « Se si va alle elezioni, voi capite che noi, fino a Luglio, una discussione su questo miliardo e mezzo non la potremmo fare ». Una situazione questa che mette in difficoltà soprattutto la sezione Architettura a cui i finanziamenti di cui relaziona Rondi erano destinati.²⁸

I lavori per l'organizzazione della 47esima Biennale di Venezia procedono e il 22-23 febbraio si riunisce la commissione esperti²⁹ insieme con Celant con lo scopo di discutere alcuni dettagli dell'organizzazione. Celant espone la sua proposta di Biennale e raccoglie un certo consenso in particolare intorno ai nomi che costituiscono il suo nucleo fondativo della mostra.³⁰ In maniera interessante viene dalla commissione la proposta sia di istituire premi alla Carriera, che di aumentare i premi per i giovani e soprattutto di eliminare la specificazione artistica.³¹ Per quanto si tratti di una piccola innovazione che oggi sembra essere percepita come normale, in realtà è una novità che segna il cambiamento radicatosi nella pratica artistica. D'altronde l'edizione precedente aveva vissuto la straniante situazione di assegnare il premio della scultura a Gary Hill.

La mostra che Celant intende fare, contrariamente a quanto aveva fatto Clair intende coinvolgere la location delle Corderie. Se in un primo momento Rondi aveva suggerito, visto il budget ridotto, di tenere fuori questa parte, Celant invece insiste per potere utilizzare lo spazio. Dopo il consiglio direttivo del 5 marzo, pertanto, dopo aver ricevuto

²⁷ "Biennale il primo sì. La commissione cultura del Senato ha approvato la riforma, ora va in aula entro l'estate il via libera finale. Niente più spa" in "la Nuova Venezia", 9 febbraio 1997, p. 10.

²⁸ La situazione economica nella riunione del 23 febbraio è evidentemente rientrata perché si appronta la pianificazione di architettura.

²⁹ Presenti: Dario Ventimiglia, Anna Maria Porazzini, Paolo Scibelli e Roberto Rosolen e Germano Celant oltre che la collaboratrice esterna Antonella Soldaini per espresso desiderio del curatore. La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 2110.

³⁰ Fra gli artisti che raccolgono il consenso del curatore e degli esperti Laes Oldenburg & Coosje van Bruggen, Roy Lichtenstein, John Baldessari, Michale Heizer, Ellsworth Kelly, Ed Ruscha, Richard Artschwager, Anselm Kiefer, Tony Cragg, Gerhard Richter, Rebecca Horn, Annette Messanger, Rainer Ruthenbeck, Sol LeWitt, Mario Merz, Luciano Fabro, Maria Nordman, Ann Hamilton, Haim Steinbach, Jeff Koons, Bertrand Lavier, Wolfgang Laib, Cabrita Reis, Lensland & Bell, Marlene Dumas, Damien Hirst, Robert Longo, Jessica Stockholder, Luc Tuymans, Marco Bagnoli, Gilberto Zorio." La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep. busta n. 2110.

³¹ E' di David Ross la proposta di istituire uno o più premi alla carriera, mentre non si evince dal riassunto dei verbali da chi venga la proposta di eliminare il riferimento alla tipologia artistica applicata nello specifico, Cfr. La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep. Busta n. 2110.; la proposta è approvata nella II Riunione del Consiglio Direttivo: "Il consiglio delibera di istituire questi tre premi alla carriera e di aumentare da uno a tre i premi 2000, di abolire la distinzione della disciplina relativamente ai due premi internazionali alla Biennale di Venezia. Votanti 12, favorevoli 11, contrari 1." (p. 39) Verbali II Riunione del Consiglio direttivo, 27 marzo 1997, La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep. busta n. 2110.

l'ipotesi di budget generale,³² il curatore rifà i conti cercando di ritagliarsi il 25 % dei costi per poter realizzare i suoi piani. Contestualmente comunque, insieme al team Ciappi che lo affianca egli cerca di rimpinguare con sponsorizzazioni i suoi fondi.

L'uso delle Corderie per Celant importante per due ragioni, da un lato, lo spazio incarna l'impressione di area sacralizzata che egli cerca per le sue opere, dall'altra, i già difficili spazi del padiglione Italia sono tagliati di una parte, l'ala Pastor, che vengono dedicati agli uffici.³³ Questo significherebbe ridurre la sua mostra e come dichiara a più riprese « Non intendo fare una mostra "parziale" ». ³⁴ Inoltre per Celant non si tratta di fare una mostra per le Corderie e una per il Padiglione Italia, anzi come ha più volte modo di sottolineare e come evidenzierà visivamente con l'uso di un particolare tipo di tappeto grigio cercato e ordinato appositamente,³⁵ la mostra è un continuum.³⁶

Nella riunione del 24 marzo 1997 si presenta per la prima volta il nuovo consiglio direttivo³⁷ i cui consiglieri, con alcune novità rispetto al consiglio precedente, eleggono il proprio presidente senza molte esitazioni, Niccolò Miccichè e poi il segretario Generale Gianfranco Pontel che era stato sovrintendente alla Fenice.³⁸

Le questioni istituzionali sono tutte rimandate alla riunione successiva in cui Celant è chiamato a presentare in maniera più esaustiva il suo programma soprattutto in rapporto ai costi.³⁹ L'incertezza legata al cambio di amministrazione e la situazione politica italiana di

³² Il giorno successivo, pertanto, Celant scrive al segretario Generale (cfr. lettera del 7 marzo 1997 Prot. N. 1137/SG) in cui dice di aver ricevuto un'ipotesi di budget generale, di cui però vuole tagliare il 25% in modo da avere la possibilità di disporre di 1.300.000.000 di riserva che dovrebbe intervenire sulle Corderie

³³ Documentazione risalente al 17 aprile 1997 (Prot. Gen. 743/SG Al US). Lettera di Gualtiero Seggi con relative mappe che documenta la sistemazione dell'ALA Pastor come uffici.

³⁴ 50esima riunione del Consiglio direttivo, 5 marzo 1996.

³⁵ Lettera del 7 Aprile di Celant che chiede un particolare tipo di tappeto che solo la Ruckstuhl di Milano è in grado di fornire (7 Aprile 1997; Prot. N. 1658/97).

³⁶ "Le due sedi sono pari, hanno la stessa moquette, per dire, non c'è differenza, io vado sul linguaggio." p. 28) Verbali III Riunione del Consiglio direttivo, 2 maggio 1997, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali. Consiglio direttivo", busta n. reg. 36.

³⁷ I Riunione Consiglio direttivo, 19 marzo 1997, Presidente pro tempore Massimo Cacciari, Segretario Generale: Raffaello Martelli, Assistente Possamai. Consiglieri: Laura Barbiani, Ranieri Da Mosto, Adriano Donaggio, Anna Maria Giannuzzi Miraglia, Lorenzo Jorio, Walter Le Moli, Giovanni Meo Zilio, Lino Miccichè, Corrado Perna, Giandomenico Romanelli, Duccio trombadori, Giorgio Van Straten, Angelo Zennaro, Bruno Zino, Giuseppe Maria Pilo, Francesco Gentile. Collegio Sindacale Matteo Masiello (presidente) Paolo Carini, Aldo Saura, Gabriele Busetto, Luigi Scatturin. La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali. Consiglio direttivo", busta n. reg. 36.

³⁸ Poi viene eletto Nicolò Miccichè Presidente dell'Ente con 14 voti (p.12); Segretario Generale (pp. 13-14) Gianfranco Pontel, sovrintendente alla Fenice. (1 votazione Paladini 6, Pontel 7, Bianca, 3, Martelli 1; Seconda votazione: Pontel 12, Paladini 4, bianca 1; Commissione per il comitato esecutivo (pp.15-16) ; Iorio 11, Gentile 4, Zennaro 8, Miraglia 8, Pilo 3, Romanelli 1, Donaggio 3, Meo Zilio 5, Trombadori 3, Zino 2. La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali. Consiglio direttivo", busta n. reg. 36.

³⁹ I consiglieri Laura Barbiani e Anna Maria Miraglia (che erano parte anche del consiglio precedente) puntualizzano, prima Barbiani: "Il programma del Curatore Celant non è mai stato approvato specificatamente. Quindi siamo nella curiosa situazione di approvare cose che non sappiamo e precisamente le spese e i costi per ogni singola iniziativa" (p.16), poi Miraglia: "Quella volta lo votammo per necessità riservando al futuro consiglio di poter avere delle informazioni più precise. Se non lo avessimo votato perché generico non avrebbe potuto utilizzare il tempo da allora ad oggi per fare gli atti dovuti" (p.16) Verbali I Riunione Consiglio direttivo, 19 marzo 1997, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali. Consiglio direttivo", busta n. reg. 36.

crisi politica rendono i lavori di questa edizione, insieme ad un lavoro frenetico condotto sul filo del rasoio ad una difficoltà a tenere la situazione sotto controllo. Nonostante non vi sia, rispetto a Clair una continua lamentela presso la stampa, i rapporti fra Celant e i consiglieri non è pacifico, emblematico a questo proposito rimarrà infatti il suo testo in catalogo dal titolo "Celant Vs La Biennale".

Nella riunione del 27 marzo, infatti, egli cerca di tranquillizzare i consiglieri e oltre ad approfondire la tematica che aveva già presentato, egli sottolinea alcuni aspetti che possono contenere i costi come la produzione al 98% di opere ex-novo o molto recenti, di ridurre drasticamente il numero degli artisti, per un totale di 60 tra Padiglione Italia e Corderie.

Celant d'altronde mostra qualità imprenditoriali da curatore americano per cui strategia comunicativa e idea curatoriale vanno a braccetto. « ho avuto diverse strategie nel fare questa lista dei nomi [...] ho cercato di spiegarla da un punto di vista teorico e da un punto di vista metodologico ma è chiaro che mi sono anche posto il problema di cos'è l'universo delle esposizioni che succedono nell'estate del 1997 ». Dunque egli sottolinea « quindi chiaramente mi sono posto il problema perché la gente deve venire a Venezia per trovare delle cose che non sono dalle altre parti », « Sappiamo che Venezia ha un rapporto con documenta, quindi ho cercato di evitare i nomi di documenta perché [...] l'impatto di identità della Biennale deve essere di totale ed autonoma ». ⁴⁰

In linea con la strategia comunicativa, di cui era fautrice Catherine David per la documenta, egli non vuole comunicare tutta la lista degli artisti, per cui anche ai consiglieri comunica a poco a poco la lista degli artisti. ⁴¹

Egli cerca inoltre di tenere sotto il suo controllo comunicativo moltissimi aspetti, da una coerenza grafica del progetto editoriale con il concept della mostra alla distribuzione degli spazi di servizio per il pubblico « Il problema della comunicazione è uno dei problemi che la Biennale ha avuto da anni per cui la prima cosa che ci siamo posti è come fare sì che vi sia una omogeneità. Abbiamo già studiato a livello di grafica, come fare una passerella che colleghi i giardini alle Corderie. E' uno dei fatti fondamentali per cui io so, uscendo dai

⁴⁰ Verbali I Riunione Consiglio direttivo, 19 marzo 1997, pp. 19-20, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali. Consiglio direttivo", busta n. reg. 36.

⁴¹ "Io ho cercato in questo momento di assicurarmi fundamentalmente grossi calibri [...] ma naturalmente non vorrei, visto che documenta non esporrà i nomi fino alla data dell'apertura, bruciare un po' di segreto e anche questo fa parte della comunicazione, perché documenta nella conferenza stampa ha fatto tre nomi e invece sono duecento" (Verbali I Riunione Consiglio direttivo, 19 marzo 1997, p. 22, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali. Consiglio direttivo", busta n. reg. 36). In realtà gli artisti che vengono invitati a questa data sono 37, come da deliberazione consiliare n. 40 (30 aprile 1997; Prot. Gen. 166) in La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 3832. Già il 25 marzo 1997 con delibera consiliare n. 16 (25 marzo 1997; Prot. Gen. n. 71) erano stati invitati 21 artisti, Verbali I Riunione Consiglio direttivo, 19 marzo 1997, p. 23, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali. Consiglio direttivo", busta n. reg. 36.

Giardini. [...] Cercare di attivare l'ingresso che sia un ingresso di servizio. [...] Due, quando esco che ci sia un segno che mi dica dove andare ».⁴²

Forse anche conscio di una "debolezza" nella sua proposta curatoriale, che egli cerca di sostenere innanzitutto tramite i nomi degli artisti presentati, Celant cerca di sottolineare alcune novità, fra cui la presentazione di un linguaggio unicamente artistico. Sulla scia delle polemiche per la mostra realizzata l'anno precedente a Firenze sulla moda e sulle polemiche per la presenza di Capucci a padiglione Italia nella mostra di Jean Clair, egli vuole "purificare" da linguaggi spuri la sua proposta.

Egli cerca di proporre una novità all'interno della sua personale genealogia espositiva e un'opposizione alla documenta, facendo una mostra dedicata unicamente alle arti visive: « per anni io ho fatto la contaminazione dei linguaggi e questa contaminazione dei linguaggi è sempre stata una delle parti identità e forse documenta sarà basata sulla identificazione dei linguaggi e io per la prima volta con un cambio di segno ho detto: no, oggi si fa solo arte e la Biennale sarà una manifestazione dedicata fundamentalmente solo al linguaggio dell'arte ».⁴³

L'altra novità che egli introduce è sempre in termini di riduzione, infatti, contrariamente ai trend affermatosi in questi anni, egli decide di presentare, come d'altronde fanno la maggior parte dei padiglioni internazionali, di presentare solo tre artisti. Un numero così basso inoltre non era stato presentato almeno sin dal 1972 quando per la sezione italiana vennero esposti sette artisti.

Quello che invece continua ad aumentare sono le richieste da parte dei paesi senza padiglioni di poter esporre. L'ultimo padiglione costruito è quello della Corea inaugurato nel 1995. Dopo di che non vengono più costruiti padiglioni all'interno dei Giardini, cionondimeno la questione delle location per i sempre più numerosi partecipanti diventa pressante. In una lettera presentata al consiglio il 27 marzo, è addirittura il ministro dei Beni Culturali, Veltroni a perorare la causa di paesi come la Lettonia che cerca uno spazio espositivo.⁴⁴

Evidentemente la disgregazione dell'Europa dell'est e la crescita economica di molti paesi dell'Asia a seguito della globalizzazione pongono una questione geografica ed internazionale in modo sempre più preponderante. Sono diverse le proposte che vengono avanzate, fra cui anche la possibilità di costruire padiglioni temporanei all'interno dei

⁴² Verbali III Riunione del Consiglio direttivo, 2 maggio 1997, p.28, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali. Consiglio direttivo", busta n. reg. 36.

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ Ad ogni riunione si aggiungono paesi senza padiglioni, viene letta in questa riunione lettera di Veltroni che chiede aiuto per trovare spazio per la Lettonia etc.. i cambiamenti politici dell'Europa portano anche ad avere sempre più paesi che richiedono uno spazio. Verbali II Riunione del Consiglio direttivo, 27 marzo 1997, p. 17, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali. Consiglio direttivo", busta n. reg. 36.

Giardini. Celant da parte sua insiste che la Biennale sia presente sul territorio urbano e che la mostra dei paesi senza padiglione costituisca un'occasione per la Biennale in questo senso. Tuttavia egli suggerisce a più riprese che i padiglioni si organizzino in spazi da condividere, in maniera da poter creare centri di aggregazione per evitare che la disseminazione diventi dispersiva.⁴⁵

A maggio l'installazione dei lavori procede e il 2 maggio è possibile nominare la giuria (Klaus Biesenbach, Maurizio Calvesi, Thomas Krens, Suzanne Pagé e Kirk Varnedoe) che assegnerà i premi e indicare i leoni alla Carriera da assegnare ad Agnes Martin ed Emilio Vedova,⁴⁶ che si riscatta in questo modo dell'assenza all'edizione precedente. Oltre ai premi da assegnare innanzitutto alle opere sono approvati anche una serie di premi sponsorizzati che assegnano premi in denaro agli artisti o per l'acquisto di opere per la Biennale.⁴⁷

L'apertura della Biennale di Venezia mostra una grandissima affluenza dei primi giorni, e Micciché rivolge i suoi apprezzamenti alla riuscita della mostra, egli contrariamente a molti dei consiglieri⁴⁸ darà sempre una versione positiva della riuscita, anche nei comunicati stampa finali,⁴⁹ sia in termini di affluenza che di attenzione mediatica, in realtà, un confronto dei dati mostra invece una contrazione in entrambi i sensi.

⁴⁵ Il 13 maggio 1997 sul Gazzettino di Venezia escono notizie relative al fatto che sia molto difficile accontentare le richieste di tutte le nazioni che vogliono partecipare alla Biennale. Il problema dei paesi senza padiglioni si fa sempre più pressante. Celant aveva proposto nella riunione dei paesi, rivolgendosi a quelli senza padiglione di unirsi e trovare un unico posto insieme in modo da non disperdersi per tutta Venezia.

⁴⁶ Leoni alla Carriera dati a Agnes Martin e Emilio Vedova (deliberazione consiliare n. 37 (29 aprile 1997; Prot. Gen. n. 157) La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 541.

⁴⁷ Ci sono i tre premi all'opera: Benesse corporation di Okayama Giappone, che ha offerto di corrispondere a una giovane artista partecipante un premio di due milioni di yen e di corrispondere alla Biennale un contributo di tre milioni di yen. Poi c'è il premio della Cassa di Risparmio consistente in un premio acquisto in dollari USA 20.000. Terzo c'è il premio della Illy caffè che propone un importo di 25.000.000- Tutti e tre i premi verranno conferiti dalla giuria internazionale; III Riunione del consiglio direttivo, 2 maggio 1997, p. 449, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali. Consiglio direttivo", busta n. reg. 36.

⁴⁸ "Credo che abbiamo preso tutto con viva soddisfazione del successo di pubblico e di stampa della 47esima esposizione. Successo ovviamente non vuol dire assenza di punti critici che invece sono stati assai presenti e dialetticamente contrastanti, vuol dire ampiezza della eco che la manifestazione ha ottenuto e si può dire che tra le tante manifestazioni svoltesi nella storia dell'esposizione questa è non so se quella di maggior successo ma una di quelle che hanno avuto maggiore successo. Grande affluenza di visitatori, 1100 al giorno dopo l'inaugurazione, il che ci fa ben sperare [...]; qualche piccolo incidente, uno sponsor troppo chiacchierone [...] un mucchio di ossa che hanno ricevuto il leone d'oro che verso il 5° giorno hanno cominciato a emanare un mefitico tanfo, per cui abbiamo dovuto avvertire la leonessa d'oro, che, a partire dal giorno dell'apertura, doveva sostituire le ossa con ossa plastiche perché non si poteva continuare con la puzza. Comunque inaugurazione andata bene visita del ministro abbastanza costruttiva anche perché ho usato un piccolo tranello fargli visitare tra i padiglioni stranieri quello del paese più popoloso al mondo, la Cina, all'ASAC, dove il Ministro ha reso atto con sorpresa delle cose di cui tutti forse avete preso atto con sorpresa a suo tempo, ovvero della dimensione notevole dell'ASAC"(p.3). Questo discorso solleva molte critiche e Micciché viene tacciato di personalismo (p. 5) Verbali V Riunione del Consiglio direttivo, 27 giugno 1997, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali. Consiglio direttivo", busta n. reg. 36.

⁴⁹ Micciché cerca di tenere uno sguardo positivo commentando che innanzitutto è straordinario essere riusciti a fare le Arti Visive in un tempo così ridotto e poi che messe a paragone con altre edizioni il risultato finale, se relativizzato, non è un dato negativo (p. 5) "facendo un confronto tra varie edizioni ma limitatamente alla sede duplice ma continua Giardini-Corderie [...] sono tra le cifre più alte della Biennale in proporzione, se raffrontiamo con dati omologhi. [...] E' semmai straordinario che si sia riusciti a questo preparando la 47esima

Il proseguire del 1997 mostra un interesse spostato soprattutto per la vicenda della riforma che negli occhi del consiglio direttivo ma soprattutto in quelli del suo presidente Miccichè che vede nella Biennale un centro propulsore per lo studio delle arti nel novecento. A questo proposito egli promuove il progetto *Lo scambio delle arti nel Novecento* a cui lavora una commissione.⁵⁰ Il progetto, che con una prospettiva quadriennale, investe tutte le pratiche artistiche in ambito Biennale vedrà il suo primo atto proprio a pochi giorni dall'entrata in vigore del nuovo statuto che instaura una nuova Biennale come Società di Cultura.

Questa iniziativa di Miccichè si sposa con tutti gli sforzi dei vari presidenti e consiglieri di rendere la Biennale, un luogo di propulsione culturale. In questa direttiva vanno anche intesi i primi accordi per la digitalizzazione dell'ASAC⁵¹ con il parco scientifico tecnologico che vedranno poi nel 2003 lo spostamento dell'archivio in quegli spazi.

Quello che la riforma porterà soprattutto sarà un cambiamento nella strutturazione che intende permettere oltre ad un funzionamento meno dipendente dall'apparato statale, anche un input culturale diverso tramite la formazione di un comitato scientifico.

Il 1997 si chiude con una situazione che ricalca quella di molti altri anni, bilancio da ripianare e polemiche interne.

Dopo la chiusura della biennale di Celant, infatti, si registra un disavanzo di 585 milioni di lire e di fondo ci si sfoga in un'amarezza⁵² per come la Biennale si sia assestata su un piano

Esposizione in meno di due mesi") Questa osservazione non è apprezzata da tutti i consiglieri, e in particolare Adriano Donaggio fa sapere "Questa analisi non sembra utile. Mi sembrano fuorvianti queste rassicurazioni perché continuano ad impedire alla Biennale di rendersi conto di un problema reale: la Biennale non ha pubblico. Kassel ha avuto più di 600.000 visitatori." [...] se invece partiamo dal fatto che abbiamo avuto pochi visitatori, forse dobbiamo considerare in una mostra cosa è mancato? La pubblicità? Gli spot? Come possiamo muoverci?" (p. 7). Inoltre Esce un comunicato stampa che riporta questa lettura positiva che fa il presidente "Un risultato lusinghiero se si considera l'afflusso alle Biennali degli ultimi dieci anni nelle sole sedi espositive dei Giardini e delle Corderie" (comunicato stampa della Biennale del 9 novembre 1997). La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 2131.

⁵⁰ presieduta da Miccichè stesso con Crispolti, Marotti, Messinis, Portoghesi, Tinazzi, Zannier, nella VIII Riunione del Consiglio Direttivo, 3 settembre 1997, presenta progetto di ricerca "Lo scambio tra le arti del Novecento" in cartella la bozza (se serve poi guardare in materiali) che consiste in una premessa sulla ratio del progetto + 10 proposte. Prospettiva quadriennale. Il progetto investe tutte le pratiche artistiche operative in ambito Biennale dal cinema alla fotografia, al teatro alla musica alle arti all'architettura. Il progetto dovrebbe essere portato a conoscenza dei centri di ricerca, universitari e non, italiani ed europei, per stabilire una rete internazionale di ricerche coordinate che avrebbe l'epicentro nella Biennale ma che sarebbe poi anche decentrata in altre aggregazioni in grado di chiedere ed ottenere finanziamenti sui singoli progetti. Biennale deve essere il fulcro di partenza dell'iniziativa ma non può certo finanziare altro che il primissimo avvio. VIII Riunione del Consiglio Direttivo, 3 settembre 1997, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali. Consiglio direttivo", busta n. reg. 36.

⁵¹ Viene presentato il memorandum d'intesa sul parco scientifico tecnologico SCRAL VEGA. "Gli scopi del memorandum d'intesa sono: digitalizzazione dell'Asac nuove iniziative della Biennale, programmare l'ampliamento della manifestazione della mostra del cinema in maniera da utilizzare la sezione commerciale, sale cinematografiche di questo progetto.", IX Riunione del Consiglio direttivo, 16 ottobre 1997., 5f dell' o.d.g, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali. Consiglio direttivo", busta n. reg. 37.

⁵² Il tentativo di essere positivi di Miccichè in realtà sfoga amaramente sulle pagine dei giornali (esempio su La Nuova Venezia "Un triste bilancio per la Biennale Arte", 11 novembre 1997) che registrano una diminuzione di pubblico, numero tanto più deludente considerando invece il grande successo di pubblico della documenta x,

non di miglioramento.⁵³ Inoltre ad esacerbare la situazione c'è uno scontro fra Miccichè e Donaggio per via di una diversa interpretazione dei fatti.⁵⁴

Il presidente Miccichè, facendo un lungo ragionamento sulla situazione finanziaria dell'ente conclude che l'ente non è in realtà autonomo, perché non è mai stato messo in condizioni di operare.⁵⁵

e la diminuzione di giornalisti e della chiusura della biennale con uno sfioramento di 585milioni che va quindi pareggiato. IX Riunione del Consiglio direttivo, 16 ottobre 1997, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali. Consiglio direttivo", busta n. reg. 37.

⁵³ Ragioni di questo buco nel budget possono essere trovate da una parte nella truffa del centro italiano per la cultura e dall'altra nei costi XI riunione del Consiglio Direttivo, 19 Novembre 1997. Di nuovo trovo in o.d.g. 3.b. "maggiori spese per servizio di allestimento generale delle opere partecipanti alla 47esima Esposizione Internazionale d'arte nella sede delle corderie dell'Arsenale", *Ibidem*.

⁵⁴ Lo scontro fra Donaggio e Miccichè esplode in seguito alla pubblicazione di un articolo di Adriano Donaggio che commenta negativamente – nonostante il comunicato stampa diramato – la chiusura della Biennale: "Qualche Video rotto, molte sale trascurate, toilette pressoché inservibili, caffetteria deprimente, servizio di guardaroba mai attivato, [...]. Così si è chiusa [...] la 47esima Esposizione Internazionale d'Arte. Quasi cinque mesi di apertura alla ricerca di una risposta del pubblico, da sempre tallone d'Achille dell'Ente Veneziano. Risultato? Meno di 140mila visitatori paganti. [...] In poche parole, la Biennale ha ridotto la sua audience internazionale nonostante il supporto delle molte partecipazioni nazionali che la sostengono. Il confronto con Kassel è davvero imbarazzante. Non possono essere scaricate sul curatore responsabilità che sono del management o del passato consiglio che solo alla fine del 1996 ha preso la decisione di fare l'Esposizione Internazionale d'Arte. Inutile e improduttivo invocare quale alibi il parastato.[...] Se qualcuno crede che la riforma salverà la Biennale ex opere operato, ha una fede sbagliata". (*Alla Biennale ha fallito il management*, in "il Giornale dell'arte", n. 161, dicembre 1997) A questo articolo Miccichè risponde duramente con una lettera ad Adriano Donaggio (17 Dicembre 1997; Prot. N. 8983/P) de il 14 Dicembre in cui lo redarguisce per la "mascalzonata" soprattutto per i toni usati che vengono anche da una persona che dovrebbe invece essere un capufficio stampa per la Biennale.

⁵⁵ Amara considerazione di Miccichè sulla situazione economica della Biennale ma molto istruttiva sulle ragioni delle difficoltà finanziarie di questo ente: "Ho preso atto, che disavanzo a parte, la nostra situazione finanziaria prospettiva per il '98 non è particolare, cioè non è dovuta alle circostanze di quest'anno, ma è del tutto fisiologica: noi abbiamo, come fondo ordinario soltanto fondi sufficienti a tenere aperti gli uffici senza fare assolutamente nulla, e per tutto ciò invece dovremmo statutariamente fare, siamo costretti a chiedere finanziamenti straordinari. Ho allora cominciato a scrivere una serie di lettere [...]. Il ragionamento che domina questi interventi che io ho fatto [...] è che noi abbiamo avuti assegnati 10 miliardi nel 1984, che se questi dei miliardi fossero indicizzati dovrebbero essere 25; che non solo non sono stati indicizzati ma sono stati decurtati in due occasioni: prima del 5% e poi del 20 % e che, nel decurtarli, non si è tenuto per nulla conto di una indicazione di legge che invitava i ministri a operare una selezione prioritaria tra istituzioni privilegiando le situazioni internazionali aventi dimensione internazionale. Così la decurtazione è stata applicata indiscriminatamente a tutti gli enti [...] con una sola eccezione: Il C.A.I. [...] Questo significa non solo che il C.A.I è più importante della Biennale ma l'esenzione è virtualmente possibile. [...] Dobbiamo allora partire dalla più ovvia delle conclusioni: la assoluta mancanza di considerazione del potere politico nei confronti della Biennale. Aggiungerò che, mentre diminuivano i nostri contributi statali, diminuivano anche quelli degli enti locali. Mentre la Regione ha continuato a dare i propri 270.000.000. [...] fatto sta che, così i nostri 10 miliardi, 11 una volta, si sono ridotti a 7.560.000.000., più circa 380.000.000 dagli enti locali e dalla Regione fino ad arrivare a un totale di 7,9 miliardi. Siamo cioè sotto gli 8 miliardi. Se voi pensate che il costo del personale si aggira, con gli ultimi aumenti, sui 5,4 miliardi, voi capirete che così la biennale non può svolgere nessuna attività; che se la svolge ciò accade soltanto su finanziamento straordinario; che il finanziamento straordinario non è mai preventivamente sicuro e che ciò costringe a tempi organizzativi proibitivi per tutte le manifestazioni; che manifestazioni così organizzate all'ultimissimo momento non consentono una razionale pianificazione degli investimenti e un funzionale controllo dei costi come sarebbe invece giusto. Io sono partito dalla buona fede: ovvero che, forse, all'autorità politica non è chiara la situazione. Allora ho cominciato a rappresentarla con il calore che fa parte del mio temperamento, accettando qualche suggerimento di moderazione del Segretario Generale, ma restando sempre dell'idea che se la Biennale non è un "ente inutile" è però un "ente inutilizzato". [...] Questo "ente autonomo" non è un "ente" perché non ha i finanziamenti, e non è "autonomo" perché non può deliberare alcune attività." X Riunione del consiglio direttivo, 31 ottobre 1997, Affari amministrativi: Rifinanziamento della 47esima Esposizione Internazionale d'Arte; bilancio di previsione esercizio finanziario 1998 con Deliberazione consiglio direttivo n. 89 (31 ottobre 1997; Prot. Gen. n. 511) La Biennale di Venezia, ASAC, FS dep., busta n. 3832.

E', infatti, in termini quasi stupiti che si esprime Miccichè, commentato l'intervento del ministro della cultura Veltroni che decide di avvalersi di una legge in vigore da pochi anni che permetteva in certe situazioni di legiferare in maniera diretta, saltando alcuni passaggi in parlamento e quindi di procedere tramite un decreto legge.⁵⁶ In questo modo il 16 dicembre è possibile comunicare al Consiglio direttivo che il giorno 5 dicembre il consiglio dei ministri ha approvato un Decreto legge che trasforma la Biennale da Ente autonomo in Società di Cultura. Il testo, salvo la premessa, è la fotocopia quasi fedele a quello uscito dalla commissione Cultura della Camera. Seguono ora le procedure necessarie come il parere del Parlamento entro 30 giorni, l'invio al Presidente della Repubblica e la pubblicazione sulla Gazzetta Ufficiale per cui entro 3 mesi, la biennale sarà "nuova".⁵⁷

A smorzare i toni sul futuro roseo è però Cacciari che ricorda che la finanziaria non passerà prima di gennaio 1998, quindi non è ancora possibile ripianare il fondo di dotazione e che i tempi di passaggio da una gestione all'altra possono portare via fino a sei mesi per cui la situazione per la prossima Biennale di Arti Visive rimane per la verità inalterata, tempi di nomina stretti e situazione finanziari assolutamente incerta.⁵⁸

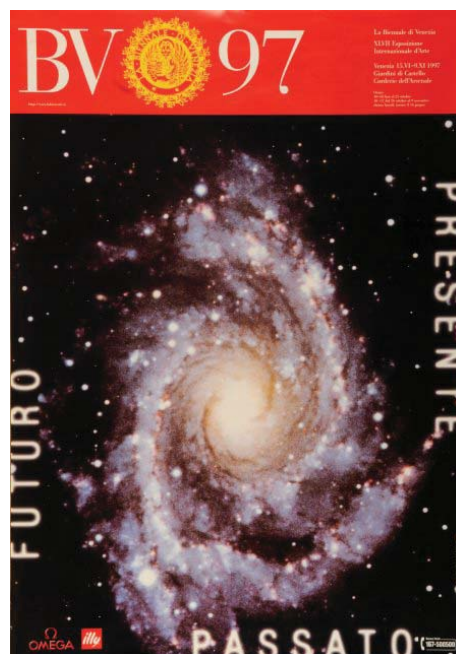
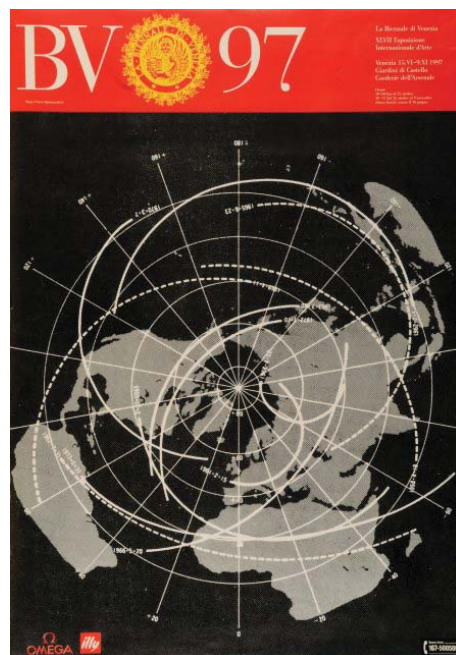
⁵⁶ La legge 15 marzo 1997, n. 59, recante Delega al Governo per il conferimento di funzioni e compiti alle regioni ed enti locali, per la riforma della Pubblica Amministrazione e per la semplificazione amministrativa, nota come Legge Bassanini.

⁵⁷ Cfr. parole di Miccichè: "Tra questo consiglio e il precedente accade una piccola rivoluzione. [...] Dall'ultima volta che ci siamo visti è accaduto un piccolo grande evento, ne trovate traccia nelle vostre cartelle. E' cioè accaduto un piccolo grande evento: ne trovate traccia nelle vostre cartelle. E' cioè accaduto che l'on. Veltroni ha deciso di avvalersi della legge Bassanini che delega al governo la possibilità di legiferare per decreto sugli enti pubblici da privatizzare. E il consiglio dei ministri del giorno 5 ha approvato quello che era il DDI che trasformava in "società di cultura" l'ente La Biennale di Venezia". XII Riunione del Consiglio Direttivo, 16 Dicembre 1997, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali. Consiglio direttivo", busta n. reg. 37.

⁵⁸ Cfr. p. 8, XII Riunione del Consiglio Direttivo, 16 Dicembre 1997, La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, serie "Verbali. Consiglio direttivo", busta n. reg. 37.

SCHEDA GENERALE

1997

**LA BIENNALE DI VENEZIA
XLVII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE**
**FUTURO PRESENTE PASSATO
15 GIUGNO / 9 NOVEMBRE 1997**

**CURATORE DELLA XLVII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE**

Germano Celant

COMMISSIONE ESPERTI

Carla Accardi
 Ida Giannelli
 Lars Nittve
 David Anthony Ross
 Nicholas Serota

ASSISTENTE CURATORE

Antonella Soldaini

**COORDINAMENTO PROGETTI
SPECIALI**

Piervincenzo Rinaldi

**DIRIGENTE ATTIVITÀ ESPOSITIVE E
ATTIVITÀ DI SPETTACOLO**

Dario Ventimiglia

DIPARTIMENTO ATTIVITÀ ESPOSITIVE

A. M. Grazia Porazzini (responsabile)
 Paolo Scibelli
 Roberto Rosolen
 Gianpaolo Cimarosti
 Maria Cristina Cinti

ORGANIZZAZIONE GENERALE

A. M. Grazia Porazzini

MOSTRE PATROCINATE\EVENTI

Paolo Scibelli
 Gianpaolo Cimarosti

FUTURO PRESENTE PASSATO

Roberto Rosolen
 Gianpaolo Cimarosti

PARTECIPAZIONI NAZIONALI/ITALIA

Roberto Rosolen

GIURIA

Paolo Scibelli con la collaborazione di
 Ilaria Gianoli

**COLLABORAZIONI
ALL'ORGANIZZAZIONE**

Matteo Baglioni
 Giovanni Bianchi
 Luigi Ricciari
 Luigi Sabatino
 Patrizia Tocci

**ENTE AUTONOMO
LA BIENNALE DI VENEZIA**
PERSONALE
PRESIDENTE

Lino Micciché

CONSIGLIO DIRETTIVO

Massimo Cacciari (*Vicepresidente*)
 Laura Barbiani
 Ranieri Da Mosto Adriano Donaggio
 Francesco Gentile
 Anna Maria Giannuzzi Mraglia
 Lorenzo Jorio
 Walter Le Moli
 Giovanni Meo Zilio
 Corrado Perna
 Giuseppe Maria Pilo Giandomenico
 Romanelli Duccio Trombadori
 Giorgio Van Straten
 Angelo Zennaro
 Bruno Zino

COLLEGIO SINDACALE
Presidente

Matteo Masiello

Gabriele Busetto (*Presidente*)

Paolo Carini
 Aldo Saura
 Luigi Scatturin

SEGRETARIO GENERALE

Gainfranco Ponte

AFFARI AMMINISTRATIVI

Dirigente superiore
 Angelo Bagnato

**REPARTO CONTABILITÀ FINANZIARIA,
BILANCIO E CONTROLLO DI GESTIONE**

Daniela venturini
 Bruna Gabbiato
 Giorgio Vergombello
 Leandro Zennaro

**REPARTO SERVIZI AMMINISTRATIVI
E PATRIMONIALI**

Debora Rossi
 Giuseppe Sirneoni
 Mauro Fiorenzato
 Gabriella Gavagnin
 Reparto gestione economica

AFFARI GENERALI E ISTITUZIONALI

Dirigente
 Gualtiero Seggi

AFFARI GENERALI

Funzionario capo
 Donato Mendolia

Umberto Volpe
 Daniela Barcaro
 Maria Cristina Lion
 Antonia Possamai
 Andrea Bernardi
 Nicola Scolaro
 Michela Boscolo
 Angelo Levi

**REPARTO
GESTIONE DEL PERSONALE**

Sandro Vettor
 Carla Mariotto
 Graziano Carrer

**REPARTO ORGANIZZAZIONE
E SUPPORTO ATTIVITÀ**

Giuseppa Maugeri
 Marina Bertaggia
 Maria Pia Biscosi
 Roberto Chia
 Aldo Roberto Beltrame
 Mauro Momenté

ATTIVITÀ D'ISTITUTO

Dirigente
 Dario Ventimiglia

DIPARTIMENTO ATTIVITÀ ESPOSITIVE

Funzionario capo
 Anna Maria Porazzini

Paolo Scibelli
 Roberto Rosolen
 Gianpaolo Cimarosti
 Maria Cristina Cinti

**DIPARTIMENTO ATTIVITÀ DI
SPETTACOLO**

Angelo Bacci
 Alfredo Zanolla
 Claudio Tesser
 Silvia Menegazzi
 Rita Musacco

**ARCHIVIO STORICO DELLE ARTI
CONTEMPORANEE**

Dirigente reggente
 Gabriella Cecchini

**REPARTO SERVIZI GENERALI
DELLA SEDE**

Giovanni Maccarrone
 Margherita Mesirca
 Erica De Luigi
 Maurizio Urso

**REPARTO SETTORI DISCIPLINARI
E ATTIVITÀ PERMANENTI**

Anna Claut
 Michela Stancescu
 Daniela Persi
 Adriana Rosaria Scalise

**REPARTO CATALOGAZIONE
E CONSERVAZIONE**

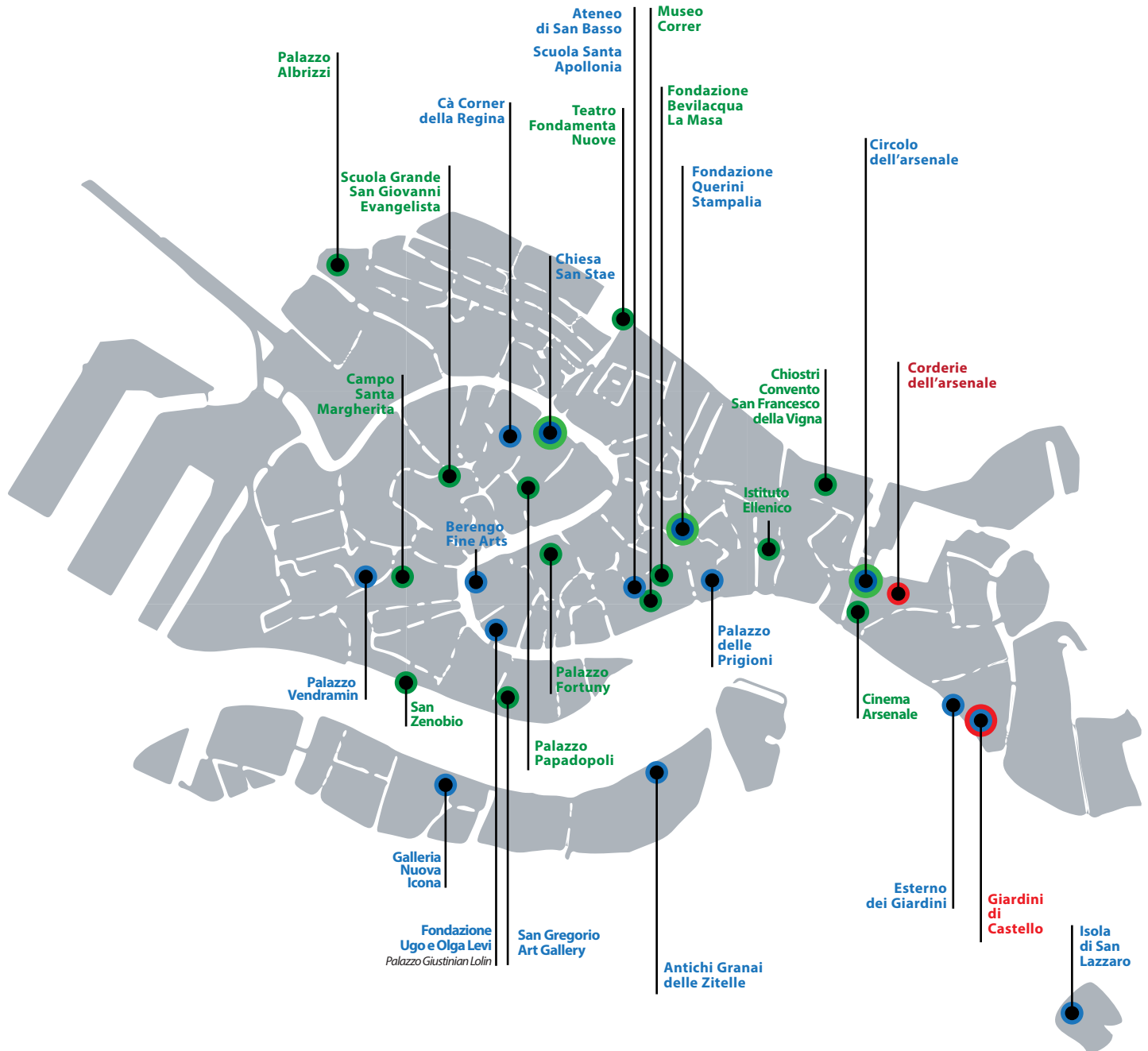
Funzionario Capo
 Osvaldo De Nunzio

Daniela Ducceschi
 Giovanni Alberti
 Roberto Conte
 Michele Mangione
 Maddalena Pietragnoli
 Pierluigi Varisco

**REPARTO LABORATORI
E SERVIZI AUTOMAZIONE**

Giorgio Zucchiatti
 Lucio Ramelli

**MAPPA SEDI ESPOSITIVE
DE LA 47. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE
D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**



**● LISTA SEDI DELLE
MOSTRE DE LA BIENNALE**

**● LISTA SEDI DELLE MOSTRE DELLE
PARTECIPAZIONI NAZIONALI**

**● LISTA SEDI MOSTRE PATROCINATE
DA LA BIENNALE DI VENEZIA:**

FUORI CARTINA:

mostre patrocinate: Marghera, Villa Pisani Stra, Ex Macello a Dolo

**LE MOSTRE DE LA XLVII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

MOSTRA BIENNALE 1997

FUTURO PRESENTE PASSATO

Sede: Giardini di Castello (Padiglione Centrale) e Corderie dell'Arsenale

Curatore: Germano Celant

Assistente curatore (relazioni con gli artisti): Antonella Soldaini

Curatori associati: Nancy Spector, Vincente Todoli, Giorgio Verzotti

Futuro Presente Passato è la mostra unica della Biennale.

L'esposizione è divisa nelle due location del Padiglione centrale e delle Corderie dell'Arsenale. La mostra abolisce l'uso di un tema per la mostra e propone una lettura temporale della produzione artistica contemporanea.

Celant invita a presentare lavori recenti circa 60 artisti di tre generazioni diverse, testimoni del trentennio '67-'97.

PARTECIPAZIONI NAZIONALI

ITALIA

Dall'Italia

Progetto: Germano Celant
Artisti: Enzo Cucchi, Ettore Spalletti,
 Maurizio Cattelan

1. SPAGNA

Commissario: Victoria Combalá
Artisti: Joan Brossa, Carmen Calvo

2. BELGIO

Commissario: Catherine De Zegher
Artista: Thierry De Cordier

3. OLANDA

Commissario: Leontine Coelewijn, Arno Van
 Roosmalen
Artista: Aernout Mik, Willem Oorebeek

4. non utilizzato**5. ISLANDA**

Commissario: Bera Nordal; commissario
 aggiunto Ólafsdóttir
Artista: Steina Vasulka

6. UNGHERIA

Commissario: Katalin Néray; commissario
 aggiunto Anna Bálványos
Artisti: Róza El- Hassan, Judit Hersko, Éva Köves

7. BRASILE

Commissari: Jiulio Landmann; commissario
 aggiunto Jens Olesen; curatore Paulo
 Herkenhoff
Artisti: Waltercio Caldas, Jac Leirner

8. AUSTRIA

Commissario: Peter Weibel
Artisti: Die Wiener Gruppe (Friedrich Achleitner,
 Hans Carl Artmann, Konrad Bayer, Gerhard
 Rühm, Oswald Wiener)

9. REPUBBLICA FEDERALE DI JUGOSLAVIA

Commissario: Branislav Sekulić
Artista: Vojo Stanić

10. EGITTO

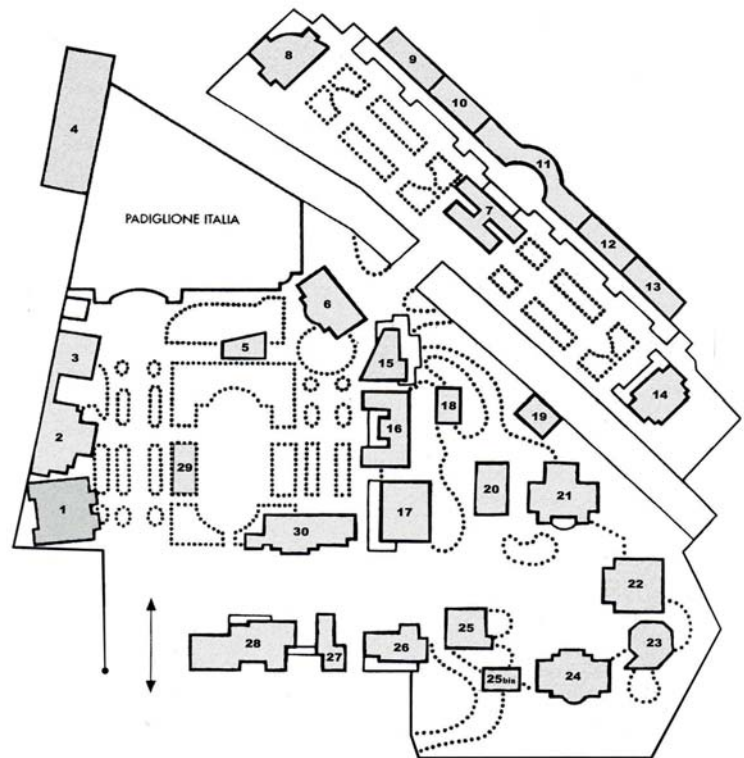
Commissario: Abdel Hafeez Farghali
Artista: Ali Ahmed Al- Ghoul

11. non utilizzato**12. POLONIA**

Commissario: Jan Stanislaw Wojciechowski;
 commissario aggiunto Hanna Wróblewska;
 curatore Anda Rottenberg
Artista: Zofia Kulik

13. ROMANIA

Commissario
Artista

**14. GRECIA**

Commissari: Efi Strousa
Artista: Dimitri Alithinos, Stephen Antonakos,
 Alexandros Psychoulis, Totsikas

15. ISRAELE

Commissario: Sara Breitberg- Semel
Artista: Yossi Breger, Sigalit Landau, Miriam
 Cabessa

16. STATI UNITI D'AMERICA

Commissario: Miriam Roberts
Artista: Miriam Roberts

17. PAESI NORDICI

FINLANDIA
Coordinatore: Jon- Ove Steihaug

NORVEGIA
Commissario: Timo Valjakka

SVEZIA
commissario: Marith Hope
artista: Mark Dion, Henrik Håkansson, Mariko
 Mori, Sven Pålsson, Marianna Uutinen

18. URUGUAY

Commissario: Clever Lara
Artista: Nelson Ramos

19. AUSTRALIA

Commissario: Michael Lynch
Commissario aggiunto: Sue- Anne Wallace
Curatori: Brenda L. Croft, Victoria Lynn, Hetti
 Perkins
Artista: Emily Kame Kngwarreye, Yvonne
 Koolmatrie, Judy Watson

20. REPUBBLICA CECA

Commissario: Olga Malá
Commissario aggiunto: Alena Pomajzlová
Artista: Ivan Kafka

REPUBBLICA SLOVACCA

Commissario: Mária Horváthová
Artista: Ondrej Rudavský

21. FRANCIA

Commissario: Guy Tortosa
Artista: Fabrice Hybert

22. GRAN BRETAGNA

Commissario: Andrea Rose
Commissari aggiunti: Anna Gallagher, Brendan
 Griggs
Artista: Rachel Whiteread

23. CANADA

Commissario: Loretta Yarlow
Artista: Rodney Graham

24. GERMANIA

Commissario: Gudrun Inboden
Commissari aggiunti: Niklas Führer, Adreina
 Forieri
Artisti: Gerhard Merz, Katharina Sieverding

25. GIAPPONE

Commissario: Fumjo Nanjo
Commissari aggiunti: Masanobu Ito, Shūji
 Takatori
Artista: Rei Naito

PARTECIPAZIONI NAZIONALI

**25. bis
REPUBBLICA DI COREA**

Commissario Kwang-su Oh
Commissario aggiunto Doo-hyun Park
Artisti Hyung-woo Lee, Ik-Joong Kang

26. RUSSIA

Commissario Konstantin Bokhorov
Curatore Yuri Nikich
Artisti Maxim Kantor

**26. REPUBBLICA DI
GEORGIA**

Commissario Tea Chkuaseli
Commissario onorario Hans J. Baumgart
Artista Gia Edzgyveradze

27. VENEZUELA

Commissario Carlos Silva
Commissario aggiunto Anunciata Fraino
Artisti Roberto Obregón, Rolando Peña

28. SVIZZERA

Commissario Urs Staub
Commissario aggiunto Pierre-André Lienhard
Artisti Helmut Federle, Urs Frei

29. Padiglione del libro**30. DANIMARCA**

Commissario Lene Burkardt
Artisti Kirsten Ortved

PAESI SENZA PADIGLIONE*ARGENTINA**

Commissario Jorge Glusberg
Artisti Gustavo López Armentía, Ana Eckell,
 Daniel García

CROAZIA

Commissario Berislav Valušek
Artisti Dalibor Martinis

IRLANDA

Commissario Fiach Mac Conghail
Artisti Jaki Irvine, Alastair Mac Lennan

LUSSEMBURGO

Commissario Lucien Kayser
Artista Luc Wolff

PORTOGALLO

Commissario Alexandre Melo
Artista Julião Sarmento

**REPUBBLICA
DI ARMENIA**

Commissario Grigorian Anelka
Artisti Sonia Balassanian, Atom Egoyan, Arman
 Grigorian, Azat Sarkissian, Stepan Veranian

REPUBBLICA DI CIPRO

Commissario Eleni Nikitas
Artisti Nikos Charalambidis, Savvas
 Chistodoulides, Lefteris Olympios, Theodoulos

REPUBBLICA DI ESTONIA

Commissario Tamara Luuk
Commissario aggiunto Paivi Tirkkonen De
 Grandis
Coordinatore Paolo De Grandis
Comitato Selezionatore Presidente Leonhard
 Lapin, vicepresidente Urve Kuttner, Eha
 Komissarov, Andres Tali, Leo Rohlin, Hannes
 Starkopf, Juri Arrak
Artisti Siim-Tanel Annus, Raoul Kurvitz, Jaan
 Toomik

**REPUBBLICA
DI LETTONIA**

Commissario Enzo Rossi-Röiss
Artista Lolita Timofeeva

**REPUBBLICA
DI MACEDONIA**

Commissario ZDragan Bosnakoski
Commissario aggiunto Enzo Di Martino
Coordinatore Paolo De Grandis
Artista Aneta Svetieva

**REPUBBLICA
DI SLOVENIA**

Commissario Zdenka Badovinac
Commissario aggiunto Igor Zabel
Artista Jože Baršič

**REPUBBLICA
POPOLARE CINESE**

Commissari Sun Weimin, Giovanni Iovane
Artisti Chen Yifei, Sun Weimin, Wan Jiyuan,
 Ghao Ge, Hu Jiancheng, Weng Yuping, Shen
 Ling, Hong Ling, Liu Gang, Yuan Yunsheng, Xie
 Dongming, Liu Xiaodong, Yu Hong

ROMANIA

Commissario Dan Haulica
Commissari aggiunti Coriolan Babeti, Adrian
 Guta
Artisti Ion Bitzan, Teodor Graur, Ion Grigorescu,
 Iosif Kiraly, Valeriu Mladin, Gheorghe
 Rasovszky, Sorin Vreme

TAIWAN

Commissario Lin Mun-Lee
Commissario aggiunto Paolo De Grandis
Artisti Chen Chien-Pei, Lee Ming-Tse, Wang
 Jun-Jieh, Wu Tien-Chang, Yao Jui-Chung

**ISTITUTO ITALO-LATINO
AMERICANO**

Commissario Bernardino Osio
Commissario aggiunto Alessandra Bonanni
Artisti
Bolivia Sol Mateo
Cile Carlos Altamirano
Costa Rica Miguel Hernández
Cuba Juan Roberto Diago Durruthy
Ecuador Manuel Cholango
El Salvador O. René Chacón, Luis Paredes
 Trigueros
Guatemala Doris Contreras, Isabel Ruiz
Messico Francisco Toledo
Panama Manuel Ortega, Aristides Ureña
 Ramos
Paraguay Mónica González, Fátima Martini,
 Marité Zaldívar
Perù Jorge Piqueras, Joaquín Roca-Rey
Repubblica Dominicana Dionisio Blanco

MOSTRE PATROCINATE

ARTISI PER SARAJEVO

Sede: Fondazione Scientifica Querini Stampalia
Curatore Chiara Bertola

CLUB MEDIA

Sede: Teatro Fondamenta Nuove
a cura di Adelina von Fürstenberg
Curatore Thomas Büsch, Jörg Starke

DEPOSITION-SWEDISH CONTEMPORARY ART IN VENICE

Sede: Cinema Arsenal
Curatore Bo Nilsson

EUROPARTE – 5 GIOVANI PROPOSTE PER LA BEVILACQUA LA MASA

Sede: Galleria Fondazione Bevilacqua La Masa
Coordinatore Andrea Pagnes
Comitato Rudi Fuchs, Rebecca Horn, Viktor Misiano,
Tierry Ollat, Jonathan Watkins

GORGONA GORGONESCO GORGONICO

Sede: Villa Pisani, Stra (Venezia),
ex Macello, Dolo (Venezia)
Curatore Marija Gattin
Coordinatore Boris Brollo

ILLUMINATION

Sede: Circolo sottufficiali della Marina
Militare Ca' di Dio, Ca' Tron
Curatore Markku Valkonen

INTERSECANDO....SI

Sede: Chiostro di San Francesco della
Vigna
Coordinamento Sue Kim

ANSELM KIEFER HIMMEL ERDE

Sede: Museo Correr
Coordinatori Germano Celant, Giandomenico
Romanelli

BERNHARD KREMSER

Sede: Associazione Culturale Italo-
tedesca Palazzo Albrizzi
Curatore Nevja Pizzul Capello

METAMORPHOSIS: CONTEMPORARY AUSTRALIAN ABORIGINAL PHOTOGRAPHY AND SCULPTURE

Sede: Palazzo Papadopoli (Cocina
Tiepolo)
Curatore Gabrielle Pizzi

MODERNITIES & MEMORIES: RECENTE WORKS FROM THE ISLAMIC WORLD

Sede: Zenobio Institute, Rio Terà Foscarini
Curatori Brahim Alaoui, Pia Alisajhban, Suhail
Bisharat, Clifford Chanin, Salima Hashmi, Salah
Hassan, Hasan- Uddin Khan, Beral Madra, Toeti Heraty,
Noerhadi, A. D. Pirous
Coordinamento Hasan- Uddin Khan

L'OFFICINA DEL CONTEMPORANEO VENEZIA '50-'60

Sede: Palazzo Fortuny
Curatore Luca Massimo Barbero
Coordinamento scientifico Germano Celant,
Giandomenico Romanelli

DENNIS OPPENHEIM

Sede: Marghera, capannone
Pilkington S. I. V.
Coordinamento scientifico Germano Celant,
Giandomenico Romanelli
Coordinamento Sandro Mescola

SEGMENTATION MULTIPLICATION: THREE TAIWANESE ARTISTS

Sede: Scuola Grande, San Giovanni
Evangelista, Sala Badoer
Curatori Yang Wen- i, Enrico Pedrini

VENEZIA MARGHERA FOTOGRAFIA E TRASFORMAZIONI NELLA CITTÀ CONTEMPORANEA

Sede: Marghera, Capannone S. I. V.
Curatore Paolo Costantini
Coordinamento scientifico Germano Celant,
Giandomenico Romanelli
Coordinamento Sandro Mescola

VENEZIA POESIA

Sede: Campo Santa Margherita, Luoghi
Vari, Venezia e Mestre
Direttore Nanni Balestrini

PREMIAZIONI

GIURIA INTERNAZIONALE

Klaus Biesenbach
Maurizio Calvesi
Thomas Krens
Suzanne Pagé
Kirk Varnedoe

IN OCCASIONE DELLA XLVII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE SONO STATI ASSEGNATI I SEGUENTI PREMI UFFICIALI

LEONI D'ORO ALL'OPERA assegnati a due Maestri viventi dell'arte contemporanea:
AGNES MARTIN ed EMILIO VEDOVA

PREMI INTERNAZIONALI LA BIENNALE DI VENEZIA, assegnati a due artisti viventi partecipanti a qualsiasi titolo alla XLVII esposizione internazionale d'Arte:

MARINA ABRAMOVIC

per un'artista che sta rinnovando la sua opera, per la quale si è già affermata nel corso degli ultimi venticinque anni, trasformandola in un approccio molto contemporaneo e innovativo alla performance art

GERHARD RICHTER

per l'artista al contempo più esperto e più giovane, che lascia un'impronta definitiva nella pittura del XX secolo in un Leone d'oro, per la scultura a:

PREMIO DEI PAESI, assegnato al padiglione che presenta la migliore partecipazione nazionale:

FRANCIA

per una nuova concezione del padiglione non più visto come opera finita, ma come apertura verso l'esterno che travalica il mondo dell'arte

PREMIO DUEMILA assegnati a tre giovani artisti (di età non superiore ai 40 anni) presenti a qualsiasi titolo alla XLVII Esposizione Internazionale d'Arte

DOUGLAS GORDON

per un lavoro la cui straordinaria efficacia emotiva si basa sull'estrema economia dei mezzi ed esige un nuovo atteggiamento da parte del pubblico

PIPILOTTI RIST

per la grande padronanza del materiale audiovisivo impiegato nell'espressione di una nuovissima sensibilità che coniuga la forza dell'immagine all'ironia e a una grande potenza emotiva

RACHEL WHITEREAD

per un'opera basata sulla memoria che ha già raggiunto un livello formale classico

QUATTRO MENZIONI D'ONORE

THIERRY DE CORDIER

per la sua opera molto singolare fra habitat e scultura, radicata in materiali primitivi in cui ritrova la magica forza originaria

MARIE-ANNE GUILLEMINOT

per l'artista che instaura un nuovo rapporto con il pubblico, che coinvolge nella realizzazione stessa dell'opera in una riscoperta molto inventiva di oggetti di uso quotidiano

IK-JOON KANG

Perché il suo lavoro è un tentativo originale di creare un'enciclopedia di diverse immagini dipinte che perdono e acquistano importanza in virtù della quantità in cui sono presentate

MARIKO MORI

per la sua estrema abilità nel passare dal reale all'artificio, e nell'utilizzare le forme più nuove di comunicazione per reinventare un nuovo mondo immaginario

ALTRI PREMI ASSEGNATI IN OCCASIONE DELLA XLVII BIENNALE

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI VENEZIA. Premio acquisto di 20.000 dollari assegnato dalla giuria internazionale a un artista partecipante alla XLVII Esposizione, la cui opera sarà acquisita dall'Archivio Storico della Biennale

TOBIAS REHBERGER

perché si infila nella percezione dello spettatore con un approccio reale, fittizio, personale, scultoreo

BENESSE CORPORATION DI OKAYAMA, GIAPPONE. Premio di 2.000.000 di yen a un giovane artista della 47 Esposizione che "allarghi la possibilità di nuove forme di espressione"

ALEXANDROS PSYCHOULIS rappresentando una scoperta per la giuria, il giovane artista greco ha creato un chiaro spazio in cui si incontrano il suo personale vocabolario e l'immaginazione del pubblico

Illycaffè DI TRIESTE, premio di lire 25.000.000 per un premio assegnato a un giovane artista partecipante alla 47 Esposizione

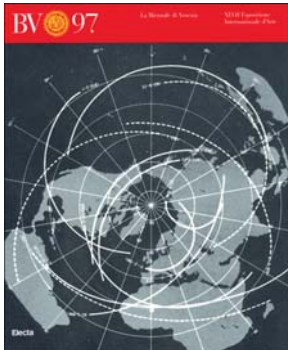
SAM TAYLOR-WOOD

perché ottiene effetti emotivi con messi essenziali

**LA BIENNALE DI VENEZIA
XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE**

**CATALOGO - FUTURO PRESENTE PASSATO
15 GIUGNO / 9 NOVEMBRE 1997**

CATALOGO GENERALE



736 pagine
24 x 29 cm
brossura
Illustrazioni a colori e B/N

**LA BIENNALE DI VENEZIA. XLVII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE
D'ARTE. CATALOGO GENERALE**

A cura di Germano Celant

AUTORI:

Barbero Luca Massimo, Bonito Oliva Achille, Celant Germano, Khan Hasan-Uddin, Pizzi Gabrielle, Spector Nancy, Strohmaier Eckart, Todoli Vicente, Valkonen Markku, Verzotti Giorgio

COLOPHON

**XLVII MOSTRA
INTERNAZIONALE D'ARTE**

Catalogo a cura di
Germano Celant
con la collaborazione di
Antonella Soldaini
e del
Dipartimento Attività Espositive
AM. Grazia Porazzini
Paolo Scibelli
Roberto Rosolen
Paolo Cimarosti
e di:
Matteo Baglioni
Patrizia Tocci
dell'Ufficio Attività Editoriali ASAC
Giovanni Alberti
e di:
Alberto Prandi

Electa, Elemond Editori Associati
Realizzazione del catalogo

Redazione
Rosanna Alberti
Francesca Barzani

Traduttori
Ivor Neil Coward
Alessandra Caberlotto
Gianandrea Fasan
Alvise Ravenna
Stephen Sartarelli

Impaginazione grafica
Guido Sacchetto

Coordinamento esecutivo
Stefano Cecchetto

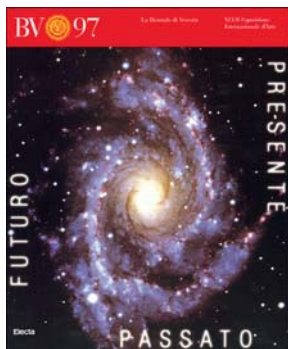
Messa in pagina
Sistema s.n.c., Marcon

Fotocomposizione
CompuService, Venezia

Fotolito
La Fotomeccanica, Padova

Stam pa
Elemond Spa, Martellago

FUTURO PRESENTE PASSATO



592 pagine
24 x 29 cm
brossura
Illustrazioni a colori e B/N
italiano/inglese

**LA BIENNALE DI VENEZIA. XLVII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE
D'ARTE. FUTURO PRESENTE PASSATO.**

AUTORI:

Boatto Alberto, Ammann Jean-Christophe, Basualdo Carlos, Bokhorov Constantin, Bonami Francesco, Bos Saskia, Bourriaud Nicolas, Brett Guy, Brison Norman, Brock Bazon, Calvesi Maurizio, Carboni Massimo, Celant Germano, Coen Ester, Denizot René, Enwezor Okwui, Fisher Jean, Hanhardt John G., Hulten Pontus, Lauf Cornelia, Lingwood James, Martin Jean-Hubert, McEville Thomas, Melo Alexandre, Misiano Victor, Monk Philip, Murphy Bernice, Obrist Hans-Ulrich, Pasini Francesca, Perniola Mario, Rogozinski Luciana, Rosenblum Robert, Schmidt-Wulffen Stephan, Schwabsky Barry, Soutif Daniel, Spector Nancy, Storr Robert, Tazzi Pier Luigi, Tomic Biljana, Verzotti Giorgio, Vettese Angela, Von Graevenitz Antje, Zevi Adachiana

GUIDA



103 pagine
21 x 28 cm
brossura
Illustrazioni a colori e B/N
italiano/inglese

**GUIDA A LA BIENNALE DI VENEZIA. XLVII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE.**

A cura del Reparto Pubblicità e Pubbliche Relazioni dell'Ufficio Stampa della Biennale.

Eugenia Fiorin (responsabile)
Maria Angela Germanotta
Paolo Lughì

DISPLAY

1997

LE MOSTRE DE LA XLVII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

FUTURO PRESENTE PASSATO

GIARDINI

Viale dei Giardini



All'entrata dei Giardini, vicino alla biglietteria, i visitatori sono accolti dalla bianca scultura geometrica di cemento armato a forma di ziqqurat di Sol LeWitt. Mentre il viale di accesso al padiglione Italia è segnato dall'opera *Diagonale pour 30 tilleuls*, 1997, di Daniel Buren, in cui l'artista circonda i tronchi degli alberi che costeggiano il viale di cubi di legno a strisce rosse e bianche.

Damien Buren, *Diagonale pour 30 tilleuls*, 1997

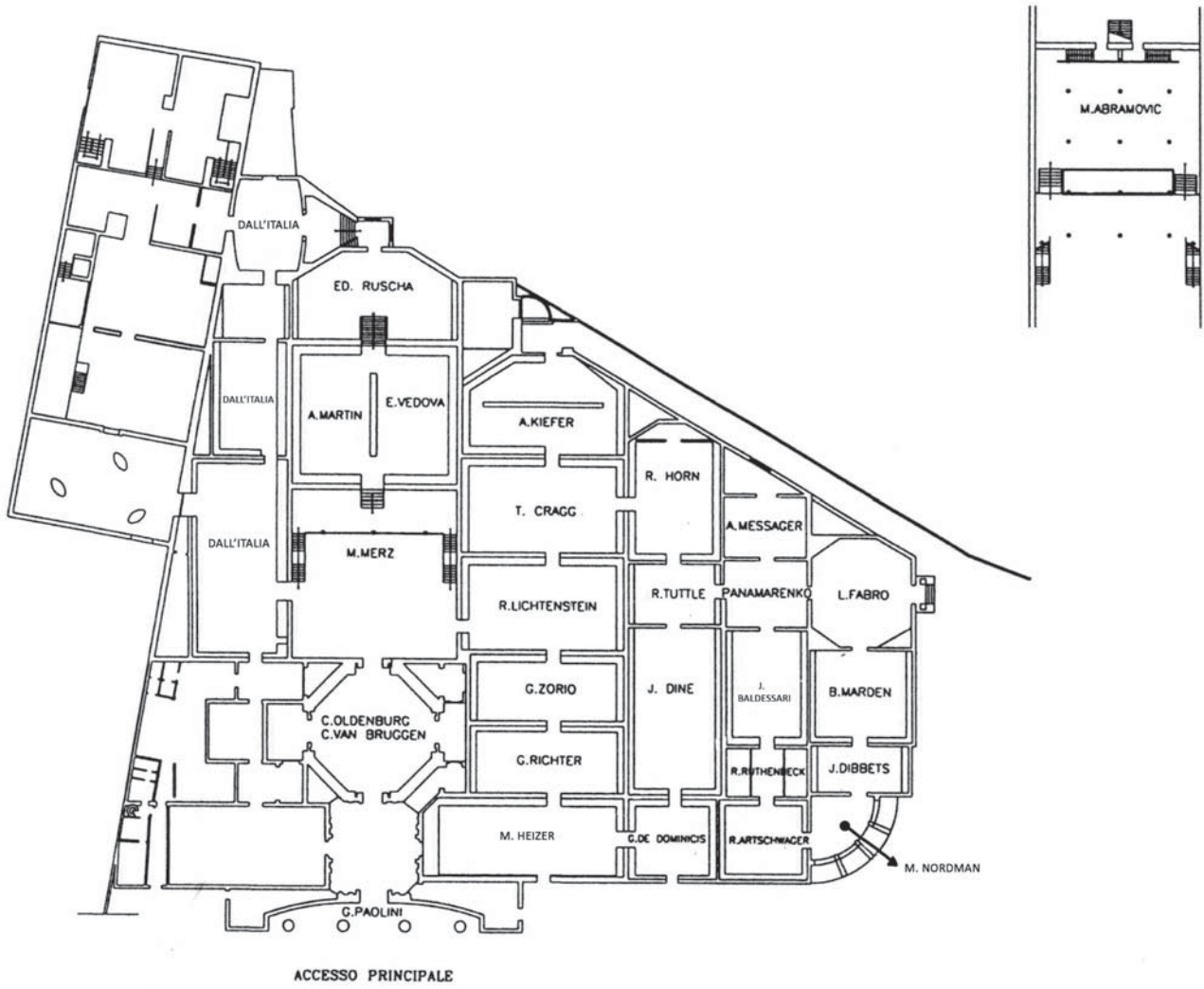
PADIGLIONE ITALIA



Giulio Paolini, naturalmente avverso alle grandi rassegne internazionali, decide di partecipare purchè gli venga concesso di "restare fuori". Paolini articola con quadrati trasparenti la superficie e disegna un'immagine di un uomo in volo vestito in frac a puntare il centro dell'ingresso, mentre perde nel volo il proprio cilindro.

LE MOSTRE DE LA XLVII ESPOSIZIONE
 INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PADIGLIONE CENTRALE

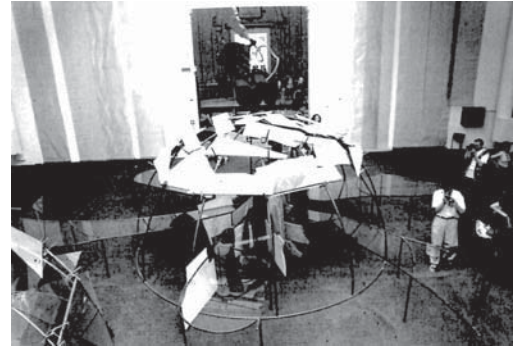
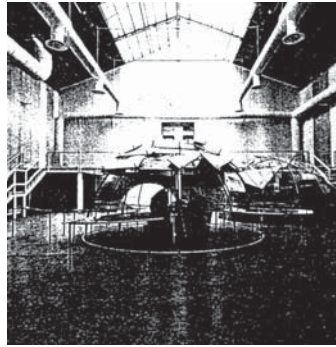


LE MOSTRE DE LA XLVII ESPOSIZIONE
 INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PADIGLIONE CENTRALE

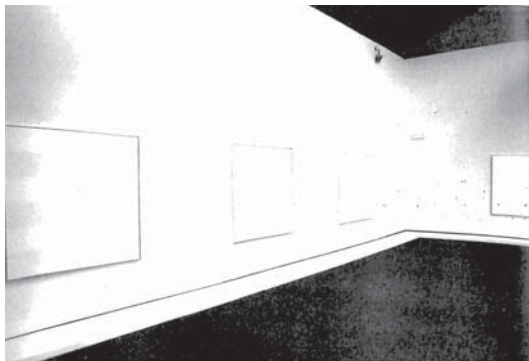


*Claes Oldenburg e Coise Van Bruggen,
 Valentine Perfume, 1997*

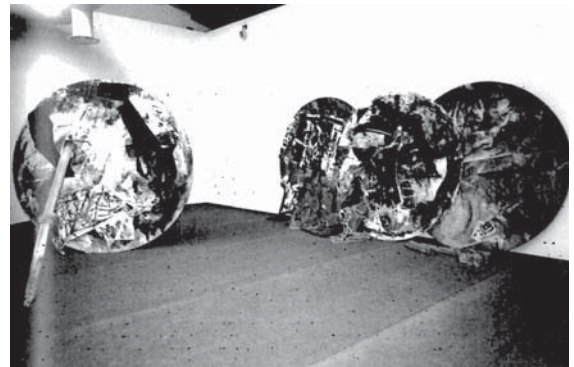


Mario Merz, veduta dell'installazione, di fronte e dal soppalco

Le prime sale del padiglione Italia presentano due grandi installazioni. La prima che occupa l'esedra d'ingresso è una grande scultura di Claes Oldenburg e Coise Van Bruggen, *Valentine Perfume*. La seconda si dispiega negli spazi del salone centrale, il più grande di tutto il padiglione Italia, è opera di un solo artista Mario Merz. L'opera è costituita da quattro tipologie di igloo realizzate con materiali diversi come il ferro, vetro, alluminio, pietre e neon. L'ingombro della sala è totale, creando quindi una situazione ambientale in cui gli igloo sono totalmente percorribili dai visitatori.



Agnes Martin, veduta installazione

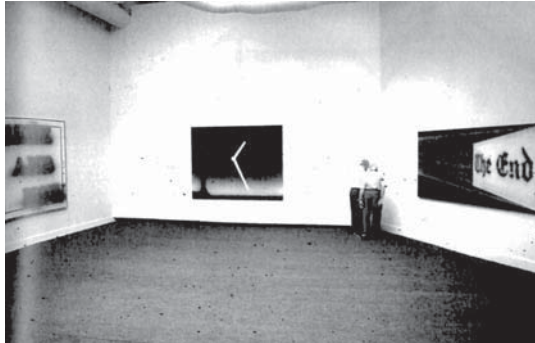


Emilio Vedova, veduta installazione

E' dedicata ai due artisti insigniti del Leone d'Oro alla Carriera, Agnes Martin ed Emilio Vedova la sala del soppalco. La stanza è divisa in due parti in modo da isolare i due grandi maestri che incarnano due modi radicalmente diversi di dipingere.

**LE MOSTRE DE LA XLVII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

PADIGLIONE CENTRALE

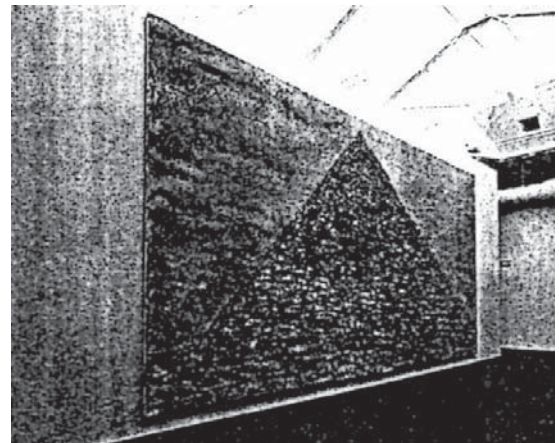


Ed Ruscha, veduta installazione

Immediatamente alle spalle del soppalco si colloca la stanza di Ed Ruscha. L'artista parte dall'idea che lo spazio assegnatogli serve "per far rumore", così presenta scritte a caratteri cubitali *The Long Wait* (1995), *Here and Now* (1997), *Slave/Master Complex*, *It's Payback Time* (1997), *This Is No Joke I'm After you Stupid Punk* (1997), *Be Cautious Else We Be Banging On You* (1997), *A Columbian Necklace for You* (1997).

Oltre al padiglione Italia, Kiefer ha anche una mostra monografica allestita al Museo Correr che ripercorreva le diverse fasi della sua attività artistica sino agli anni '90 a partire dalle prime opere della fine degli anni sessanta.

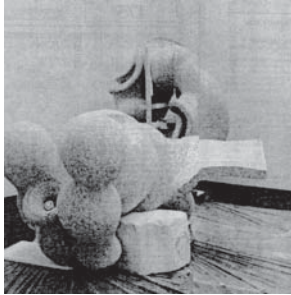
Al padiglione Italia presenta l'imponente piramide *Dein und Alter und Alter der Welt* (1997) in cui la pittura si mescola alla sabbia e alla terracotta producendo effetti ruvidi e disgregando l'unità di una superficie.



Anselm Kiefer, Dein und mein Alter und das Alter der Welt, 1997

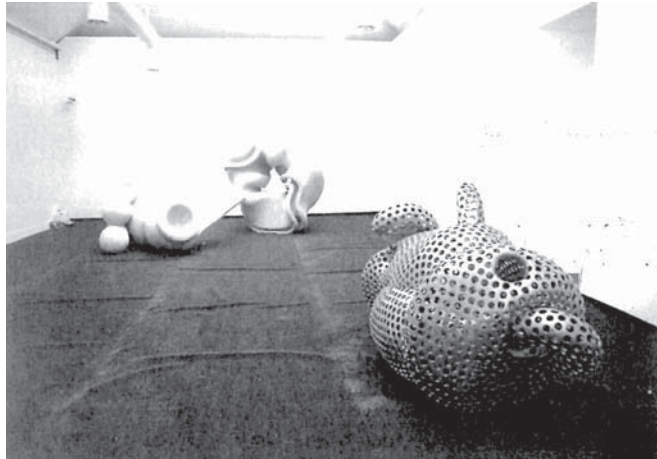
**LE MOSTRE DE LA XLVII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

PADIGLIONE CENTRALE



*Due sculture di Tony Cragg, appena arrivate
e tolte dall'imballaggio*

Nella stanza successiva a Kiefer, Tony Cragg presenta sculture biomorfe, alcune realizzate semplicemente con dei dadi da gioco come *Secretions* (1997), che perdendo la loro funzione originaria e si trasformano in forme misteriose. Seguendo il percorso si arriva nella stanza di Roy Lichtenstein. L'artista presenta una delle sue ultime opere *House* una piatta casetta che sembra tridimensionale. Egli tra l'altro non vedrà la fine di questa Biennale perché muore nel settembre del 1997.



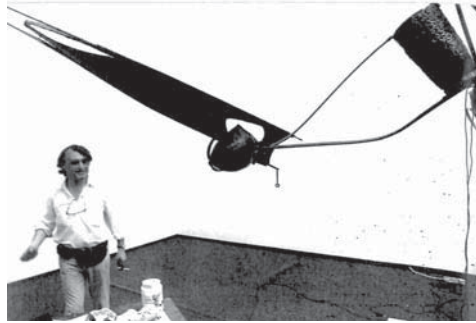
Tony Cragg, veduta installazione



Roy Lichtenstein, House, 1997

**LE MOSTRE DE LA XLVII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

PADIGLIONE CENTRALE

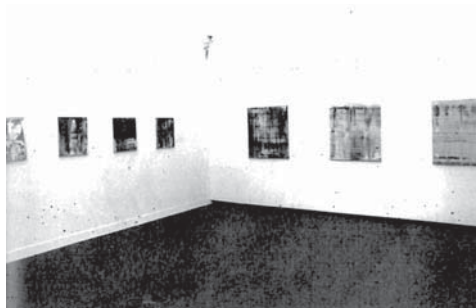


Gilberto Zorio, La casa del cinghiale, 1997

La sala di Gilberto Zorio viene molto apprezzata dalla critica: La casa del cinghiale (1997), due sculture in pelle di maiale che si gonfiavano e si animavano attraverso il suono e il movimento nello spazio per afflosciarsi di nuovo al termine del percorso e poi si rigonfiavano. La sala successiva invece è assegnata a Gerhard Richter che presenta una serie di recenti tele dal titolo *Abstraktes Bild*, 1997.



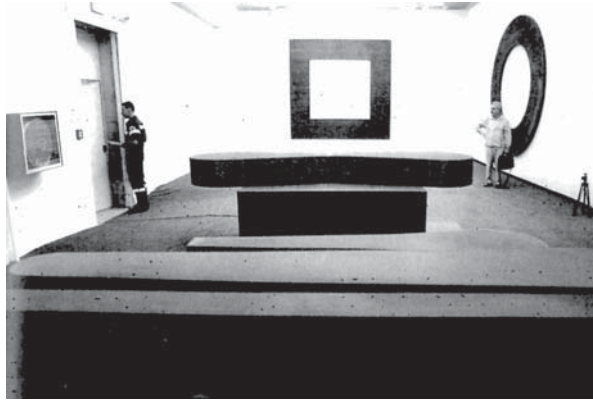
Gerhard Richter, Abstraktes Bild, 1997



Gerhard Richter, veduta installazione

LE MOSTRE DE LA XLVII ESPOSIZIONE
 INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

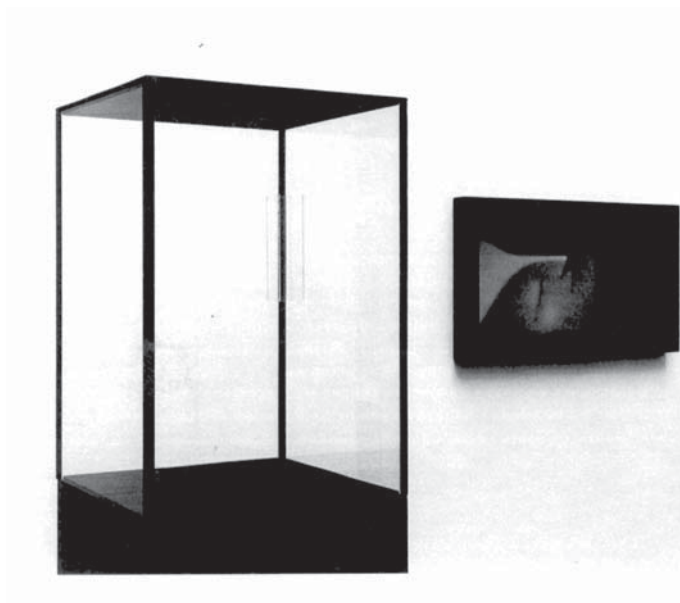
PADIGLIONE CENTRALE



Michale Heizer, veduta allestimento

Rappresentante della Land Art, Heizer nella sua sala personale propone *Altar* (1995) un'installazione costituita da cinque elementi in acciaio eroso saldato, appoggiato su di un basamento – un altare per l'appunto - ricoperto di polvere di ruggine, e *Negative Steel Circle* (1996) e *Negative Steel Square* (1996), appesi alle pareti.

Procedendo della sala a destra Gino De Dominicis espone la tavola *Auronia D.D: a 99 anni in 99 luoghi* su cui era dipinto un ermetico volto di donna che introduceva la seconda opera presentata una scultura vitrea a forma di parallelepipedo sospesa nel vuoto in una bacheca. Un'opera piccola ma molto poetica e in una situazione appartata.



Gino De Dominicis, Auronia D.D: a 99 anni in 99 luoghi, 1997

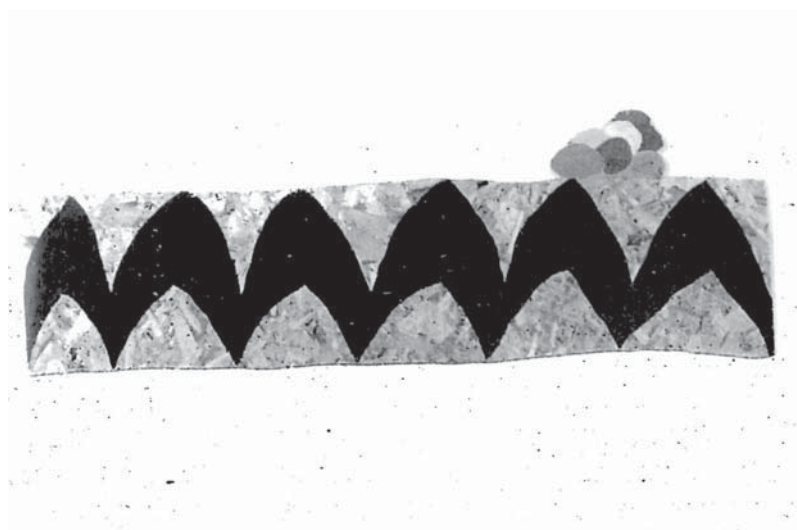
LE MOSTRE DE LA XLVII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PADIGLIONE CENTRALE



James Dine, *Ape, Plice, Doctor, Soldier, Me*, 1997

James Dine presenta tre pannelli *Night and Day, Girls and Plants, tools and Dreams* (1996-1997) e cinque del 1997: *Ape, Plice, Doctor, Soldier, Me*. E poi un'inquietante sfilata di volti scolpiti nel gesso, *Big Rolling Noise* (1997)
In una piccola stanza attigua si dispiega sul muro la serie *Waferboard* (1996) di Richard Tuttle, realizzata usando compensato e pittura acrilica.



Richard Tuttle, *Waferboard*, 1996

LE MOSTRE DE LA XLVII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PADIGLIONE CENTRALE



Rebecca Horn
Sigh Concept from Broken Landscape
1996

Seguono le stanze di due artiste Rebecca Horn e Annette Messager. La prima presenta una stanza invasa da calcinacci, assi, detriti, tubi da cui provenivano suoni di uno scenario in rovina *Sigh Concert from Broken Landscape* (1996). Mentre Annette Messager dentro al piccolo spazio assegnatole crea un ambiente invasivo e allo stesso tempo raccolto dove attacca a fili di lana che pendono dal soffitto, una moltitudine di elementi: parole, organi umani di stoffa imbottita a fotografie di membra del corpo.



Annette Messager, *veduta allestimento*

LE MOSTRE DE LA XLVII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PADIGLIONE CENTRALE



Panamarenko, *Aviator "Pepto Bismo"*, 1996

Panamarenko in linea con il fascino dell'artista per i velivoli, presenta un aviatore, *Aviator "Pepto Bismo"*, con l'equipaggiamento fuori tempo; piccoli motori collegati alle spalle con numerose eliche, che fanno immaginare che l'uomo si possa idealmente alzare in volo come un moderno Icaro. Nella stanza successiva John Baldessari, porta le sue *Goya Series* (1997), dieci stampe realizzate a getto d'inchiostro con caratteri manoscritti sulla tela. In queste opere Dibbets, associa la fotografia alla scrittura d'arte. Le fotografie rappresentavano oggetti fotografati dall'artista, mentre i titoli, impressi direttamente sotto l'immagine, erano copiati o ispirati ai titoli delle stampe di Goya I disastri della Guerra. In questo modo si creava pertanto un'ambiguità che ampliava il ventaglio semantico dell'immagine. Nelle due piccole sale successive espongono poi Ruthenbeck il quale propone su due pareti parallele due specchi, ciascuno dei quali attraversato da una lamina che si incrociava con quella opposta, (*Endlose Uberkreuzing Schwarz-Weib auf zwei Spiegeln I*, 1995,) e Artschwager con tre opere *The Gleaners* (1996), *D.M.B.R.T.W. and Potato* (1997), *Untitled* (*Splatter desk, chair, typewriter*), (1997).



Jan Dibbets, *veduta allestimento*

**LE MOSTRE DE LA XLVII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

PADIGLIONE CENTRALE

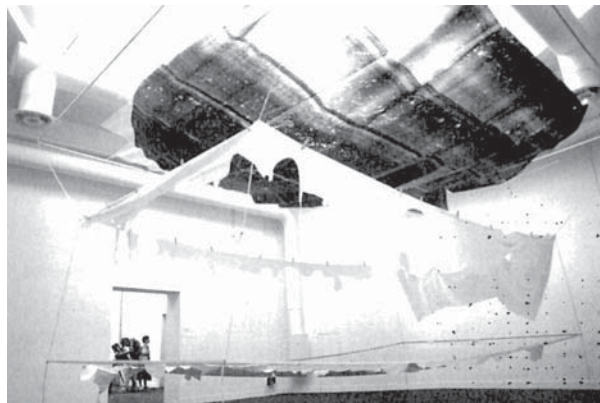


Jan Dibbets, particolare installazione

Jan Dibbets propone un lavoro (*Venice, one space four windows*) in linea con la sua produzione degli anni novanta in cui egli presentava in spazi espositivi immagini fotografiche di fotografie sagomate di finestre, aprendo così lo spazio su vedute esterne.

Teli stesi dai soffitti dei padiglioni accolgono il visitatore nella stanza di Luciano Fabbro che presenta *Questa è la vita, è la storia, è la morale* (1995), una tela tagliata nel modo in cui Lawrence Sterne descrive la vita di Tristan Shandy, disegnando una serie di curve geometriche. Sopra questa tela Fabbro ne mette un'altra distesa che rappresenta il cielo australe.

Maria Nordman presenta l'installazione *The New City Potentially Finding its Base at the Level of Personal Eye Level*, 1997 composta di sei pannelli scorrevoli in vetro colorato, legno e acciaio. Durante i giorni della vernice, l'artista accoglieva i visitatori offrendo loro un plastico bianco simboleggiante il frammento ideale che in ogni città ognuno riconosce come proprio.



Luciano Fabbro, Questa è la vita, è la storia, è la morale, 1995

LE MOSTRE DE LA XLVII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PADIGLIONE CENTRALE



Marina Abramovic, *Balkan Baroque*, veduta dell'installazione

Collocata nel seminterrato del padiglione Italia la performance di Marina Abramovic *Balkan Baroque* durò tutti i giorni della Vernice. L'artista, con vesti di cotone bianco e capelli sciolti, puliva ossa di bovino, cantando una canzone funebre. Le ossa venivano pulite con una spazzola di ferro per tutte le ore della manifestazione. Le ossa erano ammucciate e lei progressivamente si sporcava anche perché usava l'acqua come in un lavaggio purificatorio ed un una sorta di rito espiatorio. La performance era accompagnata da un'installazione di tre schermi su cui venivano mostrati i volti del padre e della madre, mentre nel video al centro la stessa Abramovic, con un camice bianco spiegava la storia della creazione dei "ratti-lupo". A questa succedeva un video dell'artista che, vestita di nero con una sciarpa rossa, ballava sfrenatamente sulle note di una musica balcanica. A queste note il padre alzava una rivoltella verso la tempia e la madre si copriva gli occhi con le mani. L'opera, che gli valse un leone d'oro, racconta dei barocchissimi della propria terra, della mescolanza (sua madre era serba, mentre suo padre montenegrino) di etnie che hanno portato la ex-Yugoslavia in una guerra sanguinaria e fratricida.



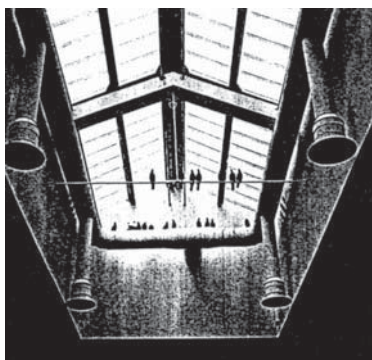
Marina Abramovic, *Balkan Baroque*, un momento della performance

LE MOSTRE DE LA XLVII ESPOSIZIONE
 INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PADIGLIONE CENTRALE, DALL'ITALIA



Vista allestimento stanza collettiva



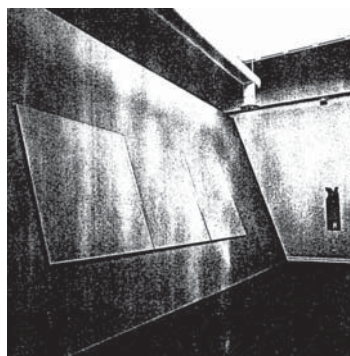
Vista dell'allestimento dei piccioni di Maurizio Cattelan



*Enzo Cucchi, Lupo, e Maurizio Cattelan
 senza titolo (lampadario), 1997*

Cucchi, Spalletti e Cattelan vengono presentati tutti nella stessa stanza, contrariamente a quello che avviene per tutto il resto del padiglione Italia in cui ciascun artista ha una sua stanza in cui viene consacrato e immortalato.

Dall'Italia si presenta come un intrecciarsi di opere e l'aspetto generale è molto integrato, come avviene fra il dialogo che si crea fra le opere di Enzo Cucchi, *Lupo di Gubbio e di Cortona* (1997) e il lampadario di Murano installato da Cattelan; Quest'ultimo sembra quasi occupare gli spazi lasciati dagli altri.

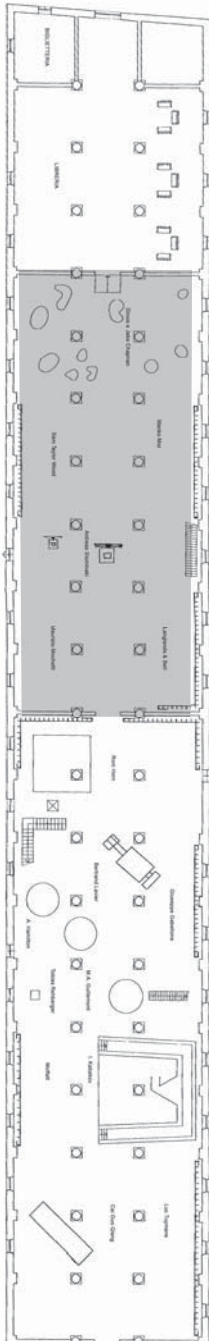


Ettore Spalletti, Aida

CORDIERE L. COSTA P. 1997

LE MOSTRE DELLA XLV ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE ANTE LA BIENNALE DI VENEZIA
CORDIERE
PROTESI DI RICOSTRUZIONE: CORDIERE

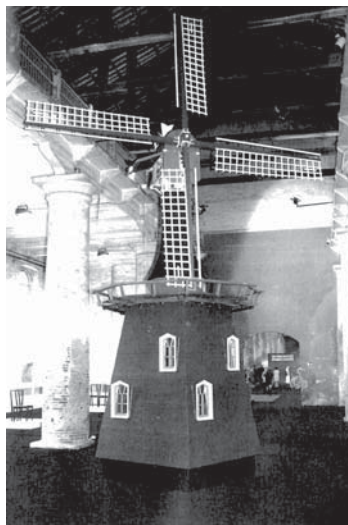


**LE MOSTRE DE LA XLVII ESPOSIZIONE
 INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**
CORDERIE


*Jane e Dinos Chapman, Ground Zero, 1997,
 veduta dell'allestimento*



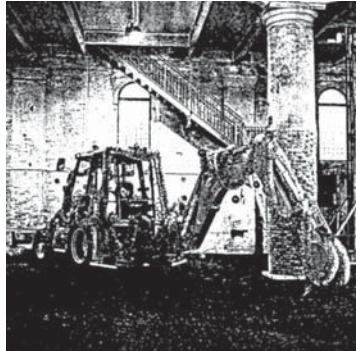
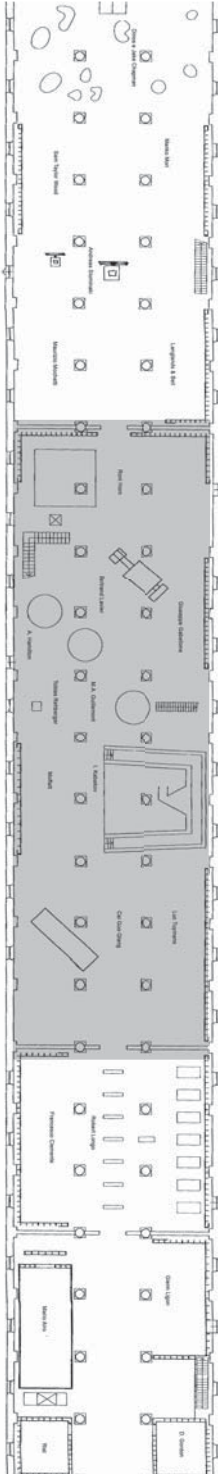
Maurizio Mochetti, Gemini, 1997



Andrea Slominski, The Mill of Richard Kluin, 1997

Le sezioni delle Corderie sono determinate dalla divisione dello spazio in aree specifiche in modo da creare ambienti unici senza l'effetto corridoio. Le opere che accolgono i visitatori sono i due enormi teschi di Dinos e Jake Chapman, *Ground Zero* (1997).

Fra la terza e la quarta campata troviamo da una parte: Mariko Mori - presente anche ai padiglioni nordici - con *Empty Dream*, una gigantesca immagine fotografica composta di sei pannelli ad alta risoluzione, che le guadagna una menzione d'onore. Dall'altra parte Sam Taylor Wood. L'opera, *Bad trip* (1997) si presenta come un trittico su cui scorrono immagini di un video che appare come una cronaca diretta di un litigio sentimentale in un ristorante. Sullo schermo centrale sono le immagini del ristorante affollato dove si vede la coppia in fondo, la cui conversazione è coperta dai rumori delle altre conversazioni. Sugli altri due schermi, da una parte il volto della donna e dall'altro quello dell'uomo rivelano i particolari delle loro espressioni. Al centro si staglia per quasi tutta l'altezza delle Corderie il Mulino di Andreas Slominski alla cui destra sono le due enormi sfere di 7 metri di diametro ciascuna, gonfiabili bianche e opalescenti opera di Maurizio Mochetti, l'installazione di Langlans&Bell.

**LE MOSTRE DE LA XLVII ESPOSIZIONE
 INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**
CORDERIE


Bertrand Lavier, *Xmas-Caterpillar*, 1997



Mary Anne Giullemont, *Transformation Parlour*, 1997



Ilya e Emilia Kabakov, *We were in Kyoto*, 1997

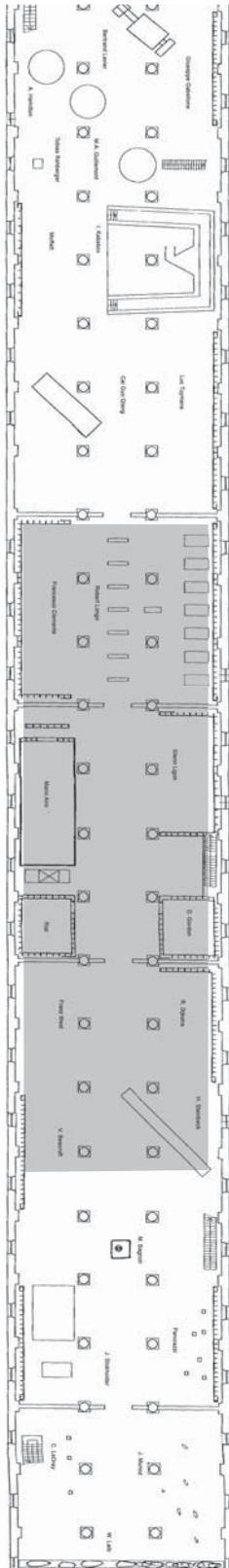
All'inizio della seconda sezione s'incontra la sequenza fotografica di Roni Horn *You are in the weather* (1994-1996) in cui mostra frontalmente una ragazza immersa in acqua che sembrano uguali. In realtà ci sono dei lievissimi mutamenti che fanno emergere la variabilità delle emozioni con espressioni meteorologiche come "cool, sunny, cold". In mezzo al percorso invade lo spazio il grande *Xmas-Caterpillar* di Bertrand Lavier. Ai suoi lati da una parte le fotografie dei cactus di Giuseppe Gabellone e dall'altra invece l'opera di Anne Hamilton. In una zona delimitata da un cerchio a terra la Giullemiont crea uno spazio di contatto che l'artista chiama *Transformation Parlour* in cui l'artista, con piccoli gruppi da sei persone alla volta, insegna come trasformare collant o altri elementi in oggetti. Inoltre in mostra anche *Chapeau-Vie* un cappello che srotolato si trasformava in un abito nero di quasi due metri. A seguire un'altra opera relazionale dell'artista Tobias Rehberger *Mutande, slip, reggiseno indossati dai guardiani della mostra Futuro Presente Passato, alla Biennale di Venezia 1997, fatti di tulle elasticizzata, banda elastica e fili colorati, prodotti nelle taglie small, medium e large*. I proventi della biancheria intima, disegnata dall'artista e venduta al bookshop, vengono devoluti a beneficio dei malati di Aids. A sinistra la grande installazione di Ilya e Emilia Kabakov *We were in Kyoto* (1997) e sul lato opposto di Tracy Moffat, *Scared for Life* (1994), una serie fotografica dell'artista australiana che rappresentano violenze famigliari. A chiudere quest'area la grande opera di Cai Guo Qiang, e la serie di dipinti olio su tela *Illegitimate I-V* (1997) di Luc Tuymans.



Cai Guo Qiang, *The Dragon has arrived*, 1997

LE MOSTRE DE LA XLVII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

CORDERIE



Veduta dell'installazione di Robert Longo *Seven Days a Week/When Heaven and Hell Change Place* (1994); sullo sfondo Francesco Clemente



Testo di accompagnamento al video di Douglas Gordon



Franz West, veduta dell'installazione



Rineke Dijkstra, veduta dell'allestimento, sulla sinistra Kolobrzeg Poland, July 27, 1992



Un momento della performance di Vanessa Beecroft.

Nella successiva area di più ridotte dimensioni, campeggiano le grandi croci realizzate in cera e poi dipinte di Robert Longo e di fianco, su una parete in cartongesso, sono esposte le tele *Desert Song* (1995-97), piene di erotismo e rimandi a culture diverse, di Francesco Clemente.

Nella porzione di corderie che segue si apre con i quadri dipinti con polvere di carbone: *Stranger in the Village #9* (1997), *Stranger in the Village #10* (1997) di Glenn Ligon.

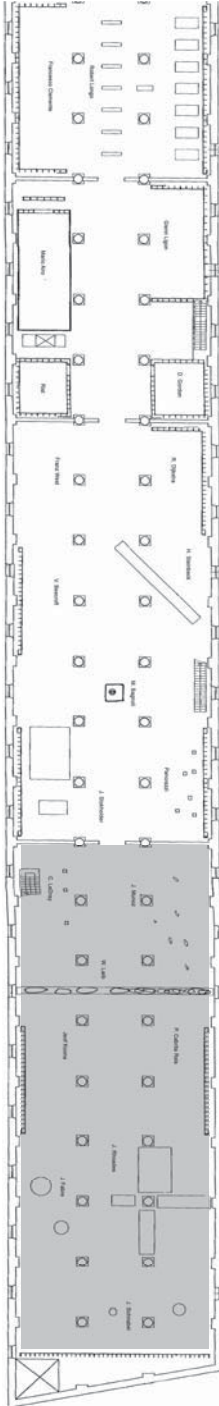
Opposto si trova la zona chiusa di Mario Airò, l'installazione *Addio e grazie per tutto il pesce* (1997). Nei due black boxes adibiti alla proiezione video: da una parte Douglas Gordon che presenta *30 Second Text* (1997), un'installazione in cui venivano narrati

attraverso illuminazione a parete un testo redatto nel 1905 in cui si parla delle ultime istanti e movimenti di un decapitato. Lo spazio totalmente buio s'illuminava con il testo ogni 30 secondi. Dall'altra Pipilotti Rist con *Ever is Over All* opera concepita come un dittico. Su uno schermo si alternano in maniera convulsa inquadrature, immagini di un giardino, mentre sullo schermo di sinistra la telecamera segue una giovane donna vestita d'azzurro che porta un fiore rosso in mano mentre passeggia sul marciapiede di una strada di Zurigo e che ad un certo punto comincia ad infrangere i parabrezza delle macchine parcheggiate.

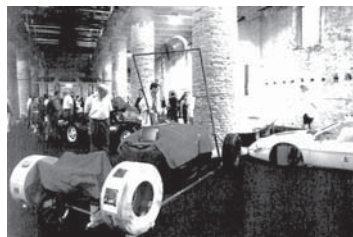
Ad aprire la grande porzione di Corderie che si apre subito dopo l'installazione di Franz West e la serie di ritratti fotografici *Beaches Portraits* (1992-1996) di Rineke Dijkstra. Separate da una parete trasversale le opere di Haim Steinbeck, mentre sulla destra Vanessa Beecroft. In linea con i discorsi intorno alla fragilità del corpo e in particolare delle donne, presenta per i giorni della vernice una performance in cui ragazze, come nelle fotografie di moda, fronteggiano la macchina fotografica e fino allo sfinimento sono costrette a stare in piedi. In mezzo al percorso l'opera di Marco Bagnoli che viene rafforzata spazialmente proprio dalla struttura stessa delle Corderie, infatti la colonna e la scultura su cui insisteva lo specchio convesso, che a propria volta, rifletteva, attraverso un sapiente gioco, su altre colonne laterali, l'ombra trasfigurata di una figura dalle proporzioni allusivamente classiche. A chiudere, l'opera di Stokholder e la serie di monitor di Luca Pancrazzi.

LE MOSTRE DE LA XLVII ESPOSIZIONE
 INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

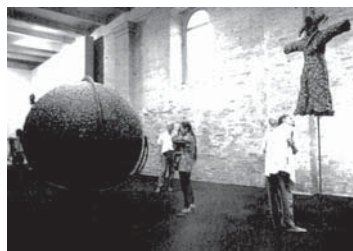
CORDERIE



Juan Muñoz, *Acqua Alta*, 1999



Jason Rhoades, *4 cars 4 venice*, 1997



Jan Fabre, *Vogelverschrikker*, 1996



Julian Schnabel, *Si Tacuissess*, 1990

Juan Muñoz, sulla sinistra di quest'area più ridotta che esalta felicemente le sculture dell'artista spagnolo, espone *Acqua Alta*, un complesso di dodici statue dai tratti somatici orientali, forzatamente sorridenti e vestiti in uniforme. Dall'altro lato Charles Le Dray, presenta sculture minute e chiude l'area la delicata opera di Wolfgang Laib con barche di cera d'api *You Will Go Somewhere Else* (1995-1997), che profumano leggermente l'ambiente espositivo. L'ultima zona di chiusura subito dopo le opere di Pedro Cabrita Reis e Jeff Koons è collocata l'opera di Jason Rhoades che invade lo spazio con installazioni articolate *4 cars 4 venice (the intersection of the autopursuits): Laminated wood Car, The Picabia Car, Smoking Fiero to illustrate the Aerodynamics of Social Interaction*.

Jean Fabre, invece, presenta due opere realizzate con coleotteri legati e tenuti insieme da filo di ferro *Vogelverschrikker (Scarecrow)* (1996) e un colossale emisfero, *De Globe*, (1997). A chiudere il percorso della mostra e delle Corderie le opere di Julian Schnabel. In questa parte finale le Corderie appaiono sgombrare e spaziose, mettendo in rilievo sia l'opera storica di Schnabel *Si Tacuissess* (1990) che la più recente produzione pittorica *A Self Portrait with Champagne Glass*, 1990; *Malfi*, 1996; *Portrait of Olatz*, 1997; *Portrait of Olmo*, 1997.

6.3. Analisi della mostra Futuro Presente Passato

I viali dei Giardini, la facciata del Padiglione Italia, l'edera d'ingresso e la grande sala centrale si collocano progressivamente come i luoghi nei quali i curatori delle Biennali pongono il segno sintetico della propria proposta espositiva. A questi spazi si aggiungeranno con Celant anche l'entrata e la parte terminale delle Corderie che per la loro struttura longitudinale si prestano ad un discorso visuale e ad una proposizione artistica che si articola secondo un inizio ed una fine. Lo spazio espositivo tanto del Padiglione Italia che delle Corderie costituiscono pertanto il punto di partenza della mostra Futuro Presente Passato.

I Giardini si presentano ancora in questa edizione come l'attacco del percorso espositivo, situazione che, come si vedrà nei prossimi capitoli, tenderà a cambiare spostandosi sempre più verso le Corderie. Il visitatore è accolto dalla grande installazione di Sol LeWitt, *Progressive Tower*, posizionata all'incrocio dei due viali. L'artista concettuale per eccellenza, che nel maggio del 1969 pubblicò le sue proposizioni in *Sentences on Conceptual art*,¹ introduce alla mostra tramite una scultura ambivalente: da una parte essa si pone nella sua produzione più tipica, caratterizzata da multipli, dall'altra ricorda strutture architettoniche sacre e arcaiche come la ziggurat.

La strada che porta al padiglione Italia passa attraverso l'installazione di Buren, per arrivare al fronte del padiglione su cui campeggia il leggero intervento di un'altro artista concettuale che, per quanto facente parte del gruppo dei poveristi, è sicuramente il più intellettuale e quello più vicino alla corrente americana, Giulio Paolini, che si compiace di non star propriamente nella Biennale essendo stato collocato appena fuori dall'edificio espositivo.²

Quindi il prologo della mostra che realizza Celant muove dal concettuale all'arte povera, isolando alcune declinazioni dalla più radicale testimoniata da Sol LeWitt ad una ambientale legata all'*institutional critique* e ad un'operazione di decostruzione della situazione espositiva dal di dentro testimoniata da Daniel Buren fino all'espressione

¹ Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, in "0-9", New York, 1969

² Giulio Paolini, *Ho detto di sì perché posso starne fuori*, in "Il Giornale dell'arte", giugno 1997, p. 21.

italiana testimoniata dall'Arte povera e dal suo rappresentante in questa sede Giulio Paolini.

Se all'esterno viene dichiarata una forma di preminenza dell'arte concettuale e poverista nelle sue varie declinazioni, all'interno del Padiglione Italia il discorso si muove tra i due binari paralleli della Pop Art e dell'Arte Povera.

Nell'edra che apre la mostra si trova la grande scultura di Claes Oldenburg e Cosie Van Bruggen mentre nella sala principale campeggiano quattro grandi Igloo Mario Merz.

L'idea di centralità di queste due opere, che assurgono a simbolo di una generazione di artisti, ad un periodo specifico dell'esperienza artistica e all'inizio temporale da cui considerare la genealogia dell'arte contemporanea, che consapevolmente Celant delinea, è sottolineata dal posizionamento centrale e scevro da qualsiasi tipo di intervento che ne possa modificare la visione. La scultura del duo Pop poggia su di un piedistallo basso che serve più per garantirne la staticità ma che essendo bianco spicca e isola di fatto la scultura dal pavimento scuro. Gli igloo di Mario Merz poggiano direttamente sul pavimento e rappresentano una piccola personale dell'artista piemontese. Le quattro strutture che per l'artista rappresentano tanto il mondo, l'esterno, quanto la casa e la sfera intima e privata³ sono presentate in quattro tipologie diverse (ferro, vetro, pietre, alluminio), quasi una variazione sul tema, un campionario della sua principale espressione artistica.

Già da queste prime due stanze si nota immediatamente l'effetto unificante conferito all'esposizione dall'uso della moquette grigio scuro. Scelta con grande accuratezza da Celant stesso il risultato che se ne ricava è la scomparsa del pavimento e allo stesso un ancoraggio delle opere allo spazio, unico, su cui sono posizionate. L'impressione visiva che si delinea è quello di uno spazio unico che attraversa le sale e che suggerisce decisamente un'idea di comunicazione e continuità fra le opere.

L'edificio del Padiglione Italia per come è strutturato non ha un percorso specifico. Per lo più le stanze si articolano intorno al salone centrale a cui si torna diverse volte per poi strutturarsi secondo un'infilata di stanze che spesso costringono a un dietro-front nella parte destra.

Il discorso retorico dell'allestimento di Celant è facilmente percorribile. Alle spalle della sala di Merz di collocano i Leoni d'oro alla Carriera Agnes Martin ed Emilio Vedova e con la stessa alternanza fra gli estremi dell'espressione e del concettuale si dipanano le stanze successive prima quella con le opere di Lichtenstein e a seguire *La casa del cinghiale* (1997) di Gilberto Zorio, di seguito le astrazioni colate (*Abstraktes Bild*, 1997) di Gerard Richter da cui si accede alla stanza di John Baldessari. Le figure artistiche che Celant

³ Germano Celant, *Arte dall'Italia*, Feltrinelli Milano, 1988, p. 120

propone sono le stelle del suo firmamento ma anche nomi di grandi artisti conosciuti. In particolare in questa zona non propone nomi di artisti poco noti.

L'allestimento quindi nel padiglione Italia è tutto centrato a rendere gli ambienti più minimalisti possibile dando alle opere tutto lo spazio necessario ad accoglierle e poterle vedere girandovi attorno ed esplorandole. Al consiglio direttivo relaziona questa sua intenzione in questo modo: « secondo me uno dei problemi importanti è che questa Biennale sia una Biennale pulita, essenziale dove c'è meno costruzione possibile [...] ho sempre paura ad aggiungere degli elementi perché spostano la visibilità ».⁴

Quindi l'intero allestimento al padiglione Italia è condotto seguendo l'idea di isolare per porre l'attenzione, ma anche necessariamente creando una distanza. La strategia è evidentemente quella della musealizzazione, della collocazione di opere ed artisti in una situazione di white cube che ammicca all'a-temporalità. L'allestimento suggerisce una condizione senza tempo, in cui le sue parole cardine "futuro, presente, passato" convivono in una sospensione temporale piuttosto che scandirne la successione.

Nonostante la presenza della moquette grigia anche nella sezione di sinistra del padiglione centrale che ospita la mostra *DALL'ITALIA* le soluzioni allestitivo sono molto diverse e non propongono lo stesso effetto musealizzato del resto della mostra. Gli artisti in mostra Ettore Spalletti, Maurizio Cattelan ed Enzo Cucchi, sotto la guida di Germano Celant collaborano ad un progetto comune di mostra che li vede interagire fra loro a diversi livelli cercando un rapporto di osmosi, di dialogo, di contrappunto fra le opere. Durante i mesi organizzativi che precedono l'apertura della Biennale i quattro si incontrano ripetute volte cercando di elaborare un disegno comune riflettendo su cosa possa voler dire per un artista ed un'opera essere affiancati ad un altro. Ne nascono sia un'esposizione in cui le opere dei tre dialogano fra di loro, in particolare sono le opere di Maurizio Cattelan a creare un commento, un supporto e una risposta alle opere dei suoi colleghi, sia un catalogo con l'aspetto di un libro d'artista. Il progetto deve essere considerato compiutamente tanto degli artisti quanto del curatore; non a caso a più riprese nel catalogo i nomi di Cucchi, Cattelan e Spalletti sono messi di fila insieme a quello di Celant senza nessuna gerarchia fino a far scomparire la figura curatoriale in quella di un artista.

La mostra quindi, pur essendo ridotta al minimo storico nella rappresentanza italiana, secondo il suo "mantra del levare", è un esempio molto riuscito di collaborazione nell'allestimento con gli artisti.

⁴ Verbali III Riunione del Consiglio direttivo, 2 maggio 1997, p. 27

Alle Corderie l'allestimento, nonostante le caratteristiche strutturali diametralmente opposte a quelle del padiglione Italia, suggerisce una dimensione di sacralità che più volte Celant stesso sottolinea « per me è importante che entrando in questo padiglione delle Corderie ci sia nuovamente il meno possibile e per le me Corderie dovrebbe diventare come una grande moschea, quasi vuota, bellissima con un segno, il pavimento pulito, i muri bianchi al padiglione centrale, spazi degni e puliti per tutti e lo stesso alle Corderie. Alle Corderie volevo togliere questo incavo al centro che ha sempre creato questa idea di fiera».⁵

Seguendo questi intenti Celant distribuisce la mostra nell'edificio cinquecentesco in aree delimitate e chiuse interrompendo la lunghezza del percorso e annullando l'effetto corridoio che la sezione centrale adibita al cordame accentua. La mostra alle Corderie è quindi divisa individuando le otto aree in cui si articolano gli spazi chiudendo il passaggio visivo. Le stanze quindi quando si percorrono non sembrano già precludere a quelle successive. La collaborazione con Gae Aulenti e Daniela Ferretti risulta particolarmente fruttuosa perché secondo i suoi desideri le varie sezioni, tali sono in termini visive e allestitivi, appaiono proprio come una basilica complice anche il fatto di essere interamente percorsa da colonne che separano lo spazio in una naturale navata centrale con le sue vicine navate laterali. L'espressione di "basilica o moschea" è usata da Celant stesso per descrivere l'effetto desiderato.⁶ Le opere sono distribuite nello spazio lasciando sempre un ampio agio di percorribilità intorno e distribuendole in modo da rompere la direttrice dritta, aprendo anche ai lati. Si veda ad esempio il mulino di Slominsky posizionato in maniera decentrata rispetto alla navata centrale o ancora i teschi del duo Jake e Dinos Chapman che sembrano essere rotolati di qua e di là delle colonne. Si veda, ad esempio, il posizionamento delle opere per comprendere il modo con cui Celant ha cercato di movimentare lo spazio, pur lasciando molto spazio vuoto che appare sempre riempito dalla stessa moquette del padiglione centrale (anche se di una gradazione più scura) che ha la funzione, anche qui, di raccordare le opere fra di loro. L'impressione quindi è quello di grandi spazi articolati dalle opere invece che da strutture espositive. Sono pochi infatti i supporti in cartongesso se non per l'esposizione dei quadri, posti peraltro in senso parallelo ai muri perimetrali, o per creare dei black boxes per la visione dei video, cosa che accade solo in due casi.

⁵ verbali III Riunione del Consiglio direttivo, 2 maggio 1997, p. 27

⁶ «At the Corderie we had the idea of an architecture without walls. That is, we should try to even out the flooring, to avoid erecting walls of separation and isolation, and to leave the entire space open, as in a great basilica or mosque. The artists would no longer exhibit their work in stalls, as at a fair, but in an open terrain» Cartellina stampa.

Alle Corderie Celant presenta inoltre la maggior parte delle opere dei giovani alternandoli ai grandi e mettendo in dialogo opere che toccano questioni comuni soprattutto da un punto di vista del *medium*, come nel caso di Mariko Mori e Sam Taylor Wood o Pipilotti Rist e Douglas Gordon che si fronteggiano ai due lati opposti delle Corderie, o delle tematiche, anche se affrontate in maniera molto diversa, come è il caso di Jan Fabre e Julian Schnabel. Se gli attacchi sono importanti, lo sono anche le chiusure e sorprendentemente, pur non avendo esposto nella sua carriera i neo-espressionisti tedeschi, egli chiude il percorso proprio con Schnabel di cui, in controtendenza con le opere molto recenti degli altri artisti, espone *Si Tacuisses* del 1990.

L'allestimento, articolato secondo le direttrici sopra descritte, risponde da una parte al desiderio di proporre una mostra internazionale di ampio respiro con artisti importanti, per dare lustro ad una Biennale in questo momento storico prima della riforma e sotto i colpi delle neonate sorelle Biennali, in una fase discendente; dall'altra mette in opera alcuni "vecchi tarli" dell'impostazione di Celant. Fra questi c'è l'interesse per l'allestimento come forma di comunicazione e dello spazio espositivo come cubatura.

Il primo aspetto è visibile sotto molti punti di vista; infatti oltre al suo insistere sulla necessità di un elemento che copra il pavimento e lo unifichi che lo porterà a cercare in tutta Europa la ditta che produca la giusta tonalità e dimensione, lo si può riscontrare anche dal suo inserimento nella cartella stampa di una pagina dedicata unicamente a questo.

Il testo che presenta è di grande interesse non solo perché conferma pubblicamente quanto discusso con gli architetti o relazionato al Consiglio Direttivo, ma perché si presenta come un tentativo di storicizzazione delle proposte allestitivie della Biennale, cosa avvenuta di rado e non in tempi recenti. Uno dei pochi esempi intorno a questo argomento è riscontrabile nella mostra curata da Giandomenico Romanelli *Ottant'anni di allestimento alla Biennale* del 1977, peraltro non citata nel testo.

In queste linee guida spiega che «nel padiglione centrale gli spazi saranno ridotti a delle semplici cubature, i tubi dell'aria condizionata saranno dipinti di banco e il pavimento porterà lo stesso segno, grigio scuro, presente alle Corderie [...] e unificherà i due spazi».⁷

L'interesse per la «semplice cubatura perimetrale» degli spazi era stata da Celant già attuata nell'ambito della sua prima mostra curata nell'ambito della Biennale Ambiente/Arte. In quell'occasione, sempre grazie alla collaborazione di un architetto, Gino

⁷ Cartellina stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep, busta n. 2131



Exhibition design at the Biennale

Romolo Bazzoni, an historian of the Biennale, wrote that from the very beginning in 1895 "one of the main concerns of the organizers was to come up with a successful display layout for the works in the large central Salon of the Palazzo d'Italia (...). However, in such a large space, the paintings and statues were not always exhibited to best effect." The first Biennales, in fact, tended to follow the exhibition layout of old "salons" and picture-galleries, re-formulating the neo-classical idea of the Museum. It was largely as a result of the example offered by the 1902 Turin "Expo" that, from 1903 onwards, the Venice Biennale began to come up with more adequate ways of exhibiting works within the large and rambling space of the main Palazzo. It was in 1903, in fact, that the first Secretary General, Antonio Fradeletto, had the idea of introducing "decoration" into the Biennale as an art-form in its own right, represented by seven "regional" rooms. The proposals illustrated included Ernesto Basile's designs for an "exhibition room" and a "refined salon", as well as a Tuscan room decorated with very stylized friezes by Galileo Chini. In 1905 the experiment was extended to involve the international exhibition space too, with exhibition designs by the likes of Ferdinand Boberg (Sweden), Emanuel Seidl (Germany) and Albert Besnard (France). In 1907 Giulio Aristide Sartorio decorated the large central room with scenes from classical antiquity. International influences - such as the Stockholm and Brussels Expos and the Viennese Secession shows - meant that there was an increasing awareness and originality in approaches to the difficult problem of adequately furnishing, decorating and lighting an exhibition space for works of art. From 1905 onwards, Seidl, Bruno Paul and Joseph Urban (to name but a few) made the German rooms at the Biennale exemplary lessons in exhibition design. The IX Biennale in 1910 included E.L. Wimmer's famous room for the exhibition of Klimt's work. As for the most active designer and decorator in Italy, Galileo Chini, in 1907 he drew his inspiration from Art Nouveau for the polychrome floral friezes of the L'arte del Sogno decorations in the room displaying Symbolist paintings. In 1909 he then decorated the eight spherical medallions of the cupola at the entrance to the Italian Pavilion with a universal allegory of art (works which were subsequently covered up but then restored in 1986). Another famous Biennale project of his came in 1904: the decoration of the Central Room for the XI

30124 Venezia
 30124 Venezia
 Tel. 041/5201671
 Fax 041/5205169
 Telex 319685 R.L.I.V.I.
 Cod. Fisc. 001830376

Biennale (a kaleidoscope of geometrical forms which reveals the clear influence of Klimt).

Under the General Secretary Antonio Maraini, the 1928 Biennale opted for a Rationalist approach to exhibition design, with a whole new generation of architects eschewing previous decoration in favour of simple architectural form and geometrical clarity. That year Gio Ponti created the modern rotunda, Marcello Piacentini worked on the central hall, Brenno Del Giudice designed the café and terrace, whilst Duilio Torre, Alberto Sartoris and Gigi Chessa designed furnishings and some small exhibition rooms. The post-war period was dominated by the presence of the Venetian architect Carlo Scarpa, who produced a number of prestigious exhibition designs over the period 1948-1972; his work always combining an analysis of contemporary art with a true feel for the Venetian context of the exhibition and the city's craft traditions. His first designs in 1948 included the layout of the Guggenheim collection and the design for the Paul Klee room, with the panelling organized so as to form an analogy to the paintings themselves. In 1950 Scarpa designed the room for Alberto Viani's one-man show, then in 1960 he designed some forty-old rooms. He produced the layout of the Italian Pavilion in 1962, '64, '66 and '68, when he added the raised intermediate floor in the central hall (thus doubling the exhibition space available). Another famous design was his 1966 Fontana room, with its cubic stands for the artist's very sinuous sculpture. Scarpa's last work for the Biennale came in 1972, concluding a series of projects which formed what A. Corboz has described as a "muséographie poétique".

Germano Celant provided the following guidelines for the exhibition design of *Future Present Past*: "In the Central Pavilion, the spaces will be reduced to the simple outer cubature, the air-conditioning pipes will be painted white, and the floor will bear the same mark, dark grey, as the Corderie. The latter, color plus pavement, will in fact be the unifying mark of both spaces. The preparation of the spaces stems from the demands of the works planned or to be exhibited. It will be an effort of co-operative production among the individual protagonists, a kind of orchestra direction in which each person is driven to express himself or herself to the utmost, having at his or her disposal a space or exhibit instrument consonant with his or her communicative and expressive needs. (...) At the Corderie, we had the idea of an architecture "without walls". That is, we would try to even out the flooring, to avoid erecting walls of separation and isolation, and to leave the entire space open, as in a great basilica or mosque. The artists would no longer exhibit their work in stalls, as at a fair, but in an open terrain, like nomads or travellers encamped out in the open, one within the other. In cases where isolation is necessary, because of problems of darkness, we have come up with non-rigid, non-built solutions. In cases where artists need walls on which to exhibit works such as paintings or reliefs, partitions will be built parallel to the walls of the Corderie. There will be a maximum of space and air for everything — a recuperation of the central nave as exhibition space (and not as street), and a longitudinal recuperation of the side aisles". Exhibition design in the Corderie and in the Italian Pavilion is by Gae Aulenti and Daniela Ferretti.

Linee guida per l'allestimento della XLVII
 Esposizione Internazionale d'Arte, allegata
 alla cartellina stampa, ASAC

Valle, "spoglia" le pareti del padiglione da tutte le controsoffittature e rivestimenti per lasciarlo al suo stadio essenziale. *L'incipit* dell'introduzione al catalogo del '76 chiarisce forse più di ogni racconto della mostra il punto da cui il curatore genovese si è mosso nella ideazione dell'allestimento della Biennale:

«L'idea di stabilire una serie di relazioni fisiche e percettive tra il contesto ambientale e le ricerche artistiche data nel corso dei secoli da quando l'artista, una volta che gli era stato assegnato uno spazio architettonico o urbanistico ha pensato di utilizzarlo non come "vaso" o "recipiente", che accoglie passivamente e indifferentemente una certa struttura, ma come una parte interagente con il suo intervento. Lungo tutta la storia dell'arte esistono opere, che hanno una funzione speciale di significare le situazioni in cui operano, e la differenza fra le maniere di significare è dovuta alla collocazione contestuale. Questa sollecita un senso di reciprocità basato su una mutualità reale, in cui *l'arte crea uno spazio ambientale*, nella stessa misura in cui *l'ambiente crea l'arte*. Ogni opera essendo riferita ad un dato particolare contesto è un estremo o un opposto, che esiste solo in relazione all'altro termine situazionale. Si crea un continuum tra immagine, superficiale e volumetrica, e un contesto dato, in cui l'osmosi muta a causa delle differenti condizioni ambientali.»⁸

⁸ Germano Celant, *Ambiente/Arte, dal futurismo alla body art*, Catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Venezia, 1977, p. 5.

Questa caratteristica dell'arte del XX secolo di cui egli nella mostra sopracitata trova le radici a partire dal futurismo è un aspetto cercato e trovato nelle opere e metodologicamente acquisito come pratica espositiva.

6.4. Ricezione critica di Futuro Presente Passato Celant

La ricezione della mostra di Celant per certi versi, comincia ancora prima di aprire i battenti a giornalisti e pubblico. Sin dal momento in cui viene nominato il 29 novembre 1996 i riflettori sono puntati su di lui, specialmente in Italia. Il suo ritorno in patria dopo anni come senior curator al Guggenheim di New York è accolto in maniera diseguale. L'anno prima della Biennale egli fa una mostra a Firenze tra arte e moda, dal titolo *Il tempo e la moda* che riscuote diverse critiche.¹ D'altronde dopo la stanza di Capucci in *Opera Italiana* alla Biennale del 1995 la critica italiana è ancora fortemente contraria a operazioni così apertamente di contaminazioni fra le arti e quindi la mostra viene guardata con sospetto. Nonostante ciò, Celant rimane un nome di prestigio. E' lui il critico che ha lanciato l'Arte povera, l'ultimo grande movimento italiano, insieme alla Transavanguardia a ricevere attenzione a livello internazionale ed è lui uno dei pochi critici italiani che ha saputo inserirsi e affermarsi a livello internazionale.²

Egli fin dalla sua nomina ha i riflettori puntati contro e la stampa mette in evidenza "la strategia delle conoscenze" di Celant ancora prima che la Biennale abbia aperto i battenti. Dalle pagine del New York Times ad esempio Roberta Smith lo accusa di usare la sua "rubrica" e di aver trovato il modo di aggirare i prestiti ai musei andando direttamente da gallerie e artisti.³

La pratica delle relazioni con gallerie e artisti di cui racconta la Smith - che è normale se si voglia un'opera recente in realtà - diventerà con il proliferare delle esposizioni un modo di procedere sempre più comune, fino a consolidarsi in prassi. Inoltre con il crescere del numero delle biennali il business per le gallerie si lega spesso all'essere "presenti" nelle esposizioni con i propri artisti. Il canale di legittimazione di un artista contemporaneo non

¹ Lea Vergine, *Biennale di Firenze: povera arte nel luna park della moda*, in "Corriere della Sera", 7 ottobre 1996.

² Nelle generazioni a venire di nomi di curatori italiani affermatasi a livello internazionale ve ne saranno molti di più, si ricordi ad esempio Francesco Bonami o Massimiliano Gioni, ma della generazione di Celant si tratta di poche persone, come Achille Bonito Oliva e Giovanni Carandente.

³ "Mr. Celant seems to be using his many connection to assemble "Future, Present, Past" an exhibition of recent works by 60 contemporary artists [...]. Of course, the recentness of the art means that Mr. Celant will not be able to borrow works from museums or collectors, but quickly from artists and galleries." Roberta Smith, *Silence in Venice: Bad Sign for Biennale*, in "The New York Times", 14 maggio 1997.

è unicamente il museo, anzi viene, per il contemporaneo, surclassato dalla “biennale”. Il legame fra gallerie e biennali si è reso a tal punto evidente che nel 2007 documenta12 s’impegna fra i suoi obiettivi di non rivolgersi alle gallerie affermate e di guardare oltre quel panorama consolidatosi con il mercato.

Le “conoscenze” di Celant vengono criticate sotto due punti di vista. Da una parte sono al vaglio i suoi rapporti con il potere tanto che alcuni giornalisti si spongono a dare una vera e propria storia di questi rapporti.⁴ Dall’altra sono messi sotto giudizio e sue scelte curatoriali come nel caso di Jerry Saltz, che sostiene che la mostra poteva chiamarsi anche come la famosa sitcom *Friends*.⁵

Il suo legame con gallerie viene anche sottinteso rispetto all’episodio delle dimissioni di Maurizio Calvesi dalla giuria che catalizzano l’attenzione della stampa italiana all’indomani dell’apertura della Biennale. Egli infatti aveva proposto Anselm Kiefer al leone d’oro vinto invece da Gerhard Richter. Calvesi sui giornali non risparmia critica alla giuria che dichiara in balia di un pregiudizio ideologico verso la pittura.⁶ I premi vengono criticati anche da Pierre Restany dalle pagine di *Domus* ma con sottolineature diverse. Il critico e storico francese condanna la scelta della giuria perché troppo in linea con il mercato, mostrando come la scelta di Richter serva a far salire le sue quotazioni di una galleria londinese che rappresenta sia Keifer –che però ha già alte quotazioni – e di Richter.⁷

Gli artisti e le opere scelte appaiono spudoratamente di parte, legate alle sue mostre e alla sua storia di curatore così in maniera Demetrio Paparoni lo accusa di autocelebrazione, autoincoronandosi come “vincitore” in un processo storico che però lui non ha la forza di sostenere non essendo un critico del calibro di Greenberg capace di strappare, di fatto, il primato al vecchio continente “Celant ci mostra che il futuro è la coda di ciò che rappresenta il suo passato.”⁸

Per la verità Celant non fa mistero di aver fatto ricorso, visto il poco tempo a disposizione, al già saputo,⁹ di non aver fatto ricerca e in una intervista rilasciata ad Alessandra Mammi che gli chiedeva conto di una mostra tutto sommato autobiografica Celant risponde: “E’

⁴ Mario Ajello, *Biennale, soldi, moda e molto Celant*, in “Panorama”, 26 giugno 1996, pp. 124-128.

⁵ Jerry Saltz *speciale grandi mostre dell’Estate*, in “Flash Art”, ottobre-novembre, n. 206, 1997, pp. 70-71.

⁶ Cfr. Paolo Vagheggi, *Calvesi sbatte la porta*, in “La Repubblica”, 15 giugno 1997;

⁷ “I due artisti fanno capo ad una stessa galleria londinese, quella di Anthony d’Offay. Richter è ben lontano dall’aver raggiunto le quotazioni di Kiefer [...] Richter è ormai sulla buona strada.” Pierre Restany, *Venezia-Kassel: l’ordine dei manager e i capricci dei sovversivi*, in “Domus”, ottobre 1997.

⁸ “Celant ci mostra che il futuro è la coda di ciò che rappresenta il suo passato. Incoronandosi re, egli compie di fatto quello stesso gesto che fu di Napoleone quando si autoincoronò [...] La strategia di Celant la sua forzatura della Storia, è così pesante che alla fine egli, nel tentativo di potenziare la sua nicchia di consensi, crea antipatia nei confronti di un’arte – i poveristi di ieri e di oggi – che invece va difesa in ben altro modo.” Demetrio Paparoni, in “Tema Celeste”, Ottobre-dicembre 1997.

⁹ “part of the pleasure of the Biennale perhaps, lies in seeing so many old friends”, Adam Gopnik, *The Repressionists*, in “The New Yorker”, 14 luglio 1997, p. 86.

chiaro che dovendo fare una Biennale in tre mesi mi sono portato la coperta di Linus: ovvero l'universo degli artisti di cui, almeno al 50 per cento conoscevo il lavoro frequentando mensilmente lo studio. Li ho invitati al telefono, ho puntato sul nostro rapporto e sulla nostra fiducia reciproca."¹⁰

Forse intuendo il rischio di una scelta di questo genere Germano Celant imposta l'intero impianto secondo due cardini principali che avrebbero dovuto metterlo al riparo da certe critiche che gli vennero comunque mosse fra cui appunto l'autobiografia e la musealizzazione. Egli infatti si era prefissato di fare una cosa diversa dalle sue mostre precedenti, rinunciando alla multidisciplinarietà che aveva contraddistinto molta parte della sua attività curatoriale, esponendo dunque solo artisti d'arte visuale e opere recenti, al di là dell'anagrafica dell'artista. Il risultato infatti è un alto numero –quasi il 90% - di opere realizzate nel 1997 o pochissimi anni prima.¹¹

La scelta di opere recenti va incontro al suo desiderio di evitare "il museo", l'effetto stantio di opere già viste e già conosciute, ma di proporre una mostra dinamica che suggerisce quanto fossero stretti i legami fra gli artisti e le opere dal 1967 all'oggi.

Paradossalmente però è proprio "l'effetto museo" che gli viene criticato. L'installazione delle opere, infatti, rispettano leggi e accorgimenti che sono propri degli spazi museali, spazio libero fra le opere, chiarezza ed essenzialità nell'allestimento, uniformità nella fruizione, per questo infatti realizza una pavimentazione unica tramite una moquette grigio scuro che producesse un aspetto "amorfo"¹² in realtà voluto dal curatore.¹³

Se per alcuni lo spazio fra le opere è un pregio facendo sì che "ogni identità mantiene le proprie identità"¹⁴ per altri invece è una grave pecca.

E' in particolare la critica italiana a puntare il dito contro questa scelta di omogeneizzazione e di orizzontalità temporale e così Enrico Crispolti ha a notare come l'impianto voluto da Celant che mette tutti gli artisti sullo stesso piano e che permette l'osmosi fra le opere non sottintenda invece una omologazione.¹⁵

Quindi se è vero che toglie i box da fiera, Celant opta per spazi da museo ma senza il rigore museale, con il risultato, nota la stampa estera, come una raccolta casuale¹⁶ o come una scelta cauta per evitare ultimamente un'interpretazione.¹⁷

¹⁰ Alessandra Mammì, *Celant 2: il Ritorno*, (intervista a Germano Celant), in "L'Espresso", 12 giugno 1997, p. 120.

¹¹ Cosa che non gli risparmia il commento di sostituire "artisti recenti con opere recenti". *Perché invece la Biennale è importante*, in "Il Giornale dell'Arte", luglio 1997, p. 1.

¹² Marcia E. Vetroq, *The 1997 Venice Biennale: A Space Odyssey*, in "Art in America", Settembre 1997.

¹³ "In apparenza è come se la mostra si organizzasse a caso e le opere non si costituissero secondo sistema di necessità ma di accidentalità e di imprecisione, sottraendosi ad uno schema determinato di compressione." Germano Celant "Un labirinto: Futuro Presente Passato" in *Catalogo della mostra*, pag. 12.

¹⁴ Francesca Pasini, *Cactus che arte*, in "Liberazione", 12 giugno 1997.

¹⁵ Enrico Crispolti, *Il "miracolo" di Celant. Una Biennale grossa ma non grande*, in "L'Unità", 12 giugno 1997.

¹⁶ Roberta Smith, *Another Biennale shuffles to life*, in "The New York Times", 16 giugno 1997.

Anche se Celant, nelle intenzioni, intende evitare l'effetto museo, infatti chiede solo opere recenti agli artisti. La sua risulta come un'operazione di storicizzazione e l'allestimento non fa altro che confermarlo.

In linea con i progetti dell'amministrazione comunale, Claudio Spadoni insinua che questa di Celant sia una prova generale del museo al padiglione Italia¹⁸ ma in effetti anche nell'intervista rilasciata ad Anna Detheridge per il *Sole 24 ore* Celant si lascia andare a dichiarazioni in questo senso affermando che "se (la biennale) fosse funzionante tutto l'anno sarebbe una struttura museale eccezionale"¹⁹, confermando in qualche modo la soffiata sui giornali che prima della sua elezione Celant stesse lavorando in gran segreto all'istituzione del museo d'arte contemporanea al padiglione Italia.

"L'amerikano"²⁰ sembra quindi voler fare una prova di forza e coglie questa Biennale come una sfida ed una possibilità di poter mostrare la sua storia. Per farlo ricorre agli strumenti comunicativi e organizzativi più efficienti, quelli imparati dal guru dell'affermazione del museo contemporaneo nel mondo, Thomas Krens e la Fondazione Guggenheim. D'altronde per realizzare "il Miracolo"²¹ a cui grida l'inviato speciale di *Le Monde*, bisogna essere pragmatici, e le molte osservazioni di Celant che ha perso il piglio "militante sessantottino"²² e ha acquisito quello "manageriale americano", non solo non vengono smentite dallo stesso ("è vero sono un manager"²³), ma vengono riconosciute come necessarie per il risultato finale.

Egli osserva che sono anni che gli dicono "Celant studia da museo" e lui risponde di aver "capito subito che le avanguardie necessitavano di una sistematizzazione storica e che l'Italia aveva bisogno di una metodologia scientifica anche per l'assoluto contemporaneo.

¹⁷ Marcia E. Vetroq, Marcia E. Vetroq, *The 1997 Venice Biennale: A Space Odyssey*, in "Art in America", Settembre 1997.

¹⁸ "(Celant) auspica che la Biennale diventi una struttura permanente, affidata, possibilmente, alle sue cure. Un gigantesco, straordinario museo, di cui questa edizione della Biennale sembra quasi una prova generale" Claudio Spadoni, *Biennale, prova generale per il "Museo Celant"*, in "Il Giorno", 18 giugno 1997, p. 18.

¹⁹ "si è voluto dare una serie di segnali per dimostrare a un pubblico internazionale che la Biennale è una macchina straordinaria che può funzionare in maniera non soltanto effimera [...] se questa struttura fosse funzionante tutto l'anno sarebbe una struttura museale eccezionale." Una Biennale dunque come prova generale per un futuro museo ai Giardini firmato Celant? La risposta non c'è." Anna Detheridge, *Strategie per un'arte globale*, in "Il Sole 24 Ore", 8 giugno 1997, p. 30; Cfr. Massimo Di Forti, *La Biennale è un museo, meglio il mio laboratorio* (intervista a Bonito Oliva), in "Il Messaggero", 7 giugno 1997, p. 20.

²⁰ Fin dalla sua elezione la sua carriera negli Stati Uniti gli fa guadagnare questo soprannome sulla stampa italiana. D'altronde come racconta Lidia Panzieri nel dopo-elezione "Contro di lui qualche critico ha rispolverato l'argomento un po' stantio di una possibile colonizzazione statunitense". Lidia Panzieri, *Celant Curatore Massimo*, in "Il Giornale dell'Arte", gennaio 1997, p. 4.

²¹ Cfr. *Une Biennale de Venise trop propre et trop sage*, in Culture "Le Monde", 17 giugno, 1997.

²² Sulla carta Alessandra Mammi gli dice. "Lo spirito sulla carta è più museale che critico. Cosa succede? Ha rinunciato a dare il critico militante? Qual'altro. Questa è una mostra militante dal momento che nasce dalla collaborazione con gli artisti, c'è una complicità fortissima che riflette la mia storia personale." Alessandra Mammi, *Celant 2: il Ritorno*, (intervista a Germano Celant), in "L'Espresso", 12 giugno 1997, p. 120

²³ "Sono un critico manager è vero. Ho riflettuto sul modo "più economico" di raccogliere tutto quello che mi girava attorno." Anna Detheridge, *Strategie per un'arte globale*, in "Il Sole 24 Ore", 8 giugno 1997, p. 30.

Da quel momento mi sono impegnato per costruire un metodo, basato su cronologie e biografie, esposizioni e cataloghi altamente qualificati sul presente dell'arte."²⁴

La scelta "temporale", qui operata in senso orizzontale, quindi appare come la soluzione per consegnare il contemporaneo alla storia. Se molta critica è fissa sull'idea di consegnare la "storia di Celant" alla storia dell'arte o sulla parzialità e semplificazione²⁵ di questa, sono in pochi a notare lo spostamento attuatosi con questa mostra. Invece di instaurare genealogicamente una relazione con l'avanguardia storica, come avveniva in precedenza nelle mostre storiche della Biennale,²⁶ egli indica le esperienze degli anni '70 come generatrici del contemporaneo.

Complessivamente la mostra, nonostante la tiepidezza dei commenti, ha una buona risposta dalla stampa. I grandi nomi chiamati, il suo sforzo di imparzialità che lo portano a chiamare anche artisti della "linea del nemico", come ad esempio Francesco Clemente, o Julian Schnabel che erano stati protagonisti di un "ritorno all'ordine" che però Celant non aveva sposato a livello curatoriale.²⁷

Viene apprezzato soprattutto per la qualità elevata di nomi proposti²⁸ e per aver fatto in qualche modo giustizia ad alcuni artisti che erano assenti da troppo tempo dalla Biennale, come ad esempio i rappresentanti della pop art che avevano trionfato proprio a Venezia nel 1964 o Agnes Martin, Anselm Kiefer, Annette Messinger Richard Artschwager ed altri, e artisti che non ci avevano mai messo piede come Brice Marden.

La scelta degli artisti però sembra basarsi sulla "longevità degli artisti invitati"; commenta, infatti, Bonito Oliva, di cui la mostra *Minimalia* al Castello di Rivoli viene riportata come l'Anti-Biennale²⁹, che sono molte le "grandi" esclusioni relativamente agli anni presenti in considerazione fra cui Warhol, Beuys, Basquiat, Haring oltre che due grandi protagonisti dell'arte povera come Kounellis³⁰ e Pistoletto.

²⁴ Alessandra Mammì, *Celant 2: il Ritorno*, (intervista a Germano Celant), in "L'Espresso", 12 giugno 1997, p. 120.

²⁵ "Una mera operazione di riepilogo", Achille Perilli, in *Diario Supplemento*, "L'unita", 25 giugno 1997.

²⁶ Cfr. parte di questa tesi (penso che ne parlerò in analisi della mostra di Celant) in cui spiego il taglio importante che fa a livello temporale cambiando i riferimenti genealogici dalle avanguardie all'arte degli anni '70.

²⁷ Renato Barilli, proprio in virtù di questa apertura parla di "antologismo esasperato" (cfr. Barilli, Renato, *Improvvisazione in laguna, rigore a Kassel*, in "Il Corriere della sera", 11 giugno 1997).

²⁸ Cfr. Hervé Gauville, *La Renaissance de Venise. La 47e Biennale fait du neuf avec des artistes confirmés*, in "Liberation", 16 giugno 1997; Calvo Serraller, *La Bienal de Venecia sorprende a los expertos con su tono equilibrado e intelligente*, in "El País", 13 giugno 1997; Sulla stampa italiana i commenti sono biunivoci e se da una parte apprezzano la qualità delle opere (Cfr. *Chiacchiere ai Giardini*, in "Il Giornale dell'Arte", luglio-agosto, 1997) ne criticano altri aspetti.

²⁹ *Achille e la sua Antibiennale*, in "Il Sole 24 Ore", 8 giugno 1997; Massimo Di Forti, *La Biennale è un museo, meglio il mio laboratorio*, in "Il Messaggero", 7 giugno 1997.

³⁰ Per l'assenza di Jannis Kounellis è possibile ipotizzare una frizione dovuta alla mostra sulla moda a Firenze. In quell'occasione, infatti, l'artista non risparmiò parole amareggiate per l'accostamento fra opere d'arte e abiti sartoriali.

Unanimi sono invece i commenti sulle presenze femminili di questa Biennale: “pur trattandosi di una brutta mostra c’è un elemento fortunato che lo riguarda; una spaziosità ai margini che salva il centro. Celant stato salvato da un piccolo numero di giovani artisti, molti dei quali sono donne che usano il video. Pipilotti Rist, Sam Taylor Wood, Mariko Mori, Vanessa Beecroft. “A queste piccole parentesi di vita ci fanno desiderare un Celant più attento a guardare attraverso l’altra estremità del telescopio, più concentrato sull’ora e meno sull’allora.” Le artiste, alcune delle quali conquistano anche i premi della Biennale, dimostrano soprattutto un uso aggiornato della fotografia e del video. Sono proprie le opere video della nuova generazione di artisti che conquistano critiche positive e in qualche modo conferma anche l’interesse crescente per questo medium.

Il plauso è riservato anche alla sezione italiana, che pur mostrando una selezione molto esigua di artisti trova nella scelta di far lavorare gli artisti in comunicazione visiva risulta vincente e si attesta forse come la dimostrazione più chiara degli intenti di incrocio di linguaggi artisti e generazioni che Celant aveva in mente. Fra i tre artisti italiani Enzo Cucchi, Ettore Spalletti e Maurizio Cattelan, si crea un rapporto di dialogo vero che si traduce in un allestimento di opere personali ma presentate come un’opera comune, cosa che viene recepita e apprezzata dalla critica. In particolare le opere di Cattelan sembrano offrire un ambientazione³¹ - con il suo lampadario, le biciclette appoggiate al muro e i piccioni impagliati - alla pittura di Spalletti e Cucchi dando una prova quasi – suggerisce Restany- di “estetica relazionale”³²

La scelta delle tre generazioni in comunicazione fa sì che *Aperto* venga cancellata in modo indolore. Dopo tutte le polemiche nell’edizione precedente, l’inclusione pacifica all’interno di *Aperto* nella mostra centrale e senza dubbio, anche la qualità e l’interesse suscitato dai nomi delle nuove generazioni, permettono ad *Aperto* di scomparire senza che se ne faccia un evento luttuoso come nella Biennale precedente, facendo passare alla storia che in fondo la colpa della cancellazione di *Aperto* è colpa di Clair dal momento che Celant non la cancella ma la assorbe nella mostra centrale e sancendo allo stesso tempo una prassi che sarà poi ricalcata da Szeeman.

Il confronto con la documenta di Kassel viene spontaneamente proposto sia dai commentatori che da Celant stesso. Per il curatore genovese il confronto comincia fin dalle prime battute del suo incarico quando Rondi decide le date dell’inaugurazione in base alle

³¹ Giacinto di Pietrantonio, *Superstrata adriatica*, in “Flash Art”, giugno-luglio 1997, p. 68.

³² Pierre Restany, *Venezia-Kassel: l’ordine dei manager e i capricci dei sovversivi*, in “Domus”, ottobre 1997, pp. 101-116.

date d'apertura della manifestazione tedesca. Le due manifestazioni sono da sempre in una competizione più o meno evidente ma la strategia comunicativa di Catherine David, fa sì che Celant prenda posizioni simili cercando di tenere segreti alcuni dei nomi chiamati per la manifestazione e cercando di porsi in aperto contrasto. Le somiglianze vengono evitate il più possibile ma d'altronde non sarebbe potuto essere diversamente, considerando l'impostazione teorica dei due curatori che vengono stigmatizzati in visione "manageriale, pragmatica, capitalista e liberale" nel caso di Germano Celant e "freudiana, marxista, critica e radicale" quella di Catherine David.³³

Come si evince dal confronto più approfondito fatto tra le due manifestazioni da questa apparente antinomia è possibile trarre in qualche modo gli estremi di un fare mostra che si afferma negli anni '90. Documenta x sarà decisamente più d'influenza rispetto alla Biennale di Celant, che subirà al contrario una sorta di cancellazione storica, ma rimane alla 47esima edizione di aver indicato chiaramente una nuova genealogia di riferimento per l'arte contemporanea, che si distanzia ormai irrimediabilmente dalle avanguardie che appaiono lontane e con problemi fondamentalmente diversi.

Nel confronto con Documenta, quand'anche i critici sono spietati con Catherine David, *Futuro, Presente Passato* appare come una mostra scialba e leggera, in particolare nella stampa estera.³⁴

Nella stampa italiana, quando messe a confronto invece, la Biennale di Celant sembra recuperare posizioni grazie al criticatissimo allestimento che invece a Kassel appariva spezzettato; così ad esempio Fanelli sottolinea il solido filo conduttore³⁵ sotteso all'impianto perchè "Celant è riuscito a infondere a questa Biennale un senso di grande ordine [...] la visita è resa gradevole, facile da memorizzare e valorizza tutte le opere esposte".³⁶ L'allestimento ovviamente ricalca un modo diverso di concepire sia la mostra e l'opera ma condividono un approccio temporale alla rilettura della recente storia dell'arte, che appare come un tentativo di lasciare un segno nella storia, uno sforzo di dire qualcosa in relazione alla storia dell'arte, seppure attenendosi ad un credo diverso³⁷

³³ Pierre Restany, *Venezia-Kassel: l'ordine dei manager e i capricci dei sovversivi*, in "Domus", ottobre 1997, p. 102.

³⁴ "Venise ou Kassel? Les amateurs de réelles découvertes opteront pour la ville allemande. Il est plus intéressant pourtant de ne pas avoir à choisir car les deux manifestations s'opposent et se complètent, Venise plus légère et plus consensuelle, Kassel plus grave et peut-être plus polémique". Mireille Descombes, *Venise-Kassel, le match de l'été*, in "L'HEBDO", 26 luglio 1997, p. 66.

³⁵ Fanelli Franco, *La Biennale di Venezia 1997 Dal Vivo*, I libri reportage de "Il Giornale dell'Arte", Allemandi 1997.

³⁶ Fanelli, Franco, *Perché (invece) la Biennale è importante*, in "Il Giornale dell'Arte", luglio-agosto 1997, p. 1.

³⁷ "l'art contemporain est quelque chose qu'il est toujours loisible de regarder, souvent d'écouter, quelquefois de renifler et même de palper. [...] D'ans ces manières d'utiliser, de s'appropriier ou de contourner des territoires dévolus ou non aux célébrations artistiques, se dévoile le désir de laisser une trace dans l'histoire. [...] Chacun de ces trois événements se décrypte comme une triple profession de foi. Le credo vénitien est

esthétique ; [...] le credo kesselien est néo-marxiste ;[...] le credo lyonnais est alternatif.” Hervé Gauville, *Trois villes, une même foi en l’art contemporain*, in “Liberation”, 10 luglio 1997, p. 97.

6.5. Germano Celant: verso un “pensiero povero”.

Il testo in catalogo di Germano Celant rivela immediatamente l’arena dell’azione e del pensiero della sua Biennale: *Germano Celant vs Biennale di Venezia*.

Il titolo riconduce immediatamente al fatto che assumere la Biennale come soggetto d’indagine porta con se numerose problematiche, una su tutte la difficoltà, di porsi come esposizione che presuma di essere testimonianza dell’arte di tutto il mondo.¹ In questo senso, Celant, puntualizza che vi possono essere solo due situazioni entro cui questo può avvenire: considerando la Biennale entro uno specifico contesto storico² e facendola dipendere da una determinata e specifica visione curatoriale, che si espone naturalmente alla temporaneità e alla confutazione. Sostiene Celant: « Nella storia delle Biennali, come di tutte le grandi mostre la buona esposizione si distingue per un certo numero di affermazioni o paradigmi forti che sono suscettibili di essere confutati, negati e messi in discussione. Ogni volta che questo succede la ricerca teorica ed espositiva sopravvive e procede ».³

L’idea di una metodologia espositiva e il fatto che la mostra operi attraverso il display è un’idea molto chiara a Celant che già nel 1982 pubblicava *The Visual Machine*,⁴ un saggio intorno alle pratiche espositive del novecento dimostrando come queste costruissero attraverso l’allestimento un preciso pensiero teorico.

¹ “Le mostre d’arte contemporanea realizzate oggi si accollano l’onere di compendiare i maggiori spostamenti di paradigma del secolo scorso, o di articolare le tendenze definitorie del declino attuale. Teoricamente, ‘un’esposizione biennale è progettata per porre in rilievo in modo specifico le conquiste e svelando quelle mai viste in precedenza. Ma questo poi succede di rado, considerate le pressioni nazionali, economiche e politiche che gravano sulle grandi esposizioni biennali, come quelle di Venezia, Istanbul, San Paolo e New York, per citare soltanto le più conosciute. E dato che si avvicina il nuovo millennio, non c’è dubbio che si guarderà alle principali biennali organizzate, nei prossimi tre anni come a scadenze atte a fornire una chiara comprensione del XX secolo, sotto tutti gli aspetti in cui lo si può analizzare: per decennio, per movimento, per tema, per nazione e così via.” Nancy Spector, Vincente Todoli, Giorgio Verzotti, “Futuro Presente Passato: una visione dall’interno”, in Germano Celant (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1997, p. 13.

² La sua realizzazione e la sua messa in mostra sono comprensibili interamente solo posizionandola in un certo tempo. Non può essere separata dal contesto storico in cui è fatta” Germano Celant, “Germano Celant vs Biennale di Venezia”, in Germano Celant (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1997, p. XXI.

³ Germano Celant, *Ibidem*.

⁴ Il testo venne pubblicato originariamente in *documenta 7*, vol 2, Kassel 1982, pp. xiii-xvii e ripubblicato in Reesa Greenberg et alii, *op. cit.*, 1996, pp. 371-386.

Egli osserva inoltre come nell'ambito delle grandi rassegne internazionali come la Biennale e Documenta, sia difficile elaborare nuovi modelli espositivi che normalmente si ripetono.⁵ Le formule più consuete si basano su strumenti di « registrazione e rilevamento » che rispondono a « un tema, a una prospettiva storico-cronologica che opera su una contestualizzazione urbana o territoriale, sociologica o antropologica, filosofica o scientifica, estetica o linguistica, al chiuso o all'aperto, museale o alternativa, centrale o periferica, nazionale o transnazionale, e infine a un'individuazione di una personalità che si è collocata al centro o ai margini delle vicende dell'arte. ».⁶

L'interesse per l'allestimento come funzione retorica e interpretativo-critica è una delle caratteristiche principale e più importanti dell'apporto del pensiero del critico dell'Arte povera. Se egli ha avuto la capacità di riconoscere il fermento artistico di poveristi e di sostenerlo promuovendolo a livello internazionale è stato proprio in virtù di una consapevolezza del medium attraverso il quale fosse importante comunicarlo:

“Lungo tutta la storia dell'arte esistono opere che hanno la funzione speciale di significare le situazioni in cui operano, e la differenza fra le maniere di significare è dovuta alla collocazione contestuale. Questa sollecita un senso di reciprocità basato su una mutualità reale, in cui *l'arte crea uno spazio ambientale*, nella stessa misura in cui *l'ambiente crea l'arte*.”⁷

Questa riflessione sull'allestimento viene formulata in occasione di *Ambiente/Arte* del 1976 che egli realizza proprio alla Biennale di Venezia. In quell'occasione egli “scarnifica” la struttura architettonica cercando un accordo linguistico fra l'ambiente e l'opera. Inoltre nel testo riflette intorno alle operazioni espositive compiute fin dalle avanguardie nella ricerca del giusto linguaggio allestitivo corredandolo di un'importante documentazione fotografica. *Ambiente/Arte* è pertanto da considerare alla base tanto del saggio *The Visual Machine* che dell'esposizione *Futuro Presente Passato* per la Biennale del 1997.

Nella progettazione della mostra del '97 fra le sue preoccupazioni principali vi è il tentativo di sfuggire alla strutturazione territoriale della Biennale. « La costruzione dei padiglioni si lega a una territorializzazione politico-diplomatica, che cerca di distinguere l'arte per configurazioni nazionali. Oggi le frontiere fluttuanti questa cartografia è entrata in crisi. Perché esclude la sovrapposizione e lo sconfinamento tipici dell'arte, sempre tesa a trascendere l'ordine, le identità e le separazioni. L'artista non appartiene alla nazione, ma

⁵ Sia per la Biennale che per Documenta, come per tutte le grandi esposizioni, estiva (un'altra costante ripetitiva, di matrice promozionale-turistica) , le innovazioni della metodologia espositiva sono rare e soffrono di una notevole ripetitività, non si sono ancora trasformate in dinamicità critica continua.” Germano Celant, Idem, in Germano Celant (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1997, p. XXII.

⁶ Germano Celant, *Ibidem*.

⁷ Germano Celant, *Ambiente/Arte, dal futurismo alla body art*, Catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Venezia, 1977, p. 5.

alla storia dell'arte e agli artisti, a una comunità che si è sempre ribellata a qualsiasi limite». ⁸

Anche se praticamente su questo versante egli non riuscirà ad introdurre cambiamenti e innovazioni, questo aspetto viene comunque segnalato perché testimonia l'intenzione di Celant di presentare tramite l'esposizione un "terreno comune" che rifletta un tentativo di « emancipazione dell'arte dalla tutela nazionale ». In questo senso si comprende l'uso che egli fa del padiglione Italia e delle Corderie dell'Arsenale cercando di « trascendere l'identità degli artisti e immergerli in una solidarietà linguistica ». ⁹

Pertanto il discorso espositivo che Celant propone è tanto spaziale (territorio comune – percorso da un flusso migratorio) quanto temporale che prevede un orizzonte di comunanza tra il futuro e il passato che è il presente. La logica temporale non è lineare, ma di un territorio in cui passato presente e futuro si intersecano, di cui è necessario tracciare una mappa con alcune coordinate che non segnano però un sviluppo progressivo. Celant sostiene che la storia si scriva « dall'oggi all'ieri, per cui la logica di dare alla Biennale era quella di un capovolgimento di termini: *Futuro Presente Passato* ». ¹⁰

L'indicazione temporale del titolo non può essere considerata una tematica e infatti la mostra s'inscrive nel solco delle mostre internazionali senza un tema specifico ma con una proposta interpretativa, difatti prosegue:

"Una volta stabilita l'uscita dalla dimensione tematica e l'assunzione di una prospettiva temporale aperta e rovesciata, ho tentato di capire cosa questo significasse in termini di lettura interpretativa, il significato è semplice: il passato è il mio futuro e il mio futuro è il mio passato, questi si incontrano al centro nel presente." ¹¹

Un'impostazione teorica questa che determina le soluzioni allestitive trovate. Gli artisti vengono presi individualmente e vengono accostati in base a parametri di « attrazione energetica e concettuale, visuale e formale » provate dal curatore e dai collaboratori che lo hanno affiancato - Nancy Spector, Vincente Todoli e Giorgio Verzotti.

E' quindi la logica dell' "intensità", sostenuta dalla metafora stellare che gli permette di parlare di stelle, galassie e supernovae in base all'intensità luminosa, che sono stati scelti artisti a cui sono dedicate stanze personali.

La biennale stessa si configura come una Galassia, concetto che egli comunica fin dalla copertina del catalogo. L'utilità di una metafora del genere gli permette non solo di scegliere gli artisti in base alla loro luminosità - si veda ad esempio la definizione di Agnes

⁸ Germano Celant, Idem, in Germano Celant (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1997, p. XXII.

⁹ Germano Celant, *Ibidem*.

¹⁰ Germano Celant, Idem, in Germano Celant (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1997, p. XXIII.

¹¹ Germano Celant, *Ibidem*.

Martin e Brice Marden come « luci di massima intensità per la pittura contemporanea » – ma anche di considerare il panorama artistico come un territorio in continua espansione e conosciuto solo nelle sue parti più prossime. Se da un lato questo determina una relatività delle scelte curatoriali, dall'altra permette al curatore di fare una scelta che non sia nel senso dell'esclusione, dice infatti: « Da parte mia ho scelto di fermarmi con il mio sguardo su alcune stelle. Ciò non esclude che quelle "non" visitate siano di maggior magnitudine. [...] Diciamo che in quest'occasione non mi sono messo in lunghezza d'onda con loro. Questo non significa che la loro luminosità sia inficiata dalla mia scelta, rimangono grandi stelle che la mia "freccia del tempo" 1997 non ha percorso. Niente di drastico o drammatico, ho seguito una traiettoria che non li ha inclusi, ma esistono e contano in maniera assoluta, fuori dalla relatività di questa Biennale ». ¹²

Necessariamente quindi la divisione dello spazio del Padiglione Italia e delle Corderie avviene in modo da offrire un territorio « ambientale e architettonico che corrisponda al rispetto del lavoro e della sua presentazione ottimale al grande pubblico ». ¹³

No prevale pertanto una divisione fra generazioni o tipologie artistiche ma un'articolazione spaziale che restituisca un passaggio osmotico sia spaziale che temporale fra gli artisti, mescolando quindi le generazioni. ¹⁴

Questa impostazione è il motivo per cui Celant decide di non ristabilire più Aperto. Se infatti Clair decide di non fare Aperto perché semplicemente non fa parte dei suoi interessi storico-critici né nelle sue ambizioni curatoriali, Celant ne sancisce la fine. Se Clair è passato alla storia per aver soppresso *Aperto* è Celant, però, a darne le ragioni critiche che poi saranno sposate da Szeemann che le estremizzerà in dAPERTutto.

Celant, quindi, teorizza la fine di *Aperto* assorbendolo però nella mostra centrale:

"le generazioni, pur esistendo, possono confondersi e fondersi. Di qui la caduta della distinzione tra mostra storica e *Aperto*, che aveva segnato le Biennali precedenti". ¹⁵

Una scelta teorica che ha risolto pratico molto rilevante. Celant, infatti, invita tutti gli artisti "sia ottantenni che ventenni" a partecipare con un'opera recente e contemporanea,

¹² Egli nomina artisti precisi che ha escluso forse per giustificare un'assenza che si sarebbe portato dietro un certo numero di critiche, forse dagli artisti stessi, considerando che si tratta di nomi con cui egli ha lavorato spesso e che rappresentano dei nomi importanti nel panorama internazionali fra questi nomina: "Andre e Kounellis, Kosuth e Pistoletto, Weiner e Baseltiz, Salvadori e Sherman, Penone e Verduyck, Byars e Blechner, Simonds e Anselmo, Samaras e Irwin...insieme a molti altri con cui ho lavorato e condiviso nel tempo energia e sintonia, potrebbero rientrare in una mappa simile a quella tracciata per la Biennale di Venezia del 1997." Germano Celant, Idem, in Germano Celant (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1997, p. XXIV.

¹³ Germano Celant, *Ibidem*.

¹⁴ "Sul piano degli artisti significa che le generazioni, pur esistendo, possono confondersi e fondersi." Germano Celant, Idem, in Germano Celant (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1997, p. XXIII.

¹⁵ Germano Celant, *Ibidem*.

fatta pochi mesi da o realizzata appositamente per la Biennale, permettendo quindi a tutti gli artisti di incontrarsi « sul piano dell'orizzontalità temporale ».¹⁶

L'apertura all'incontro fra opere e generazioni trova corrispondenza nell'allestimento che punta alla comunicazione visiva del continuum spaziale e temporale, uniformando quindi le sale e gli spazi anche tramite l'uso di una pavimentazione unificata. Un'idea questa che, come già accennato sopra trova ispirazione nella precedente mostra fatta per la Biennale nel '76 nel cui catalogo scrive:

“Ogni opera essendo riferita ad un dato e particolare contesto è un estremo o un opposto, che esiste solo in relazione all'altro termine situazionale. Si crea un continuum tra immagine superficiale e volumetrica, e contesto dato, in cui l'osmosi muta a causa delle differenti condizioni ambientali”.¹⁷

Quello che si presenta è, usando le parole della commissione che assiste Celant, “un continuum interconnesso”¹⁸ in cui si sentono le voci anche di quegli artisti che pur essendo scomparsi, hanno vissuto il lungo contemporaneo individuato nella forbice temporale che dagli anni 60 arriva fino al 1997.¹⁹

A di là degli aspetti qui sopra individuati tutte le altre strategie che mette in campo sono determinate da quello che Carlos Basualdo chiama il principio di opposizione,²⁰ secondo il quale le biennali si alternano in opposizione alla precedente, rendendo quindi difficile e instabile una narrazione intorno a questo genere di istituzioni. Pur essendo veritiera questa osservazione, si vedrà nelle conclusioni come la partica per opposizione sia generatrice da un lato della crescita dell'istituzione stessa e dall'altra come una strategia per garantire la distinzione fra mostre, che come osserva Celant, tendono a ripetere le formule espositive. Pertanto compito dello storico sarà quello di individuarne anche le continuità.

Secondo questa strategia in contrapposizione con Jean Clair, Celant propone una mostra non tematica, centrata sul contemporaneo evitando la lettura storica e in contrapposizione a se stesso, cercando di proporre qualcosa di diverso anche rispetto alle proprie pratiche espositive, decide di fare una mostra non multidisciplinare, perché sostiene la contaminazione dei linguaggi è diventata una prassi per cui, Celant sente il

¹⁶ Germano Celant, Idem, in Germano Celant (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1997, p. XXIII.

¹⁷ Germano Celant, *op. cit.*, 1977, p. 5.

¹⁸ Nancy Spector et alii, Idem, in Germano Celant (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1997, p.13.

¹⁹ “Se Futuro Passato Presente si concentra soltanto su artisti viventi – offrendo una selezione transgenerazionale che spazia da Agnes Martin a Annette Messanger e a Mariko Mori -, altri ve ne sono il cui spirito può essere avvertito in qualsiasi mostra dedicata “al contemporaneo”. Le voci particolari di artisti come Joseph Beuys, Andy Wahrol, Eva Hesse, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark e Felix Gonzalez-Torres, anche se non vivono più, echeggiano e informano questa mostra come parte di quel continuum che essa cerca di incarnare” la dicitura della mostra Futuro Passato Presente invece di Futuro Presente Passato è un errore che si ripete due volte nel testo Nancy Spector et alii, *Ibidem*.

²⁰ Carlos Basualdo, “The Unstable Institution” in Marieke van Hal, Viktor Misiano, Igor Zabel “Biennials”, edizione speciale di *MJ-Manifesta Journal 2* (Inverno 2003 – Autunno 2004).

bisogno di distaccarvisi e dice « Apparentemente sembra un gesto di conservazione, ma in un momento storico critico in cui la contaminazione dei linguaggi è diventata anche tra i giovani critici, una prassi generalizzata, ho pensato che l'uscita dal branco poteva avvenire nuovamente andando contro corrente, rispetto alla mia stessa identità e alla situazione della critica ».²¹

La necessità di contrapporsi alla sua prassi e a quella dei suoi colleghi sembra nascere da due necessità. La prima e certamente la più determinante è dovuta alla grande concorrenza. Per questa Biennale, più che per altre la situazione di concorrenza si fa elevatissima perché per una congiuntura che si ripropone poche volte la Biennale di Venezia si svolge in contemporanea con la sorella tedesca Documenta e con la grande rassegna di scultura di Münster oltre che con la Biennale di Lione che seppure di minore importanza rispetto alle altre, reca un curatore d'eccezione come Harald Szeemann.

Fino a quel momento la percezione della crescita di biennali e di grandi rassegne d'arte internazionali era stata minore, nel 1997 diventa un dato imprescindibile. Quell'anno sono molti i giornali che fanno il confronto fra la Biennale e Documenta, con l'aggravante, per Celant di non avere il budget e il tempo a disposizione della sua collega Catherine David.

Per questo motivo egli cerca di operare a livello di comunicazione, scelta degli artisti in diretta contrapposizione con David in modo da non uniformarsi e venirne schiacciato.

Un'altra scelta fatta secondo il principio di opposizione la è la riduzione del numero degli artisti che rappresentano l'Italia. La scelta nasce proprio dalla constatazione che normalmente l'Italia fa una mostra molto vasta quindi per par condicio propone un numero di artisti tali da accordarsi con il trend degli altri padiglioni Nazionali.

Il progetto che ne segue è uno dei più riusciti della Biennale e nel quale riesce a realizzare un'interazione fra gli artisti e non solo fra le opere. Il desiderio sotteso alla mostra *DALL'ITALIA* era quello di far emergere la ricerca linguistica, formale e creativa italiana cosa che avviene nella cooperazione all'ideazione della mostra e del suo allestimento.

La riflessione sulla modalità espositiva che Celant compie in questa esposizione lo porta a riflettere sul comporre gli elementi di una mostra. Nel momento infatti in cui viene meno un tema unificante di cui le opere svolgono i paragrafi di stanza in stanza, la mostra, sembra dire Celant fra le righe, consta comunque di una unità complessiva data dall'insieme del percorso (« l'intento è quasi sempre di far risaltare il carattere unitario di un percorso ») e parallelamente di una discontinuità, data dal succedersi delle opere offrendo un cambiamento e una modificazione percepibili e palese.²²

²¹ Germano Celant, Idem, in Germano Celant (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1997, p. XXV.

²² Germano Celant, Idem, in Germano Celant (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1997, p. XXIII.

Pertanto la 47Biennale è concepita da Celant come una « totalità mobile, finita e illimitata secondo l'esigenza di una sintesi aperta e plurale, che si annette la storia, la ricerca dell'ignoto ». La mostra quindi tenta di agglomerare opere che diano lo stato presente dell'arte secondo uno « scorrimento verticale e orizzontale che integri le testimonianze di tutte le età e di tutte le tendenze dal 1960 a oggi ».²³

La scelta del "white cube"²⁴ nell'allestimento è molto importante perché non svolgendosi la Biennale in spazi museali, Celant e Gae Aulenti si sono dovuto sforzare di far assomigliare le Corderie, così fortemente connotate, in un ambiente che si avvicinasse al white cube. Non sono state dipinte le mura di bianco ma lo spazio è stato diviso e il pavimento è stato coperto in modo da far sembrare gli spazi come sacri. Un processo quindi di musealizzazione cercato fin nei minimi dettagli, come ad esempio nella scelta del tono giusto del grigio del tappeto, per utilizzare un linguaggio internazionale, a-storico e consolidato che avrebbe conferito alle novità proposte di essere immesse immediatamente in un circuito consolidato.

Dal testo *The Visual Machine* è interessante notare che essendo l'allestimento uno strumento interpretativo egli sostiene che ognuno sceglierà quello che meglio interpreta quanto vuole sostenere, e nel caso di questa Biennale egli vuole sostenerne l'importanza internazionale, ma una cosa sola egli deplora il mettere in relazione l'arte con l'arte, affermando la necessità di una convergenza fra i diversi linguaggi espressivi.²⁵

Coerentemente invece con quanto aveva già formulato almeno una decina d'anni prima sul concetto di contemporaneo²⁶ egli ne ripropone alcuni accenti in questa Biennale « le sue manifestazioni si svolgono sotto i nostri occhi, senza che lo sguardo riesca a controllarle e a definirle o la parola sia capace di descriverle in tempo, allo stesso tempo ».²⁷ Quindi il contemporaneo « nel suo scorrere rimane tutto da scoprire, resta indefinito e informulato, esiste e si impone, ma non si lascia incanalare. E' difficile confinarlo in un paesaggio unico, rinchiuderlo in un perimetro dove stabilire cosa passa e come succede. Si irradia continuamente liberandosi delle cose presenti. E' un'energia a

²³ Nancy Spector et alii, Idem, in Germano Celant (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1997, p. 11.

²⁴ Brian O'Doherty, *Inside The White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, pubblicato la prima volta in tre saggi distinti su in *Artforum* nel 1976, ripubblicati poi in un unico volume nel 1981.

²⁵ "Certainty, with the current situation, it is impossible to affirm the existence of a single method containing immutable and fixed points, for there cannot be any one norm. Each work can exist according to multiple points of reference, relating to numerous, parallel experiences. What seems troublesome and reactionary to me is the use of a method that compares only art to art. For this reason I have preferred and continue to prefer an expository method that affirms the convergence of languages" Germano Celant, Idem, in Reesa Greenberg et alii, *op. cit.*, 1996, p. 385.

²⁶ Cfr. Germano Celant (a cura di) *Il gergo inquieto, inespressionismo americano*, catalogo della mostra, Bonini Editore, Genova, 1981.

²⁷ Germano Celant, *Periodi di marmo : arte verso l'inespressionismo*, Electa, Milano, 1989, p. 5.

perdere, senza limiti: tutto è identicamente contemporaneo ma la definizione lo smarrisce, ne attua la perdita ».²⁸

Egli dice sempre in questa introduzione che l'interesse per il contemporaneismo è qualcosa a cui lui assiste in continuazione e si svolge nel tentativo di inquadrare e cristallizzare in qualche modo lo spirito del "proprio" tempo, forzando quindi in qualche modo l'attualità a diventare "storia". Egli lamenta una corsa a "nuovo e l'accelerazione per stabilire cosa è « più presente del presente » o « più nuovo del nuovo » che ha creato come una « patologia del futuro ed una compressione della durata che hanno ridotto il contemporaneo a definizione quasi metafisica, immanenza dell'adesso per il dopo ».²⁹

Una visione questa che si unisce ad una preoccupazione per le ideologie del presente che fanno "sfuggire" ai commissari l'osservazione:

"Se si dovesse indicare un presupposto tentativo che per così dire attraversa in sott'ordine la mostra, questo si identificherebbe con la messa in questione dell'ideologia come organica visione del mondo, non importa se nel quadro di una accettazione dell'aspetto sociopolitico esistente o se in termini antagonistici."³⁰

Per questo motivo egli vede la funzione del critico come determinante ma anche soggetta alla continua instabilità positiva che delinea fin dal 1969: « il critico può solo usare degli strumenti autonomi, non vincolanti da enti manipolanti e speculanti, lui solo offrirsi come un'ulteriore prova di esistenza autonoma/il lavoro del critico può funzionare come ulteriore strumento di esperienza / bisogna ampliare la percezione e l'appercezione delle cose non chiuderle mi piace vivere solo con amici che ritengo delle termiti ».³¹

²⁸ Germano Celant, *Ibidem*.

²⁹ Germano Celant, *op. cit.*, 1989, p. 6.

³⁰ Nancy Spector et alii, *Idem*, in Germano Celant (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1997, p. 15.

³¹ Germano Celant, "Ad Amalfi ho intuito che", in Germano Celant, *Arte Povera più azioni povere*, Rumma, Salerno, 1969, p. 54.

**1999: La 48esima Biennale di Venezia
dAPERTutto**

7. 1999. La 48.esima Biennale di Venezia. dAPERTutto

Il contesto in cui si apre la 48° Biennale di Venezia è quello di un Ente riformato e trasformato in “società di cultura” tramite decreto legge del 5 dicembre 1997 – l’attuazione del decreto avvenne il 29 gennaio 1998 a seguito delle riforme finanziarie attuate dal Governo Italiano.

La variazione dell’ente pubblico La Biennale di Venezia in persona giuridica di diritto privato, denominata “Società di cultura La Biennale di Venezia”, costituisce un momento di fondamentale importanza, non solo per la successiva trasformazione in Fondazione, ma anche per l’acquisizione di una indipendenza maggiore rispetto ai sostegni statali e l’apporto di una nuova riforma a livello statutario.

Girolamo Scialoja rileva che questo passaggio è il primo caso di mutamento *ex lege* di un ente pubblico nell’inedita veste di “società di cultura”, facendosi quindi portatrice di un modello per la ridefinizione di altre strutture operanti nel campo della cultura.¹

Le grandi novità di questa trasformazione risiedono nell’assunzione della veste giuridica di diritto privato, permettendo, fra le altre cose, la gestione commerciale delle attività e dei prodotti culturali², con l’unica limitazione di destinare gli utili a scopi istituzionali³; e la possibilità di partecipazione di soggetti non pubblici oltre al riordino degli organi e il potenziamento delle attività culturali.

La Biennale non è propriamente privatizzata, nel senso che la “sostanza dell’istituzione resta pubblica”, dal momento che la nomina del presidente è governativa, così come metà del consiglio d’amministrazione (costituito dal Sindaco di Venezia, due delegati nominati dal consiglio regionale del Veneto e dal consiglio provinciale di Venezia e la maggioranza dei componenti del collegio dei revisori dei conti). Inoltre viene sottolineato nell’articolo 9 che la partecipazione dei privati deve rimanere minoritaria per un massimo del 40% del

¹ “La Biennale, rappresenta il primo – e finora l’unico nell’ordinamento italiano – caso di mutamento *ex lege*” di un ente pubblico.” Centro Documentazione sulle Fondazioni (a cura di) *La prima Società di Cultura*, in “Giornale delle Fondazioni” allegato a “Il Giornale dell’Arte”, n 197, marzo 2001.

² Articolo 7.

³ Articolo 3, comma 3.

patrimonio. Per tanto i contributi statali restano e la formula che viene trovata è più quella di un'entità pubblica aperta alla presenza di privati.⁴

La riforma, che pure rimane un importante passo per la Biennale, è un atto "di forza"⁵ dell'onorevole Veltroni per permetterne la trasformazione, anche se il testo si basa su un disegno di legge che, sempre grazie a Veltroni, era stato presentato in Senato il 15 settembre del 1996, nonostante già nel marzo del 1992 il Consiglio Direttivo avesse redatto un testo preparatorio⁶ e che nel 1993 erano state ben tre le proposte di legge.⁷ Nei mesi che precedono la settima Commissione della Camera dei Deputati, Veltroni aveva incontrato una delegazione di consiglieri della Biennale per ascoltare i vari punti di vista sulla legge. Nei mesi finali del 1996 la riforma sembrava sul punto di prendere vita e nella riunione del 17 luglio 1996 del Consiglio Direttivo i tempi presunti per l'attuazione sembrano doversi realizzare entro l'anno⁸. Il 9 febbraio 1997 la situazione si sblocca in seguito anche alla bagarre, sollevata da Massimo Cacciari, riguardante il rinnovo del

⁴ Girolamo Scialoja, *op. cit.*, 1998.

⁵ Luca Tommasini, *Biennale. Da ente a società*, in "Liberazione", 13 febbraio 1998.

⁶ *Biennale Verso i 100 anni. Un convegno a Roma per guardare all'Europa*, (intervista a Paolo Portoghesi), in "il Giornale", 3 marzo 1992.

⁷ Nel corso del 1993 ben tre sono state le proposte di legge di riforma. Il disegno di legge intitolato "Modifiche all'ordinamento dell'Ente autonomo La Biennale di Venezia" nasce ufficialmente nel febbraio 1993. Porta il numero 1016 ed è presentato dall'allora ministro del Turismo e Spettacolo (Boniver) e dal ministro dei Beni culturali e ambientali (Ronchey) di concerto con i ministri Reviglio (Finanze) e Barucci (Tesoro). Successivamente sono comunicati alla Presidenza del Senato tre disegni di legge. Il 1101, intitolato "Riordino della Biennale di Venezia", è di iniziativa dei senatori Nocchi, Chiarante, Alberici, Bucciarelli, Pagano, Tedesco Tatò, Tanieri, Barbieri, Brutti, Cavazzuti, Chiaromonte, Migone, Salvi, Scivoletto, Senesi, Smuraglia, Sposetti, Visco, Pedrazzi Picolla, Lama, Rognoni, Pecchioli, Tossi, Brutti, Adalberto Minucci e Peruzza (24 marzo 1993). Segue (29 giugno 1993) il disegno n. 1343 intitolato "Costituzione della Fondazione La Biennale di Venezia" d'iniziativa dei senatori De Rosa, Manzini, De Matteo, Zoso, Robol, Daria Minucci (18 giugno). Il disegno di legge n. 1423 è intitolato "Costituzione del comitato promotore della Fondazione La Biennale di Venezia ed è presentato su iniziativa dei senatori Covatta, Struffi, Pischetta, Manieri, Ricevuto e Giuseppe Russo (22 luglio 1993). Un testo "unificato" (dai disegni 1016, 1101, 1343, 1423) è presentato in VII Commissione, in sede deliberante (consta di sette articoli). Tuttavia nella seduta del 30 novembre 1993, è approvato soltanto l'articolo 1 - "Costituzione della Fondazione La Biennale di Venezia" - (lo approvano Dc, Pds, Psi, Pri, Pli, Msi, Lega Nord). Intanto, intorno alla Biennale, e a Venezia, si sono accese vivaci polemiche. I critici cinematografici contestano i criteri di nomina di Gian Luigi Rondi alla presidenza dell'Ente (e fanno vento di fronda alla Mostra del Cinema al Lido). Si rompe quello, da taluno definito, l'asse di ferro tra alcuni partiti. Ci sono le elezioni amministrative e mutano gli equilibri politici. Anche chi, in passato, si è pronunciato per l'uscita della Biennale dal parastato, sembra cambiare idea di fronte ad una parziale privatizzazione. Anche il personale dell'Ente scende in sciopero. Il Consiglio Direttivo della Biennale chiede tre mesi di riflessione per una "indagine conoscitiva" destinata ad integrare il disegno di legge (un suo componente, Francesco dal Cò si è dimesso). La Commissione è tornata a riunirsi in questi ultimi giorni, ma ancora "nulla di fatto". Il sen. Manzini commenta: "E' veramente curioso che proprio coloro che più degli altri chiedevano il passaggio della Biennale da ente statale a Fondazione, oggi abbiano cambiato sostanzialmente opinione. Ho la sensazione che i risultati elettorali siano più importanti dei giudizi di merito. Ancora più curioso è che i neo liberisti della Lega e riformatori del Pds alla prova dei fatti scelgano la soluzione statalista". Tonino Scaroni, *Riforma della Biennale in Alto Mare*, in "Il Giornale dello spettacolo", 23 Dicembre 1993, p. 35.

⁸ Presidente Miccichè: "Mi si dice che i tempi presunti sono: che gli emendamenti e la discussione in commissione si concludano prima delle vacanze della Camera; che alla riapertura di settembre la Camera discuta e voti, in aula; che di qui la legge venga ritrasmessa al Senato per il secondo esame. Se il DDL transiterà pacificamente in Senato non subendo ulteriori modifiche, tra i mesi di ottobre e di novembre potrà diventare operativa. Diversamente accadrebbe se il Senato apportasse nuove modifiche. In tale caso sarebbe difficile ipotizzare una entrata in vigore del DDL prima di novembre/dicembre" Riunione del consiglio direttivo, 17 luglio 1996.

Consiglio Direttivo e il testo emendato venne allora approvato dalla Commissione cultura del Senato.

Dopo l'incontro del 2 luglio, l'intero consiglio con la Commissione cultura della Camera dei Deputati termina i lavori solo alla fine di ottobre. Pertanto la rapida trasformazione in DL fa sì che il testo abbia numerose imprecisioni, tanto che alcune modifiche vengono apportate nel corso del mese di gennaio 1998⁹. Risulta importante segnalare il rinnovato impegno da parte del Comune di Venezia nella concessione dell'uso del Padiglione Italia, che viene garantito essere a norma per ospitare mostre temporanee.¹⁰

Con l'anno nuovo i lavori del Consiglio Direttivo sono finalizzati, in attesa dei tempi burocratici, a poche attività fra cui il risanamento del bilancio – grazie ad un aumento dei finanziamenti da 3,8 miliardi a 5,8 miliardi¹¹ – ed all'elezione dei curatori di architettura e cinema¹². Così il 6 marzo 1996, in cui si svolge l'ultima riunione del Consiglio Direttivo, dopo la ratifica delle delibere presidenziali pendenti si chiude un capitolo della Storia della Biennale di Venezia.

Nei mesi successivi si formano i vari organi dirigenziali e il 14 aprile si dà notizia sui giornali della nomina di Paolo Baratta a presidente della Società di Cultura. Con lui il musicologo fiorentino Giorgio Van Straten -pure lui scelto da Veltroni-, il Sindaco Massimo Cacciari, il presidente della Regione Giancarlo Galan e lo scrittore Riccardo Calimani in rappresentanza della Provincia.¹³

« Sento, anche a nome del Consiglio Direttivo, il dovere di ringraziare, per la essenziale collaborazione avuta, tutto il personale dell'Ente, augurando a tutti e a ciascuno di poter sviluppare al meglio la propria professionalità nella "nuova" Biennale. Essa, ancor più di prima, avrà bisogno del lavoro e dell'attaccamento di ognuno ». ¹⁴

⁹ Come potrete vedere, il testo del decreto varato il 23 gennaio 1998 è quasi fotocopia del decreto che già era stato varato come schema di decreto del mese di dicembre, salvo alcune modificazioni formali, fra cui una sola appare di un certo rilievo, quella che, riferendoci, al Sindaco come vice Presidente, elimina l'obbligo che un suo eventuale delegato sia membro della giunta, XIV Riunione del Consiglio Direttivo, 27 gennaio 1998, p. 3.

¹⁰ "Dopo recenti e puntualissime verifiche, si è giunti alla seguente conclusione: il padiglione Italia può ospitare mostre temporanee di arte contemporanea e sarà messo a norma e adeguato per attività di questo tipo. Abbiamo verificato che qualunque lavoro di faccìa, il padiglione Italia, una mostra di Picasso o di Matisse o di Van Gogh non la può ospitare. Cioè non può ospitare mostre da museo perché le sue strutture murarie non lo consentono, quindi anche l'idea che avevamo di fare lì un museo di arte contemporanea lo abbiamo dovuto far cadere perché non si può fare un museo permanente con le opere di grandi maestri lì. Si possono fare mostre temporanee anche di grande prestigio. Una mostra tipo Jean Clair al padiglione Italia non si potrà mai fare. La Biennale si può fare". XIV Riunione del Consiglio Direttivo, 27 gennaio 1998, p. 8. Cfr. anche di Enrico Tantucci, *Nuova Biennale, subito bufera*, in "Il Gazzettino di Venezia", 17 dicembre 1997, p. IV.

¹¹ XIII Riunione del Consiglio Direttivo, 9 gennaio 1998, p. 2.

¹² XIV Riunione del Consiglio Direttivo, 27 gennaio 1998.

¹³ *Doppia promozione per Baratta*, in "Il Gazzettino di Venezia" 14 aprile 1998.

¹⁴ lettera 6 marzo 1998; 12:59; Prot. Gen. 119/P, ASAC, Materiali del Consiglio Direttivo.

Il nuovo presidente raccoglie il plauso della stampa. Noto manager di origini milanesi, più volte ministro e presidente della Banker Trust fin spa, Paolo Baratta sembra essere la persona giusta per rilanciare le sorti della Biennale.¹⁵

Il programma di Baratta, che sembra muoversi in accordo con le intenzioni della politica culturale del nuovo assessore alla cultura Mara Rumiz – già consigliere presso la Biennale – è incentrato soprattutto sul legame con la città. « Venezia non sarà usata come un teatro dove, finito lo spettacolo, cala il sipario. Deve diventare piuttosto, una città laboratorio per l'arte con il recupero progressivo di spazi e il coinvolgimento di sponsor privati ».¹⁶

Sulla scia di questi intenti, è necessario sottolineare anche gli sforzi di Comune e Biennale per la costituzione di un museo di arte contemporanea di Venezia. Naufragato il progetto della fondazione guidata da Marco De Michelis e sostenuta da diversi collezionisti, in questo periodo le fatiche sono rivolte ad un diverso progetto, che prevedeva una collaborazione con Guggenheim Museum per la gestione degli spazi di Punta della Dogana.¹⁷

La Biennale deve lasciare il segno in città e per questo motivo sono chiamati a ricoprire il ruolo di direttori di settore, tre grandi nomi internazionali: il luglio del 1998 si nomina Harald Szeeman per le arti visive, Carolyn Carson per la danza e Massimiliano Fuksas per l'architettura.

Le nomine destano non poco clamore perché il direttore di Architettura in realtà era stato già indicato dalla precedente amministrazione nella figura di Francesco da Cò, mentre per le arti visive sembrava si dovesse riconfermare Germano Celant. Inoltre, dopo solo due mesi si dimette un consigliere di nomina provinciale, Riccardo Calimani in disaccordo con una gestione apparentemente troppo presidenzialista.¹⁸

L'occasione di queste nomine è per Baratta anche l'occasione di poter affermare le linee della sua presidenza. Lui stesso dichiara in conferenza stampa il 17 luglio: « la nostra è stata una scelta di livello internazionale. Abbiamo seguito un principio di unità delle arti, e le persone indicate hanno un forte senso di collaborazione. A tutti loro interessa cimentarsi insieme intorno al tema della creatività artistica: La Biennale non deve essere un luogo che

¹⁵ *Un manager per l'arte*, in "L'Unità", 16 marzo 1998.

¹⁶ Un'intervista rilasciata a "Il Gazzettino Venezia", il 18 luglio 1998.

¹⁷ Cfr. Enrico Tantucci, *Il museo d'arte contemporanea a Venezia. A parola al ministero*, in La Nuova Venezia, 1 dicembre 1998; Emilio Rosini, *A punta della Dogana solo una sala espositiva*, ne "Il Gazzettino di Venezia", 16 dicembre 1998.

¹⁸ Paolo Vagheggi, *Biennale Nomina a sorpresa escluso Celant*, in "La Repubblica", 18 luglio 1998.

è la somma di tanti festival. Vogliamo unità delle arti e creazione delle arti. Vogliamo organizzare un maggior numero di attività permanenti, laboratori, workshop ».¹⁹

Negli stessi giorni dichiara la possibilità di ampliamento degli spazi per le attività della Biennale nelle artiglierie dell'Arsenale ove in questa data sono già cominciate le operazioni di recupero.²⁰

I lavori del nuovo Consiglio di Amministrazione presieduto da Laura Barbiani, Gianfranco Mossetto, Giorgio Orsoni e Giorgio Van Straten procedono spediti e il 27 luglio viene approvato il nuovo statuto.

I problemi finanziari non mancano. Per le attività del 1998 viene realizzata soltanto la mostra del cinema che però gode comunque di finanziamenti straordinari da parte del FUS che ne garantiscono lo svolgimento regolare.

Baratta punta sugli sponsor privati e con piglio manageriale si dichiara «aperto a trasformare questa società in una piccola macchina eccellente. Solo con la ferrea progettazione e organizzazione svizzera possiamo sperare di catturare privati e mecenati internazionali a sovvenzionare i programmi della Biennale ».²¹

Baratta non si illude. Sa benissimo che l'operazione richiede tempo e si augura che Stato e Regione garantiscano alla società di cultura la forza per partire con il piede giusto. Continua: «sarà nostro dovere far sì che la Biennale sia credibile, nelle iniziative e nella progettualità, così da diventare l'oggetto del desiderio per i privati che vorranno partecipare all'avventura ».²²

Uno dei punti di forza del progetto Baratta è la valorizzazione, dei "piccoli tesori sepolti in casa propria" come l'ASAC. Pur essendo l'Archivio Storico al centro dei piani di valorizzazione dei programmi delle amministrazioni precedenti (che lo volevano come propulsore delle attività permanenti tanto da costituirlo anche come settore a sé stante), l'Archivio non è fino a questa data ancora decollato e mostra notevoli difficoltà di fruizione date alle numerose chiusure dovute all'obsolescenza e degrado della sua sede.²³ Manca ancora di una sistemazione definitiva e di fondi. Grazie all'intervento delle quattro

¹⁹ Cfr. anche Emmanuel de Roux, *La Biennale de Venise achève sans violence sa profonde mutation*, in "Le Monde", 30 aprile 1999.

²⁰ Paolo Vagheggi, *Biennale Nomina a sorpresa escluso Celant*, in "La Repubblica", 18 luglio 1998

²¹ Valeria Lipparini, *La nuova Biennale ricomincia da tre*, (intervista a Paolo Baratta) in "Il Gazzettino di Venezia", 18 luglio 1998.

²² Valeria Lipparini, *Idem*, 1998.

²³ "L'archivio è stato costretto a chiudere al pubblico per problemi di sicurezza, legati proprio al cattivo funzionamento dell'impianto elettrico che, data la enorme mole cartacea di documenti conservati, lo poneva a rischio incendio. L'archivio è anche privo di impianto di riscaldamento, tanto che il personale in inverno, è costretto a riscaldarsi con delle stufette elettriche" Enrico Tantucci, *Archivio storico. Dieci Miliardi per ringiovanirlo*, in "La Nuova Venezia", 5 ottobre 1997; Cfr. anche *L'asac: restauratelo ma non chiudetelo*, ne "Il Giornale dell'Arte", n. 164, marzo 1998 (lettera firmata da Luigi Viola, Renato Barilli, Giuseppina Dal Canton, Enrico Crispolti, Marco De Michelis, Fabrizio Plessi, Giorgio Tinazzi, Antonio Toniato, Giorgio Nonveiller, Vittorio Gregotti, Italo Zannier, Giuseppe Cristinelli, Umberto Eco, Lionello Puppi).

fondazioni venete e della Venice International University le sue sorti sembrano potersi riscattare. Inoltre viene messa a disposizione l'ex sede del Mediocredito a Venezia, per ospitare la biblioteca, mentre videoteca e fonoteca sembrano nell'estate del 1998 destinate all'isola San Servolo, anche se a dicembre sembra aprirsi una possibilità di collocazione anche presso il Parco Scientifico tecnologico di Marghera.²⁴ Inoltre ad ottobre dalla Giunta Comunale giunge la notizia dello stanziamento di dieci miliardi, - garantiti con fondi della Legge Speciale - per il restauro di Cà Corner della Regina, su progetto di Giorgio Bellavitis e Maurizio Paveggio.²⁵

Ad ottobre viene anche eletto il direttore dell'ASAC nella figura di Gianfranco Pontel, già segretario generale nell'ultimo consiglio direttivo della Biennale come Ente Autonomo, oltre che Giovanna Legnani come coordinatore generale della nuova società di cultura.²⁶

L'impegno maggiore del consiglio direttivo nei mesi seguenti sono gli spazi espositivi.

Nel mese di ottobre, infatti, i Giardini diventano oggetto di vandalismo. L'amministrazione comunale propone, per scongiurare episodi di questo genere e per la verità piuttosto frequenti - di aprire i Giardini alla città rendendoli fruibili al pubblico. Questa soluzione, proposta da Mara Rumiz e offerta anche ai Paesi proprietari di Padiglione,²⁷ potrebbe avviare allo stato di abbandono in cui versano i Giardini per gran parte del tempo²⁸ anche se i piani di bonifica per la zona dei Giardini non partono prima di marzo 1999.²⁹

²⁴ La collocazione definitiva dell'ASAC è ancora di là da venire e saranno molte le sedi proposte per una sua sistemazione definitiva in seguito all'abbandono di Cà Corner La Regina, fra queste si ricordi anche la proposta dell'uso di spazi presso lo IUAV. La strada aperta con il parco tecnologico sarà invece quella che si concretizzerà diventando la sede dell'Archivio Storico nel 2003. Nicola Pellicani, *Il parco pensa in grande. E si prenota un posto anche la Biennale*, in "La Nuova Venezia" 23 dicembre 1997, p. 14.

²⁵ Enrico Tantucci, *Archivio storico. Dieci Miliardi per ringiovanirlo*, in "La Nuova Venezia", 5 ottobre 1997.

²⁶ *Cambi ai vertici della Biennale*, ne "Il gazzettino", 3 ottobre 1998.

²⁷ "L'oggetto dell'incontro riguarda in particolare la situazione dei Giardini di Castello, e specificamente, il problema della loro manutenzione e guardiania nei periodi in cui non vi sono attività e la zona resta completamente abbandonata a se stessa. E' necessario che gli spazi siano protetti da atti vandalici che di recente - ma non solo - hanno provocato ingenti danni a numerosi padiglioni. [...] La proposta è di stipulare un accordo tra Biennale e Paesi per assicurare [...] una sorveglianza diurna e notturna per mezzo di custodi e di appositi sistemi di allarme. [...] Ogni Paese potrebbe contribuire [...] La Biennale potrebbe a sua volta assumere il ruolo di interlocutore con il Comune di Venezia, con il quale sarebbe necessario stipulare un'apposita convenzione per la concessione dei Giardini. In questo modo con una spesa contenuta sarebbe possibile evitare costosi interventi di ripristino e riqualificare l'intera area rendendola disponibile anche per attività dei singoli Paesi al di fuori delle tradizionali mostre di Arti Visive e Architettura". Verbale riunione 01.12.1998 presso Palazzo Querini Dubois, in busta 874.

²⁸ "Apriamo i Giardini alla città" c'è un episodio di vandalismo ai Giardini per cui si ipotizza, per bocca dell'assessore alla cultura di Venezia Mara Rumiz, l'apertura dei Giardini al pubblico durante l'anno e la dotazione di un'integrazione di recinzione e illuminazioni in maniera da preservarli da ulteriori atti di vandalismi." Enrico Tantucci, in "La nuova Venezia", 8 ottobre 1998; Cfr. anche Giulio De Polo, *I vandali fanno a pezzi la biennale*, ne "Il Giorno", 17 novembre 1998.

²⁹ *Si bonificano i Giardini di Castello*, ne "Il Gazzettino di Venezia", 5 marzo 1999, p. II; Enrico Tantucci, *Ore 8 sgombero dei padiglioni. Via all'operazione Giardini puliti*, in "La Nuova Venezia", 10 marzo 1999, p. 16.

Il Comune di Venezia intanto, tenendo fede ai suoi impegni, stanZIA 3 miliardi di lire per il restauro del padiglione Italia, che permetteranno la sistemazione del tetto, dei lucernai, degli infissi e della pavimentazione che risulta usurata in più punti.³⁰

Dalla relazione riguardante la riconsegna del padiglione Italia in cui si elencano i necessari interventi da eseguire segue anche una strategia di ristrutturazione di tutti i Giardini e della zona dell'Arsenale che vengono fornite di numerose infrastrutture di servizio, come toilette, punti ristoro e via dicendo, in modo da rendere pienamente operative queste strutture espositive.³¹ I restauri del Padiglione rimangono comunque un annoso problema e già il 15 luglio del 1999 nonostante i restauri, l'ufficio tecnico relaziona circa alcune infiltrazioni d'acqua nel padiglione Italia, nella sala stampa, nell'ufficio tecnico e negli uffici³² oltre ad aver danneggiato irrimediabilmente l'opera di Wolfgang Laib.³³

A dicembre Baratta può contare sull'allargamento degli spazi a disposizione per la Biennale, in particolare l'uso del Teatro Verde della Fondazione Cini con 1500 posti disponibili per la sezione danza che si svolgerà in contemporanea con le arti visive nel giugno del 1999, e parte del complesso dell'Arsenale per la realizzazione di Arti visive. In particolare, il museo Verdi sarà la sede dell'Accademia del Movimento, fondata dalla Biennale e affidata a Carolyn Carson e che funzionerà anche da laboratorio di attività permanenti del settore danza. La Biennale ha già ottenuto dallo stato anche il finanziamento di 700 milioni per l'intervento sul Teatro Verde.

Dell'Arsenale vengono messe a disposizione le Artiglierie (che erano già interessati da un restauro conservativo da parte della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici da diversi anni) e le Gaggiandre, ossia i grandi capannoni rinascimentali sospesi sull'acqua (e dedicati alla mostra di Arti Visive con l'intenzione di ospitare lì anche alcuni paesi stranieri privi di padiglione – a questa data se ne contano 13 in lista d'attesa)³⁴. La zona acquisita è un grande valore per la Biennale. Infatti per la prima volta il pubblico può entrare all'interno, non ai margini – come accadeva per le Corderie da sempre dotate di un accesso indipendente – ma nel cuore stesso dell'Arsenale che è ancora di proprietà della Marina Militare. Questa era l'anima di Venezia. Lo spazio dove venivano assemblate le navi fino al varo. Erano luoghi di lavoro e corrispondevano in primo luogo alla funzionalità, ossia le tettoie dove ricoverare le imbarcazioni, poi alle tesse si depositava la legna e le armi alle artiglierie, Corderie gli ambienti dove si lavorava la corda per le navi.

³⁰ *Quel restauro infinito del Padiglione Italia*, in "La Nuova Venezia", Articolo del 12 novembre 1998.

³¹ ASAC, Fondo Storico, sezione Deposito, busta 3839.

³² Memo da Roberto Rosolen a Dario Ventimiglia (15 luglio 1999), ASAC, Fondo Storico, sezione Deposito in busta 2205,

³³ Vedi corrispondenza tra Harald Szeemann, Wolfgang Laib e Pina Maugeri in busta 874 e fax di Szeeman, del 30 luglio 1999, inviato ore 13:06 ASAC, Fondo Storico, sezione Deposito, in busta 1037.

³⁴ Enrico Tantucci, *Baratta il conquistatore*, in "La Nova Venezia", 1 dicembre 1998.

Nel progetto di ampliamento verso l'Arsenale che prevedevano l'inclusione di nuovi spazi come le artiglierie, le tese e le Gaggiandre, era incluso il progetto di allargamento della Biennale e di ripensare al Padiglione Italia, che in quest'edizione diventa ex-padiglione Italia, come ad un luogo permanente per la Biennale. In un articolo di Paolo Conti si legge « Ormai la vera anima, quella rivolta al futuro, pulsa all'Arsenale tra le Corderie e i nuovi, splendidi spazie di Artiglierie, Tese e Gaggiandre [...] lì si sposteranno probabilmente parte degli uffici della Biennale e forse l'Archivio storico ».³⁵

E' proprio in attesa della conferma dell'acquisizione dei nuovi spazi che la presentazione del programma della Biennale non avviene prima della fine di dicembre per espressa volontà di Szeemann.³⁶

Il 22 dicembre Harald Szeeman presenta l'attesissimo programma della Biennale dal titolo d'APERTutto.³⁷ « Una Biennale Arti Visive che elimina le barriere geografiche e anagrafiche, cercando di offrire uno specchio fedele del momento dell'arte contemporanea di oggi ».³⁸

La mostra, nota Enrico Tantucci, sembra quindi configurarsi come l'esatto contrario della mostra di Celant. Se, infatti, la mostra precedente aveva puntato « su una rassegna a tema di carattere quasi museografico, riunendo a Venezia soprattutto grandi e celebrati nomi dell'arte contemporanea occidentale – con largo spazio soprattutto agli americani – il nuovo direttore del settore Arti Visive sembra voler investire soprattutto sull'arte extra-europea, al di là di canali consolidati di critica e di mercato guardando in particolare all'Asia, all'Estremo Oriente e all'Africa che non a caso sta esprimendo alcuni degli artisti più interessanti dell'ultima generazione dalla giapponese Mariko Mori all'africano Chris Ofili. Lo stesso Szeeman del resto ha curato lo scorso anno, all'interno della nuova Biennale coreana di Kwangjiu – segno dell'apertura artistica sempre più accentuata dell'Oriente – la mostra *Speed/Water* ».³⁹

Risulta già chiaro in questa prima presentazione che la mostra non prevede una rassegna a tema, perché vuole favorire al massimo la contemporaneità e la libertà espositiva.

Rispetto alle edizioni precedenti Szeemann decide di non avvalersi delle tradizionali commissioni di esperti e di avvalersi unicamente di suoi collaboratori di fiducia. Inoltre fino

³⁵ Paolo Conti, ne "Il Corriere della sera", 12 giugno 1999.

³⁶ "Per le date della prossima Biennale. Penso – per mostrare al mondo che tutto è cambiato – aspettare che tutti gli spazi dell'Arsenale possono essere integrati. Se tal cosa è possibile fino 99 va bene, altrimenti vale meglio di aspettare fino 2000." Fax di Harald Szeemann a Paolo Baratta de il 27 agosto 1998, ore 17:17, ASAC, Fondo Storico, sezione Deposito, in busta 905.

³⁷ Fra le aspettative della stampa c'è quella di veder realizzato "un'ampia fascia di attività permanenti e di laboratorio" che si auspica Baratta nel suo programma. Per questa edizione però le aspettative verranno deluse per mancanza di tempo ma il proposito resta fermo per l'edizione del 2001. Cfr. Martedì 1 Dicembre articolo (in LA Nova Venezia "Baratta il conquistatore" di Enrico Tantucci).

³⁸ Tantucci nel suo articolo "Szeemann: una Biennale che va oltre l'Occidente" martedì 22 dicembre 1998,

³⁹ Ne parla Tantucci nel suo articolo "Szeemann: una Biennale che va oltre l'Occidente", 22 dicembre 1998.

a dicembre non incontra i proprietari dei padiglioni stranieri che, nota ancora Tantucci, è dovuto a un suo volontario disimpegno verso una formula espositiva considerata desueta.⁴⁰ Non a caso egli smembrerà il padiglione Italia facendone un padiglione virtuale. Alla fine dell'anno inoltre sembrano risolti molti dei problemi economici⁴¹ per cui l'attesa è tutta rivolta a conoscere i nomi degli artisti che saranno presenti in questa edizione.

La presentazione definitiva del programma di Szeemann avviene alla fine dell'aprile 1999 e in essa si ribadisce l'ispirazione allo spirito della prima edizione di *Aperto* da lui stesso inaugurata insieme ad Achille Bonito Oliva nel 1980.⁴² Egli conferma il fatto che questa edizione non potrà essere dedicata, secondo quanto sperava Paolo Baratta rispetto al suo programma culturale, all'unità delle arti per via di una sostanziale mancanza di tempo. L'idea non è scartata, ma viene solo rimandata alla prossima edizione. Da subito insorgono polemiche intorno alla soppressione del Padiglione Italia, nel senso che l'edificio sarà usato interamente per la mostra centrale senza dividerlo in stanze e sezioni, mentre gli artisti italiani sono distribuiti nella mostra senza avere un padiglione proprio. La situazione si preciserà solo poco prima dell'inaugurazione ideando l'espressione "padiglione virtuale" e nominando 5 fra i 9 artisti italiani invitati come rappresentanti del Padiglione Italia.⁴³ Il critico svizzero sembra consapevole già prima della presentazione alla stampa, delle situazioni di polemiche che sarebbero potute scaturire dalle sue scelte, tanto che fa un tentativo di costituire una commissione per il Padiglione Italia a febbraio⁴⁴, ma il criterio di scelta che egli sostiene è stato in virtù della mostra centrale che, ispirata ad *Aperto*, sarà caratterizzata per lo più dalla presenza dei giovani « per dimostrare che la Biennale di Venezia, che la più antica, è anche la più giovane tra queste manifestazioni.

⁴⁰ "Il ritardo nella presentazione ai Paesi stranieri del progetto di Szeemann – ancora tutt'altro che ultimato [...] - si deve anche a una formula di disimpegno verso una formula, quella delle partecipazioni nazionali, che è l'esatto contrario della manifestazione che egli sta concependo Tantucci nel suo articolo "Szeemann: una Biennale che va oltre l'Occidente" martedì 22 dicembre 1998.

⁴¹ "La maximostra non dovrebbe avere, contrariamente a quanto temuto, problemi di fondi oltre che di spazi", Enrico Tantucci, *Szeemann: una Biennale che va oltre l'Occidente*, 22 dicembre 1998.

⁴² "L'idea di *Aperto* nasceva da una serie di precise constatazioni e fotografava la situazione delle arti visive degli anni Ottanta, in quel preciso momento, perché la Biennale era dedicata agli anni Settanta. Ma non c'erano solo giovani. C'erano anche artisti di sessant'anni. Successivamente questa funzione è stata stravolta. Si è cominciato a parlare di giovani sotto i trentacinque anni... Se ne sono perse le origini. Ora riprendo il vecchio spirito: la mia sarà una mostra senza sbarramenti". Paolo Vagheggi, *La Nuova Biennale? Guarderà al Passato*, in "La Repubblica", 5 marzo 1999.

⁴³ Paolo Vagheggi, *Le sorprese della Biennale*, in "La Repubblica", 21 aprile 1999.

⁴⁴ "Caro Dario, il Presidente al telefono aveva 2 desideri: 1) Scendere ancora di due miliardi nel preventivo 2) Fare un comitato scientifico per l'Italia. La riunione di venerdì dei commissari ha reso evidente che l'unico paese che non era rappresentato era l'Italia. Allora: puoi tu trovare una formula d'invito. Nomi che propongo Carolyn Christov-Bargiev, Angela Vettese, ev. Bruno Cosà. Discutere anche con Agnes (Kohlmeyer) e sottoporre al Presidente. Cordiali saluti, Harald" fax del 3.2.99, delle 17:41, in busta 874.

Venezia correva il rischio di invecchiare, c'è un nuovo pubblico, un nuovo tipo di attenzione. Le retrospettive sugli anni passati spettano ai musei ».⁴⁵

A maggio Baratta assicura la situazione economica con un ulteriore introito di 9 miliardi. Egli si era già assicurato, secondo alcuni accordi presi prima della sua nomina,⁴⁶ un raddoppiamento dei fondi – passati dai 5 miliardi e 8000 milioni di lire di gennaio 1998 a 14 miliardi e 700 milioni. D'altronde la mostra di Arti Visive ha un costo che sfiora i 15 miliardi e il finanziamento extra permette la realizzazione dei progetti della Biennale.⁴⁷

I notevoli fondi e lo straordinario ampliamento degli spazi, che permette alla Biennale di allargarsi all'intera città, fa sperare il meglio per il futuro della Biennale.⁴⁸ Il fatto che i sovvenzionamenti siano per lo più di origine statale non preoccupa Baratta, che precisa come sia necessario prima un rilancio della Biennale per poter attrarre investimenti privati, dichiarando « Oggi era doveroso l'intervento dello Stato: doveva dimostrare di credere nel nuovo soggetto di cui era fondatore e promotore. Difficile chiamare in causa altri se il promotore si astiene ».⁴⁹ Baratta agisce nella consapevolezza che la Biennale sia stata riformata con diversi dettagli ancora da limare e sistemare, ma i suoi obiettivi sono alti e pone un successo di 400 mila visitatori per un incasso di 6 miliardi.⁵⁰

⁴⁵ Paolo Vagheggi, *Ecco perché i critici mi spereranno*, (intervista con Harald Szeemann) in "La Repubblica", 21 aprile 1999.

⁴⁶ "Ho avuto promesse precise prima della mia nomina, che i fondi pubblici per sostenere la nuova Biennale non sarebbero mancati" Enrico Tantucci, *Baratta: una Biennale "regista" della cultura che cambia*, (intervista a Paolo Baratta) in "La Nuova Venezia", 23 maggio 1999, p. 43.

⁴⁷ "Un fiume di denaro [...] che si aggiungono ai consistenti finanziamenti, rigorosamente statali, che Baratta è riuscito a dirottare verso Venezia da suo insediamento. Dai 2 miliardi di fondi della legge Speciale [...] per le nuove strutture espositive. Per il Teatro Verde di San Giorgio [...] Baratta è riuscito a ottenere altri 700 milioni di fondi pubblici della legge per il recupero dei teatri storici. Ancora, la nuova società di cultura si è assicurata una dote permanente di 4 miliardi annui che serviranno per le manifestazioni di Musica, Teatro e Danza. All'appello manca ancora il Cinema, ma c'è da star certi che prima di luglio – come di consueto – arriveranno circa 7 miliardi di finanziamenti per l'organizzazione della Mostra curata quest'anno da Alberto Barbera. [...] L'unica controindicazione sta proprio nel fatto che i fondi che affluiscono sono tutti di provenienza pubblica mentre la natura privatistica della Biennale era stata concepita – oltre che per una più agile gestione dell'ente – per attirare investitori privati." Enrico Tantucci, *Per la Biennale nove miliardi in più*, in "La Nuova Venezia", 4 maggio 1999, p. 34.

⁴⁸ Alessandra Stanley, *The Biennale is Back*, in "The New York Times", 23 maggio 1999, pp. 14-15.

⁴⁹ Paolo Vagheggi, *LA Biennale degli sponsor*, in "La Repubblica", 24 maggio 1999, p. 28.

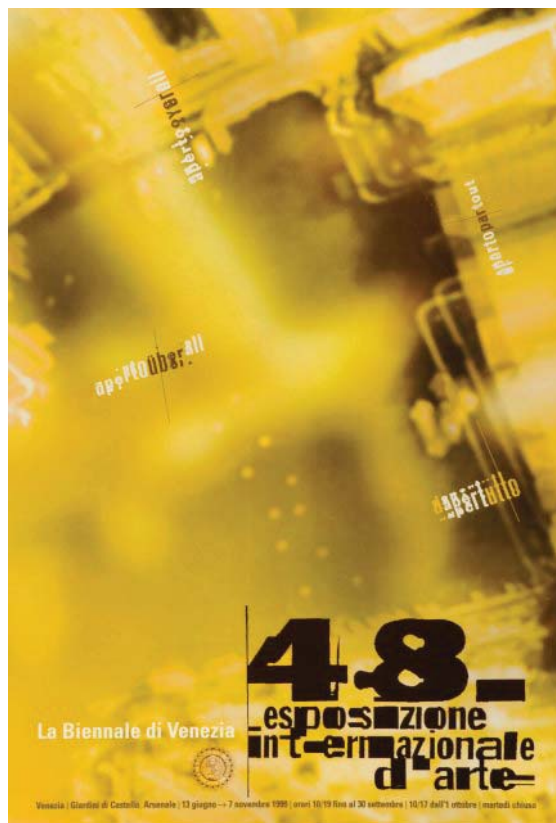
⁵⁰ Enrico Tantucci, *Baratta: una Biennale "regista" della cultura che cambia*, (intervista a Paolo Baratta) in "La Nuova Venezia", 23 maggio 1999, p. 43.

SCHEDA GENERALE

1999

LA BIENNALE DI VENEZIA
48. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

13 GIUGNO / 7 NOVEMBRE 1999


48. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE
Direttore
 Harald Szeemann

Assistenti del direttore

 Agnes Kohlmeyer
 (esposizione)
 Cecilia Liveriero Lavelli
 (pubblicazioni)

PROGRAMMAZIONE
 Dario Ventimiglia

SUPPORTO ORGANIZZATIVO

 Anna Maria Porazzini
 Debora Rossi
 Matteo Baglioni
 Chiara Bernardi

ASSISTENZA AGLI ARTISTI

 Gianpaolo Cimarosti
 Luigi Ricciari
 Luigi Sabatino

ASSISTENZA AI PAESI

 Roberto Rosolen
 Martina Pizzul

**MOSTRE A LATERE
 E GIURIA INTERNAZIONALE**
 Paolo Scibelli

LOGISTICA E ALLESTIMENTO SPAZI ESPOSITIVI

 Pina Maugeri
 Aldo Roberto Beltrame
 Bruno Bittner
 Paul Bittner
 Alessandro Dal Pra
 Alvisè Draghi
 Cristiano Frizzele
 Manuela Lucò Dazio
 Francesca Mamprin
 Mauro Momenté
 Lucio Ramelli

ALLESTIMENTI ESPOSIZIONE

 Kees Hensen
 Josy Kraft
 Pidu Russek
 Jérôme Szeeman
 Christoph Zocher

TRASPORTI E ASSICURAZIONI

 Marina Bertaggia
 Maria Pia Biscosi
 Piero Pizzul
 Antonio Zanchet

VIAGGI E OSPITALITÀ

 Antonia Possamai
 Jasna Zoranovic

COMUNICAZIONE
 Gabriella Cecchini

**RELAZIONI STAMPA
 E PUBBLICHE RELAZIONI**

 Paolo Lughì
 Fiorella Tagliapietra
 Clelia Caldesi Valeri
 Valentino Descovich
 Alessandra Duca
 Chiara Farnea
 Elisabetta Gardin
 Luisa Grandesso
 Glory Jones
 Patrizia Martinelli
 Veronica Tuzii

PUBBLICITÀ E MARKETING

 Eugenia Fiorin
 Michela Mason

ACQUISTI E SERVIZI

 Guàlterio Seggi
 Cinzia Bernardi
 Mauro Fiorenzato
 Silvia Gatto
 Giuseppe Simeoni
 Giorgio Zerbini

RISORSE UMANE

 Sandro Vettor
 Graziano Carrer
 Giovanni Drudi

AMMINISTRAZIONE

 Daniela Venturini
 Bruna Gabbiato
 Laura Scardicchio
 Giorgio Vergombello
 Leandro Zennaro

**PROGETTO DOCUMENTAZIONI
 E IMMAGINI**
a cura di
 Gianfranco Pontel
 e Harald Szeemann
 Angelo Bacci
 Giovanni Alberti
 Monica Dematté
 Michele Mangione
 Margherita Mesirca
 Maddalena Pietragno
 Adriana Rosaria Scalise
 Michela Stancescu
 Giorgio Zucchiatti

**ENTE AUTONOMO
LA BIENNALE DI VENEZIA**
PERSONALE
PRESIDENTE

Paolo Baralla

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Laura Barbiani
Gianfranco Massello (*vicepresidente*)
Giorgio Orsoni
Giorgio Van Siraïen

COMITATO SCIENTIFICO

Alberto Barbera, Cinema
Giorgio Barberio Corsetti, Teatro
Bruno Canino, Musica
Carolyn Carson, Danza
Massimiliano Fuksas, Architettura
Gianfranco Pontel, ASAC
Harald Szeemann, Arti Visive

Tec

Bruno Canino

Musica

Carolyn Cari san

Danza

Massimiliano Fuksas
Archi/eIII Gianfranco Pontel
ASAC
Harald Szeemann
Arti Visive

COLLEGIO SINDACALE

Lionello Campagnari
Piergiorgio Brida
Adamo Vecchi
Raniero Silvio Folchini

Coordinatore generale

Giovanna Legnani

REPARTO AFFARI GENERALI
**REPARTO
GESTIONE DEL PERSONALE**
UNITA ORGANICA ATTIVITÀ D'ISTITUTO
Dirigente

Dario Ventimiglia

Segreteria

Marie-George Gervasoni

**UNITA ORGANICA AFFARI
GENERALI E ISTITUZIONALI**
Dirigente reggente

Giovanna Legnani

REPARTO AFFARI GENERALI

Debora Rossi
Daniela Barcaro
M. Cristina Lion

**REPARTO
GESTIONE DEL PERSONALE**

Sandro Vettor
Graziano Carrer
Giovanni Drudi

UNITA ORGANICA ATTIVITÀ D'ISTITUTO
Dirigente

Dario Ventimiglia

Segreteria

M. Cristina Cinti

Attività espositive

Anna Maria Porazzini
Paolo Sci belli
Roberto Rosolen
Gianpaolo Cimarosti

Attività di spettacolo

Alfredo Zanolla
Carla Mariotto
Silvia Menegazzi
Claudio Tesser
Rito Musacco
Daniela Persi

AFFARI AMMINISTRATIVI
Responsabile

Giovanna Legnani

**SERVIZI AMMINISTRATIVI,
PATRIMONIALI, INFORMATICI,
TECNICI E AUSILIARI**

Gualtiero Seggi

dirigente

Lucio Ramelli
Giuseppe Simeoni
Andrea Bernardi
Mauro Fiorenzato
Mauro Momenté
Nicola Scolaro
Michela Boscolo

**CONTABILITÀ FINANZIARIA,
BILANCIO E CONTROLLO DI
GESTIONE**

Daniela Venturini
Giorgio Vergombello

Leandro Zennaro
Bruna Gabbiano
Laura Scardicchio
Laura Veronese

**UFFICIO STAMPA PUBBLICITÀ
E PUBBLICHE RELAZIONI**
Dirigente

Gabriella Cecchini

Relazioni con lo stampa

Paolo Lughì
Fiorella Tagliapietra
Michela Lazzarin
Roberto Turin

Pubblicità e relazioni esterne

Eugenia Fiorin

Internet

Donato Mendolia

A.S.A.C.
Responsabile

Giovanna Legnani

Servizi generali

Anna Claut
Giovanni Maccarre
Erica De Luigi
Maurizio Urso

**Settori disciplinari
e attività permanenti**

Angelo Bocci
Michela Stancescu
Umberto Volpe
Adriano Rosario
Margherita Mesirca

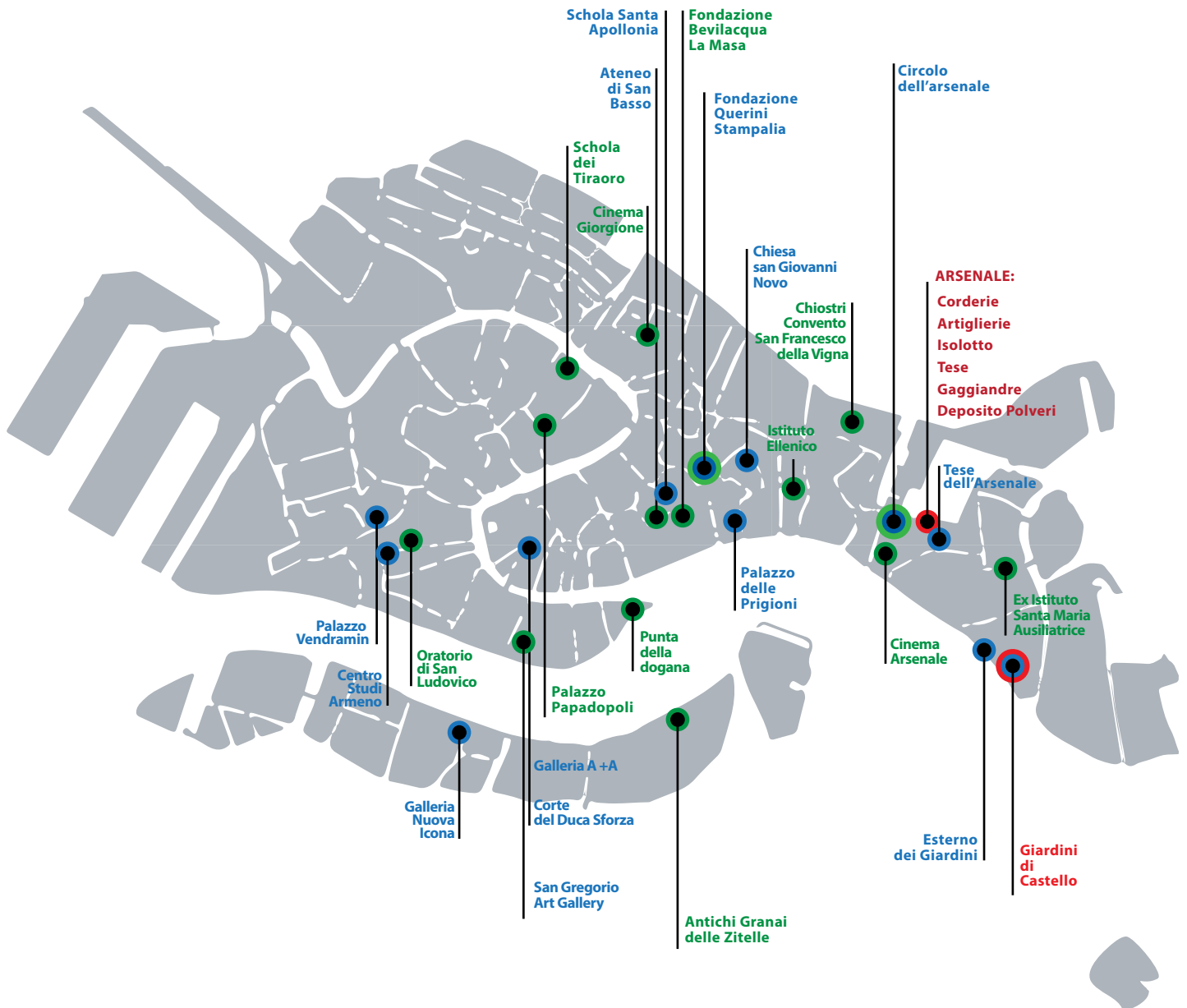
Catalogazione
e conservazione

Osvaldo De Nunzi
Daniela Ducceschi
Giovanni Alberti
Roberto Conte
Michele Mangione
Maddalena Pietragnoli
Pierluigi Varisco

Laboratori

Gioraio Zucchiatti

**MAPPA SEDI ESPOSITIVE
DE LA 48. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE
D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**



● LISTA SEDI DELLE MOSTRE DE LA BIENNALE

● LISTA SEDI DELLE MOSTRE DELLE PARTECIPAZIONI NAZIONALI

● LISTA SEDI EVENTI A LATERE

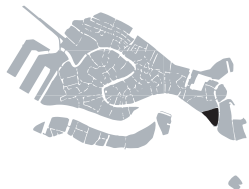
FUORI CARTINA:

mostre patrocinate: Marghera, Villa Pisani Stra, Ex Macello a Dolo

**LE MOSTRE DE LA 48. ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

dAPERTutto

SEDE:
**L'ARSENALE
GIARDINI DI CASTELLO,**
PADIGLIONE ITALIA



dAPERTutto

La mostra del direttore di Arti Visive è l'unica proposta dalla Biennale e occupa interamente gli spazi del padiglione Italia, che non è più tale perché non ospita più la rappresentanza italiana, e gli spazi dell'Arsenale. Per la prima volta oltre a usare le Corderie, in uso già dal 1980, la Biennale conquista gli spazi delle Artiglierie, Tese, Deposito Polveri, Isolotto e Gaggiandre. Senza una tematica precisa dAPERTutto si articola come una grande mostra internazionale.

Direttore

Harald Szeemann

Assistenti del direttore

Agnes Kohlmeyer
(esposizione)
e Cecilia Liviero Lavelli
(pubblicazioni)

PARTECIPAZIONI NAZIONALI

PADIGLIONE CENTRALE

#ITALIA

All'interno della mostra internazionale
d'APERTutto

Curatore

Harald Szeemann

Artisti

Grazia Toderi, Paola Pivi, Bruna Esposito, Luisa
Lambri, Monica Bonvicini

1. SPAGNA

Commissario David Pérez

Artisti Manolo Valdés, Esther Ferrer

2. BELGIO

Commissario Laurent Jacob

Artisti Ann Veronica KJanssens, Michel
François

3. OLANDA

Commissario Karel Schampers; commissario
aggiunto Monique Verhulst

Artista Daan van Golden

5. ISLANDA

Commissario Olafur Kvaran; commissario
aggiunto Audur Ólafsdóttir

Artista Steina Vasulka

6. UNGHERIA

Commissario Janos Sturcz; commissario
aggiunto Anna Bálványos

Artisti Emese Nanczúr, Imre Bukta, Attila
Csörgő, Gábor Erdélyi, Mariann Imre

7. BRASILE

Commissario Carlos Bratke;

Curatore Ivo Mesquita; commissario aggiunto
Jens Olesen

Artisti Nelson Leiner, Iran do Espírito Santo

8. AUSTRIA

Commissario Peter Weibel

Artisti Ecke Bonk, Peter Friedl, Rainer Ganahl,
Christine u. Irene Hohenbüchler, Knowbotic
Research, wochenKlausur

9. REPUBBLICA FEDERALE
DI JUGOSLAVIA

Commissario Radislav Trkulja; commissario
aggiunto Vesna Milic

Artisti Milorad Damnjanovic, Marijana
Gvozdenovic, Slobodan Kojic, Mladen
Marinkov, Brislava Prodanovic Nedeljko
Todor Stevanovic

10. EGITTO

Commissario Mostafa El Razzaz

Artisti Shady El Noshokaty, Gamal Nasser Abo
El Yazid

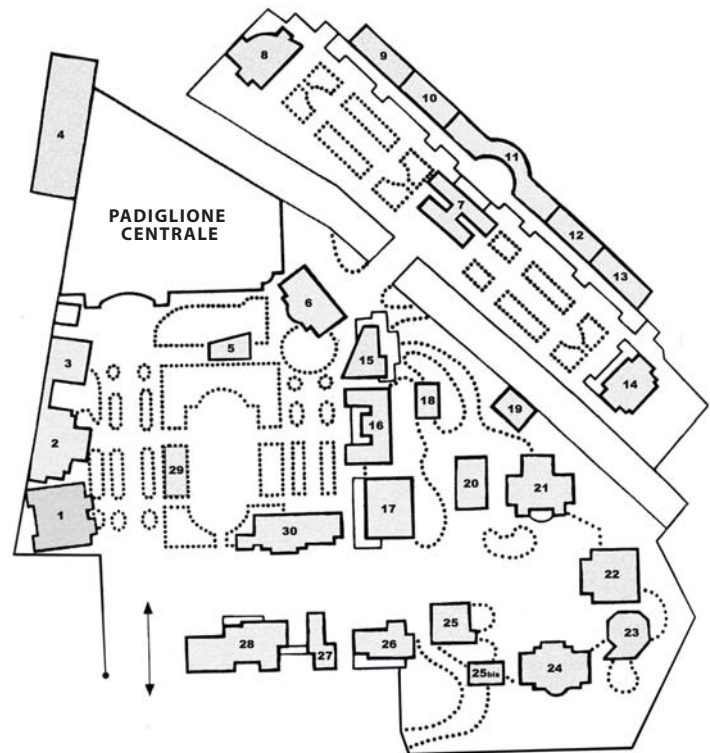
12. POLONIA

Commissario Anda Rottenberg; curatore
Hanna Wroblewska

Artista Kararzyna Zozyra

13. ROMANIA

Commissario Judit Angel, Horea Avram;
commissario aggiunto Aurora Dediu;
commissario onorario Dan Haulica



REPUBBLICA SLOVACCA

Commissari Petra Hanáková, Alexandra Kusa
Artisti "Slovak Art For Free" Juraj Bartusz, Erik
Binder, Marko Blazo, Cyril Blazo, Simona Bubénova
Ladislav Carny, Pavol Cejka, Pavlina Cierna, Anton
Cierny, Emil Drliciac, L'ubomir Durcek, Rudolf Fila,
Stano Filko, Eva Filova, Daniel Fischer, Matej Gavula,
Julius Koller, Patrik Kovacovsky, Marek Kvetan,
Drahusa, Lányi, Denisa Lehocák, Galina Lishakova,
Monika Mitásova, Ilona Németh, Petra Nováková,
Roman Ondak, Boris Obreicka, Peter Ondrusek
Viktor Oravec, Sara Pernecka Elena Patoprstá Karol
Pichler Vladimir Popovic Peter Ronai Veronika
Ronaiova Dorata Sadvoska Martin Sutovec Laco
Teren, Dezider Toth, Erika Trnkova Enoke
Vargova Imro Vasko, Karol Weisslechner Dusan
Zahoransky Jana Zelibska Anabela Zigova

21. FRANCIA

Commissari Hou Hanru, Denys Zacharopoulos
Artista Jean-Pierre Bertrand, Huang Yong Ping

22. GRAN BRETAGNA

Commissario Andrea Rose; commissari
aggiunti Brendan Griggs, Clarrie Wallis
Artista Gary Hume

23. CANADA

Commissario Jessica Bradley
Artista Tom Dean

24. GERMANIA

Commissario Gudrun Inboden; commissari
aggiunti Niklas Führer
Artista Rosemarie Trockel

25. GIAPPONE

Commissario Junichi Shioda; commissario
aggiunto Atsuko Sato
Artista Tatsuo Miyajima, "Revive Time" Kaki Tree
Project executive Committee

Artista Dan Perjovshi SubREAL, Alexandru
Antik Mircea, Florian Dan Mihaltianu, Nicolae
Onucsan Alexandru, Patatics

14. GRECIA

Commissario Anna Kafetsi

Artisti Danae Stratou, Evanthia Tsantile, Costas
Varotsos

15. ISRAELE

Commissario Meir Ahronson

Artisti Philip Rantzer, Simcha Shirman

16. STATI UNITI D'AMERICA

Commissario Katy Kline, Helaine Posner

Artista Ann Hamilton

17. PAESI NORDICI

Coordinatore John- Peter Nilsson

Artisti Eija-Liisa Ahtila, Knut Asdam, Annika
von Hausswolff

18. URUGUAY

Commissario Clever Lara, commissario

aggiunto Angel Kalenberg

Artista Ricardo Pascale

19. AUSTRALIA

Commissario Ron Radford curatore Timothy
Morrell

Artista Howard Arkley

20. REPUBBLICA Ceca

Commissario Olga Malá; curatore Karel Šrp

Artista Veronika Bromová

PARTECIPAZIONI NAZIONALI

**25 bis.
REPUBBLICA DI COREA**

Commissario Misook Song; commissario aggiunto Seungduk Kim

Artisti Lee Bul, Noh Sangkyoon

26. RUSSIA

Commissario Konstantin Bokhorov; curatore Joseph Backstein Olesja Turkina

Artista Sergey Bugaev, Vitaly Komar & Alexander Melamid

REPUBBLICA DI GEORGIA

Commissari Maka Mikadze Irena Popiashvili

Artista Mamuka Japaridze, Giorgi Alexi Meskishvili

27. VENEZUELA

Commissario Maria Josefina Weitz; curatore

Maria Elena Ramos; commissario aggiunto

Miryan Castellanos

Artista Roberto Victor Lucena

28. SVIZZERA

Commissario Urs Staub; commissario aggiunto

Konrad Bitterli

Artisti Roman Signer

29. padiglione del libro**30. DANIMARCA**

Commissario Marianne Torp Ockenholt,

Jérôme Sans

Artista The Snoball (Peter Bonde e Jason Rhoades)

PAESI SENZA PADIGLIONE*ARGENTINA**

Commissario Raul Rodriguez Macchi; curatori

Laura Buccelatto, Jorge Glusberg

Artisti Jacques Bede, Luis S. Benedit, Oscar Bony, Dino Bruzzone

CROAZIA

Commissario Vladimir Malekovic

Artista Zlatan Vrkljan

IRLANDA

Commissario Sarah Finlay

Artista Anne Tallentire

LUSSEMBURGO

Commissario Enrico Lungini

Artista Simone Decker

MALTA

Commissario Adrian Bartolo

Artisti Norbert Attard, Vince Briffa, Ray Pitre

PORTOGALLO

Commissario Anda Rottemberg; curatore

Hanna Wroblewska

Artista Jorge Molder

REPUBBLICA DI ARMENIA

Commissari Edward Balassanina, Stephan

Veranian

Artista Narek Avetissian

REPUBBLICA DI CIPRO

Commissario Eleni Nikitas

Artista Glafkos Koumidis

REPUBBLICA DI ESTONIA

Commissario Sirje Helme

Artisti Jüri Ojaver, Peeter Pere, Ando Keskküla

REPUBBLICA DI LITUANIA

Commissario Lolita Demakova

Artisti Mindagas Navakas, Egle Rakauskaite

**REPUBBLICA
DI LETTONIA**

Commissario Helena Demakova; commissario

aggiunto Paivi Tirkkonen

Artisti Ojars Petersons, Inta Ruka, Anita

Zabilevska

**REPUBBLICA
DI SLOVENIA**

Commissario Jure Mikuz; commissario

aggiunto Lidija Sircelj

Artista Natasa Prosenec, Andrej Zdravic

TAIWAN

Commissario Lin Mun-Lee; commissario

aggiunto Paolo De Grandis; curatore Jui-Jen

Shih curatore aggiunto Hai-Ming Huang

Artisti Buh-Ching Hwang, Chieh-Jen Chen,

Tung-Lu Hung

**ITALO-LATINO
AMERICANO**

Commissari Bernardino Osio,

Louis-Philippe Dalembert;

commissario aggiunto Alessandra

Bonanni

BOLIVIA

Fernando Montes

COLOMBIA

Fernando Arias

COSTA RICA

Jimenez Deredia

CUBA

Rene Francisco Rodríguez

Fernández

ECUADOR

Marianna Fernandez de Córdova

HAITI

Philippe Dodard

Honduras Santos Arzù quioto

GUATEMALA

Andrés Bonifasi

MESSICO

Paula Santiago

NICARAGUA

Cecilia Arguello

PANAMA

David Vega

PARAGUAY

Gustavo Beckelman

PERÙ

Benito Rosas

REPUBBLICA DOMINICANA

Elsa Nunez

MOSTRE PATROCINATE

ACOUSTICAL VISIONS OF VENICE

Bill Fontana

Sede: Punta della Dogana
a cura di Frederick B. Henry

ALBANIA OGGI

Sede: Ex Istituto Maria Ausiliatrice
a cura di Edi Muka

BASQUIAT A VENEZIA

Sede: Galleria Bevilacqua La Masa, San Marco
a cura di Achille Bonito Oliva

BEYOND MYTH/OLTRE IL MITO

Sede: Giardino Palazzo Papadopoli
a cura di Gabrielle Pizzi

CEREMONIAL

Sede: Schola dei Tiraoro e Battioro, San Stae
a cura di Nancy Marie Mithlo

COX & MATTHEWS

Sede: Oratorio San Ludovico
a cura di Kathleen Goncharov

FEATURE FILM: DOUGLAS GORDON

Sede: Cinema Giorgione
a cura di Vittorio Urbani, Toni Pasquinucci

7 C'S: Ulf Rollof

Sede: ex-cinema Arsenale, Campo della Tana
a cura di Sune Nordgren

SOGNI/DREAMS

Sede: Giardini di Castello e altre sedi
a cura di Francesco Bonami e Hans Ulrich Obrist

THE LAST JUDGEMENT: Anthony Caro

Sede: Antichi granai, Zitelle
Organizzazione Museum Wurth

THE WORDS

Sede: Vaporetti
a cura di Tuuka Luukas, Ewa Gorniak

TRATTENENDOSI

Sede: Antichi Granai, Zitelle
a cura di Jan Hoet, Gil Vandecavaye, Eva Wittox

VOC. HANDLE WITH CARE

Sede: Ateneo San Basso
a cura di Yang Wen-I

WALAS-KWIS-GILE TRAVELS GREAT DISTANCES: David Neel

Sede: Campo San Stae
a cura di Elspeth Sage, Vittorio Urbani

PREMIAZIONI

GIURIA INTERNAZIONALE

Zdenka Badovinac
Okwui Enwezor
Ida Giannelli
Yuko Hasegawa
Rosa Martinez

LEONO DORO PER IL MIGLIOR PADIGLIONE NAZIONALE

PADIGLIONE ITALIANO

It represents a new attitude towards the reinvention of the territorial tradition of pavilions. It is an expression of the spirit of generosity and openness that is the chief proposition of this Biennale. The energy of the works is critical and fresh.

IL PREMIO INTERNAZIONALE LA BIENNALE DI VENEZIA

DOUG AITKEN

He recovers the narrative form of cinema and also the experimental investigations that have been displaced by the high production values of the commercial film industry. His installation is precise and articulated with intellectual charity.

CAI GUOQIANG

His work is powerful and surprising, perfectly balanced in the space. He is questioning the history, the function and the epic of art through temporal and physical decontextualization.

SHIRIN NESHAT

The critical and emotional power of her work compares the established cultural model with the energy of another model that has been silenced, bridging the distance between them.

MENZIONI SPECIALI

GEORGES ADÉAGBO

He occupies the in-between space between the global and the local. The sprawling effect of his work retains the poetic vision of the individual voice and the capacity to write on the margins of the shared personal and public worlds.

EIJA-LIISA AHTILA

Her work is compelling and points to the importance of video and film as strategic and critical tools to analyse personal and social rituals.

KATARZYNA KOZYRA

She explores the authoritarian domain of the male space and surveils it by bringing together elements of performance and masquerade

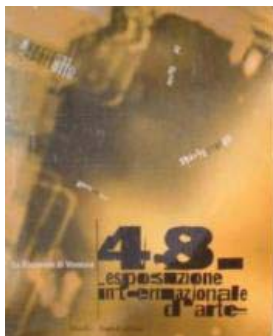
LEE BUL

She creates critical metaphors of Asian female situations with a style that goes from kitsch to cybernetics. Through her work she shows the psychological isolation and joy for a possible mutation

**LA BIENNALE DI VENEZIA
XLVII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE**

**CATALOGO - dAPERTutto
13 GIUGNO / 7 NOVEMBRE 1999**

VOLUME 1



**a cura di Harald
Szeemann**

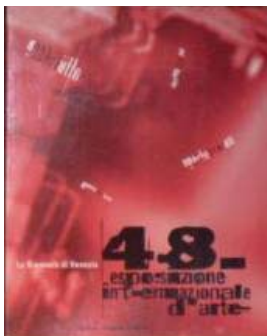
710 pag.
cm 24x29
Brossura
Illustrazioni a colori e
bianco/nero,
2 volumi
italiano/ inglese
Edito da Marsilio, 1999

COLOPHON

Realizzazione editoriale
Marsilio Editori* s.p.a. Venezia
Coordinamento editoriale
Rossella Martignoni
Coordinamento redazionale
Annalisa Longega
Redazione
Stefania Ivanovich
Elena Guida
Maria Giulia Montessori
Layout
Daniela Albanese
Stefano Bonetti
Coordinamento tecnico
Piergiorgio Canale
Traduzioni
Stefano Giordani
Michaela Heissenberger
Nicoletta Zanon
(dal tedesco all'italiano)
Shaul Bassi
Anthoni Marasco
Eliana Miorin
Cristiana Moldi Ravenna
Carla Tollolo
Viviana Tonon
(dall'inglese all'italiano)
Alberto Folin
(dal francese all'italiano)
Maria Pia De Paulis
(dallo spagnolo all'italiano)
Impianti
Fotolito Veneta s.r.l., Verona La
Fotomeccanica s.r.l., Padova
Composizione
Centrofotocomposizione Dorigo
s.r.l., Padova
Linotipia
Saccuman & C s.n.c., Vicenza
Montaggi
Forpress s.r.l., Padova
Ti-efte s.n.c., Vigodarzere (Padova)
Stampa
La Grafica & Stampa editrice s.r.l.,
Vicenza Litopat, Bassone (Verona)
Confezione
Legatoria Berto s.r.l., Conselve
(Padova)
Zanardi Editoriale s.p.a., Padova

Stampato su carta
GardaMatt Art

VOLUME 1



**dAPERTutto
nell'ordine delle sue
autorealizzazioni
di Harald Szeemann**

è litania
è oracolo
è solidarietà minaccioso
è esistenziale-sincopato
è strategia doppia
è engagement
è Oriente giocoso
è eclissi e cerimonia
è slancio nello materia dei colori
è autoaiuto nel gruppo
è opulento e filigrana,
ornamento sublime
è demolizione di eroi
è scultura di mass media
è cannibale e distorto
è numinoso
è testo gigante
è bellezza occidentale nello Zen
è "ultimi giorni" e caducità
è comico e serio
è numerico d'oggi
è dipingere come espressione di vita
è grattarsi come nuova
iconografia
è concentrato di figura
è silenzio
è dietro lo monocromia
è intelligenza condiviso
è anarchico
è automutilante
è disegno-conquistato
è Mandala e fiaba
è propaganda raggirata
è gruppo asiatico con individuo
è relazionarsi con lo famiglia
è trovare forme
è telefonare a tratti
è di nuovo un altro santo
è distruzione e scampo
è avere a che fare con uno
specie in via d'estinzione è
solidarietà esplicito
è performance cinese
è corpo e forza di gravità
è frontiera del dolore
è denudamento
è arrostire
è erotismo ricamato
è breakdance come via d'uscita
è lutto
è accuso e sofferenza è festoso
e attivo
è contraffazione e lascito

è soffrire sul medium
è lounge e famiglia
è invio degli apostoli è "tutti
veneziani"
è splash!
è camminare sulla fune
è cuore eterno e amore fugace
è baco da seta in azione
è atelier del futuro
è capitale lì
è capitale qua
è comportamento ibrido
è protesta contro i macho di ogni
sorta
è rifugio di raccoglimento
è poesia del fabbricato
è l'opposto dello starmuseum
è trasparenza del dominio
è omaggio alle "Sisters in the Sky"
è sospendere e invertire
è passaggio dal bambino all'uomo
è raddoppiamento della poesia
nomade
è cyborg
è boria globale e risveglio nazionale
è sublimazione della fustigazione
è borotalco per bambini
è profusione di tempo
è hybris dei multts
è concerto di vetro
è o solare mio
è rivalità fra tradizione e liberazione
è lo parrucca necessaria alla vita
è ornamento dell'oggetto
è bene imitarlo
è genesi delle montagne dai rifiuti
è tappeto volante che galleggia
è librarsi e scoppiare
è sofferenza e riscatto dei contadini
di terre argillose
è Majestic Splendor
è l'interno e l'esterno
è lo porta d'Oriente
è interrogarsi sulla domanda dei
padiglioni nazionali
è desiderio pensato adesso
è racconto gigante
è amore per gli spazi
è un altro respiro
è libertà dall'obbligo di prefazione
è il benvenuto ai paesi presenti con o
senza padiglione
è il benvenuto alle mostre "a latere"
e augura a tutti una meravigliosa
passeggiata attraverso i Sé

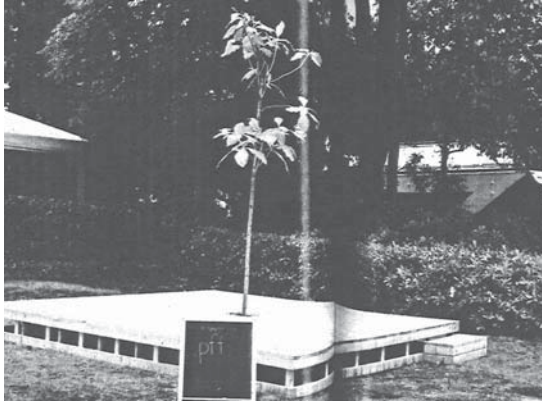
DISPLAY

1999

**LE MOSTRE DE LA XLVIII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

dAPERTutto

GIARDINI



Rirkrit Tiravanija, The First Thai Pavillion, 1999

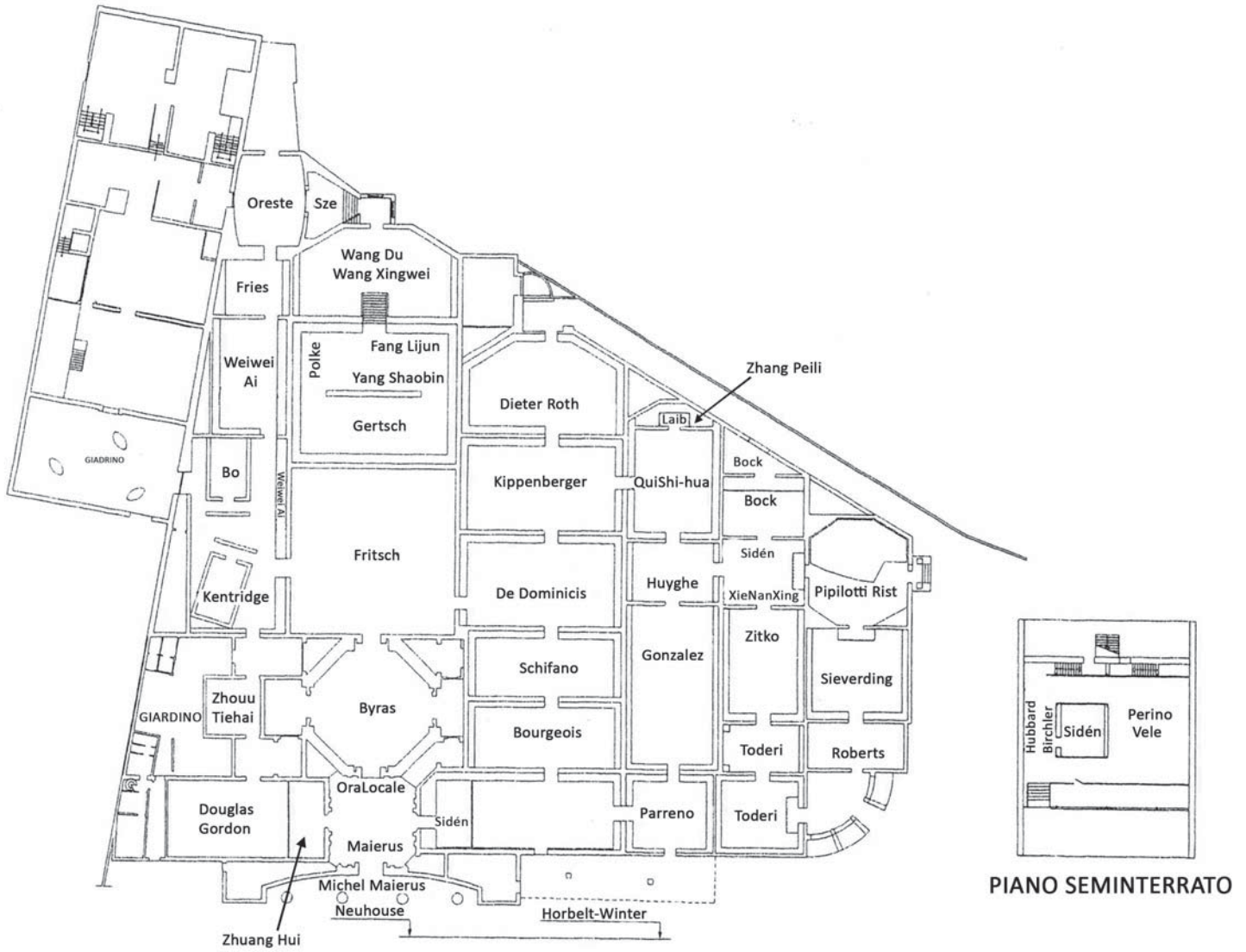
Sul viale dei Giardini presso il padiglione del libro s'incontra una padiglione virtuale per la Thailandia realizzato da Rirkrit Tiravanija e una grande struttura di fronte al Padiglione degli Stati Uniti realizzato da Horbelt- Winter. Sul sentiero che porta al padiglione Italia, che rimane tale solo di nome perché la struttura ospita la mostra internazionale di Harald Szeemann si viene accompagnati dall'installazione sonora di Max Neuhaus. Il fronte del padiglione è realizzato invece da Michel Maiuerus.



Max Neuhaus, installazione sonora e Michel Maiuerus, fronte padiglione Italia

LE MOSTRE DE LA XLVIII ESPOSIZIONE
 INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PADIGLIONE CENTRALE: IPOTESI DI RICOSTRUZIONE



LE MOSTRE DE LA XLVIII ESPOSIZIONE
 INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PADIGLIONE CENTRALE

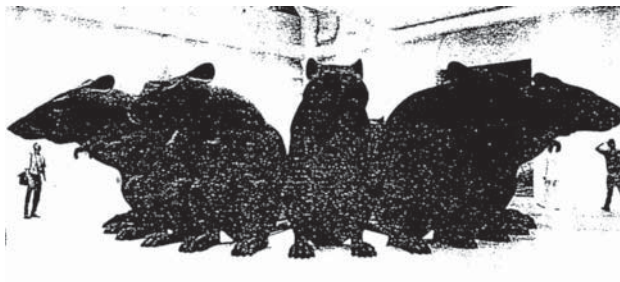


Jamee Lee Byars, *The spinning oracle of Delfi ??*, 1986

L'esda che accoglie il visitatore è segnata dalla grande anfora di Jamee Lee Byars. Scomparso nel 1997 l'artista viene ricordato con questa grande opera collocata nello stesso luogo in cui nel 1980 celebrò la "messa solenne artistica" vicino al leggio datogli da Joseph Beuys. L'opera di Byars, che riporta nel titolo un punto di domanda doppio, è accompagnata da un testo: *Apollo penetra nella Pizia per tutte le aperture del suo corpo/ nel medesimo istante/ e parla delle sue labbra/ con la voce di baritono, in esametri/epici/ Eraclito scrive che l'oracolo/non dice né si né no/fa solo dei cenni??/ Quando Socrate udì che/ l'oracolo/ l'aveva chiamato l'uomo più / saggio / di Grecia, seppe/ di essere stato prescelto/ come vittima sacrificale??*



La grande sala centrale del padiglione ospita i giganteschi ratti neri di Katharina Fritsch che diventano, nonostante fossero già stati esposti da Szeemann nella Biennale di Lione del 1997, l'emblema della mostra. Disposti in cerchio rivolti verso gli spettatori che sovrastano per statura, sono legati per la coda mostrandosi come un'allegoria della condizione umana di fine millennio.



Katharina Fritsch, *Rat King*, 1993-1993

**LE MOSTRE DE LA XLVIII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

PADIGLIONE CENTRALE



Gino De Dominicis, veduta dell'installazione



Mario Schifano, veduta installazione, si riconoscono a sinistra, Sorrisi scomparsi, 1991, al centro Il parto numeroso della moglie del collezionista, 1985 e a destra Aut/Aut, 1960



Martin Kippenberg, Veduta della stanza



Dieter Roth, veduta installazione, SOLO SCENES, 1997-98

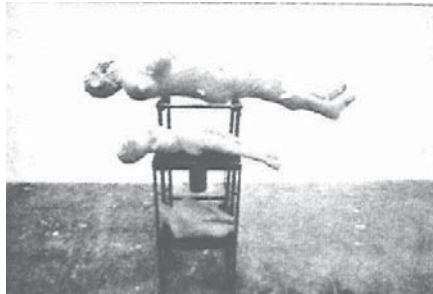
Le sale che si dispiegano immediatamente a destra del salone centrale sono dedicate a due maestri scomparsi entrambi nel 1998 Gino De Dominicis e Mario Schifano. Le stanze saranno fra le più critiche per essere state un'occasione mancata di rendere omaggio ai due maestri dal momento che presentano opere minori dei due artisti. Di Schifano vengono presentate sei tele mentre per De Dominicis che aveva conquistato notorietà proprio qui a Venezia esponendo un giovane handicappato, alcuni esempi della sua ultima produzione rispettando in catalogo il suo desiderio di non riprodurre fotograficamente le sue opere

Ad Altri due artisti recentemente deceduti sono dedicate le due stanze successive: Martin Kibberberg morto nel 1997 e a Dieter Roth morto l'anno successivo.

La stanza di Kippenberg raccoglie diverse opere installative fra cui la celebre gondola pachwork con una struttura di bancali sopra (*Sozialkistentransporter*, 1989) e l'uomo volto al muro in un angolo della sala con il volto e le mani in plexiglass rosso (*Martin, vai nell'angolo, e vergognati*, 1989). La stanza di Dieter Roth invece presenta una grande installazione video su scaffalature (*SOLO SCENES*, 1997-98) che riporta nei monitor la ripresa della vita quotidiana di un uomo ripreso in tutti i momenti della sua giornata, restituendo un'impressione antierica dell'esistenza umana. Nelle vetrine sull'altra parete invece sono esposti i suoi tritici.

LE MOSTRE DE LA XLVIII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PADIGLIONE CENTRALE



Louise Bourgeois, *Three Horizontals*, 1998



Qui Shi Hua intervistato di fronte a *Senza titolo (landscape)*, 1998

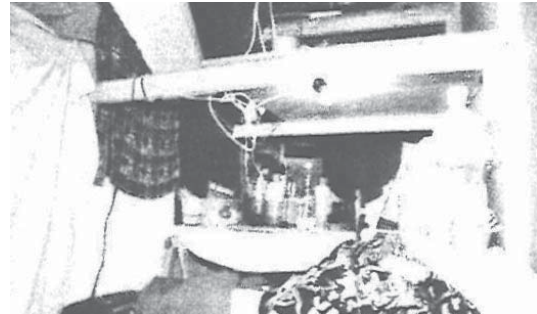
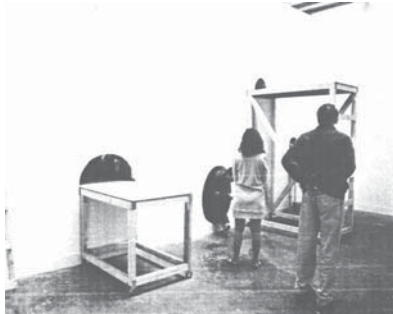


Zhang Peili, *Uncertain pleasure*, 1996

La stanza dedicata a Louise Bourgeois presenta una serie di manichini di stoffa realizzati con pezzi diverse e parti di manichini come una testa, un torso, chiusi in alcune vetrine su piedistalli. In fondo alla stanza campeggia poi una struttura con tre corpi progressivamente dall'alto in basso con meno parti. Nelle stanze successive si alternano degli interventi di Parreno, Huyghe e Gonzalez-Foerster. A seguire una stanza interamente dedicata a Qui Shi Hua che presenta i suoi monocromi con varianti dal bianco al panna realizzati con sottilissimi strati di pittura. Nella piccola zona annessa in una nicchia un'opera altrettanto delicata di Wolfgang Laib realizzata con il polline (*Pollinen from Dandelion*, 1999) e l'opera di Zhang Peili. La sala dell'artista cinese presenta una video installazione che consta di due parti. La prima con una serie di monitor a terra che riprendono il prurito di diverse parti del corpo. Mentre su una serie di monitor installati su piedistalli si dispiega *Just for you*, che riprende una serie di volti di uomini e donne che cantano in cinese "Tanti Auguri a te".

**LE MOSTRE DE LA XLVIII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

PADIGLIONE CENTRALE



John Bock, ApproximeationRezipientenbedurfniscomaUrUltraUseMaterialMiniMaxi, 1999, veduta installazione e particolare

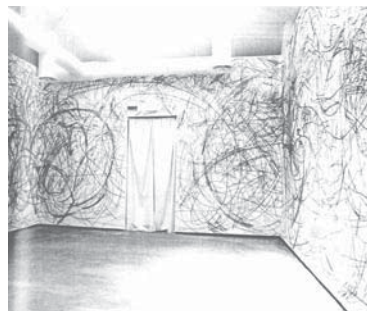
John Bock ricrea in due stanze dei microcosmi che appaiono come delle miniature teatrali. Nella prima stanza fa uso di architetture in legno che sembrano essere incastrate nella parete espositiva, mentre la seconda stanza completamente offre un'esperienza immersiva presenta un percorso segnato dalla ghiaia su cui incombono da soffitto una pletora di oggetti di stoffa e di diversi altri materiali e le pareti sono ricoperte da piccoli puntini di colore.

Xie Nanxing espone nella sala a lui dedicata una serie di dipinti fortemente realistici in cui viene rappresentata la brutalità di esperienze notturne. I corpi segnati dalle ferite sembrano colti da un flash fotografico improvviso restituendo un'istantanea di dolore ed emarginazione.



Grazia Toderi, Il decollo, (frame da video), 1998

Proseguendo si trova la grande stanza con un lavoro site specific di Otto Zitko che esegue un wall drawing su tutte le pareti della sala. In due piccole stanze successive invece si è immersi nelle installazioni video di Grazia Toderi che in quest'occasione presenta due opere *Il Decollo* e *Il fiore delle mille e una notte*.



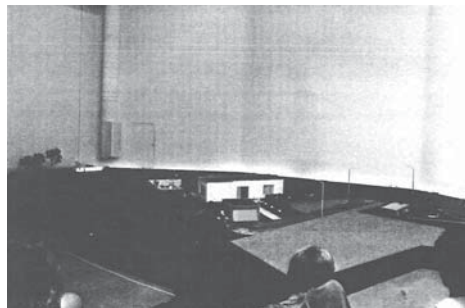
Otto Zitko, veduta dell'installazione

LE MOSTRE DE LA XLVIII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PADIGLIONE CENTRALE

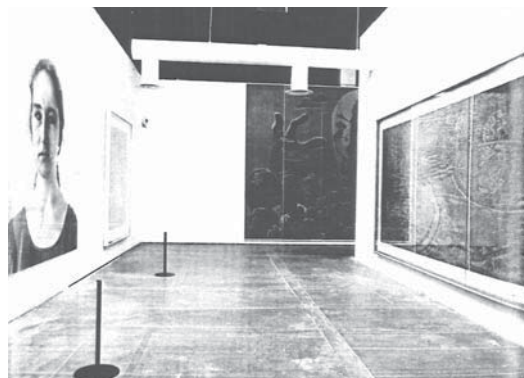


Katharina Sieverding, *The great White Way goes*, 1977



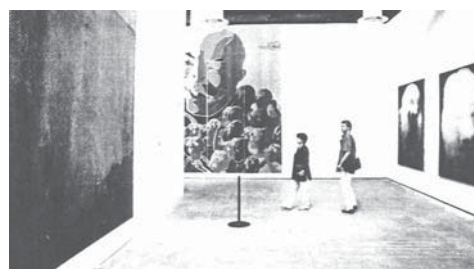
Pipilotti Rist, *Vorstadthirn*, 1999

Nella sala ottagonale del Padiglione Italia si posiziona l'installazione della svizzera Pipilotti Rist presente anche all'arsenale. La stanza ha un contrappunto colorato di Blu, giallo e rosso che sono i colori diffusi dalle lampade dell'installazione. Ai lati della stanza su di una bassa piattaforma a terra si presenta un modellino architettonico. Nella stanza consecutiva il visitatore s'imbatte nei grandi tritici fotografici lunghi tre metri risalenti agli anni '70 di Katharina Sieverding. A seguire invece la mostra ospita l'installazione di Liisa Roberts in cui, come ad esempio in *betraying the portrait* viene proiettato sul muro tramite un trabattello sui cui si colloca la strumentazione tecnica necessaria, il volto di una donna di spalle, evitando quindi la possibilità di essere ripresa in volto.



Soppalco, veduta allestimento, si riconoscono: a sinistra Franz Gertsch, *Silvia*, 1998; a destra, *Schwarzwasser* (acqua nera), 1993-94.

Salendo le scale del soppalco si è accolti dalla grande tela di Sigmar Polke *Apparizione a Maria*, che fronteggia direttamente lo spettatore e che appare installata su di un muro separatorio che permette un'articolazione dello spazio. Nella stessa sala dal lato di Sigmar Polke si dispiegano le grandi tele di Fang Liu e di Yangshaobin. Dall'altra parte del muro invece campeggia il volto di giovane ragazza di Franz Gertsch, *Silvia*.



Soppalco, veduta allestimento. Si riconoscono: Sulla sinistra Sigmar Polke, *Marienerscheinung* (apparizione a Maria), 1994; in fondo Fang Liu; sulla destra Yang Shaobin, senza titolo, 1998-1999

**LE MOSTRE DE LA XLVIII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**

PADIGLIONE ITALIA



Wang Du,
Marché aux puces - Mise en vente d'informations d'occasion Mercato delle pulci, 1999

Ai piedi del sopralco si articola il lungo tavolo di Wang Du che come a un mercato espone manichini, busti e mezzi busti di personaggi noti all'informazione giornalistica di quei giorni e che riempiono le pagine scandalistiche. Alle pareti si dispiegano le opere di Wang Xingwei che presenta diverse tele fra cui quella sua più celebre in cui riprende un bambino che ha rotto il grande vetro di Duchamp e viene sgridato.



Wang Xingwei, *Le grand verre, 1996*



Sarah Sze, *Nostalgia, 1999*

Il passaggio all'infilata delle stanze di sinistra del padiglione Italia è segnato dall'installazione di Sarah Sze e dalla stanza di Oreste. Quest'ultimo, nato da un'iniziativa di Cesare Pietroiusti, è composto da un gruppo molto nutrito di artisti italiani che invece di esporre le loro opere propongono uno spazio di incontro, ritrovo ed educazione. Il gruppo chiede ai visitatori di coinvolgersi con il loro "trovarsi" fisico, nello spazio realizzato, e "virtuale" tramite internet accessibile dai computer presenti, la cifra del proprio lavoro



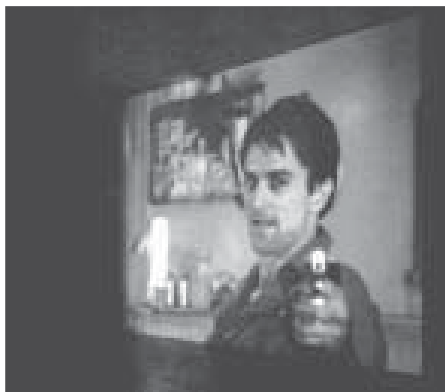
Oreste, *veduta della sala*

LE MOSTRE DE LA XLVIII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

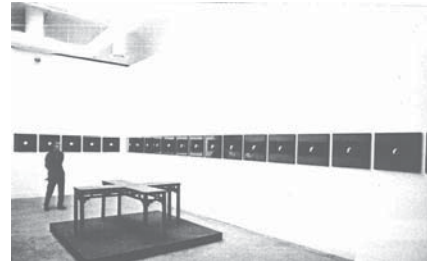
PADIGLIONE CENTRALE



William Kentridge, Stereoscope (frame da video), 1999



Douglas Gordon, Through a looking glass, 1999



Ai Weiwei, 72 Standard, 1997

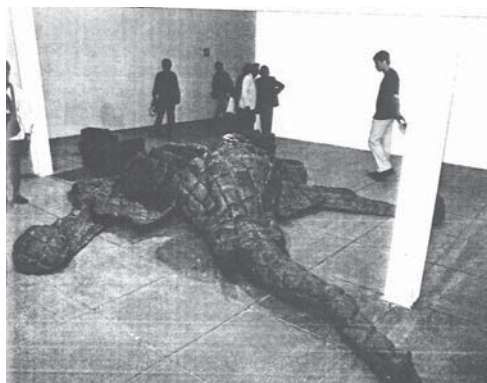
Dopo la stanza di Oreste è la volta di una piccola stanza occupata dalle tele materiche di Pia Fries. Continuando il percorso sono le opere di Aiweiwei che scorrono sia sulle pareti quasi senza soluzione di continuità dal momento che da una stanza passano direttamente allo spazio successivo, sia occupando la zona centrale della stanza con delle vetrinette della stessa serie fotografica (*Cross Table*, 1996). Nella grande sala attigua a quella centrale sono stati realizzati alcuni black box per la visione dei video di Bo e William Kentridge. A chiudere il percorso di visita inoltre una sala con una grande tela di Zhou Tiehai, l'installazione video di Douglas Gordon e la serie fotografica di persone appartenenti a gruppi (poliziotti, infermieri, militari etc...) vestiti con la propria divisa d'ordinanza di Zhuang Hui.



Zhuang Hui, veduta dell'allestimento

LE MOSTRE DE LA XLVIII ESPOSIZIONE
 INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

PADIGLIONE CENTRALE



Emiliano Perino e Luca Vele, Pelle d'elefante, 1998



Sidén, Who told the Chambermaid, 1998

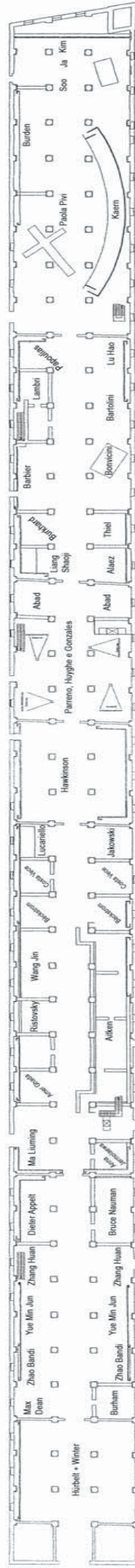
Il seminterrato è condiviso da tre artisti. Alle pareti ci sono le cibachrome di Teresa Hubart e Alexander Birchler inoltre vi è al centro una struttura che accoglie l'opera di Sidén che mette insieme negli stessi scaffali asciugamani e navigatori.. temi video

Mentre l'ala opposta presenta le opere di Perino e Vele. Perino e Vele sono i più giovani artisti di questa Biennale e mostrano, *La pelle dell'Elefante*, un grande tappeto gibboso con inserite due poltrone, realizzato in vetroresina e cartapesta scegliendo i quotidiani in base al colore. E' un'opera praticabile sulla quale si può camminare e mettersi a sedere.

LE MOSTRE DELLA XLVIII ESPOSIZIONE
 INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

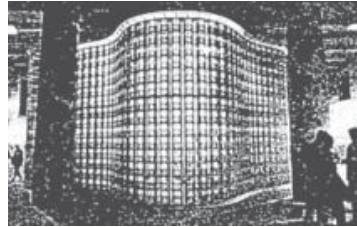
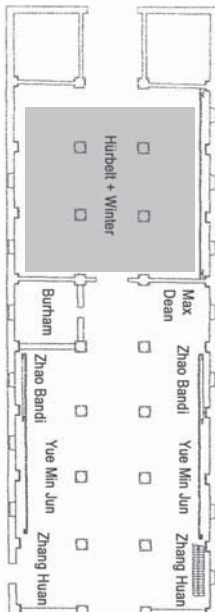
CORDERIE
 PROTESI DI RICOSTRUZIONE: CORDERIE

COORDINATA: 45° 02' 00" N



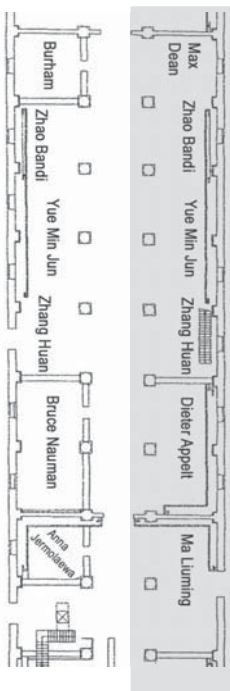
LE MOSTRE DE LA XLVIII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

CORDERIE



Winter & Holbert, veduta dell'installazione

La prima zona delle Corderie si apre con una grande installazione di Wolfgang Winter & Berthold Horbelt che posizionano una grande struttura realizzata con le cassette dell'acqua creando un'architettura percorribile. Di questo generi di spazi è quindi possibile per il visitatore sia immergersi nella penombra di una zona al chiuso come avviene alle Corderie oppure vederne il contrasto con la natura dei Giardini.



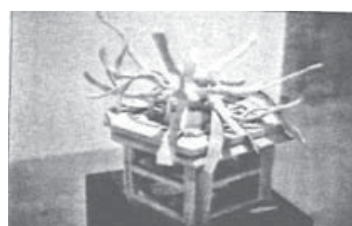
Max Dean, *As Yet Untitled*, 1992-1995

Passata la grande installazione si entra nella prima sezione delle Corderie articolata con numerose strutture temporanee per poter suddividere le grandi navate dell'edificio in ambienti adatti allestivi. Per cui immediatamente sulla sinistra s'incontra una zona a box con il video di Burham e a sinistra l'installazione di Max Dean. Una larga parte di questa sezione ospita molti degli artisti cinesi che sono in mostra. Si riconoscono le storie con i panda di Zhao Bandi, le opere di Yuo Ming Jun che si fronteggiano da una parte e l'altra delle Corderie in due serie da una parte tutte centrate sull'omologazione e la differenziazione, e Zhang Huan.

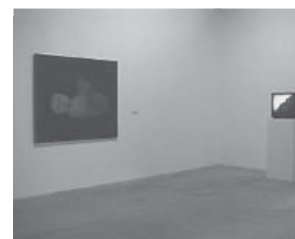


Yue Minjun, veduta dell'installazione

Da contrappunto alla sezione le piccole sculture di Dieter Appelt su bassi piedistalli. Inoltre sono presenti opere video di Bruce Nauman e i monitor di Anna Jermolaewa. Chiude la sezione la donna-neonato di Ma Liuming.



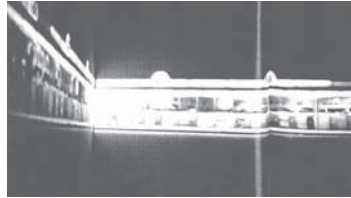
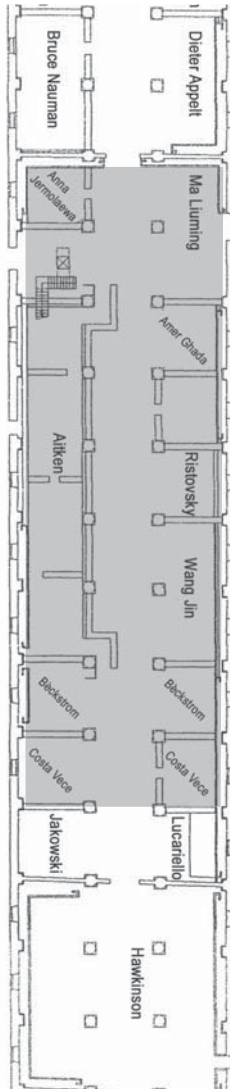
Dieter Appelt, *Skultur Nr.1*, 1994



Ma Liuming, *Baby '98 no.2*, 1998

LE MOSTRE DE LA XLVIII ESPOSIZIONE
 INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

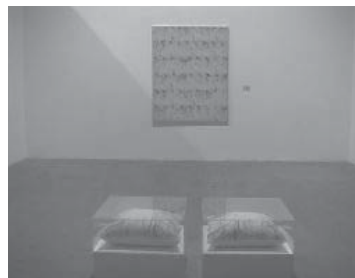
CORDERIE



Doug Aitken, *Electric Earth*, 1999



Costa Vece, *Videolounge*, 1999



Ghada Amer, *veduta dell'installazione*

Entrando nella seconda parte delle Corderie s'incontra l'installazione di Ghada Amer che su tre grandi tele e due teche con cuscini ricamati presenta le sue opere cucite. Di fronte in una lunga struttura realizzata appositamente per ospitare l'installazione, troviamo 3 grandissimi schermi che riportano il video di Doug Aitken, *Electric Earth*. Oltre a questo video sono presenti anche Vesna Vesic, Christian Jankowski, l'installazione su monitor in cerchio di Saverio Lucariello. Dal soffitto pendono gli abiti di Wang Jin. e a chiusura di questa parte il camper di Costa Vece con le pile di cartoni che creano un'architettura visitabile.



Wang Jin, *The Dream of China*, 1997

LE MOSTRE DE LA XLVIII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

CORDERIE



Tim Hawkinson, *Pentecoste*, 1999

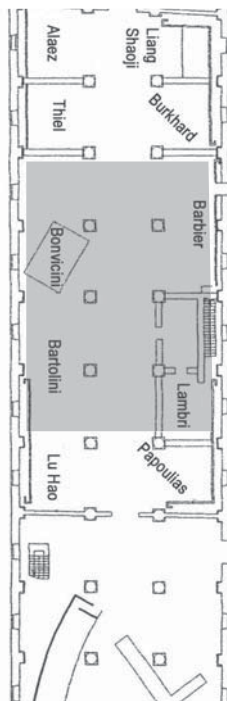
Tim Hawkinson presenta una grandissima installazione realizzata in poliuretano che riproduce il corpo dell'artista che picchietta con una parte diversa del corpo contro i rami dell'albero sonoro. Le figure sono dodici come gli apostoli a cui a riferimento il titolo Pentecoste, il momento in cui ricevono lo Spirito Santo e furono poi in grado di parlare le lingue del corpo. La struttura si articola intorno alle colonne dell'edificio.

Nella stanza successiva segue un'altra grande installazione video di *Il narratore*. L'ampia area delle Corderie è immersa nel buio ed è segnata da quattro grandi schermi su cui si articola il lavoro del duo.

Nella piccola area immediatamente successiva seguono le proiezioni a terra del video di Antoni Abad i cui protagonisti sono dei topolini.



Antoni Abad, *Love Story*, 1998



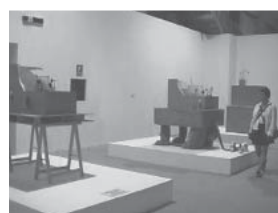
Massimo Bartolini, *veduta dell'installazione*

Dopo le due grandi installazioni precedenti la mostra torna a presentare i classici box per isolare le opere così s'incontra un'installazione con le piccole sedioline di Liang Shaoli e di fronte l'opera di Ana Laura Alàz che propone una struttura mobile per una casa futuribile che possa servire ad un artista nomade.

In una zona a sinistra le grandi foto di Balthasar Burkhard e di seguito le sculture di Gilles Barbier che sintetizzano con elementi eterogenei la schizofrenia delle informazioni di un mondo tecnologico. Sullo stesso lato una stanza è dedicata alle rarefatte opere di Luisa Lambri, opposto invece l'installazione di Monica Bonvicini e poi la casa di paglia di Massimo Bartolini. Chiude questa parte l'installazione di Christos Papoulias che riflette sul valore del piedistallo e del museo con un'opera ispirata al museo dell'Eretteo di Atene.



Monica Bonvicini, *I believe in the Skin of the things as in the of the women*, 1999



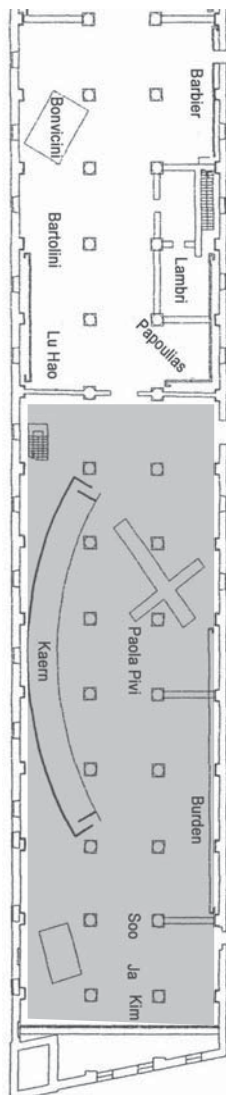
Gilles Barbier, *veduta dell'allestimento*



Christos Papoulias, *The Erchtonian Museum of the Athens Acropolis project*, 1991

LE MOSTRE DE LA XLVIII ESPOSIZIONE
 INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

CORDERIE



Paola Pivi, aereo,
 1999 veduta dell'installazione e particolare

Le Corderie si chiudono con quattro grandi installazioni. Sulla sinistra incastrato fra le colonne un aereo (Paola Pivi) incastrato fra le colonne e gli risponde "a tono" in una struttura che compie una curva l'installazione di Simone Aarberg Kaern che presenta una serie di ritratti di donne pilota durante la seconda guerra mondiale.

A seguire ci si imbatte nei quattro grandi ponti di Chris Burden costruiti con i meccano. Ultima installazione quella di Kim Soo-ja che parcheggia fra le campate camion Bottari carichi di sacchi di stoffe coloratissime. L'opera nasce in concomitanza con il progetto *Cities on the move*.



Chris Burden, *The mexican bridge*, 1998-1999



Kim Soo-Ja, *Cities on the Move - Bottari Truck in Exile*
 (dedicated to the Kosovo Refugees,), 1999

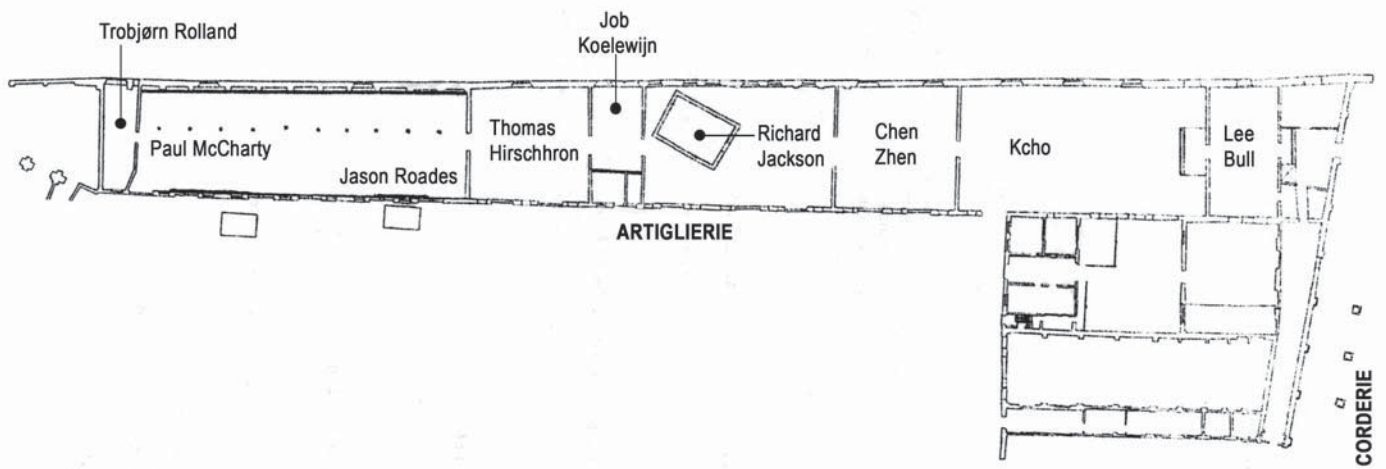


Simone Aarberg Kaern,
Sisters in the Sky - Woman Pilots in War Duty During WW II, 1997, 1998, 1999

LE MOSTRE DE LA XLVIII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

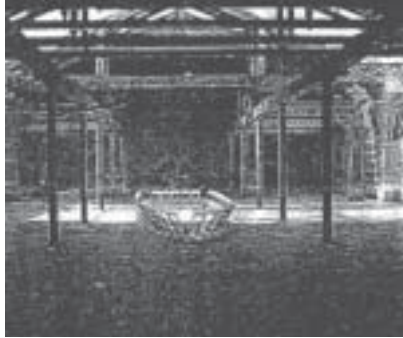
ARTIGLIERIE

IPOSTESI DI RICOSTRUZIONE DELLA PIANTA DELL'ALLESTIMENTO



LE MOSTRE DE LA XLVIII ESPOSIZIONE
 INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

ARTIGLIERIE



Kcho, Solo comprendo lo que pienso cuando lo dibujo, 1999



Thomas Hirshhorn, Mondo/Aeroporto, 1999

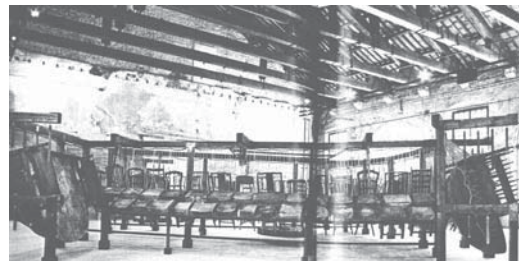


Paul McCarthy e Jason Rodes, Propposizion, 1998-1999

L'installazione che apre quest'area utilizzata per la prima volta per la Biennale è costituita dai manichini appesi di Lee Bull e vicino le installazioni con sedie in cerchio di Zhco. L'opera è quasi all'aperto dal momento che è possibile riscontrare dalle foto una grande fessura sul tetto dell'edificio. Immediatamente dopo s'incontrano i grandi tamburi di Chenz Zhen. L'installazione, che era stata officiata all'inaugurazione direttamente dai monaci è poi lasciata al pubblico da esplorare.

Fra le installazioni più invasive c'è l'opera di Thomas Hirshhorn che propone un mondo/aeroporto tutto centrato sull'emergenza. Segue la grande installazione di Richard Jackson che con i suoi mille orologi realizza un'ambiente pervasivo e di grande impatto.

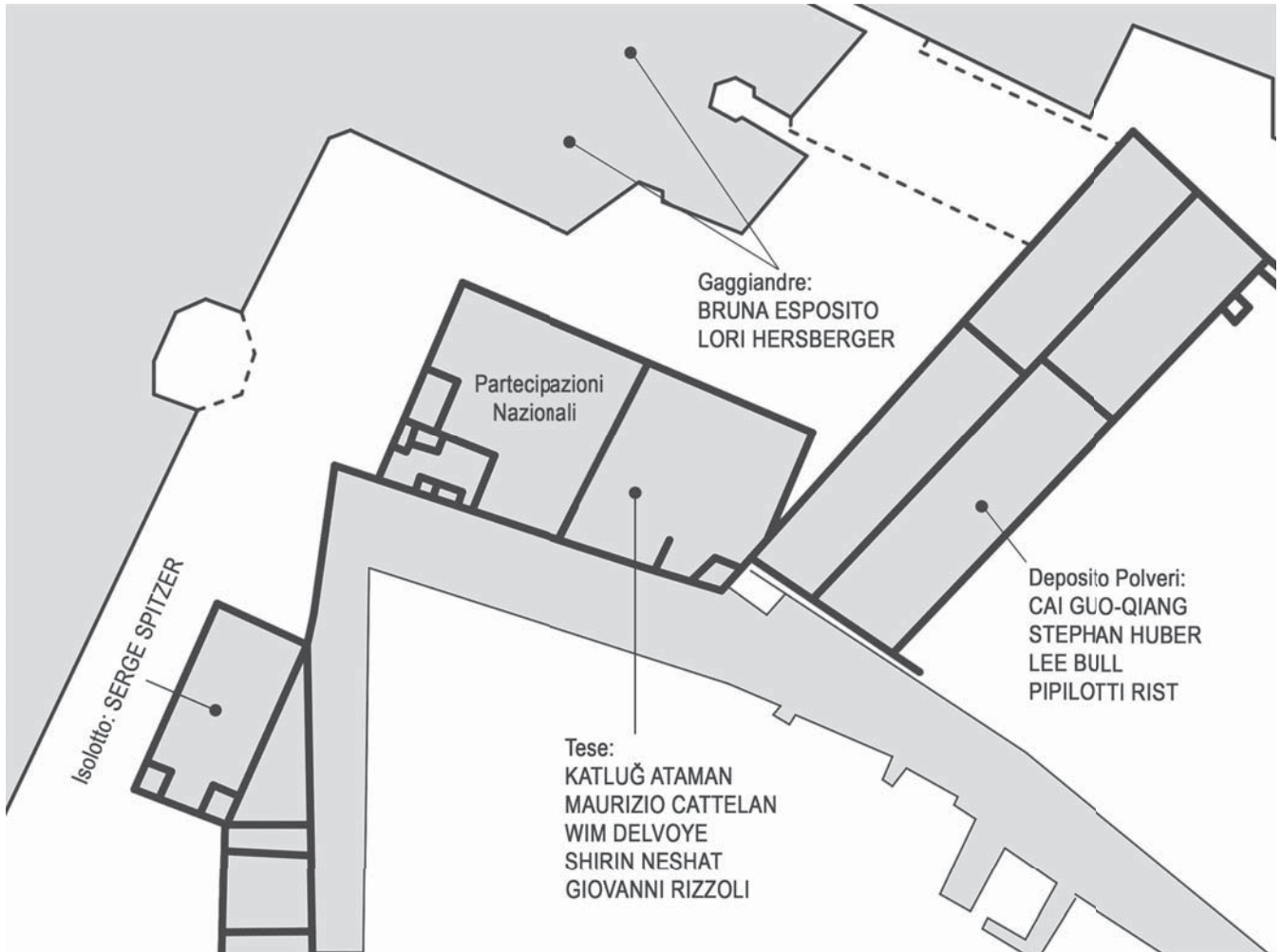
Alla fine delle Artiglierie in un ampio spazio si snoda la grande installazione di Paul McCarthy e Jason Rodes *Propposizion*, 1998.



Chen Zhen, Jue Chang, Fifty Strokes to each Joe Chang, 1998

LE MOSTRE DE LA XLVIII ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

TESE, ISOLOTTO, DEPOSITO DELLE POLEVERI, GAGGIANDRE



LE MOSTRE DE LA XLVIII ESPOSIZIONE
 INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

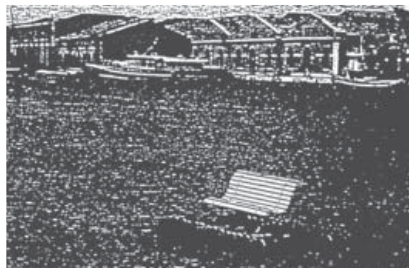
TESE, ISOLOTTO, DEPOSITO DELLE POLEVERI, GAGGIANDRE



Maurizio Cattelan,
momento della performance, 1999



Serge Spitzer, *Reality Models - Re/cycle*
(don't hold your breath), 1999



Bruna Esposito, *Acquarell e Madrepatria, 19988-99*



Cai Guo Qiang, *Venice-Rent Collecting Courtyard, 1999t*



Shirir Neshat, *Turbulent, 1999*

L'isolotto è interamente occupato dalla grande installazione di Serge Spitzer. Quattro mila bicchieri sono installati sul pavimento, sulle balaustre, ovunque sia possibile poggiarvi bicchiere conferendo all'ambiente un'impressione di fragilità e dispersione. Alle Tese oltre all'opera di Ataman e Rizzoli spicca il grande camion di Wim Delvoye e l'installazione video di Shirin Neshat *Turbulent* che racconta in maniera poetica la difficoltà delle donne in paesi islamici ad essere ascoltate. Di grande impatto emotivo inoltre la performance di Maurizio Cattelan che chiede ad un fahiro di essere sepolto vivo. Unico segno della sue presenta: le mani che spuntano dal terreno.

Nel Deposito delle Polveri troviamo i pesci imbustati di Lee Bul e all'esterno ad accogliere il visitatore fluttuano le bolle di sapone piene di fumo di Pipilotti Rist. All'interno sotto la direzione dell'artista Cai Guo Qiang, un gruppo di giovani artisti cinesi modellano l'argilla secondo un'antica tecnica della scultura classica. L'installazione è un work in progress e piano a piano le statue prendono forma riecheggiando un progetto dell'epoca maoista di restituzione reale del lavoro, ma nel contesto contemporaneo se ne percepisce l'anacronismo.

Alle Gaggiandre sotto le tettoie i coloratissimi teli di Lori Hersberger uniscono le banchine dove attraccavano le gaggiandre della Serenissima. Nel bacino a poca distanza sulle acque galleggia una zattera su cui è collocata una panchina ricoperta di specchi, opera galleggiante di Bruna Esposito.



Stephan Huber, *Deposito Po, 1999*

7.3. Analisi di dAPERTutto

Il nuovo corso della Biennale con uno statuto riformato, una diversa organizzazione ed un rinnovato programma culturale si apre con una mostra che riprende l'impostazione di Aperto '80, una mostra divenuta storica che ha segnato l'identità della Biennale e che per anni, come si è potuto vedere anche con le edizioni precedenti del 1993 e 1995, scatena dibattiti e polemiche intorno alla produzione artistica più recente. L'intenzione dichiarata è quella di attuare *Aperto* in ogni dove, "dapertutto" per l'appunto.

Se nel 1980 Aperto faceva parte di una serie di mostre, fra cui, ad esempio, *L'arte degli anni settanta*, che secondo le intenzioni di Luigi Carluccio dovevano restituire il fermento artistico più recente, questa impostazione per la Biennale doveva diventare regola principalmente a partire da questa edizione. Nelle linee guida che Szeemann stila per questa Biennale indica proprio la rinuncia ad un'indagine storica a favore delle pratiche artistiche contemporanee. Se nel 1999 questo è un aspetto programmatico relativo ad un'edizione l'impostazione è destinata a caratterizzare il modo in cui si strutturano tutte le biennali a venire. Per la Biennale di Venezia che aveva individuato nelle tre linee guida documentazione, informazione e educazione il proprio futuro all'indomani dei dibattiti degli anni '70, con le biennali di Szeemann, la nuova struttura capeggiata da Paolo Baratta, diventano un'agenda concreta il cui primo esempio è ravvisabile nella prima edizione che acquisisce nuovi spazi e nuove identità.

Come Aperto, *dPAERTtutto*, non ha un tema specifico ed il titolo comunica unicamente un'apertura ad una mostra totalmente internazionale, che volge lo sguardo *dPAERTtutto*, in ogni dove creativo. E' proprio il rilancio sulla scena internazionale della Biennale che viene immediatamente rappresentato nella strada del visitatore verso l'ex-padiglione Italia divenuto Padiglione Centrale. Due elementi ne costituiscono la dichiarazione principale: l'opera di Rikrit Tiravanija sul fianco del viale che porta al padiglione centrale e la ri-funzionalizzazione del padiglione stesso.

L'opera di Tiravanija, *The first Thai pavillion*, è un padiglione "virtuale", se così si può dire, perché ufficialmente il Paese non è presente alla Biennale ma dalla sua piattaforma da cui cresce una pianta si comprende l'intento dell'artista di suggerire un luogo che sia innanzitutto un luogo aperto, di confronto, a cui convergere. L'opera, che anticipa il

concetto di piazza d'incontro, suggerito dall'operazione di Massimiliano Gioni per la Biennale del 2003, si pone come un invito al confronto sovra-nazionale, inter-nazionale suggerendo una modalità concettuale e operativa che sarà sposata e attuata da Szeemann per l'edizione 2001 non a caso intitolata Platea dell'Umanità.

L'idea di un luogo di ritrovo, di raccolta è riproposto dalla grande installazione di Holbert-Winter nello spazio esterno antistante il padiglione degli Stati Uniti. Il percorso verso la facciata, che reca un intervento di Michale Maierus, segna i passi del visitatore con l'interazione obbligata con l'opera sonora di Max Neuhaus.

Szeemann infatti a più riprese nelle interviste sottolinea quanto la mostra debba essere intesa come una passeggiata di sorpresa in sorpresa, così l'emozione che le fotografie non possono rendere dell'accompagnamento sonoro deve essere sottolineato perché il cambio di situazione, il gioco emotivo dal piccolo al grande da una sensazione di un tipo a quella opposta è la cifra dell'allestimento che ordina la 48esima edizione.

L'attacco del padiglione Italia è quindi di grande impatto. La sala dell'edera è occupata da una grande anfora di Jamee Lee Byars un artista con cui Szeemann intrattiene un rapporto di lunga durata, e nel salone centrale di contro una giovane artista tedesca, Katharina Fritsch che ripresenta un'opera del 1997 già esposta dal curatore svizzero in occasione della Biennale di Lione di quell'anno, diventando perciò in questa, simbolo della condizione umana e iconografia della mostra che rimbalza su tutti i reportage della mostra.

La figura di Jamee Lee Byars è per Szeemann un figura artisticamente molto rilevante paragonabile nel suo Olimpo a quella di Joseph Beuys. Non è a caso l'ermetica opera di Byars che presenta è una grande anfora dorata riversa su un fianco poggiata esattamente nel centro della sala o meglio nel luogo in cui proprio nel 1980 l'artista aveva celebrato una sorta di "messa solenne" vicino ad un leggio datogli da Joseph Beuys.

Questo dettaglio, raccontato nella targa, fa sì che l'opera di Byars oltre a omaggiare la sua scomparsa con una posizione di grande importanza all'entrata della mostra, ricordi anche il collegamento concettuale di questa mostra con l'esperienza non tanto di Aperto ma di Szeemann stesso con la Biennale risalente al 1980. Egli infatti era anche nella commissione che si occupò della mostra *Arte degli anni Settanta* tenutosi proprio nel padiglione Italia.¹ L'esperienza fu molto faticosa per Szeemann che non amava lavorare in gruppo, al punto

¹ La commissione organizzativa della mostra era costituita da Achille Bonito Oliva, Michael Compton, Martin Kunz e Harald Szeemann.

che ad un certo punto di quell'esperienza, rassegna le sue dimissioni,² non trovando la sintonia nella progettazione di una mostra che lui avrebbe voluto diversa.³ Per certi versi quindi la mostra, come rivela la tipologia dell'opera e l'artista presentato in apertura, l'esposizione d'APERTUTTO vuole continuare un discorso che il curatore ha iniziato nel 1980 con la Biennale che è premessa di questa edizione del 1999 sia dal punto di vista teorico, nell'estensione del concetto di Aperto a tutta la mostra, sia dal punto di vista storico-allestitivo facendo una citazione diretta dell'esperienza passata.

A destra della sala centrale di Fritsch nell'infilata di sale collegate le une alle altre troviamo gli artisti storici che vengono omaggiati in questa Biennale. Quelle italiane, che non trovano grande favore soprattutto nella critica nazionale, sono due stanze dedicate rispettivamente a Gino De Dominicis, di cui vengono presentate alcune opere che sintetizzano la sua figura espressiva - fra cui *Tentativo di volo* (1969), *Mozzarella in carrozza* (1970), *Autoritratto, invisibile nello studio* (1998) oltre a numerose opere che come di consuetudine non recano un titolo - , e di Mario Schifano del quale vengono presentate alcune opere poco significative pur toccando emblematicamente alcuni periodi chiave della produzione artistica come gli anni '60 con *Aut Aut* o gli anni '70 con *Primavera nel cinema sovietico* fino ad arrivare agli ultimi anni della sua produzione con *Buio+inquinato* del 1995. L'idea è mostrare una piccola sintesi emotiva del lavoro degli artisti più che una carrellata cronologica, ma l'esperimento sintetico appare più riuscito nelle sale dedicate a Martin Kippenberg in cui vari le dieci opere esposte, tra cui *Martin vai nell'angolo* (1989), la gondola "socialista" (*Sozialkistentransporter*, 1989), sembrano comporre un vero unicum meta-installativo che restituisce il senso del lavoro dell'artista, cosa che accade anche nella stanza dedicata a Dieter Roth che pur presentando un minor numero di opere la presenza della grande installazione di *Solo Scenes* (1997-1998) è comunque di forte impatto e in accordo con le altre opere esposte nella sala.

Il resto dell'allestimento procede secondo un percorso di continua variazione emozionale. Nel soppalco alle spalle della sala centrale si dispiega il trionfo della pittura sia europea che asiatica. Questa sala come quella che la precede con l'accesso alle scale, mostra chiaramente le vicinanze tra artisti e tematiche internazionali. Partendo dalla sala di accesso al soppalco che per quest'anno è possibile solo da questo lato, pone al centro il grande tavolo di Wang Du con le figure caricaturali in cartongesso dei protagonisti dei media di quel periodo, tra le quali si trova anche la figura di Monika Lewinsky implicata nello scandalo della Casa Bianca, e poi alle pareti i lavori di Wang Xingwei compresa la

² Lettera di Harald Szeemann a Luigi Carluccio, 26 gennaio 1980, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep, busta 2941.

³ Cfr Laura Poletto, *op. cit.*, 2012, pp. 437-438.

famosa tela in cui un bambino viene sgridato perché ha rotto il Grande Vetro di Duchamp (*Le grand Verre*, 1966). I due artisti cinesi, che fanno parte del grande gruppo che Szeemann presenta in questa Biennale, evidenziano in maniera diversa la circolazione di idee, informazioni, contaminazioni ormai all'ordine del giorno in un mondo connesso, per cui le figure diventano, nonostante i tratti somatici riconoscibili internazionalmente e un quadro come quello di Xingwei carico di un complesso di rimandi tra occidente e oriente sembra il *trait d'union* che apre ad una nuova e diversa internazionalità.

Il soppalco in maniera diversa, declina questa vicinanza, puntando sul grande formato pittorico.

Salendo le scale si è accolti dalla grande tela di Sigmar Polke *Apparizione a Maria* (1994) a cui risponde l'ermetico volto di *Silvia* (1998) di Franz Gerst. Al di là della presenza di questi artisti europei le altre tele che si dispiegano sono di artisti cinesi come Fang Liu e Yang Shaobin che raccontano della propria identità culturale in modi che appaiono straordinariamente vicini. Questo principio espositivo informa anche la stanza del seminterrato divisa fra i giovanissimi Perino e Vele che espongono la loro pelle d'elefante realizzata con la carta di giornale e l'installazione video di Sidén.

Nell'ala di sinistra del padiglione Italia dopo l'opera di Sarah Sze, s'incontra la stanza di Oreste. Questa sala dove in realtà si svolgono incontri e discussioni, è testimonianza dell'arte relazione degli anni '90 resa famosa dagli scritti teorici di Bourriaud e che nelle prossime edizioni sarà sempre presente in Biennale fino a culminare con l'esperienza di *Stazione Utopia* del 2003. Oreste nello specifico è un'esperienza italiana di collettivo artistico nato dall'iniziativa di Cesare Pietroiusti interessante per la modalità con cui Szeemann la sceglie oltre per l'attenzione positiva ricevuta dalla stampa essendo a questa data ancora un'esperienza fresca e sperimentale. Si tratta infatti di un'autocandidatura che Szeemann vaglia e decide di accogliere. Studiando infatti tutti i suoi carteggi è possibile infatti capire come egli cercasse di prendere in considerazione ogni proposta che gli venisse fatta e valutarla. Da una parte questo dimostra una grande curiosità del curatore e un procedere senza preconcetti, dall'altra rivela la sua percezione dell'accadimento delle cose come interconnesse, per cui è difficile che lasciasse correre ciò che "accadeva". Ed è l'avvenimento, lo scatenarsi in noi di un'esperienza emotiva forte a seguito dell'imbattersi in qualcosa o qualcuno, il principio con cui lui cerca di far esperire ad altri tramite la mostra. Racconta, infatti, dell'idea di strutturare la mostra come un percorso « Ho sempre avuto l'idea di fare una grande mostra sotto forma di un cammino d'iniziazione – fin dai tempi di *documenta 5* nel 1972 – e di una passeggiata dove si passa da sorpresa a

sorpresa. L'arte e gli artisti di oggi permettono finalmente di realizzare quest'idea a Venezia. Chi crede che tutto sia legato a tutto, ha il dono di aspettare l'occasione ideale». ⁴ Secondo quest'idea si passa pertanto dall'opera di Ai WeiWei che sconfinava fino alla zona dove si proiettano i video di William Kentridge e di Bo. L'alternanza di artisti occidentali con artisti asiatici è anche caratteristica di queste ultime sale che si chiudono con Shou Tiehai e Douglas Gordon, oltre alla piccola stanza che si apre direttamente sull'edera d'entrata con le lunghe fotografie di gruppo di Zhuang Hui.

Nella zona a destra delle sale dedicate agli artisti scomparsi si susseguono invece una serie di sale dedicate singolarmente a un'opera o a una serie di opere di artisti per lo più giovani. In questa zona del padiglione Italia e nelle Corderie l'effetto cercato è proprio quello di "sorpresa in sorpresa" creato grazie ad una continua assonanza generale, all'affiancamento di lavori che producono un effetto immersivo, come nel caso, ad esempio, della vicinanza fra le bianche tele meditative di Qui Shi-Hua, i pollini di Wolfgang Laib e la stanza intimista di pruriti erotici di Zhang Peili.

Szeemann predilige inoltre in questa esposizione, cosa particolarmente evidente da qui in avanti, le grandi installazioni. Le stanze sono concepite, come luoghi dell'accadimento artistico impersonato dalle varie opere, si susseguono quindi le stanze di John Boch, quella di Pipilotti Rist, con un'installazione per tutta la stanza ottagonale del padiglione o le stanze raccolte per i video di Grazia Toderi. Anche quando, come nel caso di Katharina Sieverding vengono presentate opere a parete come i suoi grandi trittici, la collocazione è raccolta da fine di far sembrare la situazione più simile ad un'installazione ambientale che non ad un allestimento di un'opera fotografica.

All'Arsenale per la prima volta il percorso delle Corderie non è terminale ma l'inizio di un percorso molto più lungo che attraversa anche le aree delle Artiglierie, Isolotto e poi Tese con il Deposito delle Polveri e le Gaggiandre.

L'inizio del percorso cita l'inizio della visita dei Giardini riproponendo un'installazione di Winter e Holbert realizzata con le cassette inutilizzate dell'acqua. La grande installazione occupa tutta la prima sala delle Corderie e si pone come il "negativo" dell'opera all'aperto essendo immersa in una zona più buia. Il resto del percorso delle Corderie si divide per alcune grandi aree in cui Szeemann posiziona gruppi di opere che compaiono tra box e pareti divisorie per articolare lo spazio imperativo delle Corderie cadenzato da spazi precisi segnati dalle grandi colonne centrali. Quindi tutte le zone che egli individua fanno un'ambiente dedicato ma allo stesso tempo in comunicazione. Come osserva Pietro Rigolo, Szeemann «aveva sempre amato la possibilità offerta da grandi ambienti di

⁴ *Identikit di Harald Szeemann*, in "Tema Celeste", luglio – settembre 1999.

presentare molti oggetti nello stesso spazio, attuando attraverso la loro disposizione dei legami concettuali di vicinanza o di lontananza ». ⁵

Inoltre opere degli stessi artisti non vengono sempre messe vicine. Questa strategia allestitiva predilige quindi il valore dell'opera e del proprio carico concettuale ed emotivo alla proprietà creativa dell'artista. Può accadere inoltre che opere dello stesso artista spesso siano vicino ma non accanto come nel caso di Zhao Bandi e Zhang Huan; se in pianta appaiono uno di fronte all'altro e quindi teoricamente insieme, praticamente la distanza da un lato all'altro delle Corderie è tale per cui non si percepisce questo accostamento, mentre invece è molto più diretto l'accostamento fra i quadri di Yue Minjum e le piccole sculturine di Dieter Appel che vengono distribuite lungo la parete su bassi piedistalli.

Ai video talvolta installati a piccoli gruppi, altre volte uno di fronte all'altro si accompagnano le grandi installazioni a fare da contrappunto il percorso del visitatore. Dall'installazione con camper e scatoloni di Costa Vece segue la stanza di Pentecoste di Hawkinson per un'infilata di opere sempre più grandi fino a chiudere le Corderie con l'aere di Paola Pivi la curva di quadri di Simon Aaberg Kaen, i ponti di Chris Burden e i grandi camion di Soo Ja Kim, nati nell'ambito di un progetto che segna anch'esso una tappa importante dell'interesse verso i cambiamenti planetari a seguito della globalizzazione, *Cities on the Move*.

L'allestimento del resto delle nuove "acquisizioni" dell'Arsenale continua secondo la modalità delle grandi installazioni anche per motivi pratico strutturali. Queste zone, anche se acquisite ancora non presentano una ristrutturazione compiuta che sarà lavoro di anni e quindi le aree risultano ancora succubi delle intemperie. La combinazione però fra le grandi installazioni e gli ambienti assimilabili ad un reperto archeologico, è spettacolare e viene pertanto percepita come fra le più riuscite della mostra fra le installazioni di questa zona si ricordano a titolo di esempio l'aeroporto di Thomas Hirshhorn, i tamburi di Chen Zhen che portarono in Biennale perfino i monaci buddisti, la grande installazione di bicchieri di Serge Spitzer, l'installazione video di Shirin Neshat e la panchina galleggiante di Bruna Esposito. Quest'artista fu insieme alle altre artiste italiane (Luisa Lambri, Grazia Toderi, Monica Bonvicini, Paola Pivi) che rappresentavano "virtualmente" l'Italia - non essendo infatti raccolte in un luogo per poter essere "bollate" come italiane - vincitrice del premio "miglior padiglione nazionale". Un altro italiano viene consacrato da Szeemann

⁵ Pietro Rigolo, *op. cit.* 2013, p. 29.

prima in *dAPERTutto* e poi in *Platea dell'Umanità*, è Maurizio Cattelan.⁶ Artista eclettico ed irridente espone al posto di un'opera un fachiro che per i giorni della vernice fa una performance che lo vede sepolto vivo per un certo tempo.

Gli spazi dell'Arsenale sono molto importanti per il dispiegamento della mostra, tanto che Szeemann e Baratta legano alla possibilità dell'uso di questi spazi la realizzazione della mostra stessa come *conditio sine qua non*, ed è nel segno di queste aree che viene comunicata la rinnovata forza della Biennale che appare contemporanea e vitale nella struttura e nella proposta culturale.

Tornando all'opera di Byars, egli facendo riferimento all'oracolo di Delfi crea metaforicamente un accenno al percorso iniziatico, che non a caso finisce con un fachiro, che comincia proprio in questo luogo. È importante tenere presente il modo in cui Szeemann concepisce l'arte secondo "ossessione" e "necessità interiore" per poterne comprendere l'intento finale.

« La creazione artistica intesa come costruzione di una "mitologia individuale", uno "spazio spirituale, in cui un individuo pone i suoi segni, segnali, simboli, che per lui significano il suo mondo" permette secondo il curatore di relativizzare il concetto di arte e creare così uno spazio di libertà ».⁷

Coerentemente con questa impostazione Szeemann concepisce il catalogo. Il suo testo si riduce ad una sorta di dichiarazione poetica sulla mostra (vedi scheda catalogo) e gli artisti vengono semplicemente ordinati secondo la data di nascita senza quindi creare nessuna gerarchia fra i più o meno giovani, senza distinguerli gli uni dagli altri.

Il catalogo, come anche nelle altre mostre analizzate nella presente ricerca, è uno strumento teorico molto importante che oltre a che documentare svolge una funzione ancor più interessante di registrazione del pensiero curatoriale. L'attenzione dedicata anche alla sola impaginazione è altresì sostenuta dagli appunti manoscritti di Szeemann che indicano l'ordine e l'organizzazione grafica di tutti i volumi.⁸ Per questa edizione il curatore aveva anche pensato ad una piccola guida per il visitatore, ma i tempi stretti lo obbligano a rinunciarvi riuscirà in tale proposito solo nell'edizione successiva.⁹

⁶ Cattelan è per la verità presente ininterrottamente per diverse Biennali. Nel 1997 è parte della rappresentanza italiana nella mostra *Dall'Italia*, in *dAPERTutto* presenta il fachiro, mentre nell'edizione successiva fa scandalo con *La Nona Ora*. Alla mostra di Bonami nel 2003 si aggireranno invece dei piccoli manichini su un triciclo telecomandati con il calco del proprio viso. La sua presenza in Biennale è tanto particolare che viene riproposto un allestimento suo anche per la mostra diretta da Bige Curiger accostandolo a Tintoretto nel salone centrale del padiglione Italia divenuto "palazzo delle Esposizioni".

⁷ Pietro Rigolo, p. 147, che cita le mitologie individuali da *Die Agentur für geistige Gastarbeit im Dienste...*, cit.

⁸ La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep., busta n. 4964.

⁹ La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep., busta n. 874.

7.4. Ricezione Critica di dAPERTutto

La 48esima edizione della Biennale di Venezia viene accolta dalla stampa per lo più positivamente e viene generalmente salutata come una Biennale “vivace e vitale”¹. Frederika Randall, dalle pagine del Wall Street Journal, prende in prestito i termini usati da Italo Calvino per definire le caratteristiche necessarie ad artisti e poeti del nuovo millennio: “leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità.”²

L'accoglienza di critici e giornalisti, anche in presenza di annotazioni negative rivolte ad aspetti particolari, è il saluto a una Biennale rinnovata (anche in termini di organizzazione dell'Ente). La stampa estera e nazionale appare in questo senso piuttosto allineata, anche se dall'Italia si ergono proteste intorno alle scelte attuate per la rappresentanza artistica italiana.

La stampa estera è in generale molto più positiva e pur antepoendo la buona notizia di una Biennale innanzitutto riformata, pone l'accento, dalle pagine di *Art in America*, sulla riuscita di Szeemann nell'impresa di svecchiamento e nella volontà di un nuovo slancio, ringiovanendo un'istituzione moribonda e mettendo in piedi in soli sei mesi una mostra così coinvolgente da oscurare i padiglioni nazionali.³

Pierre Restany, su *Domus*, esalta in particolare l'attitudine all'innovazione dell'operato Szeemiano, ricordando come abbia cambiato i tempi nell'era delle mostre con *When Attitudes Become Form*, e come in quest'edizione abbia cambiato il corso della Biennale: “trent'anni dopo ritorna al problema dell'arte e della comunicazione e lo riprende affrontando senza esitazioni, nella totalità delle sue implicazioni.” Inoltre Restany sottolinea la capacità imprenditoriale di Szeemann nel trovare le sponsorizzazioni

¹ Gillo Dorfles, *Biennale: una gran voglia di ricominciare*, in “Corriere della Sera”, 19 giugno 1999.

² I termini vengono usati in italiano nell'articolo. Randal Frederika. *A biennale for the Millennium*, in “The Wall Street Journal Europe”, 18-19 giugno 1999.

³ “Szeemann has accomplished the seemingly impossible: he has rejuvenated a moribund institution that was widely considered irrelevant at best, pernicious at worst, by staging a big, vigorous, sometimes spectacular and thoroughly pertinent exhibition, one that places its faith in youthful invention, installation and new media. [...] in just six months, Szeemann assembled a show so engaging as to overshadow the individual national entries that traditionally supply the Biennale's star power.” Marcia Vetroq, *The Venice Biennale. Reformed, Renewed, Redeemed*, in “Art in America”, n. 83, settembre 1999, p. 87.

necessarie⁴ per due anni di sopravvivenza delle Arti Visive “affermandosi in modo così netto come impresario della cultura globale nell’arte visiva, Szeemann è l’uomo della situazione: ha cambiato il volto della Biennale e corre rischi calcolati. [...] Il suo principale merito è stato quello di aver elaborato e messo in atto un articolato progetto che recepisce e amplia i segnali positivi, probabilmente percepiti dai curatori delle ultime edizioni mai concretizzati per eccessiva fedeltà alle loro idee e/o per gli impedimenti esterni.”⁵

Da una parte a Szeemann viene riconosciuta l’impresa di svecchiare la manifestazione, agevolato anche dal fatto di avere un contratto quadriennale, dall’altra gli viene criticata la scelta relativa al padiglione Italia e al premio conferitogli dalla Giuria.

Szeemann, nella sua Biennale *dAPERTutto*, ‘apre’ letteralmente su tutti i fronti, cercando di rompere la parcellizzazione originaria della Biennale in rappresentanze nazionali. In questo modo, il padiglione Italia, l’unico su cui lui poteva direttamente intervenire, viene smembrato all’interno della mostra, conquistando “grottescamente”⁶ il premio al miglior padiglione nazionale – che suona però a molti come un risarcimento per averlo abolito.⁷ Paolo Rizzi dalle pagine del Corriere della Sera insinua il sospetto che il Leone d’oro al migliore padiglione sia in realtà una cosa “architettata” da Szeemann (e avallata dalla giuria).⁸ Inoltre, rincarando Il Giornale dell’Arte, gli artisti selezionati sembrano essere rappresentati per lo più da gallerie milanesi.⁹

Il caso del padiglione Italia virtuale – che come nota Paolo Conti un premio “al padiglione che non c’è sarebbe piaciuto a Borges”¹⁰ – crea quindi non poco scompiglio. D’altronde, fino a pochi giorni prima della Vernice, Szeemann non chiarisce la situazione, alimentando l’idea che il padiglione italiano fosse stato totalmente abolito. E’ proprio a partire da questa edizione, infatti, che si apre il caso inerente la mancanza di un Padiglione Italia, dal

⁴ Restany fa accenno ai cambiamenti di gusto di un’epoca, ma con *When Attitudes Become Form* Szeemann introduce anche un aspetto imprenditoriale che sarà caratteristico del fare espositivo a venire infatti la figura del curatore indipendente ha aspetti manageriali e imprenditoriali marcati soprattutto perché per realizzare la sua idea non sempre c’è un’istituzione come committente e sempre più necessario diventa, anche per un retrocedere della presenza statale nelle commissioni culturali, di sponsor privati. Il caso specifico di *When Attitudes Become Form* e della sponsorizzazione della Philip Morris è stata esaminata da Claudia Di Lecce, “Avant-garde Marketing ‘When Attitudes Become Form’ and Philip Morris’s Sponsorship”, in Cristian Rattemeyer et alii, *Exhibiting the New Art*, Afterall books, Londra, 2010, pp. 220-230.

⁵ Restany Pierre, *La Biennale della cultura globale*, in “Evento”, ottobre 1999, p. 101.

⁶ The Global art village, p. 43.

⁷ “I premi di questa Biennale così congeniale alla società dello spettacolo, sono stati – coerentemente – un colpo di teatro: quello per il miglior padiglione è andato all’Italia, in paradossale risarcimento della sua abolizione” Maurizio Calvesi, *La Biennale del Far Grande*, in “ARS”, settembre 1999, p. 54.

⁸ L’articolo di Paolo Rizzi insiste su questa posizione sottolineando come la motivazione del premio dato dalla giuria fosse un plauso a Szeemann. Paolo Rizzi, *Biennale con acchiappafantasma*, in “Speciale Biennale 6” 1999, p. 53.

⁹ *Harry e le storie tese*, in “Il Giornale dell’Arte” giugno 1999.

¹⁰ Paolo Conti, in “Corriere della Sera”, 13 giugno 1999.

momento che l'edificio, da ora in poi chiamato 'ex-padiglione Italia' sarà usato per la mostra centrale¹¹ nonostante gli spazi appaiano sempre come inadeguati.¹²

Le polemiche intorno alle convocazioni italiane caratterizzano i *rumors* della vigilia e la soluzione di nominare cinque artiste italiane in rappresentanza di un padiglione virtuale non calmano gli animi dei giornalisti nostrani: "ci si può rallegrare del Leone d'Oro assegnato al Padiglione Italiano "inesistente". Anche se – sia detto per inciso – è sperabile, nel prossimo futuro, che ci si liberi di questo sentimento molto politically correct di felicitazioni sessiste. [...] Un giorno forse si parlerà di quello che fa e che ha fatto una persona-donna evitando di raddoppiarle addosso come principale titolo di merito il solo fatto di esser donna.

Gli omaggi storici a De Dominicis, Schifano, Kippenberg, Roth e Lee Byars sono considerati per lo più doverosi, ma nel caso specifico di Schifano, alquanto sbrigative. Sono diverse le voci della critica italiana che si rammaricano della perdita occasione di mostrare l'alto livello artistico italiano.¹³

Le critiche intorno alle scelte di artisti italiani non si placano fino alla fine dell'esposizione, quando la commissione acquisti dei Deputati che dopo lungo giro tra i Giardini e l'Arsenale decide di non acquistare alcuna opera, nonostante i 35 milioni già stanziati. Commenta Sgarbi "Si salvano solo i morti come Gino De Dominicis e Mario Schifano. Abbiamo girato a lungo, sgomenti, ma tra la panchina galleggiante della Esposito, la capanna dello zio Tom di Bartolini, l'impronta del Fachiro di Cattelan, l'aereo disastroso della Pivi o i video tristi della Toderi, non c'era proprio possibilità di scelta"¹⁴

D'altronde, come osserva Franco Fanelli circa la sempre scontenta stampa italiana: "dopo aver invocato per decenni un direttore non italiano, e quindi presumibilmente alieno dalle camarille e dalle lottizzazioni, due ne abbiamo avuti, Jean Clair e Harald Szeemann, entrambi poi tacciati di scarsa italianità."¹⁵

¹¹ L'assenza del Padiglione Italia sarà argomento di discussione sui giornali italiani per un decennio fino al momento in cui viene assegnata all'Italia la zona delle Tese delle Vergini. L'uso di chiamare il padiglione Italia "ex-padiglione Italia" rimane invalso per molto tempo nonostante dal 2011 sia stato ribattezzato Palazzo de la Biennale in occasione del riadattamento dell'edificio come struttura permanente dell'Ente con l'uso della Biblioteca nell'ala Pastor con l'annesso Giardino Scarpa.

¹² Bonito Oliva A., *La Biennale delle distanze*, in "la Repubblica", 14 giugno 1999, p.38; Cfr. anche Angela Vettese, *Salpando per mari aperti*, in "Il sole 24 Ore", 13 giugno 1999, p. 39.

¹³ Ad esempio: "l'indegno omaggio a Mario Schifano (occasione persa per dimostrare agli stranieri che possiamo vantare un altro buon creativo) e quello poco minimale (come gli non avrebbe voluto) a Gino De Dominicis" Lorenzo Marucci, *Harald Szeemann*, in "Juliet", ottobre 1999, p. 32; "Per Schifano si poteva scegliere molto meglio: la sua voce è stata rese irricognoscibile e volgare", Maurizio Calvesi, *La Biennale del far Grande*, idem, p. 53; "Schifano è stato ignobilmente maltrattato a causa delle pessime, eccetto una, opere che lo rappresentano" Arianna Di Genova, G. *La Cina è vicina*, idem, 1999.

¹⁴ Enrico Tantucci, *Alla Biennale non c'è niente da comprare*, in "La Nuova Venezia", 4 novembre 1999.

¹⁵ Fanelli F., *La Biennale, la Svizzera e l'Europa*, in "Il Giornale dell'Arte", giugno 1999.

Tuttavia il coro non è unanime e c'è chi, anche fra gli italiani, trova quella di Szeemann una "possibilità di confronto della nostra rappresentanza ufficiale, costituita per l'occasione di sole donne."

La stampa estera di contro – e in particolare gli americani¹⁶, meno interessati al premio del padiglione Italia – plaude la scelta come coerente al progetto Szeemanniano di transnazionalità, capace di trasformare un potenziale disastro in una scelta di successo¹⁷ e si lascia andare a qualche commento ironico, come nel caso dei redattori di Artforum¹⁸ che pure incoronano la Biennale, come un trionfo.

In particolare, si riconosce al direttore il merito di non essersi legato a tendenze particolari. Osserva Luciano Marucci nello speciale dedicatogli da Juliet, che la scelta di una Biennale slegata dal tema e centrata sulle personalità artistiche, oltre che rispondere ad un'impostazione teorica Szeemanniana, risulta corretta nel caso dell'arte contemporanea dove "non si riscontrano movimenti polarizzanti e si sa che la storia dell'arte viene scritta dalle individualità prima ancora che dai gruppi. Perciò è stato giusto privilegiare l'unicità delle singole poetiche, l'opera e la sua funzione spirituale."¹⁹

Molto apprezzata l'impostazione della Biennale anche dal Sindaco Cacciari, che nel suo discorso inaugurale mette in evidenza la novità introdotta da Szeemann, il fatto di aver superato la Biennale a tema, ideando "una mostra senza pre-giudizi. Credo che il suo interrogativo di fondo sia se esista ancora un prodotto d'arte individuabile per tradizione culturale, religiosa, stilistica o se tutto sia ormai indifferente e omologato. Se questo 'multiverso creativo artistico' sia un flusso universale indeterminato. Se globalizzazione significhi sradicamento. Verifica che ha un valore meta-artistico poiché riguarda anche la politica, l'economia."²⁰

A parte la gratificazione di Massimo Cacciari, le scelte di Szeemann appaiono a molti come eccessivamente eterogenee e mancanti di un filo conduttore, così in "assenza di un sentimento forte, il pensiero si fa debole."²¹

La Biennale 'aperta' viene tacciata di grande confusione, dove "l'eterogeneità perseguita sembra solo disomogeneità. L'intenzionale (democratica?) astensione da un ruolo guida, consegna alla caoticità estetica", che trasforma "il critico in una specie di rigattiere

¹⁶ Mark Rosenthal, Richard Armstrong, direttore del Carnegie Museum of Art, *idem*, in "Artforum", settembre 1999.

¹⁷ "A potential national disaster becomes an international success." David Elliott, *Hole Truth*, ARTFORUM international, settembre 1999, p. 150.

¹⁸ "The irony is too rich to ignore" Madoff S. H., *All's Fair*, ARTFORUM international, settembre 1999, p. 146.

¹⁹ Lorenzo Marucci, *Harald Szeemann*, in "Juliet", ottobre 1999.

²⁰ The Global Art Village, p. 44.

²¹ Lorella Pagnucco Salvemini, *idem*, in "ART IN", agosto-settembre 1999, p. 40.

contemporaneo.”²² La mancanza del tema crea disorientamento, anche se egli aveva dichiarato apertamente “il filo rosso sono io. In una mostra come questa non ci sono temi. Oggi è importante offrire agli artisti la possibilità di esprimersi.”²³.

Inoltre autori come Daniel Birnbaum, protagonisti invece del decennio espositivo successivo, tanto che anche lui curerà una biennale fortemente diversa da quella di Szeemann, rimpiange la mancanza dell’impianto teorico e sottolinea come la sua posizione sia in qualche modo fuori tempo e romantica.²⁴

Nonostante l’idea portante delle mitologie individuali, che informa da sempre l’operato di Szeemann, l’impressione di alcuni è che in questo dialogo fra le opere, l’ambiente crei confusione e alla fine non rispetti le opere.

Il paragone con la disseminazione attuata da Bonito Oliva avviene in maniera spontanea e così c’è qualcuno che nota: “non si creda tuttavia che nella sua selezione “a-storica” Szeemann non sia riuscito a rappresentare talune direttrici delle ricerche in atto. A differenza della confusione della Biennale curata nel ’93 da Bonito Oliva, così gratuita, trionfalmente roboante [...] “dARPERTutto” agli occhi di chi sa vedere evidenzia non poche situazioni comuni della ricerca internazionale.”²⁵ Altri invece, come Raffaele Gavarro rimpiangono Bonito Oliva a posteriori, anche se a denti stretti.²⁶

Non si esime dal paragone neanche Bonito Oliva stesso, che era stato protagonista con Szeemann della prima edizione di *Aperto*, e commenta l’eccessiva apertura della mostra: “Se la mia è stata definita una Biennale zapping, questa potrebbe dirsi una Biennale *promenade*, attraversamento di un territorio fin troppo dilatato dalle lunghe distanze, che crea da un lato isolamento e dall’altro suggerisce quasi agli artisti di esibirsi in una sorta di atelier personale, dove tutto il lavoro può spargersi, concentrarsi, abbuiarsi, ammutolirsi, piangere o canticchiare come *chez soi*”²⁷.

La maggior parte dell’effetto, secondo Bonito Oliva, è dato dagli spazi che, da una parte appaiono congeniali per le grandi dimensioni di artisti americani come Paul Mc Carthy,

²² Pagnucco Salvemini L., *Mandarini Hi-Tech*, in “ART IN”, agosto-settembre 1999, pp. 39-40.

²³ Vagheggi Paolo., *La mia Biennale a tre dimensioni*, (intervista di Harald Szeemann con Paolo Vagheggi) in “la Repubblica”, 30 maggio, 1999.

²⁴ “Szeeman’s strength lies in his ability to single out strong positions and give the artists the space and means required to fully realize their conceptions. It’s the belief in the single artist’s vision that forms the basis of his curatorial practice, which may appear old fashioned, even romantic. The Venice Biennale is by tradition less intellectual than *Documenta*, but this year’s version was quite exceptional in its lack of theoretic al framework. What really *are* the issues that this gigantic exhibition meant to tackle? [...] There was time when every exhibition required a commentary by one French philosopher or another, and we all got sick of that. Now I kind of miss Derrida”. Birnbaum D., *Practice in Theory*, in “ARTFORUM international”, settembre 1999, p. 153.

²⁵ Di Genova G., *La Cina è vicina*, in “Speciale Biennale, 4” p. 49.

²⁶ Gavarro Raffaele, *Harald Szeemann*, in “Juliet”, ottobre 1999, p. 35.

²⁷ Bonito Oliva Achille, *La Biennale delle distanze*, in “la Repubblica”, 14 giugno 1999, p.38.

dall'altro riducono invece opere europee a pure *decor*, mentre lo stato di rovina e la sua attrazione degli spazi dell'Arsenale impregna il rigore di alcune installazioni.

Bonito Oliva, che sembra quasi voler dare una pacca sulla spalla al suo vecchio compagno di avventure, conclude dicendo che questa è una Biennale di passaggio e che l'intento di Szeemann è stato quello di occupare spazi in vista della prossima edizione, e quindi, di fatto, bocciando il lavoro del curatore elvetico.²⁸

Il riconoscimento a Szeemann per le sue capacità è unanime: il fatto di aver lavorato molto, di aver viaggiato, incontrato artisti, visto mostre e studi, incontrato galleristi e curatori. Tuttavia l'impressione, per usare le parole di Raffaele Gavarro, che sintetizzano un sentire diffuso, è che "invece il progetto sia mancato del tutto: gli artisti risultano incollati gli uni alti altri in maniera casuale, nonostante appartengano quasi tutti alla tipologia che il trend del sistema internazionale sta esaltando. A tale proposito va detto che l'obiettivo è stato perfettamente centrato."²⁹

"La proposta concettuale di apertura massima di Szeemann, l'arbitrarietà delle scelte dettate da un sottile filo conduttore, riflette la personalità emotiva e razionale del curatore"³⁰. Nonostante gli si riconosca una grande capacità di regia organizzativa, la mostra non convince fino in fondo.

Sono in molti a pensare in maniera positiva la sua figura, non senza riconoscere una sorta di onestà intellettuale al suo operato, oltre ad una grande capacità nella regia espositiva ("Well shown but Empty headed"³¹). Nelle parole dell'ex-direttore del Kunstverein di Francoforte Peter Weiermair si può sintetizzare un pensiero diffuso "non è necessario trovarsi in accordo con le sue ossessioni contenutistiche o antisistematiche. Quel che si evidenzia – in contrasto con le strategie speculative di Germano Celant, la cui sciattezza nella scelte delle opere dell'ultima Biennale si è ritorta perfino contro gli artisti – sono proprio l'integrità e l'autenticità di quest'uomo che non nega le proprie relazioni, le proprie lacune e i condizionamenti."³²

Anche nelle pagine di *Art in America* l'articolo si conclude osservando che se pure la mostra non sarà una mostra epocale riesce comunque ad essere soddisfacente pervasa da uno spirito di rettitudine curatoriale.³³

²⁸ Bonito Oliva Achille. *Ibidem*.

²⁹ Gavarro Raffaele., *Harald Szeemann*, in "Juliet", ottobre 1999, p. 35.

³⁰ Marucci Lorenzo., *Harald Szeemann*, in "Juliet", ottobre 1999, p. 32.

³¹ Packer William, *Well Shown but empty headed*, in "Financial Times, 19/20 giugno 1999.

³² Peter Weiermair, *Dare Forma alla poesia*, in "Tema Celeste", luglio – settembre, 1999.

³³ Giudizio finale di *Art in America* "The show may not prove epoch-defining, but it is eminently satisfying, with an amplitude of ideas and a pervasive spirit of underlying curatorial rectitude" p 92.

Molti definiscono questa Biennale come la biennale della globalizzazione, un *melting pot* planetario,³⁴. La scelta del titolo in fondo appare azzeccata “dAPERTutto è un logo abbastanza efficace e veritiero”³⁵ “La parola multiculturalismo sarà pure diventata un cliché, ma continua a segnalare una necessità ineliminabile in campo culturale a cui un’istituzione come la Biennale non può non aprirsi ed è lodevole che l’abbia fatto anche qui con generosità.”³⁶

L’apertura a molti artisti orientali giovani, fanno dire che Szeemann sta dalla parte della globalizzazione e quindi, nonostante il suo tentativo sia quello di far coesistere la diversità sembra ad alcuni che piuttosto “la sua scelta è stata a favore della globalizzazione, dell’indeterminazione, dello sradicamento e conseguentemente – nei fatti, se non nei presupposti – dell’omologazione”³⁷

Gli viene quindi contestato di stare dalla parte delle gallerie che stanno colonizzando, grazie alla globalizzazione, l’apertura dei mercati l’oriente. Egli, quindi, appare in sintonia con la linea “vincente nel mondo dell’arte, nelle mostre, nelle gallerie, nel mercato”³⁸ in cui l’arte si assomiglia tutta, di cui si potrebbe dire che viene da qualunque luogo. [...]. Tutto è pressoché uguale, o almeno simile. C’è una sorta di clonazione imperante, che non può non allarmare. Degli Italiani è stato selezionato solo Cattelan, che potrebbe però essere si qualsiasi altra nazione, come gli statunitensi, i tedeschi o gli svizzeri potrebbero essere italiani.”³⁹

Alcuni dicono che la Biennale è vincente, perché ha rappresentato le linee “vincenti” in quel momento dell’arte contemporanea ma che produce un allargamento per lo più dell’omologazione. Quello che è omologazione per alcuni è però Peter Welermair su Tema Celeste, una sintassi comune.

Diversamente Roderick Conway Morris sulle pagine dell’Herald Tribune accoglie positivamente la Biennale di Szeemann e nota come in controtendenza, rispetto all’arte postmoderna che ricalca uno stile consciamente internazionale che sembra poter essere prodotta in qualunque posto, questa biennale registra uno spostamento verso il discorso

³⁴ Harry Bellett, L’exposition internationale de la Biennale de Venise pulvérise les bastions nationaux, in “Le Monde”, 16 giugno 1999, p.40.

³⁵ Elena Santese, *Harald Szeemann*, in “Juliet”, ottobre 1999, p. 32

³⁶ Giorgio Verzotti, *La Biennale delle culture emergenti*, in “Tema Celeste”, luglio-settembre 1999.

³⁷ The Global Art Village, Artforum, p. 44.

³⁸ *Ibidem*

³⁹ “Ho sottomano il volume appena uscito a cura di Uta Grosenick e Burkhard Riemschneider sull’ *Art at the Turn of The Millennium* che raccoglie gli autori proposti come rappresentativi di questo momento di passaggio tra il vecchio secolo (e il millennio) e il nuovo.” citazione presa da Global Art Village, p. 44.

locale, regionale e anche figurativo. Come il leggendario Marco Polo, Szeeman importa artisti cinesi evocando la glocalizzazione dell'arte.⁴⁰

D'altronde è proprio la globalizzazione, sostiene Restany, ad aver fatto piazza pulita di ogni gerarchia culturale tra l'arte prodotta nei centri classici dell'Occidente industrializzato e quella prodotta nella periferia emergente del pianeta, l'ex Terzo Mondo. Il risultato è la diffusione generale di una lingua franca, di un esperanto planetario. [...] Dall'inizio degli anni Novanta queste opere hanno fatto la loro apparizione con insistenza crescente nelle biennali esotiche che proliferano ai quattro angoli del mondo, l'Avana, Istanbul, Johannesburg, Kwang-Ju in Corea, fino a Lione nel cuore della provincia Europea. Le biennali esotiche hanno preso d'assalto la veneranda città dei dogi e dei Giardini, madre di tutte le biennali. Ne hanno trasformato lo spirito, vi hanno impresso il segno dell'intera gamma delle loro motivazioni, dalla sorda introversione della loro critica sociale fino all'esuberanza dei loro dispositivi mediatici"⁴¹

Anche Carolyn Christov-Bakargiev che riflette sul ruolo della Biennale all'interno del più vasto panorama proliferato e proliferante della Biennale, sottolinea come sia complesso pensare di accogliere all'interno di un'unica mostra una esposizione totalmente internazionale, tanto più che girare per i Giardini è un'operazione imbarazzante, considerando il portato colonialista e imperialista che i padiglioni nazionali comunicano architettonicamente. "La natura così allargata della mostra che raccoglie centinaia di opere di artisti in una sorta di esposizione universale esprime un senso di megalomania e la presunzione del "centro" ad aggiornarsi velocemente sulle spinte creative di tutte le "sue" periferie culturali nel mondo. Tale caratteristica è inoltre antitetica alla natura intima, meditativa e narrativa di molte opere presenti."⁴²

Non a caso sempre più frequenti sono le notazioni circa la fatica di vedere queste mega-esposizioni, ma soprattutto del fatto che un curatore, come ad esempio Robert Storr alla Biennale del '99, conosce quasi tutti all'inaugurazione, mostrando come il circuito dell'arte contemporanea sia fondamentalmente chiuso e autoreferenziale. Con ironia egli nota che andare all'inaugurazione è come andare a un cocktail party con 10.000 persone, di cui cinquemila le conosci, o sai chi sono, le altre cinquemila sanno chi sei tu.⁴³

Dunque una delle caratteristiche della ricezione critica della Biennale di Szeemann è di essere un esempio importante per il tipo di diffusione della biennializzazione, c'è chi si

⁴⁰ "Like the legenday explorer, (Marco Polo) director Harald Szeemann brought Chinese imports to Venice in an attempt to evoke what he termed the "glocalisation" of the art world in the forty-eight Biennale" sottotitolo di Sarah Greenberg, *The Marco Polo Biennale*.

⁴¹ Pierre Restany, *La Biennale della cultura globale*, in "Evento", ottobre 1999, p.100.

⁴² Carolyn Christov-Bakargiev, *Zapping tra nazioni e narrazioni*, in "Il Sole 24 Ore", 13 giugno 1999, p. 40.

⁴³ Robert Storr, *Art Carnies*, in "ARTFORUM international", settembre 1999, p. 246.

chiede se questa tipologia durerà, come ad esempio Siegel su *Artforum*,⁴⁴ o chi ritiene che la strada indicata da Szeemann sia quella del futuro. Il curatore sull'argomento viene ripetutamente interrogato. I suoi commenti sono per lo più positivi⁴⁵ ed egli rileva un cambiamento nella figura dell'artista, che vive di progetto in progetto⁴⁶ e nella predominanza da parte degli enti implicati, in discorsi di marketing.

Le scelte di Szeemann appaiono ai più come scelte di opere del proprio tempo, un tempo in cui l'arte si mostra diversamente "dai valori fissati una volta per tutte a luoghi di transito e flusso. Da un modo di concepire l'arte centrato sui concetti di autore e di opera a una ridefinizione di essa, come campo che genera relazioni a partire da stimoli inventato da un soggetto che tende a essere plurale più che singolare. Da pittura e scultura, insomma, a qualcosa di molto più evanescente e rispondente a quella crisi del sapere occidentale"⁴⁷

In questa biennale gli artisti Cinesi la fanno da padrone: "Szeemann nutre evidentemente un singolare interesse per la Cina e l'Estremo Oriente, l'abbiamo visto anche a Lione, e ha cominciato da quelle aree geopolitiche."⁴⁸ "Non ha avuto paura di riproporre opere che ama, quali il Re dei topi di Katharina Fritsch, o di ripresentare il vasto modo artistico *underground* cinese."

Per esplicita ammissione di Szeemann, l'oriente ha avuto un'area di privilegio. Ancora una volta il paragone con la Biennale di Bonito Oliva pare inevitabile, anche allora si era urlato all'invasione cinese, questa volta appare più evidente e sicuramente l'affondo che fa Szeemann distinguendo fra artisti formati in Occidente e quelli invece rimasti nella loro terra pone un livello più approfondito. Come osserva Giorgio Segato, Szeemann ha capito e manifestato "la necessità di attraversare l'Oriente per ritrovare l'identità dell'Occidente. Il contrario di Cristoforo Colombo. Ma con la stessa esigenza di scoprire nuovi territori inesplorati e di fornire all'arte nuove risorse, energie fresche: all'arte, allo spettacolo dell'arte e al mercato dell'arte."⁴⁹ Una presenza ubiqua quindi che risponde all'impianto generale riconosciuto nella mostra, ricerca delle produzioni attuali ma anche allineamento

⁴⁴ "Although the coming Carnegie and baby Biennales will no doubt bear out Szeemann's predictions in the short term, the tide will eventually turn and his partial picture of contemporary art sink into the sea" Kathy Siegel, *Rad Weather*, in "ARTFORUM international", settembre 1999, p. 149.

⁴⁵ "I feel like the person who has to turn the Mama of all the Biennials back into a young woman again – with nice breasts, you now I see why everybody makes biennials [...] but on the other hand, I suppose it's a good thing to have all these biennials" Robert Storr, *Prince of Tides*, in "Artforum", Maggio 1999, pp. 160-165, e p. 194, qui 163.

⁴⁶ "I think it poses problems for the artists But the explosion of biennials is creating a new type of artist who really lives from project to project. They are very flexible. [...] These artists are like film directors because they go from job to job, place to place, and make masterpieces as well as failures." Robert Storr, *Prince of Tides*, in "Artforum", Maggio 1999, pp. 160-165, e p. 194, qui 163.

⁴⁷ Angela Vettese, *Salpando per mari aperti*, in "Il sole 24 Ore", 13 giugno 1999, p. 39.

⁴⁸ Verzotti Giorgio, *La Biennale delle culture emergenti*, in "Tema Celeste", luglio-settembre 1999

⁴⁹ Giorgio Segato, *Febbre Gialla*, in "Speciale Biennale 6", 1999, p. 56.

con le regole di mercato e la necessità di novità. Sicuramente in questo senso l’Oriente si apre in quegli anni come un terreno vergine.

Per Alberto Fiz si tratta di una rivoluzione culturale “per la prima volta il numero di artisti asiatici è superiore addirittura a quello degli americani. E’ un chiaro segnale che la cultura del Nuovo Mondo si inaridisce, mentre l’Est si prende finalmente la rivincita con ben 15 artisti provenienti dalla Cina.[...] Se la figurazione generalmente in Biennale scarseggia, i cinesi fanno eccezione”⁵⁰

I più critici sottolineano il fatto che le opere gli artisti cinesi vengano tutti dalla stessa collezione, e in effetti Szeemann dichiara che egli deve molto all’ex ambasciatore svizzero a Pechino che è stato uno dei primi a collezionarle. “Molte opere presenti a Venezia provengono dalla sua raccolta. Arrivano dalla Cina i lavori di quattro artisti ma la maggior parte è stata presentata dal diplomatico svizzero. E’ un settore nuovo del mercato e a Venezia siamo nei tempi giusti per capire questa apertura”.⁵¹

La Biennale ‘aperta’, è soprattutto “aperto, quindi rivolta agli emergenti, ma senza ghetizzazione o categorizzazione dei giovani”. Si riconosce, come nell’articolo del *Giornale dell’Arte*, che la categoria “giovani” è in realtà dettata dal desiderio di guardare al linguaggio giovane, quindi non legato all’età anagrafica e per questo troviamo da Louise Bourgeois al collettivo Oreste ai giovanissimi Perino e Vele, i più giovani a questa Biennale. A esaminare le scelte, alcuni, come il *Giornale dell’Arte*, osservano come seppure ci si sia voluti smarcare dalla predominanza degli Stati Uniti – che nella Biennale precedente avevano fatto da padrone – di fatto moltissimi artisti selezionati, vivono negli Usa e negli artisti europei è possibile individuare un “asse svizzero-tedesco con molti innesti dei paesi nordici, è consistente quasi predominante e ne nove artisti vengono ripresi dalla mostra “Berlin/Berlin” conclusasi a Gennaio”.⁵²

Maurizio Calvesi “Anagraficamente il capovolgimento è totale rispetto alla precedente Biennale [...] sul piano linguistico tuttavia, non c’è scarto. Alla giovane età dei convenuti non corrisponde una novità di ricerca, né ci si poteva aspettare qualcosa di diverso essendo ben noto che il ciclo delle avanguardie, inteso come avventura in continuo rinnovamento del linguaggio, è da tempo concluso.”⁵³

Per altri invece l’ago della bilancia è troppo spostato verso la sperimentazione lasciando come un senso di acerbo. Anche Fabrizio D’amico sulle pagine della *Repubblica* commenta che sarebbe un errore individuare nelle opere esposte “ lo specchio oggettivo

⁵⁰ Alberto Fiz, *I ragazzi della Biennale*, in “Carnet”, giugno 1999,

⁵¹ Paolo Vagheggi, *La mia Biennale a tre dimensioni*, (intervista di Harald Szeemann con Paolo Vagheggi) in “la Repubblica”, 30 maggio, 1999.

⁵² Lidia Panzieri, *Il cinismo inteso come -ismo*, in “Il Giornale dell’Arte”, giugno 1999.

⁵³ Calvesi Maurizio, *La Biennale del Far Grande*, in “ARS”, settembre 1999, p. 48.

di una situazione di ricerca, soprattutto giovanile, qualitativamente egemone sulle altre”, “più diffusa, certo.”⁵⁴

La presenza dei giovani, pone direttamente questa edizione in contrasto con la Biennale di Celant percepita come museale con la presenza di grandi nomi. In questo senso Marco Senaldi, dalle pagine di Flash Art, si chiede se non ci sia una via di mezzo. “Nell’alternativa tra una Biennale algida e museale con grandi personalità affermate e indiscutibili, come di quella di Celant, e la Biennale di Szeemann, tortuosamente smarrita tra le tante ‘piccole individualità e una grandissima vanità, non esiste davvero una valida alternativa?”⁵⁵

Sono molte le grandi installazioni presentate e l’aspetto di stupore, di gioco e coinvolgimento di molte opere e installazioni alimenta commenti eterogenei. Se per alcuni come Bonito Oliva queste installazioni rendono la mostra “ariosa per l’avventurosa esplorazione a cui il percorso obbliga,”⁵⁶ per Calvesi invece, la scala dell’abnorme, che viene annunciata nella sala centrale dell’ex-padiglione Italia con gli enormi topi di Katherina Fritsch o nell’installazione di bicchieri alla fine del percorso dell’Arsenale, riecheggiano motivi anni 60-70 in maniera ingigantita e diluita nel significato.⁵⁷ Le opere bizzarre e divertenti distraggono dal vedere opere “serie”. “Si fa di tutto insomma, per neutralizzare la serietà dell’impegno professionale, l’opera deve risultare disinvolta e leggera e a questo fine può funzionare benissimo anche la dispersione del nucleo l’ammasso indiscriminato di ingredienti puramente quantitativi”⁵⁸.

La grande presenza di installazioni e il fatto che siano state protagoniste di questa biennale, osserva Carol Vogel dalle pagine del New York Times, viene anche sancito dai premi che vengono assegnati a Cai Guo-Qiang, Doug Aitken e Shirin Neshat che presentano appunto grandi ambienti e installazioni che coinvolgono lo spettatore. La tendenza che la Biennale di Venezia segna la diffusione di pratiche esperienziali che coinvolgono lo spettatore.⁵⁹ “La Biennale di quest’anno dimostra con giocosa eleganza e con qualità di intrattenimento ad alto livello le nuove possibilità comunicative dell’arte. Queste ultime, a livello spaziale, non si manifestano più sulla parete e neppure sull’oggetto della singola opera. Al posto delle tradizionali forme artistiche sono definitivamente subentrati nuovi generi”.

“Viene soprattutto a realizzarsi un antico sogno dell’arte: il tempo e il movimento si introducono nell’opera e nella sua percezione. Ciò si manifesta innanzitutto nell’arte come

⁵⁴ Maurizio Calvesi, *La Biennale del Far Grande*, in “ARS”, settembre 1999, p. 55.

⁵⁵ Marco Senaldi, *Italiani Dappertutto*, in “Flash Art”, Estate 1999.

⁵⁶ Achille Bonito Oliva, *La Biennale delle distanze*, in “la Repubblica”, 14 giugno 1999, p.38.

⁵⁷ Maurizio Calvesi, *Idem*, in “ARS”, settembre 1999, p. 52.

⁵⁸ Maurizio Calvesi, *Idem*, in “ARS”, settembre 1999, p. 51.

⁵⁹ Carol Vogel, *At the Venice Biennale, Art is Turning into an Interactive Sport*, in “The New York Times”, 14 giugno 1999, pp. 1 e 6.

avvenimento, come processo o come atto dotato di senso che si realizza tanto nella sua presentazione quanto nella sua ricezione”.⁶⁰

Le parole “Fair”, “Festival”, rimbalzano in particolare nelle pagine estere, sottolineando l’aspetto di intrattenimento e leggerezza che questa Biennale invoca. Così vengono ricordate le bolle di sapone di Pipilotti Rist nella lagune oltre che le folle di giornalisti nei giorni della Vernice. Come nota il positivo articolo di Peter Schjeldahl su *The New Yorker*, la mostra è una Biennale divertente e giocosa che è quindi definibile come un Festival dell’arte in grado di esaltare il curatore invece che i dealer, il pubblico invece che gli addetti i lavori. Una qualità questa che egli riconosce propriamente alla pratica di Szeemann che può essere considerato l’inventore del *festivalism* con la sua famosa *When Attitudes Become Form*.⁶¹

Pierre Restany, facendo il bilancio tra opere che ammiccano alla seduzione e alla piacevolezza, giustifica Szeemann notando che è una scelta in linea con la cultura globale. Il fatto che sia una Biennale sia rassicurante nel senso che non propone opere dirompenti ma “messaggi perfettamente normalizzati e predigeriti [...] risponde alla logica quasi matematica della nostra cultura globale” mostrando una preoccupazione verso l’aspetto del “piacere” perché presuppone in qualche modo una ricezione passiva da parte del pubblico. Che dimostra il “peso determinante della globalizzazione dell’informazione e dell’economia sulla nostra sensibilità percettiva individuale e collettiva”. Nonostante questo, egli rileva alcuni spunti “sorprendenti e stimolanti. Dalla banalità può qualche volta nascere una scintilla di fantasia, uno spiraglio poetico” come nel caso dell’installazione di bicchieri dell’israeliano Serge Spitzer. Un’apertura questa che appare come una “soluzione di una sopravvivenza umanista nell’universo normalizzativo della cultura globale risiede in queste piccole crepe nella densità organica della rete, segnali di libertà e di speranza.”⁶²

Fra i vari Giudizi, c’è chi dice che “sotto il profilo dell’intensità a-storica nell’arte” la mostra organizzata da Szeemann è esemplare. “La mostra, infatti è uno spaccato indicativo delle problematiche che assillano la creatività di questa *fin de siècle* di transizione, in cui i più cercano di scavalcare i linguaggi tradizionali dell’arte, votandosi ai linguaggi della tecnologia e dell’elettronica, non sempre con precisa cognizione delle loro possibilità estetiche.”

⁶⁰ Friedhelm Mennekes, La riscoperta dello spazio. La XLVIII Biennale di Venezia (1999), in “Civiltà Cattolica”, 16 ottobre 1999.

⁶¹ “Szeemann might be said to have invented Festivalism, with a fiercely avant-garde exhibition entitled *When Attitudes Become Form* in 1969. Now he presides over the mode’s mandarin consolidation” Schjeldahl *Festivalism. Oceans of fun at the Venice Biennale*, in “The New Yorker”, 5 luglio 1999.

⁶² Pierre Restany, *Caduti nella rete*, in “Speciale Biennale”, Domus, agosto, 1999.

Sono in molti ad essere concordi, sia con intenti elogiativi che denigratori, nel sottolineare come le opere siano specchio dell'arte contemporanea, magari quella "vincente", ma comunque contemporanea che, come osserva Laura Tansini, ha cambiato pelle: non più destinata a un uso privato ma destinata a tutti l'arte è tornata ad essere, come nel medioevo degli affreschi nelle chiese, un arte sociale. "L'ultima generazione di artisti rifiuta barriere geografiche, culturali e codici espressivi e per lavorare ha bisogno di committenza e spazi pubblici."⁶³

Il confronto delle opere con gli spazi di Archeologia militare sono sorprendenti⁶⁴ e rimangono fra le opere più fotografate della manifestazione come, ad esempio, *Lo Unico* permanente di Kcho, l'installazione di Serge Spitzer con i bicchieri, le mani del fachiro di Maurizio Cattelan alle Tese o il patchwork di stoffe colorate nel bacino di carenaggio dell'Arsenale della svizzera Lori Hersberg.

La Biennale *dAPERTutto*, che invade ancora di più Venezia per via dei numerosi padiglioni sempre in aumento, viene accolta positivamente. Ogni anno è stato un crescente inglobamento della città e come nel '93 viene sottolineata fortemente: d'altronde l'aumento crescente di paesi che chiedono di avere il padiglione e la mancanza di spazio ai Giardini, porta alla colonizzazione di spazi sempre nuovi. Inoltre, come viene sottolineato sulle pagine di art in America,⁶⁵ questo stimola anche iniziative locali, dimostrando come Venezia e la Biennale stiano sempre più coinvolgendosi l'una con l'altra.⁶⁶

La vera novità sembrano gli spazi. Raffaele Gavarro profeticamente dice che "Quest'ampliamenti di spazi non va sottovalutato, sarà di sicuro la cosa più importante per la quale verrà ricordata questa Biennale. Lo dico senza ironia. Un po' come accade nel 1980, l'anno di fondazione di *Aperto*. Nessuno ricorsa chi ci fosse, ma tutti ricordano l'importante innovazione, il cui merito, va detto, è dello stesso Harald Szeemann e del buon ABO, il cui nome, compreso il sottoscritto, molti invocano, un po' a denti stretti, facendo forse tardiva ammenda delle critiche alla sua Biennale zapping."⁶⁷

I nuovi ambienti, che vengono unanimemente lodati come spettacolari – acquisiti grazie all'autorizzazione da parte del demanio militare – sono agli occhi di molti critiche italiane

⁶³ Laura Tansini, *Fuga dall'opera*, in "Speciale Biennale 5", 1999, p. 52.

⁶⁴ Pierre Restany, *La Biennale della cultura globale*, in "Evento/Event", ottobre 1999, p. 100.

⁶⁵ Marcia Vetroq, *The Venice Biennale. Reformed, Renewed, Redeemed* in "Art in America", settembre 1999, p. 84.

⁶⁶ Si veda la parte dedicata all'approfondimento sul padiglione Italia che mostra come la municipalità Veneziana, caratterizzata dalla personalità del Sindaco Massimo Cacciari che ha un ruolo importante nel contribuire ad un dialogo e collaborazione fra la Biennale e la città di Venezia.

⁶⁷ Raffaele Gavarro, *Harald Szeemann*, in "Juliet", ottobre 1999, p. 35.

la vera novità e speranza per il futuro della Biennale, a cui spetta l'onere del restauro delle mura.⁶⁸ Una tale novità, da subito rilevata, è quello che oggi è una realtà, ovvero uno spostamento dell'asse "d'interesse dai Giardini all'Arsenale"⁶⁹. Infatti, trapela che "li si posteranno probabilmente parte degli uffici della Biennale e forse l'Archivio storico."⁷⁰

Come era già successo per la Biennale di Bonito Oliva il dito è puntato anche sull'ampio uso dei media da parte degli artisti. "E' saltata subito agli occhi l'eliminazione della pittura e della scultura tradizionali, già decretata da Catherine David a documenta x di Kassel [...]. Sono prevalse le nuove tecnologie, la fotografia, l'installazione con interventi processuali e relazionali."⁷¹

C'è chi lamenta la quasi totale assenza di media tradizionali, - come Gillo Dorfles: "la pittura (vera e propria) che evidentemente non è consanguinea all'arte contemporanea,"⁷² o William Packer che s'interroga perché il video abbia un tale predominio relegando pratiche consolidate nel cestino⁷³ - e chi riconosce che il video è in qualche modo l'espressione dell'*esprit du temps*, anche se ne viene sottolineato l'uso marcato ed eccessivo. Bruno di Marino commenta: se è certo che "l'immagine in movimento ormai si è affermata nell'arte sia come elemento di integrazione che come elemento costitutivo dell'opera" non sempre l'uso che gli artisti ne fanno mostra risultati apprezzabili e inoltre, - commenta lo studioso italiano - l'accostamento che se ne fa alle Corderie invece che creare un contesto determinano un "ingorgo audiovisivo" come ad esempio succede con i lavori di Abad, Buchanan, Dias e Edwig.

Il video viene esposto nelle opere e declinato in moltissime forme, nell'uso voyeuristico come con Ann-Sofi Hidén o Mcha Shirman, in modo documentaristico o violento e drammatico come in Vesna Cusic e Eglè Raukalitè, è forse ciò che è veramente dappertutto, osserva Di Marino. E' il video che non è più solo una moda, ma una realtà.⁷⁴

⁶⁸ "Sarà un onere esaltante per la Biennale, il Comune e la Sovrintendenza, mettere allo studio e realizzare negli anni a venire l'oculato restauro di queste mura; che potranno ospitare, nella loro inesauribile capacità, anche luoghi di spettacoli e convegni nonché offrire, come sembra auspicabile, una sistemazione spaziosa e adeguatamente attrezzata ai volumi e alla carte del grande Archivio Storico della Biennale. Insomma il nuovo secolo non poteva affacciarsi con migliori auspici per un'Istituzione che si proietta fiduciosamente nel futuro." Maurizio Calvesi, *Idem*, in "ARS", settembre 1999, p. 49.

⁶⁹ Pierre Restany, *La Biennale della cultura globale*, in "Evento/Event", ottobre 1999, p.99.

⁷⁰ Paolo Conti, in "Corriere della Sera", 12 giugno 1999.

⁷¹ Luciano Marucci, *Harald Szeemann*, in "Juliet", ottobre 1999, p. 32.

⁷² Gillo Dorfles, *Biennale: una gran voglia di ricominciare*, in "Corriere della Sera", 19 giugno 1999.

⁷³ "It is not that I don't like video per se, though I do resent the passive captivity it habitually expects the viewer [...] but I cannot see why it should have assumed such primacy, relegating the more established, less self-consciously cutting-edge concerns of the painter or the sculptor to the bin" William Packer, *Never mind the art, switch on the video*, in "Financial Times", 15 giugno 1999.

⁷⁴ Bruno Di Marino, *L'immagine in movimento*, in "ARS", settembre 1999, p. 60.

“La levata di scudi contro l’uso indiscriminato della fotografia e del video a scapito della pittura e scultura vere e proprie, appare puramente strumentale: evidentemente ci si dimentica che questo è il momento della piena vitalità massmediatica”⁷⁵

A una domanda su quali generi saranno presentati alla Biennale Szeeman risponde: “Ho cercato di essere il più democratico possibile.”⁷⁶ Un fatto questo che gli viene ampiamente riconosciuto ma che partecipa delle critiche intorno alla mancanza ultima di una scelta personale.

Calvesi, infatti, nota: “E’ una Biennale pensata perché sia difficile parlarne male, prende cautamente la distanza dai padiglioni nazionali, cui è riservato un catalogo a parte. La vera mostra – si lascia intendere – è tutto il resto, un prevalente schieramento di giovani che restituisce un’equa parità a Oriente e Occidente, al sesso maschile e a quello femminile facendosi usbergo del *politically correct*.”⁷⁷

Fa eco Pagnucco Salvemini dalle pagine di ART IN: “Si patisce la mancanza di un filo rosso nel percorso espositivo. Salvo poi scoprire che nella sua apparente illogicità questa edizione del ’99 nasconde una logica ferrea. Abolite, in linea generale, stravaganze, provocazioni, così pure all’opposto, la possibilità di colpi di fulmine fatali. Nessuna offesa o atteggiamento sconvenientemente seduttivo: quando si dice bon ton elvetico”⁷⁸. Nella fiera del *politically correct* ognuno sottolinea aspetti diversi: i cinesi, la forte presenza di artiste donne che già con Celant si erano imposte con opere importanti – come era stato il caso di Pipilotti Rist e Sam Taylor-Wood – nella Biennale di Szeemann si ricordano Shirin Neshat – che si aggiudica con *Turbolent* il premio Internazionale della Biennale – Rosemarie Trockel, Eisa-Liisa Ahtila, Luisa Lambri, Grazia Toderi. Artiste che presentano comunque opere che rimarranno sicuramente molto importanti, ma anche di riferimento. D’altronde, anche nella giuria, il criterio del *politically correct* sembra informare le scelte della giuria. Si pensi al caso del mancato premio a Cattelan per via di incorrettezza politica.⁷⁹

Il successo di questa mostra risiede quindi in una congiuntura di elementi nella Szeemaniana capacità di mettere insieme, il dispiegamento di un concetto di mostra orizzontale, che slegava le mostre da una dimostrazione del pensiero curatoriale, lasciandole libere di generare direttamente un contatto con lo spettatore invocando quella relazionalità che in questo momento sembra così importante per molti artisti. Una

⁷⁵ Elena Santese, *Harald Szeemann*, in “Juliet”, ottobre 1999, p. 33.

⁷⁶ Mimmo di Marzio, Una Biennale senza steccati, (intervista a Harald Szeemann), in “Il Giornale”, 10 maggio 1999.

⁷⁷ Maurizio Calvesi, *La Biennale del Far Grande*, in “ARS”, settembre 1999, p. 48.

⁷⁸ Pagnucco Salvemini L., Mandarini Hi-Tech, in “ART IN”, agosto-settembre 1999, p. 40.

⁷⁹ Il premio Ida Gianneli Voleva darlo al Fachiro di Cattelan ma Okwui Enwezor si è opposto per questioni di incorrettezza politica.

congiunzione importante è però quella legata alla riforma della Biennale, che fa da volano di successo sia per la mostra che per l'istituzione e facendo sottacere quindi, alcuni aspetti che sarebbero stati altrimenti sotto la critica. Per la prima volta infatti, dopo molti anni, non si leggono fiumi di parole sulla difficoltà della Biennale come istituzione di operare, dando al curatore pochi soldi e poco tempo. Se si fa accenno al poco tempo avuto a disposizione di Szeemann è solo per lodare l'impresa del curatore o per giustificare alcune incertezze che invocano alla fine una sospensione di giudizio, dal momento che è in cantiere una Biennale che riuscirà ad avere due anni di programmazione.

**2001: La 49esima Biennale di Venezia
Platea dell'Umanità**

8. La 49esima Biennale di Venezia. Platea dell'Umanità

I lavori per la 49esima Biennale di Venezia cominciano all'indomani della chiusura dell'edizione precedente e già in coincidenza della chiusura Paolo Baratta dichiara di voler perseguire l'idea iniziale di cooperazione fra tutti i settori.

« Ora abbiamo un anno e mezzo per mettere le basi della prossima edizione e vedere se è possibile stilare un programma cui partecipino anche gli altri settori della Biennale, come cinema, teatro danza, musica e architettura. L'obiettivo di Baratta è, infatti, quello di fare della Biennale del 2001 una sorta di casa delle arti in cui attorno alle Arti Visive si muovano anche le altre discipline dell'Ente ».¹

Inoltre fa già trapelare ciò che intende mantenere; anche la successiva edizione non sarà una mostra tematica e sarà dato largo spazio ai giovani che precisa Szeemann è peraltro una condizione obbligatoria considerando l'ancora difficile situazione del Padiglione Italia dove sembra impossibile a questa data pensare di organizzare nessuna mostra.²

Un primo incontro per la collaborazione fra settori avviene il 5 dicembre in cui si incontrano Harald Szeemann e Alberto Barbera, direttore del settore Cinema, per verificare la possibilità di presentare registi nella sezione di arti Visive. Nonostante non sia ancora chiaro il budget a disposizione i due curatori propongono diversi progetti e si accordano per contattare Akerman, Egoyan/Sarmiento, David Lynch, Wong Kar-Wei, Gianikian e Stan Douglas.³ Nei mesi successivi Szeemann incontra anche gli altri direttori con l'intento di raggiungere un programma comune che si concretizzerà nelle "settimane speciali" dedicate a teatro, danza e musica.⁴

¹ Enrico Tantucci, *Giovane e a ciclo continuo così sta già nascendo la Biennale d'Arte del 2001*, in "La nuova Venezia", 7 novembre 1999.

² "D'altra parte il Padiglione Italia è un disastro ed è impossibile pensare di programmare qui – tra le infiltrazioni d'acqua e la mancanza di un impianto decente di climatizzazione – una mostra del terzo millennio, che pure mi piacerebbe fare con opere storiche [...] abbinandole ad altre di artisti contemporanei. [...] A questo punto, tra due anni, potrei anche decidere di lasciare chiuso il Padiglione Italia e mi auguro che il Comune capisca, la necessità di un intervento radicale sulla struttura" Enrico Tantucci, *Giovane e a ciclo continuo così sta già nascendo la Biennale d'Arte del 2001*, in "La nuova Venezia", 7 novembre 1999.

³ L'incontro si svolge il 5 dicembre 1999 alla presenza oltre che dei due curatori anche di Michael Tarantino e Cecilia Liveriero Lavelli presso la Galleria Caroline e Salvatore Ala. Cfr. riassunto dell'incontro in busta 2321.

⁴ Verbali della riunione del 20 ottobre 2000, ASAC, materiali di consiglio direttivo, in busta 2323, p. 2.

Preoccupazione di Szeemann è quella di curare molto la comunicazione soprattutto per garantire « la presenza della Biennale anche fuori dagli eventi tangibili » avendo quindi accortezza nel comunicare tutta la ricchezza dell'Archivio Storico, nella creazione di un sito web e di una chat che possa alimentare il dibattito intorno all'arte contemporanea⁵.

Il sito web viene rapidamente concretizzato e messo in rete in giugno e nell'arco di pochi mesi raggiunge 10 milioni di contatti. Parallelamente al sito web viene avviato un discorso intorno all'ASAC.

Viene evidentemente fatto un restauro del padiglione che però ancora una volta non risolve la situazione in maniera definitiva. Rapporto infiltrazioni nelle sale di Ocampo, Graham e Richter.

Nella riunione con i Paesi del 20 ottobre Szeemann presenta il programma della sua Biennale⁶. In questa riunione Szeemann presenta un testo riassuntivo della Biennale in cui spiega le intenzioni del suo progetto che pone non solo in continuità rispetto ad *Aperto* e a *dAPERTutto* ma come un'ulteriore intensificazione. Nel 2001 la Biennale non intende presentarsi semplicemente come una mostra d'arte, bensì come "platea dell'umanità", pronta a ricevere anche il contributo delle altre arti il titolo, spiega « non vuole essere un tema ma un'affermazione di responsabilità di fronte alla storia, agli avvenimenti del nostro tempo e a quel più profondo umanesimo che noi auspichiamo ».

Un aspetto importante che viene dichiarato è la centralità dell'Esposizione Internazionale in termini di riferimento per tutto l'organismo della Biennale. Inoltre rispetto ai Paesi Szeemann rilancia la peculiarità della presenza dei padiglioni Nazionali, in passato considerati come una vera e propria spina nel fianco della Biennale. Szeemann invece ne sottolinea l'importanza: « Platea dell'Umanità non è limitata al Padiglione Italia e all'Arsenale ma coinvolge sia i contributi che rappresentano i Paesi, sia la sezione internazionale. Soltanto la Biennale di Venezia è in grado di fornire agli uni e all'altra una piattaforma così persuasiva ».

La specificità della Biennale di poter fare un incontro con i rappresentanti di 35 paesi è enfatizzata anche da Paolo Baratta che dettaglia le intenzioni della Biennale di porsi come luogo di produzione culturale: « L'idea è quella di valorizzare la Biennale per ciò che essa è di specifico [...] che consiste proprio nel valorizzare le novità prima che arrivino i grandi successi dando possibilità operative in spazi monumentali straordinari per eventuali opere nuove pensate ad hoc, come caso di molte opere musicali concepite per uno spazio

⁵ Fax di Harald Szeeman a Dario Ventimiglia del 8.03.2000, ore 17:29, in La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep. Busta n. 2321.

⁶ Comunicazione di Dario Ventimiglia ad Harald Szeemann de il 4 ottobre 2000, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep., busta n. 2323. Cfr anche programma dell'incontro che si tiene il 20 ottobre 2000 presso Palazzo Querini Dubois, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep., busta n. 2323.

straordinario. Avendo i settori danza, musica, teatro, arti visive, cinema possiamo accogliere, meglio di altri, eventi che si collocano a cavallo fra queste discipline». Si auspica poi che con i singoli paesi possa nascere un programma culturale e una collaborazione « vorremmo che foste voi a scegliere di essere con la Biennale anche nei campi di danza, musica e teatro. L'auspicio è che vengano identificati interlocutori specifici per avviare questo dialogo ».⁷ Informa infatti i presenti degli importanti progetti di attività permanenti che sono in cantiere con le varie sezioni della Biennale. I progetti a lungo termine che ipotizza Baratta, che vanno oltre le idee e la realizzazione della 49esima Biennale sono possibili grazie ad un accordo che verrà formalizzato il 17 maggio 2001 con il Demanio che concede l'uso dell'Arsenale per 6 anni⁸.

Questa è anche un'occasione per Szeemann di riconfermare alcune caratteristiche proposte nella mostra precedente come la mostra unica divisa fra padiglione Italia e Arsenale e lo smembramento della rappresentanza italiana nella mostra centrale osservando in conclusione che se gli artisti italiani non sono pronti a confrontarsi con i colleghi internazionali in uno spazio unitario possono essi stessi rifiutarsi.⁹

L'assenza di un padiglione italiano impazza e alla fine alla conferenza stampa del 29 marzo a Roma viene trovata una situazione di compromesso per cui viene dedicato il padiglione Venezia all'Italia gestito da una commissione nominata dal ministro Giovanna Melandri con Pio Baldi, Sandra Pinto e Paolo Colombo.¹⁰

La riunione con i Paesi è anche un'occasione per Baratta di illustrare le migliorie attuate all'interno dell'Arsenale come ulteriori restauri, infrastrutture come ad esempio la realizzazione di un teatro ampio e capiente in corrispondenza dell'ingresso alle Corderie, mentre alle Tese è stato realizzato un teatro-studio flessibile e adattabile alle varie esigenze di danza, musica e teatro. In questo modo si è cercato di avere all'interno dello spazio adibito per le arti visive anche spazi per le altre arti.¹¹

La riunione del consiglio d'amministrazione del 21 dicembre 2000 porta ad una variazione del budget a disposizione per la 49esima Biennale decurtando di contributi di 3,5 miliardi di lire.¹²

⁷ Verbali della riunione del 20 ottobre 2000, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep., busta n. 2323, p. 10.

⁸ Verbale di Contatazione di Possesso e Riconsegna di porzione del compendio demaniale denominato "Arsenale di Venezia" in Comune di Venezia, PROT. N. 3335/CG, del 17 maggio 2001, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep., busta n. 2276.

⁹ Programma e testo di presentazione per l'incontro con i Paesi La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep., busta n. 2323.

¹⁰ Alessandra Mammì, *L'Italia? Fatela voi*, in "L'espresso", 12 aprile 2001, p. 133.

¹¹ Verbali della riunione del 20 ottobre 2000, p. 1-2, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep., busta n. 2323.

¹² "Nel corso del primo incontro ho trasmesso al prof. Szeemann la documentazione approvata dal Consiglio di Amministrazione della Società nella sua seduta del 21 dicembre u.s. al punto 5 all'ordine del giorno. [...] In merito alla richiesta di maggiori risorse sul budget della 49° Esposizione Internazionale d'Arte, ho

La risposta di Szeemann è amareggiata in particolare perché i costi che vengono ridotti sono quelli relativi alle opere speciali degli artisti che prevedono una produzione da parte della Biennale. Si sfoga Szeemann “torniamo alla vecchia storia di un aiuto minimo per progetti che non corrispondono alla filosofia della Nuova Biennale di dare l’immagine verso il mondo che siamo un luogo di creazione. Ne abbiamo parlato tanto che sono sorpreso che non sia cambiato niente. [...] se vogliamo sorprendere il mondo attraverso quello dell’arte dobbiamo investire con un budget così posso fermarmi a metà strada della preparazione.”¹³

L’amarezza per la situazione economica è accentuata anche dalla notizia che il quadriennio di Szeemann in realtà finisce prima.¹⁴

I lavori durante l’inizio del 2001 procedono affannosamente con diversi intoppi e problematiche fra cui la necessità di fare le gare e avere tutto pronto e poi la comunicazione a marzo di alcune variazioni sugli spazi, come l’impossibilità di usare alcuni spazi alle Tese e alcune modifiche all’area Bar dell’Arsenale che influisce sul posizionamento delle opere di Beuys, cosa che crea alcune frizioni con Szeemann che lamenta la fatica di lavorare in condizioni instabili.¹⁵

Marzo 2001

Documento relativo all’oscuramento del Padiglione Italia per permettere la visione di video¹⁶.

Il 4 novembre con un grande successo di pubblico (240 mila visitatori) e di stampa si chiude la seconda Biennale di Harald Szeeman che può vantare anche una grande

rappresentato al prof. Szeemann la situazione complessiva della pianificazione delle risorse della Biennale per il 2001, evidenziandogli la riduzione complessiva dei contributi di lit. 4 mld. A fronte di una riduzione per complessivi 3,5 mld sul budget della 49° Esposizione Internazionale d’Arte, solo 500 milioni di riduzione gravano sui Costi Diretti di Allestimento. [...] Ho rassicurato il prof. Szeemann sul fatto che, relativamente ai progetti in collaborazione con il settore Cinema, Biennale provvederà in linea di massima a sostenerli con stanziamenti aggiuntivi” lettera di Massimo Coda a Paolo Baratta, del 22 gennaio 2001, PROT. N. 296/P, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep., busta n. 2323.

¹³ Lettera da Harald Szeemann a Paolo Baratta del 10 gennaio 2001, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep., busta n. 2323.

¹⁴ “E vogliamo finire in bellezza questo quadriennio che non dura 4 anni. Anche questo l’ho saputo oggi” Lettera da Harald Szeemann a Paolo Baratta del 10 gennaio 2001, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep., busta n. 2323.

¹⁵ “Non faccio altro che alfabeticamente scrivere, confermare, proporre spazio agli artisti per avere il massimo in questa settimana. Se non ho tutto faccio un disegno con supposizioni per avere le date necessarie per la gara. Ma Tarantino viene solamente il 17 marzo e la pianta Vergini l’ho ricevuta oggi, e la notizia che gli spazi non sono a disposizione ieri oltre alla conferma dell’ampliamento Bar dopo aver tutto calcolato per Beuys. Amo lavorare ma in queste condizioni con 104 artisti!!!” fax del 6 marzo 2001, ore 22:52, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep., busta n. 2323.

¹⁶ Memo di Pina Maugeri a Dario Ventimiglia, del 1 marzo 2001, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep., busta n. 2321.

affluenza di visitatori sul proprio sito web entrando « di prepotenza nella hit parade degli itinerari culturali della città e dell'Italia intera ».¹⁷

Quando parlo della chiusura della Biennale a poco meno di un mese dalla chiusura termina il primo quadriennio di rilancio della Biennale firmato Baratta. Infatti con sorpresa al manager milanese viene preferito dal Ministro Giuliano Urbani Gianfranco Bernabè. A molti sembra una scelta politica, considerando il cambio di rotta del governo, che era stata preannunciata dalle dichiarazioni di novembre in cui avvertiva che avrebbe fatto nuove nomine a Cinecittà e Biennale.¹⁸

A Novembre inoltre si svolge l'incontro con una delegazione della Biennale per cercare di far passare alcuni emendamenti alla Finanziaria per scongiurare i numerosi tagli della Finanziaria ma senza alcun successo.¹⁹ Dalla notizia Ansa del 14 dicembre 2001 Giancarlo Galan, presidente della giunta veneta, sottolinea che Baratta fosse stato già avvertito a settembre che non sarebbe stato riconfermato « anche se si è comportato ignorandolo, decidendo incarichi e designazioni pluriennali in vari settori ».²⁰ Un atteggiamento questo di cui Baratta è pienamente conscio: « Contrariamente a quanto si fa di solito nei cambi della guardia, di rimettere in porto la nave, disarmarla e consegnarla vuota, ai nostri successori lasciamo un vascello in piena navigazione ed efficienza ».²¹ Il consiglio è in carica fino ad Aprile ma da più parti arrivano pressioni perché Baratta si dimetta, dal momento che il Ministro ha già designato il prossimo Presidente della Biennale.²² Questa decisione crea un dibattito perplesso intorno ad una scelta che sembra giudicare l'operato e i progetti di Baratta e che sono accompagnati anche su un « disinvestimento del governo nel campo della cultura, testimoniato da una legge Finanziaria nella quale si tagliano fondi alle istituzioni culturali e allo spettacolo ».²³

¹⁷ Giuseppe Tedesco, *Chiude oggi la Biennale dei record. Verso le 240mila presenze*, in "Il Gazzettino", 4 novembre 2001.

¹⁸ Leonardo Jattarelli, *Urbani: nuove nomine a Cinecittà e Biennale*, in "Il Messaggero", 2 novembre 2001; *Urbani: nuovi vertici a Cinecittà e Biennali*, in "La Repubblica", 2 novembre 2001.

¹⁹ Alberto Vitucci, *Tagli confermati, meno soldi a Venezia*, in "La Nuova Venezia", 7 novembre 2001, p. 16.

²⁰ Biennale di Venezia: Galan, Bernabè scelta manageriale, Ansa, 18:36, 14 dicembre 2001.

²¹ *Baratta: Lascio un vascello con le vele spiegate*, in "Il Gazzettino", 18 dicembre 2001.

²² On. Vittorio Sgarbi commenta "E' vero che il consiglio attuale è in carica fino ad aprile ma è altrettanto ovvio che, con una designazione fatta, il lavoro dell'attuale presidente conterà poco e che quindi sarebbe opportuno e auspicabile che si dimettesse. [...] al di là dei termini del loro mandato i direttori dovrebbero capire che il loro lavoro per i prossimi appuntamenti è inutile. Anche se siamo in una fase istruttoria, la disponibilità di Hughes per me chiude il caso: che ci sta a fare Szeemann?" *Biennale Venezia: Sgarbi Urbani più Sgarbiano di me per l'Arte sembra esserci disponibilità di Robert Hughes*, ANSA, ore 16:30, 14 dicembre 2001.

²³ *Biennale di Venezia: DS, su nomine in discussione metodo Governo*, Ansa, 13:01, 15 dicembre 2001.

A far saltare i legami con il governo sembra²⁴ essere la nomina del direttore di Architettura (Deyan Sudjic)²⁵ accusa dalla quale Paolo Baratta si difende indicando la procedura da lui seguita come “prassi normale.”²⁶

I tempi per il cambio di consiglio sono comunque lunghi²⁷ e il 19 dicembre Baratta in seduta di consiglio di amministrazione predispone la chiusura del bilancio consuntivo per gennaio 2002²⁸ oltre che le dimissioni anticipate rispetto alla scadenza di Aprile 2002.²⁹

Il 31 gennaio a sorpresa il consiglio di amministrazione si dimette con l'orgoglio di poter lasciare “margini di gestione che consentono di anticipare oneri futuri” per un totale di 168 mila euro.³⁰ D'altronde però Baratta lascia una Biennale rinnovata. Dopo essere riuscito infatti a portare a Venezia ingenti finanziamenti non solo dello Stato ma anche da parte di sponsorizzazioni private e ad essere riuscito a rinnovare gli spazi, recuperare ben tre nuovi teatri e ad attuare una Biennale che fosse di collaborazione fra le arti, la Biennale non appare più quella degli anni precedenti, i rinnovamenti attuati segnano una nuova strada per il futuro.³¹

²⁴ “Che i rapporti tra presidenza Baratta e gestione Urbani fossero pessimi si era capito in estate quando scoppiò l'attrito Sgarbi-Baratta. Sgarbi annunciò la sostituzione del presidente designato da Walter Veltroni e del direttore della Mostra cinematografica Alberto Barbera. Poi Urbani frenò Sgarbi addirittura parlò di riconferma. Mossa solo diplomatica: nessuno difese la mostra accusata di “antiamericanismo”, la presenza del ministro fu frettolosa e irritata. L'ultimo capitolo risale a qualche giorno fa. Il Consiglio nominò Deyan Sudjic direttore della sezione architettura in sostituzione di Massimiliano Fuksas, clamorosamente revocato un anno fa dopo la rottura con Baratta.” Paolo Conti, *Bernabè presidente, la svolta del Polo alla Biennale*, ne “Il Corriere della Sera”, 15 dicembre 2001, p. 39.

²⁵ “La ragione vera, storica, profonda della decapitazione di Paolo Baratta alla presidenza della Biennale di Venezia – ha spiegato oggi il sottosegretario ai beni culturali Vittorio Sgarbi – sta nel fatto che ha rifiutato il confronto minimo sulle nomine dei responsabili di settore.” *Biennale di Venezia: Sgarbi, Baratta ha fatto l'errore del secolo*, Ansa, ore 16:11, 15 dicembre 2001.

²⁶ “La nomina del nuovo direttore di Architettura, cessato il mandato di Fuksas, è stata una decisione del consiglio, una prassi normale, in base alle sue prerogative i membri, sia i tre locali, sia i due di nomina governativa, lavorano in autonomia e non rispondono all'autorità che li ha designati, così ha stabilito il legislatore) e al dovere di garantire la continuità operativa, davanti l'opinione pubblica internazionale e per il bene della Biennale: la sciare un ‘buco’ sarebbe stato un gesto autolesionistico. Personalmente mi sono attenuto a due principi: autonomia e cortesia informando il ministro ventiquattr'ore prima della comunicazione alla stampa. Se questo è il ‘metodo Baratta’ francamente non posso che andarne orgoglioso” *Baratta: Lascio un vascello con le vele spiegate*, in *Il Gazzettino*, 18 dicembre 2001.

²⁷ Paolo Baratta: “Al momento c'è una designazione, che prima di diventare decreto del ministro deve passare attraverso le due commissioni cultura di Camera e Senato. E poi c'è il problema, tecnicamente più complesso, della formazione del nuovo consiglio, di cui fa parte di diritto il sindaco, ma i cui rappresentanti di Provincia e Regione hanno un iter di nomina non inferiore a sessanta giorni. In questo caso il largo anticipo della designazione sarebbe auspicabile”, *Baratta: Lascio un vascello con le vele spiegate*, in *Il Gazzettino*, 18 dicembre 2001.

²⁸ “Ci siamo impegnati a chiudere il bilancio entro il mese di gennaio – ha spiegato ancora Costa – e solo allora faremo una valutazione complessiva della vicenda” *Entro gennaio il bilancio del consiglio uscente*, in “Il Gazzettino”, 20 dicembre 2001.

²⁹ *Baratta dà il ‘rompete le righe’*, in “La Nuova Venezia”, 20 dicembre 2001.

³⁰ Paolo Conti, *Biennale, si dimette in anticipo il consiglio di amministrazione*, in “Corriere della Sera”, 1 febbraio 2002, p. 37.

³¹ Gianna Marini, *Baratta: il talento degli imprenditori ha sconfitto le carte dei burocrati*, (intervista a Paolo Baratta) ne “Il Giornale dell'Arte”, n. 204, novembre 2001.



Allestimento della piattaforma del Pensiero nel Padiglione Centrale.

AGENZIA DEL DEMANIO
Filiale di Venezia

LA BIENNALE DI VENEZIA
7 maggio 2001 11.03
PROF. n. 3336/CG
886/02

VERBALE DI CONTATAZIONE, IL POSSESSO e RICONSEGNA di gestione del compendio demaniale denominato "Arsenale di Venezia" in Comune di Venezia.

in n. 4446/AG/FF/SP/01/

Presenza che:

- la Direzione del Genio Militare per la Marina di Ancona - Ufficio Demanio con nota del 11-11-2000 n. 1475 ha disposto la dimissione temporanea per sei anni e per l'utilizzo a fini culturali alla Biennale "La Biennale" di porzione del compendio demaniale denominato "Arsenale di Venezia"
- la dimissione temporanea tra la Marina Militare e l'Agenzia del Demanio Filiale di Venezia è avvenuta in data 03-05-2001 con protocollo n. 3460 del 20-04-2001.
- l'Ufficio del Territorio di Venezia in data 11-12-2000 ha stipulato l'atto di concessione protocollo n. 1911/4-2000 con la Soc. di Cultura "La Biennale di Venezia" con validità di anni sei a decorrere dalla data di consegna del compendio demaniale in argomento, di seguito la Direzione Compartimentale del Territorio per il Triveneto di Venezia ha emanato il Decreto di Approvazione n. 1753/100 del 14-12-2000 per lo stesso atto di concessione.

percorso per adempere a quanto in premessa il giorno 17 del mese di maggio 2001 alle ore 9:00 si sono trovati sul posto i seguenti rappresentanti:

- Geom. Maurizio Renato tecnico incaricato per l'Agenzia del Demanio - Filiale di Venezia
- Don. Coda Spolenta Massimo coordinatore generale della Soc. di Cultura "La Biennale di Venezia"

I convenuti hanno proceduto all'individuazione catastale dei ceppi demaniali che risultano così indicati:

Comune di Venezia - Sezione Venezia

N.C.T. Fig. 16 mappale n. 3106/parte e 4073/parte - Partita n. 1 "Ente Urbano"

N.C.E.U. Fig. VI/16 mappale n. 4978 sub. 1/parte - Partita n. 4870 "Demanio dello Stato"

Gli immobili oggetto di riconsegna sono relativi agli attuali spazi utilizzati dalla Società di Cultura "La Biennale di Venezia" per i propri scopi d'istituto e per consentire alla stessa società l'espletamento del piano di recupero e restauro dei fabbricati in uso.

I fabbricati da consegnare sono anche individuati con i seguenti nomi: Teatro Piccolo (ex cinema Italia), porzione della Mensa, Corderie, Artiglierie, Zanama ex Fonderie la 306, Torre Cinquecentesche, Torre delle Vergini, Gaggiandro, Magazzino dell'Isolotto o Torre dell'Isolotto Sud. Il tutto meglio evidenziato nella planimetria che fa parte integrante del presente verbale.

Gli immobili allo stato attuale si presentano in discreto stato di conservazione e manutenzione tenuto conto della vetustà e degli iniziali interventi di restauro.

1/6/01

San Marco, 3538 - 20124 Venezia - Tel. 041/2410728 - Fax. 041/2416608
e-mail: dem-venez@finanze.it

La Marina Militare come precisato e contenuto nel verbale di dimissione temporanea del 03-05-2001 per i soli immobili tenuti dalla Soc. Biennale di Venezia comunicata e prescritta che la stessa società dovrà onerare per la sicurezza del sito.

Tutto ciò premesso e descritto il Geom. Maurizio Renato per l'Agenzia del Demanio - Filiale di Venezia riconsegna la porzione demaniale del compendio dell'Arsenale di Venezia come sopra descritta ed individuata al Don. Coda Spolenta Massimo che la riceve per la società di Cultura "La Biennale di Venezia".

Il presente verbale redatto in cinque esemplari, viene letto, confermato e sottoscritto.

Venezia, 17-05-2001

Società di Cultura "La Biennale di Venezia"

Don. Coda Spolenta Massimo

M. Spolenta

Agenzia del Demanio
Filiale di Venezia
Geom. Maurizio Renato
M. Renato

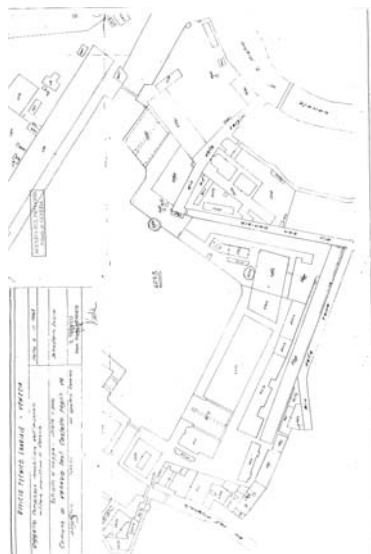
V° il Dirigente Tecnico
della Filiale

Don. Coda Spolenta Massimo

M. Spolenta

Il Direttore della Filiale
Don. Antonio Rosini

A. Rosini



Documento che attesta la concessione alla Biennale di Venezia l'uso continuato per 6 anni degli spazi dell'Arsenale,

SCHEDA GENERALE

2001

49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE
LA BIENNALE DI VENEZIAPLATEA DELL'UMANITÀ
10 GIUGNO / 4 NOVEMBRE 2001

la Biennale di Venezia

**49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE
D'ARTE • PLATEA DELL'UMANITÀ • PLATEAU
OF HUMANKIND • PLATEAU DER
MENSCHHEIT • PLATEAU DE L'HUMANITE'
• PLATEA DELL'UMANITÀ • PLATEAU OF
HUMANKIND • PLATEAU DER
MENSCHHEIT • PLATEAU DE
L'HUMANITE' • PLATEA DELL'UMANITÀ •
PLATEAU OF HUMANKIND • PLATEAU
DER MENSCHHEIT • PLATEAU DE L'HUMANITE'
• PLATEA DELL'UMANITÀ • PLATEAU OF
HUMANKIND • PLATEAU DER
MENSCHHEIT • PLATEAU DE
L'HUMANITE' • PLATEA DELL'UMANITÀ •**



venezia, giardini di castello - arsenale • 10.6 > 4.11.2001 • orario 10 - 18, sabato 10 - 22, chiuso il lunedì • infoline 0254914 • www.labiennale.org

49. ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE

Direttore
Harald Szeemann

Assistenti del direttore
Cecilia Liveriero Lavelli

PROGRAMMAZIONE
Dario Ventimiglia

SUPPORTO ORGANIZZATIVO
Anna Maria Porazzini
Debora Rossi
Matteo Baglioni
Chiara Bernardi

ASSISTENZA AGLI ARTISTI
Gianpaolo Cimarosti
Luigi Ricciari
Luigi Sabatino

ASSISTENZA AI PAESI
Roberto Rosolen
Martina Pizzul

**MOSTRE A LATERE
E GIURIA INTERNAZIONALE**
Paolo Scibelli

**LOGISTICA E ALLESTIMENTO
SPAZI ESPOSITIVI**
Pina Maugeri
Aldo Roberto Beltrame
Bruno Bittner
Paul Bittner
Alessandro Dal Pra
Alvise Draghi
Cristiano Frizzele
Manuela Lucò Dazio
Francesca Mamprin
Mauro Momenté
Lucio Ramelli

ALLESTIMENTI ESPOSIZIONE
Kees Hensen
Josy Kraft
Pidu Russek
Jérôme Szeeman
Christoph Zoher

TRASPORTI E ASSICURAZIONI
Marina Bertaggia
Maria Pia Biscosi
Piero Pizzul
Antonio Zanchet

VIAGGI E OSPITALITÀ
Antonia Possamai
Jasna Zoranovic

COMUNICAZIONE
Gabriella Cecchini

**RELAZIONI STAMPA
E PUBBLICHE RELAZIONI**

Paolo Lughì
Fiorella Tagliapietra
Clelia Caldesi Valeri
Valentino Descovich
Alessandra Duca
Chiara Farnea
Elisabetta Gardin
Luisa Grandesso
Glory Jones
Patrizia Martinelli
Veronica Tuzii

PUBBLICITÀ E MARKETING
Eugenia Fiorin
Michela Mason

ACQUISTI E SERVIZI
Guàlterio Seggi
Cinzia Bernardi
Mauro Fiorenzato
Silvia Gatto
Giuseppe Simeoni
Giorgio Zerbini

RISORSE UMANE
Sandro Vettor
Graziano Carrer
Giovanni Drudi

AMMINISTRAZIONE
Daniela Venturini
Bruna Gabbiato
Laura Scardicchio
Giorgio Vergombello
Leandro Zennaro

**PROGETTO
DOCUMENTAZIONI
E IMMAGINI**

a cura di
Gianfranco Pontel
e Harald Szeemann
Angelo Bacci
Giovanni Alberti
Monica Dematté
Michele Mangione
Margherita Mesirca
Maddalena Pietragno
Adriana Rosaria Scalise
Michela Stancescu
Giorgio Zucchiatti

SOCIETÀ DI CULTURA LA BIENNALE DI VENEZIA

PERSONALE

PRESIDENTE

Paolo Baratta

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Laura Barbiani
Paolo Costa (vicepresidente)
Giorgio Orsoni
Giorgio van Straten

COMITATO SCIENTIFICO

Alberto Barbera (Cinema)
Giorgio Barberio Corsetti (Teatro)
Bruno Canino (Musica)
Carolyn Carlson (Danza)
Granfranco Pontel (ASAC)
Harald Szeemann (Arti Visive)

COLLEGIO SINDACALE

Lionello Campagnari
Piergiorgio Brida
Adamo Vecchi
Raniero Silvio Folchini

COORDINATORE GENERALE

Massimo Coda

PERSONALE ARTI VISIVE

COORDINAMENTO ORGANIZZATIVO E SUPPORTO

Dario Ventimiglia
Chiara Bernardi
Angela Cicolini
Gianpaolo Cimarosti
Maria Cristina Cinti
Amyel Garnaoui
AnnaMaria Porazzini
Roberto Rosolen
Paolo Scibelli

ALLESTIMENTO

Manuela Lucà Dazio
Jérôme Szeemann
Matteo Ballarin
Christian Dominguez
Alvise Draghi
Ivano Gandin
Kees Hensen
Lucio Ramelli
Una Szeemann
Christoph Zürcher

Pina Maugeri (RISTRUTTURAZIONE)

Maria Elena Cazzaro
Arianna Laurenzi
Francesca Mamprin

TRASPORTI E ASSICURAZIONI

Josy Kraft
Claudia De Zordo
Rita Musacco
Luigi Ricciari
Alessandra Versace

COMUNICAZIONE E PUBLIC RELATION

Flavia Fossa Margutti
Silvio Sircana
Alexia Boro
Elisabetta Scantamburlo

Paolo Lughì
Barbara Del Greco
Chiara Farnea
Diego Giacomini
Michela Lazzarin
Donato Mendolia
Maddalena Pietragnoli
Fiorella Tagliapietra
Donatella Venturini

Guerino Delfino (web site)
Giovanni Alberti

MARKETING, SERVIZI AL PUBBLICO E SPONSOR

Fabio Achilli
Dario Merighi
Alessandra Miraglia
Laura Revelli Beaumont

PUBLICITÀ

Eugenia Fiorin
Cristina Graziussi
Michela Mason

SERVIZI GENERALI

SEGRETERIA E AFFARI GENERALI

Daniela Barcaro
Nicola Bon
Roberta Savoldello
Cinzia Tibolla

Giusi Conti
Cristina Abele
Patrizia Andres
Marta Pellizzato

UNITÀ LOGISTICA E TECNICA

Angelo Bacci
Aldo Roberto Beltrame
Cinzia Bernardi
Marina Bertaglia
Andrea Bonaldo
Paolo Casarotto
Alessandra Durand de la Penne
Marco Garofalo
Silvia Gatto
Stefania Guerra
Tiziano Inguanotto
Silvia Marchetto
Nicola Rizzo
Lucia Scarabottolo
Giuseppe Simeoni
Guido Vianello

SERVIZI LEGALI

Debora Rossi
Isabella Cecchini

OSPITALITÀ

Antonia Possamai
Nella Bertelli
Barbara Carpenedo
Sabina Mabilia
Jasna Zoranovic

RISORSE UMANE

Sandra Vettor
Silvia Bruni
Federica Camali
Graziano Carrer
Giovanni Drudi
Mariano Folin
Antonella Sfriso
Alessia Viviani

Auditing

Valentina Borsato

AMMINISTRAZIONE

Daniela Venturini
Bruna Gabbiano
Martina Fiori
Maria Cristina Lion
Manuela Pelliccioli
Giorgio Vergombello
Sara Vianello
Leandro Zennaro

DOCUMENTAZIONE PROGETTO CURATO DA ASAC

Gabriella Cecchini
Erica De Luigi
Roberta Fontanin
Michele Mangione
Oriana Rispoli
Francesca Sardi
Adriana Rosaria Scalise
Michela Stancescu
Evelina Piera Zanon
Giorgio Zucchiatti

PROGETTO INTER-SETTORE 49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTI VISIVE

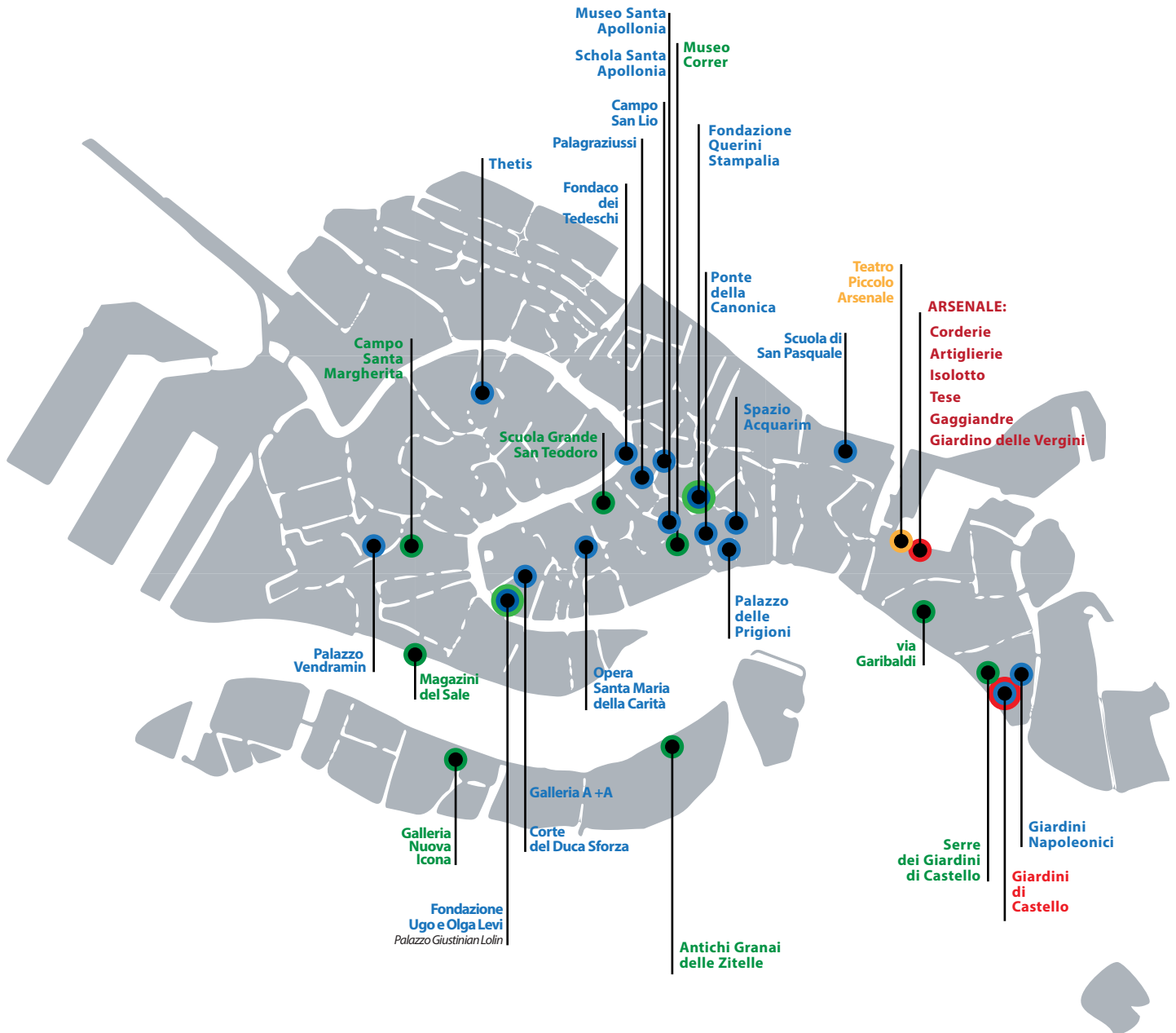
Cinema

Alberto Barbera
Michael Tarantino
The Cinema Department Staff

Danza, Musica, Teatro

Bruno Canino
Carolyn Carlson
Giorgio Barberio Corsetti
The DMT Department Staff

**MAPPA SEDI ESPOSITIVE
DE LA 49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE
D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**



**● LISTA SEDI DELLE
MOSTRE DE LA BIENNALE**

**● LISTA SEDI DELLE MOSTRE DELLE
PARTECIPAZIONI NAZIONALI**

**● LISTA SEDI MOSTRE PATROCINATE
DA LA BIENNALE DI VENEZIA**

● LISTA SEDI DEGLI EVENTI

FUORI CARTINA:

Partecipazioni nazionali Fuori Cartina: Villa Letizia, Treviso
 Mostre Fuori Cartina: Centro per la Cultura e le Arti Visive a
 Treviso, discarica di Bellolampo a Palermo, Villa Mannin di
 Passariano a Codroipo (Udine), Spazio Berengo a Murano,
 Centro Culturale Candiani a Mestre.
 Eventi Fuori Cartina: Porto di Venezia

LA MOSTRA DE LA 49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

SEDE:
**ARSENALE,
GIARDINI DI CASTELLO,
PADIGLIONE ITALIA**



PLATEA DELL'UMANITÀ

La mostra del direttore di Arti Visive è l'unica proposta dalla Biennale e occupa interamente gli spazi del padiglione Centrale e gli spazi dell'Arsenale. " Il termine platea contiene in sé molte accezioni: è piano sopraelevato, è base e fundamenta, è piattaforma. La Biennale d'Arti Visive come piattaforma dell'umanità. Questa è la pretesa. Negli anni cinquanta ha fatto il giro del mondo una mostra dal titolo Family of Man. A questa vogliamo ricollegarci all'inizio del nuovo millennio" (H.S.)

Direttore
Harald Szeemann

Assistente del direttore
Cecilia Liviero Lavelli

PARTECIPAZIONI NAZIONALI

1. SPAGNA

Commissario Estrella de Diego
Artisti Ana Laura Alez, Javier Pérez

2. BELGIO

Commissario Jan Hoet
Artista Luc Tuymans

3. OLANDA

Commissario Jaap Guldermond; commissari aggiunti Marente Bloenheuvel, Monique Verhulst
Artisti Liza May Post, Rob Johannesma, Job Koelewijn, Mark Manders, Aernout Mik, Michael Raedecker, Frank van der Salm, Mike Tyler, Marijke van Warmerdam, Edwin Zwakman

5. ISLANDA

Commissario Hrafnhildur Schram; commissario aggiunto Gudny Magnúsdóttir
Artista Finnbogi Pétursson

6. UNGHERIA

Commissario Janos Sturcz; commissario aggiunto Anna Bálványos
Artisti Tamás Komoróczy; Antal Lakner

7. BRASILE

Commissario Carlos Bratke; Edemar Cid Ferreira curatore Germano celant
Artista Ernesto Neto

8. AUSTRIA

Commissario Elisabeth Schweeger; commissario aggiunto Thilo Hoffmann
Artisti gelatin, Granular = Synthesis

9. REPUBBLICA FEDERALE DI JUGOSLAVIA

Commissario Petar Cukovic; commissario aggiunto Dobrila Denegri, Svetlana Racanovic
Artisti Oleg Kulik, Milija Pavicecevic

10. EGITTO

Commissario Ahmed Fouad Selim
Artista Mostafa Ramzi

11. ITALIA (PADIGLIONE VENEZIA)

Commissari Pio Baldi, Paolo Colombo, Sandra Pinto; curatori Anna Mattirolò, Antonella Soldaini, Diletta Borromeo, Massimo Minimi
Artista Alighiero Boetti

12. POLONIA

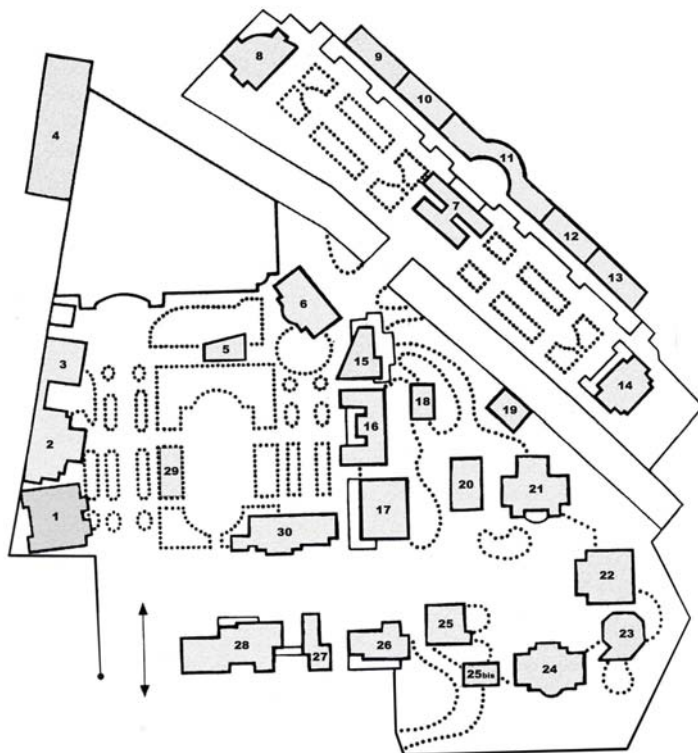
Commissario Anda Rottenberg; curatore Aneta Prasal-Wisniewska
Artista Leon Tarasewicz

13. ROMANIA

Commissario Ruxandra Balaci; commissario aggiunto Raluca Velisar; curatori Ruxandra Balaci, Sebastian Bertalan, Alexandru Patatics
Artista Gheorghe Rasovszky, Context Network (Bogdan Achimescu, Anrik Alexandru, Olimpiu Bandalae, Bartha Sándor, Matei Bejenaru, Sebastian Bertalan, Mircea Cantor, Calin Dan, Teodor Graur, KissPál Szabolcs, Calin Man, Dan Mihaltianu, Nicolae Onucsan, Alexandru Patatics, Rostopasca Group, Utó Cusztáv, Sorin Vreme)

14. GRECIA

Commissario Lina Tsikouta
Artisti Ersi Hatzigiorgos, Mikos Navridis, Ilias Papaliaklis

**15. ISRAELE**

Commissario Michael Gov.; curatore Yigal Zalmona; commissario aggiunto Arad Turgeman
Artista Uri Katzenstein

16. STATI UNITI D'AMERICA

Commissario James Rondeae, Olga M. Viso
Artista Robert Gober

17. PAESI NORDICI

Commissari Marketta Seppälä, Timo Valjakka;
Curatori Tommi Grönlund, Petteri Nisunen

Artisti:

FINLANDIA
Tommi Grönlund, Petteri Nisunen

NORVEGIA
Anders Tomren

SVEZIA
Leif Elggren, Carl Michael von Hausswolff

18. URUGUAY

Commissario Clever Lara, commissario aggiunto Angel Kalenberg
Artista Rimer Cardillo

19. AUSTRALIA

Commissario Leon Paoissien; curatore John Barrett-Lennard
Artista Lyndal Jones

20. REPUBBLICA CECA e REPUBBLICA SLOVACCA

Commissario Katarina Rusnakova
Artisti Ilona Némethé, Jiri Suruvka

21. FRANCIA

Commissari Centro d'Arte: "Le Consortium"
Artista Pierre Huyghe

22. GRAN BRETAGNA

Commissario Andrea Rose; commissari aggiunti Brendan Griggs; curatore Ann Gallagher
Artista Mark Wallinger

23. CANADA

Commissario Wayne Baerwaldt; commissario aggiunto Jon Tupper
Artisti George Bure Miller, Janet Cardiff

24. GERMANIA

Commissario Udo Kittelmann
Artista Gregor Schneider

25. GIAPPONE

Commissario Eriko Osaka; commissari aggiunti Masato Furuya, Haruhisa Sunami
Artisti Yukio Fujimoto, Naoya Hatakeyama, Masato Nakamura

25 bis. REPUBBLICA DI COREA

Commissario Kyung-Mee Park
Artisti Do-Hoo Suh, Michael Joo

26. RUSSIA

Commissario Leonid Bazhanov
Artista Olga Chernysheva, Sergei Shutov, Leonid Sokov

27. VENEZUELA

Commissario Luis Angel Duque; commissario aggiunto Miryan Castellanos, Annunziata Fayno
Artista Victor Hugo Irazbal

PARTECIPAZIONI NAZIONALI

28. SVIZZERA

Commissario Urs Staub; commissario aggiunto Pierre-André Lienhard
Artisti Andy Guhl, Urs Lüthi, Norbert Möslang

29. Padiglione del libro

30. DANIMARCA

Commissario Danish Contemporary art Foundation; curatori Dorthe Abildgaard, Sanne Kodof Olsen
Artisti Henning Christiansen, Ursula Reuter Christiansen

*PAESI SENZA PADIGLIONE

ARGENTINA

Commissario Teresa de Anchorena; curatore Irma Arestizábal
Artisti Leandro Erlich, Graciela Sacco

CROAZIA

Commissario Zvonko Maković; commissario aggiunto Dean Jukanović Tourmin
Artista Julije Knifer

CILE

Commissario Antonio Arévale; curatore Marilys Belt de Downey
Artista Juan Downey

FYROM (ex Repubblica Jugoslava di Macedonia)

Commissario Viktorija Vaseva Dimeska; commissario aggiunto Menka Karapasovska
Artista Jovan Sumkosvki

GIAMAICA

Commissario Margaret Bernal; curatore Paolo De Grandis
Artisti Albert Chong, Keith Morrison, Arthur Simms

IRLANDA

Commissario Patrick Murphy
Artisti Siobhan Hapaska, Grace Weir

LUSSEMBURGO

Commissario Marie-Claude Beaud; commissari aggiunti Björn Dahlström, Alessandro Pavone
Artista Doris Drescher + Claude Closky, Paul Devautour, Yoon Ja, Peter Kloger (artisti ospiti)

NUOVA ZELANDA

Commissario Jenny Gibbs; curatore Gregory Burke
Artisti Jaqueline Fraser, Peter Robinson

IRLANDA

Commissario Patrick Murphy
Artisti Siobhan Hapaska, Grace Weir

LUSSEMBURGO

Commissario Marie-Claude Beaud; commissari aggiunti Björn Dahlström, Alessandro Pavone
Artista Doris Drescher + Claude Closky, Paul Devautour, Yoon Ja, Peter Kloger (artisti ospiti)

NUOVA ZELANDA

Commissario Jenny Gibbs; curatore Gregory Burke
Artisti Jaqueline Fraser, Peter Robinson

PORTOGALLO

Commissario Pedro Lapa
Artista João Penalva

REPUBBLICA DI ARMENIA

Commissari Edward Balassanian; commissario aggiunto Joan Agajanian Quinn
Artisti Sona Abgarian, Narinè Aramian, Mher Azatian, Nora Badalian, Diana Hagobian, Ara Hovsepian, Hamlet Hovsepian, David Kareyan, Tigran Khachatryan, Hovhannes Margarian, Karinè Matsakian, Tatev Mnatsakanina, Samuel Saghatelian, Harutyun Simouian, Arpinè Tokmajian

REPUBBLICA DI CIPRO

Commissario Eleni Nikitas; commissario aggiunto Satvroula Andreou
Artista Andreas Karayian

REPUBBLICA DI ESTONIA

Commissario Sirje Helme
Artista Marko Laimre, Ene-Liis Semper

REPUBBLICA DI LITUANIA

Commissario Kestutis Kuizinas; commissario aggiunto Jonas Valatkevicius
Artista Deimantas Narkevicius

REPUBBLICA DI LETTONIA

Commissario Helena Demakova
Artisti Ilmars Blumbergs, Viersturs Kairiss Laila Pakalnina

REPUBBLICA DI SINGAPORE

Commissario Kwok Kian Chow; commissario aggiunto Paivi Tirkkonen
Artisti Ilmars Blumbergs, Viersturs Kairiss Laila Pakalnina

REPUBBLICA DI SLOVENIA

Commissario Aurora Fonda; commissario aggiunto Lidija Sircelj
Artisti 0100101110101101.org, Vuk CosiC, Tadej Pogocar

TURCHIA

Commissario Beral Madra; commissario aggiunto Vittorio Urbani
Artisti Morova, Butch Morris, Ahmet Oktem, Sernin Sherif, x.urban net

UCRAINA

Commissario Alexandec Fedoruk, Curatore Valentin Rayevsky, commissario aggiunto Paolo De Grandis.
Artisti Valentin Rayevsky, Arsen Savadov, Oleg Tistol, Yuri Solomko, Olga Melintiy, Sergey Panich

ITALO-LATINO AMERICANO

Commissario Louis-Philippe Dalembert; commissario aggiunto Alessandra Bonanni

BOLIVIA

Raúl Lara, Hortensia Montenegro, Chrystal Ostermann Stumpf, Ricardo Pérez Alcalá, Gastón Ugaldé

COLOMBIA

Nadin Ospina

COSTA RICA Rafa Fernández, Villacruz
CUBA Luis Gómez Armenteros, Ibrahim Miranda Ramos

ECUADOR José Antonio Cauja, Alfredo Eguiguren, Rcberto Noboa

EL SALVADOR Rene Chacón, Vladimir Montufar

MOSTRE A LATERE

ALLORA, DUNQUE (LOTHAR BAUMGARTEN)

Sede: Museo Fondazione Scientifica Querini Stampalia
a cura di Chiara Bertola
Organizzazione: Fondazione Querini Stampalia

AUTHENTIC/EX-CENTRIC: AFRICA IN AND OUT OF AFRICA

Sede: Fondazione Levi, Palazzo Giustinian Lolin
a cura di Salah Hassan Olu Oguibe, Emma Bedford;
assistente curatore Eriberto Eulisse
Organizzazione: Forum for African Arts

EDEN

Sede: Spazio Berengo, Fondamenta Vetraj, Murano
a cura di Boris Brollo
Promosso da: Claudio Palvarini, Cooperativa Lotta contro l'emarginazione, Sesto San Giovanni (Mi); Galleria Bordone; A.I.A.P. – UNESCO, Parigi, con il patrocinio di Regione Veneto e Provincia di Venezia.

HOLLYWOOD (MAURIZIO CATTELAN)

Sede: Discarica di Bellolampo, Palermo
Promosso da Comune di Palermo; AMIA –insieme per l'ambiente

LASPIS IN VENICE

Sede: Magazzini del Sale
A cura di Magdalena Malm

MARKERS - ART & POETRY IN VENICE

Sede: Via Garibaldi, Venezia
a cura di Doron Polak;
coordinamento artistico di Giancarlo Vianiello;
In collaborazione con Peggy Guggenheim collection

MARZONA VILLA MANIN. UNA COLLEZIONE D'ARTE

Sede: Villa Manin di Passariano, Codroipo (Udine)
a cura di Egidio Marzone, Elena Carlini, Paolo Toffolutti, Pietro Valle
Organizzazione Neoassociazione culturale e Associazione culturale Colonos. In collaborazione con Villa Manin, e la municipalità di Codroipo

PLESSI WATERFIRE

SEDE: MUSEO Correr - Ala Napoleonica
a cura di Carl Haenlen
Organizzazione: Musei Civici Veneziani, Comune di Venezia, Direzione Centrale Beni e Attività Culturali

ROCK THE CAMPO!

Sede: Bar e ristoranti in Campo Santa Margherita
Cura e organizzazione: FRAME, Finish Fund for Art Exchange, Helsinki

THE DELIVERANCE AND THE PATIENCE

Sede: Ex birreria, Giudecca
Direzione Vittorio Urbani
Curatela Ingrid Swenson; Project manager Kieren Beattle;
organizzaione The peer trust, Londra con la Fondazione Henry Moore e il British Council

TERRAFERMA

Sede: Centro Culturale Candiani, Mestre
a cura di Roberto Caldura
Organizzazione: comune di Venezia, Cultura e Spettacolo, Direzione Centrale Beni e Attività Culturali

UMBILICUS

Sede: Scuola Grande San Teodoro, Campo San Salvador
a cura di Mancy Maria Mithlo
Organizzazione NA3

EVENTI DEL PROGETTO INTER-SETTORE

TEATRO PICCOLO ARSENALE

6-7-8 GIUGNO 2001

ore 18.00 - No Body, Never Mind
Fabrice Lambert e gruppo "Experience Harmaat

25 AGOSTO 2001 ore 19.30

26 AGOSTO 2001 ore 21.30

concerto
brani di Mauricio Kagel eseguiti da "Tarn Theater An Marienpaltz"

BANCHINA DI LEVANTE, PORTO DI VENEZIA

13-14-15-16 SETTEMBRE 2001

Les Voiles éscalates
Spettacolo di Theatre des Frères Forman

PREMIAZIONI**GIURIA
INTERNAZIONALE**

Ery Càmara
Carolyn Christov-Bakargiev
Manray Hsu
Hans-Ulrich Obrist
Virginia Pérez-Ratton

PREMIO PER LA MIGLIORE PARTECIPAZIONE NAZIONALE**PADIGLIONE DELLA GERMANIA**

Per la trasformazione operata da GrEgor Schneider di un'architettura autoritaria e monumentale in un labirinto di stanze ossessivo che riflette segrete condizioni di disagio, ma anche auspici di libertà

LEONI D'ORO A DUE MAESTRI DELL'ARTE CONTEMPORANEA

RICHARD SERRA e *CY TWOMBLY*

PREMIO NON UFFICIALE**PREMIO FONDAZIONE PANATHLON "DOMENICO CHIESA"**

URS LUTHI (Svizzera)

Per la sua derisione di un mondo eccessivamente preoccupato della forma fisica e per l'autoironia con cui affronta l'invecchiamento e il mutarsi dell'identità da più di trent'anni

MENZIONI

YINKA SHONIBARE (Authentic/Excentric) Fondazione Levi, Palazzo Giustinian Lolini
TIONG ANG (Olanda, Platea dell'Umanità, espone alle Corderie)
SAMUEL BECKETT/MARIN KARMITZ (Francia, Platea dell'Umanità, espone all'Isolotto)
JUAN DOWNEY (Cile, espone al Padiglione del Cile, Thetis)

PREMI SPECIALI "LA BIENNALE DI VENEZIA"

JANET CARDIFF e *GEORGE BURES MILLER* (Canada)

Per la capacità di coinvolgere gli spettatori in una nuova esperienza cinematografica tra finzione e realtà, tecnologia e corpo. convergono in molteplici e mutevoli viaggi attraverso lo spazio e il tempo.

MARISA MERZ (Italia)

Una tra le più grandi figure artistiche visionarie del nostro tempo

PIERRE HUYGHE (Francia)

Per la capacità di esplorare l'esperienza dello spettatore nello spazio della videoproiezione ed in generale dei media digitali, affrontando i temi della durata, della partecipazione, della circolazione e della collaborazione

PREMI SPECIALI PER GIOVANI ARTISTI

FEDERICO HERRERO (Costa Rica)

Per la sua fresca pittura murale nelle Artiglierie in cui la fantasia viene proiettata sulla realtà che trova nel sito

ANRI SALA (Albania/Francia)

Per il suo rispettoso e filmico ritratto della vecchiaia, della solitudine e della marginalità nel contesto urbano contemporaneo

JOHN PILSON (Usa)

Per la sua rappresentazione umoristica ed anarchica dell'ambiente aziendale. L'arte può apparire dove meno la si aspetta

A1-53167 (Guatemala)

Per l'efficace testimonianza di un'azione solitaria e coraggiosa per le strade del Guatemala, azione che è sia politica sia poetica

**LA BIENNALE DI VENEZIA 49.
ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE**

PLATEA DELL'UMANITÀ
- PLATEAU OF HUMANKIND - PLATEAU DER
MENSCHHEIT - PLATEAU DE L'HUMANITÉ -

VOLUME 1



a cura di Harald Szeemann,
Cecilia Liveriero Lavelli

ELECTA

2 volumi

Pagine totali 710

24x29 cm

Italiano e Inglese

COLOPHON

Catalogo edito da

Harald Szeemann
Cecilia Liveriero Lavelli
Lara Facco (assistente)

Con la collaborazione di

Chiara Barbieri
Elena Cimenti
Claudia De Zordo
Alessia Facco
Rose Porter
Chiara Zabatta

Graphic Design

Dario Tagliabue (catalogo)
Tapiro Venezia
Enrico Camplani
Pierluigi Pescolderung
(copertina e immagine
ufficiale)
Carlo Maria Biadene
(layout)

Editore Generale

Rosanna Alberti

Traduzioni

Marina Baruffaldi
Paolo Betto
Richard G. Carlsson
Tina Cawthra
Laura Dal Carlo
Sabina Fata
Susanne Franco
Roberta Lazza ro
James Manley
Anthony Marasco
Andrew May
Nicholas Mayow
William Murphy
Katarzyna Niementowska
Fiona Peterson
Stefano Polesello
Luigina Romor
Giuliana Schiavi
Monica Sonck
Carla Toffolo
Susan Wise

Catalogue production Electa,
Milano

GUIDA



Pagine totali 65
16x22 cm
Italiano e Inglese

volume 1: dedicato interamente alla mostra internazionale presentata da Harald Szeemann. Raccoglie il testo di presentazione del curatore e le schede su ciascun artista.

volume 2: riunisce i contributi delle partecipazioni nazionali e le mostre a latere, numerose, organizzate a Venezia in occasione della Biennale.

DISPLAY

2001

LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

GIARDINI



Cracking Art Group, S.O.S World, 2001



Francy Aljys, performance, 2001

Nel verde delle aiuole dei Giardini sono sparse le testuggini de la Cracking Art Group* mentre un pavone vero testimonia la presenza di Francy Aljys che ironicamente ricorda il narcisismo degli artisti.

*Cracking Art Group (Omar Ronda, Marco Veronese, Renzo Nucara, Alex Angi, Carlo Rizzetti, Kikko, Alessandro Pianca)

FACCIATA PADIGLIONE CENTRALE



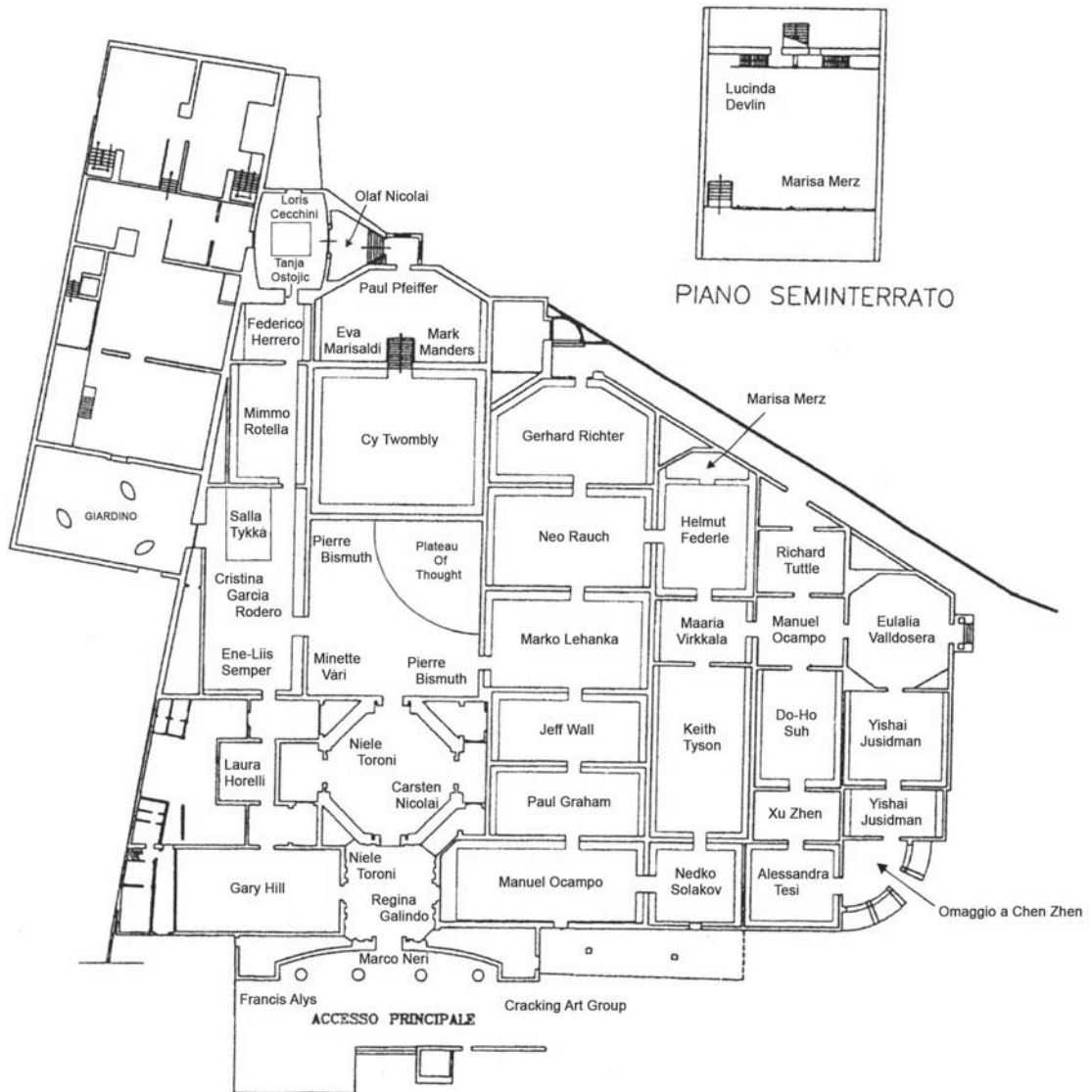
Marco Neri, Quadro mondiale, 2000.

L'ingresso del Padiglione centrale presenta le bandiere di Marco Neri, unite da una sintattica relazione storica e politica, ammiccando alla situazione d'incontro internazionale dei Giardini.

LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

PADIGLIONE CENTRALE

IPOTESI DI RICOSTRUZIONE:



LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

PADIGLIONE CENTRALE

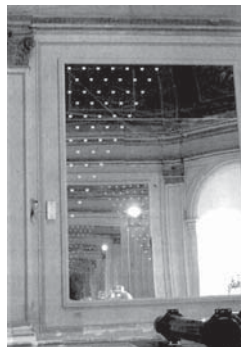


Niele Toroni, *Alcune Riflessione*, 2001



Minette Vari

Appena entrati nel padiglione il primo spazio mostra la plastica percezione degli spazi di Niele Toroni e un'installazione video di Minette Vari ai lati del passaggio per procedere alla sala successive con un *morphing* dissolve e ricompone perpetuamente la bandiera del suo paese d'origine.



Niele Toroni, *veduta dell'installazione*



Carsten Nicolai,
Frozen Water, 1999-2001

La Sala Ovale ospita l'opera di Carsten Nicolai che intende immortalare il suono dell'acqua racchiusa in studiati contenitori posizionati su un lungo tavolo che attraversa lo spazio dell'esedra del padiglione. Nelle nicchie compare il ritmico e infinito ripetersi dello schematico motivo riflesso negli specchi di Niele Toroni.

LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

PADIGLIONE CENTRALE

Piattaforma del pensiero,
 si riconoscono a partire dal
 fondo in senso orario:
Hans Schmitt,
Adamo ed Eva, 1975
Erich Bödeker,
Santa Barbara, 1970
Seni Camara,
senza titolo, 1998
John Goba, senza titolo, 1997
Erich Bödeker, Schwarze
Stürzende, 1969



Piattaforma del Pensiero, veduta dell'installazione



Auguste Rodin,
L'homme qui marche sur colonne, 1900

La Grande Sala è occupata dall'affollata *Piattaforma del Pensiero* in cui *Le penseur* di Rodin è inserito in un insieme di opere d'arte di esecuzione africana e orientale.

La piattaforma dipinta di rosso è inserita nella sala per lo più spoglia e tinteggiata di un verde intenso. Di fronte alla piattaforma in relazione d'intensità storica, dal momento che un secolo prima era stato esposto alla Biennale di Venezia, *Szeemann* colloca *L'homme qui marche* di Rodin. Al lato della piattaforma inoltre l'opera di Pierre Bismuth che consiste in una lista di accostamenti fra parole che inneggiano alla creatività in ciascuno. Questa sala costituisce il centro teorico della mostra e una dichiarazione d'intenti del curatore.



Cristina Garcia Rodero, veduta installazione

A sinistra dell'entrata s'incontra l'installazione di Gary Hill dal titolo *Wall Piece*, a seguire la mappa di Laura Horelli, sulla quale sono individuati i paesi guidati da capi di Stato donne. Il tema della donne è variamente declinato dalle due artiste delle stanze successive Ene-Liis Semper e Cristina Garcia Rodero. La prima presenta un (video?) in cui una morbosa eroina di Dostoevsky ripete continuamente un suicidio mentre la seconda è presentata con un'ampia serie fotografica.

LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

PADIGLIONE CENTRALE



Loris Cecchini, BBBreathless, 2001



Olaf Nicolai, Blutsropfen, 2001

Dopo il video di Salla Tykkä s'incontra una stanza totalmente dedicata al decollage di Mimmo Rotella, fra le figure che si riconoscono anche lo storico Circo Orfei.

Di seguito i lavori di Federico Herrero e di Tania Ostojic con il quadrato nero di Malevic riproposto con i peli pubici. Nella saletta inoltre campeggia la costruzione di gomma di Loris Cecchini mentre il passaggio alle sale successive è possibile attraversando l'installazione ambientale che ricopre tutti i muri da terra a cielo di Olaf Nicolai.



Paul Pfeiffer, Poltergeist, 2001 e The Long Court, 2000



Cy Twombly, veduta dell'installazione



Eva Marisaldi, Senza Fine, 2000

Il percorso che porta al soppalco è segnato dall'installazione di Paul Pfeiffer che presenta una fila di vetrinette che racchiudono una forchetta e un coltello accompagnata da una proiezione al muro dal titolo *The Long Court*. Sul muro opposto invece si dispiegano sul muro le metope di Eva Marisaldi che bianco su bianco diventano segni arcaici e impercettibili.

Separata e isolata grazie a un muretto in cartongesso dal lato destro della stanza trova posto l'opera di Mark Manders.

Il soppalco appare come un'esplosione di colori delle opere di Cy Twombly a cui è dedicato tutto questo spazio.

LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

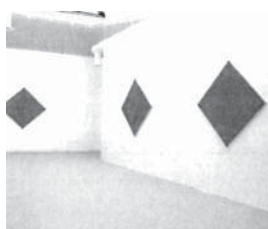
PADIGLIONE CENTRALE



Marko Lehanka, *Wilderer*, 2001



Neo Rauch, *veduta dell'allestimento*



Gerhard Richter, *Abstract Painting Rhombus, 851-1 bis 851-6*, 1998

A destra della piattaforma del pensiero si dispiega una piattaforma di diversa natura quella di Marko Lehanka che costruisce delle aree per rimirare il rifacimento di monumenti culturali europei. Nella stanza successiva si articolano sul muro le tele di Neo Rauch che alternando formati quadrati e tondi racconta in toni surrealisti scende e situazioni reali. Il percorso si blocca con l'ultima sala di quest'infilata che vede l'allestimento della serie di dipinti romboidali di Gerhard Richter.



Jeff Wall, *Veduta installazione*



Nedko Solakov, *momento della performance*

Jeff Wall installa sulle pareti della sua sala 4 opere con un box retroilluminato. Le sue fotografie bloccano un momento di realtà "vengono fuori" dalla parete con sorprendente forza. Mentre gli "scarabocchi" di Paul Graham diventano tele alle pareti. La sala assegnata a Nedko Solakov invece diventa un luogo di attività permanente: due imbianchini infatti, per tutta la durata della Biennale, imbiancano le pareti "inseguendosi". Uno dipinge di bianco e l'altro di nero e sembrano rincorrersi a vicenda.

LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

PADIGLIONE CENTRALE

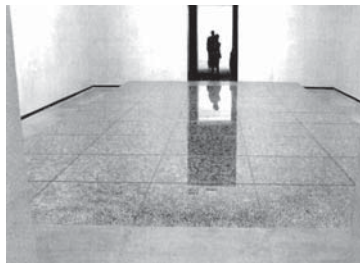


Keith Tyson, *The thinker (after Rodin)*, 2001

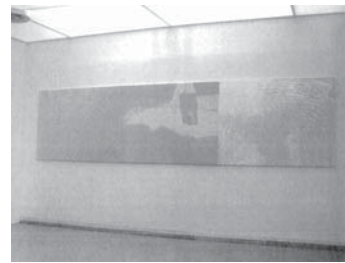


Richard Tuttle, *veduta allestimento*

Keith Tyson allestisce l'intera sala con una pletora di grandi disegni incorniciati che ricoprono la parete della sala. Al centro vi colloca una struttura scultorea nera che ammicca alla forma di una colonna – quella del pensatore di Rodin per l'appunto – che fa da punto di attrazione di tutta la stanza. Helmut Ferdele precede la piccola stanza dedicata ad una piccola testa rosa di Marisa Merz che viene isolata su di un piedistallo e che ripete lo stesso tipo di allestimento nella zona del seminterrato. Un allestimento simile che predilige l'isolamento delle opere è riservato anche a Richard Tuttle che espone una serie di opere pittore su legno che per il materiale utilizzato assumono quasi una dimensione scultorea. Passando per la stanza di Manuel Ocampo si giunge poi all'esda con l'installazione video di Eulalaia Valldosera che ripropone elementi della vita quotidiana sa reali che proiettati creando una situazione ambientale sfuggente.



Do-Ho Suh, *Floor*, 1997-2000



Alessandra Tesi, *Opale 00*, 1999



Yishai Jusidman, *Mutatis Mutandis*, 1999

Dall'esda ci si imbatte nella stanza dedicata a Yishai Jusidman che articola una installazione con immagini fotografiche da cui dipartono verso il visitatore dei teli che chiedono un'interazione e allo stesso tempo pongono una distanza di avvicinamento.

La stanza di Do-Ho Suh presenta al visitatore una pedana calpestable il cui spessore è costituito da una miriade di piccole statuine forgiate nella posa di reggere la pavimentazione su cui il visitatore è invitato a camminare. Inoltre la stanza è decorata con una carta da parati con pois costituiti da piccoli volti ciascuno diverso dall'altro.

La ripetizione diventa dolore alle immagini un video di Xu Zhen in cui si sente il ritmico ripetersi delle percose a cui corrisponde il cambiamento di colore di una schiena arrossata e ferita. Nelle stanza di Alessandra Tesi sono proiettati su uno schermo alcune immagini in movimento con la luce del giorno, senza quindi ricorrere al black box. L'immagine quindi si fa quadro assumendo un aspetto rarefatto. Questa parte del padiglione Italia si chiude con l'omaggio a Chen Zhen.

LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

PADIGLIONE CENTRALE



Marisa Merz, veduta installazione



Marisa Merz, Tete rose, 1982

Il seminterrato è dedicato all'opera di due artiste Lucinda Devlin e Marisa Merz. Al centro in una struttura circolare con una illuminazione drammatizzata, si innalza solitaria la Tete rose, una piccola scultura di Marisa Merz. Attorno alla sala si dispiegano le fotografie di Lucinda Devlin che documenta le asettiche sale in cui vengono avvengono le esecuzioni capitali nelle carceri americane.

LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

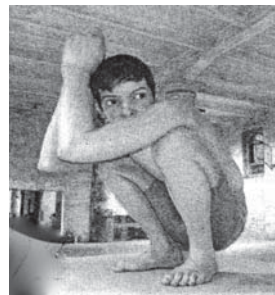
CORDERIE

ENTRATA CORDERIE



Botto e Bruno, *House Where nobody lives*, 2001

I visitatori vengono accolti alle Corderie con un'opera ambientale dei giovanissimi Botto e Bruno che riducono a carta da parati un paesaggio di solitudine della periferia torinese.



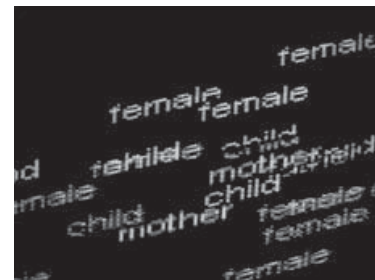
Ron Mueck, *Boy*, 1999



Xiao Yu, *Ruan*, 1999



Chris Cunningham, *Monkey Drummer*, 2001



Charles Sandison, *living rooms*, 2001

Il primo grande spazio delle Corderie è invaso dal gigante di Ron Mueck, *Boy*. La scultura, realizzata di vetroresina si presenta come un ragazzo accovacciato che nasconde parte del viso fra le braccia conferendo un'aria sinistra e melanconica a tutto lo spazio che è lasciato interamente spoglio. Proseguendo a sinistra vi sono altre realizzazioni dell'artista australiano mentre a destra rispondono altre creature sinistre di Xiao Yu, che in vasi, come sotto formalina, conserva le figurine metà uomo-metà animale ad un apparente stato embrionale. A chiudere questa prima parte delle Corderie alcune installazioni video. Solitaria in una stanza la videoinstallazione di Bill Viola fatta di lenti movimenti speculari e le parole di Charles Sandison di *living rooms*, mentre in un black box opposto la proiezione di due video di Chris Cunningham.

LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

CORDERIE



Tuomo Manninen, veduta allestimento



Tatsumo Orimoto, Poster, veduta installazione



Tatsumo Orimoto, Art Mama, installazione, 2001



Luis González Palma, the critical look, 2001, veduta allestimento

Questa parte dell'Arsenale è come il resto divisa in aree che isolano le opere. Il visitatore è accolto dal video di João Onofre presenta modelli che recitano uno a uno davanti la telecamera una frase tratta da Stromboli di Roberto Rossellini « *l'impossibilità di una rappresentazione adeguata non sta soltanto nella mancanza di qualità ma soprattutto in una assoluta e irriducibile differenza* ». Video sono anche le opere di Richard Billingham e Veli Granö. Di Billingham viene presentato *Playstation* un video interamente centrato sul fratello che gioca assorto ai videogiochi, mentre il secondo racconta l'ossessione del collezionista. Luis González Palma racconta nell'installazione realizzata con fotografie, collage e altri materiali, la tragedia del Guatemala. Tatsumi Orimoto sulla sinistra presenta l'installazione che nasce dall'esperienza di accudimento della madre malata di Alzheimer, con la quale cerca nuove forme di comunicazione.

LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

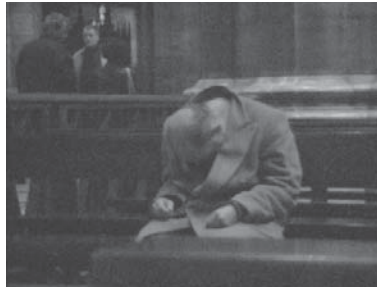
CORDERIE



Yervant Gianikian /Angela Ricci Lucchi,
La marcia dell'uomo, frame da Video, 2001



Tiong Ang, *School, (frame da video) 1999*



Anri Sala, *Uomoduomo, 201*

Viktor Maruščenko che documenta da quindici anni la storia della tragedia che ha distrutto la vita degli abitanti di Cernobyl, a questo risponde la serie fotografica di Arnold Odermatt che per anni ha fotografato le scene del crimine esaltando gli aspetti estetici facendo così perdere il fondo di dolore e sangue delle vicende ritratte.

Tiong Ang artista di origini indonesiane proietta delle lunghe sequenze che riprendono bambini alle prese con l'apprendimento scolastico.

Il giovane artista albanese Anri Sala presenta il suo video *Uomoduomo* in cui un senza tetto trova riparo presso il Duomo di Milano e sui banchi, curvo si addormenta.

Alexander Roitburd invece parodia il lavoro di montaggio utilizzando la famosa corazzata di Eisenštejn.

LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

CORDERIE



Maria Wirrkala, *Found a mental connection*, 1998



Abbas Kiarostami, *Au travers de la fenêtre*, 2001



Christiane Löhr, *Kleiner Turn*, 1999



Sunday Jack Akpan, *Chief*, 2001



Santiago Sierra, *frame da video*, 2001

Con un'installazione che taglia le Corderie Maaria Wirrkala presenta un lungo tavolo sospeso con gli animali dell'Arca di Noè e ai due estremi la bibbia e il corano.

A destra troviamo le foto di Sareno l'Africano con le statue di uomini contemporanei bianchi e neri che si avvicinano alla storia che li unisce di violenza e soprusi. Al centro delle corderie, ieratica, siede la statua di Sunday Jack Akpan che mescola nei tratti di questo capo tribale elementi tradizionali e della contemporaneità. Una riflessione sui subdoli meccanismi dei rapporti di potere e di controllo la conduce Santiago Sierra con le sue controverse performance che documenta minuziosamente. Per la Biennale chiede ad un certo numero di persone di colore che incontra per Venezia di ossigenarsi i capelli in cambio di una remunerazione.

Dell'intento originario di far collaborare le arti fra loro rimangono pochi esempi fra cui l'installazione video di Abbas Kiarostami intorno all'intimità spiata dal visitatore. Fra installazioni scultoree e molti video trovano spazio le piccole sculture realizzate con precisione matematica e piccolissimi parti naturali, opera di Christiane Löhr.

LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

CORDERIE



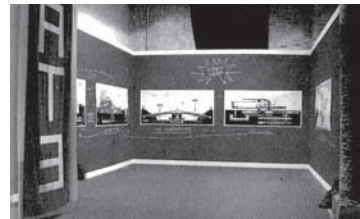
Vadim Zakharov, entrata all'installazione



Vadim Zakharov, veduta dell'interno.



A1 - 53167, 30 June, 2000



Eliezer Sonnenschein, veduta dell'installazione

Le varie installazioni in rosso di Eliezer Sonnenschein con una scritta che recita "Update" all'ingresso portano il visitatore in uno spazio immersivo, in cui le opere sono avvolte dalle pareti e dal pavimento rossi e collegate fra loro con scritte e collegamenti testuali. In contrasto con questo allestimento fuori da quest'area domina il bianco dei box e dove trovano per lo più posto installazioni e serie fotografiche come nel caso di A1-53167 che attraverso alcuni particolari raccontano del 30 giugno 2000, giorno in cui per protestare contro i massacri del Guatemala organizza una manifestazione artistica in cui intende rovesciare dei sacchi di carbone sulla strada della parata militare, in segno simbolico contro il massacro e la morte. Fra i video si riconosce anche quelle dell'incerto uomo che si muove su dei palloni in tuta bianca di Lars Siltberg.

LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

CORDERIE



Priscilla Monge, *Room, particolare e veduta dell'allestimento, 2001*



Tracey Rose, *Ciao Bella, 2001*



Gustavo Artigas,
The Rules of the Game, 2000-2001



Francesco Vezzoli, *Embroidery of a book, young at any age!, 2000*

In questa sezione delle corderie si susseguono box per la visione di video fra cui Magnus Wallin, Jaime David Rischler, Minette Vari, Heli Rekula, Tracey Rose. I video sono intervallati da alcune installazioni. La prima che s'incontra è la stanza di Priscilla Monge "decorata" con assorbenti intimi quasi fossero materiale fonoassorbente. Artigas elabora un'installazione intorno al concetto di regola mentre Francesco Vezzoli elabora un'installazione di volti di donne belle e famose su cui ricama lacrime e trucco, mentre a ricamare dal vero durante i giorni della vernice è Veruska, un simbolo della moda e della bellezza anni settanta. In questa sezione inoltre vi è una zona dedicata al progetto speciale *Museum in Progress* e *Human Condition*. Il primo cerca di portare l'arte in contesti socio-economici particolari usando le strategie di comunicazione più moderne. Alle Corderie Ken Lum, porta d'esempio alcuni poster realizzati. Il secondo invece, *Human condition*, nasce dalle atrocità commesse durante la guerra in Bosnia e presenta poster di borse, ad esempio, realizzati in pelle umana.

LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

CORDERIE



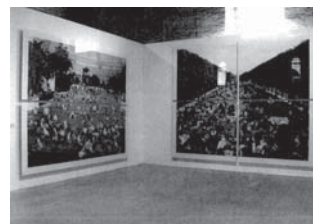
Matthieu Laurette, *Vivons remboursés*, 1997



Ingeborg Lüscher, *Fusion* (frame da video), 2001



Roderick Buchanan, *Deadweight*, veduta installazione, 2000



Massimo Vitali, *Riccione-Agosto*, 1997



Barry Mc Gee/ Stephen Powers/James Todd,
Streetmarket, 2001

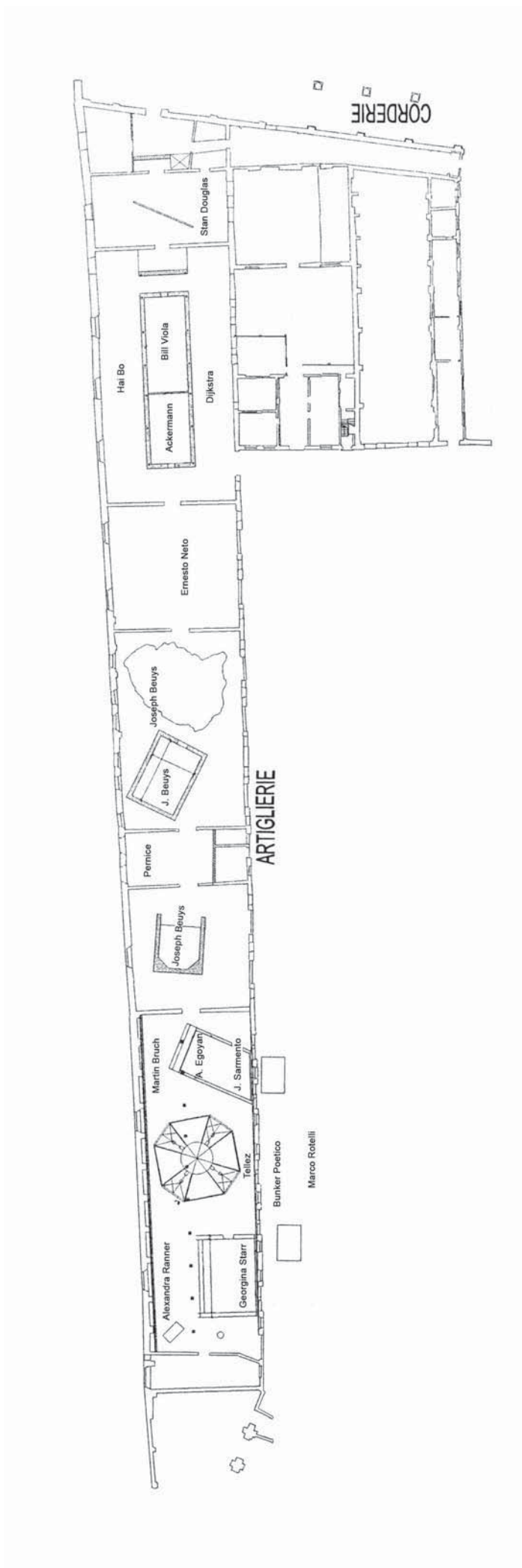


Ingeborg Lüscher presenta un video in cui degli uomini in giacca e cravatta che giocano a calcio, al gol esplode l'esposizione di una gioia incontenibile. Altro video è quello delle donne africane riprese da Fiona Tan. Paul Pfeiffer presenta invece una sorta di teatrino che illumina però il telo bianco di fronte al palco rendendo, nonostante l'attenzione destata dalle luce, un'attesa invano. La vita, il tempo libero, il consumo sono declinati variamente dagli artisti di questa parte delle Corderie. Il tempo libero rimane impronta in Buchanan o estetica straniata nelle fotografie di Massimo Vitali presentate come dei dittici e che riprendono persone in luoghi famosi di villeggiatura. Se da una parte il consumo di massa è stigmatizzato nell'installazione di Matthieu Laurette che presenta camion che trasporta uno showroom in cui s'intravede su un piedistallo un uomo che spinge un carrello della spesa dall'altra la strada, il commercio e il consumo invadono lo spazio espositivo nell'installazione di Barry McGee, Stephen Powers e James Todd che in maniera invasiva con la riproduzione dei mercati di strada, di chioschi e situazioni affollate tipiche delle periferie metropolitane, chiudono il lungo percorso delle Corderie.

LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

ARTIGLIERIE

IPOTESI ALLESTITIVA DELLE ARTIGLIERIE:



LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

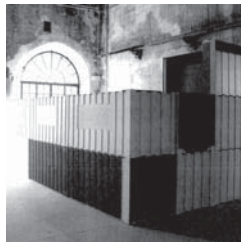
ARTIGLIERIE



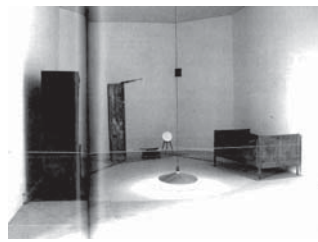
Ernesto Neto, *o becho*, 2000



Joseph Beuys, *the end of the 20th century*, 1983



Manfred Pernice, *installazione*, 2001



Joseph Beuys, *Oliverstone* 1984



Alexandra Ranner, *Aprèslude*, 2001



Georgina Starr,
The Bunny 2001 like Collection, 2000



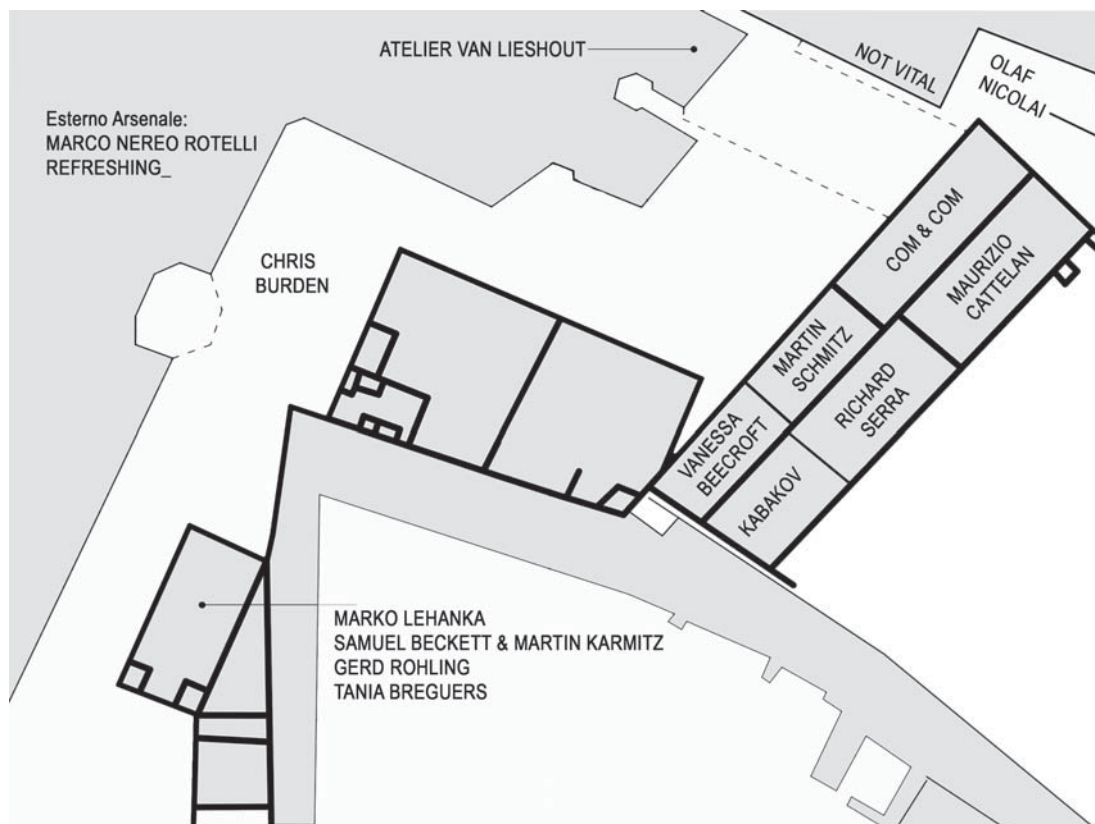
Gerd Rohling, *Wasser und Wein*, 1984 - 2001

Il percorso delle Artiglierie si articola attraverso alcune installazioni di grande formato. Nella prima sala dopo il video di Stan Douglas si accede ad una struttura che accoglie un video di Bill Viola da una parte e alla stanza dedicata a Chantal Ackerman che presenta un'installazione autobiografica strutturata attraverso sette monitor. Sulle pareti la serie fotografica di Hai Bo e i ritratti di Rineke Dijkstra. Successivamente per la grande installazione odorosa di Ernesto Neto che riempie grandi sacchi di Nylon appesi con spezie profumate e colorate si accede ad un'ampia area interamente dedicata a Joseph Beuys. Dell'artista scomparso vengono presentate due opere la prima è un dispiegamento di grandi rocce di basalto mentre la seconda più raccolta, dal titolo *Oliverstone*, si colloca in una struttura appositamente realizzata. Passando per l'installazione di Manfred Pernice e per le opere di Atom Egoyan e Julião Sarmiento, Martin Bruch si giunge alla grande struttura ottagonale che presenta il video struggente di Javier Téllez. A chiudere le artiglierie due artiste Georgina Starr e Alexandra Ranner con le sue micro-unità abitative.

LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

ISOLOTTO/TESE/
GIARDINO DELLE VERGINI/GAGGIANDRE

IPOTESI DI RICOSTRUZIONE
DELLA MAPPA ALLESTITIVA:

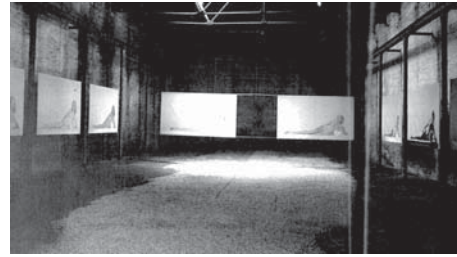


LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

ISOLOTTO/TESE/
GIARDINO DELLE VERGINI/GAGGIANDRE



Maurizio Cattelan, *La nona ora*, 1999



Vanessa Beecroft, *The sister project*, 2000



Michael Schmitz, 2001



Richard Serra, 2001



Olaf Nicolai, *Frozen Water*, 2000 - 2001



Ilya e Emilia Kabakov,
Not every one will be taken into the future, 2001

La parte finale dell'arsenale, come già era accaduto con l'edizione del 1999, Szeemann la dedica alla grande installazioni che rimangono l'aspetto più spettacolare di questa mostra. Qui troviamo sia la molto chiacchierata installazione di Maurizio Cattelan con il papa colpito da un meteorite che le grandi fotografie su billboard di Vanessa Beecroft. Imponente l'opera di Richard Serra che chiude anche idealmente il percorso del curatore iniziato nel padiglione Italia con la piattaforma del pensiero. Fra gli artisti che espongono in questa zona anche i Kabakov, il progetto di Michael Schmitz, Com e Com oltre che Olaf Nicolai che nel Giardino delle Vergini realizza una piattaforma fucsia che invade tutto lo spazio.

LA BIENNALE DI VENEZIA
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

ISOLOTTO/TESE/
GIARDINO DELLE VERGINI/GAGGIANDRE

GAGGIANDRE/ ESTERNO ALL'ARSENALE



Not Vital, 70 camels in and above Water, 2001



Marco Nereo Rotelli, Bunker Poetico,
(veduta allestimento) 2001



Massimo Bartolini, Refreshing, 2001



Atelier Van Lieshout, Woman and waves, 2001



Cai Guo Qiang, Refreshing, 2001

Nel bacino delle Gaggiandre si dispiegano le teste di cammello di Not Vital che infila l'una dietro l'altra seguono tutta la lunghezza delle piattaforme di attracco. Al largo nelle acque del bacino si muove l'unità *Woman and Waves* di Atelier Van Lieshout per consentire l'interruzione di gravidanza a donne che provengono da paesi nei quali l'aborto è vietato, operando in acque internazionali. Lungo il percorso che costeggia l'Arsenale è invece presente il progetto *Refreshing* che consta di una caffetteria, un ristorante, dei carretti ambulanti ideati da Massimo Bartolini, Cai Guo-Qiang, Olafur Eliasson, Tobias Rehberger, Rirkrit Tiravanija. Inoltre lungo le Corderie Marco Nereo Rotelli installa il suo *Bunker Poetico*.

8.3. Analisi di Platea dell'Umanità

Per progettare *Platea dell'Umanità* contrariamente a quanto avvenuto per dAPERUTutto Szeemann dispone di tutto il tempo necessario per riflettere e mettere insieme una mostra che segua un percorso teorico compiuto e articolato. La proposta che si concretizza con questa edizione per certi versi può essere indicata come una summa del suo pensiero.

La mostra s'inscrive pienamente nel solco dell'edizione precedente se si considera la rinuncia al tema pre-ordinatore e l'intenzione di essere una mostra internazionale che tende a porsi come punto sopraelevato a cui guardare al mondo e da cui essere guardati.

Questi intenti sono pienamente interpretata dall'opera di Marco Neri installata sul fronte del padiglione centrale, che sinteticamente, attraverso la riproduzione di piccole bandiere sul muro esterno, accenna tanto all'internazionalità quanto alla storia e ai rapporti di potere implicitamente contenuti in una bandiera.

In continuità con l'edizione precedente le stanze iniziali del padiglione sono da considerarsi come un prologo all'Esposizione. Così s'incontra, sempre sulla tematica del concetto di nazione e di potere, la bandiera di Minette Vari che perpetuamente si fa e si disfa, mentre in questa e nell'essedra d'entrata oltre al grande tavolo sonoro di Carsten Nicolai, in cui le onde sonore danno forma all'acqua contenuta in grandi bocce di vetro, si collocano anche gli interventi di Niele Toroni. Il contributo dell'artista tedesco è lieve e appena percepibile, con pochi punti, infatti egli rielabora lo spazio in cui si collocano i suoi interventi. Le opere sinteticamente mostrano la forza delicata e sensibile dell'operare artistico che attraverso seppur piccoli benchè potenti gesti è capace di dare forma all'invisibile o al non immediatamente visibile.

La grande fiducia nell'arte, nella capacità visionaria e utopica degli artisti sono il sotto-tema di questa mostra come dichiarato dalle sue forme millenarie e intemporalmente nella piattaforma del pensiero che egli allestisce nel salone centrale spazio che rappresenta la sinossi de *Platea dell'Umanità*. La stanza totalmente dipinta di verde, da un lato ospita una pedana lievemente degradante della quale val la pena elencare la tipologia di opere che ivi collocate. Vi si trovano le sculture di Peter Wanjau che riflettono su grandi temi quali il sovraffollamento del pianeta e la piaga dell'Aids (*One man can fill the world*, 1998 e *Aids killing*, 1998), *Adamo ed Eva* di Hans Schmitt, due sculture in legno tratteggiate in maniera grossolana che ricordano sculture propiziatorie; la scultura legnea dipinta di John Goba di un uomo con un albero alle sue spalle realizzato con gli aculei di un porcospino; il

piccolo *Mazzo di fiori* in granito (1960) di Ettore Jelmorini dai tratti arcaici; di Eric Bödecher tre statue *Schwarze Stürzende* (1969), *Apollo 0* (1970) e *Santa Barbara* (1970) che appare quasi come una stele, lunga e senza forme corporee. Insieme a queste opere, campeggiano sulla piattaforma statue di diversa provenienza con divinità indiane dai tratti fortemente eroticizzati (XVII-XVIII secolo), oppure il *Tirthaṅka Pārśavanātha* (XI-XIII sec.) una grande stele con una figura in meditazione proveniente da un santuario a Gujarat, oppure le figure del buddha proveniente dal Siam (XIV sec.). Fra queste figure inoltre si pone *il pensatore* di Rodin (1880) che raccoglie a se tutte le figure intorno e che è in diretta comunicazione con un'altra statua di Auguste Rodin, *Homme qui marche sur colonne*, 1900.

Il posizionamento del "pensatore" al centro della piattaforma, invece che di un pittore o di uno scultore, pone centralmente una figura innanzitutto meditativa. Già Bonito Oliva ebbe a notare negli anni '70 che l'arte aveva assorbito la riflessione, così oggi, all'inizio di un nuovo millennio, dichiara Szeemann, il pensatore, come figura in astratto, è al centro della piattaforma, vivificata però dalla presenza di figure di altre culture. A questa dichiarazione del curatore va però aggiunto che le figure che egli elegge, quando non provenienti da templi e prodotte da artisti contemporanei, hanno la fattura di opere arcaiche. L'arcaismo della piattaforma è proprio il richiamo ad una funzione dell'arte mai perduta che è propriamente quella di costituire un luogo che permetta sia di procedere nel pensiero, di avanzare – come indica l'uomo che marcia di Rodin – sia di incontrarsi seppur nelle differenze d'origine e culturali. Scrive infatti in apertura di catalogo che la validità dell'arte che può persistere per chiunque voglia trovare il tempo di 'leggerla', e qualora questo avvenga l'arte risulterà sempre attuale.

La posizione dell'uomo, e della Biennale, è quella dell'uomo che cammina di Rodin, teso alla ricerca, alla comprensione a quell'utopia che l'arte stessa anela. Il risultato nell'esposizione è una tensione fra le "ossessioni" del curatore e degli artisti e la "forze vitale" delle opere che l'alimentano.

L'arcaismo delle immagini presentate, siano esse produzioni recenti o meno, e la mancanza di qualsivoglia cenno architettonico nella stanza che rimanda soltanto ai due colori rosso e verde, colloca inoltre la piattaforma in uno spazio senza tempo che in perpetuo esiste. A conferma di ciò l'unica opera propriamente contemporanea che Harald Szeemann espone nella grande sala del padiglione centrale è l'opera di Pierre Bismuth (*From Humanity to Something Else*, 2001) che elenca una serie di idee sui muri illustranti lo stato successivo che l'uomo sperimenta nell'incontro con l'arte. Opera, quest'ultima che

intensifica il prologo di Minette Vari, Carsten Nicolai e Niele Toroni all'entrata del padiglione.

Poste le basi della mostra in questo modo, un ulteriore affondo viene fatto presso l'Arsenale. Le opere o meglio le stanze del padiglione Italia che si susseguono intorno alla stanza centrale appaiono come declinazioni particolari degli artisti che attraverso esse testimoniano la loro personale riflessione. Il modo con cui vengono declinate le varianti avviene per una continua alternanza dell'intensità che le opere producono. Alle spalle del salone centrale, nel soppalco, la sala viene liberata di tutte le pareti divisorie e si dispiega la scrittura vitalistica di Cy Twombly, mentre scendendo da lì, il silenzio delle "metope" che raccontano degli interstizi di contatto fra le persone di Eva Marisaldi accompagnato dalle vetrine e dall'installazione di Paul Pfeiffer e Mark Mender conduce all'opera di Loris Cecchini, *Bbbrethless* (2001), una casetta di gomma che gonfiandosi e sgonfiandosi, respira". Il cubo bianco di Cecchini ha il suo contraltare nel quadrato nero di peli pubici di Tanja Ostojic. Il pop di Federico Herrero trova contrappunto nei decollage di Mimmo Rotella. Secondo questa modulazione di accostamenti e contrapposizioni si continuano a svelare le opere a sinistra della sala centrale da Cristina Garcia Rodero, Ene-Liis Semper, Laura Horelli fino all'installazione video di Gary Hill. A destra del salone centrale la prima sala a cui si accede è quella di Marko Lehanka che ricrea una situazione suggerita dalla piattaforma del pensiero della sala precedente. L'artista infatti articola delle zone d'incontro intorno a delle riproduzioni di statue. Seguendo l'allestimento delle sale si rende sempre più evidente che l'articolazione delle opere non è concettuale. Alcuni artisti inoltre vengono riproposti anche nelle Corderie con altre opere, separando l'opera dal proprio creatore ancor di più di quanto non fosse già avvenuto nell'allestimento di dAPERTutto. All'interno del catalogo di *Platea dell'Umanità*, Szeemann, propone un collegamento, artista per artista, fra alcune opere che è totalmente mentale. Si tratta quasi di un'altra mostra, in cui vengono associati autori come Maurizio Cattelan e Mimmo Rotella che si trovano l'uno all'Arsenale e l'altro al padiglione Italia, così come Loris Cecchini e Lucinda Devlin, i quali benchè condividano almeno la location sono collocati in punti diametralmente opposti. Lucinda Devlin in particolare condivide il seminterrato con l'installazione di una piccola testa di Marisa Merz. Questa è una delle "combinazioni" più suggestive. Il seminterrato presenta alle pareti la serie di fotografie di una freddezza quasi clinica delle sale dove si eseguono le esecuzioni capitali. Al centro della stanza una struttura quasi elicoidale racchiude al suo interno una piccola scultura di Marisa Merz. L'effetto immersivo fra la vita e la morte è molto struggente ed è fortemente sottolineato

tanto dall'accostamento fra le opere di queste due artiste quanto dall'allestimento drammatico della testa di Marisa Merz.

Il confronto fra la mostra raccontata in catalogo e l'effettiva geografia delle opere negli spazi rende immediatamente percepibile un procedere mentale quasi filmico, fatto di immagini che si associano, che possono essere riscritte nella loro narrazione.

Szeemann rileva che qualcuno ebbe giustamente ad osservare quanto la mostra del 1999 fosse un allestimento metodologicamente paragonabile alla post-produzione ed è lui stesso a dar ragione di questa interpretazione dichiarando come proprio principio ispiratore una mostra realizzatasi in collaborazione con la Comunità Economica Europea nella quale si celebrava il centenario dell'invenzione del cinema, che avrebbe tra l'altro dovuto svolgersi a Venezia.

« As one who is convinced that everything is interconnected, this year's exhibition is strongly linked, also from the thematic point of view, with *Illusion-Emotion-Realität*, conceived in this case from the viewpoint of figurative arts, but neared to that which is referred to as film editing in its articulation ».¹

Una dichiarazione di questo genere è molto importante per seguire lo svolgimento emozionale del percorso espositivo che trova una sua più compiuta elaborazione nell'area delle Corderie, dove il curatore costruisce uno spazio immaginario proprio che egli ricomponendo creando un percorso in cui non si perde mai la visione d'insieme e allo stesso tempo si possa approfondire nel dettaglio un aspetto particolare secondo il proprio interesse. Non a caso le schede di lavoro con cui Szeemann procede approntando l'allestimento sono schede per opera e non per artista.

Con più tempo a disposizione di quanto avvenuto nel 1999, in questa edizione Szeemann costituisce per ogni artista un archivio delle opere come riportato nella scheda qui allegata a titolo di esempio. Di ogni opera vengono segnalate le caratteristiche tecniche per l'allestimento, corredato dalle indicazioni di eventuali opere di muratura, impianti elettrici o quant'altro, il tutto accompagnato con un'immagine identificativa.

Questo "atlante" delle immagini permette di "navigare" senza difficoltà nella mappatura dell'allestimento ma soprattutto fa comprendere il modo con cui egli concepisca le opere singolarmente, per la propria intensità e la propria autonomia linguistica.

Anche in quest'edizione il percorso alle Corderie è divisibile in grandi blocchi che sulle cartine il curatore segna come tali: aree di senso in cui le opere si combinano in un racconto per assonanze. La prima opera che s'incontra alle corderie passati per l'ingresso

¹ Harald Szeemann "The Timeless, grand narration of human existence in its time", in Harald Szeemann e Cecilia Liviero Lavelli (a cura di), *49. Esposizione Internazionale d'Arte. Platea dell'Umanità*, catalogo della mostra, Electa, Milano, 2001, p. XVIII.

foderato di un paesaggio di solitudine del duo Botto e Bruno (*House Where nobody lives*, 2001), si giunge a *Boy* (1999), la grande scultura di Ron Muek che campeggia solitaria e impaurita nel salone d'entrata. Sebbene Szeemann non indichi questo artista come la figura ispiratrice della mostra che egli riconosce piuttosto in personalità come Antoni Artaud, Joseph Beuys e Richard Serra, il posizionamento della sua opera e la grande dimensione la fanno assurgere rapidamente a icona della 49esima Biennale. La condizione solitaria, sospesa nell'esistenza umana sembra declinarsi in modo diverso nelle aree della sezione successiva. A sinistra si ritrovano altre sculture di Ron Muek che ripropongono la stessa alienazione, in altre creazioni a cui risponde Xia Yu (*Ruan*, 1999) con le sue figurine metà uomo metà-animale sotto formalina. La vita bloccata nella propria tensione nell'espressione di espressioni primarie identificative madre, figlio, uomo, amore, dolore, malattia sono variamente declinati dalle opere di Chris Cunningham (*Monkey Drummer*, 2001; Charles Sandison (*living rooms*, 2001), che queste parole le esplicita in una video-installazione, Bill Viola; Tatsumi Orimoto che ad esempio racconta del suo rapporto con la madre malata di Alzheimer, Tuomo Mannin o nel video di João Onofre (*Casting*, 2000) che da voce alle tensioni di molte opere, facendo pronunciare ai protagonisti del suo video una frase tratta dal film *Stromboli* di Roberto Rossellini «L'impossibilità di una rappresentazione adeguata non sta soltanto nella mancanza di qualità ma soprattutto in una assoluta e irriducibile differenza».

Alle Corderie viene inoltre inclusa nell'allestimento parte dell'iniziativa di collaborazione con il settore cinema. L'idea di Szeemann per la mostra è quella di un'opera d'arte totale che accolga tutte le arti. Per questo la Biennale sembra il terreno ideale a tale visione essendo essa stessa costituita da settori diversi ed essendo guidata da un comitato scientifico costituito dai vari direttori di settore che potenzialmente potrebbero lavorare sempre in collaborazione e durante il suo mandato egli avrà modo di testare la difficoltà di questa procedura ma cionondimeno getta le basi per una collaborazione che troverà vita attraverso alcuni progetti. Se con il settore teatro, musica e danza la sinergia si ferma ad alcune rappresentazioni organizzate durante la Biennale Arti visive, entrando a far parte del calendario eventi specifico di questa Biennale, con il cinema la collaborazione è più fruttuosa e l'Arsenale accoglie i lavori di partnership ad esempio di Atom Egoyan con il pittore Julião Sarmiento (alle Artiglierie), mentre alle Corderie viene esposta l'opera di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, come anche un breve contributo di Abbas Kiarostami, testando sul campo il diverso approccio al dato filmico rispetto ad un artista come Stan Douglas (*Le Detroit*, 1999-2000) o al documento video di Santiago Sierra (*200 people remunerated to have their hair died blond*, 2001) che in maniera controversa

organizza e racconta del modo di dare in cambio la propria autonomia e la propria identità per pochi spiccioli.

L'allargamento alle arti viene attuato anche nei confronti della poesia, e si comprende che fosse desiderio di Szeemann che l'Esposizione aprisse anche ad una Biennale della poesia. In questa edizione 2011 egli ospita il progetto di Marco Nereo Rotelli (*Bunker Poesia*) che corre lungo il percorso esterno delle Corderie.

Rispetto all'edizione del 1999, come avranno in molti a notare, l'allestimento appare meno spettacolare ma questo è dovuto in particolare al tono specifico delle opere proposte. Si presentano in questa edizione, soprattutto alle Corderie, meno installazioni e molte più opere grafiche e fotografie, offrendo quindi al visitatore un tipo di fruizione molto più lenta e scandita dalla grande presenza di strutture murarie che articolano lo spazio dentro una struttura per la verità non molto dissimile dall'edizione precedente ma la cui tipologia delle opere ne cambia totalmente la percezione. Infine il riferimento in alcuni testi, come nella guida alla mostra *The Family Man* del 1955 tenutasi al MoMA² fa pensare ad un orientamento alla scelta per lo più di materiale fotografico o che visivamente sintetizzasse allo stesso modo i soggetti a-temporali che persistono nell'uomo e che ne caratterizzano il rapporto con la realtà. L'accento alla mostra non è motivato se non nella capacità della mostra di Edward Steichen di aver fatto vivere, attraverso autori molto diversi che hanno fotografato luoghi e persone di tutto il mondo, un senso di comunanza e fratellanza che avrebbe accomunato uomini di ogni luogo e di ogni tempo. La mostra in effetti faceva leva sulla diversa rappresentazione ma sul comune e accomunante sentimento del dolore, dell'amore, della fratellanza, della solitudine. La mostra era parte di un programma di promozione degli Stati Uniti per generare, all'indomani della seconda guerra mondiale, un sentimento di comunanza fra le genti ma a Szeemann pare interessare il modo in cui opere accostandosi riescano a rafforzare e rinvigorire un discorso intorno all'uomo.³

² *The Family of Man*, esposizione a cura di Edward Steichen, presso MoMA, New York 24 gennaio – 8 maggio 1955.

³ Ulteriori informazioni circa l'ispirazione di questa mostra per Platea dell'Umanità non sono state reperite nell'Archivio dell'ASAC che andrebbe messo a confronto con quello di Harald Szeemann acquisito dal Getty Research Institute di Los Angeles.

65 PLATEA DEL PENSIERO

Titolo/i opera/e
 PLATEAU OF MANKIND

ALLESTIMENTO

Sede Sala
 Giardino Padiglione Italia sala 2
 Arrivo opera Arrivo artista o ass.

Costruzioni

Descrizione opera
 Base a quarto di cerchio inclinata
 + 20 piccole basi inclinate per appoggio oggetti

Basi Base a quarto di cerchio inclinata h1 30 x h2 300
 con struttura in legno - (vedi piante)
 20 piccole basi inclinate per appoggio oggetti (misure varie)

Alkpan: Chief
 Giriama: Untitled,97 legno dipinto con spine di istrice h. 127
 Goba: Untitled,98 terracotta h. 87
 Camara: Untitled,98 terracotta h. 55
 Untitled,98 terracotta h. 30

Oscuramenti

Dipinture Dipinture basi

Wanjau: ???
 Dago: La femme terre,98 - foto su telone plastico. 140 x 200
 Mwai: Column of independence,98 - legno, colori acrilici e fatings

Tappezzeria

Fabbrii

2 Camaradharini in piedi
 1 Carro del tempio erotico (1 uomo con 6 donne)
 1 Bodhisvata reale in piedi
 1 Siva Natuaraja
 8 armigeri Narsimha
 1 Tirihankara Parsavanatha
 1 grande testa di Budda con rivestimento d'oro
 1 Budda seduto

Falegnameria

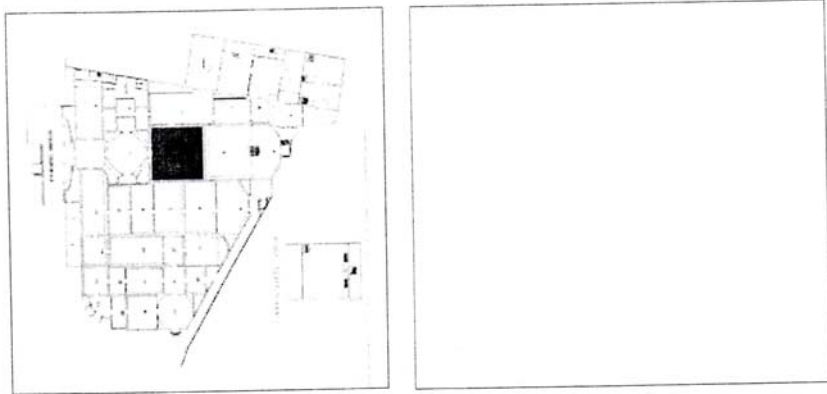
US Navy Diving Helmet
 Tanzanaskie, Neu-Hebriden
 Colon Figur, Afrka

Manodopera inclusa
 montaggio

Disallestimenti incluso

Varie

Dimensioni



**2003: La 50esima Biennale di Venezia
Sogni e Conflitti. La dittatura dello Spettatore**

9. 2003. 50esima Biennale di Venezia. Sogni e Conflitti

La 50esima Biennale di Venezia vede la sua nascita con un nuovo consiglio d'amministrazione ed un nuovo Presidente nella figura di Gianfranco Bernabè.

Dal suo insediamento a febbraio del 2002 i lavori per la nomina del curatore del settore Arti Visive procedono lentamente e l'indecisione intorno ai candidati crea un mal contento espresso anche sulle pagine della stampa estera. Robert Hughes, infatti, che era stato contattato verso la fine del 2001 a seguito di tentennamenti decide di dare il rifiuto all'incarico direttamente sul New York Post dichiarando che l'offerta lo aveva reso felice ma le diatribe e l'inettitudine del governo italiano lo hanno successivamente amareggiato.¹ Inoltre insiste che considerando il caso che regna in questo momento alla società di cultura è difficile che questa 50esima edizione possa vedere la luce nel 2003.²

La polemica impazza sui giornali e Vittorio Sgarbi se la prende direttamente con il Presidente: « Se ha cambiato idea, la responsabilità è del Presidente. Il governo non c'entra nulla: anzi, si è mosso con tempestività, velocità e buoni risultati ».³ Sembra però che in realtà le richieste di Hughes in termini di compenso siano state eccessive oltre ad avere avuto anche il problema di non aver mai curato una mostra prima.

Le polemiche impazzano tra Sgarbi e il Sindaco Paolo Costa, vicepresidente della Biennale, dal momento che le ingerenze del sottosegretario sono diverse dal suggerimento dei nomi degli ipotetici direttori di sezione alle direttive dei programmi.⁴

¹ Paolo Conti, *Highes se ne va e Sgarbi attacca il presidente Bernabè*, in "Il Corriere della Sera", 1 marzo 2002, p. 37

² "I informed them I was pulling out yesterday" Hughes tells me. According to Time's art critic: "Life's too short to waist fooling around with ditherers". He complains that the Biennale is "a shambles" at this stage and wonders whether it will even happen" Neal Travis, *Vacancy in Venice*, in NyPpost.com, 28 febbraio 2002.

³ Sergio Frigo, *Sgarbi contro Bernabè*, in "Il Gazzettino", 1 marzo 2002, p. 18.

⁴ W Se le Biennali saranno costruite in base a criteri legati al mercato dell'arte contemporanea sarà guerra aperta [...] "ho proposto il nome di Bernard Henry Levy per il teatro: ho anche dato il numero di telefono a Bernabè una ventina di giorni fa e non mi risulta che lo abbia ancora chiamato. Starebbero invece contattando Quaglia"; Sul fronte del cinema aggiunge Sgarbi "i miei nomi restano Muller, Ghezzi e Tatti Sanguineti. Per l'architettura ho suggerito Mario Botta. Tute persone da cui ho avuto la disponibilità". Sergio Frigo, *Sgarbi contro Bernabè*, in "Il Gazzettino", 1 marzo 2002, p. 18.

Reagisce il Sindaco in un'intervista « sono cose che si commentano da sole! Fino a prova contraria lo Statuto, che non mi risulta sia stato cambiato, dice che i direttori di settore li nomina il consiglio di amministrazione, che al momento non mi pare esistere ».⁵

Mentre Bernabè si barrica in un silenzio assoluto cercando un contatto diretto con il Ministro⁶. In un'intervista a Frederika Randall sul Wall Street Journal fa trapelare che ha contattato Hughes esattamente come ha contattato altri curatori. Quello che gli interessava era sentire come vedeva l'arte e soltanto a questo si è limitato dal momento che sta al consiglio decidere e la seduta per decidere non ha ancora avuto luogo. D'altronde il nuovo Statuto è stato redatto in modo da evitare le ingerenze politiche che hanno sempre caratterizzato la vita della Biennale e Bernabè sembra intenzionato a muoversi in questa direzione. La grande preoccupazione del manager è oltre alle nomine anche le condizioni finanziarie della Società dal momento che i fondi statali vengono decurtati del 17%. Rispetto all'amministrazione precedente ha parole di elogio per quello che ha costruito Paolo Baratta e intende portare avanti i programmi da lui iniziati.⁷

I giorni di marzo procedono tra notizie convulse in attesa della nomina dei consiglieri del Cda, se il 14 marzo è pronta la nomina della Provincia che nomina Amerigo Restucci⁸ e il 16 marzo quella della Regione di Valerio Riva,⁹ si può finalmente procedere alla seduta del consiglio che si evince il 17 marzo avverrà entro la settimana successiva.¹⁰

Nel frattempo sono ancora altri i nomi dei direttori di settore che trapelano perché declinano un impegno come direttori, dopo il no di Martin Scorzese, Marina Cicogna, Marco Muller, Bernabè è costretto a incassare anche il no di Pierluigi Celli.¹¹

Il rimbalzare di notizie, dichiarazioni e smentite sulla stampa italiana ed estera accende di nuovo i riflettori su una Biennale in preda alle difficoltà politiche e organizzative e *The Guardian* non si esime dal giudicare una farsa la situazione entro cui naviga la società.¹²

La risposta di Bernabè, come si era già capito dal suo procedere silenzioso e defilato dalle polemiche, avviene con i fatti e alla prima seduta del Consiglio di amministrazione di cui fanno parte oltre al Sindaco di Venezia Paolo Costa, Valerio Riva, Amerigo Restucci e Severino Salvenimi, con un gesto che fa sperare per una nuova autonomia della cultura in

⁵ Sergio Frigo, *Sgarbi contro Bernabè*, in "Il Gazzettino", 1 marzo 2002, p. 18.

⁶ "Asse Urbani-Bernabè dunque, anche se nessuno dei due lo dice, con Sgarbi fuorigioco." Paolo Vagheggi, *Biennale. Una tempesta di parole la seppellirà?*, in "La Repubblica", 2 marzo 2002, p. 4.

⁷ Frederika Randall, *New Head of Venice Biennale Seek to Quell Tide of Rumors*, in "Wall Street Journal Europe", 8 marzo 2002, p. 3.

⁸ *Biennale di Venezia: la Provincia nomina Restucci*, in KataWebArt, 14 marzo 2002.

⁹ Biennale, consiglio al completo con l'incarico di Valerio Riva, in "Il Gazzettino", 16 marzo 2002, p.18.

¹⁰ GianLuigi Rondi, *Ma la Biennale saprà difendersi da tutte le pressioni esterne*, in "Il Giornale dell'Arte", 17 marzo 2002.

¹¹ *Indipendenza per la Biennale*, in "La Stampa", 17 marzo 2002, p. 25.

¹² Venice Festival sinks into farce, *The Guardian*, 18 marzo 2002, p. 3.

Italia,¹³ avviene la nomina di tutti i direttori di Settore: alle Arti visive Francesco Bonami, al cinema Moritz de Halden mentre conferma ad Architettura Deyan Sudjic, nominato nella precedente amministrazione Baratta e chiede agli attuali direttori di settore Carolyn Carson per la danza e Giorgio Barberio Corsetti per il teatro di portare avanti i programmi avviati per il 2002, tanto che il cartellone di Venezia tra il 2 e il 29 maggio rispetta i quasi cento appuntamenti già progettati.¹⁴ Se il Ministro Urbani esprime il suo plauso in merito alle scelte per la "nuova stagione" della Biennale, Vittorio Sgarbi le giudica « una scelta intollerabile ». Una reazione questa prevedibile dal momento che in particolare la scelta di Francesco Bonami è totalmente contraria ai gusti in fatto di Arte del sottosegretario.¹⁵

La maggior parte dei giornali riceve positivamente la notizia delle nomine¹⁶ che danno innanzitutto un segnale di indipendenza della biennale rispetto alle pressioni politiche e alle polemiche imperversate nei due mesi precedenti. Francesco Bonami,¹⁷ pur essendo italiano, risulta una novità del panorama italiano anche se è dal 1995 che lavora al fianco della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. « Dal 1998 senior curator al museo d'arte contemporanea di Chicago ha alle spalle una professione di curatore che non è quello del critico o storico dell'arte. Sensibile scopritore di talenti ha costruito la propria carriera oltreoceano allestendo mostre alle Walker Art Center di Minneapolis come alla Whitechapel di Londra o all'Armand Hammer Museum di Los Angeles.[...] si tratta di una vera rottura con la tradizione dei critici/curatori tipicamente italiana che da Calvesi a Celant, ha fatto sempre la parte del leone ». ¹⁸ Bonami, infatti, non è un accademico né un critico ed è il tipo di curatore contemporaneo che fino a questo momento la Biennale non

¹³ Giancarlo Politi, *L'arte e la cultura ai manager*, in "Flash Art", aprile-maggio 2002.

¹⁴ Anna Bendettini, *Cento appuntamenti con la nuova Biennale*, in "La Repubblica", 21 aprile 2002, p. 41.

¹⁵ Paolo Vagheggi, *Biennale. Ecco le nomine della discordia*, in "La Repubblica", 22 marzo 2002, p. 45.

¹⁶ " apprezzamenti per la nomina di Francesco Bonami giungono intanto da Marino Folin, rettore dello luav ("mi pare una scelta eccellente. Bonami è un personaggio con una grandissima competenza nell'arte contemporanea"), e da Giancarlo Politi, direttore della rivista "flash art", secondo cui "finalmente la Biennale diventerà "Una vera rassegna di arte contemporanea". *Applausi per Bonami, timori per i tagli al bilancio*, in "Il gazzettino", 23 marzo 2002, p. 16; Cfr. anche Sebastiano Grasso, *Bonami, la Transavanguardia sbarca a Venezia*, in "Corriere della Sera", 23 marzo 2002, p. 37; " Harald Szeemann commenta "sono contento. Si tratta di una scelta che prosegue la linea tracciata da me, la linea del contemporaneo"; "Piena soddisfazione la esprime anche chi la lavorato con Bonami Patrizia Sandretto Re Rebaudengo e Maria Luisa Frisa" Stefano Milani *Bonami, nel segno della continuità*, in kataweb Art, 22 marzo 2002, riportato anche in *Francesco Bonami named Curator of 2003 Venice Biennale*, in "Artforum.com" 23 marzo 2002; Cfr. anche Christopher Emsden, *A globe-trotting arts curator scopes out the lagoon*, in "Italy Daily Herald Tribune", 18 aprile 2002, p. III.

¹⁷ Forse ho cominciatto a sognare questo momento dieci anni fa, nel '93 sono stato chiamato a curare una piccola sezione della Biennale di achille Bonito Oliva. Avevo invitato dei giovani artisti – tra gli altri Matthew Barney, Maurizio Cattelan, Gabriel Orozco, oggi famosissimi. E' un'emozione straordinaria tornare a Venezia insieme. Ero di passaggio in Italia e il presidente della Biennale, franco Bernabè, mi ha invitato a cena. Sapeva che da settimane stava incontrando curatori italiani e stranieri e personaggi del modo dell'arte. A cena, però, mi ha chiesto quale avrebbe potuto essere il mio progetto per la Biennale. Il feeling tra noi è stato immediato. Dopo questo incontro aspettavo notizie, ma ovviamente il mio cellulare ha deciso di rompersi. Il 21 marzo ero a Venezia; mia madre mi ha chiamato per annunciarmi che la tv aveva detto che ero il nuovo direttore." Francesco Bonami, *Un sogno lungo 10 anni*, in "Flair", giugno 2003, pp. 223-224.

¹⁸ Anna Detheridge, *Alla biennale 2003 un direttore tecnico*, in "Il Sole 24 Ore", 24 marzo 2002, p. 41.

ha mai avuto. Segno dei tempi che cambiano e di una Biennale che si aggiorna allo spirito internazionale.

Il curatore fiorentino, eletto all'unanimità anche se non senza difficoltà,¹⁹ dichiara da subito le sue intenzioni per la Biennale « Penso a un progetto di mostra come qualcosa molto legato allo spazio fisico, all'entrare e uscire da un perimetro definito... bisogna mantenere la possibilità di creare e salvare l'esperienza diretta dell'individuo con lo spazio, conservando la propria scala rispetto alle cose e al mondo. Questo è il mio principale obiettivo che come curatore perseguo, quasi con rabbia ».²⁰ E ancora in maniera più precisa « Per quanto riguarda la rassegna la mia idea è che le grandi mostre monotematiche non siano più attuali. Sto dunque pensando ad un progetto con cui attivare una collaborazione con altri colleghi, che abbia un'unità ma che sia anche capace di includere diverse prospettive ».²¹

La nuova Biennale presentata in conferenza stampa da Francesco Bernabè è una "Biennale delle Esplorazioni" ma a questa data gli mancano i soldi per il viaggio. Spiega in un'intervista a Paolo Vagheggi su *repubblica* che i tagli della Finanziaria sono notevoli e la mancanza dei privati, a cui si aspirava inizialmente con la trasformazione in Società di cultura, è evidente. Bernabè spiega che la colpa è dello statuto « occorre modificare la natura stessa dell'ente. Oggi la Biennale è una società di cultura. E' un ente anomalo: non è una società, non è una fondazione, non è un ente pubblico... E' stata inventata una definizione che ha consentito di fare un passo avanti rispetto al vecchio statuto, ma ha lasciato abbastanza indeterminata la natura stessa dell'entità che è stata creata. Di conseguenza è difficile trovare soggetti disposti a entrare in una cosa dove non è chiara la gestione delle risorse ».²²

Parallelamente gli interessi di Bernabè sono nel proseguo del rilancio internazionale della Biennale e per procedere in questa direzione egli è fermamente convinto che la chiave di volta sia Venezia ma anche il Veneto. Infatti sottolinea come la regione sia ricca di grandi realtà imprenditoriali e che ha già cercato collaborazioni in questo senso nel territorio.

¹⁹ "La nomina di Francesco Bonami quale curatore della 50° mostra delle arti visive del 2003 è stata una sorpresa anche per i consiglieri del consiglio di amministrazione, tanto che vi sarebbe stata anche una discussione all'interno dell'organismo sull'opportunità di procedere così rapidamente alla definizione di un responsabile anche in questo settore. E' quanto emerge oggi da alcune indiscrezioni sulla riunione del Cda di ieri sera, in cui il nome di Bonami sarebbe stato fatto dal presidente Francesco Bernabè per la prima volta ai consiglieri. [...] Secondo quanto si è appreso, Bonami avrebbe presentato un progetto ancora molto vago per la mostra del 2003, prevedendo il coinvolgimento di altri sei sub-curatori la cui identità però non sarebbe ancora precisata". *Biennale: sorpresa anche in Cda su Bonami per Arti Visive*, Ansa, ore 16:36, 22 marzo 2002,

²⁰ Paolo Campiglio, *Bonami alle Arti Visive. La scelta promette bene*, in "L'unità", 22 marzo 2002, p. 22.

²¹ *Applausi per Bonami, timori per i tagli al bilancio*, in "Il gazzettino", 23 marzo 2002, p. 16.

²² Paolo Vagheggi, *Intervista a Franco Bernabè. Ecco la Nuova Biennale*, in "La Repubblica", 28 marzo 2002, p. 39.

« solo così si può arrivare anche all'obiettivo di un rilancio internazionale della Biennale di Venezia ». ²³

A maggio Bonami presenta al consiglio la sua Biennale dal titolo *Sogni e conflitti* « un viaggio dentro i sogni e i conflitti dentro cui si costruisce l'arte contemporanea » ma anche « un assemblage di progetti specifici ». E sui giornali trapela che « l'intento della Biennale del 2003 », spiega ancora il direttore, « è creare per lo spettatore non un'esperienza totale, ma una serie di esperienze diverse focalizzate, definite da diversi luoghi ». Vengono anche indicati in questa prima battuta alcuni dei progetti e curatori che si occuperanno delle varie sezioni anche se la lista non è completa e i nomi delle sezioni sono ancora una proposta ²⁴.

Il padiglione Italia viene affidato a Massimiliano Gioni in collaborazione con un gruppo di giovanissimi architetti mentre ai padiglioni nazionali « sarà suggerito di riflettere se lo spazio e l'identità di ogni padiglione non possa aprirsi in parte a realtà anomale o conflittuali che in un modo o in un altro hanno o stanno contribuendo al Dna futuro di ogni nazione ». Da qui nasce l'idea di creare un padiglione palestinese che raccoglie immediatamente diverse proteste e preoccupazioni anche da parte di rappresentanti del consiglio che temono che « la Biennale rischia di divenire occasione per manifestazioni antisemite » ²⁵ anche se con il consueto riserbo Bernabè cerca di glissare l'argomento. ²⁶ Tra l'altro la questione richiederebbe una consultazione con il Ministero degli Esteri dal momento che i Paesi riconosciuti dalla Biennale sono gli stessi riconosciuti dallo Stato Italiano.

Immediatamente Bonami non sembra avere l'unanime appoggio del consiglio.

La massima contemporaneità della Biennale come obiettivo di Bernabè si concretizza in un cambiamento radicale nei mesi successivi e fa passare al consiglio, nonostante l'opposizione di Paolo Costa e Valerio Riva, il cambiamento dei direttori di settori

²³ Roberto Pugliese, *La Biennale deve allargarsi al Veneto*, in "Il Gazzettino", 28 marzo 2002, p. 15.

²⁴ Questi i progetti: 'Corderie e Arsenale' (aperto a più curatori e artisti); 'Conflitto' (a cura di Catherine David); 'Anomalie' (Gabriel Ozoco); Sistema Unico (Igor Zabel); Accelerazione' (Huo Hanru e Carlos Basualdo); 'Mutazione' (Philippe Vergne); 'Clandestini' (Bonami); Utopia (Hans Ulrich Obrist e Rirkrit Tiravanija) *Sogni e Conflitti*, in "kataweb art", 2 maggio 2002.

²⁵ La "realizzazione di un padiglione palestinese, doveva però essere un documento ad uso interno, riservato. Un progetto da discutere proprio oggi, in sede di consiglio di amministrazione. [...] Invece, è diventato materia incandescente: un articolo al vetriolo di Milano Finanze ha riformulato le news uscite sull'Ansa, Soprattutto, l'idea del padiglione palestinese non è piaciuta al consigliere Valerio Riva che ieri l'ha bocciata perché così, dice, "la Biennale rischia di divenire occasione per manifestazioni antisemite" E aggiunge: per realizzare ciò bisognerebbe avere l'approvazione del ministero degli esteri e se questo fosse stato consultato sarebbe "a insaputa del cda, un vero colpo di mano, già scavalcato una volta per la nomina di Bonami". Critico Riva anche verso le linee guida della Mostra ("in sostanza, una copia di Documenta 11)" Arianna di Genova, *Biennale scoppiò il caso Palestina*, ne "Il Manifesto", 3 maggio 2002, p. 15.

²⁶ "La Biennale Arti Visive è un work in progress, conta solo ciò che verrà approvato in Consiglio, non le anticipazioni. Quando al Padiglione della Palestina è solo una proposta, di cui discuteremo. Per ora di sicuro c'è solo che verranno raddoppiati gli spazi del padiglione israeliano." Enrico Tantucci, *Biennale Arte congelata*, in "La nuova Venezia", 4 maggio 2002.

annualmente invece che in maniera quadriennale²⁷. Apparentemente un cambiamento piuttosto radicale rispetto alle intenzioni programmatiche sulla lunga durata con cui era stata pensata la Biennale della Riforma di Baratta.

In particolare, si legge nella nota consegnata alla stampa, i tre settori di danza, musica e teatro saranno gestiti con « un nuovo metodo di lavoro che prevede una maggiore articolazione, la creazione (per ciascuno dei settori) della figura del coordinatore delle attività permanenti e l'affidamento dei programmi artistici a un direttore di chiara fama e livello per ciascuno degli anni di attività ».²⁸ In questo modo Bernabè, che rivendica la capacità del consiglio d'intervento sui programmi e non solo,²⁹ intende di poter registrare al meglio le tendenze che circolano sulla scena artistica culturale.

Così a ottobre vengono nominati i futuri direttori di danza, musica e teatro per il 2003, 2004 e 2005³⁰. Pur non interessando questo cambiamento le Arti Visive, che rimangono necessariamente una manifestazione 'biennale', si tratta di una decisione che riflette un progetto culturale chiaro e va di pari passo con il nuovo assetto della società che sta di passo in passo attuando Bernabè. La convinzione infatti è che « a tre anni dall'avvio della riforma, che pure ha funzionato, bisogna fare un ulteriore passo avanti per garantire più solidità alle strutture ».³¹

Fra i progetti che egli persegue c'è anche la ricerca di una fusione con una Fondazione Bancaria³² e conduce una politica di partnership innanzitutto in accordo con il Consorzio di tecnologie marine Thetis crea la società *Tese Spa*³³ per la gestione, progettazione e manutenzione e servizi della Società di cultura e poi con la Marsilio Editori realizza un accordo quinquennale per la realizzazione editoriale comune per le manifestazioni dei settori Arti Visive, architettura, Danza, teatro e musica. « L'accordo rappresenta un grande vantaggio per la Biennale – ha detto Bernabè – l'accordo rappresenta una grande vantaggio economico e strategico; l'intesa ha un valore superiore a 1.500.00 euro di

²⁷ Nicolò Menniti-Ippolito, *Quel format annuale*, ne "Il Manifesto", 12 ottobre 2002, p. 15

²⁸ Giuseppe Tedesco, *La Biennale rimanda nomine e polemiche*, in "Il Gazzettino", 4 maggio 2002, p. 16

²⁹ Giuseppe Tedesco, *La Biennale rimanda nomine e polemiche*, in "Il Gazzettino", 4 maggio 2002, p. 16

³⁰ Per il teatro vengono nominati Peter Sellars (2003), Massimo Castri (2004) e Romeo Castellucci (2005); per la musica: Uri Cane (2003), Giorgio Battistelli (2004); per la danza: Frédéric Flamand (2003), Michail Barishnikov (2004). Quest'ultima nomina però non sarà confermata dal momento che il famoso ballerino declinerà l'incarico alla fine del 2002.

³¹ Paolo Calcagno, *Biennale, cambio tutto*, (intervista a Franco Bernabè) in "Il Tempo", 21 aprile 2002, p.21.

³² Richard Heuzé, *Biennale cherche fonds*, in "Le Figaro", 14 ottobre 2002, p. 25.

³³ Contestualmente viene anche fondata nel dicembre Arsenale spa i cui soci sono il Demanio Civile e il Comune di Venezia. Lo scopo è la valorizzazione dell'intero complesso monumentale. "Quattro le destinazioni: quella culturale con la parte monumentale affidata in concessione alla Biennale; la parte militare, con il bacino gli edifici storici occupati dalla Marina e dal Museo; e la parte dell'Arsenale Novissimo, con i cantieri e gli edifici dell'ala nord" Alberto Vitucci, *Arsenale, la Spa inizia il decollo*, in "La Nuova di Venezia e Mestre", 14 dicembre 2002.

royalties per la Biennale». ³⁴ Inoltre con Marsilio la Biennale intende attuare strategie comuni di marketing, comunicazione e promozione editoriale rivolte all'estero. Scatta quindi quello che Bernabè chiama « un piano di promozione del marchio Biennale » ³⁵ per il quale intende da una parte chiedere maggiori fondi al ministero e dall'altra si dota di un team che possa attuare la ricerca sponsor in modo da poter coltivare istituzioni permanenti come ad esempio l'Accademia di danza di Carolyn Carson ³⁶.

A Novembre Bernabè incontra il placet del Ministro Urbani per i cambiamenti che egli desidera nello statuto ma i tempi non sono ancora maturi e ci si limita a dichiarazioni d'intenti sui giornali ³⁷. In Italia nei mesi di fine 2002 è molto vivace l'attenzione intorno alle imprese ed alle liberalizzazioni e privatizzazioni fatte in Europa, cosa che rende poco semplice l'individuazione di una strada chiara per il futuro della Biennale ³⁸.

Per la fine dell'anno viene anche approvato il programma di Francesco Bonami per la 50° esposizione d'Arte. Il suo programma prevede dieci mostre che si confronteranno mantenendo una propria autonomia. Due mostre ai Giardini (*Ritardi e Rivoluzioni* curata dallo stesso Bonami con Daniel Birnbaum al Padiglione Italia e *La Zona* a cura di Massimiliano Gioni) e otto invece le sezioni previste per la zona dell'Arsenale (*Z.O.U. Zone d'Urgenza* a cura di Hou Hanru, *Sistemi Individuali* di Igor Zabel, *La struttura della sopravvivenza*, a cura di Carlos Basualdo, *Stazione Utopia* a cura di Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist e Rirkrit Tiaravanija, *Conflitto* a cura di Catherine David, *Il Quotidiano Alterato* a cura di Gabriel Orozco, *Clandestini* ancora a cura di Francesco Bonami e *Smottamenti* a cura di Gilane Tawardos). La Biennale dal titolo *Sogni e Conflitti, Dittatura dello spettatore* si presenta quindi come un arcipelago, come una « mostra delle mostre » ³⁹ volta alle problematiche del mondo senza essere però cronaca ⁴⁰. La soluzione di più curatori crea un immediato confronto con la recente documenta 11 ma da questa Bonami cerca

³⁴ Enrico Tantucci, *Accordo tra Marsilio e La Biennale*, in "La nuova Venezia", 1 giugno 2002.

³⁵ Claudia Provvedini, *Cambio la Biennale. A Venezia più fondi per danza e teatro*, in "Corriere della Sera", 21 aprile 2002, p. 38.

³⁶ Claudia Provvedini, *Cambio la Biennale. A Venezia più fondi per danza e teatro*, in "Corriere della Sera", 21 aprile 2002, p. 38.

³⁷ "Franco Bernabè [...] ha annunciato una revisione dello Statuto della Biennale, in accordo con il ministero: "Occorre ancora tempo. Per ora si sta pensando a una formula associativa fra privati" Laura Martellini, *I beni culturali non si vendono*", in "Corriere della Sera", 14 novembre 2002, p. 37.

³⁸ Claudio Lindner, *La verità è che le concentrazioni sono fallite*, (intervista a Franco Bernabè), in "Corriere Economia", 11 novembre 2002, p. 2; *Bernabè: privatizzazione della Biennale? Sono contrario*, in "Il Gazzettino", 14 novembre 2002, p. 19; Giovanni Valentini, *L'assalto alla diligenza delle Fondazioni bancarie*, in "La Repubblica", 6 novembre 2002, p. 15.

³⁹ Enrico Tantucci, *La Biennale Arti Visive si moltiplica per dieci*, in "La Nuova di Venezia e Mestre", 25 marzo 2001.

⁴⁰ *Biennale Arte: I Sogni e i Conflitti della mostra di Bonami*, ANSA, Ore 17: 00, 6 dicembre 2002; *Biennale Arte: I progetti della mostra 'Sogni e Conflitti'*, ANSA, ore 17:09, 6 dicembre 2002.

immediatamente di prendere le distanze dichiarando che non « mostrerà un'arte politica bensì una riflessione sulle politiche dell'arte ». ⁴¹

Il visitatore è il centro per Bonami di questa Biennale dal momento che in un complesso di mostre ciascuno troverà il suo percorso. « La ricerca di unitarietà nel mondo dell'arte è un'utopia e tentare di trovare un filo unico che colleghi un'esposizione internazionale di arte contemporanea sarebbe una forzatura nei confronti delle diversità ». ⁴²

Inoltre Bonami propone anche una mostra storica che si svolgerà al Museo Correr in cui presenta per lo più dipinti infatti porta il titolo *Pittura. Da Rauschenberg a Murakami 1964-2003*. Una mostra questa che s'innesta sulla storia della Biennale, infatti il punto di partenza è proprio un momento importante della sua storia in cui il Premio a Rauschenberg apre una nuova stagione dell'Ente verso una maggiore contemporaneità ⁴³.

Il 2002 si chiude però con una certezza per il futuro della Biennale ed è lo spostamento dell'Archivio Storico dalla sua sede storica di Cà Corner della Regina presso il Vega, Parco Scientifico Tecnologico di Marghera. Una cosa apparentemente di poco conto ma che permetterà in pochi anni, grazie anche all'operazione di digitalizzazione e risistemazione dell'archivio iniziata negli anni precedenti, a riaprire l'archivio al pubblico. Il neo direttore dell'ASAC ⁴⁴, Giuliano da Empoli, un giovane studioso e ricercato che aveva già affiancato Bernabè in altre operazioni, rilancia la funzione dell'Asac istituendo « L'archivio del contemporaneo » un centro di ricerca e di produzione culturale e interdisciplinare che si innesta sulle tradizionali attività dell'Archivio storico. Il primo impegno dell'Archivio del contemporaneo è la collaborazione con la 50esima Biennale grazie al quale allestisce in uno spazio dell'Arsenale « la rilettura per immagini della storia della Biennale con un fitto calendario di eventi finalizzati a creare un collegamento tra le problematiche evocate dagli artisti presentati e la più vasta arena del dibattito culturale e scientifico internazionale ». ⁴⁵ Inoltre ha già in programma un forum sul finanziamento dell'arte in collaborazione con la Solomon R. Guggenheim Foundation, una collana editoriale ⁴⁶.

⁴¹ Stefano Milani, *Dieci mostre per un'unica Biennale*, in Kataweb Art, 9 dicembre 2002.

⁴² *La Biennale. 'una mostra delle mostre'*, in "L'Arena", 7 dicembre 2002, p. 6.

⁴³ "Partiamo dal 1964 perché è l'anno del grande cambiamento alla Biennale. Quando a Venezia su premio Rauschenberg furono ribaltati gli equilibri tra Europa e Stati Uniti. Il mondo dell'arte si trasformò. Presentiamo una quarantina di opere di pittura, che in certi periodi fu esclusa. Ha sempre camminato parallela alla biennale ma con l'idea della esclusione, con un dibattito sul c'è o non c'è la pittura. Cerchiamo di far vedere, di capire cosa è accaduto" Paolo Vagheggi, *L'arte ricomincia dal 1964*, in "La Repubblica", 23 gennaio 2003, p. 35.

⁴⁴ Il progetto per la banca dati di documenti dell'Archivio con l'integrazione fra sezioni produttive risale a dicembre 2001, La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep., busta n. 4966.

⁴⁵ Enrico Tantucci, *Nasce l'Archivio del Contemporaneo*, in "La nuova di Venezia e Mestre", 20 dicembre 2002, p. 49.

⁴⁶ "Tre proposte fatte con lo spirito di collegare l'archivio a quanto accade nel resto del mondo, sia in campo artistico che di politica dell'arte. Da subito la Biennale comincerà a lavorare con sette istituzioni di cultura, sia europee che extra europee, per costituire una Biblioteca di cultura contemporanea, e pubblicare, una volta l'anno, tutte nello stesso periodo, la migliore monografia che gli altri enti hanno prodotto in quell'anno. Il

Con l'apertura del 2003, con la mostra di Arti Visive nel pieno della sua realizzazione, Franco Bernabè deve fare i conti e razionalizza i costi, cosa non facile con « una macchina culturale da 20 milioni di euro. E comunque, se nel 2002 il deficit, stando al preconsuntivo, è stato di 1.107.817 euro, nel 2003 dovrebbe scendere a soli 370.967 euro ».⁴⁷ La mancanza di 4 miliardi rispetto al budget disponibili al suo predecessore costringe Bernabè a trovare soluzioni di tutti i tipi facendosi sempre più chiara la difficoltà, causata principalmente dallo statuto della Società, di far entrare investitori privati. A maggio del 2003 costituisce "Amici della Biennale" una « sfida per dimostrare che possiamo offrire a questi potenziali investitori dei servizi e delle opportunità culturali che giustifichino la loro elargizione ».⁴⁸ Inoltre per la prima volta l'esposizione internazionale di Venezia viene esportata. Il progetto *Sensi Contemporanei* s'inserisce nel progetto per la promozione e diffusione dell'Arte Contemporanea e la valorizzazione di contesti architettonici e urbanistici nelle Regioni del sud Italia. Quindi in collaborazione con il Dipartimento per le Politiche di Sviluppo in coesione con il Ministero dell'Economia e delle Finanze e la Direzione Generale per l'Architettura e l'Arte Contemporanea del Ministero per i Beni e le Attività Culturali si cerca di rinnovare il ruolo di promozione culturale della Biennale con grandi eventi oltre che a ricoprire un ruolo strumentale per la crescita del Paese. Le dieci mostre della Biennale infatti vengono ricontestualizzate in diverse regioni del Sud Italia come Abruzzo, Basilicata, Calabria, Campania, Molise, Puglia e Sicilia con lo scopo anche in alcuni casi di valorizzare il patrimonio artistico Italiano come nel caso di Villa Zerbi a Reggio Calabria che diviene la sede di Z.O.U Zona d'Urgenza con lo scopo poi di convertire l'edificio in una sede espositiva per l'Arte contemporanea⁴⁹.

secondo progetto prevede uno spazio, concesso dalla Biennale d'arte all'ASAC, alle Corderie dell'Arsenale. Lo spazio, progettato da un gruppo di architetti torinesi, ospiterà una mostra per i 50 anni dell'esposizioni, ma soprattutto una serie di incontri con al centro "la dittatura dello spettatore" [...]. Infine una data. Il 21 giugno. Quel giorno, a Venezia, 100 protagonisti del mondo dell'arte si incontreranno a Palazzo Ducale per parlare di finanziamento dell'arte. Sotto l'ala protettiva della Fondazione Carive e della Salomon Guggenheim di New York. Ma soprattutto della Fondazione Finance di Ginevra. Che pare abbia molto a cuore il futuro della Biennale", S.D'A. *L'archivio storico guarda all'estero*, in "Corriere del Veneto", 20 dicembre 2002.

⁴⁷ *La Biennale Risparmia*, in "La nuova di Venezia e Mestre", 6 febbraio 2003, p. 40.

⁴⁸ Enrico Tantucci, *La mia Biennale come un'azienda*, (Intervista a Franco Bernabè) in *La Nuova Venezia*, 31 maggio 2003, p.52.

⁴⁹ Cartella stampa con tutte le date dell'iniziativa in *La Biennale di Venezia*, ASAC, F.S. dep., busta n. 4865 e progetti dettagliati *La Biennale di Venezia*, ASAC, F.S. dep., busta n. 4866.

SCHEDA GENERALE

2003

50ESIMA ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE
LA BIENNALE DI VENEZIASOGNI E CONFLITTI. LA DITTATURA DELLO SPETTATORE
15 GIUGNO - 2 NOVEMBRE 200350. ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE*Direttore*

Francesco Bonami

*Curatori*Carlos Basulada
Daniel Birnbaum
Catherine David
Massimiliano Gioni
Hou Hanru
Molly Nesbit
Hans Ulrich Obrist
Gabriel Orozco
Gilane Tawadros
Rirkrit Tiravanija
Igor Zabel*Dirigente organizzativo*

Renato Quaglia

*Assistenti del direttore*Sylvia Chivaranonond
Sarah Cosulich Canarutto**SEGRETERIA DI SETTORE**Alessandra Rugo
Maria Cristina Cinti
Rita Musacco**ORGANIZZAZIONE
E PROGRAMMAZIONE**Marina Bertaggia
Gianpaolo Cimarosti
Alessandra Durand de la Penne
Matteo Liguigli
Roberto Rosolen
Paolo Scibelli

SOCIETÀ DI CULTURA LA BIENNALE DI VENEZIA

PRESIDENTE

Franco Bernabè

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Paolo Costa (vicepresidente)
Amerigo Restucci
Valerio Riva
Severino Salvemini

COMITATO SCIENTIFICO

Francesco Bonami (Arti Visive)
Moritz de Hadeln (Cinema)
Frédéric Flamand (Danza)
Uri Caine (Musica)
Peter Sellars (Teatro)
Giuliano da Empoli (ASAC)

COLLEGIO SINDACALE

Lionello Campagnari
Piergiorgio Brida
Giorgio Valbonesi
Raniero Silvio Folchini

COORDINATORE GENERALE

Massimo Coda, fino al 9 maggio 2003
Paolo Gardin, dal 13 maggio 2003

PERSONALE

SEGRETERIA DI SETTORE

Alessandra Rugo
Maria Cristina Cinti
Rita Musacco

ORGANIZZAZIONE E PROGRAMMAZIONE

Marina Bertaglia
Gianpaolo Cimarosti
Alessandra Durand de la Penne
Matteo Liguigli
Roberto Rosolen
Paolo Scibelli

AMMINISTRAZIONE DI SETTORE

Stefania Guerra
Cristina Graziussi

ALLESTIMENTO, LOGISTICA, AGIBILITÀ E SICUREZZA

Cristiano Frizzele, Tese spa
Manuela Lucà Dazio, Tese spa
Piero Novello, Tese spa
Massimiliano Bigarello, Tese spa
Grazia Cattaneo, Tese spa
Silvia Ferri, Tese spa

PROGETTI SPECIALI E COORDINAMENTO TECNICO-LOGISTICO

Pina Maugeri
Arianna Laurenzi, Tese spa

SPONSORSHIP

Laura Linzi
Francesca Sallusto

UFFICIO STAMPA

Flavia Fossa Margutti
Alexia Boro
Vera Mantengoli
Ilaria Tontardini
Benedetta Vianello
hanno collaborato
Paolo Lughì Maddalena Pietragnoli

PUBBLICITÀ E PROMOZIONE

Eugenia Fiorin
Michela Mason
Elena Bonotto

PROMOZIONE E ORGANIZZAZIONE PUBBLICO

Elena Badini
Martina Flaborea
Diego Mantoan
Dario Merighi
Chiara Rastello

UFFICIO ORGANIZZATIVO VERNISSAGE E INAUGURAZIONE

Giusi Conti
Cristina Abele
Marta Pellizzato
Patrizia Andres

IMMAGINE E ARCHIGRAFIA DELL'ESPOSIZIONE

CODEsign

SITO WEB TISCALI

SERVIZI GENERALI

SEGRETERIA E AFFARI GENERALI

Daniela Barcaro
Nicola Bon
Roberta Savoldello

UFFICIO LEGALE

Debora Rossi
Cinzia Bernardi
Alberto Bogoni

RISORSE UMANE

Sandra Vettor
Silvia Bruni
Graziano Carrer
Giovanni Drudi
Antonella Sfriso
Alessia Viviani

CONTROLLO DI GESTIONE E INTERNAL AUDITING

Valentina Borsato
Michele Tellan
Sara Vianello
Livia Arrigoni

AMMINISTRAZIONE

Daniela Venturini
Bruna Gabbiano
Martina Fiori
Maria Cristina Lion
Manuela Pelliccioli
Giorgio Vergombello
Leandro Zennaro

RESPONSABILE PREVENZIONE SEDI ISTITUZIONALI

Giuseppe Simeoni

TECNOLOGIE E SISTEMI INFORMATIVI

Andrea Bonaldo, Tese spa
Michele Schiavon, Tese spa
Leonardo Viale, Tese spa

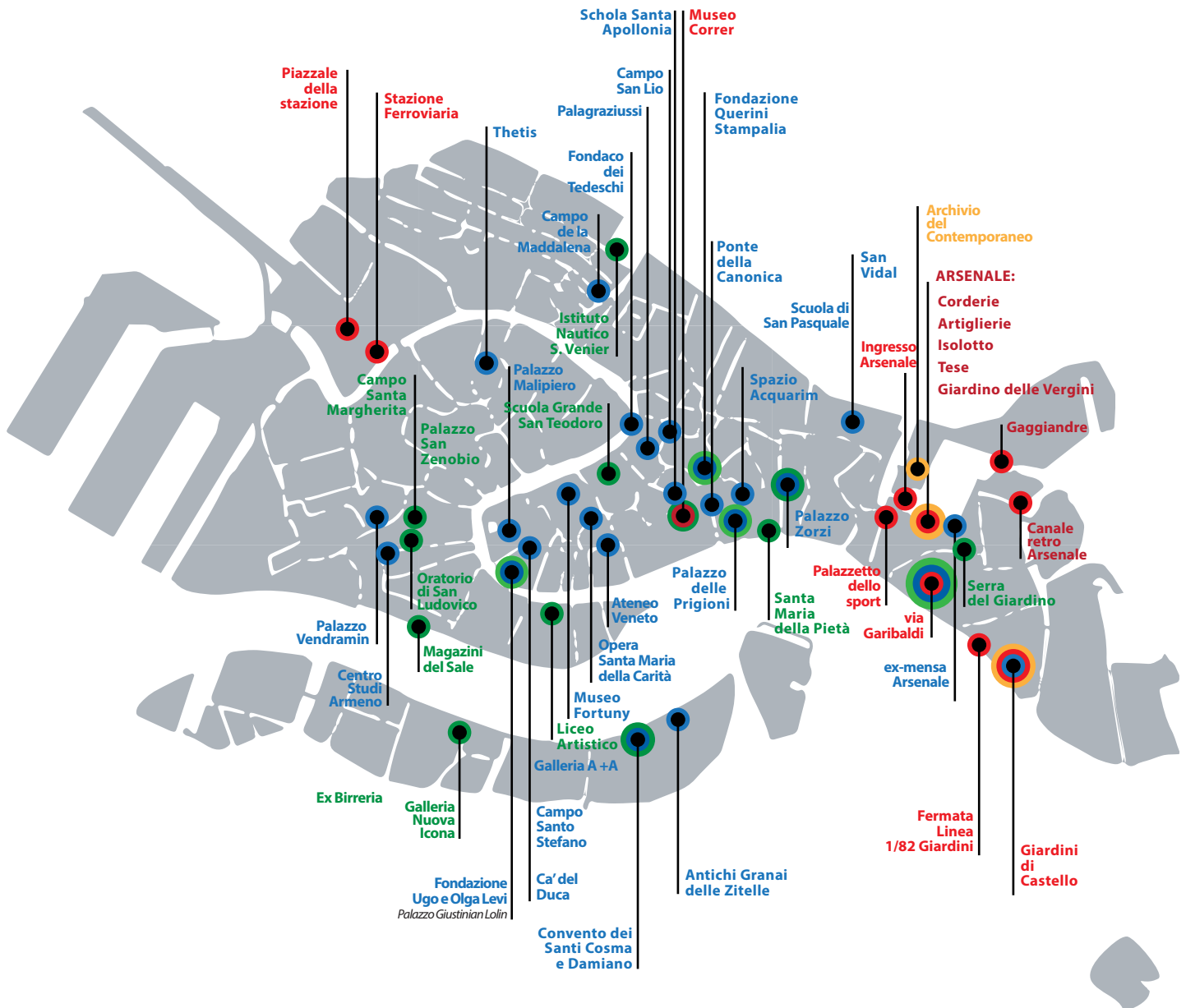
ASAC - ARCHIVIO DEL CONTEMPORANEO

Giuliano da Empoli, direttore
Gabriella Cecchini
Giovanni Alberti
Alessandro Alfier
Massimo Benvegnù
Agata Brusegan
Massimiliano Cadamuro
Maria Elena Cazzaro
Valentina Da Tos
Erica De Luigi
Lia Durante
Roberta Fontanin
Michele Mangione
Donato Mendolia
Antonia Possamai
Adriana Scalise
Michela Stancescu
Maurizio Urso
Zoe Wilkinson
Giorgio Zucchiatti
Diletta Zannelli

HANNO COLLABORATO INOLTRE

Alessandro Brunello,
per la consulenza informatica
Luigi Sabatino, Maria Paola Spinelli,
Michele Favaro, per l'organizzazione
Alex Ragazzi, Massimiliano Frani, Ruben
Abbattista, per il fund raising
l'Ufficio per le Attività Educative Musei
Civici Veneziani e il Cavaliere Azzurro,
per l'attività didattica Emanuela Rossini,
per le attività collaterali

**MAPPA SEDI ESPOSITIVE
DE LA 50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE
D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA**



● LISTA SEDI DELLE MOSTRE DE LA BIENNALE

● LISTA SEDI DELLE MOSTRE DELLE PARTECIPAZIONI NAZIONALI

● LISTA SEDI MOSTRE PATROCINATE DA LA BIENNALE DI VENEZIA:

● LISTA SEDI DEGLI EVENTI

LA MOSTRA DE LA 49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

SOGNI E CONFLITTI. LA DITTATURA DELLO SPETTATORE

SEDE:
GIARDINI DI CASTELLO,
PADIGLIONE CENTRALE



RITARDI E RIVOLUZIONI

La mostra si basa sulla constatazione che la storia dell'arte non si svolge su di un percorso temporale lineare, ma è caratterizzato da ripetizioni e sincopi, deviazioni e ritardi.

Curatori
Francesco Bonami e Daniel Birnbaum

SEDE:
GIARDINI DI CASTELLO,

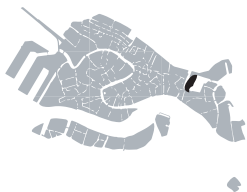


LA ZONA

La Zona è una struttura temporanea, dietro il padiglione degli Stati Uniti pensato per essere soprattutto un luogo di incontro e di scambio che mette implicitamente in discussione i padiglioni nazionali presenti ai Giardini.

Curatore
Massimiliano Gioni

SEDE:
CORDERIE DELL'ARSENALE

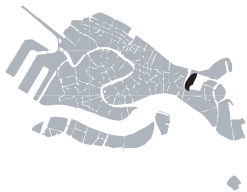


CLANDESTINI

La mostra articola il significato di "clandestino" su più piani di lettura facendo riferimento tanto allo spettatore, quanto all'opera o all'artista. L'intento è quello di mostrare le pratiche artistiche senza imbrigliarle in una categorizzazione diretta.

Curatore
Francesco Bonami

SEDE:
CORDERIE DELL'ARSENALE

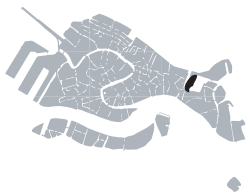


SMOTTAMENTI Arte contemporanea Africana e Paesaggi Mutevoli

L'esposizione raduna artisti contemporanei provenienti dall'Africa e dalla diaspora africana, i quali con le loro opere tracciano le linee di quelli "smottamenti" che determinano l'esperienza contemporanea sia a livello locale che a livello globale.

Curatore
Gilane Tawadros

SEDE:
CORDERIE DELL'ARSENALE



SISTEMI INDIVIDUALI

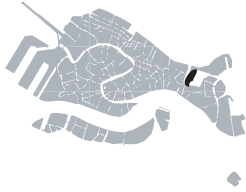
Sistemi individuali presenta artisti che costruiscono sistemi che esprimono non solo una idea (utopica) di società armonica ma riflettono anche le profonde contraddizioni e tensioni della modernità.

Curatore
Igor Zabel

LA MOSTRA DE LA 49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

SOGNI E CONFLITTI. LA DITTATURA DELLO SPETTATORE

SEDE:
CORDERIE DELL'ARSENALE

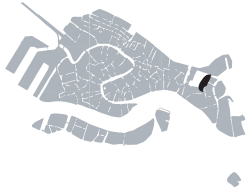


Z.O.U. /ZONA D'URGENZA

La mostra diparte dalla considerazione che i conflitti del processo di globalizzazione hanno trasformato gli ambienti in cui viviamo in zone d'urgenza a cui bisogna far fronte. La mostra presenta artisti provenienti dall'asia per proporre soluzioni critiche alternative.

Curatore
Hou Hanru

SEDE:
**ARTIGLIERIE
DELL'ARSENALE**

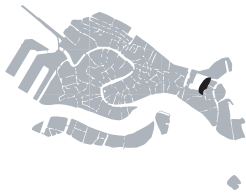


LA STRUTTURA DELLA CRISI

La mostra intende esplorare il rapporto fra arte e società e soprattutto al modo in cui l'arte vi riflette mettendo al centro la fragilità della situazione di crisi generata dalla globalizzazione. La mostra si propone di essere antigerararchica e propone un allestimento che permetta allo spettatore di sperimentare modi diversi di fruizione, dalla contemplazione alla partecipazione.

Curatore
Carlos Basualdo

SEDE:
**ARTIGLIERIE
DELL'ARSENALE**

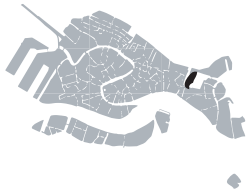


**RAPPRESENTAZIONI ARABE
CONTEMPORANEE**

La mostra fa parte di un progetto cominciato a Barcellona e a Rotterdam con lo scopo di mostrare rappresentazioni visive che sovvertono le immagini con cui vengono tradizionalmente dipinti i territori arabi. La mostra è organizzata come un "videorum" in cui si combinano immagini di diverso genere e provenienza.

Curatore
Catherine David

SEDE:
TESE, ARSENALE

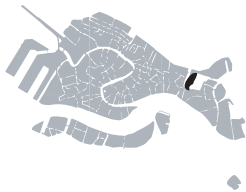


IL QUOTIDIANO ALTERATO

L'artista, in questa veste curatore, presenta artisti che utilizzano per lo più oggetti d'uso quotidiano trasformandoli con il proprio intervento artistico e che dimostra la capacità che hanno, non solo gli artisti, di rivoluzionare la propria vita a partire da gesti semplici.

Curatore
Gabriel Orozco

SEDE:
TESE, ARSENALE



STAZIONE UTOPIA

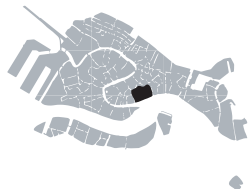
"La mostra vuole essere innanzitutto un luogo in cui fermarsi, per guardare, per parlare e per rinfrescarsi strada facendo." Per questo sono invitati a diverso titolo moltissimi artisti che hanno realizzato da elementi per "fermarsi" a strutture temporanee ove incontrarsi. Parte integrante del progetto un programma di incontri, dibattiti e il progetto di poster richiesti a 160 artisti diversi che vengono anche affissi per la città di Venezia.

Curatori
Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija

LA MOSTRA DE LA 49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE LA BIENNALE DI VENEZIA

SOGNI E CONFLITTI. LA DITTATURA DELLO SPETTATORE

SEDE:
MUSEO CORRER



PITTURA/PAINTING DA RAUSCHENBERG A MURA- KAMI. 1964-2003

La mostra intende fornire una visione provocatoria e idiosincratca dei progressi della pittura a partire dalla sua tumultuosa storia collegata alla Biennale. Pertanto punto di partenza dell'esposizione coincide con la data del 1964 in cui venne assegnato il premio alla pittura a Robert Rauschenberg, un momento che segna una svolta nelle politiche culturali italiane e della Biennale.

Curatore
Francesco Bonami

SEDE:
**VARIE NELLA
CITTÀ DI VENEZIA**



INTERLUDES

Interludes è un progetto di installazioni esterne che secondo le intenzioni del curatore dovrebbero porsi come intervalli all'interno dell'esposizione, determinando un ritmo dello spettatore che oltre a confrontarsi con i diversi progetti delle mostre proposte, possa fare degli incontri "individuali" con le opere.

Curatore
Francesco Bonami

SEDE:
**GIARDINI DI CASTELLO,
ARSENALE, IUAV**



LINKS

Questa sezione della Biennale raccoglie una serie di progetti fra arte e architettura che indagano il rapporto della Biennale con la città o fra i suoi vari raccordi

PARTECIPAZIONI NAZIONALI

1. SPAGNA

Commissario Rosa Martinèz
Artisti Santiago storia... non sei riuscito a trovarlo a Venezia

2. BELGIO

Commissario Thierry de Duve
Artisti Silvie Eyberg, Valérie Mannaerts

3. OLANDA

Commissione Rein Wolfs
Artisti: Carlos Amoraes, Alida Framis, Meschac Gaba, Jeanne van Heeswijk, Erik van Lieshout

5. ISLANDA

Commissario Laufey Helgadóttir; commissario aggiunto Gudny Magnúsdóttir
Artista Rúri

6. UNGHERIA

Commissario Julia Fabényi; curatore Zsolt Petrányi
Artisti Littel Warsaw (András Gàlik & Bálint Havas)

7. BRASILE

Commissario Manoel Francisco Pires da Costa; curatore Alfons Hug
Artisti Beatriz Milhazes, Rosângela Renné

8. AUSTRIA

Commissario Kaspar König; commissario aggiunto Bettina M. Buse
Artista Bruno Gironcoli

9. SERBIA E MONTENEGRO

Commissario: Branislava Andjelkovic. Curatori: Branislava Andjelkovic, Branislav Dimitrijevic, Dejan Sretenovic
Artista Milica Tomic

10. EGITTO

Commissario Mostafa Abdel-Moity
Artista Ahmed Nawar

11. ITALIA (Padiglione Venezia)

Commissario Pio Baldi;
curatori Paolo Colombo, Monica Pignatti Morano, Diletta Borromeo, Massimo Minimi
Artisti Charles Avery, Avish Khebrezadeh, Sara Rossi, Carola Spadoni Ministero per i Beni culturali e le Attività Culturali

12. POLONIA

Commissario Agnieszka Morawinska;
curatori Pawel Sosnowski, Anna Jagiello
Artista Stanislaw Drézd

13. ROMANIA

Commissario Calin Man
Artisti Calin Man / Cinema Ikon

14. GRECIA

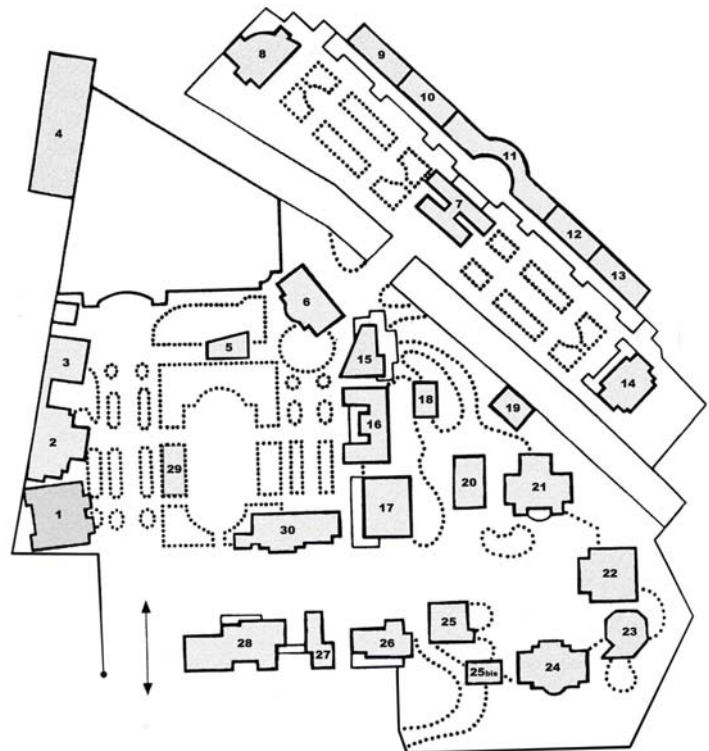
Commissario Marina Fokidis
Artisti Athanasia Kyriakakos, Dimitris Rotsios

15. ISRAELE

Commissario Mordechai Omer.; curatore Mordechai Omer; commissario aggiunto Arad Turgeman, Diana Shoef
Artista Michal Rovner

16. STATI UNITI D'AMERICA

Commissario Katleen goncharov.
Artista Kathleen Goncharov

**17. PAESI NORDICI**

commissari Ute Meta Bauer; curatori Anne Karin Jortveit, Andrea Kroksnes
Artisti Mamma Andersson, Kristina Breein, Liisa Lounila

18. URUGUAY

Commissario Carlos Alejandro Barros.
 curatore: Luciano Caramel
Artista Pablo Atchugary

19. AUSTRALIA

Commissario Victoria Lynn; curatore Linda Michael
Artista Patricia Piccinini

20. REPUBBLICA Ceca E REPUBBLICA SLOVACCA

Commissario Michal Kolecek
Artisti Kamera skura & Kunst-FuFy

21. FRANCIA

Commissari Jean-Pierre Criqui, Alfred Pacquement
Artista Jean-Marc Bustamante

22. GRAN BRETAGNA

Commissario Andrea Rose; commissari aggiunti Brendan Griggs
Artista Chris Ofili

23. CANADA

Commissario Pierre Théberge; curatore Gilles Godmer
Artista Jana Sterbak

24. GERMANIA

Commissario Julian Heynen
Artisti Candida Hofer, Martin Kippenberger

25. GIAPPONE

Commissario Yuko Hasegawa; Vice-commissari Miki Okabe, Yoshimi Tsurumi
Artisti Motohiko Odani, Yutaka Sone

25 BIS. REPUBBLICA DI COREA

Commissario Kim Hong-Hee
Artisti Whang In Kie, Bach Yiso, Chung Seoyoung

26. RUSSIA

Commissario Evgeniy Zyablov; Curatore: Viktor Misiano
Artisti Sergey Bratkov, Vladimir Dubossarsky & Alexander Vinogradov, Valery Koshliakov, Konstantin Zvezdochetov

GEORGIA

Artisti Tea Gvetadze e Tamara Khundadze (Museum of Fundamental Archeology), Levan Chogoshvili (Beyond Banns), Commissario. Nana Kipiani, Renata Wiehager.
 Curatore: Irena Popiashvili. Vice-Commissioner. Tea Tabatadze

27. VENEZUELA

Commissario Maria Luz Cárdenas. Curatore: Maria Luz Cárdenas. Vice-Curator. Dolores Diaz-Benjumea.

28. SVIZZERA

Commissario . Urs Staub. Vice-Commissioner. Andreas Miinch
Artisti Emmanuelle Antille (padiglione centrale), Jörg Lenzlinger & Gerda Steiner (Chiesa di SanStae)

PARTECIPAZIONI NAZIONALI

29. Padiglione del libro

30. DANIMARCA

Commissario Gitte Ørskou
Artista Olafur Eliasson

*PAESI SENZA PADIGLIONE

BOSNIA HERZEGOVINA

Commissario Enver Hadiomerspahić;
 vice-commissario Edo Hoziić; curatore Asja Mandić

Artisti: Maja Bajević, Jusuf Hadžifejzović, Edin Numankadić, Nebojsa Serić-Soba

CROAZIA

Commissario Leonida Kovač

Artisti: Boris Cvjetanović, Ana Opalić

FYROM

Commissario Emil Aleksiev; Zlatko Teodosievski

Artista Vana Urosevik; Zaneta Vangeli

INDONESIA

Commissario Sumarti Sarwono; Curatore: Amir Sidharta. Vice- Commissario Grace Anna Marie

Artisti: Arahmaiani, Dadang Christanto, Tisna Sanjaya, Made Wianta

IRAN

Commissario Majid Karshenas. Vice Commissario. Alireza Samiazar. Curatore: Reza Nami

Artisti: Behrooz Daresh, Abbas Kiarostami, Hossein Khosrojerdi, Ahmad Nadalian

IRLANDA

Commissario. Valerie Connor

Artista Katie Holtén

KENIA

Commissario Ugo Simonetti; Vice- Commissario Nanda Vigo

Artisti: Richard Onyango, Armando Tanzini

LATVIA

Commissario LCCA; Curatore: Mara Traumame; Vice- Commissario Paivi Tirkkonen

Artisti: Group F5 (leva Rubeze, Marti.Is Ratniks, Liga Marcinkeviča, Ervins Brooks, Felikss Ziders)

LITHUANIA

Commissari: Christian Caujolle, Svajone Stanikiene; Vice-commissari leva Dilytee, Rima Povilionyte

Artista S&P Stanikas

LUSSEMBURGO

Commissario Marie-Claude Beaud; commissari aggiunti Björn Dahlström,

Artista Su-Mei Tse

NUOVA ZELANDA

Commissario Jenny Gibbs; curatore Boris

Kremes, Robert Leonars

Artista Michael Stevenson

PORTOGALLO

Commissari: João Fernandes, Vicente Todoli

Artista Pedro Cabrita Reis

REPUBBLICA DI ARMENIA

Commissario e curatore Edward Balassanian

Artisti: David Kareyan & Eva Khachatrian

REPUBBLICA DI CIPRO

Commissario Loulli Michaelidou; curatore

Henry Meyric Hughes

Artista Nikos Charalambidis

REPUBBLICA DI ESTONIA

Commissario Sirje Helme; Curatore: Anders

Harm

Artista John Smith

REPUBLIC OF KOREA

Commissario: Kim Hong-Hee

Artisti: Whang In Kie, Bahc Yiso, Chung

Seoyoung

REPUBBLICA DI SLOVENIA

Commissario Jurij Krpan; Aurora Fonda

Artisti Ziga Karij

SINGAPORE

Commissione: Ching-Lee Goh. Curator:

Sze-Wee Low. Vice-Commissioner: Paolo De Grandis

Artista: Heman Chong, Francis Ng, Swie-Hian Tan

THAILAND

Commissione Apinan Poshyananda

Artisti: Kamol Phaosavasdi, Tawatchai Puntusawasdi, Michael Shaowanasai, Vasan Sitthiket, Manit Sriwanichpoom, Montri Toemsombat, Sakarin Krue-On

TURCHIA

Commissario Beral Madra;

Artisti: Nuri Bilge Ceylan, Ergin Cavusoglu, Giil Ilgaz, Neriman Polat, Nazif Topcuoglu

UCRAINA

Commissario Alexander Fedoruk. Curatori:

Viktor Sydorenko, Alexander Solovyov; Vice

Curatore: Victoria Burlaka.

Artista Viktor Sydorenko

ITALO-LATINO AMERICANO

Commissario Irma Arestizabal; commissario

aggiunto Alessandra Bonanni

ARGENTINA Charly Nijensohn

CILE Eugenia Vargas

COLOMBIA Maria Fernanda Cardoso

COSTA RICA Marisel Jiménez Rittner, Rossella

Matamoros, Joaquin Rodriguez del Paso

ECUADOR Tomas Ochoa

EL SALVADOR Muriel H. Hasbun

PANAMA Brooke Alfaro, Haydee Victoria

Suescum

REPUBBLICA DOMINICANA Marcos Lora Read

FEDERAL REPUBLIC OF CHINA

Commissario Yan Dong. Curatore Franc: Fan

Dian, Wang Yong .

Artisti: Liu Jianhua, Lu Shengzhong, Wang Shu, Yang Fudong, Zhan Wang (exposing at Beijing)

EXTRA 50**MOSTRE PATROCINATE
DALLA BIENNALE DI VENEZIA****ABSOLUT GENERATIONS****Sede:** Palazzo Zenobio

Curatore: Hervé Landry, curatore aggiunto Paola Tognon

Organizzazione: The Absolut Company, Stockholm

BRAIN ACADEMY APARTMENT**Sede:** Liceo Artistico Statale; Serra dei Giardini di Castello; Rialto Net

Curatore: Guglielmo di Mauro; ideatore con Emilio Morandi

Organizzazione: Liceo Artistico Statale di Venezia
THE DAWN OF DIMI**Sede:** Auditorium Santa Margherita

Organizzazione Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki

FURTHER. ARTISTS FROM WALES**Sede:** Ex Birreria, Giudecca

Commisario Michael Nixon; curatore Patricia Fleming

Organizzazione: Wales Arts International, Cardiff

HANS ULRICH OBRIST - INTERVIEWS**Sede:** Archivio del Contemporaneo, Arsenale

Organizzazione: Fondazione Pitti Immagine Discovery, Florence

HUNGRY GHOSTS**Sede:** Vaporetto sul Canal Grande

Curatore: Elpeth Sage

Organizzazione: On Edge, Vancouver

**I IYA/EMILIA KABAKOV "WHERE IS OUR
PLACE?"****Sede:** Fondazione Querini Stampalia

Curatore: Chiara Bertola

Organizzazione: Fondazione Querini Stampalia, Venice

INHABIT**Sede:** Oratorio di San Ludovico, Dorsoduro

Curatori Vittorio Urbani, Camilla Seibezzi

Organizzazione: FRAME (Finnish Fund for Art Exchange), Helsinki

FABIO MAURI - Istantanea di un Duca morto**Sede:** Galleria Nuova Icona

Curatori: Vittorio Urbani, Gaetano Salerno, Camilla Seibezzi

Organizzazione: Nuova Icona, Venice

**ITALIAN FACTORY -LA NUOVA SCENA
ARTISTICA ITALIANA****Sede:** Istituto Santa Maria della Pietà

Curatore Alessandro Riva; assistente del curatore Micaela Bonetti

Organizzazione: Ministero degli Affari Esteri

LIMBO ZONE**Sede:** Palazzo delle Prigioni

Commisario Tsai-lang Huang; Vice-commisario Paolo De Grandis, curatore ospite Shi-min Lin

Organizzazione: Taipei Fine Arts Museum di Taiwan

NAVIGATING THE DOT**Artists from Hong Kong, China****Sede:** Arsenale, campo della Tana

Curatore: Para/Site Art Space

Organizzazione: Hong Kong Arts Development Council, Hong Kong, China

PELLEROSSASOGNA - THE SHIRT**Sede:** Ca' Foscari University, Palazzo

Cosulich, Zattere,

Organizzazione: Indigenous Arts Action Alliance (IA3), Santa Fe, USA

**RADAR CONTEMPORARY ARTS FOR
EUROPEAN CITIES****Sede:** Centro Civico (Isola della Giudecca) e sedi varie

Un progetto Europeo per promuovere l'integrazione sociale attraverso interventi artistici.

Coordinatore scientifico per Venezia Angela Vettese; junior curator Martha Crombie

Organizzazione: Venice International University con la Municipalità di Atene; Malopolski Instytut Kultury, Cracovia, Polonia; Lewisham Council, Grand Bretagna; Città di Plovdiv, Bulgaria; Venice City Council, Italia; FNV Venezia, Italia; Weimar University, Germania; Istituto Universitario di Architettura, Venezia (Facoltà di Arte e Design), Università Ca' Foscari, Venezia.

RESHAPE!**Sede:** Istituto Nautico S. Venier

Curatori Sara Arrheniun e Karina Ericsson Warn

Organizzazione: IASPI (International Artists' Studio Program in Sezia), Stoccolma

IL SOGNO CHE RISORGE DALLA VITA**Sede:** Chiesa dei Santi Geremia e Lucia

Curatore Marie-Aimée Tirole; collaboratore Clemens Toussaint

Organizzazione: Comité National Monégasque de l'A.I.A.P., UNESCO, Monaco

STOPOVER**Sede:** Convento dei Santi Cosma e Damiano, Giudecca

Curatore David Thorp

Organizzazione: The Henry Moore Foundation Contemporary Projects

THE SNOW SHOW: VENICE**Sede:** Palazzo Zorzi

Commisario Lance M. Fung; curatori Hilka Likkanen, Unto Käyhkö

Organizzazione: Kemi Art Museum, Finlandia, con Rovaniemi Art Museum, Finlandia

ZENOMAP**Sede:** Palazzo Giustinian Lolini

Curatori: Francis MacKee, Kay Pallister

Organizzazione: Scottish Arts Council con il British Council

EVENTI

EVENTI DELLA VERNICE 12-14 GIUGNO 2003

Si consulti il documento in "Analisi della mostra"
in questa sezione

EVENTI DI STAZIONE UTOPIA

durante tutta la durata della mostra si svolgono
eventi, quello che segue è un calendario
esemplificativo degli incontri, performance e
dibattiti svoltisi durante il vernissage

ogni giorno performance di: Christoph Schlingensief, Church of Fear
Shimabuku Will
Anatoli Osmolowsky
Radio Arte Mobile, Zerynthia insieme a Franz West
Martha Rosler e Oleanna group
Karl Holmquist
Agnès Varda

- 12 GIUGNO** 12.00 Karl Holmquist and Agnès Varda
13.00 Jonas Mekas Films
15.00 Edouard Glissant
16.00 The Utopian City di Ilya and Emilia Kabakov (film)
17.00 seconda proiezioni dei Film di Jonas Mekas
20.00 presentazione Utopia Station nell'ambito di 99.
- 13 GIUGNO** 10.00 Kitakyushu presenta the Bridge the Gap book
11.00 Wong Hoy Cheong, performance
12.00 performances continue con Karl Holmquist and Agnès Varda
12.30 Tom Gotovac, performance
13.00 Martha Rosler performance, con Oleanna Group
14.00 Anri Sala e Edi Rama, proiezione e discussione
15.00 Panel con Rem Koolhaas, Yona Friedman, Stefano Boeri
16.00 Prima di Sink or Swim, Lawrence Weiner
17.00 Presentazione del primo volume interviste di Hans Ulrich
Obrist a seguire conversazione tra l'autore, Francesco Bonami e
Rem Koolhaas
- 14 GIUGNO** 12.00 Perché
13.00 Karl Holmquist e Agnès Varda
14.00 Lucia Prandi, presentata da Marco de Michelis e Angela Vettese
15.00 Panel con Shimabuku, Yang Fudong, Kamin Lertchaiprasert and
Wong Hoy Cheong
16.30 John Bock, performance

EVENTI

99. EVERY IDEA BUT ONE

Calendario degli incontri

14/06/2003 Francesco Morace sociologist, writer and journalist
 16/06/2003 Alfonso Berardinelli writer
 17/06/2003 Daniele Di Gennaro publisher
 18/06/2003 Marco Casamonti architect
 18/06/2003 Alberto Cecchetto architect
 19/06/2003 Franco Bolelli writer, philosopher, events organizer
 20/06/2003 Roberto Panzarani psychologist
 21/06/2003 Tracy Metz journalist
 25/06/2003 Tiziano Scarpa writer
 26/06/2003 Lorenzo Miglioli digital artist
 27/06/2003 Umberto Curi philosopher
 28/06/2003 Frédéric Flamand director Biennale Danza
 28/06/2003 Franco La Ceda anthropologist and architect
 28/06/2003 Piero Zanini architect
 29/06/2003 Elido Fazi publisher
 02/07/2003 Enrico Arosio journalist
 03/07/2003 Luca Stoppini graphic designer
 04/07/2003 Tommaso Pincio writer
 05/07/2003 Arvo Part composer
 06/07/2003 Stefano Pistolini journalist, TV scriptwriter and writer
 09/07/2003 Massimiliano Capati essayist
 10/07/2003 Francesca Mazzucato writer
 11/07/2003 Alberto Kurapel producer and dramatist
 12/07/2003 Sandro Veronesi writer
 13/07/2003 Fabio Novembre designer
 16/07/2003 Erik Drooker illustrator and drawer
 16/07/2003 Mario Maffi writer
 18/07/2003 Stefano Boeri architect
 19/07/2003 Giancarlo Calza orientalist
 19/07/2003 Pio d'Emilia journalist
 19/07/2003 Alessandro Gomasasca orientalist
 19/07/2003 Samuel-Fuyumi Namioka contemporary art critic
 20/07/2003 Lorenzo Romito architect
 01/08/2003 Philippe Dagen art critic
 02/08/2003 Lars Spuybroek architect
 03/08/2003 Francesco Avallone psychologist
 23/08/2003 Giulio Mozzi writer
 24/08/2003 Marco Navarra architect
 07/09/2003 Alain Elkann journalist, writer
 10/09/2003 Chiara Gamberale writer
 11/09/2003 Massimo Coppola journalist, television presenter
 12/09/2003 Alberto Oliverio psychologist
 13/09/2003 Michele Serra journalist
 14/09/2003 Alberto Abruzzese sociologist
 17/09/2003 Andrea Zingoni producer, writer
 18/09/2003 Uri Caine director Biennale Musica
 18/09/2003 Rudy Stauder journalist
 19/09/2003 Michel Maffesoli sociologist
 20/09/2003 Luciano Pietronero physicist
 21/09/2003 Massimo Canevacci anthropologist
 24/09/2003 Anna Detheridge journalist
 25/09/2003 Marco D'Eramo sociologist, journalist, writer
 26/09/2003 Gianluigi Mansi psychiatrist
 27/09/2003 Ugo Bressanello manager
 28/09/2003 Marco Ferrante journalist, writer
 01/10/2003 Mariuccia Casadio journalist and art critic
 01/10/2003 Maria Luisa Frisa art and fashion critic
 01/10/2003 Adriana Mulassano journalist and fashion critic
 02/10/2003 Antonio Romano graphic designer
 03/10/2003 Mauro Covacich writer
 04/10/2003 Giorgio Gori producer
 05/10/2003 Yves Mény political commentator
 08/10/2003 Dennis Redmont journalist
 09/10/2003 Errico Buonanno writer
 10/10/2003 Fiona Diwan journalist
 11/10/2003 Eugenio Tassini journalist
 15/10/2003 Lorenzo Mattotti drawer
 16/10/2003 Cliostaat architectural studio
 17/10/2003 Lucio Caracciolo journalist
 22/10/2003 Andrea Granelli manager
 23/10/2003 Aldo Grasso journalist, television critic
 24/10/2003 Arianna Dagnino journalist, writer
 24/10/2003 Stefano Gulmanelli symbolic analyst
 25/10/2003 Domenico De Masi sociologist
 30/10/2003 Marco Paolini actor
 31/10/2003 Guido Guerzoni essayist
 01/11/2003 Peter Sloterdijk philosopher
 02/11/2003 Paolo Legrenzi psychologist

TIPPING POINT

Incontri organizzati dall'Archivio del Contemporaneo - ASAC

Calendario

27 giugno Marco de Michelis, Facoltà di Design e Arti IUAV
 28 giugno Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO
 29 giugno Giorgio Camuffo, STUDIO CAMUFFO -
 4 Luglio Marco Pierini, PALAZZO DELLE PAPERESSE- CENTRO ARTE CONTEMP.- Siena
 5 Luglio Peter Weiermair GAM - Bologna
 6 Luglio Mario Cristiani, ASSOCIAZIONE GALLERIA CONTINUA - San Gimignano
 11 Luglio Kuno Prey, Facoltà di Design e Arti - Bolzano
 12 Luglio Riccardo Passoni, FONDAZIONE TORINO MUSEI - GAM - Torino
 13 Luglio Andreas Hapkemeyer e Marion-Piffer Damiani, MUSEION - MUSEO D'ARTE MODERNA E CONTEMP. - Bolzano
 12 settembre Ludovico Pratesi, CENTRO ARTI VISIVE PESCHERIA
 13 settembre Gillian Crampton Smith, INTERACTION DESIGN
 14 settembre Salvatore Lacagnina, GALLERIA CIVICA D'ARTE CONTEMP. MONTEVERGINI - Siracusa
 19 settembre Fabio Cavallucci, GALLERIA CIVICA D'ARTE CONTEMPORANEA
 21 settembre Patrizia Brusarosco, Mario Gorni, ASSOCIAZIONE VIAFARINI / ASSOCIAZIONE CARE OF - Milan
 26 settembre Chiara Bertola, FONDAZIONE SCIENTIFICA QUERINI STAMPALIA
 27 settembre Lapo Cianchi, FONDAZIONE PITTI IMMAGINE DISCOVERY
 28 settembre Luca Massimo Barbero, COLLEZIONE PEGGY GUGGENHEIM
 3 ottobre Daniel Soutif, CENTRO PER L'ARTE CONTEMPORANEA LUIGI PECCI
 4 ottobre Jean - Hubert Martin, PAC- PADIGLIONE D'ARTE CONTEMPORANEA and MUSEO DEL PRESENTE
 5 ottobre Lorenzo Marchetto, ASSOCIAZIONE ABACO, Vicenza
 10 ottobre Gabriella Belli, MART-MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA, Rovereto e Trento
 11 ottobre Angela Vettese, FONDAZIONE BEVILACQUA LA MASA
 12 ottobre Beniamino Saibene, ASSOCIAZIONE ESTERNI, Milano
 17 ottobre Giacinto Di Pietrantonio, GALLERIA D'ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA, Bergamo
 18 ottobre Ida Gianelli, CASTELLO DI RIVOLI
 19 ottobre Alberto Bovo, HANGAR DESIGN, Mogliano Veneto
 24 ottobre Marco Goldin, LINEA D'OMBRA, Conegliano
 25 ottobre Renzo di Renzo, FABRICA, Treviso
 26 ottobre Richard Peduzzi, ACCADEMIA DI FRANCIA, VILLA MEDICI, Roma
 30 ottobre Alberto Robecchi, URBAN MAGAZINE, Milano
 31 ottobre Mario Pieroni, ZERYNTHIA, Roma
 1 novembre Danilo Eccher, MACRO - MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA
 2 novembre Anni Ratti, FONDAZIONE ANTONIO RATTI, Como

EVENTI

SENSI CONTEMPORANEI

calendario mostre

REGIONE	SEDE	TITOLO SEZIONE	DATE
ABRUZZO	L'Aquila Forte Spagnolo	<i>Clandestini</i>	dal 21 luglio al 21 ottobre
BASILICATA	Potenza Museo Archeologico Provinciale	<i>Sistemi Individuali</i>	dal 29 maggio al 30 ottobre
	Matera Palazzo Lanfranchi	<i>Movimento/Movimenti</i>	dal 30 maggio al 5 ottobre
CALABRIA	Reggio Calabria - Villa Zerbi	<i>Zona d'Urgenza</i>	dal 18 settembre al 14 novembre
CAMPANIA	Napoli - Mostra d'Oltre- mare	<i>Stazione Utopia</i>	dal 27 luglio al 9 settembre
MOLISE	Nuovo Museo d'Arte Contemporanea della Regione Molise	<i>Movimento/Movimenti</i>	dal 2 ottobre al 30 novembre
PUGLIA	Bari - Sala Murat Lecce - Castello Carlo V	<i>La Zona</i> <i>Movimento/Movimenti</i>	dal 15 luglio al 16 ottobre dal 16 luglio al 16 ottobre
SICILIA	Palermo - Palazzo Belmonte Riso	<i>Ritardi e Rivoluzioni</i>	dal 15 settembre al 30 ottobre
	Bagheria - Villa Cattolica	<i>Movimento/Movimenti</i>	dal 15 settembre al 30 ottobre

PREMIAZIONI

GIURIA PER L'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE

presidente
Salvatore Settis

Richard Flood
Koyo Kouoh
Dalia Levin
Vasif Kortun
Pio Baldi

GIURIA PER LA MIGLIORE PARTECIPAZIONE NAZIONALE

presidente
Salvatore Settis

Gabriella Belli
Isabel Carlos
Vishakha N. Desai
Rose Issa
Shinji Kohmoto

LEONE D'ORO ALLA CARRIERA

MICHELANGELO PISTOLETTO
CAROL RAMA

LEONE D'ORO PER LA MIGLIORE PARTECIPAZIONE INTERNAZIONALE

Il Leone d'Oro per la migliore partecipazione internazionale è assegnato al padiglione del Lussemburgo che espone l'opera di SU-MEI TSE, una forte ma poetica combinazione di suono, film e spazio, che risulta immediatamente attraente allo sguardo ma è ricca di sottili eco di significati politici e metafisici. Il luogo stesso in cui il padiglione del Lussemburgo è collocato mette in dubbio che siano necessari padiglioni nazionali di grandi dimensioni.

PREMIO PER LA GIOVANE ARTE ITALIANA

Il premio per la giovane arte italiana è assegnato ad AVISH KHEBREHZA-DEH, per la grazia del suo lavoro di animazione, la sottigliezza del narrare e la capacità di fondere nella propria arte influenze innumerevoli.

LEONE D'ORO PER UN ARTISTA SOTTO I 35 ANNI

Il Leone d'Oro per un artista sotto i 35 è assegnato a OLIVER PAYNE e NICK RELPH, per aver creato un'opera che non riguarda nè lo ieri nè il domani ma piuttosto l'oggi, il tempo presente nel senso più stretto. Il loro lavoro riflette la cultura la cultura urbana ed il sospetto tra generazione è autentico, astratto e sapiente. Esso racconta con linguaggio universale la solitudine ed il coraggio delle giovani generazioni.

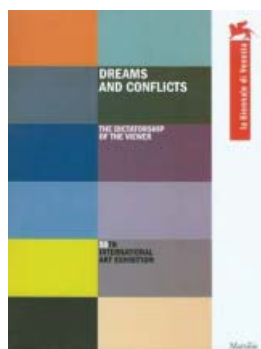
LEONE D'ORO PER LA MIGLIORE OPERA ESPOSTA

Il Leone d'Oro per la migliore opera esposta è assegnato a PETER FISCHLI e DAVID WEISS in riconoscimento del loro lungo e coerente lavoro comune della sua modestia, chiarezza e qualità artistica, per aver posto domande che ci fanno tutti un pò più disposti a capirci a vicenda, e per aver creato un lavoro che coglie la vera natura dei sogni e dei conflitti.

**LA BIENNALE DI VENEZIA.
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE**

**SOGNI E CONFLITTI -
LA DITTATURA DELLO SPETTATORE**

VOLUME 1



MARSILIO

a cura di **Francesco Bonami**
e **Maria Luisa Frisa**

1 volume

Pagine totali 668

24x29 cm

Italiano e Inglese

COLOPHON

catalogo a cura di
Francesco Bonami Maria
Luisa Frisa

progetto grafico e
impaginazione
Bianco
Alessandro Gori

coordinamento redazionale
Francesca Del Puglia
Sandra Montagner
con Carla Bianchi
Riccardo Dirindin

copertina CODesign

realizzazione del catalogo
Marsilio Editori

coordinamento editoriale
Rossella Martignoni

redazione e impaginazione
in.pagina s.r.l.,
Mestre-Venezia

coordinamento tecnico
grafico
Piergiorgio Canale
Stefano Grandi

traduzioni
Alberto Folin
(dal francese)
Barbara Giacometti (dallo
spagnolo)
Floriana Pagano
(dall'inglese e dal tedesco)
Alessandro Romano
(dal russo)
Valeria Barboni, Paolo
Barnaba, Olga Barmine,
Viviana Tonon (dall'inglese)

fotolito
Fotolito Veneta,
San Martino Buonalbergo,
Verona

stampa
Grafiche Peruzzo,
Veggiano, Padova

confezione
Legatoria Zanardi, Padova
© 2003

LA BIENNALE DI VENEZIA
Ca' Giustinian
San Marco 1364/a 30124
Venezia

SOMMARIO A

- XIX** PRESENTAZIONE
Franco Bernabè
- XXI** "HO UN SOGNO"
Francesco Bonami
RITARDI E RIVDLUZIONI
Francesco Bonami
Daniel Birnbaum
- 60** INTERLUDE 1
63 LA ZONA
Massimiliano Gioni
- 86** INTERLUDE 2
88 INTERLUDE 3
91 CLANDESTINI
Francesco Bonami
- 126** INTERLUDE 4
128 INTERLUDE 5
131 SMOTTAMENTI
Gilane Tawadros
- 146** INTERLUDE 6
149 SISTEMI INDIVIDUALI
Igor Zabel
- 185** Z.O.U. / ZONA D'URGENZA
Hou Hanru
- 238** INTERLUDE 7
241 LA STRUTTURA DELLA CRISI
Carlos Basualdo
- 288** INTERLUDE 8
291 RAPPRESENTAZIONI ARABE CONTEMPORANEE
Catherine David
- 298** INTERLUDE 9
301 IL QUOTIDIANO ALTERATO
Gabriel Orozco
- 316** INTERLUDE 10
319 STAZIONE UTOPIA
Molly Nesbit
Hans Ulrich Obrist
Rirkrit Tiravanija
- 416** INTERLUDE 11
418 INTERLUDE 12
421 PITTURA / PAINTING: DA RAUSCHENBERG
A MURAKAMI, 1964-2003
Francesco Bonami
- 478** INTERLUDE 13
LINK
- 482** ASAC ! ARCHIVIO DEL CONTEMPORANEO
486 THE CORD
488 RISERVA ARTIFICIALE
490 OMUSE PROJECT 1 - UNO SPAZIO VUOTO
PIENO D'ARTE
- 492** ILLYMIND
494 RECYCLING THE FUTURE VV'
502 INTERLUDE

SOMMARIO B

- 518 CROAZIA
520 DANIMARCA
522 EGITTO
524 ESTONIA
526 FRANCIA
528 FYROM (EX REPUBBLICA JUGOSLAVA
DI MACEDONIA)
- 530 GEORGIA
532 GERMANIA
534 GIAPPONE
536 GRAN BRETAGNA
538 GRECIA
540 INDONESIA
542 IRAN
544 IRLANDA
546 ISLANDA
548 ISRAELE
550 ITALIA
552 KENIA
554 LETTONIA
556 LITUANIA
558 LUSSEMBURGO
560 NUOVA ZELANDA
562 OLANDA
564 PAESI NORDICI: FINLANDIA, NORVEGIA,
SVEZIA
- 568 POLONIA
570 PORTOGALLO
572 REPUBBLICA CECA E REPUBBLICA
SLOVACCA
574 REPUBBLICA DI ARMENIA
576 REPUBBLICA DI CIPRO
578 REPUBBLICA DI COREA
580 REPUBBLICA DI SLOVENIA
582 REPUBBLICA POPOLARE CINESE
584 ROMANIA
586 RUSSIA
588 SERBIA E MONTENEGRO
590 SINGAPORE
592 SPAGNA
594 STATI UNITI D'AMERICA
596 SVIZZERA
598 THAILANDIA
600 TURCHIA
602 UCRAINA
604 UNGHERIA
606 URUGUAY
608 VENEZUELA
- 610 ISTITUTO ITALO-LATINO AMERICANO:
ARGENTINA, CILE, COLOMBIA, COSTA
RICA, ECUADOR, EL SALVADOR,
PANAMA,
PERÙ, REPUBBLICA DOMINICANA
- EXTRA. 50**
- 618 ABSOLUT GENERATIONS
620 BRAIN ACADEMY APARTMENT
622 THE DAWN OF DI MI
624 FURTHER: ARTISTS FROM WALES
626 HANS ULRICH OBRIST - INTERVISTE
628 HUNGRY GHOSTS - FANTASMI
AFFAMATI
630 ILYA / EMILIA KABAKOV "WHERE IS OUR
PLACE?"
632 INHABIT
634 ITALIAN FACTORY
- 636 LIMBO ZONE
638 FABIO MAURI
640 NAVIGATING THE DOT -
ARTISTS FROM HONG KONG, CHINA
642 PELLEROSSASOGNA - THE SHIRT
644 RADAR - CONTEMPORARY ARTS FOR
EUROPEAN CITIES
646 RESHAPE!
648 THE SNOW SHOW: VENICE
650 IL SOGNO CHE RISORGE DALLA VITA
652 STOPOVER
652 ZENOMAP
657 GLI ARTISTI

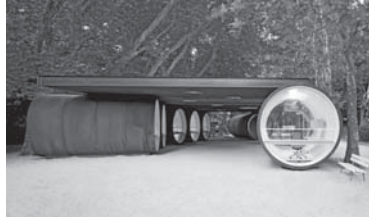
DISPLAY

2003

LA BIENNALE DI VENEZIA
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

GIARDINI

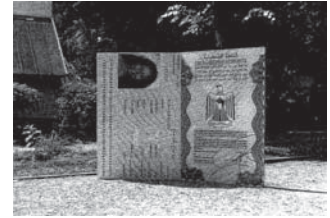
ENTRATA:



Archea associati, *The Cord*, 2003



Maurizio Cattelan,
Charlie, 2003



Sandi Hilal e Alessandro Petti,
Stateless Nation, 2003



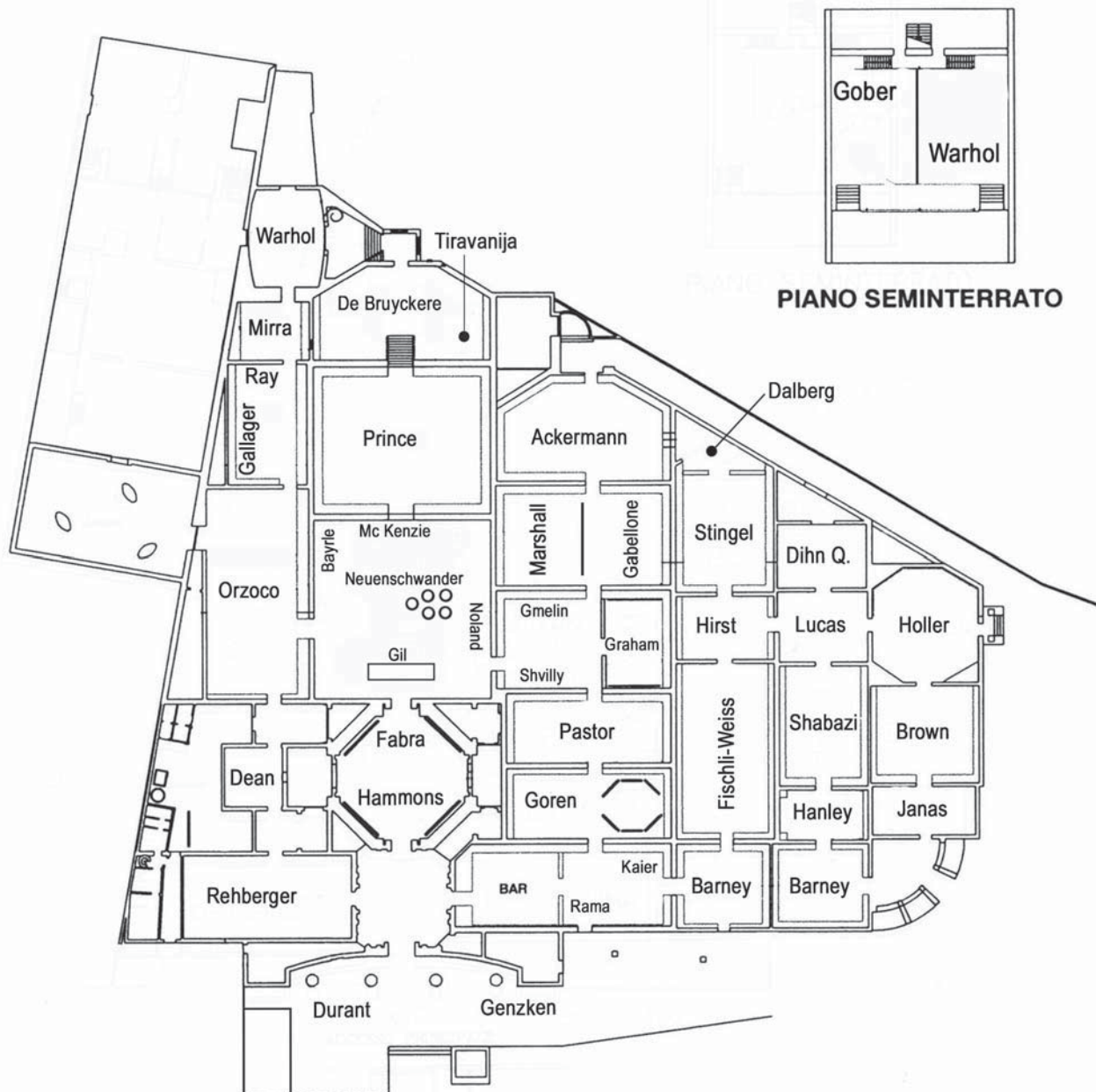
Christoph Schlingensiefel, *Church of Fear*, 2003

L'entrata alle sedi della Biennale, tanto ai Giardini quanto all'Arsenale, è segnata dalle strutture realizzate da Archea associati nell'ambito di Link. Nei Giardini si aggira la scultura radiocomandata di Maurizio Cattelan di un bambino, con il volto dell'artista, che si aggira per i viali che sono contrappuntati da un ingrandimento di passaporti; parte della mostra *Interludes*, che si articola in piccoli interventi sparsi per la Biennale e la città di Venezia, *Stateless Nation* è un progetto che mette in discussione il concetto di nazione e rappresentanza nazionale. Nella zona alberata di Giardini inoltre è possibile appollaiarsi su parte dell'installazione di Christoph Schlingensiefel, mentre la seconda parte del progetto artistico si conclude in fondo all'Arsenale ospitato dalla mostra *Stazione Utopia*.

LA BIENNALE DI VENEZIA
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

PADIGLIONE CENTRALE

IPOTESI DI RICOSTRUZIONE
DELL'ALLESTIMENTO DEL PADIGLIONE:



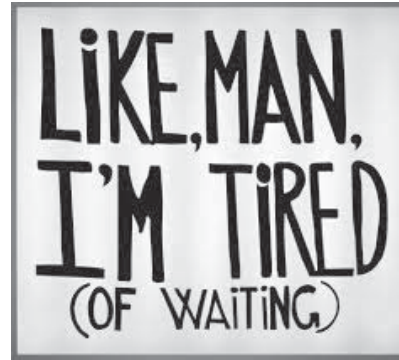
LA BIENNALE DI VENEZIA
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

PADIGLIONE CENTRALE

RITARDI E RIVOLUZIONI



Isa Genzhen, *Haare wachsen wie sie wollen*
(i capelli crescono come vogliono), 2003



Sam Durant, *Like, man, I'm tired (of waiting)*, 2002



David Hammons, *Praising to safety*, 1997

Nella prima sala il visitatore è accolto dal gruppo scultoreo di David Hammon costituito da due sculture in bronzo thailandesi fra le quali è sospesa una spilla da balia. L'opera isolata al centro dell'esedra su di un tappeto rappresenta la sintesi dell'idea curatoriale di Francesco Bonami. Negli angoli inoltre si riconoscono i monitor che trasmettono i video di Fabra.

Veduta dell'allestimento:

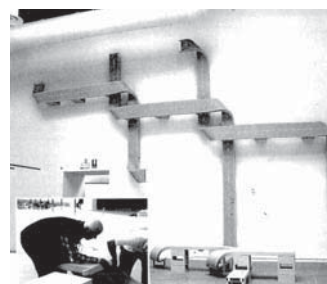
sullo sfondo alla parete:
Lucy McKenzie, *Murale per la Biennale*, 2003

In fondo per terra:
Rivane Neuenschwander,
Globos, 2003

in primo piano:
Gil Carmit, *Bus*, 2002



Cady Noland, *The big slide*, 1989



Thomas Bayerle, *Autobahn*, 2002-2003

La stanza si apre con le scritte a lettere cubitali *Mmm! Ahh! Ohh!* di Lucy McKenzie ironicamente suggerendo una posizione di difficile interpretazione delle opere da parte del visitatore, anzi dello spettatore. La fisicità dello spettatore richiesta e negata insieme è data tanto dalle scritte sui muri che dalla pensilina dell'autobus di Gil Carmit in mezzo alla stanza, come anche il raggruppamento di palloni senza i propri calciatori di Rivane Neuenschwander. A sinistra sulla parete e a terra l'installazione di Bayerle che era stata originariamente pensata per stare all'esterno mentre dalla parte opposta l'opera di Cady Noland.

LA BIENNALE DI VENEZIA
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

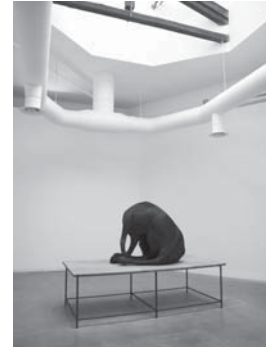
RITARDI E RIVOLUZIONI

PADIGLIONE CENTRALE



Richard Prince, senza titolo (Cowboy), 1980-2002

A Richard Prince è dedicato l'intero soppalco. Sulle pareti sono distribuite le opere che ritraggono per lo più cowboy, simbolo di un rapporto romantico, solitario e tutto maschile con la natura. Scendendo dal soppalco Berlinde de Buyckere espone sia il cavallo nero che una figura femminile con i capelli lunghi entrambi ripiegati su se stessi a nascondere il proprio volto. Rialzati su un piedistallo si ritraggono ad un contatto visivo con lo spettatore.



Berlinde de Bruyckere, il cavallo nero / K 36, 2003

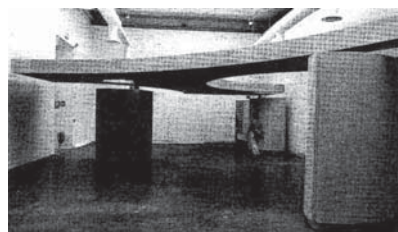


Charles Ray, Female Figure, 2003



Ellen Gallagher, Pomp Bang, 2003

Il disimpegno che porta all'infilata di stanza sulla sinistra del padiglione Italia è occupato da un monitor che trasmette il celebre video di Warhol su Duchamp. Mentre nella stanza successiva trovano due lavori fortemente incentrati sulla figura femminile: *Female Figure* di Charles Ray che nuda e a grandezza naturale si impone plasticamente nello spazio e *Pomp Bang* una grande composizione muraria di Ellen Gallagher che elabora delle immagini di donne di coloando e applicando inserti materici per farne nuove capigliature.



Gabriel Orozco, Sombra entre aros de aire (pensilina), 2003

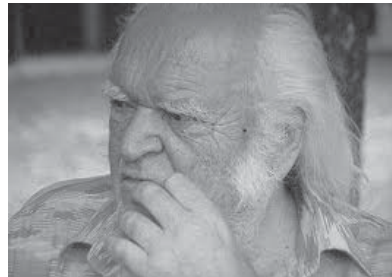


L'installazione di Gabriel Orozco nasce in diretta comunicazione con la storia dell'architettura del padiglione. Dell'attiguo Giardino di Carlo Scarpa infatti, l'artista fa un calco della copertura e la trasporta nella sala interna

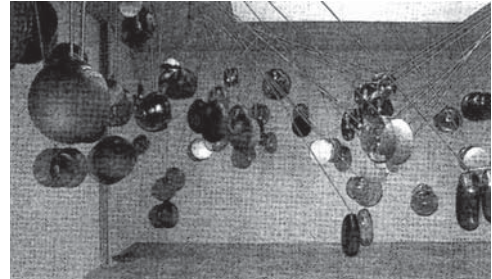
LA BIENNALE DI VENEZIA
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

RITARDI E RIVOLUZIONI

PADIGLIONE CENTRALE



*Tacita Dean, Mario Merz,
 (frame da video), 2002*



Tobias Rehberger, Seven Ends of the World, 2003

Nella piccola sala successiva all'installazione di Orozco incontriamo un altro tributo/inchiesta su un grande artista italiano Mario Merz a cui Tacita Dean dedica un video tra finzione e realtà. Alla fine dell'infilata di stanza tornando all'ingresso del padiglione Italia c'è l'opera di Tobias Rehberger *Seven Ends of the World* che si articola con diverse strutture globulari di plastica appese in maniera varia tra il soffitto e alle pareti.



*Dan Graham,
 Opposing mirrors and video monitors on time delay, 1974*



Felix Gmelin, Test del colore, la bandiera rossa, 2002

Le stanze sulla destra della grande sala centrale si aprono con la piccola proiezione video di Felix Gmelin e la fila di fotografie di Shvilly. Nell'altra porzione di stanza isolata troviamo invece l'installazione di Dan Graham che mostrano due schermi rivolti verso uno specchio con una telecamera che proietta questa riflessione creando una situazione di déjà-vu e di leggero ritardo dell'azione.

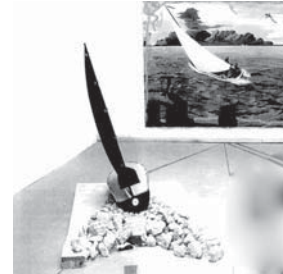
**LA BIENNALE DI VENEZIA
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE**

RITARDI E RIVOLUZIONI

PADIGLIONE CENTRALE



*Giuseppe Gabellone,
I giapponesi, 2003*



Kerry James Marshall, Gulf stream, 2003



*Franz Ackermann, The Drawing Corridor
With The Sleeping Dragon, 2001*

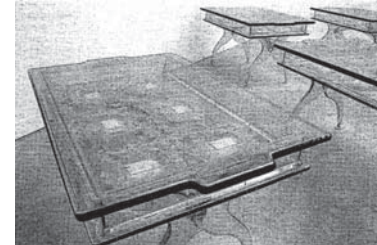
Le stanze successive presentano tutte delle situazioni installative. La prima stanza viene divisa Kerry James Marhsall che propone la barca a vela tanto a terra quanto a parete, mentre dall'altro lato Giuseppe Gabellone espone due steli in schiuma e poliuretano con la parte superiore sporgente. Le figure ritratte sembrano richiamare le antiche stampe giapponesi. Nella stanza in fondo invece Franz Ackermmann allestisce la sua sala con pittura e una grande palla segnata da una striatura di luce che pende dal soffitto.



Jennifer Pastor, The perfect ride, 2003



*Carol Rama,
particolare della parete.*



Matthew Barney, Drawing Restaint 8, serie, 2003

Jennifer Pastor presenta la grande struttura in ferro e materiale plastico opaco e transludico. Le parti che la compongono hanno ispirazioni molto diverse tra loro ma accostate trovano un dialogo e una strutturazione che la rendono compatta. Nella stanza successiva invece si trova l'installazione video di Goren da cui si accede con una stanza con opere decisamente low-tech. Da una parte si dispiega la quadreria di Carol Rama mentre in un angolo i piccoli elementi di Ian Kaier.

LE due stanze successive sono invase dai tavoli di Matthew Barney. Tavoli di vetro che racchiudono elementi vegetali che l'artista fa cresce anche sotto i lucernai del padiglione Italia

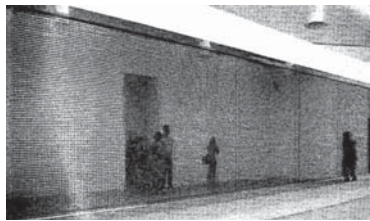
LA BIENNALE DI VENEZIA
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

RITARDI E RIVOLUZIONI

PADIGLIONE CENTRALE



Rudolph Stingel, senza titolo, 2003



*Damien Hirst, Standing Alone on the Precipice
 Overlooking the Artic Wasteland of Pure Terror, 1999-2000*



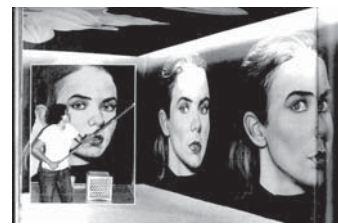
Fischli e Weiss, Untitled (questions), 1981-2003

Dall'immersione nella stanza buia di Fischli e Weiss che in un'installazione il cui lavoro si è protratto lungo un arco di tempo molto lungo fa fluttuare sul muro domande sulla vita grandi e piccole con in un angolo un piccolo lettino che suggeriscono di sogni e interrogativi sul futuro e l'esistenza che si consumano appena prima che le palpebre si chiudano al sonno.

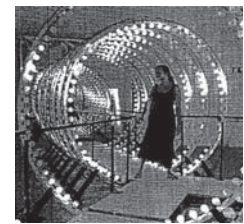
Domande esistenziali che Damien Hirst propone nel titolo della sua grande vetrina su cui espone medicinali antidepressivi. Totalmente immersiva invece è l'esperienza nell'installazione ambientale di Rudolph Stingel che dipinge tutte le pareti di materiali lucidi e brillanti che ricordano l'oro e l'argento. Le pareti sono tutte graffiate da segni e piccoli interventi che fanno di questa stanza quasi un'esperienza "orientale". Il piccolo spazio dietro la stanza di Stingel è occupata da un'opera di Jonas Dahlberg che ammicca alle pareti e al decoro ma questa volta la carata da parati è una videoproiezione.



*Sarah Lucas,
 All we are saying is give pizza a chance, 2°3*



*Shirana Shabazi durante
 l'allestimento del suo lavoro*



*Carsten Holler,
 Lightbulb Installation, 2003*

La parte destra del padiglione Italia è segnata da una serie di installazioni, centro e passaggio da una stanza all'altra è l'opera di Sarah Lucas costituita da diversi elementi a terra come la rosa dei venti disegnata a terra, la motocicletta e una serie di altri elementi riprodotti con la carta pesta. Da una parte della stanza della Lucas si trovano le stanze di Dihn Q con le sue grandi interpretazioni pop-romantiche cinesi e Floyer che occupa un piccolo spazio di risulta. Dall'altra parte invece si accede alla stanza interamente coperta dalla "carta da parati" disegnata da Shirana Shabazi. L'artista iraniana propone il volto di una donna sotto diverse angolazioni che guarda direttamente in camera mentre al soffitto della grandi magnolie. Di contro nella piccola stanza successiva si colloca il video di Hanley che riprendendo la morte del grande dittatore ipotizza che si apra un nuovo periodo storico. Dalla Lucas si passa anche per accedere alla sala ottagonale del padiglione Italia che ospita la grande installazione di tubi luminosi concentrici di Carsten Holler. A chiudere il percorso le stanze di due pittori molto diversi fra loro Glenn Brown e Piotr Janas.

**LA BIENNALE DI VENEZIA
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE**

RITARDI E RIVOLUZIONI

PADIGLIONE CENTRALE

**LA ZONA
A CURA DI MASSIMILIANO GIONI**



A12, Veduta della piattaforma de La Zona, 2003



Alessandra Ariatti, a sinistra Iole, 1999;
a destra Ines, 2001

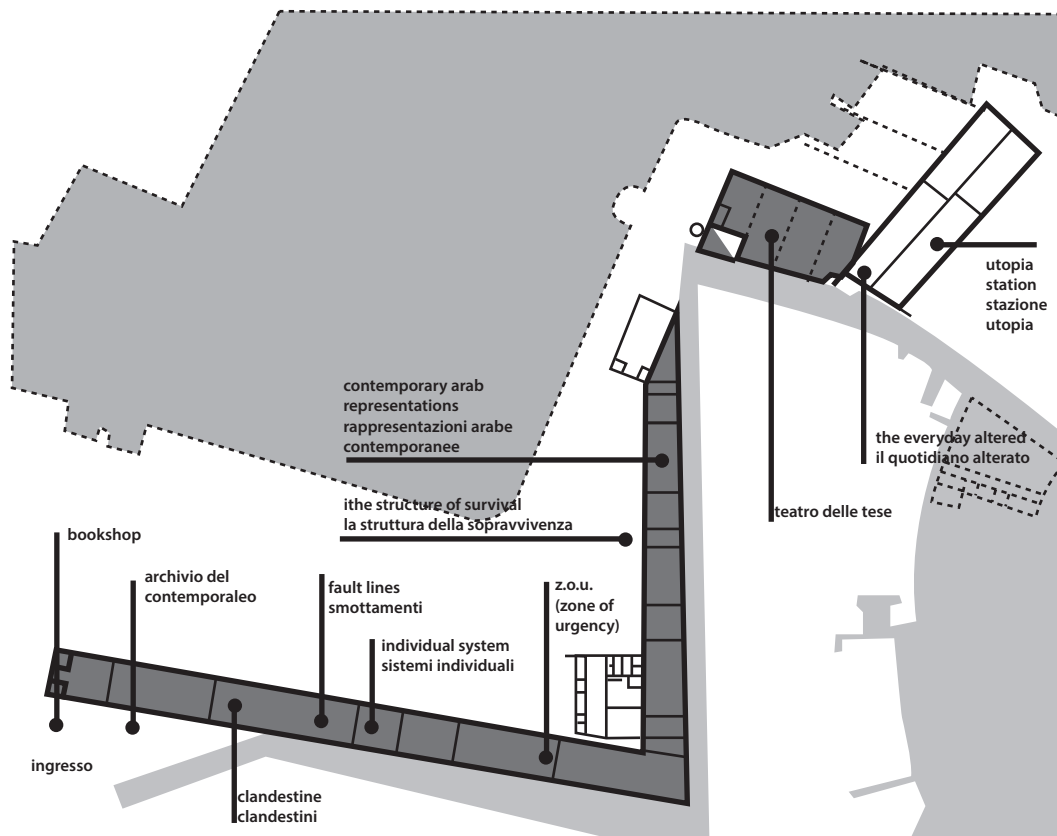


Patrick Tuttofuoco,
Veduta di parte dell'allestimento interno,
2003

La piattaforma di Massimiliano Gioni è una proposta che risponde a due domande da una parte la richiesta di un padiglione "Italia", anche diverso da quello antico, che risponde alla necessita di avere una rappresentanza italiana e dall'altra ad una difficoltà di parlare di un'arte italiana distinta e diversa, quindi della difficoltà di prendere in considerazione discorsi sulla rappresentanza nazionale. Per questo motivo in collaborazione con lo studio di architetti A12 pensa ad una struttura temporanea che assolve sia la funzione di padiglione ospitando le grandi sfere di Patrick Tuttofuoco, l'opera di Micol Assael, i dipinti di Alessandra Ariatti e il video di Anna de Manicor e Diego Perrone, sia di luogo d'incontro. La Zona infatti presenta un'area a piattaforma ove è possibile fermarsi. La struttura è pensata come temporanea e virtualmente mobile e trasportabile in altri posti.

LA BIENNALE DI VENEZIA
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

ARSENALE



LA BIENNALE DI VENEZIA
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

CORDERIE

CLANDESTINI

a cura di Francesco Bonami



Clandestini, Veduta allestimento, Kunstforum, 2003



Amelie von Wulffen, veduta allestimento



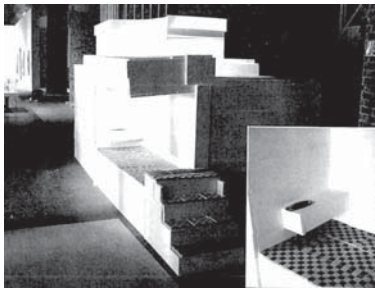
Thompson Cheney, Table of Fluid Ideas, 2002



Enrico David, senza titolo, , 2003



Magnus von Plessens, senza titolo, 2002 - 2003



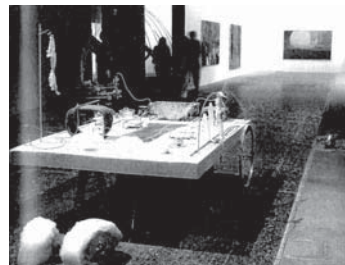
Flavio Favelli, Palco Rettorico, 2003



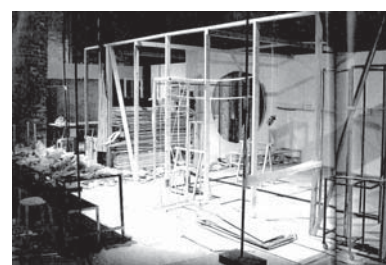
Monika Sonowska, Untitled (corridoio), 2002



Hakan Gürsoytrak, senza titolo 2003



Nobuko Tsuchiya, Table Rabbit, 2003



Etti Abergel, Salient (the workshop of the conchshell maker), 2003

Artisti: Etti Abergel, Avner Ben Gal, Mircea Cantor, Colin Drake, Enrico David, Flavio Favelli, Ghazel, Dryden Goodwin, Hannah Greely, Hakan Gürsoytrak, Michal Helfman, Eva Koch, Paulina Olowska, Jorge Queiroz, Aida Ruilova, Bojan Sarcevic, Dana shutz, Doron Solomns, Monika Sonowska, Cheyney Thompson, Jaan Toomik, Francisco Tropa, Tatiana Trouvé, Nobuko Tsuchiya, Magnus von Plessen, Amelie von Wulffen, Shizuka Yokomizo, Liu Zheng

LA BIENNALE DI VENEZIA
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

CORDERIE

SMOTTAMENTI - FAULT LINES

a cura di Gilane Tawadros



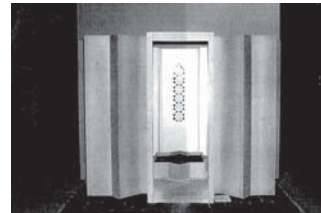
Entrata alla mostra



Moshekwa Langa, *Waiting*, veduta installazione, 2003



Frank Bowling, veduta installazione, 1967-70



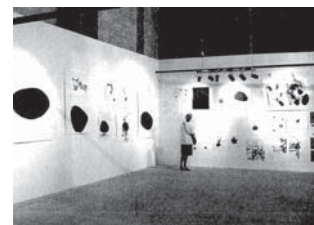
Samta Benyahia, *the Polygon and the Dedale*, 2003



Wael Shawky, *Asphalt Quarter*, 2003



Moataz Nasr, *Tabla*, 2003



Clifford Charles,
Painting on Water series, 2002 - 2003

Artisti

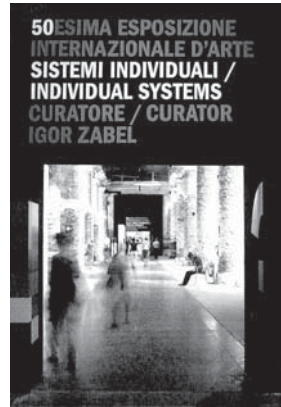
Laylah Ali, Kader Attia, Samta Benyahia, Zarina Bhimji, Franck Bowling, Clifford Charles, Pitzo Chinzima, Rotimi Fani-Kayode, Hassan Fathy, Veliswa Gwintsa, Moshekwa Langa, Salem Mekuria, Moataz Nasr, Wael Shawky

LA BIENNALE DI VENEZIA
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

CORDERIE

SISTEMI INDIVIDUALI
- INDIVIDUAL SYSTEMS -

a cura di Igor Zabel



Entrata alla mostra



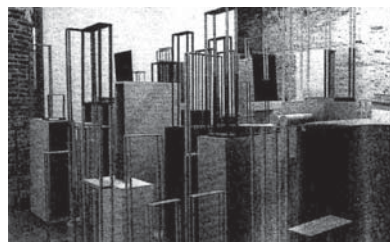
Roman Olpaka, *Olpaka 1965/1*



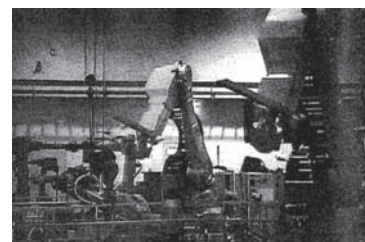
Yuri Leiderman, *Electronic names 2, 2000 - 2003*



IRWIN, *Icon, 2003*



Nahum Tevet, *Question five 2000, 2003*



Pavel Mrkus, *A prayer of PW 20/LW, frame da video*

Artisti

Victor Alimpiev e Marian Zhunin, PAwel Althamer, Art & Language, Josef Dabernig, IRWIN, Luisa Lambri, Yuri Leiderman, Andrei Monastirsky, Pavel Mrkus, Roman Olpaka, Marko Peljhan, Florian Pumhösl, Simon Starling, Mladen Stilianović, Nahum Tevet.

LA BIENNALE DI VENEZIA
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

CORDERIE

Z.O.U. ZONA D'URGENZA
- ZONE OF URGENCY -

a cura di Hou Hanru



Entrata alla mostra



ora Kim & Gimhongosh, *Cronic Historical Interpretation Syndrome*, 2003



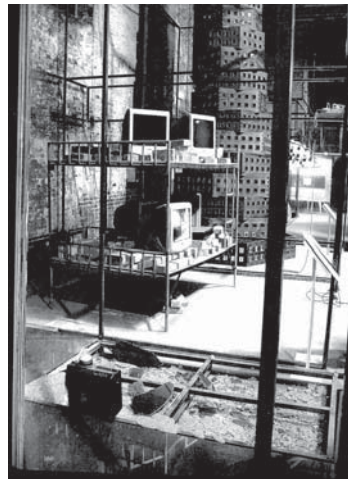
Heri Dono, *Trojan Cow*, 2003



Shuela Cheang, *Richair*, 2003



Atelier Bow Bow & Momoya Kajima, *Museum of Pet Architecture Guidebook*, 2003



Canton Express, veduta dell'allestimento



Yan Pei-Ming, *senza titolo*, 2003

Artisti
Victor Alimpiev e Marian Zhunin, PAwel Althamer,
Art & Language, Josef Dabernig, IRWIN, Luisa
Lambri, Yuri Leiderman, Andrei Monastirsky,
Pavel Mrkus, Roman Olpaka, Marko Peljhan,
Florian Pumhösl, simon Starling, Mladen
Stilianović, Nahum Tevet.

LA BIENNALE DI VENEZIA
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

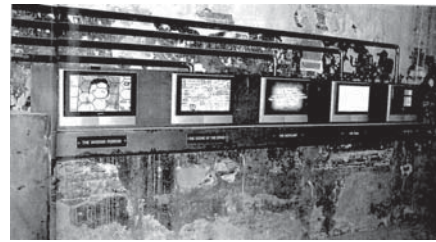
ARTIGLIERIE

STRUTTURE DELLA CRISI
- THE STRUCTURE OF SURVIVAL -

a cura di Carlos Basualdo



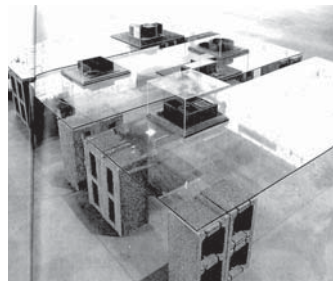
Entrata alla mostra



Raq Media Collective, 5 pieces of evidence, 2003



Rachel Harrison, Indigenous Parts III, veduta dell'installazione da due angolazioni diverse, 2003



Yona Friedman, Il castello del povero, 2003



Mikael Levin, Notes, 2003

Artisti:

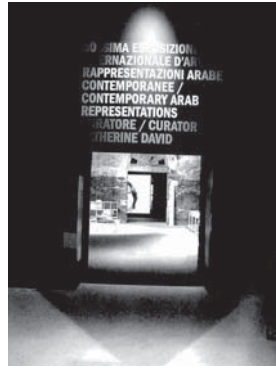
Caracas Group, Carolina Caycedo, Alexandre da Cunha, Paola di Bello e Armin Linke, Yona Friedman, GAC (Grupo de Arte Callejero)/Alice Creisher/Andreas Siekmann, Gego, Fernanda Gomes, Rachel Harrison, José Antonio Hernández-Diez, Koo Jeong-a, Chris Ledochowski, Mikale Levin, Marepe, Cildo Meireles, Oda Projesi, Hélio Oiticica, Antonio Ole, 'Muyiwa Osifuye, Majetica Potrç, Rasq Media Collective, Pedro Reyes, Robert Smithson, Meyer Vaisman, Juan Maidagan e Dolores Zinny.

LA BIENNALE DI VENEZIA
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

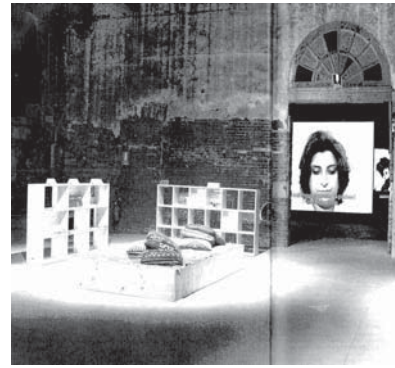
ARTIGLIERIE

RAPPRESENTAZIONI ARABE CONTEMPORANEE
- CONTEMPORARY ARAB REPRESENTATIONS -

a cura di Catherine David



Entrata alla mostra



Veduta dell'allestimento e dell'entrata al videoroom

Artisti Taysir Batniji, Tony Chakar, Bilal Khbeiz, Michel Lasserre, Walid Raad, Randa Shaath
Paola Yacoub

LA BIENNALE DI VENEZIA
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

TESE

QUOTIDIANO ALTERATO



Entrata comune sia alla mostra Il Quotidiano Alterato che Utopia Station



Jean Luc Moulène,
veduta installazione, 1991-2002



Abraham Cruzvillegas, Dos Naciones, 2003



Damien Ortega, Cosmic Thing, 2002

Artisti:
Abraham Cruzvillegas, Jimmie Durham, Daniel Guzmàn, Jean Luc Moulène, Damiàn Ortega, Fernando Ortega

LA BIENNALE DI VENEZIA
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

UTOPIA STATION

a cura di Hans Ulrich Obrist, Molly Nesbit e Rirkrit Tiravanija



Ingresso alla mostra



Veduta dell'allestimento all'interno



Liam Gillick, strutture disegnate dall'artista, 2003



Atelier van Lieshout, scatopia, 2002



Superflex_TOOLS/SUPERCO PY; Guarana Antartic



Martha Rosler, Speculations and Speculative fictions, (perf.) 2003



Leif Elggren e Carl Michael von Hausswolff, The annexation of Utopia by the Kingdoms of Eilaaland - Varaaland, 2003



Alicia Framis, Billboard House, 2000



Luca Vitone, Anarchy Flag, 2003



Martha Rosler con Oleanna e FLEAS, Speculations and Speculative fictions, 2003



Rirkrit Tiravanija, Station structure, 2003

ARTISTI

gruppo A12, Marina Abramovic, Carla Accardi, Acconci Studio, Franz Ackermann, Doug Aitken, Pawel Althamer, Amicale des témoins, Arcagrup, Asymptote, Atelier van Lieshout, Yuri Avvakumov, Zeigam Azizov e Stuart Hall, John Baldessari, Anna Barbara e CLIOSTRAAT, Matthew Barney, Thomas Bayrle, Dara Birnbaum, John Bock, Iñaki Bonillas, Ecke Bonk, Ingrid Book e Caterina Hedén, Angela Bulloch, Louise Bourgeois, Bureau d'études, Pash Buzari, Yung Ho Chang, Jay Chung, Santiago Cirugeda, Verne Dawson, Tacita Dean, Luc Deleu, Jeremy Deller, Wilson Diaz e Marco Moretti, Diller + Scofidio, Thea Djordjadze e Bettina Pousttchi, Nico Dockx, Trisha Donnelly, Jan Fabre, Hans-Peter Feldmann, Peter Fend, Peter Fischli e David Weiss, Vadim Fishkin, Didier Fiuza, Faustino, Alicia Framis, Yona Friedman, Yang Fudong, Future Systems, Isa Genzken, Matteo Ghidoni/Avanguardia, Permanenti, Liam Gillick, John Giorno, Leon Golub, Dominique Gonzalez-Foerster con Christophe van Huffel, Tomislav Gotovac, Rodney Graham, Joseph Grigely, Henrik Håkansson, Mathew Hale, Nikolaus Hirsch e Markus Weisbeck, Thomas Hirschhorn, Karl Holmqvist, Marine Hugonnier, Pierre Huyghe, Initiative Haubrich-Forum, Arata Isozaki & Associates, Janus Magazine, Sture Johannesson, John M. Johansen, Isaac Julien, Jean-Paul Jungmann e Tamas Zanko, Ilya e Emilia, Kabakov, Gülsün, Karamustafa, Alexander Kluge, Jakob Kolding, Lertchaiprasert, Simon Leung e Lincoln Tobier, Armin Linke, Loo Jia Wen e Wong, Hoy Cheong, M/M, Enzo Mari, Bruce Mau Design/Institute without, Boundaries, Steve McQueen, Jonas Mekas, Mario Merz, Annette Messenger, Gustav Metzger, Jonathan Monk, Ayumi Minemura, (Are you meaning company), Multiplicity/Border, Device(s) Project, Deimantas, Narkevicius, Carsten Nicolai, Nils Norman, Henrik Olesen e Kirsten Pieroth, Olof Olsson, Roman Ondák, Yoko Ono, Anatoli Osmolovski, Lygia Pape, Claude Parent, Philippe Parreno, Oliver Paynee e Nick Relph, Manfred Pernice, Elisabeth Peyton, Michelangelo Pistoletto, Paola Pivi, Florian Pumhösl, Ma Qingyun, Radek Raqs Media Collective, Tobias Rehberger, Pedro Reyes, David Robbins, Françoise Roche, Haghighian, Anri Sala, Tomas Saraceno, Markus Schinwald, Christoph Schlingensiefel, Carolee Schneemann, Tino Sehgal, Allan Sekula, Thasnai Sethaseree, Shimabuku, Andreas Slominski, Patti Smith, Sean Snyder, Nedko Solakov, Nancy Spero, Yutaka Sone con Henry Clancy, Eric Allaway e Damon McCarthy, Luc Steels, Superflex, Supermoderno, Javier Téllez, Rirkrit Tiravanija e Immanuel Wallerstein, Lincoln Tobier e Simon Leung, Rosemarie Trockel, Uglycute, Agnès Varda, Anton Vidokle, Jacques Villeglé, Luca Vitone, Laurence Weiner, Wang Jian-Wei, Eyal Weiner, Wang Jian-Wei, Eyal Weizman, Franz West, Pae White, Steven Willatz, Cerith Wyn Evans, Carey Young, Zerynthia, Andrea Zittel.

LA BIENNALE DI VENEZIA
50. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

PITTURA/PAINTING

a cura di Francesco Bonami



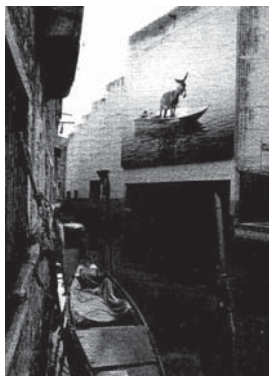
Francesco Clemente, Porta Coeli, 1983

Artisti

Kai Althoff, Frank Auerbach, Francis Bacon, Georg Baselitz, Jean Michel Basquiat, Glenn Brown, Erik Bulatov, Daniel Buren, Alberto Burri, Enrico Castellani, Vija Celmins, Francesco Clemente, Chuck Close, John Currin, Gino De Dominicis, Peter Doig, Marlene Dumas, Carroll Dunham, Lucio Fontana, Franz Gertsch, Domenico Gnoli, Philip Guston, Renato Guttuso, Jan Häfström, Peter Halley, Richard Hamilton, Damien Hirst, Gary Hume, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Martin Kippenberg, Maria Lassing, Roy Lichtenstein, Margherita Manzelli, Agnes Martin, Robert Rauschenberg, Gerhard Richter, Ed Ruscha, Robert Ryman, Jenny Saville, Julian Schabel, Luc Tuymans, Cy Twombly, Andy Warhol

INTERLUDES_

a cura di Francesco Bonami



Paola Pivi, Senza titolo, 2003

Artisti

Darren Almond, Pawel Althamer, Pedro Cabrita Reis, Thomas Demand, Urs Fischer, Jeppe Hein, Sandi Hilal e Alessandro Petti, Gabriel Kuri, Damir Niksic, Mareaperto Onlus e Luca Guglietta, Alexandre Perigor, Paola Pivi, Piotr Uklanski

9.3. Analisi di *Sogni e Conflitti. La dittatura dello spettatore*

Sogni e Conflitti. La dittatura dello spettatore si presenta come un complesso di undici mostre distribuite tra i Giardini di Castello (*Ritardi e Rivoluzioni* e *La Zona*), le Corderie dell'Arsenale (*Clandestini, Sistemi Individuali, Zona D'urgenza, Smottamenti*), le Artiglierie (*Strutture della Crisi e Rappresentazioni Arabe Contemporanee*), Le Tese (*Il quotidiano Alterato* e *Stazione Utopia*) con un'appendice al Museo Correr (*Pittura/Painting 1964-2003*). Nonostante di per sé questo elenco appaia già come un calendario molto nutrito la Biennale va anche considerata per gli eventi che propone. Un fitto calendario di appuntamenti viene proposto durante tutto il periodo di apertura della Biennale fino a novembre con l'intento di animare dibattiti e rendere l'esposizione criticamente vitale.

Due sono le iniziative principali: *99 Idee tranne una* che raccoglie entro novantanove incontri intellettuali provenienti da tutti i campi del sapere che il visitatore avrebbe potuto incontrare alla fine della giornata dopo aver presumibilmente visitato la Biennale. Lo scopo dell'iniziativa è quella di « condividere le idee per poter aprire nuove strade per il pensiero circa il mondo intorno a noi ». ¹ La seconda iniziativa, che allo stesso modo della precedente ricopre l'intero periodo della durata della Biennale, è *Tipping point* altrettanti incontri organizzati dall'Archivio per il Contemporaneo a cui sono invitati a interagire con il pubblico persone alla guida di istituzioni, direttori di realtà artistiche e culturali in Italia che producono sotto varie forme innovazione. La convinzione che sottende l'iniziativa è che da piccoli cambiamenti è possibile innescare una rivoluzione (culturale). ²

Durante la vernice inoltre si svolgono molti appuntamenti contemporaneamente. Oltre alla consueta conferenza stampa che apre tradizionalmente questo genere di eventi seguono poi una lunga serie di incontri particolari per presentare le singole iniziative, a questo inoltre s'intersecano alcuni appuntamenti anticipazioni di *99 Idee tranne Una* e *Tipping point* oltre agli appuntamenti del primo Festival Internazionale di Danza Contemporanea organizzato dalla Biennale.

¹ "99 privileged witness of the present day, invited by the Biennale di Venezia's Archive of Contemporary Culture to speak at the Arsenale, and share the idea or open a new avenue of thought about the reality around us". Cartellina stampa, La Biennale di Venezia, ASAC, FS. dep. Busta n. 4966.

² "Social changes obey the same law as epidemics: in the same way as a virus, an idea, fashion or form of behaviour can reach a threshold beyond which it produces an avalanche effect. This threshold is the *Tipping point*, the critical point. When this critical point is exceeded, the reaction seems to defy normal relationships of cause and effect: a small change can at this point unleash a true revolution" *Ibidem*.

50th Biennale di Venezia
International Art Exhibition

1st Biennale di Venezia International Festival
of Contemporary Dance

Calendar of Events

Thursday 12 June

10 a.m. – 2 p.m. – *Arsenale, Giardini and Museo Correr*
Press opening

from 10 a.m. – *Artiglierie - Spazio Ilymind - Spazio 3*
Ily Breakfast, continental breakfast for the press

11.30 a.m. – *Arsenale, Spazio 227.A*
Press conference presenting the *Saper U'arab!* Exhibition at the Gimaldi Forum in Monte Carlo. Germano Celant and Matali Crasset will be present.

from 2 p.m. – *Arsenale, Giardini and Museo Correr*
Opening for guests and those accredited for the *vernissage*

4.30 p.m. – *Italian Pavilion - Tobias Rehberger room*
Presentation of the *La Biennale a Murano* project
A collaborative project between the Venice Municipality, the Biennale di Venezia and the Comitato Murano per la Biennale.

5.30 p.m. – *Giardini*
Inauguration of the cord and the new Giardini entrance, with the President of the Biennale, Franco Bernabè, and Georges Poulides, President of *Fratini Cruini*

6 p.m. – the *vernissage* closes for the day

8 p.m. – *Arsenale - Teatro alle Teste* [limited number of seats]
Silent Collisions by Frederic Flamand
1st International Dance Festival

from 11 p.m. – *Arsenale - Giardino delle Vergini*
Urban Night - Opening party for the *1st International Contemporary Dance*
Frederic Flamand invites the visual arts public.



Friday 13 June

9.30 a.m. – *Arsenale, Spazio Archivio del Contemporaneo*
Biennale di Venezia press conference. The President, Franco Bernabè, and the Director of the 50th Exhibition, Francesco Bonami, will be present

from 10 a.m. – *Artiglierie - Spazio Ilymind - Spazio 3*
Ily Breakfast, continental breakfast for the press

11 a.m. – *Arsenale, Spazio 227.A*
Press conference for *Pittura/Painting, Venezia, San Paolo del Brasile* presentation of the co-production between the Biennale di Venezia and BrasilConnect. The Biennale's President, Franco Bernabè, and the Director of the 50th Exhibition, Francesco Bonami, and the President of BrasilConnect, Edemar Cid Ferreira will be present (a *repatment* offered by Brasil Connect and Ilym).

Saturday 14 June

10 a.m. – *Arsenale, Archivio del Contemporaneo*
Presentation of the book, *Enze stato sua* Niquez, Ponto Franco Palestines

12 a.m. – *Archivio del Contemporaneo*
Presentation of the book, *La Biennale - Arte, polemiche, scandali e storie in laguna*, by Enrica Roddolo. The President, Franco Bernabè will be present

12.30 p.m. –
Press conference *Project for the architectural and urban improvement and for the Promotion and Spread of Contemporary Art in Southern Italy*. A project promoted by the Ministry for Heritage and Cultural Activities and the Ministry for the Economy and Finances, and the Biennale di Venezia - 2003-2004 with Franco Bernabè, Francesco Bonami, Gianfranco Micciché

3 p.m. – *Giardini della Biennale - Italian Pavilion*
Inauguration of the 50th International Art Exhibition

5 p.m. – *Doge's Palace*
Awards ceremony – Presentation of the Leoni d'Oro for the 50th International Art Exhibition (a *repatment* offered by *Tonino Sp-A-Julian*)

5 p.m. – *Arsenale*
365 and the Biennale di Venezia at the *Archivio del Contemporaneo*
(*ideafest for contemporary art*)

7 p.m. – *Ca' Bregadin*
Dinner offered by Pierre Cardin (by invitation only)

9 p.m. – *Teatro Verde, Isola di San Giorgio*
show arranged by Pierre Cardin

Archivio del Contemporaneo - Asac

99 – Vernissage Programme

Spazio Archivio del Contemporaneo, Arsenale

Thursday 12 June 2003

2 p.m.: *La struttura della crisi (The structure of survival)*
A meeting with Carlos Basualdo, curator

3 p.m.: *Ritardi e rivoluzioni (Delays and revolutions)*
A dialogue between Daniel Birnbaum and Francesco Bonami, curators

4 p.m.: *Sistemi individuali (Individual systems)*
A dialogue between Igor Zabel, curator, and Giulio Giorello, philosopher

5 p.m.: *Stazione Utopia (Station Utopia)*
A dialogue between Molly Nesbit, Rirkrit Tiravanija and Hans Ulrich Obrist, curators, moderated by Franco Cordelli, writer

Friday 13 June 2003

9.30 a.m.: Press conference with Franco Bernabè and Francesco Bonami

11 a.m.: *Snottamenti (Fault Lines)*
A dialogue between Gilane Tawadros, curator, and Moses Isegrwa, writer, moderated by Lanfranco Vaccari, journalist

12 p.m.: *Il quotidiano alterato (The Everyday Altered)*
A dialogue between Gabriel Orozco, curator, and Stefano Barzetzaghi, puzzle composer and essayist



1 p.m.: *Zona d'urgenza (Z.O.U. Zone of Urgency)*

A dialogue between Hou Hanru, curator, and Renata Pisu, journalist and writer

2 p.m.: *La Zona (The Zone)*

A dialogue between Massimiliano Gioni, curator, and Alessio Bertalot, musician

3 p.m.: Presentation of the *I liv murano* magazine produced by AMACI (Association of Italian Contemporary Art Museums)

4 p.m.: *Rappresentazioni arabe contemporanee (Contemporary Arab Representations)*

A dialogue between Catherine David, curator, and Anne Nivat, journalist, introduced by Francesco Bonami
Also present will be Efrat Shvily, author of *Palestinian Cabinet Ministers*, 2003

5.30 p.m.: Presentation of Hans Ulrich Obrist's book *Interviste, Volume 1*, published by Fondazione Pirella Göttsche/Charta

Introduce: Lapo Cianchi with Francesco Bonami and Rem Koolhaas, architect

Saturday 14 June 2003

10 a.m.: Presentation of the *Stateless Nation* project co-produced by the Biennale di Venezia and the Regione Toscana Porto Franco (installation of a Palestinian pavilion in the Giardini della Biennale), and presentation of the volume, *Senza stato una nazione*, Marsilio, 2003, with the participation of Elias Khouri, writer

11 a.m.: A meeting with Francesco Morace, sociologist, writer and journalist

12 p.m.: Presentation of Enrica Roddolo's book, *La Biennale - Arte, polemiche, scandali e storie in laguna*, Marsilio, 2003. Also participating will be Franco Bernabè in the presence of the author

5 p.m.: Videofest curated by Sky

In collaboration with Carnet

Programma della Vernice della 50. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore.

L'insistenza sulla pletera di eventi e incontri che caratterizzano non solo la Vernice ma tutta la durata della Biennale è necessaria per poter cogliere da subito la prima caratteristica della Biennale organizzata da Francesco Bonami che si concretizza nella proposta di una pluralità di visioni e di proposte intellettuali che mettono sullo stesso piano tanto le mostre quanto gli eventi culturali. La Biennale non è più propriamente chiamabile "mostra" dal momento che questo diviene uno degli aspetti fondamentali ma non l'unico che lo costituisce.

Lo spostamento che aveva indicato Achille Bonito Oliva dall'arte alla cultura dettata dalla convinzione che l'arte potesse contribuire alla formazione di una coscienza sul mondo (« intendo testimoniare la capacità dell'arte di essere indispensabile ».³) è qui, sulla scorta anche dell'esperienza di documenta 11, pienamente compiuta. La Biennale diventa un luogo ove si svolgono visivamente e verbalmente proposizioni volte a interrogare la realtà contemporanea con lo scopo di stimolare nel visitatore una personale elaborazione di senso « Incoraggiando molteplici visioni del mondo possiamo ridurre l'influenza esercitata dalle visioni egemoniche pre-confezionate che ci vengono imposte ».⁴

Fra le molteplici mostre che vengono presentate l'attenzione ricade particolarmente su quelle curate da Francesco Bonami negli spazi della Biennale dei Giardini e dell' Arsenale, anche se è importante sottolineare che dall'esame degli articoli, sia di reportage che critici, la percezione della mostra e la sua fruizione è avvenuta all'interno del complesso presentato. Infatti le mostre curate da Bonami non hanno avuto maggiore attenzione di altre. Certamente, rispetto alla mostra di Puntì Cardinali dell'Arte, il fatto di averle tutte raccolte negli spazi dell'Arsenale le ha fatte percepire come una proposta organica, rendendo vincente quindi la scelta di allargare gli spazi identificati direttamente con la Biennale attuata nel 1999. La dispersione delle mostre di Puntì Cardinali dell'Arte nel tessuto urbano ha sicuramente minato la percezione di un complesso unitario, che di contro invece il passaggio di mostra in mostra all'Arsenale ha certamente agevolato.

Il padiglione centrale dedicato oramai alla mostra internazionale è interamente occupato dalla mostra curata da Francesco Bonami e Daniel Birnbaum *Ritardi e Rivoluzioni*. Fra tutte le mostre questa è probabilmente quella che maggiormente manifesta l'idea complessiva della Biennale dal momento che ospita nell'esda del padiglione, che come già visto nelle precedenti analisi viene sempre immaginata come premessa teorica a tutto il percorso, l'opera di David Hammons *Praying to safety* (1997) che Bonami mette in contrapposizione

³ Achille Bonito Oliva, *op.cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XLI

⁴ Francesco Bonami, "Ho un sogno", in Francesco Bonami e Maria Luisa Frisa (a cura di) *50. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia, 2003, p. XXIII.

alle pietre di basalto di Joseph Beuys dell'edizione precedente. L'installazione si compone di due statue thailandesi in preghiera l'una di fronte all'altra fra le quali pende una spilla da balia. Per Bonami la mostra è il simbolo della generazione di curatori a cui appartiene che vivono la complessità della realtà e devono poterla assumere articolandola nella molteplicità e diversità di idee.

Dopo l'opera di Hammons si apre la grande sala del padiglione Centrale con diverse installazioni. Sopra tutte campeggia il murale di Lucy McKenzie che riporta suoni di sorpresa, di piacere o stupore tramite i suoi "Mmm! Ohh! Ahh". Il murale sembra il fumetto del pensiero del visitatore che s'imbatte nelle opere e ne cerca un contatto ed una comprensione. Al centro della sala la pensilina dell'autobus di Gil Carmit. La pensilina è senza stanzini ma anche senza strada e senza autobus. Decontestualizzata al centro della sala del padiglione è un invito a essere percorsa, un invito a porsi nell'attesa di un "autobus" che passerà. Alle pareti anche l'opera di Cady Noland e quella di Thomas Bayrle che all'inizio sarebbe dovuto essere presente con una grande installazione all'esterno del padiglione in compagnia di Isa Genzhe, che corona il padiglione con le sue canne di bambù-capelli e il cartello di Sam Durant "*Like, Man. I'm Tired of waiting*" (2002). La sala complessivamente si articola intorno ai temi suggeriti dalla statua di Hammons all'entrata: la quotidianità, suggerita dalla spilla da balia, è evocata in tutte le opere esposte, attraverso elementi comuni, o immediatamente riconoscibili, come nel caso anche dell'installazione di Rivane Neuenschwander, *Globos* (2003) in cui palloni di tutte le dimensioni sono dipinti con i colori delle bandiere di diversi paesi. Le familiarità degli oggetti comuni, che riconosciamo immediatamente sono però sempre cambiati in scala (si pensi al murale di suoni appena sussurrati, o un pallone grandissimo "incalciabile") o riposizionati (la pensilina del bus) che cambiano la nostra percezione delle cose aprendo, parafrasando le parole di Bonami, a nuove visioni sul mondo permettendoci di accedere a quella tensione creativa tra il nostro spirito e l'utopica sicurezza della nostra vita quotidiana.⁵

Il soppalco, nuovamente accessibile anche dalla sala principale, è dedicato interamente alle serie dei cowboy di Richard Prince. La serie che riprende cowboy della campagna pubblicitaria della Malboro mette in discussione, tra finzione e realtà, l'idea comunicata in quelle immagini della libertà, del rapporto con la natura e del valore umano. L'ingrandimento dell'immagine che si associano ad una pubblicità rivelano, quando lasciate alla contemplazione, la finzione e l'ideale proiettato.

⁵ Francesco Bonami, Idem, in Francesco Bonami e Maria Luisa Frisa (a cura di) *op.cit.*, catalogo della mostra, 2003, p. XXIII.

La maggior parte delle stanze, come nel caso di Prince sono trattate come entità autonome, come stanze concluse entro cui si entra in comunicazione direttamente con l'opera. Le stanze, tranne nel caso del salone centrale come visto, sono stante singole e autonome. Raramente - come nel caso di Helen Gallagher e Charles Ray oppure nel caso di Kaier e Carol Rama o Gmelin e Shvilly - se non a causa delle ridotte dimensioni delle loro opere, gli artisti vengono accoppiati. Rispetto alle piante parziali di allestimento rinvenute infatti, le variazioni apportate al dislocamento delle opere è molto alto. Soltanto opere di notevoli dimensioni come l'installazione di Orozco (*Sombra entre aros de aire*, 2003) che riprende ricontestualizzandola la copertura esterna del Giardino Scarpa all'interno e che quindi necessita di una vicinanza di senso con il giardino, e la posizione di Carsten Holler, con la sua spirale luminosa difficilmente collocabile in altre stanze, oppure opere che vengono pensate in comunicazione fra loro - dal momento che innescano un continuo di rimandi fra l'esterno fisico e paesaggistico e l'interno psicologico e come landa di pensieri, emozioni e ricordi - come nel caso del seminterrato con i video di Warhol (*Outer and inner space*, 1965) e le opere di Amit Guber (*Map/Mappa*, 2003) non subiscono la sorte di essere spostate. Confrontando, infatti, le immagini dell'allestimento con le piante rinvenute all'Asac è stato necessario ricollocare quindi gran parte delle opere nelle sale che si dispiegano a destra dell'edificio.

L'allestimento essendo il padiglione centrale strutturato per stanze bianche che suggeriscono un allestimento white cube viene articolato appunto per spazi singoli pertanto vengono ospitate per lo più opere installative che possano confrontarsi con la volumetria della stanza, come nel caso delle installazioni di Goren, Jennifer Pastor o del già citato Carsten Holler, oppure di opere che hanno bisogno di uno spazio chiuso totalmente dedicato per poter sussistere, come nel caso delle installazioni di Rudolf Stingel, di Shirana Shabazi che tappezza con la sua carta da parati con volti di donna e orchidee una stanza intera o di Peter Fischli e David Weiss che vicino a un piccolo lettino nella penombra proiettano su tutte le pareti domande esistenziali in tutte le lingue. Da una parte e dall'altra dell'opera del duo svizzero si trovano le stanze di Matthew Barney e Damien Hirst che articolano un dialogo virtuale fra le due opere. Entrambi utilizzano il concetto dell'esposizione del reperto o elemento scientifico utilizzando fredde vetrine di vetro - Hirst ingigantisce il concetto di vetrinetta medica, mentre Barney moltiplica gli espositori botanici o di reperti come libri antichi e documenti- per mettervi al loro interno elementi che ne interrogano il significato. Barney vi inserisce i suoi disegni della serie *Drawing Restraint* circondati da muschi e licheni che sembrano moltiplicarsi e invadere gli spazi circostanti fino a colonizzare i lucernai del padiglione, mentre Hirst vi colloca

ordinatamente migliaia di pillole di tutti i generi per poi chiamare la sua opera *Standing alone on the precipice overlooking the arctic watelans of pure terror* (1999-2000). Fra le opere che segnano di più l'allestimento generale è l'opera di Franz Ackermann (*The drawing corridor with the sleeping dragon*, 2001) che interviene in una stanza con un solo accesso per cui non in un luogo di passaggio, ma la forte luce proveniente da un elemento che pende dal soffitto come un lampadario ma costituito da una forma globulare con numerose lacerazioni dalla quale esce questo fascio di luce, fanno sì che l'opera si veda in prospettiva da tutte le stanze in fila rispetto a quella. Un aspetto insolito considerando che ogni stanza è concepita quasi fosse un mondo a se stante.

Opere che partono dalla quotidianità o elementi semplici di una vita comuni per poi aprire all'utopia e al sogno che viene interrogato spesso anche criticamente sono al centro della creazione di molte opere presenti in questa mostra di cui ricordo ad esempio quella di James Marshall o la grande installazione di Tobias Rehberger (*9 ends of the world*, 2003).

Nonostante Francesco Bonami dedichi alla pittura una mostra a se stante presso gli spazi del Museo Correr sono presenti anche due pittori fra loro molto diversi Piotr Janas e Glenn Brown.

I Giardini inoltre sono animati da molte installazioni. Innanzitutto da segnalare l'entrata ai Giardini che è caratterizzata dai grandi tubi di cemento creati da Arche e associati come elemento di riconoscimento della Biennale ma anche come passaggio obbligato per entrare alla Biennale. Il progetto non è semplicemente l'intervento di miglioria dei servizi di biglietteria o di marketing, ma vuole essere un passaggio metaforico ad un luogo di elaborazione culturale. Questo intervento è molto importante dal punto di vista teorico perché rinalda il progetto della 50esima Biennale di essere soprattutto luogo ove poter veder il mondo con "gli occhi dell'arte".⁶ I viali sono contrappuntati da uno dei progetti di Interludes, che s'inframmezzano fra le mostre e sono distribuite intorno alla città. Il progetto di *Stateless Nation* (2003) di Sandi Hilal e Alessandro Petti aveva creato non poco scompiglio nella stampa perché percepito come un padiglione palestinese e si colloca lungo i viali che portano ai padiglioni questionando il concetto di nazione e di appartenenza ad esso in un mondo globalizzato.

Fra i grandi passaporti di questa installazione si muove il triciclo telecomandato guidato da un fantoccio (Charlie, 2003) con il volto di Maurizio Cattelan che quest'anno si presenta con un'opera ironica e meno dirompente rispetto alla criticata *Nona ora* del 2001.

⁶ "Cosa sta tentando di offrire allo spettatore questa Biennale? Noi speriamo che Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore sia al visitatore l'opportunità di capire più profondamente qual'è la dedizione degli artisti alla propria arte e qual è la loro visione del mondo – il loro modo di vedere il mondo attraverso gli occhi dell'arte". Francesco Bonami, Idem, in Francesco Bonami e Maria Luisa Frisa (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 2003, p. XXIII.

Sempre ai Giardini inoltre si trova la piattaforma progettata da un altro gruppo di architetti italiani, gli A12, per la Zona di Massimiliano Gioni, una mostra pensata come un padiglione temporaneo che possa “viaggiare” proponendo quindi un’alternativa alla staticità delle costruzioni limitrofe. La piattaforma della zona presenta anche una struttura chiusa ove si trovano esposte le grandi sfere di Patrick Tuttofuoco, le tele di Alessandra Ariatti, l’opera di Micol Assael e i video di Piego Perrone e Anna de Manincor con Zimmerfrei.

All’Arsenale si svolgono invece tutte le mostre dei curatori chiamati ad interpretare le istanze poste da Francesco Bonami. Scorrendo le proposte fatte è possibile però individuare una tendenza preponderante nel considerare soprattutto “i sogni e i conflitti” piuttosto che “la dittatura dello spettatore” aspetto che appare più una speranza di Bonami che il visitatore possa “essere stimolata a osservare il mondo attraverso ciò che la ispira” piuttosto che un punto critico sviluppato attraverso la sua Biennale.

Le mostre all’Arsenale presentate da Bonami Clandestini, Gilane Tawadros (Smottamenti), Igor Zabel (Sistemi Individuali), Hou Hanry (Z.O.U./Zona d’Urgenza), Carlos Basualdo (Struttura della crisi), Catherine David (Rappresentazioni Arabe Contemporanee), Gabriel Orozco (Il Quotidiano Alterato) presentano nonostante la diversità nel trattare l’allestimento appaiono come fortemente collegate fra di loro. Nonostante fosse stata lasciata loro una ampia libertà d’azione è possibile quasi rilevare una *weltanschauung* del 2003 caratterizzata da una conquistata coscienza critica sia nei confronti del dispositivo espositivo, si veda ad esempio la grande cura della disposizione delle opere dimostrata dai documenti trovati in Archivio di Hou Hanry⁷ oppure le riflessioni sulla funzione dell’allestimento di Carlos Basualdo⁸ o ancora l’uso del videoramus da parte di Catherine David,⁹ sia nei confronti della condizione contemporanea provata dalle conseguenze della globalizzazione e dai conflitti mondiali acuitisi all’indomani dell’11 settembre.

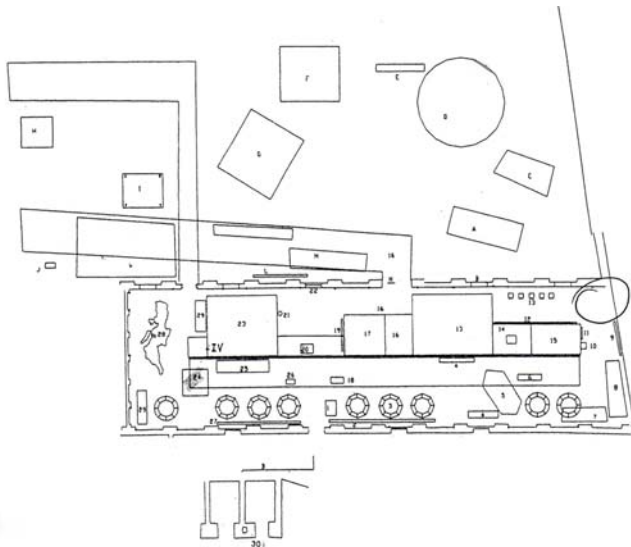
Fra le mostre dell’Arsenale merita una maggiore attenzione quella di Stazione Utopia curata da Hans-Ulrich Obrist, Molly Nesbit e Rirkrit Tiravanija che rappresenta il punto più vitale di tutta la proposta della 50esima Biennale.

⁷ La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep., busta n. 4973.

⁸ Carlos Basualdo “La mostra tenta di pensare di sviluppare una geografia complessa dove la geografia è determinata tra i rapporti fra opere. [...] Collaborazione con Vasa e Mattia (Bevk and Perovic architects) molto importante. L’atto estetico è un atto di affermazione. In questo atto si crea qualcosa e qualcuno.” *La struttura della crisi*, incontro con Carlos Basualdo, 12 giugno 2003, 99 Idee tranne una.

⁹ Le rappresentazioni arabe proposte da Catherine David scorrono sugli schermi allestiti nella sezione delle Artiglierie dedicatagli. “Il progetto vuole affrontare situazioni e contesti eterogenei spesso contrastanti o conflittuali per acquisire una conoscenza più specifica di ciò che succede nella varie regioni del mondo arabo per esaminare le dimensioni complesse dell’estetica in relazione alle situazioni sociali e politiche” Catherine David, “Rappresentazioni Arabe Contemporanee” in Francesco Bonami e Maria Luisa Frisa (a cura di), op. cit., catalogo della mostra, 2003, p. 292.

L'esposizione è concepita pienamente come una piattaforma d'incontro, soprannominata "stazione" perché è intesa essere un luogo di passaggio a cui si arriva ma da cui quindi si diparte (in senso sia fisico che figurato). Il progetto riflette intorno al concetto di utopia, sia essa realizzabile o meno, e invita ben 104 artisti a collaborare. La "stazione" è ideata secondo un traffico sostenuto per cui ogni giorno ci sono proiezioni, performance, dibattiti, incontri oltre che una serie di interventi para-architettonici da parte di una ventina di artisti. L'allestimento infatti è parte integrante della mostra, come dimostra la pianta qui pubblicata,¹⁰ pertanto le parti strutturali vengono disegnate da Yung Ho Chang, Philippe Parreno, Liam Gillick mentre intorno si distribuiscono lavori di Michelangelo Pistoletto (*Love Difference* 2003), Roman Ondak (*Virtual Museum of Contemporary Art*, 2003) e molti altri, gli schermi su cui vengono trasmessi video di artisti fra cui Jonas Mekas, Nico Dockx, Yang Fudong. All'esterno delle tese inoltre si dispiegano altrettante strutture e installazioni come *Anarchy Flag* di Luca Vitone o *Bilboardhouse* di Alicia Framis. Parallelamente si svolge poi la "call" per i poster. I curatori commissionano inoltre a moltissimi artisti dei poster che siano dedicati al tema dell'Utopia e poi vengono affissi tanto nell'area dedicatagli di *Stazione Utopia* quanto nella città come veri e propri manifesti pubblicitari.



Pianta dell'allestimento con le indicazioni di tutti gli interventi per *Stazione Utopia*, datata aprile (ca.) 2003.

¹⁰ La Biennale di Venezia, ASAC, F.S.dep., busta n. 4972.

Francesco Bonami: il curatore non-più-guru

Il titolo della 50esima Biennale di Venezia indica immediatamente i due cardini entro cui Francesco Bonami intende muovere l'esposizione: *Sogni e Conflitti*.

Da una parte i "sogni" che spingono l'uomo alla conquista di libertà, diritti, idee e dall'altra i "conflitti" che vengono mossi dallo scontro fra sogni diversi. Dice, infatti, Bonami in apertura di catalogo facendo proprio il "sogno" di Martin Luther King nel discorso pronunciato il 28 agosto 1963: « La storia è un infinito flusso di sogni generati da conflitti, come purtroppo l'infinito flusso di conflitti è la tragica conseguenza di sogni irrealizzati ».¹

E' in questa dinamica che egli colloca e intende la mostra « il nostro tentativo di rispondere a essi (conflitti) è il soggetto stesso delle mostre e dell'arte ».² Alla produzione artistica egli quindi affida il compito di alimentare, sostenere e produrre sogni per un mondo migliore e alla mostra il compito di dispiegarne il senso. Bonami colloca l'arte nell'interstizio tra utopia e realtà, stabilendone anche la direzione vettoriale dalla realtà all'utopia.

L'indicazione quindi della freccia nella grafica della stazione utopia appare pienamente in linea con un'idea di arte con lo sguardo rivolto "in avanti". Una mostra che quindi intenda esporre opere che si articolano nella direzione dell'utopia diventa una proposta alternativa di realtà e « acquista potere nella sua funzione di terreno simbolico per soluzioni possibili ». ³

Il progetto appare in totale consonanza con l'evento collaterale alla Biennale del 1999 in cui presentava in un libro i sogni e le utopie di novanta artisti, che aveva curato insieme a Hans-Ulrich Obrist dal titolo *Sogni/Dreams*. Il parallelismo fra le due mostre non si ferma unicamente al titolo, infatti, Francesco Bonami riprende l'idea centrale della pubblicazione e la sviluppa nel tentativo di dare corpo alle utopie artistiche cosa che può accadere soltanto in collaborazione con chi le ha prodotte. Inoltre in quell'occasione avrà modo di riflettere sul modo in cui Venezia sia di per sé la città che più di ogni altra esprime la realtà

¹ Francesco Bonami, "Ho un sogno", in Francesco Bonami e Maria Luisa Frisa (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 2003, p. XXI.

² Francesco Bonami, *Ibidem*.

³ Francesco Bonami, *Ibidem*.

dei sogni.⁴ Va notato che durante i dieci anni che intercorrono dalla sua collaborazione in Aperto '93 a questa edizione, tutti gli anni, tranne nel 2001, sarà presente con un progetto in occasione della Biennale, dimostrando quindi di conoscere da vicino l'istituzione e le sue possibilità di sviluppo.⁵

Di per sé quindi la mostra della 50esima Biennale assume una "forma" utopica ma in due sensi: da un lato raccorda opere d'arte la cui sostanza sono i sogni generati dai conflitti, e non viceversa come nella realtà, dall'altro è uno spazio utopico perché fondamentalmente irrealizzabile, è un'eterotopia cosciente e programmatica.

Per descrivere questa particolare condizione di una mostra che guardi al mondo ma che ne stia allo stesso tempo fuori, Francesco Bonami usa un neologismo formata dall'unione di globalizzazione e romanticismo: Glomanticismo.

Lo scopo della mostra, ed in particolare delle mostre che come la Biennale, è di documentare la situazione dell'arte contemporanea, prevedendo un rassegna sullo stato dell'arte contemporanea a livello globale. Bonami cerca di contrapporre a questa formula "fredda" di mostra globale, organizzata come una mappa, una mostra che guardi alla globalizzazione attraverso « una nuova rete di espressioni culturali, meno dogmatiche e più spirituali ». Il tema della globalizzazione è, infatti, un punto centrale ed è affrontato secondo due punti di vista, che ricalcano uno schema di pensiero, come vedremo, molto caro a Bonami. Da una parte la globalizzazione è considerata come argomento d'indagine « caratterizzata da un'informazione sconfinata, producendo un'ingannevole vicinanza dell'altro », un contatto stretto con l'alterità che comporta però anche la scomparsa dell'individualità e dell'unicità, a cui molti artisti reagiscono fornendo nuove visioni della coscienza interiore. Queste « risposte artistiche » sono però strutturate secondo « visioni multiple » articolate in « orizzonti individuali » facendo del momento espositivo una mostra complessa, fatta di tante complessità.

Di qui il secondo versante con cui viene trattata la globalizzazione: come struttura formante della mostra.

⁴ " *Sogni/Dreams* è un progetto strettamente legato alla futura nuova sede cittadina della Fondazione (Sandretto Re Rebaudengo). Questo rispecchia una compenetrazione tra ciò che la Fondazione rappresenta e il pensiero degli artisti: iniziare con i sogni significa non solo sfidare l'utopia in momento in cui questo sembra essere tabù, ma significa anche e soprattutto ascoltare gli artisti. [...] E' stata scelta Venezia perché più di ogni altra città esprime la realtà dei sogni. E' una città che vuole sopravvivere trasformando il passato in una proposta per il futuro, la nostalgia in necessità, il tempo in attività" *Sogni/Dreams* in Harald Szeemann (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1999, p. 288.

⁵ Elenco degli eventi curati da Francesco Bonami nel decennio 1993-2003: partecipa alla Biennale del 1993 curando la sezione di Aperto'93 *Il semplice scambi*; nel 1995 cura una mostra presso gli spazi dell'Arsenale dal titolo *Campo*, che rispecchia parzialmente il progetto di Aperto '95 che egli aveva presentato a Jean Clair; nel 1997 partecipa con un testo in catalogo alla Biennale di Germano Celant; 1999 cura, insieme a Hans-Ulrich Obrist, l'evento collaterale *Sogni/Dreams*.

Bonami, infatti, intendere « rendere questo nuovo panorama » tramite « una polifonia di voci e di idee, evitando la tentazione di ridurle ad un assolo ». Per questo motivo egli chiama undici curatori per « realizzare le loro visioni » lasciandogli l'autonomia operativa e ideativa: Carlos Basualdo, Daniel Birnbaum, Catherine David, Massimiliano Gioni, Hou Hanru, Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist, Gabriel Orozco, Gilane Tawadros, Rirkrit Tiravanija e Igor Zabel. Egli sottolinea come non abbia scelto i curatori secondo indicazioni geografiche appunto perché non gli interessa la « mappa dell'arte contemporanea » ma seguendo il criterio della « visione individuale ». Per cui ciascuno è stato incaricato di « definire il proprio punto di vista all'interno di una porzione o regione della mostra ».

Un atteggiamento fortemente collaborativo che lascia ampio spazio d'azione ai curatori. Nel 2003 la formula della collaborazione fra curatori è già ampiamente testata, sia nella storia specifica della Biennale, come è il caso della Biennale del 1993 di Bonito Oliva, che nella documenta 11 guidata da Okwui Enwezor affiancato da altri cinque curatori. Entrambi però, sia Bonito Oliva che Enwezor, affermano ultimamente la propria responsabilità e proprietà intellettuale sulla mostra da loro ideata. Bonami, di contro, cerca di puntualizzare come i curatori delle varie sezioni fossero indipendenti e che la proposta curatoriale che viene da loro realizzata, sia una « propria interfaccia personale ».⁶

Uno degli scopi, senz'altro riusciti, di Bonami è stato quello di pensare al suo progetto di Biennale guardandosi indietro e considerando il contesto entro cui operare. La Biennale egli la considera innanzitutto storicamente. Pertanto se l'esposizione « assume la funzione di terreno simbolico per soluzioni possibili » la Biennale stessa è la porzione di realtà, il sito, entro cui la mostra prende vita. Gettando lo sguardo indietro fino ai giorni in cui la Biennale veniva fondata da Riccardo Selvatico, Bonami raccoglie il sogno del suo ideatore, un sogno di futuro per la città di Venezia che versava allora in una condizione di arretramento.

“Nel creare la Biennale di Venezia, Selvatico gettò i semi di un eterno conflitto tra passato e futuro, tra la Venezia del passato e quella del futuro Anche il DNA della Biennale portava in sé il proprio sogno e il proprio conflitto, nello scontro tra utopia e realtà. Il sogno consisteva nel fatto che le arti potevano rappresentare un linguaggio universale. Ma nei padiglioni nazionali questo linguaggio comune veniva frantumato dai conflitti che caratterizzavano un mondo ancora diviso in nazioni alla ricerca della propria identità e del proprio dominio. La Biennale simboleggia dunque il mondo moderno con le sue contraddizioni e la sua progressiva frammentazione in sempre più nazioni e identità.”⁷

⁶ Francesco Bonami, “Ho un sogno”, in Francesco Bonami e Maria Luisa Frisa (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 2003, p. XXII.

⁷ Francesco Bonami, “Ho un sogno”, in Francesco Bonami e Maria Luisa Frisa (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 2003, p. XXI.

Pertanto anche la sua struttura per nazioni non viene messa in discussione come tale ma presa a modello di “sogno e conflitto” entro cui si animano altrettanti “sogni e conflitti” di tutte le nazioni partecipanti. In questo senso egli valorizza quanto già aveva tentato di fare Bonito Oliva nel '93 ma invece di proporre la transnazionalità come modalità operativa, individua nella singolarità delle nazioni ulteriori terreni di esplicitazione della condizione stessa di una mostra - di essere un terreno simbolico di soluzioni possibili - e dell'arte - di proporre visioni e soluzioni per la realtà entro cui s'inscrive.

Entro questo progetto di arte e di mostra anche il ruolo del curatore viene diversamente articolato. Egli tenta di fare un passo indietro e la figura a cui egli si contrappone direttamente è quella di Harald Szeemann.

Nel tentativo di contestualizzare la propria edizione Bonami sceglie di ripartire proprio da quella che lo precede. Se, come illustrato nei capitoli precedenti, tutti i direttori del settore arti visive hanno cercato di proporre una mostra che fosse innanzitutto diversa da quella precedente, Bonami non si discosta da questa pratica fino al punto di identificare nella contrapposizione con Szeemann un *modus operandi* nuovo. L'intento di questo confronto nasce dal desiderio di segnare la fine della dell'epoca del Grande Curatore inteso come epoca della visione della mostra costituita da un singolo punto di vista di un curatore/autore. La mostra non vuole più essere uno « sguardo di egemonia del curatore ma un ambiente in cui diversi sguardi entrano in contraddizione creando l'opportunità e il bisogno di una continua trasformazione ».⁸

Nel testo del catalogo Bonami rimarca questo aspetto più volte esplicitando i due termini del discorso espositivo di Szeemann in *Platea dell'Umanità* ed i propri in *Sogni e Conflitti*. L'apertura e la chiusura della mostra del curatore svizzero che venivano simboleggiati rispettivamente dall'opera di Joseph Beuys e da quella di Richard Serra indicano, secondo quanto indicato da Szeemann stesso, una concezione della mostra e dell'arte come capace di trasformare la nostra identità spirituale. A questa idea Bonami contrappone l'inizio, segnato dall'opera di David Hammons costituita anch'essa di una pietra di Basalto ma contrapposta alla spilla, che riconduce alla piccola quotidianità e alla fine con *Stazione Utopia* che indica un transito e pertanto non può essere concepita come una chiusura vera e propria. La proposta espositiva di Bonami è quindi da intendersi come un transito, aperto e da attraversare, dal momento che l'arte come la realtà è in continuo cambiamento e costituita da un flusso continuo di “sogni e conflitti”. La strategia perseguita nel catalogo di partire dall'opera per enunciare l'impostazione della mostra e il proprio pensiero non

⁸ Francesco Bonami, “Ho un sogno”, in Francesco Bonami e Maria Luisa Frisa (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 2003, p. XII.

nasce solo da una ripresa della strategia retorica di Szeemann usata a rovescio come in uno specchio, ma trova consonanza anche in altri cataloghi. In *Italics*, ad esempio, utilizza le sei opere che aprono la mostra (la fontana autoritratto di Alighiero Boetti, roccia di Gino de Dominicis, nove corpi sotto lenzuolo di Maurizio Cattelan, le teste mozzate del video di Yervent Gianikian e Angela Ricci Lucchi, la fontana di Marisa Merz e l'Italia d'oro a testa in giù di Luciano Fabbro)⁹ per illustrare il tema della mostra. Questo ricorrente modo di procedere che si riscontra anche in altri cataloghi permette pienamente di considerare l'esda del padiglione Centrale ancora una volta la stanza "manifesto" del curatore.

Se nel testo del catalogo però il curatore fiorentino sostiene che la distanza da Szeemann avviene soprattutto grazie alla sua proposta di una mostra aperta è nella pratica che questo avviene più che nella teoria. Nella pratica, infatti, egli organizza un'edizione ricca di appuntamenti, mostre e eventi in cui lui non propone una sua visione diretta ma permette ai vari protagonisti di essere tali e di proporre la propria visione. In teoria invece l'introduzione dell'idea della "dittatura dello spettatore" lo avvicina più di quanto lui non voglia alla figura del curatore svizzero.

Ma perché Bonami ritiene Szeemann l'uomo da cui distanziarsi? Come osserva Stefano Chiodi «L'esposizione diviene con Szeemann un vero e proprio dispositivo in cui ogni elemento – le opere l'ambiente di esposizione, i vari livelli di comunicazione visiva e testuale che vi si intrecciano, il contesto discorsivo, le eredità storiche e l'ambito geopolitico entro cui la mostra di colloca e rispetto ai quali reagisce – viene posto in relazione con un disegno al tempo stesso altamente personale e criticamente produttivo».¹⁰ In altre parole Szeemann rappresenta la direzione unica e autoritaria della mostra rispetto alla quale Bonami propone invece una circolarità a-gerarchica fra arte e società, fra opere e fruitore, fra curatore e artisti. Inoltre simbolicamente Szeemann rappresenta della storia delle mostre contemporanee e il primo curatore per cui ponendosi in diretto confronto compie il parricidio che gli permette di inaugurare una nuova era.

Anche se anche in altre occasioni Bonami cerca di porre le distanze fra alcuni grandi storici critici per posizionare il proprio pensiero, così ad esempio accade con Carlo Giulio Argan¹¹

⁹ Curiosamente Bonami parla delle opere descrivendole senza però metterne il titolo. In accordo con questa impostazione si è qui citato le opere con brevi tratti descrittivi. Francesco Bonami, (a cura di) Francesco Bonami *Italics, Arte Italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, Electa, Milano, 2009.

¹⁰ Stefano Chiodi, prefazione, in Pietro Rigolo, *Immergersi nel luogo prescelto. Harald Szeemann a Locarno 1978-2000*, doppiozero.com, 2013, p. 3.

¹¹ "Secondo il grande storico dell'arte Giulio Carlo Argan, le opere che fanno la storia dell'arte non sono belle o brutte, ma "giuste". Dipende da cosa si intende per "giusto" A mio parere un'opera d'arte è giusta se fa giustizia dei tempi in cui vive, se riflette in qualche modo la realtà che la circonda. Ma credo che Argan intendesse qualcosa di diverso. Giusta per lui era un'opera concepita secondo certi criteri, certi parametri, certe direttive e forse all'interno di certe ideologie.... Il netto confine morale e politico tracciato da Argan fra arte "giusta" e arte "sbagliata" ha creato un'anomalia italiana responsabile dell'esclusione di molti artisti che per un motivo o per

o anche ai più prossimi Achille Bonito Oliva e Germano Celant,¹² Harald Szeemann veramente incarna il curatore e il suo mito. Proprio nel 2003 Szeemann, ormai anziano, con l'aiuto di Tobias Bezzola comincia a redigere *With by through because towards despite* che avrebbe raccolto sinteticamente tutte le mostre da lui realizzate.¹³ Un aspetto questo che, come osserva Pietro Rigolo fa parte del suo progetto di « auto-rappresentazione ed in generale alla costruzione del proprio personaggio e del proprio mito attraverso la formulazione di alcuni concetti astratti quali *Agentur für geistige Gastarbeit e Museum der Obsessionen* ».¹⁴

Pertanto discostarsi da Szeemann significa per lo più discostarsi dalla figura di un curatore guru o sciamano. L'interesse per una profonda comprensione del ruolo del curatore è esplicitato più volte nei cataloghi ove cerca più volte di problematizzarlo. A distanza di qualche anno dalla Biennale avrà modo di trovare una definizione « Il curatore [...] non è uno storico dell'arte né un critico ma un esploratore, un antropologo, un archeologo del presente un astronomo che studia una galassia semiconosciuta ».¹⁵

L'espressione che egli aggiunge accanto al titolo "dittatura dello spettatore", che gli crescerà non poche critiche in particolare per l'uso della parola "dittatura", in realtà non appare ben argomentata e nella mostra – come analizzato nella sezione precedente – non viene accolta praticamente in nessuna delle mostre elaborate da lui e dagli altri curatori.

L'espressione rivela piuttosto il desiderio di Bonami, rivelatore in questo senso l'uso del condizionale nella sua definizione - di vedere al centro della mostra un visitatore attivo, critico e produttivo:

"Lo spettatore dovrebbe essere il dittatore della propria esperienza, del proprio sguardo e del proprio tempo. In quanto Grande Mostra, La Biennale offre allo sguardo dello spettatore e alla sua immaginazione la visione di un mondo complesso, trasformato dallo sguardo e dall'immaginazione degli artisti. [...] noi speriamo che *Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore* dia al visitatore l'opportunità di capire più profondamente qual è la direzione degli artisti alla propria arte e qual è la loro visione del mondo [...] Speriamo

un altro rimanevano fuori da una delle tante famiglie" Francesco Bonami, (a cura di) Francesco Bonami *Italics, Arte Italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, Electa, Milano, 2009, p. 27.

¹² "L'arte italiana ha avuto negli ultimi trent'anni dei genitori perfetti che sono la peggior iattura possa capitare a un individuo o a un gruppo di individui. La perfezione è terribile perché inattaccabile, non trasformabile, non aggiornabile, impossibile da sviluppare. Tuttavia questi artisti che oggi hanno intorno ai trent'anni, hanno trovato la forza di rifiutare la perfezione dei genitori e hanno accettato il dubbio che è la patologia inevitabile dell'arte contemporanea. Due genitori perfetti: l'Arte povera e la Transavanguardia". Francesco Bonami, *Genitori Perfetti (Mamma chi era Aldo Moro?)* in Giulio Ciavoliello (a cura di), *Francesco Bonami, La sabbia e il gorgoglio. Scritti 1993-2002*, Silvana Editoriale, 2003, p. 69, già pubblicato in Paolo Colombo (a cura di) *Fatto in Italia*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1997.

¹³ Tobias Bezzola e Roman Kurzmeyer (a cura di), *Harald Szeemann, with by through because towards despite: Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*, Voldemeer Springer, Zurich-Wien-New York, 2007;

¹⁴ Pietro Rigolo, *op. cit.*, 2013, p. 8.

¹⁵ Francesco Bonami, (a cura di) Francesco Bonami *Italics, Arte Italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, Electa, Milano, 2009, p. 27

che comprendendo ciò, la gente sia stimolata a osservare il mondo attraverso ciò che la ispira. Incoraggiando molteplici visioni del mondo possiamo ridurre l'influenza esercitata dalle visioni egemoniche pre-confezionate che ci vengono imposte. [...] Ognuno di noi lotta, come nell'opera di David Hammons, per raggiungere quella tensione creativa che tra il nostro spirito e l'utopica sicurezza della nostra vita quotidiana. Ognuno di noi ha bisogno di sognare e aspira a trasformare i propri sogni in realtà"¹⁶

Questa descrizione di del ruolo dello spettatore è in realtà molto vicina all'idea che ha Szeemann della mostra come per percorso iniziatico.¹⁷ Anche il curatore svizzero persegue, in particolare in Platea dell'Umanità, il suo sogno personale di realizzare una mostra che risponda al concetto di opera d'arte totale.

Il grande sogno di Bonami è invece, questa la proposta di quest'analisi, quella di comprendere e far comprendere il valore e l'utilità dell'arte in un mondo in cui il « suo pubblico annuale è più o meno lo stesso di quello di un'ora di America on line ».¹⁸ Il rapporto fra arte e realtà è fin dalla sua prima mostra in Biennale all'interno di Aperto '93 la sua preoccupazione principale scrive ne *Il Semplice scambio* :

“Regredendo qualitativamente, nel tentativo di sfuggire a una mercificazione selvaggia, l'arte contemporanea è apparsa sì, illuminata dalla sostanza dei contenuti, ma incapace di mettere in sincrono la passione dei gesti con il ritmo delle parole. [...] è necessario semplificare nuovamente lo scambio per rimettere in sincronia la voce con i gesti.”¹⁹

In altre parole egli è alla ricerca di una comunicazione più stringente fra la realtà e l'arte, o meglio fra i contenuti che essa comunica e il ricevente che vive secondo “altri ritmi e altre parole”. La stessa idea di inseguire la possibilità di creare, attraverso la mostra, questo circuito virtuoso egli la persegue nella Biennale di Santa Fè. Nel catalogo oltre ad avanzare come metafora interpretativa quella del “kularing” e di sostenere che l'arte sia in grado di mantenere un rapporto infinito con l'Altro²⁰ insiste sul senso circolare della storia. Un'idea riposta in *Ritardi e Rivoluzioni* e che riprende in altri scritti come *The Road Around*: « Ho intitolato questa introduzione *The Road Around*, che potrebbe sembrare ironica per un libro che cerca di attraversare a piedi il flusso dei linguaggi che dividono due millenni. La strada gira intorno e non va avanti, credendo fiduciosamente che il linguaggio circolare dell'arte contemporanea contenga ancora le informazioni per conseguire una nuova

¹⁶ Francesco Bonami, “Ho un sogno”, in Francesco Bonami e Maria Luisa Frisa (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 2003, pp. XXII-XXIII.

¹⁷ Cfr. analisi del pensiero curatoriale di Harald Szeemann in questa tesi

¹⁸ Francesco Bonami “La Strada Intorno” in Giulio Ciavoliello (a cura di), *op. cit.*, 2003, p. 16, già pubblicato in *Echoes of Art, Contemporary Art at the Age of Endless Conclusions*, Monacelli Press, New York, 1997.

¹⁹ Francesco Bonami, “Il semplice scambio”, in Achille Bonito Oliva (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. 258

²⁰ Cfr. Francesco Bonami “L'ospite è stanco” in Giulio Ciavoliello (a cura di), *op. cit.*, 2003, pp.22-25, già pubblicato in “Atlantica International, Revista de Las Artes del Centro Atlantico de Arte Moderno, Canary Islands 1998.

rivoluzione culturale, una rivoluzione che potrebbe bilanciare il terremoto tecnologico che, adesso ogni minuto, minaccia di scuoterci ».²¹

La forza e capacità di resistenza dell'arte alla frantumazione politica e sociale²² a cui sono invece soggette le nostre esistenze costituisce la possibilità dell'uomo di poter resistere di fronte a esse. « L'arte con la sua fisicità antica e paleo-cibernetica, sembra essere l'unico strumento capace di proteggere il tempo e lo spazio [...] l'unico posto in cui la nostra diversità potrà crescere e trasformarsi ».²³

Nel testo di *Echoes* Bonami insiste molto su due aspetti che mettono luce sulle premesse della Biennale del 2003. Da un lato egli accordandosi al pensiero di Paul Virilio sostiene che l'arte sia una forma di resistenza emancipante che permetta a chi vi riesce raggiunge « una condizione anche più alta di quella dello sciamano; [...] cercando risposte al significato dell'esistenza. »²⁴ Dall'altro egli parla dell'interattività in un modo che fa luce sul concetto di *Dittatura dello spettatore* e avverte che l'interattività è un'apparente libertà per l'osservatore « è inganno, che costringe ad agire coloro che desiderano soltanto assistere all'avvenimento della rappresentazione. Essere "interattivi" significa accettare la perdita della nostra identità e del nostro ruolo, e rinunciare alla libertà totale dell'osservazione della meditazione »²⁵

In questo senso si capisce il richiamo di Bonami alla dittatura dello spettatore tramite un discorso intorno allo sguardo e all'occhio. Interattività è illusoria e la partecipazione in realtà vuol dire abdicare dal trono della libertà personale. In questo senso egli promulga una dittatura - parola non altrimenti comprensibile - della necessità del singolo di agire senza mediazioni. L'uso corrente della parola "dittatura" è talmente connotato nel senso opposto della libertà, della quale parola è un "contrario" piuttosto che un sinonimo, non ha permesso un'immediata comprensione di un pensiero che poteva far luce anche su un

²¹ Francesco Bonami, Idem in Giulio Ciavoliello (a cura di), *op. cit.*, 2003, p. 20, già pubblicato in *Echoes of Art, Contemporary Art at the Age of Endless Conclusions*, Monacelli Press, New York, 1997.

²² "E' stato solo con la caduta del Muro di Berlino, e lo sbriciolamento dell'imbalsamato sogno sovietico, che la cultura occidentale è stata costretta a ridefinire la sua direzione e la sua stessa ragione di esistere. Il progetto si è finalmente rimesso di nuovo in piedi, riunendosi allo spirito perso in quella notte del dicembre 1980 (morte di John Lennon). [...] Il pianeta è stato gradualmente occidentalizzato; ma paradossalmente, attraverso l'omogenea distribuzione di modi di produzione, sia economici che creativi, la spaccatura fra le culture diverse si è allargata [...] le differenze fra le persone stanno esasperando l'inganno di un "equilibrio" creato dal consumo delle stesse merci e delle manipolazioni inique, come quell'ideale morboso di una comunicazione globale creata da Internet. Attraverso la Rete infame, il mondo si illude di stare diventando più piccolo e comodo [...] ogni voce, ogni volto, ogni odore e rumore spariranno lentamente dalla nostra memoria sullo schermo piatto". Francesco Bonami, Idem in Giulio Ciavoliello (a cura di), *op. cit.*, 2003, p. 18, già pubblicato in *Echoes of Art, Contemporary Art at the Age of Endless Conclusions*, Monacelli Press, New York, 1997.

²³ Francesco Bonami, *Ibidem*.

²⁴ Francesco Bonami, Idem in Giulio Ciavoliello (a cura di), *op. cit.*, 2003, p. 19, già pubblicato in *Echoes of Art, Contemporary Art at the Age of Endless Conclusions*, Monacelli Press, New York, 1997.

²⁵ Francesco Bonami, *Ibidem*.

dibattito intorno alla collaborazione, partecipazione e interazione che proprio a partire da mostra come questa si è acceso in ambito critico.

L'interesse per lo spettatore è però a tutto tondo. Non gli interessa semplicemente chi di arte già si occupa, ma tutti gli altri, o meglio tutti. La realtà non esclude nessuno per cui Bonami cerca di rivolgersi unanimemente a tutti. Già nel 1997 lamentava una distanza nella società dall'arte contemporanea che egli rivela essere « sintomo di un malessere culturale che non promette niente di nuovo »²⁶ ed è probabilmente in questa luce che va intesa la sua larga produzione negli ultimi anni di una letteratura divulgativa intorno all'arte contemporanea. Questa dimostra soprattutto la radice del rapporto che egli intrattiene con l'arte che avviene in termini di "ricerca di significato" convinto in fondo della profonda utilità per l'esistenza umana. Con questa convinzione egli approccia tutti i lettori dei suoi libri sull'arte contemporanea da *Lo potevo fare anch'io* (2009), a *Dopo tutto non è Brutto* (2010). Con una prosa ironica e accattivante Bonami tenta di mettersi pazientemente in contatto con *l'Alberto Sordi* in gita alla Biennale di Venezia con la moglie. D'altra parte, questo interesse trova una totale consonanza con le mostre che egli lungo la sua carriera ha curato, e palesa uno sguardo del curatore rivolto per lo più alla contemporaneità, e soprattutto alla vitalità del presente che l'arte può manifestare « Ciò che importa è valorizzare il nostro presente in modo da dare un senso e una vitalità nuova ai nostri gesti, alle nostre parole, alle cose e infine inevitabilmente, all'arte. Ciò che importa è cominciare a vedere anche lontano il fumo dei camini che ritorna a salire nel cielo »²⁷

²⁶ Francesco Bonami, Genitori Perfetti (Mamma chi era Aldo Moro?) in Giulio Ciavoliello (a cura di), *Francesco Bonami, La sabbia e il gorgoglio. Scritti 1993-2002*, Silvana Editoriale, 2003, p. 70, già pubblicato in Paolo Colombo (a cura di) *Fatto in Italia*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1997.

²⁷ Francesco Bonami, *Ibidem*.

Sezione III
Esposizione come piattaforma

10. Ritardi e continuità nelle pratiche espositive della Biennale

Da *Punti Cardinali dell'Arte a Sogni e Conflitti. La dittatura dello spettatore*. Dieci anni che segnano la Biennale in maniera definitiva. Nell'arco di tempo intercorso tra il 1993 e il 2003, la Biennale cambia veste organizzativa ma soprattutto getta le basi di una programmazione culturale che definisce la fisionomia della Biennale come la conosciamo oggi.

Il percorso di trasformazione, come evidenziato in particolar modo attraverso le sezioni di contesto che precedono la trattazione di ciascuna edizione, non segue una rotta lineare, ma è piuttosto caratterizzato da sincopi e improvvise accelerate. La modalità in cui l'on. Veltroni accelera, ad esempio, il processo di conversione da Ente Autonomo a Società di Cultura, pur basandosi su documenti e proposte avvenute nel lungo corso degli anni dalle precedenti amministrazioni, avviene pur sempre come una fiammata che permette però alla nuova dirigenza, capeggiata da Paolo Baratta, di operare più direttamente e in maniera più libera grazie ad una struttura burocratica-gestionale più snella.

Se agli inizi degli anni '90 la Biennale è un organismo in perenne crisi strutturale incapace di rinnovarsi e di crescere culturalmente, già ai primi anni del terzo millennio la Biennale può cominciare a contare su una crescita costante di visitatori, risonanza e profitti.

In continuità con Harald Szeemann, il programma iniziato alle Arti Visive, la Biennale può farlo proprio anche grazie alla permanenza della figura di Baratta in qualità di presidente, fatta eccezione per un periodo in cui sarà Franco Bernabè prendere le redini della Biennale. E' certamente da sottolineare che la linea di crescita in una determinata direzione dal punto di vista culturale è senz'altro pienamente possibile grazie a Paolo Baratta che dapprima fa proprie alcune istanze Szeemane e poi le investe di tutti gli sforzi necessari per portarle a compimento nel suo secondo mandato.

E' appunto negli anni che vengono presi in considerazione da questo studio che troviamo le radici metodologiche ed operative che troveranno sviluppo.

Costituendo l'anima più originaria della Biennale, le Arti Visive godono di un assoluto primo piano all'interno delle politiche dell'Ente. Questo settore si pone tra il 1993 e il 2003 come motore di rinnovamento culturale costante capace, grazie al suo direttivo e in seguito ai dibattiti che accompagnano le esposizioni, di avanzare proposte per il futuro.

Ripercorrendo il cammino attraverso le sei edizioni della Biennale oggetto di questa ricerca, è pertanto possibile comprendere di cosa consistano le proposte metodologiche di ciascuna Esposizione. Una traversata lungo le sei edizioni non può che mettere in luce i ritardi e le anticipazioni che ciascuna di esse ha apportato.

Con sorpresa, rispetto alle ipotesi iniziali da cui aveva preso piede questo lavoro, la Biennale di Bonito Oliva del 1993 si presenta come una fra le più importanti nel suggerire i tratti distintivi di un *modus*.

Sinteticamente intorno alla mostra di *Punti Cardinali dell'Arte* va notato come sia stata per lo più una summa del pensiero Oliviano, un'occasione per il curatore di mettere in opera su grande scala molte delle idee testate durante la sua carriera. Nonostante sia possibile concordare con una posizione di questo genere, proposta da certa critica, la mostra non può essere solo considerata come una semplice somma dal momento che, usando una metafora chimica, gli "elementi del composto" hanno reagito dando vita ad un organismo nuovo con caratteristiche proprie, inoltre la Biennale di Bonito Oliva è rilevante non soltanto perché innovativa, ma anche perché portatrice di intuizioni che saranno altri a sviluppare pienamente.

Nell'analisi della ricezione critica di *Punti Cardinali dell'Arte* è possibile riscontrare commenti pieni di astio e per lo più irritati, ma a intuire la radice di tanto scontento è Vittorio Fagone che dalle pagine del *Messaggero* del primo luglio osserva « il mistero di questa Biennale resta, per me, un altro: come può un critico spesso acuto e senza dubbio geniale, che personalmente non scambierei neppure con due o tre Hughes, affiancato da duecento commissari [...] non riuscire a sfiorare neppure uno dei quattro diversi modelli di esposizione dell'attualità artistica internazionale? »¹

Le numerose mostre, l'allestimento per dicotomie, la mescolanza di mostre, tendenze e personalità e l'attenzione verso la produzione orientale, che in ambito italiano e di grandi esposizioni internazionali è cominciato ad affacciarsi dopo la mostra parigina di Jean-Huber Martin *Les Magiciens de la terre*, ma che non può ancora considerarsi prassi, tanto che dell'edizione di Harald Szeemann del 1999 si avrà ancora a notare della grande presenza di artisti cinesi, provocano nel pubblico e nella stampa un effetto destabilizzante perché non se ne riconoscono modelli. Di questa novità della sua proposta però è conscio Bonito Oliva che già nel catalogo sottolinea « Credo di aver fondato un modello espositivo giocato sulle lontananze e sulla contrazione della distanza ».²

¹ Vittorio Fagone "Fatti, misfatti e lampadine" in *Messaggero*, giovedì 1 luglio 1993, p.19.

² catalogo p. XXXIX

Ma in cosa consistono le novità proposte da Bonito Oliva? Le caratteristiche della sua mostra si possono dividere in due tipologie da una parte le caratteristiche aggettivanti, quindi di una serie di aspetti che descrivono un'attitudine, e dall'altra una caratteristica fondativa ovvero la presa di coscienza totale che il momento espositivo è un momento di costruzione storico, interpretativo e produttore di cultura all'interno della realtà, della società del proprio tempo.

Fra le prime caratteristiche aggettivanti c'è quella del concepire la mostra come "a mosaico". Questa definizione è quanto egli ha in mente fin dall'inizio. Egli parla di un *organon* di mostre da subito nel consiglio direttivo, cercando di fare in modo che tutte le declinazioni possibili intorno alla coesistenza dell'arte e del nomadismo siano espresse. Il centro teorico della sua mostra doveva essere *Venti dell'Arte* che, come analizzato, mostrava originariamente 5 sezioni, come i venti principali che raccoglievano artisti divisi per tendenze espressive, non formali, ma raggruppati in maniera sincronica. Il mosaico che egli concepisce è strutturato quindi per poter vedere alla fine un quadro d'insieme. Seguendo la metafora del mosaico quindi, tecnicamente la mostra *Punti cardinali dell'arte* rimane orfana della parte centrale, quella da cui si sarebbe potuto capire il soggetto del disegno, stando alla metafora. Quella che appare come una sventura dovuta ai tagli per mancanza di budget e legati alla lievitazione dei costi in corso di organizzazione che non permetterebbe di cogliere nel complesso l'idea della mostra di Bonito Oliva di fatto costituisce la fortuna della mostra che si rivela molto più contemporanea. In effetti rimane difficile collocare *Passaggio a Oriente* e comprendere la mostra *Punti cardinali dell'arte* senza avere in mente la mostra cancellata non solo nel senso della mancanza di maestri storici e pezzi di provenienza museale, ma perché focalizzata su aspetti della *contemporaneity* che si pongono al di là del 1989 tentando una ricostruzione a partire dal presente senza imbrigliarsi in tematiche specifiche. Come notato anche nell'analisi della mostra, la mancanza di *Venti dell'Arte* di fatto sposta l'asse della mostra dal nomadismo, che originariamente era la tematica dominante a quella della coesistenza, nelle due accezioni di coesistenza di tendenze artistiche, di nazionalità e di interpretazioni diverse.

L'affondo sulla contemporaneità riesce a Bonito Oliva proprio in virtù dell'assenza di *Venti dell'Arte*, seppure fosse una mostra di grande interesse critico, invero e attua gli intenti dichiarati secondo cui « il progetto rivendica la capacità della cultura di produrre una domanda sulla realtà contemporanea».³

E' questo atteggiamento di fondo a caratterizzare la struttura musiva. Mettere insieme mostre diverse risponde alla necessità di dare lettura della complessità dell'arte senza

³ Achille Bonito Oliva (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXIV.

imporre una lettura univoca ed unificante. Detto in altri termini, senza stabilire un tema che determini le opere in una narrazione pre-confezionata e pre-costituita, ove le opere, come le parole, servano a dimostrare una teoria di fondo: « Il progetto della XLV edizione della Biennale di Venezia porta come titolo unitario *Punti cardinali dell'arte* proprio per rivendicare una diversa progettualità culturale non poggiante sulla superbia unificatrice e teorica ma piuttosto su una struttura a mosaico, tesa alla lettura della complessità internazionale dell'arte mediante tasselli espositivi di temi, contesti e personalità individuali della creazione artistica ».⁴

Seguendo le dichiarazioni di Bonito Oliva prima attraverso il materiale del consiglio direttivo, la sua corrispondenza e i verbali degli incontri con le commissioni con cui collabora e poi attraverso le sue dichiarazioni sui media ante e post apertura della Biennale, è possibile rilevare una progressiva presa di coscienza delle conseguenze delle implicazioni di una progettualità culturale tesa al confronto e alla trattazione della contemporaneità. In questa parola, che non è Oliviana, ma che propone l'autore, per sintetizzare che viene sussunta sia nelle parole chiave individuate per la mostra di *Aperto '93*. Per cui se dapprima egli parla soprattutto di mostra a mosaico o pareggiando la velocità dell'informazione e dei media "mostra zapping", alla fine a parlare invece di mostra "laboratorio".

E' un interessante spostamento terminologico che avviene principalmente per due motivi, uno legato alla Biennale stessa dal momento che il concetto di laboratorio in Biennale viene proposto come principio di cambiamento per la struttura della Biennale stessa, a partire dagli anni '70 e poi diverrà il principio guida di Baratta alla sua prima presidenza. Il secondo motivo è legato al panorama delle mostre internazionali dal momento che laboratorio diventa metafora operativa attraverso cui si strutturano alcune mostre capitali negli anni '90 come ad esempio quella ideata da Hans Ulrich Obrist nel 1999 *Laboratorium*. Il sostantivo "laboratorio" compare già nell'atto fondativo della Biennale « Il legame tra la Biennale e il "progetto per la città" per rendere "economicamente produttiva" la storia di Venezia per trasformarla in un "laboratorio per la modernità", era stata alla base dell'idea di Selvatico che aveva lanciato l'ente nel 1895 e in generale il concetto di sperimentazione e di ricerca è alla base delle proposte espositive post rivolta studentesca ».⁵ Nei due convegni che seguirono la contestazione *Proposte per la Biennale. Una tavola rotonda*, un progetto a cui fra gli altri partecipa anche Germano Celant e *Una Nuova Biennale. Contestazioni e Proposte*, si tentava di proporre nuove soluzioni per la trasformazione

⁴ Achille Bonito Oliva (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1993, p. XXIV.

⁵ Vittoria Martini, *op. cit.*, tesi di dottorato, 2010

della Biennale a livello strutturale ed organizzativo e poi una pianificazione delle attività dell'Ente in direzione dell'informazione, documentazione e produzione artistica. Intorno a questi dibattiti, osserva Vittoria Martini, "ricerca" è la parola chiave indicando una tensione verso un profondo rinnovamento, « La ricerca come oggetto dell'opera proposta oltre ogni preoccupazione del risultato assoluto, il farsi erano diventati un metodo di lavoro in cui il percorso diventava più importante del risultato ». ⁶

Rispetto agli anni 70 dove la focalizzazione è maggiore sul processo dell'opera, sul suo farsi, negli anni '90 ed in particolare nel caso della proposta espositiva di Punti Cardinali dell'Arte fatta da Bonito Oliva, lo sguardo si concentra più sulle pratiche espositive come determinanti dell'ostensività dell'opera. Il laboratorio di Bonito Oliva non è riferito unicamente alle pratiche artistiche, ma alla mostra.

Qui si passa quindi alla caratteristica fondativa citata in apertura di capitolo. Quello che cambia è il modo di pensare la mostra come campo di forze, come momento importante per la produzione di senso, in cui l'arte, ma anche altri elementi, concorrono e collaborano a questo progetto ma con un obiettivo di partire da una situazione a-gerarchica in cui poter comprendere di più la realtà contemporanea solitamente ricondotta a categorie ricorrenti – politica, etica, razza, identità globalizzazione - .

Come tratteggiato nel mio capitolo introduttivo con la caduta del muro di Berlino si acuisce il senso postmodernista di non poter far riferimento ad una storia lineare fino a stabilire una piattaforma "ground zero" da cui ripartire, da cui ricostruire.

In questo senso è possibile rintracciare un altro elemento importante della mostra di Bonito Oliva che, solo per affermare un gergo immediatamente comprensibile per negarlo subito dopo, è la multidisciplinarietà. Questa va intesa non soltanto come coesistenza di linguaggi artisti eterogenei in cui si utilizzano medium diversi, ma come considerazione dell'arte alla stregua di altri linguaggi, della capacità dell'arte di produrre cultura. Già nel '75 Bonito Oliva osserva che l'arte tende ad occupare oltre allo spazio della creazione anche quello della riflessione, nel '93 l'arte per Bonito Oliva produce cultura ed è uno strumento potente ed è un'assimilazione tale che spesso nel catalogo le parole "cultura" e "arte" si confondono e si sovrappongono, partecipando congiuntamente alla produzione di conoscenza. La mostra quindi come laboratorio culturale capace di produrre una domanda sulla realtà contemporanea. In tale prospettiva l'esempio più riuscito di questo è sicuramente *Aperto*.

In questo quadro è importante evidenziare la partecipazione al progetto generale della mostra di altri "attori": il catalogo, gli eventi e i progetti didattici. Questi ultimi tutti ridotti

⁶ Vittoria Martini, *Ibidem*.

di molto rispetto alle intenzioni iniziali presentano caratteristiche importanti. Sappiamo che testi critici nei cataloghi della Biennale compaiono per la prima volta con la Biennale del '68 quando si comincia a trattare la mostra come uno strumento di produzione culturale, e di pari passo con l'evoluzione e la crescita dell'importanza della mostra nel sistema artistico cresce anche l'importanza del catalogo quale strumento del curatore. Bonito Oliva fa suo questo strumento invitando numerosi filosofi, intellettuali e critici a scrivere un testo così il suo catalogo si concepisce con una grande raccolta di scritti di autori di altissima levatura. Questo aspetto che oggi vediamo consolidato come pratica corrente, all'epoca destò grandissimo interesse, anche se esistono molti esempi di cataloghi scritti con la collaborazione di intellettuali, ma l'ampia partecipazione e il fatto che non sia una trattazione a parte ma sono inseriti mostra per mostra restituendo l'impressione di una grande produzione culturale a cui partecipano personaggi del calibro di Ernst Junger, Paul Virilio, Julia Kristeva, Mario Perniola, Massimo Cacciari e altri⁷. Gli eventi sono anche un altro importante e ricorrente elemento nelle esposizioni che si strutturano secondo la piattaforma, perché coincidono per lo più come azioni vive, siano esse performance, spettacoli, dibattiti o altro in cui la presenza viva nell'hic et nunc è garanzia di partecipazione alla contemporaneità produttiva della mostra. Fra gli eventi che poi vengono cancellati ci sono anche dei fuochi d'artificio che dovevano partire dal cavallo di Yannik Yu e alcuni spettacoli teatrali fra cui la performance della Cage Company. Importanti sono per la comprensione di questo senso di operatività (più che sperimentale, costruttiva) i convegni che dovevano far parte della mostra. Il primo evento viene realizzato a Venezia presso la Fondazione Cini, *Produzione, circolazione e comunicazione dell'arte*, mentre l'ultimo, che avrebbe dovuto focalizzarsi sul sistema delle mostre internazionali, viene annullato per mancanza di fondi.⁸

Ultimo fattore da considerare, sebbene ridimensionato per mancanza di fondi è la progettualità didattica, in questo ambito l'azione più importante che Bonito Oliva riesce a mettere in piedi fin da subito è la scuola per curatori della Biennale di Venezia, in collaborazione con *Ecole du Magasin* di Grenoble - storicamente la prima scuola per curatori attivata in Europa-, mentre non vedranno la luce i progetti relativi alle scuole e alla didattica in Biennale.

E' in virtù di questi interessi per documentazione, informazione e didattica che diviene probabilmente comprensibile il grande favore raccolto da Bonito Oliva all'interno del Consiglio direttivo, dal momento che, con risposte concrete, accoglie nel suo programma

⁷ Si veda nella scheda generale del 1993 la parte dedicata al catalogo in cui sono riportati gli indici dei cataloghi che riportano la lista completa degli intellettuali e critici intervenuti con contributi nel catalogo.

⁸ Traccia di questo convegno è presente negli eventi segnalati nella scheda generale della mostra.

tutte le preoccupazioni di coloro che intendono riformare la Biennale da circa venticinque anni.

Degna di attenzione inoltre la sua attività di collaborazione con i padiglioni nazionali. Egli propone ai padiglioni di ospitare artisti da altri paesi o di accogliere il sempre più crescente numero di paesi senza padiglione in casa propria. Il curatore lega questa richiesta al discorso di trans-nazionalità che impernia questa Biennale ma di fatto pone un nuovo livello e modello di dialogo con i padiglioni che negli anni 70 volevano abbattere.

Anche quest'ultimo è un importante seme gettato dalla mostra di Bonito Oliva poiché permette alla Biennale di rivalutarsi da tutti i punti di vista, secondo le caratteristiche che le sono proprie, sarà questa la chiave che risolleverà non solo le sue sorti economiche, ma soprattutto la sua identità culturale. Infatti anche se con la riforma del '38 la Biennale era assunta a ruolo di guida culturale del Paese, acquisendo il nome di Esposizione Internazionale e oggettivamente proponendosi come la porta culturale sull'Italia, in realtà non sempre ha saputo svolgere a pieno un ruolo propulsivo dell'arte e della cultura italiana.

Seppure quindi la struttura a mosaico non presenti un tema, lo sforzo teso "alla lettura della complessità" si articola in così tanti diversi modi che sebbene questa mostra non sia esplicitamente citata più di tanto, rimane un termine di paragone per le edizioni successive.

La mancanza del tema non è di per se un primato, come nota anche Laura Poletto⁹ circa le mostre di Giovanni Carandente del 1988 e del 1990 è lui a proporre una Biennale senza un preciso taglio tematico ma questa cosa non si accompagna ad un ripensamento strutturale. Per questo anche se la 45 Esposizione Internazionale d'arte diretta da Bonito Oliva non può dirsi la prima ad aver abbandonato l'impostazione tematica o ad aver proposto mostre, dibattiti e programmi -, nonostante ciò è ascrivibile nel novero delle esposizioni che hanno segnato una svolta nella Biennale, per aver effettivamente ripensato il fare espositivo in un modo tale che la rende riferimento importante per le altre mostre internazionali oltre che un vero e proprio punto di non ritorno per la storia della Biennale.

Anche Rafal Niemonieswky indica la Biennale dell'Havana dell'84 come la prima fra le biennali a mettere in campo determinate strategie ma è negli anni '90 che si articola in maniera più continuata questo a metodologia espositiva che riconsidera la mostra innanzitutto come un luogo che raccoglie e attiva una serie di processi di produzione culturale.

⁹ Laura Poletto, *op. cit.*, tesi di dottorato, 2011, p. 632

Bisogna altresì notare che fra i copiosi curatori che partecipano, a diverso titolo, alla Biennale del '93 tra loro sono in molti ad essere quei giovani che segneranno la produzione espositiva internazionale da lì a venire. Fra questi si ricordi Helena Kontova che, oltre a continuare a dirigere la rivista *Flash Art*, fonderà la Biennale di Praga nel 2003, Carolyn Christov-Bargachiev (*Cage & Co*) direttrice prima della Biennale di Sydney nel 2008 e poi curatrice della *documenta 13* nel 2012, Nicolas Bourriaud (*Aperto '93*), teorico dell'Estetica Relazione e curatore della Tate Triennial nel 2009, Francesco Bonami (*Aperto '93*) in quegli anni redattore di *Flash art international* diventerà poi curatore al Whitney e lo ricordiamo anche qui per la sua Biennale del 2003 che molto deve all'impostazione Oliviana, Matthew Slooter (*Aperto '93*) è l'animatore di Frieze Art Fair, Lóránd Hegyi (Coesistenza dell'arte) si occuperà anche della Biennale di Valencia nel 2003 dopo essere stato per diversi anni direttore del museo di Saint Etienne, Angela Vettese (*Cage & Co*) guiderà a Venezia la Fondazione Bevilacqua La Masa e fra i molteplici incarichi sarà anche promotrice del Festival di Faenza dedicato alla riflessione intorno a temi particolari dell'arte contemporanea e oggi Assessore alla Cultura del Comune di Venezia. Per Mario Codognato (Punti dell'Arte) la Biennale del '93 segna una delle prime esperienze importanti della sua carriera come curatore e storico dell'arte così anche come per Chiara Bertola, Laura Cherubini e molti altri che non è possibile citare per intero.

La mostra di Jean Clair, *Identità e Alterità*, d'altro canto, oltre ad aver sollevato numerose polemiche, attua una virata molto diversa a quella di Bonito Oliva. Scelto dai consiglieri del direttivo perché desiderosi di una rigorosa impostazione accademica, egli ha perseguito quella linea e lo ha fatto anche oltre le aspettative. Reduce dalla grande mostra al Grand Palais *Aim du Corps* continuò la sua personale riflessione sulla condizione dell'arte moderna, senza, di fatto discutere e sussumere il ruolo della Biennale. La mostra di per sé non comporterebbe grandi discussioni in merito, se non intorno alla sua proposizione, a tratti revisionista, dell'arte moderna che comunque contiene punti molto interessanti come ad esempio: quattro declinazioni diverse di astrattismo, oppure le sue associazioni sincroniche basate su assonanze fra le opere. Un procedere in realtà non molto lontano dall'impostazione che sembrava avesse teoricamente il criterio di raggruppamento che fa Bonito Oliva nei suoi *Venti dell'Arte* e che anticipa, visivamente, alcune posizioni che possiamo ritrovare nelle teorie sull'anacronismo esaminate da George Didi-Huberman sulla scorta di Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein.

Da un punto di vista di affluenza di pubblico, si può parlare di una Biennale positiva, ma è l'impossibilità di comunicazione fra lui e la dirigenza della Biennale che consegna questa

edizione al novero di quelle non riuscite. Non soltanto perché l'interazione fra il direttore e la dirigenza permette uno scorrere più agevole dei rapporti e dell'organizzazione generale, ma perché è stato proprio nella sinergia fra queste due entità che si sono scritte pagine importanti della storia della Biennale. Bonito Oliva non era amato da tutti ma aveva a cuore la Biennale e seppe rilanciare positivamente anche aspetti che destavano non poco scompiglio, come la questione dei padiglioni nazionali, proponendo un approccio unificante. Al di là dell'efficacia, questo determinò un clima di compartecipazione, evidente dai verbali, quando invece gli incontri del 1995 appaiono molto più burocratici con tratti di stizza nei confronti del direttore di settore. Inoltre la sua incapacità di prendere posizione, almeno pubblicamente, sulla questione di *Aperto* fa sì che il suo tentennare fino alla fine crei ulteriori dissapori. Le ragioni per chiuderlo, non sono in realtà messe in discussione, anche perché alla fine nessuno dei suoi successivi curatori riterrà necessario riproporre la mostra come era strutturata, e in qualche modo anche Bonito Oliva l'edizione prima e poi dirà Harald Szeemann che per quello che era diventata *Aperto*, semplicemente una mostra per giovani artisti, non aveva più senso proporla. Bonito Oliva infatti, in *Aperto*'93, aveva abolito il discorso intorno all'età e aveva stabilito delle parole chiave che facessero da discorso unificante.

Inoltre la mancata celebrazione del Centenario, che avviene ma non secondo i desideri del consiglio, getta una lunga linea d'ombra su tutto il periodo segnato anche da sventure editoriali come il catalogo complessivo della Biennale che pubblicato con moltissime inesattezze viene addirittura ritirato dal mercato.

Sembrerebbe un'annata da dimenticare. Ma gli effetti di quest'esperienza sono molto positivi, perché rendono evidente una necessaria riconsiderazione delle modalità espositive e sui luoghi che dovrebbero identificare la Biennale. La Biennale deve essere identificata con i suoi luoghi storici, causa per la quale Clair si batterà anche durante la questione della Fondazione di un museo nei Giardini. Questi aspetti concorrono a radicare l'idea che la Biennale è Venezia ma soprattutto i Giardini e Arsenale.

Quindi il problema di Clair non è, come molti hanno sottolineato la mostra storica di per sé che era stata una prassi per la Biennale, piuttosto è stata questa poca volontà di comprendere un'istituzione come la Biennale per poterla rilanciare e valorizzare.

Per quanto criticabile, ci sono dei temi molto importanti affrontati da Clair che risultano di grande attualità al di là della sua declinazione scientifico-artistica e al di là del fatto che egli li contestualizzi in un passato, prossimo, ma pur sempre passato: il concetto di identità e alterità. Si può dire pertanto che nella sua accezione principale, l'identità si trova alle basi motivazioni delle mostre che l'autore chiama a piattaforma. L'identità intesa come

indagine intorno al senso e alla funzione dell'arte in un mondo massacrato dall'informazione e dalla tecnologia.

Se Clair non prende particolari posizioni sulla questione dei padiglioni nazionali, Celant nell'edizione del 1997, sotto molteplici punti di vista riprende la strada tracciata da Achille Bonito Oliva, anche se in realtà, pubblicamente, ne prenderà sempre le distanze dalla Biennale dello storico compagno di viaggio. *Futuro Presente Passato* viene concepita come uno spazio comune sia a livello temporale, e il titolo di per se ne è già una chiara dichiarazione, sia a livello spaziale che, come descritto nell'analisi della mostra, tenta di creare una consonanza abitativa fra opere tra di loro eterogenee. L'idea portante è legata al tentativo di "emancipare l'arte dalla tutela nazionale" e questo obiettivo è perseguito sia nella sezione dedicata alla rappresentanza nazionale della mostra *Dall'Italia*, cooperativamente ideata insieme agli artisti italiani, sia in un dialogo proposto ai padiglioni nazionali. Il ritardo con cui Celant viene nominato non gli permetterà la desiderata collaborazione con i padiglioni nazionali, dal momento che le politiche culturali e i processi decisionali dei singoli padiglioni viaggiano su binari propri e le decisioni vengono spesso prese con largo anticipo, per cui non gli rimane che lasciare una eredità per il futuro sulle linee guida del suo intervento in catalogo: « L'impresa non è facile, ma va tentata. Siccome la territorialità è legata allo spazio, bisognerebbe progettare, insieme a tutti i curatori nazionali, una metodologia dinamica, che permetta lo spostamento o la rotazione del territorio, cercando di trovare un progetto comune che rappresenti tutti. Innanzitutto bisognerebbe considerare i Giardini di Castello come un'unità percorsa da una modalità uniforme, a tempo pieno. Assunta questa visione globale, quasi aerea – Una Biennale non vista dal basso, dalle sue radici storico-politiche, ma dall'alto secondo una prospettiva universale -, si potrebbe lavorare sulla pluralità delle culture e sulla molteplicità delle proposte. L'ipotesi sarebbe quella di configurare il non figurabile: assumere il territorio Biennale come un grande continente, che ha dimenticato le diversità di identità ».¹⁰

La mostra che Germano Celant distribuisce tra il padiglione Italia e le Corderie dell'Arsenale è un'esposizione unica e a tutti gli effetti una mostra internazionale in cui cerca di sfidare il concetto di territorialità in un modo che ricorda sia il concetto di nomadismo che quello derivato di transnazionalità promossi da Bonito Oliva. Così scrive Celant, *Futuro Presente Passato* « si deve intendere come uno spazio comune, in un tempo comune che sfida la territorialità che cerca di emancipare l'arte dalla tutela nazionale. La mostra si svolge tra il Padiglione Italia e Corderie dell'Arsenale e aspira a

¹⁰ Germano Celant (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1997, p. XXII

travalicare la pertinenza nazionale. Anche da un punto di vista architettonico-ambientale, ho usato il padiglione Italia per trascendere l'identità degli artisti italiani e immergerli in una solidarietà linguistica, fuori dai conflitti territoriali. Contemporaneamente lo spazio delle Corderie l'ho assunto come percorso da un flusso "migratorio" di artisti, capaci quindi di accamparsi e di convivere come nomadi transnazionali». ¹¹

Se il modo di guardare all'arte dei due curatori che all'inizio della loro carriera avevano condiviso l'esperienza amalfitana, tanto che Bonito Oliva scrive per il *Arte Povera+Azioni povere*, sulle loro prove in Biennale pur avendo una consonanza dal punto di vista dell'impostazione generale convinta che l'artista non appartiene alla nazione ma alla « storia dell'arte e agli artisti, a una comunità che si è sempre ribellata a qualsiasi limite » dal punto di vista delle scelte artistiche e delle pratiche espositive le due esposizioni appaiono quasi agli antipodi. Laddove Bonito Oliva fa erigere strutture per creare ambienti di lettura delle opere, Celant scarnifica per creare spazio e continuità di spazio, laddove Bonito Oliva, raggruppa per dicotomie, Celant isola e avvicina per assonanza.

L'unica parte della mostra di Bonito Oliva che sembra andare nella direzione che poi esegue Celant nel padiglione Italia sono le stanze personali di Trittici della mostra *Opera Italiana*. In questa parte il critico salernitano aveva voluto mettere al centro l'individualità dell'opera, la propria esistenza singolare, che egli esemplifica anche in una sezione di *Transiti, "Persona"*, dedicata proprio all'esposizione di opere singole con un proprio universo conoscitivo e di relazione a cui bene si adatta la situazione isolata.

D'altronde se l'interesse di Bonito Oliva si rivolge più precisamente all'opera- cosa che gli fa sperimentare soluzioni allestitivo fra le più diverse ai cui antipodi possono stare la sopramenzionata sezione Trittici e la mostra *Slittamenti-*, nell'esposizione di Germano Celant prevale un interesse architettonico-ambientale, dimostrato sin dalla sua mostra *Ambiente/Arte* del '76 proprio in Biennale, che pre-ordina l'esposizione, si veda in questo senso la sua divisione in 60 spazi decisa a priori anche rispetto alle opere.

La mostra di Germano Celant è comunque da considerarsi ganglio importante del cambiamento del fare espositivo, perché se per certi versi si lega, come detto, alla mostra di Bonito Oliva, per altri anticipa alcuni aspetti delle mostre del periodo Szeemann.

La mostra concepita come unica, singola e internazionale viene adottata anche da Szeemann e anche il curatore elvetico attuerà strategie volte alla definizione spaziale determinata da una "cartografia in crisi" che chiede di trascendere ordine, identità e separazioni.

¹¹ Germano Celant (a cura di), *Ibidem*, 1997.

Celant però, limite forse inevitabile visto il poco tempo avuto a disposizione, non riesce a mettere in piedi un discorso internazionale aggiornato. La soluzione di scegliere opere contemporanee si rivela un escamotage utile per mantenere i costi bassi ma non funzionale ad aprire uno sguardo vero alla contemporaneità. Con il mondo globale che bussa alle porte e con le biennali che proliferano in ogni angolo della terra, mettere insieme una mostra di artisti prevalentemente occidentali e appartenenti a tre correnti artistiche precise diventa una soluzione molto limitante e che ha minato l'apprezzamento e l'attenzione critica. Inoltre la critica più aspra relativamente alla decisione di aver chiamato soltanto artisti noti, è avvalorata dalla lista di nomi che egli redige quasi immediatamente dopo la sua nomina. A dimostrazione che la riflessione su chi invitare gli era chiara e partiva da una rete di contatti che non rivela un interesse specifico per l'attualità della produzione artistica.

L'avvento di Szeemann, in coincidenza con la riformata Biennale e la personalità di Paolo Baratta, fa sì che il periodo della sua direzione si collochi come inizio di una nuova era. Se la mostra di Bonito Oliva pianta i semi di quel che avverrà, con Szeemann sbocciano le rigogliose le prime gemme di un nuovo corso. E' Pierre Restany a sottolineare tempestivamente la situazione che egli ascrive in particolare alla grande personalità del curatore svizzero: « trent'anni dopo ritorna al problema dell'arte e della comunicazione e lo riprende affrontando senza esitazioni, nella totalità delle sue implicazioni". La capacità imprenditoriale di Szeemann ha inoltre permesso il reperimento delle sponsorizzazioni necessarie per due anni di sopravvivenza "affermandosi in modo così netto come impresario della cultura globale nell'arte visiva, Szeemann è l'uomo della situazione: ha cambiato il volto della Biennale e corre rischi calcolati ».¹²

La "nuova Biennale" di cui parla Restany si modella attraverso due aspetti fondamentali. Innanzitutto una cooperazione attiva tra la dirigenza e il curatore. Il rapporto tra Baratta e Szeemann, nonostante alcuni documenti che attestano le "consuete" lamentele per la disorganizzazione veneziana, è sinergico soprattutto negli obiettivi. Le linee programmatiche della 48esima Esposizione Internazionale d'arte¹³ coniugano aspetti espositivi propri e aspetti strategici dell'istituzione. Gli obiettivi infatti dovevano essere tanto "riflettere attraverso le opere degli artisti la situazione attuale: globalizzazione, interdisciplinarietà, internazionalizzazione; quanto "fare della più vecchia Biennale la più giovani e la più importante". Le azioni strategiche che ne seguono, sono: l'abolizione della

¹² Pierre Restany, *La Biennale della cultura globale*, in "Evento", ottobre 1999, p. 101.

¹³ La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep, busta n. 874.

distinzione fra artisti giovani e famosi, l'espansione del concetto di *Aperto* a tutta la Biennale, l'allargamento gli spazi e l'integrazione delle altre arti e degli altri settori all'interno delle manifestazioni dell'Esposizione. Di quest'ultima Szeemann riuscirà a compiere alcuni passi soltanto per l'edizione del 2001, ma l'intenzione fin da subito è di far lavorare i settori insieme. Un progetto non facile che farà fatica a decollare ma per il quale Szeemann si prodiga durante tutto il suo mandato.

Queste strategie rispondono al desiderio di Baratta di fare del settore arti Visive centro propulsore di tutto l'Ente e punto di riferimento per tutto l'organismo biennale di quel laboratorio che egli vuole costruire per la Biennale.

I nuovi spazi dell'Arsenale, in questa rinnovata logica di rilancio della Vecchia Biennale in una nuova giovane e importante, sono fondamentali tanto che per i mesi autunnali del 1998 si attende la conclusione delle intese con il Demanio. L'idea è che qualora la stipula degli accordi si fosse protratta, la Biennale sarebbe stata rimandata all'anno successivo,¹⁴ slittamento che viene scongiurato dagli accordi siglati per l'appunto alla fine del 1998. I nuovi spazi permetteranno la costruzione di un teatro legato alla Biennale, aree da dedicare ai Paesi senza padiglione, e la possibilità di luoghi che si concentrino in spazi inediti per la Biennale. L'allargamento della Biennale fuori dai confini dei Giardini che con Bonito Oliva realizza dando luogo a tante mostre, nella Biennale del 1999 si attua tramite l'acquisizione di nuove aree con la conseguente concentrazione delle energie e delle risorse in un luogo unico ma espanso.

Per l'edizione del '99 il punto di partenza è *Aperto* nel suo concept originale. Così la manifestazione che Clair aveva accantonato diventa il principio ispiratore di tutta una Biennale. Già Celant nel 1997 aveva ritenuto che non fosse necessario istituire ancora *Aperto*, inglobandola nella sua mostra ma facendola dipendere dalla sua impostazione di orizzontalità temporale, Celant non assume direttamente una posizione critica nei confronti di *Aperto*,¹⁵ di fatto però l'idea che non ci siano distinzioni fra le età degli artisti ma soltanto opere che si dimostrino contemporanee e quindi che riflettano intorno la situazione attuale e che siano significative viene già intuita come strada da percorrere sulla scorta di un cambiamento introdotto da Bonito Oliva nel 1993. Szeemann però, che insieme ad Achille Bonito Oliva fu ideatore e coordinatore di *Aperto '80*. Pur avendo Celant pensato la sua mostra come unica, senza una tematica precisa, con tutti gli artisti

¹⁴ La Biennale di Venezia, ASAC, F.S. dep., busta n. 874.

¹⁵ "Il passo successivo è stato quello di definire, in termini d'arte e d'esposizione, l'operatività e la logica di questa impostazione, che confonde e rende osmotici i termini temporali. Sul piano degli artisti significa che le generazioni, pur esistendo, possono confondersi e fondersi. Di qui la caduta della distinzione tra mostra storica e *Aperto*, che aveva segnato le Biennali precedenti" Germano Celant (a cura di), op. cit., catalogo della mostra, 1997, p. XXIII

insieme a qualunque generazione essi appartengano, Szeemann può dire di fare una riforma esattamente con le stesse strategie. Szeemann in particolare sostiene che *dAPERTutto* non vuole dividere gli artisti affermati nel Padiglione Italia e i giovani nell'Arsenale come si faceva con Aperto e di qui si comprende il sintomo più importante della *damnatio memoriae* di alcune iniziative di Germano Celant. Se si confronta l'allestimento delle due edizioni 1997 e 1999 Celant nel padiglione Italia mette i big, quelli le cui opere non si rovinano, come succedeva in continuazione, sono molte le opere che vengono danneggiate durante l'esposizione per il troppo caldo, per le infiltrazioni e altre problematiche tecniche, mentre alle Corderie, situazione ancora più difficile, vengono messe opere meno quotate. Di qui una scelta di campo di Szeemann di rinunciare a grandi nomi e di fare una mostra che risponda innanzitutto all'internazionalità globale.¹⁶ Il suo sguardo, diversamente da quello di Celant, non è temporale ma spaziale, la sua non è un viaggio storico ove le categorie temporali s'incontrano e si fondono ma un viaggio planetario che fa incontrare vicini e lontani.

Questa la vera radice della diversità teorica delle due mostre. I due curatori oltre a vivere gli stessi tempi, condividere alcuni momenti importanti della storia delle mostre collaborando alla realizzazione delle stesse – si ricordi ad esempio che Celant intervenne con un discorso all'apertura di *When Attitudes Become Form* – sono per certi versi vicini. Il tributo di Celant a Szeemann è ravvisabile da una parte nell'uso della categoria delle "mitologie individuali" diventato, per la verità, un nodo di riflessione condiviso fra curatori e critici, e dall'altro nella recente mostra ricostruttiva dedicata alla storica esperienza di Berna.¹⁷ A questi temi si accompagnano aspetti diversi della propria impostazione curatoriale per cui Szeemann, come sempre, insegue l'opera totale attraverso l'incontro fra le arti e concepisce il momento espositivo come un dispositivo costruttivo e organizzativo. Una sorta di *theatrum mundis* con un fulcro comune di scambio che è la mostra e sarà poi la piattaforma del 2001.

Anche Celant comprende ed usa la macchina espositiva con maestria, dosando tutti gli elementi, facendoli concorrere a un effetto voluto, ma se il risultato di Celant è la sospensione atemporale dovuta ad un allestimento che ammicca al *white cube*, per Szeemann la mostra è sempre un'operazione vitale attraverso cui passare per accedere ad una conoscenza o ad uno stato in cui l'arte si pone aspetto vitale. L'opera totale, egli dice, quale l'obiettivo del suo progetto di interazione fra le arti, ma aggiunge, è un'utopia mai

¹⁶ "Si rinuncerà a molti artisti di reputazione internazionale per prendere posizione sull'attuale dinamica degli scambi intercontinentali, privilegiando i giovani artisti attivi nell'ultimo decennio e, in particolare, le donne artiste" Linee programmatiche 48. Esposizione Internazionale d'Arte, busta n. 874

¹⁷ inserire riferimenti del catalogo e della mostra, controllare che il catalogo sia in bibliografia.

realizzata né realizzabile, è una tensione, o come scrive al passo successivo dei suoi punti programmatici, “una macchina dei desideri”. In questo senso quindi l’esposizione è un motore che si attiva, un dispositivo che aziona un cambiamento.

dAPERTutto è innanzitutto perciò una sintesi dell’idea di una Biennale, mamma di altre biennali, che rivolge lo sguardo verso tutti i continenti che accoglie, con i propri padiglioni nazionali, l’internazionalità globale, nella propria mostra ed essa stessa accoglie opere che abbiamo a cuore la situazione attuale. Non a caso anche il titolo della Biennale viene puntualmente da Szeemann riportato in quattro lingue: dAPERTutto, APERTO over ALL, APERTO Par TOUT, APERTO über ALL, soluzione mantenuta anche per la mostra successiva. La mostra, come spiegato nell’analisi effettuata, si pone in diretta continuità con le esperienze di documenta 5, dal momento che da quest’esperienza prende corpo l’idea di mostra come un “percorso iniziatico”¹⁸ e allo stesso tempo con le esperienze della Biennale del 1980 sia con *Aperto*, che ispira la metodologia di selezione degli artisti sia con *Esperienze degli Anni Settanta* citata direttamente in apertura di mostra con l’opera di Jamee Lee Byars collocata nel medesimo luogo in cui l’artista aveva in quella mostra fatto una performance vicino al leggio di Joseph Beuys.

La Biennale quindi per Szeemann viene sussunta nel suo discorso curatoriale come punto di partenza per la mostra ed è possibile sostenere che egli contribuisca pienamente al progetto di Paolo Baratta nel mettere al centro dell’istituzione la mostra di Arti Visive.

Per Szeemann concepire la mostra curatorialmente diventa quindi un’impresa che ne contiene anche gli sviluppi istituzionali a cui parteciperà promuovendo programmi inter-settore che vedranno la luce, non senza fatica, nella Biennale del 2001. A questa possibilità di interazione del direttore di Arti Visive con l’istituzione, contribuisce fortemente la nuova struttura della Biennale che stabilisce un dialogo diretto fra il presidente e i direttori di settore e che presenta un comitato scientifico costituito dai direttori stessi. Una particolarità che permette da un lato ai direttori di esprimersi più liberamente senza sottoporre ad una lunga approvazione il loro operato e dall’altra garantisce alla Biennale una collaborazione dal punto di vista programmatico. In un’intervista del 2011 Baratta chiarisce come la strada della libertà del curatore fosse stata la strada che avrebbe garantito la qualità delle manifestazioni, “Un curatore esposto in prima persona sa di essere giudicato per la capacità di “creare” una mostra, di ispirarsi a un principio di ricerca. Ancora una volta, la responsabilizzazione del curatore è la via giusta della trasparenza.”¹⁹

¹⁸ Nota che riprende nota dell’analisi.

¹⁹ Franco Fanelli, Ho rimesso le ali ai leoni, in “Vernissage, Il Giornale dell’Arte”, n. 131, novembre 2011, pp.4-7, qui p. 5.

Le impostazioni nel senso della mostra unica, internazionale che svincolasse l'ormai ex-padiglione Italia dalla mescolanza della rappresentanza italiana e di una proposta di mostra fatta da commissioni e curatori, la valorizzazione dei paesi partecipanti come caratteristica particolare della Biennale di Venezia e come motore della sua internazionalità insieme ad un stringente legame con la città, sono "i pilastri" che oggi Baratta sostiene essere i principi della Biennale e che si sono formati proprio nel 1999 a partire dall'esperienza di Szeemann.²⁰ Come già accennato i germi di quanto può svilupparsi nel 1999 erano già presenti dalla mostra del 1993 a targata Bonito Oliva che seppe interpretare la mostra proprio a partire dalle caratteristiche stesse della Biennale esaltandole e mettendole a frutto, facendone il carattere distintivo della Biennale di Venezia che negli anni novanta è costretta a rispondere ai colpi della concorrenza delle sorelle biennali in crescita su tutto il globo.

Nell'edizione del 2001 Harald Szeemann persegue le linee guida del '99 cercando di realizzare soprattutto il progetto di collaborazione tra le arti e quindi promuovendo progetti inter-settore. L'impresa non gli riuscirà pienamente ma in questa sede è l'intenzione che ci interessa registrare perché parte di un progetto sulla mostra che risponde all'Opera totale. Un interesse che per Szeemann, come sottolinea Pietro Rigolo, costituisce il *fil rouge* della sua produzione curatoriale.²¹ Il momento in cui Szeemann realizza questa mostra è un momento avanzato della sua età per cui la riflessione di due anni che lo chiama a concentrarsi su questo evento, comporta anche una riflessione sulla propria pratica curatoriale che egli storicizza nel suo testo in catalogo e sulla cui linea evolutiva pone *Platea dell'Umanità*. La sua storia curatoriale, trasversalmente intrecciata in quella della Biennale comincia con *When Attitudes Become Form* (1969) prosegue con *Le macchine Celibi* (1975) presentate proprio a Venezia e in collaborazione con Jean Clair (ndr), per poi toccare *Aperto 80* e sfociare infine, con un salto temporale, in dAPERTutto. Una ennesima tappa della biografia curatoriale è la mostra *Illusion, Emotion, Reality* (1995) che avrebbe dovuto essere realizzata tra l'altro a Venezia fra i progetti del Centenario ma poi, come molte iniziative per quell'anno, annullato, vedrà compimento quindi soltanto a

²⁰ La mostra della Biennale si presenta dunque ora fondata sui seguenti pilastri. 1. Primo Pilastro: i Padiglioni dei Paesi Partecipanti [...] 2. Secondo pilastro, La Mostra Internazionale del curatore della Biennale. [...] 3. Terzo pilastro: gli spazi per realizzare la grande Mostra Internazionale del curatore della Biennale. [...] 4. Quarto pilastro: un'ulteriore componente: gli eventi collaterali. [...] 5. Un elemento decisivo: la città di Venezia che per sei mesi accoglie sul suo territorio questo grande insieme di energie vitali. [...] 6. Un pilastro sempre più importante della nostra costruzione è poi la cura del pubblico." Paolo Baratta "La Biennale è come una macchina del vento" in 54.ma Esposizione Internazionale La Biennale di Venezia, ILLUMInazioni, 2009, pp. 30-35.

²¹ Pietro Rigolo., op. cit., 2013.

Vienna e a Zurigo. La carrellata dei riferimenti delle mostre è funzionale per comprendere che la Biennale per Szeemann è un tema che viene totalmente interiorizzato ed elaborato come storia personale. Già nella mostra del 99 aveva avuto a rispondere a un giornalista che chiedeva circa una chiave di lettura della mostra “il filo rosso sono io” perché avesse a sottolineare la propria personalità come creatore di mostre ed “exhibition maker”.²²

La mostra *Platea dell’Umanità* è, come analizzato, una mostra complessa per il contenuto di rimandi ed molto vicina per certi versi al complesso di mostre del Monte Verità. Probabilmente gran parte delle critiche rivolte a quest’edizione sicuramente meno agile e spettacolare della precedente sono ascrivibili proprio ad un aspetto della produzione curatoriale di Szeemann meno noto internazionalmente ma che ha costituito certamente il principio costitutivo del Museo delle Ossessioni, ovvero il complesso delle mostre ideate da Szeemann.

L’influenza di questa mostra e la capacità che ebbe comunque di sollevare gli animi è riscontrabile soprattutto nella edizione successiva organizzata anch’essa in un momento di cambiamento della Biennale. La mostra del 2003 ,curata da Francesco Bonami, si apre con la presidenza di Franco Bernabè che sostituisce, immediatamente all’indomani della chiusura dell’edizione del 2001, il presidente Baratta che tornerà a guidare la Biennale nel 2008, dopo Davide Croff (2004-2007), riprendendo l’impostazione lanciata nel periodo Szeemann e permettendo di fatto la filiazione del programma dell’odierna Biennale con quella post-riforma 1998.

Francesco Bonami apre la sua mostra collegandosi a quella del suo predecessore e prendendone allo stesso tempo le distanze così come aveva fatto Szeemann con la sua *Platea dell’Umanità*, mostrando l’inizio teorico della sua mostra con *The End of the 20th Century* di Joseph Beuys e la chiusura con due installazioni che si confrontano di Richard Serra e Illya e Emilia Kabakov, Francesco Bonami mostra due opere come termini teorici della sua impostazione della 50.ma Biennale l’opera di David Hammons *Praying for Safety* 1997 e *Stazione Utopia*. In particolare Bonami oppone all’opera di Beuys quella di Hammons che utilizza lo stesso materiale ri-significandolo, per dichiarare finita l’epoca dell’autorialità curatoriale che Harald Szeemann rappresentava per la generazione successiva di curatori della quale Francesco Bonami è parte. La sua mostra, non a caso, è totalmente improntata alla collaborazione. Egli imposta i termini di un discorso, quello dei “sogni e dei conflitti”, oltre a quello non compiutamente argomentato della dittatura dello spettatore, e sceglie i curatori a cui affidare porzioni di spazio che però hanno la possibilità di muoversi con un’autonomia piuttosto ampia. Il risultato della mostra è molto

²² Hans-Joachim Müller, Harald Szeemann: The Exhibition Maker, Hatje Cantz Publishers, 2006.

interessante soprattutto perché i curatori mostrano ultimamente di condividere esperienze comuni e impostazioni di fondo anche se vi sono mostre che si distinguono più di altre per innovazione, citeremo l'esperienza di *Stazione Utopia*.

La mostra di Francesco Bonami ha moltissime consonanze con quella di dieci anni prima curata da Bonito Oliva, alla quale tra l'altro partecipò come curatore de *Il Semplice scambio* all'interno di *Aperto '93*, a dimostrazione di quanto chi visse le esperienze della Biennale del 1993 maturò poi in altre iniziative l'esperienza personale lì compiuta. Il primo dato di comunanza è soprattutto la struttura generale improntata da un tema generale esemplificato da una serie di mostre. Sono due gli elementi che però la distinguono dal suo predecessore, il primo aspetto è che la sua autorialità è molto limitata. Se è vero che *Punti Cardinali dell'Arte* era una manifestazione costituita da una serie di mostre illustranti il tema principale - che poi un tema non è - Francesco Bonami rispetto a Bonito Oliva controlla meno l'impianto generale. Anche se non aveva potuto occuparsi direttamente di allestimento e organizzazione di ciascuna delle tredici mostre presentate Bonito Oliva ne detiene il primato ideativo. Anche in *Aperto* dove la figura di Helena Kontova era stata una figura chiave nell'organizzazione di tutta la sezione, la responsabilità del titolo e dell'intero progetto è appannaggio di Achille Bonito Oliva il quale sottolinea più volte di averlo improntato e con i curatori reso più volte oggetto di confronto. Questo stesso controllo, anche in virtù di una presa di posizione teorica in favore della collaborazione, Francesco Bonami non la mantiene con la sua Biennale che, di fatto, diventa una mostra di molti curatori, basti guardare gli eventi della Vernice, costellati di conferenze stampa satellite in coordinamento con la presentazione della mostra centrale. La pluralità di voci e la possibilità di essere una *Platea dell'Umanità* viene trasformata in una piattaforma agibile direttamente dal pubblico come espresso architettonicamente dalla piattaforma di Massimiliano Gioni per *La zona* e dagli arredi e struttura dell'intera *Stazione Utopia*. La collaborazione con la Biennale di Bonami diventa anche relazione, partecipazione e interazione.

La mostra centrale come proposta curatoriale di contro si indebolisce. *Ritardi e Rivoluzioni*, come anche *Clandestini* sempre curata da Francesco Bonami, è una proposta fra le altre e non una proposizione forte da parte del curatore.

L'aspetto che viene invece fortemente vivificato con *Sogni e Conflitti* è la mostra della Biennale come affondo sulla contemporaneità, affondo che le mostre in maniera diversa affrontano tramite le proprie proposte allestitivo. Come documentato e come dimostrano ad esempio le piante con la ricostruzione in 3D della Zona d'Urgenza curata da Hou Hanru, o l'impianto di Strutture della Crisi di Carols Basualdo, ideato insieme ad un team di artisti

è il tema mai scontato dell'allestimento di grande centralità nella progettazione espositiva. Anche *Stazione Utopia*, che si avvale della presenza e collaborazione di moltissimi artisti, organizza precisamente gli spazi di incontro in collaborazione con Liam Gillick, Atelier Van Lieshout, Superflex, Tobias Rehberger. Un cambiamento che nell'arco di dieci anni è fortemente percepibile. Se sicuramente Achille Bonito Oliva aveva certamente prestato attenzione alla distribuzione delle opere e come dimostrato nell'analisi di *Punti Cardinali dell'Arte*, la collocazione delle opere nello spazio è mirata ad una produzione di senso e di dinamismo nel percorso del visitatore, ancor di più nelle mostre dei curatori della 50esima edizione l'allestimento viene concepito in maniera più puntuale e con grande attenzione alla geografia non solo delle opere, ma anche degli spazi intorno e fra le opere. Si tratta di una generazione consapevole che ogni opera in mostra e che ogni elemento dell'allestimento contribuisce alla costruzione della mostra.

In definitiva quindi, la Biennale di Bonami si pone in continuità con le edizioni di Harald Szeemann assumendole come punto di ripartenza per una nuova edizione, discostandosi ma rimanendo pur sempre nel tracciato segnato da *dAPERTutto* e *Platea dell'Umanità*, ma soprattutto rivela una continuità metodologica con *Punti Cardinali dell'Arte*. Se il primo aspetto di eredità e di presa di distanza dal suo predecessore è dichiarato, la ripresa del modello Oliviano viene per lo più taciuta. Le ragioni di questo atteggiamento non vanno rintracciate in una scorrettezza, tanto è vero che nei suoi ringraziamenti la prima persona che menziona è proprio Achille Bonito Oliva, ricordando quanto la sua carriera sia stata lanciata proprio a partire dall'esperienza con *Aperto '93*, ma vanno trovate piuttosto in una pratica che si consolida con le grandi esposizioni a seguito di *documenta 11* diretta da Okwui Enwezor. Questa mostra stigmatizza una nuova tipologia di mostra, che Vittorio Fagone non aveva riconosciuto ancora nel 1993 in *Punti Cardinali dell'Arte*, si tratta del modello della collaborazione che accoglie nel suo programma, allo stesso livello d'importanza del fatto espositivo, anche eventi, incontri, dibattiti, programmi didattici e non da ultimo lo strumento del catalogo. Apre inoltre l'interesse verso campi non propriamente artistici dischiudendo le porte a intellettuali di tutti i campi del sapere, consegnano definitivamente l'arte contemporanea al vasto campo della produzione culturale.

Il confronto con *documenta 11* viene posto spesso dalla stampa che individua nelle grandi mostre internazionali l'uso sempre più frequente di un *cliché* collaborativo che in *Sogni e Conflitti* trova la sua più compiuta espressione in particolare nell'esperienza di *Stazione Utopia*. Certamente Francesco Bonami guarda alla recente *documenta* del cui staff curatoriale collabora con Carlos Basualdo e a cui tutti gli altri curatori, in maniera diversa,

avevano partecipato e collaborato. Rispetto a Okwui Enwezor egli fa un passo ulteriore lontano dall'autorialità lasciando sempre più liberi i curatori di fare una mostra propria, tanto che Carlos Basualdo in un incontro nota che la sua mostra è chiaramente legata all'esperienza recente di documenta ma che in quest'occasione ha avuto la possibilità di intervenire più liberamente sull'allestimento, segno evidente della libertà operativa dei curatori della 50.ma Biennale.

Ciononostante, la impressionante somiglianza fra la Biennale del 1993 e il 2003 e il fatto che Francesco Bonami abbia partecipato ad una delle mostre più vitali di Punti Cardinali dell'Arte va sottolineato per comprenderne le continuità e il ruolo di modello che la Biennale ha assunto, anche implicitamente, sia nell'ambito della sua storia specifica sia in termini di modello d'ispirazione delle mostre internazionali.

Va altresì evidenziato che della Biennale del 1993 l'aspetto che è stato più veicolato internazionalmente, nonostante il concept della mostra dipendesse da quello della Biennale per intero, è Aperto '93. Aperto infatti, fin dalla sua nascita è stata la mostra che ha attirato di più l'attenzione dei media e della critica, nonostante non sempre fosse stata una mostra dinamica e vitale come fu la prima del 1980. Il dibattito che ne è scaturito nel 1995 a seguito della decisione di Clair di abolirla ha accentuato l'interesse per questa manifestazione creando una reazione a catena di mostre per i giovani artisti in tutta la città di Venezia, determinando di fatto una situazione di un "Aperto '95" alternativo e diffuso. L'operazione poi di Szeemann di fare della Biennale un maxi-Aperto, ha consacrato alla storia la manifestazione, individuando in *Aperto* il carattere e il modus operandi della Biennale stessa.

Dice Paolo Baratta della Biennale « è come una macchina del vento ogni due anni, scuote la foresta, scopre verità nascoste, dà forza e luce a nuovi virgulti, mentre pone in diversa prospettiva i rami conosciuti e i tronchi antichi [...]. L'arte è qui intesa come attività in continua evoluzione. Se un museo si qualifica principalmente per le opere che possiede [...], un'istituzione come la Biennale si qualifica piuttosto per il suo modus operandi, per i metodi seguiti, per la natura dei soggetti che vi partecipano, per le scelte sul metodo e per i principi e le regole che ispirano la sua organizzazione, per gli spazi di cui dispone ».²³

²³ Paolo Baratta, *Idem*, in *op. cit.*, catalogo della mostra, 2009, p. 31.

11. Esposizione come piattaforma come dispositivo.

Dal 1993 al 2003 la Biennale di Venezia si rinnova e viene rilanciata sulla scena internazionale a seguito di due importanti eventi. Il primo è certamente l'avvenuta riforma istituzionale che la trasforma nel 1998 da Ente Autonomo a Società di Cultura. Questo è certamente il cambiamento più rilevante nonostante nel 2004 prenda il nome di Fondazione, dal momento che la trasformazione in Fondazione vera e propria non avverrà mai, pertanto il mutamento appare anche a livello legislativo soltanto una variazione di denominazione a cui non fa seguito la condizione necessaria per essere a tutti gli effetti una Fondazione ovvero la dotazione di patrimonio.

L'anno 1998 è quello della vera trasformazione dell'Ente, è il momento in cui si registra parallelamente anche la seconda importante novità: la strutturazione del piano culturale della Biennale a partire dal settore Arti Visive, fattore fondativo di alcune caratteristiche innovative necessarie per la mostra.

Questo aspetto svela una totale presa di coscienza della capacità dell'Esposizione di operare in maniera critica e significativa sia in ambito artistico che mediatico.

Negli anni presi in esame la continua riconsiderazione del format, la discussione intorno ai luoghi espositivi, la grande attenzione all'allestimento indicano una progressiva assimilazione da parte del consiglio, del presidente e dei curatori dello strumento mostra.

La Biennale ha il privilegio di poter contare tanto su una storia propria quanto su un'esperienza internazionale, visto e considerato che i curatori che si avvicendano alla sua guida hanno sempre una o più edizioni prima della loro a cui guardare, ispirarsi, contrapporsi ma allo stesso tempo, non essendo impiegati e dipendenti dell'istituzione, lavorano presso la Biennale soltanto per un periodo specifico essendo di fatto curatori con competenze e esperienze internazionali.

Questo crocevia tra la storia particolare della Biennale e i contributi provenienti dall'esterno e spesso dall'estero, hanno reso possibile una continua dinamica di "sorgente" che ha garantito lungo gli anni, nonostante periodi poco brillanti, un incessante rinnovamento. La Biennale è un "punto d'osservazione" eccezionale per l'arte contemporanea, sia per la susseguirsi nel tempo di edizioni che ne permette una visione

diacronica, sia per la sua capacità di accogliere moltissimi attori da Paesi di tutto il mondo che vi partecipano nei diversi padiglioni, oltre agli artisti invitati alle mostre e curatori che permettono una coabitazione di tendenze, teorie, opere fra le più diverse.

La Biennale come punto 'osservazione privilegiato' per l'arte contemporanea le politiche espositive è quindi il mio primo punto. Carlos Basualdo¹ segnala la difficoltà di scrivere una storia della Biennale per la struttura complessa con cui questi organismi normalmente si articolano. Mettere in relazione gli eterogenei elementi che compongono le Biennali come il fatto che esse spesso, come è stato verificato in questo stesso studio, vengano ideate secondo un principio di opposizione² all'edizione precedente, è un'impresa dai risultati incerti.

Considerando la strada intrapresa dalla presente ricerca, una possibilità di comprensione del "complesso biennale" può avvenire inter-relazionando i due aspetti della realtà istituzionale e del display, soluzione che permette metodologicamente di tenere insieme le due direttrici fondamentali quella istituzionale con un'agenda propria e quella curatoriale che persegue fini critico-artistici intrecciati al più vasto panorama dell'arte e del sistema dell'arte, nel caso delle Biennali, internazionale.

Questo approccio ha permesso di prendere in considerazione aspetti come la riforma dal punto di vista non soltanto istituzionale-organizzativo, ma altresì del programma culturale stilato in modo sinergico e comune.

La Biennale di Venezia per la sua lunga continuità istituzionale e l'accessibilità del proprio archivio permette di seguire le vicende in modo sistematico anche se non sempre agevole essendo ancora una larga parte dell'archivio da organizzare.

Ciò che è stato possibile marcare in questo decennio attraverso la metodologia incrociata del contesto in relazione all'allestimento è il prevalere di alcune tematiche, evidenziate nel paragrafo precedente e soprattutto l'emergere di un modus operandi che è stato già diverse volte chiamato in questa tesi a piattaforma.

Come nota Germano Celant in *The Visual Machine*, osservazione che poi ribadisce anche nel catalogo della Biennale del 1997,³ i modelli espositivi non sono molti e vengono per lo più ripetuti. Le formule più consuete si basano su strumenti di «registrazione e rilevamento» che rispondono a «un tema, a una prospettiva storico-cronologica che

¹ Carlos Basualdo, *op. cit.*, 2003.

² "the history of exhibitions mounted by any one biennial institution must therefore necessarily be the history of separate, independent, unrelated, eccentric, disparate curatorial projects that are in fact often brought to life through a principle of opposition to previous editions or even through a strategic denial of what has been done before" Hlavajova Maria How to Biennial? The Biennial in Relation to the Art Institution" in Elena Filipovic, Marieke van Hal e Solveig Øvstebø (a cura di), *op. cit.*, 2010, p. 295.

³ Cfr. Il pensiero curatoriale di Germano Celant nel capitolo dedicato alla Biennale del 1997.

opera su una contestualizzazione urbana o territoriale, sociologica o antropologica, filosofica o scientifica, estetica o linguistica, al chiuso o all'aperto, museale o alternativa, centrale o periferica, nazionale o transnazionale, e infine a un'individuazione di una personalità che si è collocata al centro o ai margini delle vicende dell'arte».⁴

Nel corso degli anni novanta però, sulla scorta di uno spostamento di interesse verso la contemporaneità e dalla proliferazione di Biennali in tutto il globo, si diffonde e afferma un diverso modo di intendere l'esposizione. Mettendo a confronto in particolare le due edizioni della Biennale di Venezia del 1993 e del 2003 è possibile delinearne le caratteristiche principali.

Le due esposizioni mostrano una consonanza soprattutto organizzativa. Entrambe ricorrono alla collaborazione di altri curatori, presentano invece che un tema un taglio interpretativo argomentato da una serie di mostre, corredate da dibattiti, incontri e programmi didattici. Questi ultimi, non nuovi nella programmazione delle mostre, assumono però un ruolo di primo piano al punto che vengono considerati alla stessa stregua dell'esposizione. Il momento dell'ostensività pertanto non è consegnato in nessun modo alla contemplazione ma alla riflessione. Un esempio comparativo che meglio indica il valore paritario raggiunto da aspetti normalmente considerati succedanei, è dato dall'esperienza di *documenta 11*. La mostra è organizzata in cinque sezioni, chiamate dal direttore Okwui Enwezor, piattaforme. Quattro di queste però sono quasi esclusivamente piattaforme discorsive, entro cui si incontrano intellettuali (raramente personaggi del mondo dell'arte)⁵ e che non contemplano l'esposizione di opere d'arte. Soltanto la quinta viene dedicata alla consueta esposizione di opere d'arte. Va osservato comunque che nell'esposizione sono selezionati moltissimi video, alcuni dei quali anche con durata superiore all'ora. Secondo i calcoli fatti da certi giornalisti per visionare tutti non sarebbe bastato stare alla *documenta* tutti i giorni previsti dal calendario di apertura. Allo stesso modo per poter visitare tutte le mostre organizzate nell'ambito delle esposizioni di Bonito Oliva e Francesco Bonami, sarebbe servito un tempo altissimo. La pleora suggerisce da un certo punto di vista che la mostra possa essere comunque percepita solo nella sua parzialità. Ed è la parzialità di visione l'aspetto che è necessario isolare innanzitutto in queste Esposizioni. Come sottolinea anche Celant nella sua introduzione al catalogo si fa sempre più pressante e presente l'idea che la mostra non possa presentarsi in termini di interpretazione univoca ma solo come parziale suggerimento personale del curatore.

⁴ Germano Celant, Idem, in Germano Celant (a cura di), *op. cit.*, catalogo della mostra, 1997, p. XXII

⁵ Si consulti la lista delle conferenze per notare che i nomi di curatori e artisti sono veramente pochi. Inoltre in queste occasioni non venivano organizzate mostre tranne nella piattaforma che si svolse a Dheli che venne accompagnata da un programma di proiezioni di film e video.

Seppure questa appaia una considerazione inevitabile e per lo più condivisa, assumerla nel progetto di mostra ha voluto dire, nel caso delle mostre organizzate secondo il modello della piattaforma, porsi criticamente il problema tentando di proporre uno strumento, tramite l'esposizione, che cercasse una via d'uscita.

La proposta della mostra a piattaforma risiede dalla sua impostazione critica di offrirsi non come luogo di affermazione ma di interrogazione, non solo sull'arte ma sulla realtà contemporanea.

Molti sono stati tentativi di definizione di questa strategia critica e molti i paragoni fioriti e le metafore spese tutti però descrivono solo parzialmente il modello. Viene ad esempio utilizzata l'espressione *exhibition as site*, oppure viene paragonata all'arena, espressione fra le più vicine al concetto di piattaforma che fa leva in particolare sulla forma degli incontri che queste esposizioni assumono; museo come laboratorio che sottolinea in particolare il procedimento di ricerca sotteso all'utilizzo di varie metodologie contemporaneamente; esposizione come stazione che fa riferimento alla situazione di incompiutezza e di "movimento" in avanti che suggerisce la produzione culturale che si attua in questi siti e altri ancora.⁶

Questa trattazione non ha la pretesa di essere esaustiva dell'argomento, dal momento che la ricerca si concentra sull'oggetto della Biennale di Venezia, ma si pone l'obiettivo di indicare puntualmente i tratti distintivi di una pratica espositiva che si afferma e che per la difficoltà di mettere a paragone mostre spesso diverse nate in contesti molto diversi fra loro, non permettono una comparazione diretta che illumini su caratteristiche specifiche, cosa che invece è possibile fare dopo l'esame di sei edizioni consecutive della Biennale.

Pertanto il primo e più importante elemento è l'assunzione della mostra come un luogo, anche disperso in più luoghi, entro cui vengono accolte voci, la cui natura può toccare ogni genere di campo del sapere, eterogenee e plurali invitate a confrontarsi e a costruire proposte per il futuro, offrire visioni interpretative. In altre parole un sito di produzione culturale il più possibile a-gerarchico.

L'esposizione a piattaforma permane nell'idea di essere un luogo identificato ma va considerato alla luce dell'interpretazione metodologica che si è data negli anni sessanta alla nozione di territorio quale « punto di riferimento spaziale, geografico e ambientale

⁶ Cfr. *The Global Contemporary. Art Worlds After 1989*, catalogo della mostra, 17 settembre 2011 - 5 febbraio 2012, ZKM: Museum of Contemporary Art, Karlsruhe, 2011.

entro cui si svolge la produzione umana »⁷, una direttrice teorica che ha seguito Miwon Known per definire la site-specificity.⁸

Le esposizioni a piattaforma rimangono sempre uno spazio artistico ma vengono accolte alla stessa stregua, proprio per l'assunzione di principi a-gerarchici anche fra le arti, tutte le espressioni artistiche e non.

Come avviene anche con gli altri modelli espositivi non esiste una tipologia unica di questa declinazione di "sito di produzione". L'esperienza di Bonito Oliva per quanto, come è stato analizzato, mostri ancora accenti e interessi non totalmente realizzati, struttura la mostra "a mosaico" perché tutte le mostre potessero concorrere a definire quali fossero veramente i "punti cardinali dell'arte". Ogni mostra partecipa con una proposizione ma non c'è una mostra che rappresenti la proposizione definitiva. Nella mostra di Bonami allo stesso modo- nonostante l'analisi in questa ricerca abbia dovuto focalizzarsi su una mostra in particolare per ovvie necessità di organizzazione del lavoro e del discorso generale-, tutte le mostre concorrono a illustrare i "sogni e i conflitti". La dimostrazione di questa parità è confermata dal programma del vernissage, oltre che dalle dichiarazioni dei curatori, che organizza una conferenza stampa per ciascuna delle esposizioni.

Entrambe le edizioni hanno focalizzato l'attenzione alla situazione della contemporaneità guardando alla politica, ai conflitti globali o alle problematiche che si sono poste a livello sociale in quegli anni specifici. Un interesse politico dunque molto marcato anche se inteso in senso "greco", la politica come amministrazione della cosa pubblica, argomento da cui l'arte non può sfuggire.

L'intento di Francesco Bonami nel suo testo in catalogo è, infatti, quello di ricollegare l'uomo alle preoccupazioni del proprio vivere che come l'arte è stata relegata a qualcosa che interessa pochi.

Per questa accezione "politica", rivelatrice di interesse per la realtà contemporanea, per il vivere, si è scelta la parola piattaforma per descrivere questa nuova modalità espositiva.

La parola piattaforma indica innanzitutto una superficie piana, stando alla prima definizione che ne dà Niccolò Tartaglia nel 1546. La parola mantiene questo significato principale lungo il corso dei secoli anche se va indicando sempre più specificatamente contesti particolari nei vari campi del sapere. La piattaforma è tanto una piattaforma petrolifera, adibita all'estrazione del greggio, piattaforma di atterraggio per elicotteri, piattaforma di salto e via dicendo. L'uso che qui se ne fa riferisce però all'accezione diffusasi nell'Ottocento, in particolare nella lingua inglese, in riferimento alla piattaforma

⁷ Carlo Sciolla, *La critica d'arte del novecento*, UTET, Torino, 2006, p. 389.

⁸ Miwon Kwon, *One Place after another. Site-specific Art and Locational identity*, The MIT Press, Cambridge-Londra, 2002.

politica. S'intende per piattaforma politica la riunione di partito entro cui vengono decise le linee guida da seguire. Si tratta di un luogo di confronto e di costruzione. Intendere l'esposizione come piattaforma secondo questa accezione permette infatti di contemplare alcune delle strategie normalmente messe in campo da queste esposizioni come la tendenza a utilizzare meccanismi partecipativi o collaborativi, a diversi livelli (dalla semplice collaborazione fra curatori, al suggerimento che sia il fruitore a partecipare alla costruzione di senso della mostra, al coinvolgimento attivo del visitatore o di altre persone invitate in dibattiti o opere pubbliche) che ricalcano l'idea democratica e l'idea utopica di una possibilità di proposta (culturale) che possa migliorare il mondo.

Le prime piattaforme politiche furono proprio quelle socialiste che avevano nell'agenda degli incontri l'obiettivo di individuare le politiche di miglioramento per la società.

Con la stessa carica ideale si strutturano le esposizioni a piattaforma. Riscorrendo le dichiarazioni dei curatori delle edizioni della Biennale che più hanno messo in opera questo procedimento – si vedano a riguardo l'esame del pensiero curatoriale di Achille Bonito Oliva e Francesco Bonami – la convinzione alla base che ne ispira la realizzazione è che l'arte possa suggerire visioni e idee per il cambiamento sociale e politico.

Da queste due edizioni non si discostano molto, per la verità, anche quelle curate rispettivamente da Germano Celant e da Harald Szeemann. Il primo però, nonostante abbia disseminato nei testi dei cataloghi e dei suoi libri, lungo l'arco della sua carriera, dichiarazioni circa l'importanza sociale e politica dell'arte e nonostante il suo ampio interesse nella mostra come dispositivo, non muove nella direzione delle esposizioni a piattaforma. Il dispositivo ostensivo che egli mette in atto, pur partendo da riflessioni sulla contemporaneità, è tutto rivolto all'esposizione di opere le più contemporanee possibile, invitando anche artisti non più giovani con opere recenti. Un'operazione storicizzante, che tramite il dispositivo del *white cube* consegna gli ultimi trent'anni della produzione artistica alla storia.

Diverso è invece il caso di Harald Szeemann. Se la sua prima edizione del 1999 si accorda con le sue esperienze precedenti di *When Attitudes become form* e *documenta 5*, nella mostra *Platea dell'Umanità*, pur non utilizzando strategie partecipative, introduce il concetto di Plateau che si accorda per molti versi con quello di piattaforma. Come già evidenziato nella parte dedicata al pensiero curatoriale di Harald Szeemann, *Platea dell'Umanità* si presenta, nonostante un favore di critica e di stampa più ridotto rispetto all'edizione precedente, come una esperienza nuova all'interno della sua produzione curatoriale. La novità non consiste nel modo di concepire la mostra, che segue i binari delle mitologie individuali, dell'opera totale e della mostra come cammino iniziatico, ma

nella proposta complessiva che egli fornisce di platea. Nella parola platea Harald Szeemann suggeriva che fossero contenuti molti significati di plateau, base, fondazione, piattaforma

Egli immagina la *Platea dell'Umanità* come un luogo da cui osservare ma nel quale contestualmente si « rispecchiano le esistenze umane ». ⁹ Da questo aspetto si comprende che l'esposizione è sempre concepito come uno spazio di presentazione e non di costruzione e produzione ma egli sembra intravedere, visionario qual era, la direzione per il futuro:

“La Platea per la presentazione delle esistenze umane”. Inherent to this concept is a subversive – revolutionary trend, that in the near future will certainly lead to and explosive eruption in Art, which we can only hint here”¹⁰

L'esposizione come piattaforma viene pertanto declinata sotto molteplici variabili le cui costanti vanno trovate in alcune caratteristiche rivelatrici ma soprattutto nell'impostazione della concezione di fondo di esposizione come dispositivo e di arte come parte del complesso culturale.

Quest'ultimo aspetto inoltre viene declinato secondo un'idea moderna, recuperata delle avanguardie storiche, della capacità dell'arte di mostrare la strada per il futuro, di indicare la via. Un'impostazione che dopo la caduta del muro di Berlino è nuovamente reinvestita di positività costruttiva benchè inserita in un sistema che ancori l'utopia alla realtà. L'esposizione può diventare quindi una porta aperta in questa direzione, o come indica la freccia che emblema grafico della mostra *Stazione Utopia*, un vettore di cambiamento e di trasformazione.

L'esposizione come piattaforma si configura quindi come una struttura strategica all'interno della produzione artistica entro cui l'esposizione si situa e, questo genere di esposizione, intende situarsi. Achille Bonito Oliva intendeva la mostra come un luogo di rapporti di forze che non vengono rilevati nella mostra ma pre-ordinati e pre-organizzati anche se non pre-definiti nel risultato. Il movimento utopico in avanti che l'esposizione suggerisce e costruisce tramite pratiche di partecipazione e discorsive –Bruce Ferguson riconosce proprio nel *discoursiveness* la caratteristica principale di tante biennali contemporanee – non prevede i risultati che poi si acquisiscono. Ciò che la mostra produce in termini di rapporti, suggerimenti e idee non rimangono all'interno

⁹ “After dAPERTutto, “Plateau”. The idea contains many ideas: it is plateau, basis, foundation, platform. The Biennale as mirror and platform of humankind.” Harald Szeemann e Cecilia Liviero Lavelli, op. cit., catalogo della mostra, 2001, p. XVIII.

¹⁰ Harald Szeemann, *Ibidem*.

dell'esposizione stessa, pertanto anche ciò che rimane risulta in un'esperienza valutabile solo singolarmente. Ma l'obiettivo della piattaforma non è specifico è strategico.

In questo senso infatti è possibile definire la mostra come piattaforma, come dispositivo, nel senso di essere « un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati »¹¹

Seguendo la ricostruzione della genealogia e la definizione delle caratteristiche che ne fa Giorgio Agamben sulla scorta di Foucault si possono individuare le tre principali caratteristiche:

- a. E' un insieme eterogeneo, che include virtualmente qualsiasi cosa, linguistico e non-linguistico allo stesso titolo: discorsi, istituzioni, edifici, leggi, misure di polizia, proposizioni filosofiche, etc.. Il dispositivo in se stesso è la rete che si stabilisce fra questi elementi
- b. Il dispositivo ha sempre una funzione strategica concreta e si iscrive sempre in una relazione di potere
- c. come tale, risulta dall'incrocio di relazioni di potere e di relazioni di sapere."¹²

Secondo questi termini si può dire che la mostra come piattaforma è un dispositivo in senso Foucauldiano dal momento che stabilisce una strategia concreta che prende corpo nelle iniziative dalla mostra ai dibattiti ai programmi didattici che si svolgono durante la mostra includendo ogni genere di iniziativa. Ognuna di queste "concorre allo stesso titolo" per cui come detto, nelle Biennale di Bonami o di Achille Bonito gli elementi che le costituiscono partecipano egualmente al registro della mostra ed è la mostra è la rete che tiene insieme la relazione fra questi elementi così disparati.

Alla base della creazione dei dispositivi, spiega in maniera piena di interessanti conseguenze che non è possibile qui indagare, vi è un desiderio di felicità e la cattura e la soggettivazione di questo desiderio in una sfera separata (costituita appunto dal dispositivo) costituisce la potenza specifica del dispositivo.¹³

L'idea centrale di Agamben intorno al dispositivo è che , di qualunque genere esso sia, concorre alla formazione della personalità di chi li usa.

Nella mostra a piattaforma questa idea costituisce da un lato la speranza e l'utopia di questo genere di mostre dall'altro la radice della critica che ne è scaturita, anche se si è il più delle volte direzionata nelle particolarità accessorie che la costituivano come l'aspetto della partecipazione e collaborazione.¹⁴

¹¹ Giorgio Agamben, *Che cos'è il dispositivo?*, I sassi nottetempo, Roma 2006, p. 7.

¹² Giorgio Agamben, *Ibidem*.

¹³ Giorgio Agamben, *op.cit.*, 2006, p. 26.

¹⁴ Cfr. Claire Bishop, *Artificial Hells, Participatory Art and the politics of Spectatorship*, Verso, New York, 2012; Markus Miessen, *The Nightmare of Participation*, Stenberg Press, Berlin, 2010.

In sintesi dunque la mostra come piattaforma è una strategia che risponde alla domanda dei curatori di riconsegnare all'arte un'identità e un ruolo sociale e politico perduto.

I modi in cui la strategia della piattaforma prende corpo sono declinate in modo spesso diverso ma rispondono sempre al principio di una mostra come luogo di costruzione e di produzione culturale in cui ci sono molti aspetti a concorrere a tale produzione e tutti vengono considerati alla stessa stregua.

La pervasività di questo modello espositivo è stato molto alto ma la ricerca si ferma nel momento in cui i grandi esempi di questa strategia erano stati messi in atto (documenta 11 e Sogni e conflitti), e si rimane con la domanda di Agamben Se i dispositivi che circondano ormai la nostra esistenza non stanno di fronte all'uomo come oggetti neutri ma, al contrario, creano la personalità di chi li usa, quale strategia dobbiamo seguire nel nostro quotidiano corpo a corpo?"¹⁵

¹⁵ Giorgio Agamben, *op. cit.*, 2006, p. 40.

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

ARCHIVIO STORICO DELLE ARTI CONTEMPORANEE, VENEZIA, (ASAC)

Fondo storico, Serie La Biennale di Venezia (FS, BV)

Presidente:

Deliberazioni: registro 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48

Decreti e ordinanze presidenziali: busta 2

Verbali. Consiglio direttivo: registro 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37

Verbali ed altri materiali portati alla discussione del Consiglio di amministrazione

1992 – busta 115, 116, 117

1993 – busta 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128

1994 – busta 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142

1995 – busta 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155

1996 – busta 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164

1997 – busta 165

Deliberazioni del consiglio direttivo

1992 – registro 61, 62

1993 – registro 64, 65, 66

1994 – registro 67, 68, 69

1995 – registro 69, 70, 71, 72, 73, 74

1996 – registro 74, 75, 76, 77

1997 – registro 77

Deliberazioni del Comitato esecutivo

1992 – registro 43, 44

1993 – registro 45, 46, 47, 48, 49

1994 – registro 49, 50, 51, 52, 53

1995 – registro 54, 55, 56, 57, 58, 59

1996 – registro 59, 60, 61, 62, 63, 64

1997 – registro 64, 65, 66, 67, 68

1998 – registro 68

Fondo storico, Serie La Biennale di Venezia

Sezione Di DEPOSITO

Arti Visive

1990-2005 – busta 2058

1991-2001 – busta 2083

1992-1994 – busta 447, 520, 2672, 3899

1992-1995 – busta 3851

1993 – busta 9, 251, 256, 258, 260, 262, 263, 267, 281, 416, 417, 418, 419, 422, 425, 427, 421, 440, 441, 442, 443, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 461, 472, 474, 476, 477, 478, 510, 511, 512, 513, 515, 516, 517, 518, 519, 521, 522, 523, 524, 1101, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2048, 2220, 2252, 2349, 2358, 2359, 2360, 2361, 2421, 2433, 2434, 2435, 2475, 2674, 5041, 5042, 5043

1993-1997 – busta 400, 2887

1994 – busta 485, 486, 487, 490, 492, 495, 496, 498, 499, 500, 503, 504, 505, 506

1994-1995 – busta 404, 458, 468, 470, 492, 752

1995 – busta 244, 348, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 401, 402, 403, 406, 407, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 437, 438, 444, 445, 446, 448, 456, 459, 462, 463, 464, 465, 469, 479, 480, 481, 482, 484, 488, 491, 493, 501, 502, 507, 508, 509, 781, 782, 783, 784, 785, 826, 1036, 2049, 2050, 2052, 2051, 2053, 2054, 2216, 2251, 2253, 2254, 2518, 3037, 3038, 3039, 3040, 3041, 3042, 3043, 3044, 3045, 3046, 3047, 3048, 3049, 3050, 3051, 3052, 3053, 3054, 3055, 3056, 3057, 3058, 5003

1996 – busta 2573, 2956

1997 – busta 290, 291, 292, 873, 888, 1023, 1024, 1025, 1054, 1057, 2088, 2089, 2090, 2091, 2093, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2115, 2126, 2130, 2131, 2132, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2218, 2229, 2467, 2469, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2627, 2628, 2629, 2630, 2633, 2648

1998 – busta 1035, 1037

1999 – busta 874, 939, 940, 941, 1020, 1022, 1038, 1039, 1052, 1053, 1055, 1056, 2190, 2192, 2194, 2202, 2203, 2204, 2205, 2209, 2460, 2462, 2463, 2464, 2465, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 3833, 3900, 4958, 4959, 4960, 4961, 4962, 4963, 4964

2000 – busta 2168

2001 – busta 517, 531, 533, 534, 535, 966, 967, 968, 969, 973, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2227, 2273, 2275, 2276, 2278, 2285, 2286, 2289, 2291, 2293, 2294, 2310, 2320, 2322, 2323, 2324, 2330, 2453, 2454, 2455, 2456, 2458, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2616, 2619, 2623, 2817, 3837, 3838, 3843

2002 – busta 2297, 3840

2003 – busta 4863, 4864, 4865, 4866, 4867, 4868, 4894, 4895, 4896, 4897, 4946, 4957, 4965, 4966, 4967, 4968, 4969, 4970, 4971, 4972, 4973, 4974, 4975, 4976, 4978, 4980, 4981, 4982, 4983, 4989, 4990, 4991, 4992

Documentazione Fotografica e video

ARCHIVIO STORICO DELLE ARTI CONTEMPORANEE, VENEZIA, (ASAC)

Diapositive

1993 – busta 13 e successive

1995 – busta 23 e successive

1997 – busta 31 e successive

1999 – busta 40 e successive

2001 – busta 50 e successive

2003 – busta 69 e successive

DOCVA

1993 – 707.4 1993 BIENNALE

1995 – 707.4 1995 BIENNALE; Whitney Biennale 1995;

1997 – 707. 4 1997 BIENNALE; FUTURO PRESENTE PASSATO 1997; documenta X;

709.2 Marina Abramovic (intervista)

1999 – 707. 4 1999 BIENNALE

2002 – 707.4 2002 documenta 11 – Platform 5

2003 – 707.4 2003 BIENNALE

BIBLIOGRAFIA**FONTI SECONDARIE****SEZIONE I: La Biennale di Venezia****CATALOGHI****1980**

La Biennale di Venezia. Settore Arti Visive. Catalogo generale 1980. Venezia, Edizioni "La Biennale di Venezia", 1980.

1990

Ambiente Berlin: XLIV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, Fabbri Edizioni, Milano, 1990.

1993

XLV Esposizione Internazionale d'Arte. Punti cardinali dell'arte, voll. 3, Marsilio, Venezia, 1993;

La coesistenza dell'arte: un modello espositivo, La Biennale di Venezia, Venezia, 1993;

1995

La Biennale di Venezia. 46. Esposizione Internazionale d'arte. Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995, voll. 2, Marsilio, Venezia 1995;

Italo Zannier (a cura di), *L'io e il suo doppio: un secolo di ritratto fotografico in Italia, 1895-1995*, con la collaborazione di J. Clair, S. Weber, D. Cammilli, Alinari, Firenze, 1995;

Jean Clair, Gian Domenico Romanelli (a cura di), *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Fabbri Editore, Milano, 1995

1997

XLVII Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, Electa, Milano, 1997;

XLVII Esposizione Internazionale d'Arte. Futuro Presente Passato, Venezia, Electa, Milano, 1997;

Dall'Italia. Cattelan, Celant, Cucchi, Spalletti, Venezia, Electa, Milano, 1997;

XLVII Esposizione Internazionale d'Arte, guida breve, Venezia, Electa, Milano, 1997

1999

La Biennale di Venezia. 48a Esposizione Internazionale d'Arte. DAPERTutto, APERTO overALL, APERTO par TOUT, APERTO über ALL, voll. 2, Marsilio, Venezia, 1999;

2001

La Biennale di Venezia. 49a Esposizione Internazionale d'Arte. Platea dell'umanità, plateau of human kind, plateau der menschheit, plateau de l'humanité, voll. 2. Marsilio, Venezia, 2001;

Guida. La Biennale di Venezia. 49a Esposizione Internazionale d'Arte. Platea dell'umanità, plateau of human kind, plateau der menschheit, plateau de l'humanité, Marsilio, Venezia, 2001

2003

Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore. 50 Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia 2003;

Guida, Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore. 50 Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia 2003

BIBLIOGRAFIA GENERALE BIENNALE DI VENEZIA**1913**

Alessandro Stella, *Cronistoria della Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia 1895-1912*, G. Fabbris di S., Venezia, 1913;

1957

Atti del convegno di studio sulla Biennale, Venezia, Ca' Loredan, 13 ottobre 1957, Arti grafiche Sorteni, Venezia, 1957;

1962

Romolo Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso, Venezia 1962;

Rodolfo Pallucchini, "Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e italiana", in *Venezia nell'Unità d'Italia*, Sansoni, Firenze, 1962, pp. 155-188;

1964

Virgilio Guzzi, *Arte d'oggi, storie di otto Biennali*, Canesi, Roma 1964;

1968

Laurence Alloway, *The Venice Biennale 1985-1968. From Salon to Goldfish bowl*, New York Graphic Society, Greenwich (CT), 1968;

1972

Luigi Mattei, *Venezia La Biennale di mezzo*, Primavera, Roma, 1972;

1974

Wladimiro Dorigo (a cura di), *Nuovo ordinamento dell'Ente autonomo La Biennale di Venezia*, Legge 26 luglio 1973, n. 438, con un elenco di leggi e decreti dello Stato concernenti La Biennale di Venezia, La Biennale di Venezia, Venezia, 1974;

Carlo Ripa di Meana (a cura di), *Piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni (1974-1977)*, La Biennale di Venezia, Venezia 1974;

Tommaso Trini, Ugo Mulas (a cura di), *Ugo Mulas: Le verifiche e la Storia delle Biennali*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1974;

1975

Jean Clair, Harald Szeemann, *Le macchine celibi*, Alfieri, Venezia, 1975;

Dorigo Wladimiro (a cura di), *Lineamenti bibliografici generali sulla Biennale di Venezia*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1975;

1976

B76 La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura. Ambiente, Partecipazione, Strutture culturali, La Biennale di Venezia, Venezia, 1976;

1977

Giandomenico Romanelli, *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1977;

1982

Paolo Rizzi, Enzo Di Martino, *Storia della Biennale 1895-1982*, Electa, Milano, 1982;

1995

Pascale Boudillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, Palomar, Bari, 1995;

Jean Clair, Gian Domenico Romanelli (a cura di), *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Fabbri Editore, Milano, 1995

Enzo Di Martino, *Storia della Biennale 1895-1995. Cento anni di arte e cultura*, Mondadori, Milano, 1995;

1996

La Biennale, Venezia, l'arte contemporanea. Forma e riforma della Biennale, Atti del convegno organizzato dalla Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, 14 dicembre 1996, Grafiche veneziane, Venezia, 1996;
La Biennale di Venezia, Le Esposizioni Internazionali d'Arte 1895-1995. Artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi, Electa, Milano, 1996;

1997

Chiara Bertola (a cura di), *La Biennale, Venezia, l'arte contemporanea: forma e riforma della Biennale*, Electa, Milano 1997;
 Giuseppina Dal Canton, "Venezia e la Biennale, una nuova internazionalità", in Giandomenico Romanelli, *Venezia. L'Arte nei Secoli*, Udine, 1997;
 Franco Fanelli, *La Biennale 1997 dal vivo*, I reportage de «Il Giornale dell'Arte», Torino 1997;
 La Biennale di Venezia (a cura di), *Sei giornate di studio a Venezia: Quale Biennale dopo 100 anni? Identità, prospettive, riforma*, La Tipografica, Venezia, 1997;

1998

Mary Stone, *The Patron State. Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton University Press, Princeton, 1998;

1999

Maria Cristina Bandera, *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini (1948-1956)*, Charta, Milano, 1999;
 Franco Fanelli, Lorenzo Capellini, *La Biennale di Venezia dal vivo: 48. edizione 1999*, Allemandi, Torino, 1999;
Giuseppe Mazzariol (1922-1989) e l'idea di Venezia, Atti del convegno, 22 ottobre 1999, Fondazione Querini Stampalia, Libreria universitaria.it, 1999;

2000

Sileno Salvagnini, *Il Sistema delle Arti in Italia*, Minerva, Bologna, 2000;

2001

Giuliana Tommasella, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il Poligrafo, Padova 2001;

2002

Roberto Alajmo, *L'arsenale delle apparizioni: cose intraviste alla Biennale 2001 durante La pista e la scena*, La Biennale di Venezia, Venezia, 2002;
 Marilena Vecco, *La Biennale di Venezia - Documenta di Kassel: esposizione, vendita, pubblicizzazione dell'arte contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2002;

2004

Enrica Roddolo, *La Biennale: Arte, polemiche, scandali e storie in laguna*, Marsilio, Venezia, 2003;

2005

Martina Corgnati, *Cracking art: nascita di un'avanguardia*, Mazzotta, Milano, 2005;
 Enzo Di Martino, *The History of the Venice Biennale 1895-2005*, Papiro Arte, Venezia, 2005;
 Antoni Muntadas, Bartolomeu Mari, *On Translation: I Giardini*, Actar, Barcellona, 2005;
 Robert Storr (a cura di), *Where Art Worlds Meet: Multiple Modernities and the Global Salon*, Istituto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia, 2005;

2006

Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine, 2006;
 Giorgio Busetto (a cura di), *Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa*, Marsilio, Venezia, 2006;

2007

Cosetta G. Saba (a cura di), *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC – La Biennale di Venezia conservazione e restauro*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007;
 AA.VV., *Venezia e il secolo della Biennale*, Allemandi Editore, Torino, 2007;

2008

Rodolfo Pallucchini e le Arti del Novecento, Convegno di studi, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 3 – 4 novembre 2008, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2008;
 Nancy Jachec, *Politics and Paintings at the Venice Biennale 1948-64. Italy and the 'Idea of Europe'*, Manchester University Press, Manchester-New York, 2008;
 Nico Stringa, "La Biennale di Venezia, tracce per un secolo di storia", in *La Pittura nel Veneto. Il Novecento II*, a cura di Giuseppe Pavanello, Nico Stringa, Electa, Milano 2008, pp. 655-670;

2009

Tiziana Migliore, Beatrice Buscaroli (a cura di), *Macchina di visione. Futuristi in Biennale*, Ca' Giustinian, 2009, Marsilio, Venezia 2009;
 Sarah Thornton, *Il giro del mondo dell'arte in sette giorni*, Feltrinelli, Milano, 2009;

2010

Gillo Dorfles, *Inviato alla Biennale. Venezia 1949-2009*, Libri Scheiwiller, Milano, 2010;
 Elena Filipovic, Marieke van Hal, Solveig Ovstebo (a cura di), *The biennial reader*, Hatje Kantz Verlag, Bergen 2010;
 Clarissa Ricci (a cura di), *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, Et.al., Milano, 2010.

2011

Tiziana Favaro, Francesco Trovò, (a cura di) *I giardini napoleonici di Castello a Venezia evoluzione storica e indirizzi*, Libera editrice Cluva, Venezia, 2011;
Dedicato a: Rodolfo Pallucchini e le Arti del Novecento, Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, n. 35 Fondazione Giorgio Cini, 2011.

2012

Cristina Beltrami (a cura di), *L'identità delle arti a Venezia nel novecento*, Marsilio, Venezia, 2012;
 Tiziana Migliore, *Biennale di Venezia "Il Catalogo è questo"*, Aracne Editore, Roma, 2012;

RIVISTE, PERIODICI E QUOTIDIANI CONSULTATI**1992**

Biennale verso i 100 anni. Un convegno a Roma per guardare all'Europa, (intervista a Paolo Portoghesi), da "Il Giornale", 3 marzo 1992

1993**Quotidiani, riviste e periodici italiani**

Jocks Heinz-Nobert, "When Heaven and Hell Change Places", in "Domus", n. 747, marzo 1993, pp. 78-81;
 Gennaro Malgeri, *La Biennale Arte nel segno di Junger...*, in "Terza Pagina", maggio 1993, p. 11;
 Francesco Bonami, Sue Williams. *Opporre irriverenza all'irriverenza*, in "Flash Art", n. 177, estate 1993, p. 84;
 Laura Cottingham, *Janine Antoni. Il morso come gesto intimo e distruttivo*, in "Flash Art", n. 177, estate 1993, p. ;
 Lux Harm, *Pipilotti Rist. Complicazioni umane*, in "Flash Art", n. 177, estate 1993, p. 77;
 Giancarlo Politi, Barbara Bertozzi, *Shozo Shimamoto e il Gruppo Gutai, intervista a Shozo Shimamoto*, in "Flash Art", n. 177, estate 1993, pp. 31-34;
 Pierre Restany, *Il circo abo*, in "D'Ars", n. 140, estate 1993, pp. 34-41;
 Pierre Restany, *Il normale è sempre da ricostruire*, in "D'Ars", n. 140, estate 1993;

- Yukinori Yanagi, *Quando tutte le nazioni del mondo...*, in "Flash Art", n. 177, estate 1993, p. 76;
- Enrico Buda, *E io resto qui, intervista a Gian Luigi Rondi*, in "Arte in", giugno 1993;
- F. Tedeschi, *Padiglione Italia. Una folla di transnazionali*, in "Arte in", giugno 1993, p. 40;
- Stefano Zannier, *Achille Bonito Oliva senza padrino*, in "Arte in", giugno 1993, p. 35;
- Enzo Di Martino, *Biennale dilagante*, in "Il Gazzettino", 2 giugno 1993;
- Manuela Gandini, *La Biennale sceglie il nomadismo, intervista con Achille Bonito Oliva*, in "Il Giorno", 7 giugno 1993;
- Balocco, *Cerchi il regista, trovi il pittore*, in "Corriere della sera", 8 giugno 1993;
- T. Dalla Valle, *Greenaway rovescia Palazzo Fortuny*, in "Il Messaggero", 8 giugno 1993;
- A. Fiori, *Artifici veneziani di Peter Greenaway*, in "L'Unità", 8 giugno 1993;
- F. Abbiati, *Il raduno delle avanguardie*, in "Il Giorno", 9 giugno 1993;
- Arianna Di Genova, *Crispolti: Questa edizione è grottesca*, in "Il manifesto", 9 giugno 1993;
- Manuela Gandini, *"Come fu che divenni un'artista legata al gruppo Fluxus", intervista a Yoko Ono*, in "Il Giorno", 9 giugno 1993;
- Franco Miracco, *Nel grande fiume del cambiamento*, in *La Nuova Venezia*, 9 giugno 1993;
- Lidia Panzieri, *Biennale, tutto cambia*, in "Il Gazzettino", 9 giugno 1993;
- Magda Petraglio, *La pacifica Biennale delle arti, intervista con Achille Bonito Oliva*, in "Corriere del Ticino", 9 giugno 1993;
- Francesco Poli, *Il calderone veneziano*, in "Il manifesto", 9 giugno 1993;
- Rita Sala, *Parole e immagini, senza confini*, in "Il Messaggero", 9 giugno 1993;
- Enrico Tantucci, *Provocazioni e trasgressioni. La festa inizia*, in "La Nuova di Venezia", 9 giugno 1993;
- Achille Bonito Oliva, *Io sono un trans, intervista di Omar Calabrese*, in "Corriere della Sera. Sette", 10 giugno 1993;
- Virginia Baradel, *Il cielo in una stanza. Magia di Yoko Ono*, in "La Nuova Venezia", 10 giugno 1993;
- Riccardo Chiaberge, *Biennale, giungla a porte aperte*, in "Corriere della Sera", 10 giugno 1993;
- Costanzo Costantini, *Il mondo è dei nomadi*, in "Il Messaggero", 10 giugno 1993;
- Enrico Crispolti, *La gran "Vernice"*, in "L'Unità", 10 giugno 1993;
- Carlo De Pirro, *Cage, musica ma da vedere*, in "La Nuova Venezia", 10 giugno 1993;
- Michele Gottardi, *Peter Greenaway a palazzo Fortuny. "Un colpo di fulmine"*, in "La Nuova Venezia", 10 giugno 1993;
- Ivo Prandin, *Sguardo sul mondo, intervista ad Achille Bonito Oliva*, in "Il Gazzettino", 10 giugno 1993;
- Enrico Tantucci, *Una grande folla accende la Biennale*, in "Il Gazzettino", 10 giugno 1993;
- Marco Vallora, *Biennale-zapping fra Moana e Junger*, in "La Stampa", 10 giugno 1993;
- Luciano Caramel, *La Biennale di fine millennio*, in "Il Giornale", 11 giugno 1993;
- Paolo Navarro, *Con la "Serra" di Geva, segno di pace da Israele*, in "Il Gazzettino", 11 giugno 1993;
- Francesca Pasini, *Viaggio incantato nel padiglione Italia*, in "Il secolo XIX", 11 giugno 1993;
- Marco Rosci, *Oh, Carol!*, in "La Stampa", 11 giugno 1993;
- C. Alberti, *Slittamenti di memoria*, in "La Nuova Venezia", 12 giugno 1993;
- Sergio Frau, *Paesaggio di scuola italiana*, in "La Repubblica", 12 giugno 1993;
- Maria Laura Bidorini, *Gli urla dell'anima di Francis Bacon*, in "La nuova Venezia", 12 giugno 1993;
- Riccardo Chiaberge, *Alla Biennale l'ultimo atto della nomenclatura*, in "Corriere della sera", 12 giugno 1993;
- Costanzo Costantini, *C'è lo scandalo in mostra*, in "Il Messaggero", 12 giugno 1993;
- Roberto Tassi, *Greenaway mago d'acqua*, in "la Repubblica", 12 giugno 1993;
- Dino Auregli, *Voile, strass, taffetas, color rosa: stereotipi femminili in mostra*, in "Il Manifesto", 13 giugno 1993;
- Renato Barilli, *Di tutti i colori: il sesso secondo Toscani*, in "Corriere della Sera", 13 giugno 1993;
- Maria Teresa Benedetti, *Brutale, babelica, ma vitale*, in "Il Tempo", 13 giugno 1993;
- Rossana Bossaglia, *Parola d'ordine: fare scena. Benvenuti nel castello delle tendenze incrociate*, in "Corriere della sera", 13 giugno 1993;
- Carlo Alberto Bucci, Gabriella De Marco, *Gran bazar del caos con remake*, in "L'Unità", 13 giugno 1993;
- M. V. Carloni, *L'ultima provocazione, intervista con Oliviero Toscani*, in "Panorama", 13 giugno 1993, p. 81;
- Massimo Cacciari, *Jünger pericoloso maestro*, in "La Repubblica", 13 giugno 1993;
- G. Capitta, *Il frigorifero della ricerca*, in "Il Manifesto", 13 giugno 1993;
- S. Cappello, *"Il suono rapido delle cose": a Venezia sulle orme di John Cage*, in "Il Manifesto", 13 giugno 1993;
- Luciano Caramel, *La morte, la carne e la violenza*, in "Il Giornale", 13 giugno 1993;
- Flavio Caroli, *La Biennale superpletorica*, in "Il Sole 24 ore", 13 giugno 1993;
- Enrico Crispolti, *Una Biennale di carta*, in "L'Unità", 13 giugno 1993;

- Fabrizio D'Amico, *Ma l'Opera non c'è*, in "La Repubblica", 12 giugno 1993;
- Stefano Del Re, *Pane al pane, nero al nero, intervista con Robert Hughes*, in "Panorama", 13 giugno 1993, p. 129;
- Raffaele De Grada, *Quei due fratelli crudeli. Un doppio omaggio a Francis Bacon e John Cage*, in "Corriere della sera", 13 giugno 1993;
- Federico De Melis, *La parodia della fine del mondo*, in "Il Manifesto", 13 giugno 1993;
- Arianna Di Genova, *Il giorno che Cage impose il silenzio del rumore*, 13 giugno 1993;
- Arianna Di Genova, *Necrofilia virtuale di Greenaway*, in "Il manifesto", 13 giugno 1993;
- Gillo Dorfles, *Registi, filosofi, musicisti: tutti insieme appassionatamente*, in "Corriere della Sera", 13 giugno 1993;
- Alberto Farassino, *Anche film e video per parlare d'arte*, in "la Repubblica", 13 giugno 1993;
- Flaminio Gualdoni, *Album di famiglia dagli anni '50*, in "Corriere della sera", 13 giugno 1993;
- Michela Luce, *Il segreto di Louise Bourgeois*, in "La Nuova Venezia", 13 giugno 1993;
- Carlo Montanaro, *Peter Greenaway e l'acqua irreale*, in "La Nuova Venezia", 13 giugno 1993;
- Daniela Palazzoli, *Diletti di breve durata*, in "Il Giornale", 13 giugno 1993;
- Francesco Poli, *Le formiche invadono gli spazi nazionali*, in "Il manifesto", 13 giugno 1993;
- Roberto Pugliese, *Biennale, frontiera dell'arte*, in "Il Gazzettino", 13 giugno 1993;
- E. Rasy, *Canto d'Achille*, in "Panorama", 13 giugno 1993;
- Roberto Sanesi, *Sfilano le Nazioni Unite*, in "Corriere della sera", 13 giugno 1993;
- Lorenza Trucchi, *Narcisi, fratelli e vecchie signore*, in "Il Giornale", 13 giugno 1993;
- G. Caruso, *Il dolore blu di Jarman*, in "La Nuova Venezia", 14 giugno 1993;
- Costanzo Costantini, *Il Grido di Jünger, intervista con Junger*, in "Il Messaggero", 14 giugno 1993;
- Giuseppe Ghigi, *La provocazione di Derek Jarman*, in "Il Gazzettino", 14 giugno 1993;
- Marco Rosci, *Americani nell'irrealtà. Ex sovietici apocalittici*, in "La Stampa", 14 giugno 1993;
- Marco Vallora, *Non è la mia Germania*, in "La Stampa", 14 giugno 1993;
- Federico De Melis, *Jarman, uno studio in blue*, 15 giugno 1993;
- D. Pasti, *Richard Pop, intervista con Richard Hamilton*, in "La Repubblica", 16 giugno 1993;
- Botta, *Così Achille va alla guerra*, in "L'Espresso", 18 giugno 1993, p. 62-64;
- André Glucksmann, *Va in onda a Venezia l'atelier Sarajevo*, in "La Repubblica", 18 giugno 1993;
- Arianna Di Genova, *A Oriente e ritorno*, in "Il manifesto", 19 giugno 1993;
- R. Jona, *Una arte viva in quella serra israeliana*, in "La cronaca", 20 giugno 1993;
- Marco Vallora, *Dipinge l'acqua con la luce*, in "La Stampa", 21 giugno 1993;
- Enrico Gallian, *Sempre in viaggio senza frontiere, signori ecco l'arte*, in "Il manifesto", 22 giugno 1993;
- Achille Bonito Oliva, *Caro Huges sei stizzoso*, in "La Repubblica", 24 giugno 1993;
- A. Turi, *Biennale sotto accusa*, in "Il Gazzettino", 24 giugno 1993;
- Costanzo Costantini, *Bonito Oliva: "Ma Huges è un cow-boy"*, in "Il Messaggero", 25 giugno 1993;
- Antonio Pinelli, *All'arte non serve un imbonitore*, in "Il Messaggero", 25 giugno 1993;
- Arianna Di Genova, *Obala, la galleria bellica della Sarajevo-ghetto*, 27 giugno 1993;
- Arturo Carlo Quintavalle, *Arte di laguna*, in "Panorama", 27 giugno 1993, pp 18-19;
- Angela Vettese, *Bordate d'arte contro l'Aids*, in "Il Sole 24 Ore", 27 giugno 1993;
- S. Radaelli, *Come avere successo giocando con la vita, intervista con Jean-Pierre Raynaud*, in "Arte", luglio-agosto 1993, p. 69-73;
- Pierre Restany, *It's a New Age. Whitney Biennale 1993*, in "Domus", n. 751, luglio/agosto 1993, pp. 10-11;
- Franco Fanelli, *La Biennale va in "trans" e scatena uno spirito nomade*, in "Il Giornale dell'Arte", luglio-agosto 1993;
- Paola Sammartano, *Fotografia in Biennale*, in "Zoom", luglio-agosto 1993, pp. 1-6;
- Vittorio Fagone, *Fatti, misfatti e lampadine*, in "Il Messaggero", 1 luglio 1993;
- Artisti senza caffè*, in "La Repubblica", 2 luglio 1993;
- Achille Bonito Oliva, *Missili e critiche*, in "La Repubblica", 2 luglio 1993;
- Ennio Caretto, *Multiculturale? Una parolaccia*, in "La Repubblica", 2 luglio 1993;
- Carlo Infante, *La Biennale interattiva*, in "L'Unità", 2 luglio 1993;
- Carolyn Christov Bakargiev, *"Aperto" sì, ma non al gioco puerile*, in "Il Sole 24 Ore", 4 luglio 1993;
- Anna Detheridge, *Illuminati da vibranti retoriche*, in "Il Sole 24 Ore", 4 luglio 1993;
- Maria Giulia Minetti, *Andate e meravigliatevi*, in "Epoca", 6 luglio 1993, p. 88;
- Furio Colombo, *L'America di seconda mano. New York turbata dalla sua Biennale d'arte contemporanea al Whitney*, in "La stampa", 9 luglio 1993;

- A. Corso, *E il "Giorno del Sole" accende gli studenti*, in "La Nuova Venezia", 9 luglio 1993;
- Enrico Gallian, *Attenti, quelle opere d'arte non sono attaccapanni!*, in "L'Unità", 9 luglio 1993;
- G. C. Calza, *Kusama colta in fallo*, in "Il Giornale", 11 luglio 1993;
- Anna Detheridge, *Cena rituale tra ieri e domani*, in "Il Sole 24 Ore", 11 luglio 1993;
- Giuseppe Di Milia, *La scia di Yoshihara*, in "Il Giornale", 11 luglio 1993;
- M. G. Siet, *Nell'arte israeliana un messaggio di pace*, in "Il Gazzettino", 11 luglio 1993;
- F. Tedeschi, *Almodòvar e la memoria di Bob Wilson*, in "Il Giornale", 11 luglio 1993;
- Alain Elkann, *La mia Biennale, un capolavoro, intervista con Achille Bonito Oliva*, in "La Stampa", 12 luglio 1993;
- Achille Bonito Oliva, *Quant'è stupida l'America che non capisce la Biennale*, in "Il Giorno", 14 luglio 1993;
- Manuela Gandini, *Biennale? Meglio la buca della bomba di Firenze, intervista a Vittorio Sgarbi*, in "Il Giorno", 15 luglio 1993;
- Fiamma Nirenstein, *Poeta e contadino nel kibbutz*, in "La Stampa", 16 luglio 1993;
- Angela Vettese, *Caccia al tesoro armeno*, in "Il Sole 24 ore", 18 luglio 1993;
- Achille Bonito Oliva, *Come sei piccola America*, in "L'Espresso", 18 luglio 1993, pp. 98-101;
- Giorgio Cecchetti, *La Biennale ha perso la mucca*, in "La Repubblica", 20 luglio 1993;
- Giorgio Cecchetti, *La mucca spande, mostra chiusa*, in "La Nuova Venezia", 20 luglio 1993;
- Enzo Di Martino, *Le giovani visioni*, in "Il Gazzettino", 24 luglio 1993;
- Tommaso Trini, I pro e i contro*, in "Arte in", agosto 1993.
- Rachele Ferrario (a cura di), *I pro e i contro*, in "Arte in", agosto 1993;
- Maurizio Bortolotti, *Nord, Sud, Est, Ovest. Biennale di Venezia*, in "Tema Celeste", n. 42-43, autunno 1993, pp. 64-67;
- Demetrio Paparoni, *L'ambigua intelligenza dell'arte politicamente corretta*, in "Tema Celeste", n. 42-43, autunno 1993, pp. 56-59;
- Lucio Cabutti, *L'autunno della Biennale*, in "Arte", n. 243, settembre 1993, p. 62;
- Pierre Restany, *L'arte come spettacolo: uno spettacolo triste*, in "Domus", settembre 1993;
- Adelina Von Fürstenberg, *La XLV Biennale di Venezia*, in "Domus", settembre 1993;
- Francesco Bonami, *Lettera aperta a Bonito Oliva*, in "Corriere della sera", 18 settembre 1993;
- Michela Luce, *"Isole", luoghi a parte della creazione artistica*, in "La Nuova Venezia", 21 settembre 1993;
- Alessandro Baricco, *Le pantofole della Biennale e il caos da "conato creativo"*, in "La Stampa", 22 settembre 1993;
- Achille Bonito Oliva, *Il gran premio a Jünger: l'arte si faccia lotta morale*, in "Il Giorno", 24 settembre 1993;
- Adrian Dannatt, *Tableaux Vivant*, in "Art Flash", n. 178, ottobre 1993, p. 71;
- Emanuela De Cecco, *A passeggio con...*, in "Flash Art", n. 178, ottobre 1993, pp. 72-73;
- Giacinto Di Pietrantonio, *A tutto campo*, in "Flash Art", n. 178, ottobre 1993, p. 70;
- Giancarlo Politi, *Un commissario alla Biennale e penne pulite ai giornali*, in "Flash Art", n.178, ottobre 1993, pp. 56-57;
- Andrew Renton, *Biennale di Venezia. Antidoto o doppio bluff?*, in "Flash Art", n. 178, ottobre 1993, pp. 85-86;
- Salvioni, *Aperto. L'esplorazione dell'hic et nunc*, in "Flash Art", n. 178, ottobre 1993, pp. 90-91;
- Benjamin Weil, *Uno sguardo dall'interno. Il mondo dell'arte ha bisogno di rivalutare le sue relazioni con la struttura sociale*, in "Flash Art", n. 178, ottobre 1993, pp. 89;
- Lynn Weitzer, *Turista per caso. Cronaca di un percorso a ostacoli*, in "Flash Art", n. 178, ottobre 1993, pp. 87-88;
- Roberto Vidali, *Achille Bonito Oliva*, in "Juliet", ottobre/novembre 1993, pp. 28-32;
- Enzo Di Martino, *Una guerra da incorniciare*, in "Il Gazzettino", 3 ottobre 1993;
- Manuela Gandini, *"E se ripartissimo dall'arte?"*, intervista ad Achille Bonito Oliva, in "Il Giorno", 11 ottobre 1993;
- Riccardo Chiaberge, *Bonito Oliva: miracolo in laguna*, in "Corriere della sera", 16 ottobre 1993;
- Tullio Cardona, *La Biennale parlava di pace*, in "Il Gazzettino", 30 ottobre 1993;
- G. M., *Bonito Oliva e il futuro*, in "La Nuova Venezia", 30 ottobre 1993;
- Lidia Panzieri, *Orrenda, angosciante, deprimente. Insomma il massimo*, in "Il Giornale dell'Arte", novembre 1993, p. 4;
- Enrico Crispolti, *Biennale, si riparte da zero*, in "L'Unità", 1 novembre 1993;
- Bruno Rosada, *La Biennale ha cent'anni e li dimostra*, in "Il Sole 24 ore", 3 novembre 1993;
- Enrico Crispolti, *Cara Biennale promuovi anche la nostra arte*, in "L'Unità", 8 novembre 1993;
- Fabio Caroli, *Un inglese diriga la Biennale*, in "Il Sole 24 Ore", 14 novembre 1993;
- Enrico Crispolti, *I soliti noti*, in "Arte in", dicembre 1993, p. 23.
- Tonino Scaroni, *Riforma della Biennale in Alto Mare*, in "Giornale dello spettacolo", 23 Dicembre 1993, p. 35

Quotidiani, riviste e periodici stranieri

- Whitney Biennial 1993, in "Artforum", Vol. XXXI, No. 9, May 1993, pp. 7-17;
- Alicia Murría, *Venezia. La Biennale*, in "Lapiz", giugno 1993, p. 26;
- Michel Nuridsany, *Vers l'explosion?*, in "Beaux Arts", giugno 1993, p. 84-89;
- Guy Boyer, *Jean-Pierre Raynaud, L'art entre soi et le monde*, in "Jardin des Modes", giugno/luglio 1993, p. 12;
- Harry Bellett, *Un cistercien au carré*, in "Le Monde", 3 giugno 1993;
- Philippe Dagen, *La sculpture au couteau*, in "Le Monde", 3 giugno 1993;
- O. Schmitt, *Les derniers jours du culturopoly*, in "Le Monde", 3 giugno 1993;
- William Packer, *Chaos, crowds and comedy*, in "Financial Times", 12 giugno 1993;
- Carol Vogel, *The Venice Biennale: An Art Bazaar Abuzz*, in "The New York Times", 12 giugno 1993, p. 13;
- Lazlo Glozer, *Der Künstler als Nomade*, in "Süddeutsche Zeitung", 12/13 giugno 1993, p. 13;
- Maria Luisa Borràs, *Primer paseo por la Bienal de Venecia*, 13 giugno 1993;
- Francisco Calvo Serralen, *El espectáculo sustituye al arte en la exposición internacional más esperada del mundo*, in "El País", 13 giugno 1993;
- Francisco Calvo Serralen, *Una patética escasez de ideas*, in "El País", 13 giugno 1993;
- C. Heybrock, *Die Künste wuchern, es stömen die Touristen*, in "Morgen", 13 giugno 1993, p. 44;
- Hervé Gauville, *L'art, c'est bien*, in "Liberation", 14 giugno 1993, p. 47;
- Hervé Gauville, *Le marathon de Venise*, in "Liberation", 14 giugno 1993, p. 47;
- Thomas Kliemann, *Pflöke in der Lagune*, in "Nz", 14 giugno 1993, p. 28;
- Elisabeth Lebovici, *L'art en surface de réparation*, in "Liberation", 14 giugno 1993, p. 49;
- W. Fenn, *Deutschland heute – ein trostloser Trümmerberg?*, in "Nümberger Nachrichten", 15 giugno 1993;
- Thomas Kliemann, *Das Wuchern ausgestopfter Söckchen*, in "Morgen", 15 giugno 1993, p. 24;
- Michel Nuridsany, *Achille Bonito Oliva: "J'ai voulu ouvrir le pavillons"*, *intervista con Achille Bonito Oliva*, in "L'Aurore", 15 giugno 1993, p. 31;
- Michel Nuridsany, *Éloge de la transnationalité*, in "L'Aurore", 15 giugno 1993, p. 31;
- Michel Nuridsany, *Jacques Toubon: Bientôt une biennale à Paris, intervista con Jacques Toubon*, in "L'Aurore", 15 giugno 1993, p. 31;
- William Packer, *Saved, but only by its Bacon*, in "Financial Times", 15 giugno 1993;
- Federika Randall, *Biennale: News on the Rialto*, in "The Wall Street Journal", 15 giugno 1993;
- Richard Cork, *Nomads cross the wastland*, in "The Times", 16 giugno 1993, p. 35;
- Maria Luisa Borràs, *La Bienal de Venecia a la carta*, in "La Vanguardia", 18 giugno 1993, p. 47;
- Geneviève Breerette, *Le malaise planétaire sur la Lagune*, in "Le Monde", 18 giugno 1993, p. 17;
- Petra Kipphoff, *Bodenlos in den Gärten der Kunst*, in "Die Zeit", 18 giugno 1993, p. 53;
- Federika Randall, *Eclectic Mix Marks 45th Venice Biennale*, in "The Wall Street Journal Europe", 18 giugno 1993;
- Roderick Conway Morris, *Can the Biennale Change The World? Probably Not*, in "International Herald Tribune", 19 giugno 1993;
- William Packer, *Conceptual posturings in Venice*, in "Financial Times", 19/20 giugno 1993;
- F. Buck, *Off the deep end*, in "The Sunday Times", 20 giugno 1993;
- William Feaver, *Pavillons of peace that pass transnational understandings*, in "The Observer", 20 giugno 1993, p. 60;
- Tim Hilton, *The matter of life and death*, in "The Independence on Sunday", 20 giugno 1993;
- Howard Jacobson, *Achilles and the jargonauts*, in "The Sunday Telegraph", 20 giugno 1993, p. 7;
- Pavillons of peace that pass transnational understanding*, in "The observer", 20 giugno 1993;
- W. Spies, *Erlösung durch Wechselwirtschaft*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 20 giugno 1993, p. 33;
- Benigna Mallebrein, *Zwischew Gurken und Steinplatten*, in "Sudkurier", 21 giugno 1993, p. 7;
- J. Z. Shore, *The Biennale in Venice: A Mixed Bag Amid the Hoopla*, in "International Herald Tribune", 23 giugno 1993, p. 6;
- France Huser, *Tous les cris de Bacon*, in "La Nouvel observateur", 24 giugno 1993;
- Roderick Conway Morris, *Venice makes an exhibition of itself*, in "The European", 24-27 giugno 1993, p. 22;
- Joao Pinharanda, *A urgência do mundo real*, in "Publico", 25 giugno 1993, p. 7;
- Augusto M. Seabra, *Bienal. Os caminhos de Veneza*, in "Publico", 25 giugno 1993, p. 6;
- Augusto M. Seabra, *Silêncio, disse Cage*, in "Publico", 25 giugno 1993, p. 11;
- Augusto M. Seabra, *TransFigurações*, in "Publico", 25 giugno 1993, p. 8;
- Michael Kimmelman, *Death in Venice (at the Biennale)*, in "The New York Times", 27 giugno 1993;
- Dirk Scjwarze, *Mit der Kunst die Stadt erkunden*, in "Hna", 27 giugno 1993;

- Grace Glueck, *The Spotty, Silly, Irresistible 45th Venice Biennale Upfolds*, in "The New York Observer", 28 giugno 1993;
- Robert Huges, *Incoherence at the Biennale*, in "Time", 28 giugno 1993, p. 68;
- Jan Braet, *Papa Wordt Honderd Jaar*, in "Knack", 29 giugno 1993, pp. 78-80;
- Pierre Courcelles, *Biennale à Venise*, in "Revolution", 1 luglio 1993;
- Pierre Courcelles, *Entretien avec Achille Bonito Oliva*, in "Revolution", n. 696, 1 luglio 1993;
- Yolanda Serrano, *Un caballo para un mundo en crisis*, in "El dia del mundo", 1 luglio 1993, p. 61;
- Michelle Champenois, *Greenaway s'invite au palais Fortuny*, in "Le Monde", 17 luglio 1993, p. 28;
- F. Danielis, *A schiache Leich*, in "Journal", luglio-agosto 1993;
- Franco Fanelli, *Gloomy revelling in sex and politics*, in "The Art Newspaper", luglio-settembre 1993, pp. 15-22;
- Christoph. Blase, *Die grossen Wanderungen mit ungewissem Ziel*, in "Kunst Bulletin", agosto 1993, pp. 18-25;
- Gerhard Mack, *Ambivalenzen, Übergänge, Auflösungen und Geschichte*, in "Kunst Bulletin", agosto 1993;
- Hal Foster – R. Krauss - Silvia Kolbowski – M. Kwon -B. Buchloh, *The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial*, in "October", vol. 66 (Autumn, 1993), pp. 3-27;
- Guy Boyer, *La chasse aux pavillons*, in "Beaux Arts Magazine", settembre 1993, p. 129;
- Jean-Yves Jouannais, *La fin du secret*, in "Art Press", settembre 1993, pp. 65-66;
- A. Lamazares, *La Bienal de Venezia*, in "Rondo/Iberia", settembre 1993;
- Giorgio Verzotti, *"Aperto 93": the better biennale-1993 Venice Biennale*, in "Artforum", settembre 1993;
- Elisabeth Lebovici, *La biennale de Venise, version élaguée*, in "Liberation", 28 settembre 1993, p. 44;
- Q.-T. Tran Diep, *Garde à vous, les avant-gardes*, in "Liberation", 30 settembre 1993, p.48;
- Catherine Millet, *45e biennale, tout et n'importe quoi*, in "Art Press", settembre 1993, p.64;
- Thomas McEvilley, *Arrivederci Venezia. The Third World Biennials*, in "Artforum", Vol. XXXII, No. 2, October 1993, pp. 114-116, 138;
- Giorgio Verzotti, *Aperto 93: The better biennale—1993 Venice Biennale*, in "ArtForum", October (1993);
- Thomas McEvilley, *Venice the Menace*, in "Artforum", Vol. XXXII, No. 2, October 1993, pp. 102-104;
- Lewis, *Venice. Francis Bacon*, in "The Burlington Magazine", Vol. CXXXV, n. 1088, November 1993, pp. 781-783;
- Richard Shone, *Rachel Whiteread's 'House'*, in "The Burlington Magazine", Vol. CXXXI, n. 1089, December 1993, pp. 837-838;
- Holger Drees, *100 Jahre Biennale Venedig*, in "Bauwelt", n. 32, 1993;
- Jiménez, *Pabellón Alemán. La verdad más difícil*, in "Lapiz", n. 94, pp.49-55;
- Alicia Murría, *Pabellón USA. Espacios del desasesiege* in "Lapiz", n. 94, pp. 51-52;
- Alfred Nemeček, *Neue Kunst auf brüchigen Untergrund*, in "Art", n. 8, 1993, pp. 48-57;
- Ricardo Olivares, *Encuentro de clasico contemporaneos*, in "Lapiz", anno XI, n. 94, pp. 42-55.

1994

Quotidiani, riviste e periodici italiani

- E. Gucciardini, *Senza mezzi niente Biennale* (intervista a Jean Clair) in "La Repubblica", 18 marzo 1994
- Enrico Tantucci, *Jean Clair ci prova. In gara contro il tempo*, ne "La Nuova Venezia", 19 marzo 1994
- Un direttore obbligato al record. Ho 14 mesi per esporre 100 anni*, in "Il Giornale dell'Arte Vernissage", Aprile 1994;
- Lidia Panzeri, *La Biennale cambia faccia e chiude*, in "Il Giornale dell'arte", maggio 1994;
- Aperto war zuletzt nicht gut – also weg damit* in "ART", Luglio 1994;

1995

Quotidiani, riviste e periodici italiani

- Joseph Rykwert, *The Italian Metamorphosis 1943-1968*, in "Domus", n. 767, gennaio 1995, pp. 84-86;
- Anacronistica, nostalgica, cartesiana ma soprattutto Berlusconiana*, ne "Il Giornale dell'arte", gennaio 1995;
- Fiamma Arditi, intervista a Jean Clair, ne "Il Corriere della Sera", 10 gennaio 1995,
- Enrico Tantucci, *Biennale di Architettura rimandata a settembre*, in "La nuova Venezia", 4 febbraio 1995;
- Jean Clair, *Centenario tra "nuove dorme" e tradizione* in "Flash Art", febbraio /marzo 1995, p. 41;
- Intesa per il Centenario*, in "Il Gazzettino di Venezia", 15 aprile 1995;
- "Credo nella storia": Un Secolo di Arte*, in "La nuova Venezia", 27 aprile 1995;
- A.Farkas, *La Biennale riparte da New York*, in "Corriere della Sera", 27 aprile 1995;

- Enrico Tantucci, *Amaro sfogo di Jean Clair*, in "La Nuova Venezia", 12 maggio 1995;
- Francesco Bonami, *Le Curateur Bionique*, in "Flash Art", n. 193, Estate 1995, pp. 55-56;
- Jen Budney e Shannon Pultz, *La Biennale del Centenario*, in "Flash Art", Estate 1995, n. 193, pp. 52-55;
- La Biennale del centenario*, in "Flash Art", n. 193, Estate 1995, pp. 52-59;
- Gabriele Perretta, *Più che Alterità Esalazioni*, in "Flash Art", n. 193, Estate 1995, pp. 57-58;
- Roberto Pinto, *Curando i curatori*, in "Flash Art", n. 193, Estate 1995, pp. 58-59;
- Lucio Cabutti, *Centenaria! Biennale '95*, in "Arte", giugno 1995, pp. 56-71;
- Jean Clair, *L'accademia è la vera avanguardia, intervista ad Emanuel Fessy*, in "Il Giornale dell'Arte", giugno 1995;
- Franco Fanelli, *La Centennale di Venezia*, in "Il Giornale dell'Arte", giugno 1995;
- Claudio Pescio, *Un corpus di corpi*, in "Art Dossier", giugno 1995;
- Jean Clair, *Ripensiamo l'arte moderna*, in "Quadri e sculture", giugno-luglio 1995, pp. 25-27;
- Renato Barilli, *Quando prevale il rétro*, in "Quadri e sculture", giugno-luglio 1995, pp. 28-30;
- Rossana Bossaglia, *Ancora le "Solite facce"*, in "Quadri e sculture", giugno-luglio 1995, p. 31;
- Luciano Caramel, *Perché manca un'arte per la vita?*, in "Quadri e sculture", giugno-luglio 1995, pp. 37-39;
- Martina Corgnati, *Dipingiamo il Superuomo*, in "Quadri e sculture", giugno-luglio 1995, p. 40;
- Enrico Crispolti, *Poco progetto, molta conservazione*, in "Quadri e sculture", giugno-luglio 1995, pp. 35-36;
- Vittorio Sgarbi, *Come rinunciare all'Avanguardismo*, in "Quadri e sculture", giugno-luglio 1995, pp. 32-34;
- Dino Auregli, *Antibiennale. Giovanissimi aperti e selvaggi*, in "Il manifesto", 1 giugno 1995; Rossana Bossaglia, *Una mostra lunga un secolo rimasta vedova di Vedova*, in "Corriere della sera", 1 giugno 1995;
- Valeria Lipparini, *L'Italia rischia di ...affogare*, in "Il gazzettino di Venezia", 1 giugno 1995;
- Arturo Carlo Quintavalle, *Ma guarda che facce da Novecento!*, in "Panorama", 1 giugno 1995, p. 94;
- Marco Vallora, *Biennale: il sarto fa scandalo*, in "La Stampa", 2 giugno 1995;
- Paolo Vagheggi, *Contesta tu che contesto anch'io*, in "La Repubblica", 3 giugno 1995;
- Gianluca Bauzano, *Lo scultore di stoffa*, in "Il Giornale", 4 giugno 1995;
- Jolanda Bufalini, *Cento anni per il "ritorno al corpo"*, in "L'Unità", 4 giugno 1995;
- Anna Detheridge, *Bella Biennale della discordia*, in "Il Sole 24 Ore", 4 giugno 1995;
- Wladimiro Settimelli, *Tra avanguardie pop o accademie. E' sempre Biennale*, in "L'Unità", 4 giugno 1995;
- Angela Vettese, *Guardi l'acqua e vedi Viola*, in "Il Sole 24 Ore", 4 giugno 1995;
- Jean Clair, *Oltre la celebrazione, per toccare i punti nevralgici dell'arte contemporanea*, in "Il Gazzettino", 7 giugno 1995;
- Paolo Vagheggi, *Biennale la vita, la morte e il sesso, intervista con Jean Clair*, in "La Repubblica", 7 giugno 1995;
- Vito Apuleo, *Padiglione italiano a Venezia, la novità non abita più qui*, in "Il Messaggero", 8 giugno 1995;
- Jolanda Bufalini, *Biennale, radiografia del secolo*, in "L'Unità", 8 giugno 1995;
- Federico De Melis, *L'arte della Laguna*, in "Il Manifesto", 8 giugno 1995;
- Enzo Di Martino, *Fate largo alla "Biennale blob"*, in "Il Gazzettino", 8 giugno 1995;
- Enrico Gallian, *In fila indiana per consumare l'arte*, in "L'Unità", 8 giugno 1995;
- Manuela Gandini, *Una Biennale che guarda troppo al passato*, in "Il Giorno", 8 giugno 1995;
- Fausto Gianfranceschi, *Venezia, la morte delle avanguardie*, in "Il Tempo", 8 luglio 1995;
- Marco Rosci, *Novecento, le avventure del gusto*, in "La Stampa", 8 giugno 1995;
- Marco Vallora, *Biennale: i volti della rivoluzione*, in "La Stampa", 8 giugno 1995;
- Roberta Brunetti, *La Serbia c'è, la Bosnia no: e scoppia subito la polemica*, in "Il Gazzettino", 9 giugno 1995;
- Arianna Di Genova, *Il lento divenire nei fossili viventi di John Olsen*, in "Il Manifesto", 9 giugno 1995;
- Danilo Maestosi, *Bill Viola: "Odio la tv ma la uso per progettare sogni e visioni"*, 9 giugno 1995;
- Alessandra Mammi, *Venezia, il caso è Aperto*, in "L'Espresso", 9 giugno 1995, pp. 120-123;
- Antonio Pinelli, *E il corpo trionfa a Venezia, tra rigore e passione*, in "Il Messaggero", 9 giugno 1995;
- Francesco Poli, *L'arte del pasticcio all'italiana*, in "Il Manifesto", 9 giugno 1995;
- Gabriele Simongini, *La fine dell'avanguardia*, in "Il Tempo", 9 giugno 1995;
- Enrico Tantucci, *Stelle e polemiche*, in "La Nuova Venezia", 9 giugno 1995;
- D. Bianco, *La televisione sciatta degli svizzeri*, in "Il manifesto", 10 giugno 1995;
- A. Bisaccia, *L'avanguardia chiusa a Venezia apre a Bologna*, in "Liberazione", 10 giugno 1995;
- Jolanda Bufalini, *L'astrattismo negato, intervista con Achille Bonito Oliva*, in "L'Unità", 10 giugno 1995;
- Jean Clair, *La disfatta delle ideologie del Novecento*, in "Il Tempo", 10 giugno 1995;
- Enrico Crispolti, *Un Novecento senza storia*, in "L'Unità", 10 giugno 1995;
- Fabrizio D'Amico, *Reparto orrori*, in "La Repubblica", 10 giugno 1995;
- Federico De Melis, *Il sadismo congela la Laguna*, in "Il Manifesto", 10 giugno 1995;

- Arianna Di Genova, *Allucinazioni permanenti*, in "Il Manifesto", 10 giugno 1995;
- Michela Luce, *Identità e Alterità. Il volto di un secolo*, in "La Nuova", 10 giugno 1995;
- Augusto Pieroni, *E' la restaurazione del figurativo, dell'identità, del corpo*, in "Liberazione", 10 giugno 1995;
- Marco Rosci, *L'età del corpo virtuale*, in "La Stampa", 10 giugno 1995;
- Emilio Tadini, *Arte: cent'anni di inquietudine*, in "Corriere della sera", 10 giugno 1995;
- Enrico Tantucci, *Un Clair graffiante*, in "La Nuova Venezia", 10 giugno 1995;
- Roberto Tassi, *Corpo a corpo*, in "La Repubblica", 10 giugno 1995;
- Paolo Vagheggi, *A Venezia muore l'astratto, intervista con Massimo Cacciari*, in "La Repubblica", 10 giugno 1995;
- Marco Vallora, *La spirale dell'invezione*, in "La Stampa", 10 giugno 1995 pp. 15-16;
- Renato Barilli, *La quantità non fa la qualità. Venezia, Italia: in serie B*, in "Corriere della sera", 11 giugno 1995;
- Riccardo Barletta, *Corpi messi a nudo*, in "Corriere della sera", 11 giugno 1995;
- Franco Caroli, *Uomo, discuti te stesso*, in "Il Sole 24 Ore", 11 giugno 1995;
- Carolyn Christov Bakargiev, *Varietà senza fair play*, in "Il Sole 24 Ore", 11 giugno 1995;
- Raffaele De Grada, *Sulla moquette di pan di zucchero*, in "Corriere della sera", 11 giugno 1995;
- Manuela Gandini, *Ma tutta questa corporeità ci soffoca*, in "Il Giorno", 11 giugno 1995;
- Ermanno Krumm, *L'arte di salvarsi dall'Impero*, in "Corriere della sera", 11 giugno 1995;
- Daniilo Maestosi, *Bonito Oliva: "Clair ha rifatto una mostra del '74"*, in "Il Messaggero", 11 giugno 1995;
- Fernando Mazzocca, *Storie e percorsi del gusto*, in "Il Sole 24 Ore", 11 giugno 1995;
- Antonio Pinelli, *L'America sbanca a Venezia*, in "Il Messaggero", 11 giugno 1995;
- Roberto Sanesi, *Video e materia: animazione sospesa*, in "Corriere della sera", 11 giugno 1995;
- Angela Vettese, *Il padiglione degli assenti*, in "Il Sole 24 Ore", 11 giugno 1995;
- Fabrizio D'Amico, *Clamorose assenze*, in "La Repubblica", 12 giugno 1995;
- Paolo Vagheggi, *Ufficio artisti smarriti, intervista con Achille Bonito Oliva*, in "La Repubblica", 12 giugno 1995;
- Vito Apuleo, *Un secolo di quadri ignorati da Clair*, in "Il Messaggero", 17 giugno 1995;
- Bernardino Campello, *Vi dimostro dove sbaglia Jean Clair, intervista con Gino De Dominicis*, in "La Repubblica", 19 giugno 1995;
- Antonio Del Guercio, *"Per il futuro, aboliamo il direttore-padrone"*, in "L'Unità", 20 giugno 1995;
- Martina Galuppo, *Un'arte contro l'egocentrismo, intervista con Magdi Kenawy*, in "Il Gazzettino", 20 giugno 1995;
- Arturo Carlo Quintavalle, *Cari astratti, siete un po' realisti*, in "Panorama", 22 giugno 1995, pp. 124-126;
- Enrico Baj, *A un film il premio di scultura. Ma forse ho sbagliato Biennale*, in "Corriere della sera", 23 giugno 1995;
- Gialuigi Colin, *Un volto per tante volte*, in "Corriere della sera", 26 giugno 1995;
- Silvia Dell'Orso, *Roberto Capucci alla Biennale. Moda e scultura*, in "Arte", luglio-agosto 1995, p. 58-63;
- Lisa Licitra Ponti, *La Biennale nella memoria di Domus*, in "Domus", n. 773, luglio-agosto 1995, pp. 63-64;10
- Franco Fanelli, *L'uomo ha perso la grazia ma non la faccia*, in "Il Giornale dell'arte", luglio-agosto, n° 135, agosto 1995, p. 28;
- Claudio Parmigiani, *Padiglione Italia: un incubo fascista*, in "Il Giornale dell'Arte", luglio-agosto, n° 135, 1995, p. 28;
- Paolo Portoghesi, *Esperienze nella Biennale*, in "Domus", luglio-agosto 1995, pp. 56;
- Pierre Restany, *Burocrati di tutto il mondo, unitevi!* in "Domus", luglio-agosto 1995, pp. 53-55;
- Lea Vergine, *Biennale. La grande bottega degli orrori*, in "Il Manifesto", 2 luglio 1995;
- Michela Luce, *I "segni" di un secolo*, in "La Nuova Venezia", 5 luglio 1995;
- Achille Bonito Oliva, *Venezia e i premi del centenario. Date a Clair quel ch'è di Clair...*, in "Corriere della sera", 6 luglio 1995;
- Renato Barilli, *Biennale alla tedesca*, in "L'Espresso", 7 luglio 1995, p. 181;
- Alessandra Mammi, *Video art, ultima musa*, in "L'Espresso", 7 luglio 1995, p. 112-114;
- Renato Barilli, *Riaperto ai giovani*, in "L'Espresso", 14 luglio 1995, p. 172;
- Attilio Giordano, *I miei incubi, mostri quotidiani, intervista con Andres Serrano*, in "Il Venerdì", suppl. de "La Repubblica", 14 luglio 1995;
- Dino Auregli, *L'aspra icona del manufatto, intervista con Jannis Kounellis*, in "Il Manifesto", 15 luglio 1995;
- M. B. Autizi, *Biennale d'arte, la nuova identità è donna*, in "La Nuova Venezia", 23 luglio 1995;
- Luciano Caramel, *La mostra degli orrori*, in "Arte in", n. 39, agosto 1995, p. 56;
- Enrico Crispolti, *Et voilà consommé à la Clair*, in "Arte in", n. 39, agosto 1995, p. 42;
- Rachele Ferrario, *I pro e i contro*, Intervista ai commissari, in "Arte in", agosto, 1995, p. 54-55

Barbara Rose, *Dio è morto, Marx è morto, l'arte non sta bene*, in "Arte in", n. 39, agosto 1995, pp. 45-49;
 Lorella Pagnucco, *Fiato alle Trombe*, in "Arte In", n. 39, agosto 1995, p. 50;
 Giorgio Segato, *Occhio ai vetri*, in "Arte in", n. 39, agosto 1995, p. 62;
 Luigi Lambertini, *Il padiglione del tubo*, in "Arte in", n. 39, agosto 1995, p. 65;
 Michela Luce, *Alla Biennale sapori d'Oriente*, in "La Nuova Venezia", 8 agosto 1995;
 Pietro Roccasecca, *Il direttore Jean Clair ignora le correnti più vive del secolo. Il suo Novecento senza Pop Art e Fluxus*, in "Liberazione", 9 agosto 1995;
 Alberto Arbasino, *Ordine e noia la Biennale del centenario*, in "La Repubblica", 18 agosto 1995;
 C. Montabaro, *L'arte di fotografare tra storia e reportage*, in "La Nuova", 21 agosto 1995;
 Paolo Vagheggi, *Sulla Biennale è battaglia per le cifre*, in "La Repubblica", 21 agosto 1995;
 Luciano Caramel, *Quando la Biennale era davvero una cosa seria*, in "Il Giornale", 22 agosto 1995;
 Jean Clair *difende l'arcobaleno della Biennale*, ne "Il Tempo", 29 agosto 1995, p. 19;
 Yehuda Safran, *Le corps morcelé*, in "Domus", n. 774, settembre 1995, pp. 108-111;
 Paolo Vagheggi, *Biennale chiude e Jean Clair fa il bilancio, intervista con Jean Clair*, in "La Repubblica", 9 ottobre 1995;
Biennale Arte: bilancio lusinghiero per Clair, in "La Nuova Venezia", 16 ottobre 1995;
 Paolo Rizzi, *Uno specchio dell'arte di oggi*, in "Il Gazzettino", 16 ottobre 1995;
 Alain Cueff, *Jean Clair: la mia Biennale, intervista a Jean Clair*, in "Il Giornale dell'Arte", novembre 1995, p. 1;
 Alain Cueff, *La Biennale di Jean Clair: "La modernità è dramma a non joie de vivre", intervista a Jean Clair*, in "Il Giornale dell'Arte", novembre 1995, p. 10;
 Gino Agnese, *"L'altro da sé" merita un libro. Una mostra non può bastare*, in "Il Tempo", 2 novembre 1995;
 Enrico Tantucci, *Alla Biennale dell'Arte è in mostra il litigio*, in "La Nuova Venezia", 7 novembre 1995;
 Enrico Tantucci, *L'addio di Clair*, in "La Nuova Venezia", 10 novembre 1995.
 Jean Clair, *"Me ne vado (alla fine del 1996)..."*, in "Il Gazzettino", 11 novembre 1995;
 Sebastiano Grasso, *Jean Clair sfida Cacciari: addio Venezia ingrata*, in "Corriere della sera", 12 novembre 1995;
Il comune di Venezia dà la buonuscita a Jean Clair: menagramo e incompetente, torna al tuo paese, ne "Il Giornale dell'arte", dicembre 1995;

Quotidiani, riviste e periodici stranieri

Lauren Sedofsky, *Esprit de Corps*, in "Artforum", aprile 1995, p. 25;
 Emanuel Fessy, *A new broom – for this year at least, intervista a Jean Clair*, in "The Art Newspaper", 1 giugno 1995;
 J. Luzà, *Españoles en Venecia*, in "El País", 1 giugno 1995;
 Josef Singldinger, *Die neuen Chacen der Kunst in unserer Zeit*, in "Kust & Kultur", 1 giugno 1995, p. 21;
 Jurgen Hohmeyer, *Niedlich, aber fies*, in "Der Spiegel", 5 giugno 1995;
 Peru Egurbide, *Venecia reúne a los grandes pintores del siglo*, in "El País", 7 giugno 1995, p. 34;
 Wolfgang Rainer, *In der Dunkelkammer*, in "Stuttgarter Zeitung", 9 giugno 1995;
 Alexandra Glanz, *Die babylonischen Kunstgarten*, in "Hannover Allgemeine Zeitung", 10 giugno 1995;
 David Lister, *Young Brits scandalise the Biennale establishment*, in "Independent", 10 giugno 1995, p. 7;
 Hans-Joachim Muller, *Von Bewegungsarmut und neuen Bewegungen*, in "Basler Zeitung", 10 giugno 1995;
 Dirk Schwarze, *Die Kunst als Spiegel des Körpers*, in "Hessische-Niedersächsische Allgemeine", 10 giugno 1995, p. 19;
 W. Spies, *Das rote Desaster*, in "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 10 giugno 1995, p. 29;
 Heiner Stachelhaus, *Harmlos, seelenlos und ohne Belang*, in "Neue Ruhr Zeitung", 10 giugno 1995, p. 4;
 M. Becker, *In der Eizzeit der Gefühle*, in "Nürnberger Nachrichten", 10-11 giugno 1995, p. 23;
 Rodrick Coway Morris, *A Parisian Savior for the Biennale*, in "International Herald Tribune", 11 giugno 1995, p. 8;
 Wolfgang Rainer, *Zurück in die Zukunft*, in "Stuttgarter Zeitung", 12 giugno 1995, p. 9;
intervista a Jean Clair, in "Le Figarò", 13 giugno 1995, pp. 24-25;
 Richard Cork, *Mourning a little death in Venice*, in "The Times", 14 giugno 1995;
 Richard Dorment, *The pluck of the British*, in "The Daily Telegraph", 14 giugno 1995;
 Alexandra Glanz, *Kunst, die aus dem Dunkeln kommt*, in "Hannover Allgemeine Zeitung", 14 giugno 1995;
 Dorothee Müller, *Knochen und Cyberspace*, in "Süddeutsche Zeitung", 14-15 giugno 1995, p. 13;

- Wieland Schmied, *Skizzen über die Wandlungen des Geschmacks*, in "Süddeutsche Zeitung", 14-15 giugno 1995, p. 13;
- Geneviève Breerette, *Visite à la Biennale, chez les oubliés du palmarès*, in "Le Monde", 16 giugno 1995, p. 34;
- Hans-Joachim Müller, *Die Zeit, die Kunst, der Stachelbaum*, in "Die Zeit", 16 giugno 1995, p. 43;
- Frederika Randall, *"Fleshy Works" at the Venice Biennale*, in "The Wall Street Journal Europe", 16-17 giugno 1995;
- Heiner Stachelhaus, *Venedig spielt mit*, in "Neue Ruhr Zeitung", 17 giugno 1995, p. 4;
- William Feaver, *Art: Dearth in Venice*, in "The Observer", 18 giugno 1995, p. 8;
- Waldemar Januszczak, *Missing the boat in Venice*, in "The Sunday Times", 18 giugno 1995, p. 20;
- Geneviève Breerette, *Images de corps maltraités sur la lagune*, in "Le Monde", 21 giugno 1995, p. 34;
- Joachim Goetz, *Im Zeichen des Korpes*, in "Schwaebiscje Zeitung", 23 giugno 1995;
- Jonathan Napack, *View from the Rialto: The Art of the Party, Biennale-Style*, in "The Observer", 23 giugno 1995;
- Guy Boyer, *Biennale*, in "Beaux Arts Magazine", giugno 1995, p. 4;
- E. Couturier, *Biennale. Les jeux son faits*, in "Beaux Arts Magazine", n. 135, giugno 1995, pp. 69-73;
- Jerome Coignard, Elisabeth Vedrenne, *L'expo de tous le dangers, intervista a Jean Clair*, in "Beaux Arts Magazine", n. 135, giugno 1995, pp. 61-67;
- R. Debray, *Retour au corps, intervista a Jean Clair*, in "Connaissance des Arts", giugno 1995;
- Catherine Millet, *Venise '95, Exposition Ouverte*, in "Artpress", n. 203, giugno 1995;
- Markus Clauer, *Achterbahnfahrt mit Menschenbildern*, in "Die Rheinpfalz", 14 luglio 1995;
- Josef Singldinger, *Die neuen Chancen der Kunst in unserer Zeit, intervista a J.C. Armann*, in "Kunst & Kultur", n. 5, giugno-luglio-agosto 1995, pp. 21-28;
- Jan Avgikos, *Don't Look Now*, in "Artforum", Vol. XXXIV, No. 1 September 1995, pp. 37-38;
- Jean-Pierre Cricqui, *Best of Show*, in "Artforum", Vol. XXXIV, No. 1 September 1995, pp. 35-36; 39, 106;
- Boris Groys, *Body Trouble*, in "Artforum", Vol. XXXIV, No. 1 September 1995, pp. 40, 108;
- Peter Plagens, *Whistling in the Park*, "Artforum", Vol. XXXIV, No. 1 September 1995, pp. 39;
- Allan Schwartzman, *Laguna Lacuna*, in "Artforum", Vol. XXXIV, No. 1 September 1995, pp. 33-34;
- E. L., *Biennale de Venise: pétition contre le pavillon "patriote" serbe*, in "Liberation", 16 settembre 1995;
- Lynnie Cooke, *Paris and New York. Annette Messenger*, in "The Burlington Magazine", vol. CXXXVII, n. 1111, October 1995, pp. 707-708;
- Iles, *Review: Bill Viola*, "Art Journal", Vol. 54, No. 4, Winter 1995, pp. 97-99; 101;
- Richard Corck, *Death in Venice*, in "Artforum", vol. XXXIV, n. 4, December 1995, p. 69.

1996

Quotidiani, riviste e periodici italiani

- Pierre Restany, *L'arte del banale*, in "Domus", n. 787, novembre 1996, pp. 84-87;
- Pierre Restany, *Nuovi orientamenti nell'arte*, in "Domus", n. 788, dicembre 1996, pp. 88-92;
- Il video fa la parte del Leone*, in "Il Giornale dell'Arte", 15 dicembre 1995, p. 12;

Quotidiani, riviste e periodici stranieri

- James, *Venice. Identity and Alterity*, in "The Burlington Magazine", Vol. CXXXVIII, n. 1114, January 1996, pp. 49-51;
- Liverpool and Madrid. Rachel Whiteread*, in "The Burlington Magazine", vol. CXXXVIII, n. 1125, December 1996, pp. 837-838.

1997

Quotidiani, riviste e periodici italiani

- Lidia Panzeri, *Celant curatore Massimo*, in "Il Giornale dell'Arte", gennaio 1997, p. 4;
- Commissariare la Biennale*, in "il Gazzettino di Venezia", 24 gennaio 1997, pp. 1-3;

- Fiorella Minervino, *Non ho il marchio dell'Ulivo, intervista a Germano Celant*, in "La Repubblica", 25 gennaio 1997;
- Marco Rosci, *Celant: la mia Biennale aperta tutto l'anno, intervista a Germano Celant*, in "La Stampa", 25 gennaio 1997;
- Paolo Vagheggi, *"Artisti sarà la vostra Biennale", intervista a Germano Celant*, in "La Repubblica", 25 gennaio 1997;
- Enzo Di Martino, *L'arte come testimonianza e intreccio tra le diverse generazioni*, in "Il Gazzettino", 26 gennaio 1997;
- Cacciari deve rifare le nomine* in "La Nuova Venezia", 30 gennaio 1997;
- Lidia Panzeri, *Celant non porta in dote la Guggenheim*, in "Il Giornale dell'Arte", febbraio 1997;
- Lidia Panzeri, *"La mia Biennale farà storia", intervista a Germano Celant*, in "Il Giornale dell'Arte", febbraio 1997, p. 2;
- Germano Celant, *Ecco la mia Biennale*, in "Quadri & Sculture", marzo 1997, p. 65;
- Elena Di Raddo, *La nuova Biennale firmata da Celant*, in "Tema Celeste", marzo 1997;
- Nouvelle vague, *Ancien Régime*, in "Il Giornale dell'Arte", marzo 1997;
- Demetrio Paparoni, *Biennale di Venezia tra il dollaro e il marco*, in "Tema Celeste", marzo 1997, pp. 6-7;
- Angelo Trimarco, *Aspettando Venezia*, in "Tema Celeste", marzo 1997, pp. 92-93;
- B. P. Giorgio, *La pittura perse lo scettro*, in "L'Unità", 4 marzo 1997;
- Lea Vergine, *I sarti sono ricchi. E' ora che diventano eleganti*, in "Corriere della Sera", 14 marzo 1998;
- Maria Roccasalva, *A Kassel va in scena la fine dei linguaggi*, in "L'Unità", 22 marzo 1997;
- Enrico Tantucci, *Futuro, Presente, Passato da Oldenburg agli esordienti*, in "La Nuova Venezia", 28 marzo 1997;
- Roberto Pinto, *Aperta ma non troppo, la Biennale di New York*, in "Il Manifesto", 26 aprile 1997;
- Franco Fanelli, *Una Documenta correttamente politica*, in "Il Giornale dell'Arte", aprile 1997;
- Pierre Restany, *Un bell'esempio di estetica relazionale*, in "Domus", n. 792, aprile 1997, pp. 66-69;
- Jean-Christof Royoux, *Documenta X, intervista a Catherine David*, in "Flash Art", n. 203, aprile-maggio 1997, pp. 88-90;
- Tiziana Conti, *Maia Damianovic (a cura di), Futuro Presente Passato 1967-1997 speciale Biennale*, in "Tema Celeste", maggio 1997;
- Paolo Vagheggi, *Achille in guerra con Germano*, in "La Repubblica", 5 maggio 1997;
- V. Casali, *Celant: La mia Biennale, intervista con Germano Celant*, in "Il secolo XIX", 8 maggio 1997;
- Enrico Tantucci, *Arte "spettacolare"*, in "La Nuova Venezia", 8 maggio 1997;
- Caroline Christov -Bakargiev, *Biennale "professionale"*, in "Il Sole 24 ore", 11 maggio 1997;
- Paolo Vagheggi, *Padiglione Italia, un fidanzamento a sei mani*, in "La Repubblica", 19 maggio 1997;
- Giancarlo Politi, *I forzati dell'arte*, in "Flash Art", estate 1997;
- Daniela Salvioni, *The Whitney Biennial*, in "Flash Art", estate 1997, pp. 102-103;
- Franco Fanelli, *Basilea, Biennale, Documenta: è vera belle époque?*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 156, giugno 1997, p. 103;
- Franco Fanelli, *Celant sulla via lattea*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 156, giugno 1997;
- Roger Bevan, *Skulptour per cicloamatori*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 156, giugno 1997;
- Franco Fanelli, *"L'ho fatta astronomica, cosmologica e titanica", intervista con Germano Celant*, in "Il Giornale dell'arte", n. 156, giugno 1997;
- Susan Greenberg, *Documenta X: da cliccare più che da vedere*, in "Il Giornale dell'arte", giugno 1997, p. 898;
- Jonathan Nepack, *Istruzioni per gli Usa*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 156, giugno 1997;
- Lidia Panzeri, *I padiglioni stranieri ai Giardini. C'è anche quello auricolare*, in "Il Giornale dell'arte", n. 156, giugno 1997;
- Giulio Paolini, *Ho detto di sì perché posso starne fuori*, in "Il Giornale dell'arte", giugno 1997;
- Pierre Restany, *Venezia, Kassel: il sistema dell'arte di fronte alla cultura globale*, in "Domus", n. 794, giugno 1997, pp. 93-106;
- Matteo Smolizza, *Duccio Trombadori (a cura di), A chi serve la Biennale*, in "Quadri & Sculture", giugno/luglio 1997, pp. 24-35;
- Giacinto Di Pierantonio, *Superstrada adriatica*, in "Flash Art", giugno-luglio 1997, pp. 66-68;
- Micaela Martegani Luini, *Ridi Biennale*, in "Arte in", giugno-luglio 1997;
- Bruno Rosada, *Come ti rimescolo l'arte*, in "Arte in", giugno/luglio 1997, pp. 62-65;
- Alessandra Galasso, *Solo americana(r)te o arte americana?*, in "Il Sole 24 ore", 1 giugno 1997;
- Claudio Zambianchi, *Colescott, il garffio nero di un vecchio giullare*, in "L'Unità", 3 giugno 1997;
- Paolo Vagheggi, *Biennale i russi abbandonano il padiglione*, in "La Repubblica", 6 giugno 1997;

- Massimo Di Forti, *La Biennale è un museo. Meglio il mio laboratorio, intervista ad Achille Bonito Oliva*, in "Il Messaggero", 7 giugno 1997;
- Enrico Tantucci, *Biennale quasi alla meta e c'è già molto da vedere*, in "La Nuova Venezia", 7 giugno 1997;
- Anna Detheridge, *Strategie per un'arte globale, intervista a Germano Celant*, in "Il Sole 24 ore", 8 giugno 1997;
- Emilio Tadini, *Biennale: le guerre stellari di Celant*, in "Corriere della sera", 9 giugno 1997;
- C.A.B., *Il gran tour europeo dell'arte contemporanea*, in "Diario", 10 giugno 1997, p. 91;
- Gabriella De Marco, *La Germania è di rigore. A Venezia il "puro" Merz*, in "L'Unità", 10 giugno 1997;
- Renato Barilli, *Improvvisazione in laguna, rigore a Kassel*, in "Corriere della sera", 11 giugno 1997;
- Gabriella De Marco, *Hiroshima a Venezia. Le opere di Rei Naito*, in "L'Unità", 11 giugno 1997;
- Paolo Rizzi, *Alla scoperta della Biennale "americana"*, in "Il Gazzettino", 11 giugno 1997;
- Paolo Vagheggi, *Biennale, tutti gli stili del mondo, intervista a Germano Celant*, in "La Repubblica", 11 giugno 1997;
- Marina Abramović, *Per mille ossa di mucca*, in "L'Espresso", 12 giugno 1997, p. 126.
- A. D. G., *Aborigene e donne, cioè politically correct*, in "L'Espresso", 12 giugno 1997, p. 121;
- Marco Bagnoli, *Triangolo in uno specchio*, in "L'Espresso", 12 giugno 1997, p. 125;
- Langlands & Bell, *Il cielo sopra la prigione*, in "L'Espresso", 12 giugno 1997, p. 125;
- Alessandra Mammì, *Celant 2: il ritorno*, in "L'Espresso", 12 giugno 1997, pp. 118-126;
- Maurizio Mochetti, *Due sfere in uno spazio*, in "L'Espresso", 12 giugno 1997;
- Giulio Paolini, *E io sto alla finestra*, in "L'Espresso", 12 giugno 1997, p. 123;
- Natalia Aspesi, *Tutti buoni, tutti bravi, tutti ricchi*, in "La Repubblica", 12 giugno 1997;
- Roberto Ballarin, *Bonito Oliva: "Cancellata l'aria triste e malinconica della passata edizione"*, in "Il Gazzettino", 12 giugno 1997;
- Virginia Baradel, *Tre moschettieri ribelli per un'opera "mostro"*, in "La Nuova Venezia", 12 giugno 1997;
- D. Bianco, *Fabrice Hybert, finzioni e minimal télé. Più stigmati dal vero*, in "Il Manifesto", 12 giugno 1997;
- Enrico Crispolti, *Il "miracolo" di Celant. Una Biennale grossa ma non grande*, in "L'Unità", 12 giugno 1997;
- Federico De Melis, *La Biennale va in cielo*, in "Il Manifesto", 12 giugno 1997;
- Arianna Di Genova, *Alla boutique dei giovani*, in "Il Manifesto", 12 giugno 1997;
- Arianna Di Genova, *Robert Colescott. Un "griot" adrenalinico e sincopato*, in "Il Manifesto", 12 giugno 1997;
- Francesca Pasini, *Cactus che arte*, in "Liberazione", 12 giugno 1997;
- Augusto Pieroni, *Nei calchi in gesso vive la materialità dei vuoti degli oggetti e dei luoghi*, in "Liberazione", 12 giugno 1997;
- Augusto Pieroni, *Giuseppe Gabellone, Vanessa Beecroft. Parlano due giovani artisti italiani esposti "in vetrina"*, in "Liberazione", 12 giugno 1997;
- Claudio Spadoni, *La Biennale di Celant: un'arte poverista e datata*, in "Il Messaggero veneto", 12 giugno 1997;
- Enrico Tantucci, *Biennali spettacolo tra palme e scarabei*, in "La Nuova Venezia", 12 giugno 1997;
- Vito Apuleo, *Venezia, molto Kolossal e poco futuro*, in "Il Messaggero", 13 giugno 1997;
- Roberto Ballarin, *Grande omaggio alla contemporaneità*, in "Il Gazzettino", 13 giugno 1997;
- Maria Teresa Benedetti, *Scarna e severa, questa rassegna parla straniero*, in "Il Tempo", 13 giugno 1997;
- Pier Giorgio Castagnoli, *Regia perfetta ma senza avventure*, in "La Repubblica", 13 giugno 1997;
- Massimo Di Forti, *Ma le superstar stanno a guardare*, in "Il Messaggero", 13 giugno 1997;
- Arianna Di Genova, *Zen, hi-tech e natura. Il 2000 delle artiste*, in "Il Manifesto", 13 giugno 1997;
- Enrico Gallian, *L'ombelico del mondo in una calza di nylon*, 13 giugno 1997;
- Francesca Pasini, *Emozioni australiane*, in "Il Secolo XIX", 13 giugno 1997;
- Enrico Tantucci, *Questa Biennale veramente aperta*, in "La Nuova Venezia", 13 giugno 1997;
- Paolo Vagheggi, *Fra gli australiani l'aborigena senza nome*, "La Repubblica", 13 giugno 1997;
- Raffaele De Grada, *Europa: tutti separati in casa*, in "Corriere della sera", 14 giugno 1997;
- Gillo Dorfles, *Biennale, una signora così così*, in "Corriere della sera", 14 giugno 1997;
- Enrico Gallian, *I "nostri" di Bonito Oliva contro il Far West di Celant*, in "L'Unità", 14 giugno 1997;
- E. Krumm, *Voci dalla periferia del mondo*, in "Corriere della sera", 14 giugno 1997;
- Povera Italia senza futuro*, in "Corriere della sera", 14 giugno 1997;
- Roberto Sanesi, *Anche il pappagallo di Robinson s'impiega in un'agenzia turistica*, in "Il Corriere della sera", 14 giugno 1997;
- Senza infamia e senza lode. Ecco, il catalogo è questo*, in "Corriere della sera", 14 giugno 1997;
- Carlo Alberto Bucci, *Rachel Whiteread, l'artista che scolpisce l'aria*, in "L'Unità", 15 giugno 1997;
- Caroline Christov-Bakargiev, *Belli addormentati nei Giardini*, in "Il Sole 24 Ore", 15 giugno 1997;
- Franco Miracco, *Vagabondi apparenti*, in "Il Manifesto", 15 giugno 1997;

- Francesca Pasini, *Ora tocca al pubblico*, in "Il Secolo XIX", 15 giugno 1997;
- Sileno Salvagnini, *Utopia e delirio di Oppenheim*, in "La Nuova Venezia", 15 giugno 1997;
- Enrico Tantucci, *I leoni d'oro vanno a Richter e Abramović*, in "La Nuova Venezia", 15 giugno 1997;
- Paolo Vagheggi, *E l'astronauta divenne un "fantasma del passato"*, in "La Repubblica", 15 giugno 1997;
- Paolo Vagheggi, *Calvesi sbatte la porta*, in "La Repubblica", 15 giugno 1997;
- Lea Vergine, *Facciamoci del male*, in "Il Manifesto", 15 giugno 1997;
- Angela Vettese, *Nei padiglioni stranieri vitalità e umor nero*, "Il Sole 24 ore", 15 giugno 1997;
- Maria Teresa Benedetti, *Biennale atto secondo: sfizi e curiosità nei padiglioni*, in "Il Tempo", 16 giugno 1997;
- Enrico Crispolti, *Biennale di Venezia: la radiografia di un'infinita debolezza dell'arte*, in "L'Unità", 16 giugno 1997;
- R. Cri., *Protesta ambientalista alla Biennale*, in "La Stampa", 16 giugno 1997;
- Piero Dorazio, *Una mostra già vista nel '90 a Madrid*, in "Corriere della sera", 16 giugno 1997;
- Enrico Gallian, *Le opere dei cinesi arrivano a Venezia e noi naufraghiamo in un mare di sentimenti*, in "L'Unità", 16 giugno 1997;
- Arianna Di Genova, *Premi, proteste e sponsor*, in "Il Manifesto", 17 giugno 1997;
- C. Galvani, *Dokumenta. Non solo arte in quel di Kassel*, in "L'Unità", 17 giugno 1997;
- Teresa Macri, *Il "nirvana" di Mariko Mori, tecnogeisha pop-buddista*, in "Il Manifesto", 17 giugno 1997;
- Augusto Pieroni, *Vedova e Martin. Un leone inoffensivo e l'altro tardivo*, in "Liberazione", 17 giugno 1997;
- Sileno Salvagnini, *Miti e totem degli aborigeni agli antipodi della modernità*, in "La Nuova Venezia", 17 giugno 1997;
- Paolo Conti, *Bonito Oliva: "Una Biennale a settica. Stile Maastricht"*, in "Corriere della sera", 18 giugno 1997;
- Claudio Spadoni, *Biennale, prova generale per il "Museo Celant"*, in "Il Giorno", 18 giugno 1997;
- Francesca Pasini, *I bambini di Morris*, in "Il secolo XIX", 20 giugno 1997
- Paolo Vagheggi, *Daniele Del Giudice artista per caso*, in "La Repubblica", 20 giugno 1997;
- Paolo Vagheggi, *Kassel, giorni di fuoco*, in "La Repubblica", 20 giugno 1997;
- Paolo Vagheggi, *Venti milioni di marchi il doppio della Biennale*, in "La Repubblica", 20 giugno 1997;
- Alberto Fiz, *Biennale o museo?*, in "Milano Finanza", 21 giugno 1997;
- Maria Roccasalva, *A Kassel una brutta edizione di Documenta*, in "L'Unità", 21 giugno 1997;
- Maurizia Tazartes, *L'arte affonda in laguna*, in "Il Giornale", 21 giugno 1997;
- Maria Roccasalva, *Il futuro dell'arte ai tempi di internet? Sono due maiali rinchiusi in un lager*, in "L'Unità", 21 giugno 1997;
- Massimo Di Forti, *Kassel sfida la Biennale, rigore contro improvvisazione, intervista a Catherine David*, in "Il Messaggero", 22 giugno 1997;
- Rossana Bossaglia, *E sotto i grandi cieli stellati trionfano i simboli di Kiefer*, in "Corriere della sera", 23 giugno 1997;
- Renato Barilli, *Kassel, il grande freddo sull'arte*, in "Il Corriere della sera", 24 giugno 1997;
- Enrico Gallian, *Libere, eccentriche, le artiste contestano la cultura "seria"*, in "L'Unità", 24 giugno 1997;
- Achille Perilli, *Saldi di fine millennio*, in "Diario", suppl. de "L'Unità", 25 giugno 1997;
- Dino Auregli, *Natura e artificio*, in "Il Manifesto", 26 giugno 1997;
- D. M. Ajello, *Biennale soldi, moda e molto Celant*, in "Panorama", 26 giugno 1997;
- Arturo Carlo Quintavalle, *Buoni i nomi della mostra, manca l'idea*, in "Panorama", 26 giugno 1997, p. 124;
- Claudio Zambianchi, *Graham e la natura, capovolta nella camera oscura*, in "L'Unità", 26 giugno 1997;
- Maria Giulia Minetti, *Biennale '97: mostra o museo?*, in "Specchio", 28 giugno 1997,;
- Achille Bonito Oliva, *Un ex direttore: Venezia o Maastricht?*, in "Il Giornale dell'Arte", luglio-agosto 1997;
- Ester Coen, *Chiacchiere ai Giardini*, in "Il Giornale dell'arte", luglio-agosto, 1997;
- Franco Fanelli, *Documenta: alla faccia dell'interfaccia (teniamoci stretta la Biennale)*, in "Il Giornale dell'Arte", luglio-agosto 1997;
- Franco Fanelli, *È la Documenta degli oggetti in meno*, in "Il Giornale dell'Arte", luglio-agosto 1997;
- Franco Fanelli, *La Biennale: siderale e assiderante, astronomica ma non astrologica*, in "Vernissage", suppl. de "Il Giornale dell'Arte", luglio-agosto 1997;
- Franco Fanelli, *Perché (invece) la Biennale è importante*, in "Il Giornale dell'Arte", luglio-agosto 1997, p. 1;
- Stefano Chiodi, *Venezia sulle tracce della critica*, in "Tema Celeste", luglio/ottobre 1997, p. 899;
- Demetrio Papanoni, *Venezia nell'era dell'acquario*, in "Tema Celeste", luglio/ottobre 1997;
- Tiziana Conti, *Gerhard Merz*, in "Tema Celeste", luglio/ottobre 1997;
- Massimo Minini, *Basilea, Venezia, Münster, Kassel*, in "Tema Celeste", luglio/ottobre 1997
- Alessandra Mammi, *Il bello del '900*, in "L'Espresso", 3 luglio 1997, pp. 122-125;

- Paola Bortolotti, *Tre toscani nel tempio di Celant*, in "La Nazione", 5 luglio 1997;
- R. Giardina, *L'arte? E' finita nella noia di Kassel*, in "Il Giorno", 6 luglio 1997;
- Angela Vettese, *Tele pesanti come il piombo*, in "Il Sole 24 ore", 6 luglio 1997;
- Agnes Kohlmeyer, *Documenta, pluralità e novità dell'arte contemporanea*, in "La Nuova Venezia", 7 luglio 1997;
- L. Maci, *Parla straniero il Praemium Imperiale, una specie di Nobel delle arti*, in "Il Gazzettino", 9 luglio 1997;
- E. Arosio, *Un altro De Michelis*, in "L'Espresso", 10 luglio 1997, p. 87;
- Roberto Ballarin, *Biennale, polemiche di casa nostra*, in "Il Gazzettino", 11 luglio 1997;
- Benedetta Cestelli, *Ritratti marini e battiti di ciglia*, in "Il Manifesto", 11 luglio 1997;
- Alberto Fiz, *Biennale numero 47. Cosa vedere alla kermesse veneziana*, in "Italia Oggi", 12 luglio 1997;
- Augusto Pieroni, *Giapponese tra gli artisti scandinavi*, in "Liberazione", 18 luglio 1997;
- G. Coviello, *Il successo di Celant*, in "Il Corriere di Roma", 20 luglio 1997;
- Francesca Pasini, *Il museo ha l'oro in bocca*, in "Liberazione", 22 luglio 1997;
- Francesca Pasini, *Il filo trasparente che lega Venezia, Kassel, Münster e Lione*, in "Liberazione", 22 luglio 1997;
- Renato Barilli, *L'arte della frusta*, in "L'Espresso", 31 luglio 1997, p. 157;
- Enrico Tantucci, *Il flop della Biennale visitatori col contagocce*, in "La Nuova Venezia", 11 agosto 1997;
- Stefano Casciani, *Arte Venezia. Apocaypsis cum figuris*, in "Abitare", settembre 1997;
- Andrea G. De Marchi, *Una biennale da settimana enigmistica*, in "Il Giornale dell'Arte", settembre 1997
- K. Batz, *Caccia al tesoro*, in "Arte in", settembre-ottobre, 1997, pp. 79-81.
- Luciano Caramel, *La parata dei reduci*, in "Arte in", settembre/ottobre 1997, pp. 51-53;
- Robert Colescott, *Passione, religione, tormento*, in "Arte in", settembre-ottobre 1997;
- Luigi Lambertini, *Tutto fuorché poveri*, in "Arte in", Settembre-Ottobre 1997, pp. 62-64;
- Micaela Martegani Luini, *Voci dall'antichità*, in "Arte in", settembre/ottobre 1997;
- Milena Milani, *Letteratura e alienazione*, in "Arte in", Settembre-Ottobre 1997, pp. 64;
- Milena Milani, *Passione, religione, tormento*, in "Arte in", settembre/ottobre 1997;
- Giorgio Nonveiller, *Niente fretta siamo orientali*, in "Arte in", Settembre-Ottobre 1997, pp. 65-66;
- Luciano Speranzoni, *Tempo di omologazione*, in "Arte in", Settembre-Ottobre 1997, pp. 59-62;
- Marcello Venturoli, *Tutti insieme educatamente*, in "Arte in", settembre/ottobre 1997.
- Paolo Vagheggi, *Largo ai giovani, abbasso la Biennale*, in "La Repubblica", 29 settembre 1997;
- S. Calatroni, *A proposito di Biennale, intervista a Germano Celant*, in "Interni", 900 ottobre 1997.
- Luciano Marucci – Enzo Santese – R. Vidali, *Biennale Documenta e altre storie*, in "Juliet", ottobre 1997, pp. 22-31;
- Demetrio Paparoni, *Mariko Mori, intervista con Mariko Mori*, in "Tema Celeste", ottobre 1997, pp. 40-44;
- Pierre Restany, *Venezia-Kassel: l'ordine dei manager e i capricci dei sovversivi*, in "Domus", n. 797, ottobre 1997, pp. 102-116;
- Wolf- Gunter Thiel, *L'estate tedesca. La nullità delle pratiche contemporanee*, in "Flash Art", ottobre 1997, pp. 76-76;
- Francesco Bonami, *Sabbie mobili*, in "Flash Art", ottobre-novembre 1997, p. 74;
- Jeff Rian, *Biennale di Lione*, in "Flash Art", ottobre-novembre 1997, p. 98;
- Jerry Saltz, *La giostra dell'estate*, in "Flash Art", ottobre-novembre 1997, pp. 70-73;
- Franklin Sirmans, *L'insostenibile leggerezza del bianco*, in "Flash Art", ottobre-novembre 1997, pp. 77-78;
- Sabrina Zannier, *Europarte. Padiglione di Taiwan*, in "Flash Art", ottobre-novembre 1997;
- Demetrio Paparoni, *Il dopo Biennale di Venezia*, in "Tema Celeste", ottobre-dicembre 1997;
- Sabina Spada, *Documenta X*, in "Tema Celeste", ottobre-dicembre 1997;
- R. Ronconi, *Arte senza gerarchie, intervista con Germano Celant*, in "Liberazione", 1 ottobre 1997;
- Enrico Tantucci, *Liberò le immagini e le donò al pubblico, intervista con Germano Celant*, in "La Nuova Venezia", 1 ottobre 1997;
- Paolo Vagheggi, *La sua arte così aperta alle immagini*, in "La Repubblica", 1 ottobre 1997;
- Angela Vettese, *Sofisticati fumetti fatti a mano*, in "Il Sole 24 ore", 5 ottobre 1997;
- Enrico Tantucci, *Archivio storico. Dieci Miliardi per ringiovanirlo*, in "La Nuova Venezia", 5 ottobre 1997
- Lea Vergine, *Biennale di Firenze: povera arte nel luna park della moda*, in "Corriere della sera", 7 ottobre 1996;
- Virginia Baradel, *Cattelan a Rivoli ovvero l'arte come contrordine mentale*, in "La Nuova Venezia", 22 ottobre 1997;
- Alessandra Mammi, *Global art, colloquio con Germano Celant*, in "L'Espresso", 23 ottobre 1997, pp. 151-152;
- Michela Luce, *Arte, sostantivo femminile*, in "Gazzetta di Parma", 31 ottobre 1997;
- Franco Fanelli, *Un anno vissuto contemporaneamente*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 160, novembre 1997;

La noiosa David batte Szeemann il creativo, in "Il Giornale dell'Arte", n. 160, novembre 1997;
 Barbara Rose, *Bad Boys*, in "Arte in", novembre-dicembre 1997, pp. 47-50;
 Paolo Rizzi, *E' stata la Biennale della pittura*, 8 novembre 1997;
 Paolo Vagheggi, *L'artista è un cannibale senza formule, intervista con Germano Celant*, in "La Repubblica", 9 novembre 1997;
 L. Meneghelli, *Le mani di Kiefer affondano nella materia*, in "L'Arena", 10 novembre 1997;
 Enrico Tantucci, *Un triste bilancio per la Biennale Arte*, in "La Nuova Venezia", 11 novembre 1997;
 Teresa Macrì, *La tecnosirena blu*, in "Il Manifesto", 27 novembre 1997;
 Adriano Donaggio, *Alla Biennale ha fallito il management*, in "il Giornale dell'arte", n. 161, dicembre 1997;
 Franco Fanelli, *Le mostre internazionali*, in "Il Giornale dell'arte", dicembre 1997;
 Enrico Tantucci, *La Biennale riformata per decreto*, in "La Nuova Venezia", 6 dicembre 1997.
Nuova Biennale, subito bufera, in "Il Gazzettino di Venezia", 17 dicembre 1997
 Nicola Pellicani, *Il parco pensa in grande. E si prenota un posto anche la Biennale*, in "La Nuova Venezia", 23 dicembre 1997, p. 14

Quotidiani, riviste e periodici stranieri

Carol Vogel, *A Painter Is Chosen For Biennale*, in "New York Times", 2 gennaio, 1997;
 Bojana Pejić, *Balkans for beginners*, in "New Moment", n. 7, Spring 1997, s.p;
 Daniel Birnbaum, *Lion in Summer*, "Artforum", Vol. XXXV, No. 9, May 1997, p. 66;
 Lamarche-Vadel, *la biennale des différences* (intervista ad Achille Bonito Oliva) in "Art Press", maggio, 1993;
 Andy Grundberg, *Out of the Blue: The Photographs of Rineke Dijkstra*, in "Artforum", Vol. XXXV, No. 9, May 1997, pp. 84-87;
 Mary Anne Staniszewski, *Better Late*, in "Artforum", Vol. XXXV, No. 9, May 1997, p. 65;
 Robert Storr, *Kassel Rock*, in "Artforum", Vol. XXXV, No. 9, May 1997, pp. 77-80, 129, 131, 142;
 William Packer, *Plus ça change*, in "The Royal Academy Magazine", n. 55, Summer 1997, p. 28;
 Eric Troncy, *Germano Celant le voyage du commissaire*, in "Art Press", n. 225, giugno 1997, pp. 48-55
 Holland Cotter, *Unrepentant Offender of Almost Everyone*, in "The New York Times", 8 giugno 1997;
 F. Calvo Serraller, *La Bienal de Venecia sorprende a los expertos con su tono equilibrado e inteligente*, in "El Pais", 13 giugno 1997;
 Peru Egurbide, *EE UU y Rusia muestran la gran pintura crítica*, in "El Pais", 13 giugno 1997;
 Peru Egurbide, *El balón con peineta de Brossa, imagen de España en la Bienal de Venecia*, in "El Pais", 14 giugno 1997;
 Hervè Gauville, *La Renaissance de Venise. La 47e Biennale fait du neuf avec des artistes confirmés*, in "Liberation", 16 giugno 1997;
 Elisabeth Lebovici, *Fabrice Hybert: "génereux générique"*, in "Liberation", 16 giugno 1997;
 Elisabeth Lebovici, *A la chasse aux pavillons*, in "Liberation", 16 giugno 1997;
 Adrian Searle, *A bone to pick with Biennale*, in "The Guardian", 16 giugno 1997;
 Adrian Searle, *A. Bellos, Venice Biennale jury impressed by best of young British Art*, in "The Guardian", 17 giugno 1997;
 Roberta Smith, *Another Venice Biennale Shuffles to Life Again*, in "The New York Times", 16 giugno 1997;
 Geneviève Breerette, *Une Biennale de Venise trop propre et trop sage*, in "Le Monde", 17 giugno 1997;
 Richard Corck, *Death still fashionable in Venice*, in "The Times", 17 giugno 1997;
 Michel Nuridsany, *La biennale se féminise*, in "Le Figaro", 17 giugno 1997;
 Michel Nuridsany, *Une étoile est née*, in "Le Figaro", 17 giugno 1997;
 Geneviève Breerette, *Ecletisme fin de siècle dans les pavillons nationaux de la Biennale de Venise*, in "Le Monde", 18 giugno 1997;
 Richard Dorment, *A sculptor who knows how to look after herself*, in "The Daily Telegraph", 18 giugno 1997;
 Richard Dorment, *Brits are best – and I'm not biased*, in "The Daily Telegraph", 18 giugno 1997;
 Dorothee Müller, *Kunst heißt, Maßblatten überwinden*, in "Süddeutsche Zeitung", 18 giugno 1997;
 Dorothee Müller, *Vergeßt Venedig!*, in "Süddeutsche Zeitung", 18 giugno 1997;
 Frederika Randall, *World Art: The Same New Story*, in "The Wall Street Journal Europe", 20 giugno 1997;
 E. Trappschuh, *Die Künstler(innen) verlassen den Elfenbeinturm*, in "Handelsblatt", 20 giugno 1997;
 M. Gayford, *Artistic mayhem on the lagoon*, in "The Specator", 21 giugno 1997;
 Waldemar Januszczak, *Brave new worlds off the map*, in "Sunday Times", 21 giugno 1997;

- William Packer, *Future, past and present meet in Venice*, in "Financial Times", 21 giugno 1997;
 William Packer, *Pavilioned in splendour*, in "Financial Times", 24 giugno 1997;
 P.J., *Retour au futur*, in "Connaissance des Arts", luglio-agosto 1997, pp. 57-59;
 Hervé Gauville, *Trois villes, une même foi en l'art contemporain*, in "Libération", 10 luglio 1997;
 Adam Gopnik, *The Repressionists*, in "The New Yorker", 11 luglio 1997;
 S. Alameda, *Carmen Calvo. Costriera de emociones, intervista con Carmen Calvo*, in "El Pais", 13 luglio 1997;
 Roderick Conway Morris, *The touch of the Brush: A Parting of the Ways in Venice*, in "International Herald Tribune", 14-15 luglio 1997;
 Jerry Saltz, *Report from abroad*, in "Time Out New York", 17 luglio 1997;
 Roderick Conway Morris, *A Painter's Russia: "More Awful, More Exciting"*, in "International Herald Tribune", 23 luglio 1997;
 M. Descombes, *Venise-Kassel, le match de l'été*, in "L'Hebdo", 26 luglio 1997, pp. 66-68;
 R. Metzger, *Deleuze und der Löwe*, in "Artis", agosto/settembre 1997;
 Daniel Birnbaum, *Little d Big X. Documenta X: The Artforum Questionnaire*, in "Artforum", Vol. XXXVI, No. 1, September 1997, pp. 106-111, 152, 155, 161;
 Dan Cameron, *47th Venice Biennale*, in "Artforum", Vol. XXXVI, No. 1, September 1997, pp. 118-120;
 Linnie Cooke, *Münster. Skulptur projecte 97*, in "The Burlington Magazine", vol. CXXXIX, n. 1134, September 1997, pp. 649-651;
 N. Mulholland, *London. 'Sensation'*, in "The Burlington Magazine", vol. CXXXIX, n. 1137, December 1997, pp. 886-888;
 Richard Shone, *Venice. Biennale and other exhibitions*, in "The Burlington Magazine", vol. CXXXIX, n. 1134, September 1997, pp. 651-653;
 B. Palomo, *XLVII Bienal de Venecia. La que tuvo, retuvo (I)*, in "Diario de Jerez", 5 settembre 1997, p. 15;
 B. Palomo, *XLVII Bienal de Venecia. La que tuvo, retuvo (II)*, in "Diario de Jerez", 12 settembre 1997, p. 14;
 Christopher Blase, *"L'Autre". 4ème Biennale d'Art Contemporain de Lyon*, in "Artforum", Vol. XXXVI, No. 2, October 1997, pp. 94-95;
 Etienne Balibar, *Critical Reflections*, in "Artforum", Vol. XXXVI, No. 3, November 1997, pp. 100-101, 130;
 Dan Cameron, *Glocal Warming*, in "Artforum", Vol. XXXVI, No. 4, December 1997, pp. 17-22, 130.

1998

Quotidiani, riviste e periodici italiani

- Luca Tommasini, *Biennale. Da ente a società*, in "Liberazione", 13 febbraio 1998;
L'asac: restauratelo ma non chiudetelo, ne "Il Giornale dell'Arte", n. 164, marzo 1998;
Un manager per l'arte, in "L'unità", 16 marzo 1998;
Doppia promozione per Baratta, in "Il Gazzettino di Venezia", 14 aprile 1998
 Paolo Vagheggi, *Biennale Nomina a sorpresa escluso Celant*, in "La Repubblica", 18 luglio 1998;
 Valeria Lipparini, *La nuova Biennale ricomincia da tre*, (intervista a Paolo Baratta), in "Il Gazzettino di Venezia", 18 luglio 1998;
Cambi ai vertici della Biennale, ne "Il Gazzettino", 3 ottobre 1998;
 Enrico Tantucci, *Apriamo i Giardini alla città*, in "La nuova Venezia", 8 ottobre 1998;
Quel restauro infinito del Padiglione Italia, in "La Nuova Venezia", 12 novembre 1998;
 Giulio De Polo, *I vandali fanno a pezzi la biennale*, ne "Il Giorno", 17 novembre 1998;
 Enrico Tantucci, *Baratta il conquistatore*, in "La Nova Venezia", 1 dicembre 1998;
 Enrico Tantucci, *Il museo d'arte contemporanea a Venezia. A parola al ministero*, in "La Nuova Venezia", 1 dicembre 1998;
 Emilio Rosini, *A punta della Dogana solo una sala espositiva*, ne "Il Gazzettino di Venezia", 16 dicembre 1998;
Szeemann: una Biennale che va oltre l'Occidente, in "La Nuova Venezia" martedì 22 dicembre 1998.

Quotidiani, riviste e periodici stranieri

- Robert C. Morgan, *The Story of the Other*, in "PAJ: A Journal of Performance and Art", Vol. 20, No. 1, January 1998, pp. 55-60.

1999**Quotidiani, riviste e periodici italiani**

- Paolo Vagheggi, *La Nuova Biennale? Guarderà al Passato*, in "La Repubblica", 5 marzo 1999;
Si bonificano i Giardini di Castello, ne "Il Gazzettino di Venezia", 5 marzo 1999, p. II;
 Enrico Tantucci, *Ore 8 sgombero dei padiglioni. Via all'operazione Giardini puliti*, in "La Nuova Venezia", 10 marzo 1999, p. 16;
 Paolo Vagheggi, *Le sorprese della Biennale*, in "La Repubblica", 21 aprile 1999;
 Paolo Vagheggi, *Ecco perché i critici mi spareranno*, (intervista con Harald Szeemann), in "La Repubblica", 21 aprile 1999;
 Enrico Tantucci, *Per la Biennale nove miliardi in più*, in "La Nuova Venezia", 4 maggio 1999, p. 34;
 Enrico Tantucci, *Baratta: una Biennale "registra" della cultura che cambia*, (intervista a Paolo Baratta), in "La Nuova Venezia", 23 maggio 1999, p. 43;
 Paolo Vagheggi, *La Biennale degli sponsor*, in "La Repubblica", 24 maggio 1999, p. 28;
 Paolo Conti, ne "Il Corriere della sera", 12 giugno 1999;
 G. Di Genova, *La Cina è vicina*, in "Speciale Biennale, 4", 1999, p. 49;
 L. Tansini, *Fuga dall'opera*, in "Speciale Biennale 5", 1999, p. 52;
 Paolo Rizzi, *Biennale con acchiappafantasm*, in "Speciale Biennale 6", 1999, p. 53;
 Giorgio Segato, *Febbre Gialla*, in "Speciale Biennale 6", 1999, p. 56;
 Marco Senaldi, *Italiani Dappertutto*, in "Flash Art", Estate 1999
 Mimmo di Marzio, *Una Biennale senza steccati*, (intervista a Harald Szeemann), in "Il Giornale", 10 maggio 1999;
 Paolo Vagheggi, *La mia Biennale a tre dimensioni*, (intervista di Harald Szeemann con Paolo Vagheggi) in "la Repubblica", 30 maggio, 1999;
 Franco Fanelli, *La Biennale, la Svizzera e l'Europa*, in "Il Giornale dell'Arte", giugno 1999;
 Lidia Panziera, *Il cinismo inteso come -ismo*, in "Il Giornale dell'Arte", giugno 1999;
 Alberto Fiz, *I ragazzi della Biennale*, in "Carnet", giugno 1999;
 Paolo Conti, in "Corriere della Sera", 12 giugno 1999;
 Caroline Christov-Bakargiev, *Zapping tra nazioni e narrazioni*, in "Il Sole 24 Ore", 13 giugno 1999, p. 40;
 Angela Vettese, *Salpando per mari aperti*, in "Il sole 24 Ore", 13 giugno 1999, p. 39;
 Achille Bonito Oliva, *La Biennale delle distanze*, in "la Repubblica", 14 giugno 1999, p.38;
 Gillo Dorfles, *Biennale: una gran voglia di ricominciare*, in "Corriere della Sera", 19 giugno 1999;
 Giorgio Verzotti., *La Biennale delle culture emergenti*, in "Tema Celeste", luglio-settembre 1999;
 Peter Weiermai, *Dare Forma alla poesia*, in "Tema Celeste", luglio – settembre, 1999;
 Lorella Pagnucco Salvemini, *Mandarini Hi-Tech*, in "ART IN", agosto-settembre 1999, pp. 39-40;
 Bruno Di Marino, *L'immagine in movimento*, in "ARS", settembre 1999, p. 60;
 Maurizio Calvesi, *La Biennale del Far Grande*, in "ARS", settembre 1999, p. 48;
 Pierre Restany, *La Biennale della cultura globale*, in "Evento/Event", ottobre 1999, p. 99-101;
 Raffaele Gavarro, *Harald Szeemann*, in "Juliet", ottobre 1999, p. 35;
 Luciano Marucci, *Harald Szeemann*, in "Juliet", ottobre 1999, p. 32;
 Raffaele Gavarro, *Harald Szeemann*, in "Juliet", ottobre 1999, p. 35;
 Enzo Santese, *Harald Szeemann*, in "Juliet", ottobre 1999, p. 32
 Friedhelm Mennekes, *La riscoperta dello spazio. La XLVIII Biennale di Venezia (1999)*, in "Civiltà Cattolica", 16 ottobre 1999;
 Enrico Tantucci, *Alla Biennale non c'è niente da comprare*, in "La Nuova Venezia", 4 novembre 1999;
 Enrico Tantucci, *Giovane e a ciclo continuo così sta già nascendo la Biennale d'Arte del 2001*, in "La nuova Venezia", 7 novembre 1999;

Quotidiani, riviste e periodici stranieri

- Justin Spring, *Venice and the Biennale: A Letter*, in "New England Review (1990-)", 20 aprile 1999, pp. 58-65;
 Emmanuel de Roux, *La Biennale de Venise achève sans violence sa profonde mutation*, in "Le Monde", 30 aprile 1999
 Robert Storr, *Prince of Tides*, in "Artoforum", maggio 1999, pp. 160-165, e p. 194;
 Alessandra Stanley, *The Biennale is Back*, in "The New York Times", 23 maggio 1999, pp. 14-15;

Carol Vogel, *At the Venice Biennale, Art is Turning into an Interactive Sport*, in "The New York Times", 14 giugno 1999, pp. 1 e 6;
 William Packer, *Never mind the art, switch on the video*, in "Financial Times", 15 giugno 1999;
 Harry Bellett, *L'exposition internationale de la Biennale de Venise pulvérise les bastions nationaux*, in "Le Monde", 16 giugno 1999;
 Frederika Randal, *A biennale for the Millennium*, in "The Wall Street Journal Europe", 18-19 giugno 1999;
 William Packer, *Well Shown but empty headed*, in "Financial Times", 19/20 giugno 1999;
 Peter Schjeldahl, *Festivalism. Oceans of fun at the Venice Biennale*, in "The New Yorker", 5 luglio 1999;
 D. Elliott, *Hole Truth*, in "ARTFORUM international", settembre 1999, p. 150;
 Steven-Henry Madoff, *All's Fair*, in "ARTFORUM international", settembre 1999, p. 146;
 Daniel Birnbaum, *Practice in Theory*, in "ARTFORUM international", settembre 1999, p. 153;
 Robert Storr, *Art Carnies*, in "ARTFORUM international", settembre 1999, p. 246;
 Katy Siegel, *Rad Weather*, in "ARTFORUM international", settembre 1999, p. 149;
 Marcia E. Vetroq, *The Venice Biennale. Reformed, Renewed, Redeemed*, in "Art in America", n. 83, settembre 1999;
 Robert Storr, *Art Carnies*, in "ARTFORUM international", settembre 1999, p. 246;
 Steven-Henry Madoff, *All's Fair*, ARTFORUM international, settembre 1999, p. 156;

2000

Quotidiani, riviste e periodici stranieri

Rachel Green, *Web Work. A history of Internet Art*, in "Artforum", Vol. XXXVIII, No. 9, May 2000, pp. 162-167, 190;

2001

Quotidiani, riviste e periodici italiani

Alessandra Mammi, *L'Italia? Fatela voi*, in "L'Espresso", 12 aprile 2001, p. 133;
 Gianna Marini, *Baratta: il talento degli imprenditori ha sconfitto le carte dei burocrati*, (intervista a Paolo Baratta) ne "Il Giornale dell'Arte", n. 204, novembre 2001;
 Leonardo Jattarelli, *Urbani: nuove nomine a Cinecittà e Biennale*, in "Il Messaggero", 2 novembre 2001;
Urbani: nuovi vertici a Cinecittà e Biennali, in "La Repubblica", 2 novembre 2001;
 Giuseppe Tedesco, *Chiude oggi la Biennale dei record. Verso le 240mila presenze*, in "Il Gazzettino", 4 novembre 2001;
 Alberto Vitucci, *Tagli confermati, meno soldi a Venezia*, in "La Nuova Venezia", 7 novembre 2001, p. 16;
 Biennale di Venezia: Galan, Bernabè scelta manageriale, Ansa, 18:36, 14 dicembre 2001;
 Biennale Venezia: Sgarbi Urbani più Sgarbiano di me per l'Arte sembra esserci disponibilità di Robert Hughes, ANSA, ore 16:30, 14 dicembre 2001;
 Biennale di Venezia: DS, su nomine in discussione metodo Governo, Ansa, 13:01, 15 dicembre 2001;
 Biennale di Venezia: Sgarbi, Baratta ha fatto errore del secolo, Ansa, ore 16:11, 15 dicembre 2001;
 Paolo Conti, *Bernabè presidente, la svolta del Polo alla Biennale*, ne "Il Corriere della Sera", 15 dicembre 2001, p. 39;
 Baratta: *Lascio un vascello con le vele spiegate*, in "Il Gazzettino", 18 dicembre 2001;
 Baratta: *Lascio un vascello con le vele spiegate*, in "Il Gazzettino", 18 dicembre 2001;
 Entro gennaio il bilancio del consiglio uscente, in "Il Gazzettino", 20 dicembre 2001;
 Baratta dà il 'rompete le righe', in "La Nuova Venezia", 20 dicembre 2001.

Quotidiani, riviste e periodici stranieri

B. Simpson, *Public Relations, intervista a Nicolas Bourriaud*, in "Artforum", Vol. XXXIX, No. 8, April 2001, pp. 47-48.

2002

Quotidiani, riviste e periodici italiani

- "Secondo Tempo", Libro quattordicesimo, Numero monografico dedicato a Giovanni Carandente, Napoli 2002.
- Paolo Conti, *Biennale, si dimette in anticipo il consiglio di amministrazione*, in "Corriere della Sera", 1 febbraio 2002, p. 37;
- Enrico Tantucci, *Bonami, una sorpresa alle Arti Visive che viene da una Fondazione in crescita*, in "La Nuova Venezia", 23 marzo 2002
- Applausi per Bonami, timori per i tagli al bilancio*, in "Il Gazzettino", 23 marzo 2002.
- Squadrisimo culturale e arte di governo*, in "Il Foglio", 23 marzo 2002.
- Marina Paglieri, *Dalla Fondazione Sandretto alla Biennale di Venezia*, in "La Repubblica ed. Torino", 23 marzo 2002.
- Silvia Pergoraro, *E' polemica anche sul neo direttore Bonami*, in "Il Messaggero", 23 marzo 2002.
- Sebastiano Grasso, *Bonami, la Transavanguardia sbarca a Venezia*, in "Corriere della Sera", 23 marzo 2002.
- Anna Detheridge, *Alla Biennale 2003 un direttore "tecnico"*, in "Il Sole 24 Ore", 24 marzo 2002.
- Maria Amorevoli, *Bonami, schiaffo a Firenze*, in "Firenze.Repubblica.it (on-line)", 28 marzo 2002.
- Biennale: Bonami nuovo direttore sulla via tracciata da Szeemann*, in *Stile*, aprile 2002.
- Giancarlo Politi, *L'arte e la cultura ai manager*, in *Flash Art*, aprile-maggio 2002.
- Francesco Bonami direttore della Biennale*, in *Flash Art*, aprile-maggio 2002.
- Rocco Moliterni, *Non sono uno sgarbo*, in "La Stampa", 9 aprile 2002.
- Marina Paglieri, *Vip, galleristi e belle donne salutano l'avvento di Bonami*, in "La Repubblica ed. Torino", 10 aprile 2002.
- Ludovico Pratesi, *Il cacciatore di artisti-choc ora vuole cambiare la Biennale*, in *Il Venerdì di Repubblica*, 12 aprile 2002.
- Angela Vettese, *La Biennale non è per i copisti*, in "Il Sole 24 Ore", 14 aprile 2002.
- Paolo Vagheggi, *Sarà la Biennale delle metamorfosi*, in "La Repubblica", 15 aprile 2002.
- Silvia Pegoraro, *Contaminazione, questo è il futuro*, in "Il Messaggero", 15 aprile 2002.
- Riservato (rubrica)*, in *Specchio della Stampa*, 20 aprile 2002.
- Il mondo della cultura tira un sospiro di sollievo*, in *Domus*, maggio 2002.
- Franco Bechis, *Biennale Venezia no-global e filo Arafat*, in "Italia Oggi", 1 maggio 2002.
- Biennale: consigliere Riva, no a progetto Padiglione Palestina*, in "Ansa", 2 maggio 2002.
- Enrico Tantucci, *Biennale Arte congelata*, in "La Nuova Venezia", 4 maggio 2002,
- Dimitri Buffa, *Biennale di Venezia, padiglioni riservati a giottini e Palestina*, in "Libero", 5 maggio 2002.
- Heidi Slimane porta Intermission a Firenze*, in "Milano Finanza- Fashion", 10 maggio 2002.
- Enrico Tantucci, *Arti visive aspetta ancora il placet*, in "La Nuova Venezia", 11 maggio 2002.
- Francesco Bonami si racconta. In attesa della Biennale*, in "Arte", giugno 2002.
- Lucia Serlenga, *Eventi e talenti a Firenze*, in *Soprattutto*, 21 giugno 2002
- Francesco Bonami, *Sindrome di confine. Tutta una Biennale per gli europei dopo il crollo del muro*, in "Il Foglio", 22 giugno 2002.
- Enzo di Martino, *Intervista a Bonami: Ecco i miei progetti per la città*, in "Il Gazzettino", 27 luglio 2002.
- Enrico Tantucci, *"Sogni e conflitti" di Bonami*, in "La Nuova Venezia", 27 luglio 2002.
- Enrico Tantucci, *Anche un padiglione Palestinese*, in "La Nuova Venezia", 27 luglio 2002.
- Enzo di Martino, *Intervista a Bonami: "Ecco i miei progetti per la città"*, in "Il Gazzettino", 27 luglio 2002.
- Franco Fanelli, *Francesco Bonami: un Cofferati per la Biennale*, in *Il Giornale dell'Arte-Vernissage*, ottobre 2002.
- Enrico Tantucci, *Venezia lancia la nuova stagione espositiva*, *La Nuova Venezia*, 30 novembre 2002.
- Enrico Tantucci, *Venezia lancia la nuova stagione espositiva*, in "La Nuova Venezia", 30 novembre 2002
- Roger Mutt, *Aspettando la Biennale*, in *Arte*, dicembre 2002
- Lidia Panzieri, *Biennale Story*, in *Il Giornale dell'Arte*, dicembre 2002.
- Chiara Visconti, *La Biennale e i privati Ognuno faccia il proprio mestiere*, in *Il Giornale dell'Arte*, dicembre 2002.
- Piero Nigri, *Un americano a Venezia*, in *Famiglia Cristiana*, n. 36° 2002.
- Collezionisti più potenti degli artisti - Nella hit parade quattro italiani*, in "Il Tempo", 3 dicembre 2002.
- Biennale Arte: i sogni e conflitti delle mostra di Bonami*, in "Ansa", 6 dicembre 2002.

Virginia Baradel, *E' pronta la sorpresa, si chiama visitatore*, in "La Nuova Venezia", 7 dicembre 2002.
La Biennale? Una mostra delle mostre, in "L'Arena", 7 dicembre 2002.
 Giuseppe Tedesco, *La "dittatura dello spettatore"*, in "Il Gazzettino", 7 dicembre 2002.

2003

Quotidiani, riviste e periodici italiani

Lidia Panzieri, *La Biennale sogna milioni di dittatori*, in Il Giornale dell'Arte, gennaio 2003.
 A cura della redazione, *2003, appuntamento a Venezia*, in Art'è, gennaio-febbraio 2003.
 Ada Masoero, *Cinque mostre da non perdere*, in Panorama, 9 gennaio 2003.
 Rocco Moliterni, *2003 son tutte belle le mostre d'Italia- Sogni e conflitti nella Biennale*, in "La Stampa", 13 gennaio 2003.
 Martina Grasso, *La Biennale spiegata ai giovani di Fabrica*, in "La Nuova Venezia", 21 gennaio 2003.
 Paolo Vagheggi, *L'Arte ricomincia dal 1964*, in "La Repubblica", 23 gennaio 2003.
In mostra 40 anni di ricerca pittorica, in "Il Gazzettino", 24 gennaio 2003.
 Alessandra Mammì, *Artbox/Biennale news*, in L'Espresso, 30 gennaio 2003.
 Marina Sorbello, *Le Biennali? Plurali, ma non pluraliste*, in Il Giornale dell'Arte, febbraio 2003.
 Chiara Visconti, *Tutto il 2002*, in Il Giornale dell'Arte, febbraio 2003.
La nomenclatura dell'arte/Il segno del comando, in Il Giornale dell'Arte, febbraio 2003.
 Francesco Poli, *Il domani sorge a est e a sud musei e artisti devono essere "glocali"*, in Il Giornale dell'Arte, febbraio 2003.
Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore, in Flash Art, febbraio-marzo 2003.
 Pietro Dorazio, *L'arte è libera dittatura del pubblico*, in "Il Tempo", 2 febbraio 2003.
 Sara D'Ascenzo, *Venerdì Biennale a rischio sciopero per il piano di Barnabè*, in "Corriere del Veneto", 6 febbraio 2003.
 Ludovico Pratesi, *Se non fallivo come pittore mica scoprivo Barney e Cattelan*, in Il Venerdì di Repubblica, 21 marzo 2003.
 Valentina Bruschi, *Le sfide al potere maschile su corpo, sesso e quotidianità*, in "Il Messaggero", 22 marzo 2003.
 Anna Detheridge, *Sogni per superare i conflitti*, in "Il Sole 24 Ore", 23 marzo 2003.
 Paolo Vagheggi, *Biennale di Venezia ai tempi di guerra*, in "La Repubblica", 25 marzo 2003.
 Ester Palma, *Biennale 2003, lo spettatore nel tunnel*, in "Corriere della Sera", 25 marzo 2003.
 Paolo Rizzi, *Bilanciare il caos evitando lo straniamento*, in "Il Gazzettino", 25 marzo 2003.
 Enrico Tantucci, *La Biennale Arti Visive si moltiplica per dieci*, in "La Nuova Venezia", 25 marzo 2003.
 Alessandro Zangrando, *Barnabè: esporterò la Biennale in tutta Italia*, in "Corriere del Veneto", 24 marzo 2003.
 Valerio Riva, *Io, consigliere, critico questa Biennale*, in "Il Giornale", 25 marzo 2003.
Venezia, dieci autori per una Biennale, in "Il Secolo XIX", 25 marzo 2003.
 Franco Speroni, *Francesco Bonami*, in Carte d'Arte Internazionale, primavera 2003.
 Franco Speroni, *La Biennale e le sue metafore*, in Carte d'Arte Internazionale, primavera 2003.
 Franco Speroni, *Francesco Bonami*, in Carte d'Arte Internazionale, primavera 2003.
 Franco Speroni, *La Biennale e le sue metafore*, in Carte d'Arte Internazionale, primavera 2003.
 Francesca Pietracci, *Dittature, arte e guerra a Venezia*, in Grand Tour Cult, aprile-maggio 2003
 Valerio Riva, *La Biennale e certe nomine*, in "Il Gazzettino di Venezia", 12 aprile 2003.
 Roger Mutt, *Aspettando la Biennale*, in Arte, maggio 2003.
 Alessandro Riva, *Ma c'è o non c'è questa Pittura?*, in Arte, maggio 2003.
 Giuseppe Frangi, *Quanto vale la Biennale*, in Italia E', maggio-giugno 2003.
50. biennale di venezia, in Tema Celeste, maggio-giugno 2003.
 Enrico Tantucci, *Effetto Sars, la Cina rinuncia a Venezia*, in "La Nuova Venezia", 9 maggio 2003.
Bonami: più italiani alla Biennale, in "Avvenire", 9 maggio 2003.
La Cina non partecipa, in "Il Gazzettino", 14 maggio 2003.
 Enrico Raddolo, *Venezia: la Biennale diventa newsmagazine*, in "Il Mondo", 16 maggio 2003.
Per la Biennale d'arte arriva il libro su Obist, in "Milano Finanza", 21 maggio 2003.
 Ludovico Pratesi, *Se non fallivo come pittore mica scoprivo Barney e Cattelan*, in "Il Venerdì di Repubblica", 21 maggio 2003.
 Maria Simonetti, *Mare senza barriere*, in L'Espresso, 22 maggio 2003.

- L'arte sbarca in Laguna*, in Panorama Web, 29 maggio 2003.
- Pasquale Chessa, *Avanguardie senza pennelli*, in "Panorama", 29 maggio 2003.
- Alessandra Mammi, *Biennale romantica e globale*, in "l'Espresso", 29 maggio 2003.
- Biennale arte conto alla rovescia*, in "Il Gazzettino", 30 maggio 2003.
- Enrico Tantucci, *Franco Bernabè, la mia Biennale come un'azienda*, in "La Nuova Venezia", 31 maggio 2003.
- Tutti i protagonisti del contemporaneo*, in "La Nuova Venezia", 31 maggio 2003.
- L'Archivio della Biennale protagonista tra le arti*, in "Corriere del Veneto", 31 maggio 2003.
- Arianna Di Genova, *Arcipelago Biennale*, in "Alias", 31 maggio 2003.
- Le 99 idee della Biennale*, in "La Stampa", 31 maggio 2003.
- Arcipelago Biennale/ Un album per Utopia*, in "Alias- Il Manifesto", 31 maggio 2003.
- Un salto nel buio*, in Arte, giugno 2003.
- La dittatura dello spettatore*, in Domus, giugno 2003.
- Si apre la Biennale*, in Milano Arte, giugno 2003..
- Enzo Santese, *Arte, riflesso della società*, in Il Nuovo, giugno 2003.
- Simonetta Redolfi, *Sperimentazione sconfinata*, in Il Nuovo, giugno 2003.
- Francesco Bonami/Sogni e confini*, in Juliet arte magazine, giugno 2003.
- Daniele Fraccaro, *Incubi, sogni e bisogni del 2003*, in Città Nuova, giugno 2003.
- Ci risiamo con la Biennale*, in Art ut Art, giugno 2003.
- Franco Batacchi, *Mille ingredienti per un cocktail*, in Art ut Art, giugno 2003.
- Sonia Campagnola, *Speciale Biennale di Venezia/Interviste ai curatori*, in Flash Art, giugno-luglio 2003.
- Angela Rosenberg, *Olafur Eliasson oltre il romanticismo nordico*, in Flash Art, giugno-luglio 2003.
- Gian Emilio Mazzoleni, *Che arte sarà/Matthew Barnay*, in Carnet, giugno 2003.
- Manuela Parrino, *Carmit Gil*, in Carnet, giugno 2003.
- Pio d'Emilia, *Takashi Murakami*, in Carnet, giugno 2003.
- The Biennale guide-supplemento al Il Giornale dell'Arte*, in Il Giornale dell'Arte, giugno 2003.
- Speciale Biennale di Venezia*, in Il Giornale dell'Arte-Vernissage (dedicato alla 50.), giugno 2003.
- Sonia Campagnola, *Speciale Biennale di Venezia/ Interviste ai curatori*, in "Flash Art", giugno-luglio 2003
- Fuori dai Giardini ma dentro la Biennale*, in Flash Art, giugno-luglio 2003.
- Massimo Mattioli, *Direttore senza bacchetta*, in Arte in, giugno-luglio 2003.
- I conflitti dell'arte*, in Venice Magazine, giugno-agosto 2003.
- Leone d'oro alla Carriere 2003*, in Venice Magazine, giugno-agosto 2003.
- Riccardo Bon, *Paintig/Pittura*, in Venice Magazine, giugno-agosto 2003.
- Paolo Vagheggi, *Le idee abnormi di Carol Rama*, in "La Repubblica", 2 giugno 2003.
- La repubblica di Cipro torna alla Biennale*, in "Il Gazzettino", 2 giugno 2003.
- Massimo Scattolin, *Marghera svela i suoi segreti*, in "La Nuova Venezia", 5 giugno 2003.
- Massimo Scattolin, *"Puntiamo alla colonizzazione artistica"*, in "La Nuova venezia", 5 giugno 2003,
- Andrea Regazzi, *Archivio storico sede ancora temporanea*, in "Il Gazzettino di Venezia", 5 giugno 2003.
- Paolo Vagheggi, *Settis alla Biennale di Venezia*, in "La Repubblica", 5 giugno 2003.
- Salvatore Settis presidente unico per due giurie distinte*, in "Il Gazzettino di Venezia", 6 giugno 2003.
- Lidia Panzeri, *Tra sogni e conflitti, tutti i problemi del mondo*, in "Il Gazzettino di Venezia", 6 giugno 2003.
- Claudio Spadoni, *Yoko Ono la donna della conversazione infinita*, in "Il Giorno", 7 giugno 2003.
- Enrico Tantucci, *Bonami: "I miei artisti global e romantici"*, in "La Nuova Venezia", 8 giugno 2003.
- Sogni e conflitti firmati Bonami*, in "La Stampa", 8 giugno 2003.
- Nico Orengo, *Roma, "Il Leone? Arriva un po' tardi"*, in "La Stampa", 8 giugno 2003.
- Francesca Forleo, *Biennale, grafica accattivante e nuovi forum*, in "Corriere del Veneto", 8 giugno 2003.
- Bonami: "Soddisfatto del lavoro fatto"*, in "Il Gazzettino", 8 giugno 2003.
- La Biennale, "mette un tetto", agli inviti*, in "Il Gazzettino", 8 giugno 2003.
- Forum in Biennale*, in "La Nuova Venezia", 8 giugno 2003.
- Francesca Bonazzoli, *La vetrina è in Laguna, ma il mercato si fa a Basilea*, in "Il Corriere della Sera", 9 giugno 2003.
- Silvia Pegoraro, *"Ho dato più potere agli artisti"*, in "Il Messaggero", 9 giugno 2003.
- La Biennale e il Palio attrazioni di giugno*, in Un ospite di Venezia, 9 giugno 2003.
- Enrico Tantucci, *Venezia, l'arte oltre la Biennale*, in "La Nuova Venezia", 10 giugno 2003.
- Oltre 550 artisti ospiti*, in "Il Gazzettino", 10 giugno 2003.
- Sergio Frigo, *"La più grande Biennale mai organizzata"*, in "Il Gazzettino", 10 giugno 2003.
- Paolo Vagheggi, *Le scimmie, gli autori, gli asceti*, in "La Repubblica", 10 giugno 2003.

- Biennale di Venezia*, in "L'Espresso", 12 giugno 2003.
- Stefano Bucci, *Una Venezia da choc, ombre sulla Biennale*, in "Corriere della Sera", 12 giugno 2003
- Martina Zambon, *Sogni e conflitti globali: ecco la Biennale*, in "Corriere del Veneto", 12 giugno 2003
- Paolo Rizzi, *La Biennale di Venezia: l'arte ha mille facce come il mondo*, in "Il Gazzettino", 12 giugno 2003
- Rocco Moliterni, *Biennale ritorno alla rivoluzione*, in "La Stampa", 12 giugno 2003.
- Massimo di Forti, *L'arte tra conflitti e sogni*, in "Il Messaggero", 12 giugno 2003
- Enrico Tantucci, *Al lavoro giorno e notte per sogni e conflitti*, in "La Nuova Venezia", 12 giugno 2003
- Lidia Panzieri, *Biennale, da oggi lo spettatore è "dittatore"*, in "Il Gazzettino", 12 giugno 2003.
- Arianna Di Genova, *Confini mobili in Laguna*, in "Il Manifesto", 12 giugno 2003
- Fausto Lorenzi, *La Biennale de' artista "glomantico"*, in "Il Giornale di Brescia", 12 giugno 2003
- Giulia Calligaro, *Bernabè: Un laboratorio della contemporaneità*, in "Il Sole Nordest", 13 giugno 2003
- Ludovico Pratesi, *Questa Biennale, così choc e così reale*, in "Il Venerdì di Repubblica", 13 giugno 2003.
- Vicenzo Trione, *Arte a Venezia*, in "Il Mattino", 13 giugno 2003.
- Paolo Campiglio, *Sogni Inquieti*, in "L'Unità", 13 giugno 2003
- Arianna di Genova, *Nelle isole metropolitane*, in "Il Manifesto", 13 giugno 2003.
- Fabrizio D'Amico, *Elefanti e vecchia pittura*, in "La Repubblica", 13 giugno 2003 .
- Laura Cherubini, *Tutto il mondo all' Arsenal*, in "Il Giornale", 13 giugno 2003.
- Martina Zambon, *Venezia è la città d'arte del mondo*, in "Corriere del Veneto", 14 giugno 2003.
- Ritardi e Rivoluzioni*, in "Liberazione", 14 giugno 2003.
- Elena Del Drago, *I legami della citazione*, in "Il Manifesto", 14 giugno 2003.
- Sandro Fusina, *Macchè dittatura dello spettatore*, in "Il Foglio", 14 giugno 2003.
- Mimmo Di Marzio, *Bernabè: "Per me l'arte significa business"*, in "Il Giornale", 14 giugno 2003.
- Franco Bernabè, *L'arte italiana alla riconquista dei suoi primati*, in "Il Sole 24 Ore", 14 giugno 2003.
- Gillo Dorfles, *La Biennale inquieta e un'Italia assente*, in "Corriere della Sera", 14 giugno 2003.
- Paola di Bello, *Da Coste a Sao Paulo*, in "Layers of Reality" (progetto di Paola di Bello per la 50.), 15 giugno 2003.
- Sara Fontana, *Biennale, l'arcipelago in laguna*, in "Famiglia Cristiana", 15 giugno 2003.
- Francesco Poli, *I trionfi della pittura tra Europa e America*, in "Il Manifesto", 15 giugno 2003 .
- Micicchè: esporteremo la mostra al sud.*, in "Corriere del Veneto", 15 giugno 2003.
- Virginia Baradel, *Il nuovo impegno creativo*, in "La nuova Venezia", 15 giugno 2003.
- Agnes Kohlmeyer, *L'espressione come libertà al plurale diventa un insieme inquieto e vibrante*, in "La Nuova Venezia", 15 giugno 2003.
- Stefano Barina, *Il padiglione dei clandestini*, in Gente Veneta, 21 giugno 2003.
- L'Italia è tutta una factory (copertina)*, in Specchio-La Stampa, 21 giugno 2003.
- The Cord, la comunicazione si fa arte*, in "Corriere del Veneto", 27 giugno 2003.
- Festival Crociere sponsor per la Biennale*, in "Il Gazzettino", 27 giugno 2003.
- Notiziario/Senza stato una nazione*, in Culture L'informazione sulle politiche culturali della Toscana, estate 2003.
- Tutto quel che c'è da sapere sulla Biennale*, in Arte (numero uscito con guida alla Biennale 2003), luglio 2003.
- 50 Biennale Critiche e recensioni*, in Arte, luglio 2003.
- La fabbrica dell'arte*, in "Carnet", luglio 2003.
- La Biennale: un Arsenal disarmane*, in Il Giornale dell'Arte-Vernissage (dedicato alla 50.), luglio-agosto 2003.
- Laguna contemporanea, libri antichi*, in Il Giornale dell'Arte-Il Giornale delle mostre estive, luglio-agosto 2003.
- Daniel Marzone, *Pitture spaziali/spazi pittorici*, in Tema Celeste, luglio-agosto 2003.
- Livia Paldi, *Scenografia urbana*, in Tema Celeste, luglio-agosto 2003.
- Chloe Kinsman, *Patricia Piccinini*, in Tema Celeste, luglio-agosto 2003.
- Melissa Brookhart Beyer, *Amorales vs. amorales*, in Tema Celeste, luglio-agosto 2003.
- Patrizia Romagnoli, *Una piacevole scoperta*, in Consumatori Coop, luglio-agosto 2003.
- Biennale di Venezia un evento davvero globale*, in Riflessi, luglio-agosto 2003.
- Fabrizia Montanari e Emanuele Serpentine, *Arcipelago Biennale*, in AL Arte di Leggere, luglio-agosto 2003.
- Francesco Bonami, *Liberi tutti*, in Art e dossier, luglio-agosto 2003.
- A Venezia la dittatura della temperatura*, in Domus, luglio-agosto 2003.
- Daniel Marzone, *Pitture spaziali/ spazi pittorici*, in "Tema Celeste", luglio-agosto 2003.
- A Venezia la dittatura della temperatura*, in "Domus", luglio-agosto 2003.
- Antonella Amendola, *A Venezia vanno in mostra le utilitarie più pazze del mondo*, in Oggi, 2 luglio 2003.
- Alessandra Mammi, *Artbox/Come è calda Venezia*, in L'Espresso, 3 luglio 2003.

- Enrica Roddolo, *Venezia: arte (e non solo)*, in *Il Mondo*, 4 luglio 2003.
- U.S. Fondazione cassa di Risparmio di Venezia, *Segre e gli amici della Biennale*, in *Il Mondo*, 4 luglio 2003.
- Arianna di Genova, *Bussola artistica, dalle foreste amazzoniche alla Scandinavia*, in *Il manifesto – Alias*, 5 luglio 2003.
- Germano Celant, *Naufragio d'autore*, in *L'Espresso*, 17 luglio 2003.
- Germano Celant, *Biennale senza testa*, in *L'Espresso*, 24 luglio 2003.
- Paolo Vagheggi, *Bonami: le critiche non m affonderanno*, in "La Repubblica", 28 luglio 2003.
- Adachira Zevi, *50 Biennale di Venezia: percorsi alternativi*, in *L'Architettura cronache e storie*, agosto 2003.
- Luca Beatrice, *L'estate delle biennali*, in *Duel*, agosto-settembre 2003.
- Klaus Biesenbach, *Un caotico mercato globale*, in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- Luca Beatrice, *La dittatura del curatore*, in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- Melissa Dunn, *L'affannosa strada verso l'utopia*, in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- Francesca Pasini, *Presenza italiana insufficiente*, in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- Andrea Bruciati, *Un progetto non riconoscibile*, in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- Roberto Pinto, *Solo voglia di cambiare*, in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- Emanuela De Cecco, *Si/no*, in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- Claudia Colasanti, *Una grande Babele*, in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- Teresa Macri, *Seriosa e svogliata*, in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- Giudo Molinari, *Bella differenza con aperto '93!* in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- Alberto Mugnaini, *Torta multistrato*, in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- Andrea Bellini, *E' mancata la regia*, in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- Alessandra Pioselli, *Un grazie a Cattelan*, in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- Marco Scotini, *Una canzoncina stonata*, in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- Marco Senaldi, *Falsi artisti per una falsa Biennale*, in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- Laura Cherubini, *Differenti punti di vista*, in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- Ludovico Pratesi, *Troppo didascalica*, in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- Chiara Bertola, *Ilya e Emilia Kabakov/Passato. Presente e Futuro*, in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- John Slyce, *Relph & Payne/Il nostro hobby*, in *Flash Art (Speciale Biennale di Venezia)*, agosto-settembre 2003.
- Ricardo Bon, *Painting Pittura*, in *Venice Magazine*, agosto-settembre 2003.
- Daniela Ghio, *Arti Visive, boom nonostante il caldo tropicale*, in "Il Gazzettino", 12 agosto 2003.
- I duellanti di Venezia*, in *L'Espresso*, 13 agosto 2003.
- Federica Giora, *E' gratis, tutti in coda a vedere la Biennale*, in "La Nuova Venezia", 18 agosto 2003
- Alessandra Mammì, *Artbox/Ciao Charlie*, in *L'Espresso*, 28 agosto 2003.
- Angela Vettese, *Un azteco a Venezia*, in *Il Giornale dell'Arte – Vernissage*, settembre 2003.
- Lucio Pozzi, *L'arte è documentario?*, in *Il Giornale dell'Arte – Vernissage*, settembre 2003.
- Simona Vendrame, *50. Biennale di Venezia*, in *Tema Celeste*, settembre 2003.
- Renato Diez, *La dittatura dei curatori/ capolavori a Venezia*, in *Arte*, settembre 2003.
- Vera Mantengoli, *L'onda lunga del contemporaneo*, in *Venezia News*, settembre 2003.
- Diego Dal Medico, *Art Blue Cafè*, in *Venezia News*, settembre 2003.
- Francesco Bonami, *Manuale d'uso per la Biennale*, in *Consumatori Coop*, settembre 2003.
- Tatiana Agliani, *Catastrofi Asiatiche*, in *Activa*, settembre 2003.
- Simone Menegoi, *Una stanza tutta per sé*, in *Activa*, settembre 2003.
- Riccarda Mandrini, *Art routes*, in *Activa*, settembre 2003.
- Antonio Mancinelli, *Alchimista*, in *Donna*, settembre 2003.
- Cloe Piccoli, *Olafur Eliasson*, in *Carnet*, settembre 2003.
- 50. Esposizione Internazionale d'Arte- Pittura/Painting*, in *Un ospite di Venezia*, 15 settembre 2003.
- P. M. Lee, *Boudary Issues: The Art World Under the Sign of Globalism*, "Artforum", Vol. XLII, No. 3, November 2003, pp. 164-167.

T. Griffin, J.Meyer, Francesco Bonami, C. David, O. Enwezor, H.-U. Obrist, M. Rosler, Y. Shonibare, *Global Tendencies: Globalism and the Large-Scale Exhibition*, in "Artforum", Vol. XLII, No. 3, November 2003, pp. 152-163, 206, 212;

Quotidiani, riviste e periodici stranieri

Stephen Craig Naylor, *Feeling the heat at the 50th Venice Biennale*, in "Art Monthly 161", 2003, pp. 34-39;

2004

Quotidiani, riviste e periodici stranieri

Philip Auslander, *The Biennale and its Discontents*, in "Performing Arts Journal", January 2004, Vol. 26, No. 1, pp. 51-57;

2005

Quotidiani, riviste e periodici stranieri

Nancy Jachec, *Anti-Communism at Home, Europeanism Abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948-1958*, in "Contemporary European History", 14.2, 2005, pp. 193-217;

Beral Madra, *The Venice Biennale 2005: The Last Bi-Entertainment?*, in "Third Text", 19.6, 2005, pp. 685-693;

2006

Quotidiani, riviste e periodici stranieri

Yahya M. Madra, *From Imperialism to Transnational Capitalism: The Venice Biennial as a "Transitional Conjunction"*, in "Rethinking Marxism", 18.4 (2006), pp. 525-537;

2007

Royce W. Smith, *Cultural Development? Cultural Unilateralism? An Analysis of Contemporary Festival and Biennale Programs*, in "The Journal of Arts Management, Law and Society", vol. 36, n. 4, 2007, pp. 259-272.

2010

Tiziana Migliore, *Il catalogo della Biennale Arte di Venezia. Forme espressive, forme del continuo*, in "TeCLa", n. 1, dicembre 2010;

Adriano Pedrosa, *Sinking Venice*, in "The Exhibitionist", n. 1, 2010, pp. 42-48.

2013

Monica Sassatelli, *La Biennale: dal rilancio urbano a Piattaforma di cultura globale*, in "POLISπολις", XXVII, 1, aprile 2013.

TESI

Stefania Longo, *Culture, tourism and Fascism in Venice 1919-1945*, 2005;

Jonathan Morris, PhD dissertation in History, University College London, History Department, correlatore Carl Levy Axel Corner;

Malbert, *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise, 1948 – 1968*, Tesi di dottorato, Université Paris I Panthéon Sorbonne, Paris, 2006;

Giorgia Cavicchia, *Le biennali d'arte contemporanea. Da strumento di conoscenza a strumento di promozione artistica, 2006-2007*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

A. Bartalini, *La Biennale del dissenso e lo scontro nella sinistra italiana: una tappa del percorso d'autonomia del Partito Socialista Italiano*, Tesi di laurea, Corso di laurea magistrale in Storia del mondo contemporaneo, Università degli studi di Milano, Milano, a.a. 2008/2009.

Alessandra Agostinelli, *Collezionisti italiani alla Biennale del dissenso*, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2007/2008, relatore Prof.ssa Silvia Burini, correlatore Prof. Nico Stringa;

Maria Vittoria Martini, *La Biennale di Venezia 1968-1978. La rivoluzione incompiuta*, Università Ca' Foscari di Venezia, Università IUAV di Venezia, 2011, relatore Prof. Carlos Basualdo, correlatore Prof. Marco De Michelis;

Raphal Niemojewsky, *The Rise of the Contemporary Biennial 1984-2009*, tesi di dottorato, Royal College of Art, Londra, 2009.

Chiara Di Stefano, *Il Fascismo e le arti. Il caso della Biennale di Venezia, 1928-1942*, Tesi di Laurea Specialistica in Progettazione e Produzione delle Arti Visive, Facoltà di Design e Arti - IUAV – Venezia, 2012

Laura Poletto, *L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia 1968 – 1997. Organizzazione, metodo, ricezione critica*, tesi dottorato, Cà Foscari, 2012

SITOGRAFIA

<http://www.labiennale.org>. Sito ufficiale della Biennale di Venezia;

Pernille Albrethsen, platform formalism, in "NU-E. The Nordic Art Review, Aprile 16, 2004: <http://www.16beavergroup.org/fmtarchive/archives/000873print.htm>;

Arte Povera IM Spazio and Ambiente Arte, Conferenza tenuta da Germano Celant il 2 novembre 2009, all'interno di The History of Exhibitions: Beyond the Ideology of the White Cube (part one) Course in art and contemporary culture, Museu d'art contemporanei de Barcelona: http://www.macba.es/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=72&inst_id=23061&lang=ENG&PHPSESSID=c0svkiib9k6ijbfur43q8ipq27;

Andrea Pagnes, Reconfiguring Think Tanks as a discursive and social model in contemporary art: Suggestions for a theoretical analysis: <http://www.artandeducation.net/paper/reconfiguring-think-tanks/>;

<http://globalartmuseum.de/site/home>. Sito del Global Art and the Museum, fondato da PeterWeibe\ e Hans Belting ne l 2006, presso lo ZKM, Center far Art and Media, Karlsruhe;

http://www.stadt-kassel.de/miniwebs/documentaarchiv_e/07895/index.html Sito ufficiale di Documenta Archiv für die Kunst des 20. Und 21. Jahrhunderts.

Iain Irving, Anne Douglas, Andrew Patrizio, A Curatorial Practice: Evaluation Report: ?;

Daniel Birnbaum, Harald Szeeman, "When Attitude Becomes Form", Berlin: Kunsthalle (1969): http://www.c-arte.it/htm/biblioteca/bibliog/1live/down/04_birnbaum_artforuminternational_20050700_10.pdf;

<http://universes-in-universe.org>. Sito indipendente, fondato nel 1997 da Pat Binder e Gerhard Haupt;

John Kuo Wei Tchen, Who is Curating What, Why? Towards a More Critical Commoning Praxis: http://www.macs-review.com/MACSR_Vol-1_No1/02--Tchen_MACSR--1.1.pdf;

Iulian Robu, An Avant-Gardist in Search of Roots, in "Transitions Online", 05/26, 2003: <http://www.cceol.com/>;

Cristina Beltrani, La splendeur de Venise et de l'Art moderne, 2012: http://www.univr.it/documenti/AllegatiOA/allegatooa_24801.pdf.

FONTI SECONDARIE**SEZIONE II : Testi di Riferimento****BIBLIOGRAFIA GENERALE****1955**

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955 (trad. it. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Einaudi, 1966);

1959

Harold Rosenberg, *The tradition of the New*, Horizon Press, New York, 1959 (trad. it. La tradizione del nuovo, Feltrinelli, Milano, 1964);

1966

Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966 (trad. it. Le parole e le cose, con un saggio di Georges Canguilhem, Rizzoli, Milano, 1967);

1969

Jean-Christophe Ammann e Schweizer Brief, *Live in your head - When attitudes become form*, Kunsthalle Bern, 22 May, bis 24 April 1969, in "Art International", Vol.13, no.5, 20 May 1969, pp. 47-50;

Germano Celant, *Arte Povera più azioni povere*, Rumma, Salerno, 1969;

Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969 (trad. it. L'archeologia del sapere, Rizzoli, Milano, 1997);

Harald Szeemann (a cura di), *Live in your head - When attitudes become form - Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, catalogo della mostra, Berna Kunsthalle, Londra 1969;

1970

Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini (a cura di), *Gennaio 70. Comportamenti Progetti Mediazioni*, Catalogo della mostra, Edizioni Alfa, Bologna, 1970;

Achille Bonito Oliva, *Vitalità del Negativo nell'Arte italiana 1960/70*, catalogo della mostra, Centro Di, Firenze 1970;

Germano Celant (a cura di), *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1970;

1971

Achille Bonito Oliva, *Persona*, Centro Di, Firenze 1971;

Achille Bonito Oliva (a cura di), *VII Biennale di Parigi: Italia*, catalogo della mostra, Centro Di, Firenze 1971;

1973

Achille Bonito Oliva, *VIII Biennale di Parigi: Italia*, catalogo della mostra, Centro Di, Firenze 1973;

Achille Bonito Oliva (a cura di), *Contemporanea-Arte*, catalogo della mostra, 1973;

Achille Bonito Oliva, *Il territorio magico*, Centro Di, Firenze, 1973;

Daniel Buren, *The function of an exhibition*, in "Studio International", 186:961, 1973, p. 216;

Lucy Lippard, *Six Years: the dematerialization of the art object 1966-1972*, University of California press, Berkeley, 1973;

Octavio Paz, *Aporencia desnuda. La Obra de Marcel Duchamp*, Ediciones ERA Messico, 1973 (trad. it. Apparenza nuda, l'opera di Marcel Duchamp, Abscondita, Milano, 2000);

George-Henri Rivière, *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Dunod, Paris, 1974;

1975

Achille Bonito Oliva, *Arte e sistema dell'arte*, Galleria Lucrezia De Domizio, Pescara, 1975;

Hans Haacke, *Framing and Being Framed*, College of Art and Design, Halifax (Nova Scotia), 1975;

Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino, 1975;

1976

- Achille Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore*, Feltrinelli, Milano, 1976;
 Achille Bonito Oliva, *Le avanguardie diverse. Europa / America*, 1976;
 Achille Bonito Oliva, *Vita di Marcel Duchamp*, M. Marani, Roma, 1976;
 Germano Celant, *Preconistoria, 1966-1969: minimal art, pittura sistemica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale e nuovi media*, Centro Di, Firenze 1976;
 Octavio Paz, *Point de convergence. Du Romantisme à l'avant-garde*, Gallimard, Parigi, 1976;

1977

- Jean Baudrillard, *L'Effet Beaubourg*, Galilée, Paris, 1977;
 Achille Bonito Oliva, *Autocritico, Automobile attraverso le avanguardie*, Il formichiere, Milano, 1977;
 Germano Celant, *Ambiente/Arte, dal futurismo alla body art*, Catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Venezia, 1977;

1978

- Achille Bonito Oliva, *Arcimboldo*, FMR, Parma, 1978;
 Achille Bonito Oliva, *Il mercante del segno scritti da Marcel Duchamp*, Cosenza, Lerici, 1978;
 Achille Bonito Oliva, *Passo dello strabismo. Sulle arti*. Milano, Feltrinelli, 1978;
 Harald Szeemann (a cura di), *Monte Verità. – Antropologia locale come contributo alla riscoperta di una topografia sacrale moderna*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1978;

1979

- Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in "October", vol. 8, Primavera, 1979, pp. 30-44;

1980

- Lanfranco Binni, Gianfranco Pinna, *Il Museo. Storia e funzioni di una macchina culturale dal cinquecento a oggi*, Garzanti, Milano;
 Achille Bonito Oliva, *Autonomia e creatività della critica*, Lerici, 1980;
 Achille Bonito Oliva, *La transavanguardia italiana*, Politi, Milano, 1980;
 Carol Duncan e Alan Wallach, *The Universal Survey Museum*, in "Art History 3, no.4, 1980;
 Filiberto Menna, *Critica della critica*, Feltrinelli, Milano, 1980;

1981

- Achille Bonito Oliva, *Il sogno dell'arte*, Spirali, Milano, 1981;
 Germano Celant (a cura di) *Il gergo inquieto, inespressionismo americano*, catalogo della mostra, Bonini Editore, Genova, 1981;
 Jean Francois Lyotard, *La condition postmoderne, Rapport sur le savoir*, Les Editions de Minuit, Paris, 1979 (trad. it, La Condizione postmoderna, rapporto sul sapere, Feltrinelli, Milano, 1981);
 Brian O'Doherty, *Inside The White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Lapis Press, 1981

1982

- Achille Bonito Oliva, *L'Annunciazione del segno: Paul Klee*, Mazzotta, Milano, 1982;
 Achille Bonito Oliva, *La transavanguardia internazionale*, Politi, Milano, 1982;
 Achille Bonito Oliva, *Manuale di volo*, Feltrinelli, Milano, 1982

1983

- Maurice Blanchot, *La communauté inauouable*, 1983, Les Editions de Minuit, Paris, 1983 (trad. It. La comunità inconfessabile, presentazione di Jean Luc Nancy, postfazione di Daniele Gorret, SE, Milano, 2002);
 Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Polity, Cambridge, 1983;
 Jean Clair, *Considérations su l'état des beaux-arts critique de la modernité*, Editions Gallimard, Parigi, 1983, (trad. it. Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle belle arti) Umberto Allemandi & C., Torino, 1984).
 Theodore Levitt, *The globalization of markets*, in "Harvard Business Review", n. 61, maggio/giugno 1983, pp. 92-102;

1984

Lawrence Alloway, *Network: Art and the complex present*, UI Research Press, Anne Arbor (MI), 1984;
 Giulio Carlo Argan, *Arte e critica d'arte*, Laterza, Roma-Bari, 1984;
 Achille Bonito Oliva, *Dialoghi d'artista*, Electa, Milano, 1984;
 Germano Celant, *Artmaker, Arte, architettura, fotografia, danza e musica negli Stati Uniti*, Feltrinelli Milano, 1984;
 Germano Celant (a cura di), *coerenza in coerenza, dall'arte povera al 1984*, catalogo della mostra, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1984;
 Gillo Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte oggi*, Feltrinelli Editore, Milano, 1984;

1985

Achille Bonito Oliva, *Minori maniere*, Feltrinelli, Milano, 1985;
 Germano Celant, *Arte Povera/Art Povera: Storie e protagonisti/Histories and protagonists*, Electa, Milan, 1985;
 Germano Celant (a cura di), *The Knot Arte Povera, catalogo della mostra*, catalogo della mostra, Umberto Allemandi & C., 1985;
 Germano Celant (a cura di), *The European Iceberg, Creativity in Germany and Italy Today*, catalogo della mostra, Art Gallery of Ontario, Mazzotta, Milano, 1985;
 Paola Fonticoli, *Achille Bonito Oliva. La critica d'arte come arte della critica*, Nuova Prearo Editore, Milano, 1985;
 Roberto Longhi, "Mostre e Musei (un avvenimento del 1959)", in Roberto Longhi, *Critica d'arte e buongoverno (1938-1969)*, Sansoni, Firenze, 1985, pp. 59-74;
 John Rajchman, *The postmodern museum*, in "Art in America", vol. 73, no. 10, October 1985, pp.110-17;
 Harald Szeemann, *Individuelle Mythologien*, Merve, Berlin, 1985;
 Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano, 1985;

1986

Achille Bonito Oliva, *Progetto dolce*, Nuova prearo, Milano, 1986;
 Michele Buonomo (a cura di), *Terrae motus 2. Jean Michel Alberola, Christian Boltanski, David Bowes*, catalogo della mostra, Villa Campolieto, Ercolano, dal 7 marzo al 31 maggio 1986, Napoli, Amelio, 1986.
 Viktor Burgin, *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Humanity Press International, Atlantic Highlands, 1986;
 Arthur Danto, *The philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986 (trad. it. La destituzione dell'arte, Tema Celeste Edizioni, Siracusa, 1992);
 Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington, 1986;

1987

Achille Bonito Oliva, *Antipatia*, Feltrinelli, Milano, 1987;
 Margaret Hall, *On Display*, Lund Humphries, London, 1987;

1988

Achille Bonito Oliva, *Il tallone d'Achille*, Feltrinelli, Milano, 1988;
 Achille Bonito Oliva, *Superarte*, Politi, Milano, 1988;
 Germano Celant, *Inespressionismo, l'arte oltre il contemporaneo*, Edizioni Costa & Nolan, Genova, 1988;
 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1988;
 Robert Lumley (a cura di), *The Museum Time Machine: Putting Cultures on Display*, Routledge, London-New York, 1988;
 Filiberto Menna, *Il progetto moderno dell'arte*, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1988;

1989

Lars Aagaard-Mogensen (a cura di), *The Idea of the Museum*, E. Mellen Press, Lewiston/Queenston (NY), 1989;
 Yves Alain Bois, *Exposition: esthetique de la distraction. Espace de demonstation*, in "Cahiers du Musée national d'art modern", 29, 1989, pp. 57-79;
 Benjamin Buchloh, *The Whole Earth Show: an interview with Jean- Hubert Martin*, in "Art in America", n.77, maggio 1989, pp. 150-152;
 David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Oxford, 1989;
 Jean-Hubert Martin (a cura di) *Magiciens de la Terre*, (catalogo dell'esposizione) Editions du Centre Pompidou, Paris, 1989;

Edward W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London-New York, 1989;

Harald Szeemann (a cura di), *Le macchine celibi*, catalogo della mostra, Electa, Milano, 1989;

Araeen Rasheed, *Our Bauhaus, Other's Mudhouse*, in "Third Text", n. 6, Primavera 1989;

The Global Issue, "Art in America", vol. 77, n. 7, luglio 1989;

Lara Vinca Masini, *Arte contemporanea. La linea dell'unicità. Arte come volontà e non rappresentazione* (1 e 2 vol.), *Arte contemporanea. La linea del modello. Arte come progetto del mondo* (3 e 4 vol.), Giunti Editore, Milano, 1989;

Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Editions Galilée, Paris, 1989 (trad. italiana a cura di Gabriele Montagano, *Estetica della Sparizione*, Liguori Editore, Napoli, 1992);

1990

Achille Bonito Oliva (a cura di), *Ubi Fluxus, ibi Motus*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano, 1990;

Germano Celant, *L'inferno dell'arte italiana, Materiali 1946-1964*, Edizioni Costa & Nolan, Genova, 1990;

Germano Celant e Ida Giannelli (a cura di), *Memoria del futuro. Arte Italiano desde las primeras avanguardias a la posguerra*, (catalogo della mostra), Centro de arte Reina Sofia, Bompiani, Roma, 1990;

Anthony Giddens, *The consequences of modernity*, Polity Press, Cambridge, 1990;

David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell Publishing, Cambridge, 1990;

Angelo Trimarco, *Confluenze. Arte e critica di fine secolo*, Guerini, Milano 1990;

1991

Michael Baxandall, "Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects," in Ivan Karp e Steven Lavine, *Exhibiting Cultures*, Rockefeller Foundation, New York, 1991;

Achille Bonito Oliva, *L'Arte fino al 2000*, Sansoni, Firenze, 1991;

Achille Bonito Oliva, *Artae*, Milano, Prearo, 1991;

Achille Bonito Oliva (a cura di) *A Sud dell'Arte*, catalogo della mostra, Prearo Editore Milano, 1991;

Frederic Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991;

Ivan Karp e Steven Lavine, *Exhibiting Cultures*, Rockefeller Foundation, New York, 1991;

Joseph Kossuth, *Art after Philosophy and After. Collected writings 1960-1990*, MIT Press, Cambridge, 1991;

Thomas McEvilley, *Art & Discontents: Theory at the Millennium*, Kingston, New York, 1991;

Julian Pefanis, *Heterology and the Postmodern: Bataille, Baudrillard, and Lyotard*, Duke University Press, Durham-London, 1991;

1992

Caroline Christov-Bakargiev, Ludovico Pratesi (a cura di), *Molteplici culture, Itinerari dell'arte contemporanea in un mondo che cambia*, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1992;

Anni E. Coombes, *Inventing the Postcolonial: Hybridity and Constituency in Contemporary Curating*, in "Hybridity", n. 18, inverno 1992;

Jeffrey Deitch (a cura di), *Post-Human*, FAE Musée d'Art Contemporain Pully, Lausanne (14 giugno - 13 settembre), Deichtorhallen, Hamburg, 1992;

Adalgisa Lugli, *Museologia*, Milano, Jaca Book, 1992.

W.J.T. Mitchell, *Art and the Public Sphere*, University of Chicago Press, Chicago 1992;

Brian Wallis (a cura di), *Art After Modernism: Rethinking Representation (Art Criticism And Theory)*, New Museum of Contemporary Art and David R Godine, Boston, 1992

1993

Y. Aupetitailot, Iwona Blazwick, Caroline Christov-Bakargiev (a cura di), *On Taking a Normal Situation and Retranslating into Overlapping and Multiple Reading of Conditions Past and Present*, MUHKA, Anversa, 1993;

Achille Bonito Oliva, *Conversation pieces*, Allemandi, Torino, 1993;

Achille Bonito Oliva, Helena Kontova (a cura di), *Aperto '93. Emergency/Emergenza*, Politi Editore, Milano;

Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural production*, Columbia University Press, New York, 1993;

Chantall Mouffe, *The Return of the Political*, Verso, Londra-New York, 1993;

R. Schaer, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard, 1993 (ed. it., *Il museo tempio della memoria*, a cura di M. Buyschaert, trad. di S. Marzocchi, Trieste, Einaudi-Gallimard, 1996);

1994

- Bruce Altshuler, *Avant-Garde in exhibition. The new art in the 20th century*, Abrams, New York, 1994;
 Francesco Bonami e Giacinto di Pietrantonio (a cura di), *Prima linea, la nuova arte italiana*, catalogo della mostra, Trevi Flash Art Museum of Contemporary Art Giancarlo Politi editore, Milano, 1994;
 Germano Celant (a cura di), *The Italian Metamorphosis, 1943-1968*, Guggenheim Museum, New York, 1994;
 Jean Clair, *L'âme au corps Art et sciences, 1793-1993*, catalogo della mostra, Gallimard, Parigi, 1994;
 Eric Hobsbawm, *The Age Of Extremes. A History Of The World 1914-1991*, London: Abacus Editions, 1994;
 Daniel J. Sherman e Irit Rogoff (a cura di), *Museum/Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994;
 John A. Walker, *Art in the Age of Mass Media*, seconda edizione, Pluto press, London, 1994;

1995

- Pietro Bellasi, *Harald Szeemann*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 1995;
 Achille Bonito Oliva, *Lezioni di anatomia: il corpo dell'arte*, Kappa, Roma, 1995;
 Marcello De Cecco, *Storia dello stato italiano dall'unità ad oggi*, Donzelli Editore, Roma, 1995;
 Nestor Canclini, *Hybrid Culture Strategies for Entering and Leaving Modernity*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995;
 Germano Celant (a cura di), *The Italian Metamorphosis, 1943-1968*, catalogo della mostra, Mondadori, Milano, 1994;
 Carol Duncan e Alan Wallach, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museum*, Routledge, Londra, 1995;
 Nina Felshin, *But Is It Art? The Spirit Of Art As Activism*, Seattle Bay Press 1995;
 Nathalie Heinich, *Harald Szeemann, un case singulier*, L'Echoppe, Parigi, 1995;
 Mary Jane Jacob, Michael Brenson e Eva M. Oldson (a cura di), *Culture In Action: Public Art Program Of Sculpture Chicago*, Bay Press, Chicago, 1995;

1996

- Arjun Appaduraj, *Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996 (traduzione italiana: *Modernità in polvere*, Melteni, Roma, 2001);
 Steven Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, seconda edizione, Blackwell, Oxford, 1996;
 Thomas Crow, *The Rise of the Sixties*, Abrams, New York, 1996;
 Gillo Dorfles, *Fatti e fattoidi. Gli pseudoenti nell' arte e nella società*, Neri pozza Editore, Vicenza, 1996;
 Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the century* (trad. it. *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, 2006), MIT Press, Cambridge (MA), 1996;
 Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, *Thinking about exhibitions*, Routledge, London-New York 1996;
 Simon P. Huntington, *The Clash of Civilization and the Remaking of the World Order*, Simon&Scuster, New York, 1996;
 Hans Ulrich Obrist, *Mind over Matter: Hans Ulrich Obrist talks with Harald Szeemann*, in "Artforum", vol. 35, no. 5, November 1996, pp. 74-79, 111-12, 119, 125;
 Irving Sandler, *Art of The Postmodern Era: From The Late 1960s To The Early 1990s*, Icon Editions, New York, 1996;
 Harald Szeemann, *Ecrire les expositions*, La lettre volée, Bruxelles 1996;
 Angelo Trimarco, *La critica d'arte dopo la fine dei «Grandi racconti»*, in "Op. Cit.", numero 96, maggio 1996;

1997

- M. Amor, *Documenta X. Reclaiming the Political Project of the Avant-garde*, in "ThirdText", n.40, Autumn 1997, pp. 95-100;
 Jean Baudrillard, *Le complot de l'art*, Sens&Tonika, Paris, 1997 (trad. it. *Il complotto dell'arte*, Pagine d'arte, Milano, 1999);
 Achille Bonito Oliva, *M.D.*, Costa&Nolan, Milano, 1997;
 Achille Bonito Oliva, *Oggetti di turno*, Marsilio, Venezia, 1997;
 Anna Cestelli Guidi, *La Documenta di Kassel, Percorsi dell'Arte Contemporanea*, Costa & Nolan, Milano, 1997;
 Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Editions Gallimard, Parigi 1997 (trad. it. a cura di Stefano Chiodi, *La Responsabilità dell'artista. Le avanguardie tra Terrore e Ragione*, Abscondita, Milano, 2011);

James Clifford, *Museums as contact zones*, in "Routes: Travel & Translation in the Late 20th Century", 1997;
 Catherine David (a cura di) *documenta 10. Das Buch. Politics / Poetics*, catalogo della mostra, Ostfildern-Ruit, Cantz, 1997;
 Hou Hanru e Hans Ulrich Obrist (a cura di), *Cities On The Move*, catalogo della mostra, , Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 1997;
 Aldo Masullo, "L'impossibile contemporaneità", in Giuseppe Cacciatore, Maurizio Martirano, Edoardo Massimilla (a cura di), *Filosofia e storia della cultura. Studi in onore di Fulvio Tessitore*, vol. III, Morano Editore, Napoli, 1997;
 Robert Storr, *Kassel Rock: Interview with curator Catherine David*, in *Artforum* 35, n. 9, maggio 1997;
 Harald Szeemann (a cura di), *L'Autre – Biennale d'art contemporain de Lyon*, catalogo della mostra, Biennale d'art contemporain de Lyon, Lyon 1997.

1998

Zygmunt Bauman, *Globalization*, Polity Press, Cambridge, 1998 (tr. it. Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone, Laterza, Roma-Bari, 2001);
 Achille Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore*, nuova edizione, Electa, Milano, 1998;
 Nicholas Bourriaud, *Esthetique relationnelle*, Le presses du reel, Paris, 1998;
 Bernd Klüser (a cura di), *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*, Editions du regard, Paris, 1998;
 Pedro Lorente, *Cathedral of UrbanModernity. The First Museums of Contemporary art 1800-1930*, Ashgate, Aldershot, 1998.
 R. C. Morgan, *The story of the other (A survey of exhibiting artists at the 4th Biennial, L'autre, curated by Harald Szeemann at L'Halle-Tony-Garnier, Summer 1997)*, in "Paj-a Journal of Performance and Art", 58, 1998, pp. 55-60;
 Victoria Newhouse, *Towards a New Museum*, Monacelli Press, New York, 1998;
 Donald Preziosi (a cura di), *The Art of Art History: A critical Anthology*, Oxford University Press, New York, 1998;
 Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge (MA)-London, 1998;

1999

Emma Barker (a cura di), *Contemporary Cultures of Display*, Yale/Open University Press, New Haven-Londra, 1999
 Achille Bonito Oliva (a cura di), *Minimalia*, Electa, Milano, 1999;
 Amyel Garnaoui, *Harald Szeemann e il museo delle ossessioni*, Danilo Montanari Editore, Ravenna 1999;
 Bojana Pejić and David Elliot (a cura di), *After The Wall: Art And Culture In Post-Communist Europe*, catalogo della mostra, Moderna Museet, Stoccolma, 1999.
 Claire Secker, *The Romance of Nomadism: A Series of Reflections*, in "Art Journal", vol. 58. N, 2, pp. 22-29;
 Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique Of Postcolonial Reason : Toward A History Of The Vanishing Present*, Harvard University Press, Cambridge, 1999;
 Jacob Torfing, *New Theories of Discourse. Laclau, Mouffe and Zizek*, Blackwell, Oxford, 1999;

2000

Rasheed Araeen, *A New Beginning: Beyond postcolonial Cultural Theory and Identity Politics*, in *ThirdText*, 2000;
 Achille Bonito Oliva, *Gratis a bordo dell'arte*, Skira, Milano, 2000;
 Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of Art Exhibition*, Yale University Press, New Haven-London, 2000;
 Jacques Rancière, *La partage du sensible: Esthétique et politique*, Le Fabrique Editions, Paris, 2000;
 Angelo Trimarco, *Opera d'arte totale*, Luca Sossella editore, Roma, 2000;

2001

Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, Londra e New York, 2001;
 Achille Bonito Oliva (a cura di), *Le Tribù dell'arte: Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea*, Skira, Milano, 2001;
 Wu Hung, *Chinese art at the crossroads: between past and future, between East and West*, New Art Media Ltd, Hong Kong, 2001;

Grant Kester, *Conversation Pieces: Community And Communication In Modern Art*, Berkeley University of California Press, 2001;

Christian Kravagna (a cura di), *Das Museum als Arena; The museum as Arena. Artists on Institutional Critique*, Kunsthhaus Bregenz, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 2001;

Sandra Pinto, *A history of Italian art in the 20th century*, Skira, Milano, 2002;

John Rifkin, *L'era dell'accesso*, Mondadori, Milano, 2001;

Carolee Thea, *Here Time Becomes Space: A Conversation with Harald Szeemann. The Director of the Venice Biennale is one of today's most influential curators*, in "Sculpture", 20.5, 2001, pp. 46-51;

John Welchman, *Art After Appropriation: Essays On Art In The 1990s*, London Routledge 2001

2002

Rasheed Araeen, *The Heart of the Black Box*, in "Art Monthly", n.259, September, 2002;

Giulio Carlo Argan, Achille Bonito Oliva, *L'Arte Moderna 1770-1970. L'arte oltre il Duemila*, Sansoni, Firenze, 2002;

Achille Bonito Oliva, *Autocritico automobile*, Cooper&Castelvecchi, Roma, 2002;

Monica Centanni, Kurt W. Forster, Katia Mazzucco, (a cura di), *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della memoria*, Bruno Mondadori, Milano, 2002;

Okwui Enwezor (a cura di) *Democracy Unrealized: Documenta 11_Platform1*

Okwui Enwezor (a cura di) *Documenta 11 Platform 5: Exhibition*, catalogo della mostra con appendice, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2002;

Richard Flood, Frances Morris (a cura di), *Zero to Infinity: Arte povera*, Minneapolis, Walker Art Center, 2001, DAP, New York, 2001;

Fredric Jameson, *A Singular Modernity: essay on the Ontology of the Present*, Londra e New York, 2002;

Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge (MA)-London, 2002;

Miwon Kwon, *One Place after another. Site-specific Art and Locational identity*, The Mitt Press, Cambridge-Londra, 2002;

Therese Steffen, *Between Transnationalism and Globalization: Kara Walker's cultural hybridities*, in "Spell-Tubingen", 2002, pp. 89-112;

Julian Strallabas, *Internet Art: The Online Clash of Culture and Commerce*, Tate, Londra, 2002;

2003

Carlos Basualdo, "The Unstable Institution" in Marieke van Hal, Viktor Misiano, Igor Zabel "Biennials", edizione speciale di *MJ-Manifesta Journal 2* (Inverno 2003 – Autunno 2004);

John Bjrne, *Contemporary Art and globalization: Biennials and the Emergence do the De-Centred Artist*, in "The International Journal of Humanities", Vol. 3, Issue 1, 2003, pp. 169-172;

Simona Bodo, *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Torino, Fondazione Agnelli, 2003;

Pier Federico Caliarì, *Museografia. Teoria estetica e metodologia didattica*, Firenze, Alinea Editrice, 2003.

Giulio Ciavoliello (a cura di), *Francesco Bonami, La sabbia e il gorgoglio. Scritti 1993-2002*, Silvana Editoriale, 2003;

James Elkins, *What Happened to Art criticism?*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003;

Okwui Enwezor(a cura di), *Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation: Documenta11_Platform2*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2003

Okwui Enwezor (a cura di), *Under Siege: Four African Cities-Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos: Documenta11_Platform4*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2003;

Okwui Enwezor (a cura di), *Créolité and Creolization: Documenta11_Platform3*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2003;

Okwui Enwezor, *Mega-exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Forum*, in Marieke van Hal, Viktor Misiano, Igor Zabel "Biennials", edizione speciale di *MJ-Manifesta Journal 2* (Inverno 2003 – Autunno 2004);

Maria Laura Gavazzoli, *Manuale di Museologia*, Etas, Milano, 2003;

Daniela Lancioni, *Incontri: dalla collezione di Graziella Lonardi Buontempo*, Catalogo della mostra, Academie de France à Rome - Villa Medici, Roma, 2003;

Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux: essai sur le triomphe de l'esthétique*, Éditions Stock, Parigi, 2003 (trad. it. *L'arte allo stato gassoso*, Edizioni Idea, Roma, 2007);

Philippe Vergne, Figle Douglas e Ilesanmi Olukemi (a cura di) *How Latitudes Become Forms*, Walker Art Center, Minneapolis, 2003;

George Yudice, *The Expediency of culture: Uses of Culture in the Global Era*, Duke University Press, Burbant, 2003;

2004

Alexander Alberro, *Conceptual Art And The Politics Of Publicity*, MIT Press, Cambridge, 2004;

Francesco Bonami, *Non toccare la donna bianca*, Hopefulmonster, Torino, 2004;

Achille Bonito Oliva, *I fuochi dello sguardo - Musei che reclamano attenzione*, Gangemi, Roma, 2004;

Achille Bonito Oliva, *Lezione di boxe*, Luca Sossella, Roma, 2004;

Nicholas Bourriaud, *Post Production. La culture come scenario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, 2002 (traduzione italiana: *Post Production. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano, 2004);

Charlotte Bydler, *The Global Art World inc. On the Globalization of contemporary art*, Acta Universitatis Upsaliensis Figura Voa Series 32, Stockholm-Uppsala, 2004;

Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, Princeton, 2004 (tr. It. *Provincializzare l'Europa*, Melteni, Roma 2004);

Jean Clair, *Courte Histoire de l'art moderne*, Echoppe Francia, 2004 (trad.it. *Breve storia dell'arte moderna* Skira, Milano, 2011);

Paul Gilroy, *After Empire: Multiculturalism And or Postcolonial Melancholia*, Routledge, Londra, 2004;

Alison Green, "When attitudes become form and the contest over Conceptual Art's history", in Michael Corris (a cura di), *Conceptual art: theory, myth and practise*, Cambridge University Press, Cambridge Mass. 2004;

Mark B. N. Hansen, *New Philosophy for New Media*, MIT Press, Cambridge (MA), 2004;

Filiberto Menna, *Archeologia del moderno*, a cura di Angelo Trimarco e Stefania Zuliani, La città del sole, Napoli, 2004;

Bettina Messina Carbonel (a cura di), *Museum Studies*, Blackwell, Oxford, 2004;

Julian Stallabrass, *Art Incorporated: The Story Of Contemporary Art*, Oxford Oxford University Press 2004;

Peter Timms, *What's Wrong With Contemporary Art?* University of New South Wales, Sydney, 2004;

Angelo Trimarco, *Post -storia Sistema dell'arte*, Editori Riuniti, Roma, 2004;

Paolo Virno, *A grammar of the Multitude*, Semiotexte, Los Angeles (CA), 2004;

2005

Jean Baudrillard, *The Conspiracy Of Art: Manifestos, Texts, Interviews*, Semiotext(e), New York, 2005

Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Routledge, Londra, 1995;

Nicolas Bourriaud, Caroline Schneider, Jeanine Herman. *Postproduction: culture as screenplay: how art reprograms the world*, Lukas & Sternberg, New York, 2005;

Marina De Chiara, *Oltre la gabbia: ordine coloniale e arte di confine*, Meltemi, Roma, 2005;

Lucrezia De Domizio Durini, *Harald Szeemann: Il pensatore selvaggio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2005;

Charles Esche, *Debate: Biennals*, in "Frieze" n. 92, giugno/luglio/agosto, 2005;

Søren Grammel, *Ausstellungsautorschaft: Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse*, Revolver Books, Frankfurt am Main 2005;

Johanne Lamoureux "From Form to Platform: The Politics of Representation and the Representation of Politics", *Art Journal*, vol. 64, n. 1, primavera 2005;

Bruno Latour, *Reassembling the social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, 2005;

Ania Loomba, *Colonialism/Postcolonialism (New Critical Idiom)*, Routledge, Londra, 2005;

Gabriele Mackert, "At home in contradictions-Harald Szeemann's Documenta", in Michael Glasmeier e Karin Stengel (a cura di), *Archive in motion- Documenta manual*, Steidl Verlag, Göttingen 2005, pp. 253 - 262;

Chantall Mouffe, *The Democratic Paradox*, Verso, Londra-New York, 2005;

Marian Pastor Rocas, "Crystal Palace Exhibitions" in Gerardo Mosquera G. e Jens Fisher (a cura di), *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, Cambridge Massachussets, 2005, pp. 234-250;

Randolph Starn, *A Historian's Brief Guide to New Museum Studies* in "The American Historical Review", Vol. 110, No. 1, febbraio, 2005, pp. 68-98;

Barbara Vanderlinden e Elena Filipovic (a cura di) *The Manifesta decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, Manifesta, Bruxelles e Cambridge, 2005;

2006

- Giorgio Agamben, *Che cos'è il dispositivo?*, I sassi nottetempo, Roma 2006;
- Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitanism. Ethics in a world of strangers* (tra. It. Cosmopolitismo. L'etica di un mondo di estranei, 2007), Norton&C., New York-Londra, 2006;
- Renato Barilli, *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano, 2006;
- Rebecca J. DeRoo, *The Museum Establishment and Contemporary Art. The Politics of Artistic Display in France After 1968*, Cambridge University Press, New York, 2006;
- Pietro C. Marani e Rosanna Pavoni, *Musei trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo*, Marsilio, Venezia, 2006;
- Paula Marincola, *What makes a great exhibition?*, Reaktikon books, Philadelphia, 2006;
- Kylie Message, *New museums and the making of culture*, Berg, Oxford, 2006;
- Catherine Millet, *L'Art contemporain. Histoire et géographie* Flammarion, Parigi, 2006 (trad. it. L'arte contemporanea. Storia e geografia, Libri Scheiwiller, Milano 2007);
- Hans-Joachim Müller, *Harald Szeemann: Ausstellungsmaacher/Exhibition Maker*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2006;
- Carlo Sciolla, *La critica d'arte del novecento*, UTET, Torino, 2006;
- Angelo Trimarco, *Galassia, Avanguardia e Postmodernità*, Editori Riuniti, Roma, 2006;

2007

- Tobia Bezzola e Roman Kurzmeyer (a cura di), *Harald Szeemann, with by through because towards despite: Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*, Voldemeer Springer, Zurich-Wien-New York, 2007;
- Irene Calderoni, "Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties", in Paul O'Neill (a cura di), *Curating Subjects*, Open Editions/Occasional Table, Londra, 2007;
- Giorgia Cavicchia, *Le biennali d'arte contemporanea. Da strumento di conoscenza a strumento di promozione artistica*, tesi, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 2007;
- Anna Chiara Cimoli, *Musei Effimeri, Allestimenti di mostre in Italia, 1949-1963*, Il Saggiatore, Milano, 2007;
- Carolyn Christov-Bakargiev, *The biennale syndrome*, in "Janus", anno 8, n. 2, giugno-dicembre 2007, pp. 2-5;
- Jean Clair, *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion, 2007 (ed.it., La crisi dei musei la globalizzazione della cultura, trad. di R. D'Adda, Milano, Skira, 2008);
- Florence Derieux, *Harald Szeemann individual methodology*, JRP/Ringier Kunstverlag AG, Zurich 2007;
- Francesca Di Nardo "Around the world in 28 Biennials. A brief numerical review of the big exhibitions of 2007", in "Janus", anno 8, n. 2, giugno-dicembre 2007;
- James Elkins (a cura di), *Is Art History Global?*, Routledge, Londra 2007;
- Kate Fowle, "Who Cares? Understanding the Role of the Curator Today", in Steven Rand, Heather Kouris (a cura di), *Cautionary tales: Critical curating*, Apexart, New York, 2007, pp. 26-35;
- Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin H.D. Buchloch, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (2004), London: Thames and Hudson 2007
- Sharon Macdonald e Paul Basu, *Exhibition Experiments*, Blackwell, Oxford, 2007;
- Florence Oerieux (a cura di), *Harald Szeemann. Individual Methodology*, JRP Ringier, Zürich, 2007;
- Steven Rand e Heather Kouris (a cura di), *Cautionary Tales: critical curating*, Apexart, New York, 2007;
- David Levi Strauss, *The Bias of the World: Curating After Szeemann & Hopps*, in Steven Rand,

2008

- Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?* I sassi nottetempo, Roma 2008;
- Bruce Altshuler, *Salon to Biennial. Exhibitions that made Art History*, vol. 1, Phaidon Press, Londra-New York, 2008;
- Marc Augé, *Où est passé l'avenir?*, Panama, Paris, 2008 (traduzione italiana: Che fine ha fatto il futuro?, Eleuthera, Milano, 2009);
- Daniel Birbaum, "The Archeology of Things to Come", in Hans Ulrich Obrist (a cura di) *A brief History of curating*, Ringier, Zurigo, 2008;
- Rex W. Butler, *The world is not enough: Art and globalization*, in "ArtUS", 21, 2008, pp. 29-37;

- Stefano Collicelli Cagol, "Le Grandi Esposizioni a Venezia tra il 1950 e il 2000 da Palazzo Grassi alla Biennale di Venezia", in Giuseppe Pavanello e Nico Stringa (a cura di) *La Pittura nel Veneto. Il Novecento II*, Milano 2008, pp. 699-717;
- Germano Celant, *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano 2008;
- Jean Clair, *Autoportrait au visage absent*, Gallimard, Paris, 2008;
- James F. English, *Economy of Prestige: Prizes Awards and the Circulation of Cultural Value*, Harvard University Press, Cambridge, 2008;
- Francis Haskell, *La nascita delle mostre: i dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Skira, Milano, 2008;
- Maria Hlavajova, Jil Winder e Binna Choi (a cura di), *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*, BAK, Utrecht, 2008;
- Hans Ulrich Obrist, *A brief History of Curating*, JRP/Ringier, Zurich, Les Presses du réel, Dijon, 2008;
- Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World*, Granta, Londra, 2008;
- Angelo Trimarco, "La critica d'arte contemporanea: 1970-2000", in *L'arte del XX secolo, 1969-1999. Neoavanguardia, postmoderno e arte globale*, Skira, Milano, 2008,

2009

- Alexander Alberro, "Periodising Contemporary Art" in Anderson, Jaynie (a cura di) *Conflict, Migration and Convergence. The Proceeding of the 32nd International Congress in the History of Art*, Miegunyah Press, Melbourne, 2009, pp. 935-939;
- Pilar Beltran Lahoz, *The fiction of reality: confinement and displacement, an introduction to research*, Doctoral Thesis, University of Southampton, Winchester School of Art, 2009;
- Francesco Bonami *Italics, Arte Italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008*, Electa, Milano, 2009;
- Nicholas Bourriaud, "Altermodern" in *Altermodern Tate Triennial*, catalogue, Tate Publishing Londra, 2009;
- Donatella Calabi, *Memory, narrative and display—city museums in recent initiatives and debates*, in "Planning Perspectives", 24.3., 2009, pp. 385-390;
- Jean Clair, Marc Fumaroli et alii, *Discours de réception de Jean Clair à l'Académie Française*, Gallimard, Paris, 2009;
- Pascal Gielen e Paul De Bruyne, *Being An Artist In Post-Fordist Times (Arts In Society)*, NAI Publishers, Amsterdam 2009;
- Roselee Goldberg, *Space as Praxis*, in "MJ – Manifesta Journal", n. 7, 2009/2010, Silvana Editoriale, pp. 50-63;
- Beth Hinderliter e William Kaizen, et alii, *Communities Of Sense.: Rethinking Aesthetics And Politics*, Duke University Press, Durham 2009;
- Raphal Niemojewsky, *The Rise of the Contemporary Biennial 1984-2009*, tesi di dottorato, Royal College of Art, Londra, 2009;
- Gerald Raunig e Gene Ray, *Art And Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, MayFly Press, 2009;
- Terry Smith, *What is Contemporary art?*, University Chicago Press, Chicago, 2009;
- Katharina Schlieben, *The Crux of Polyphonic Language, or the Thing as gathering*, in "MJ – Manifesta Journal", n. 8, 2009/2010, Silvana Editoriale, pp. 16-45.
- Mary Anne Staniszewski, *Art Space, Manifesto, Laboratory*, in "MJ – Manifesta Journal", n. 7, 2009/2010, Silvana Editoriale, pp. 24-35;
- Isabel Tejada Martín, *On the Writing of Exhibitions*, in "MJ – Manifesta Journal", n. 7, 2009/2010, Silvana Editoriale, pp. 64-68;
- Tate Britain, Landmark Exhibitions Issue*, "Tate Papers", 2009;
- The Art Biennials as a Global Phenomenon. Strategies in Neo-political times*, Open, n.16/2009, Nai Publishers, Uitgeest, 2009;

2010

- Luca Massimo Barbero, Francesca Pola, *MACROradici del Contemporaneo: A Roma La Nostra Era Avanguardia*, 1 Giugno - 10 Ottobre 2010, Mondadori Electa, Milano, 2010;
- Gregory Claeys, *Utopian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010;
- Liana Giorgi, (a cura di) *European Arts Festivals: Cultural Pragmatics and Discursive Identity Frames*, Rapporto di ricerca Eurofestival, disponibile online www.euro-festival.org, 2010;
- Beryl Graham e Sarah Cook, *Rethinking Curating. Art After New Media*, MIT Press, Cambridge (MA), 2010;

Sergio Giuliano (a cura di), *Ugo Mulas: vitalità del negativo*, Johan&Levi Editore, Milano, 2010;

Elena Filipovic, Marieke van Hal e Solveig Øvstebø (a cura di), *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Hatje Cantz & Bergen Kunsthall, Ostfildern, 2010;

Vivien Green, *Utopia Matters, dalle confraternite alla Bauhaus*, catalogo della mostra, Guggenheim Museum Publications, New York, 2010;

Okwui Enwezor, *Topographies of Critical Practice: Exhibition as Place and Site*, in "The Exhibitionist", n. 2, 2010, pp. 46-52;

Mary Anne Jacob, *On Practicing in Public*, in "The Exhibitionist", n. 2, 2010, pp. 37-38;

Federica Martini, *One Biennale, Many Biennales: From the Universal Exposition to Global Exhibitions*, in "Studi culturali", 7.1, 2010, pp. 15-36;

Emmanuel Négrier, E. *Les publics des festivals*, Michel de Maule, Parigi, 2010;

Paola Nicolini, "Qui Mostra a voi Spazio. L'impatto delle esposizioni nella definizione dell'idea di ambiente nell'arte italiana degli anni Sessanta", in Manuela de Cecco (a cura di) *arte-mondo. storia dell'arte, storie dell'arte*, postmedia books, Milano, 2010;

Christian Rattemeyer, *Exhibiting the New Art. "Op Losse Schroeven" and "When Attitudes Become Form" 1969*, Afterall Books, Londra, 2010;

Clarissa Ricci (a cura di), *Starting from Venice. Studies on the Biennale*. et.al. Edizioni, Milano, 2010;

Pietro Rigolo, *Il Museo delle ossessioni a Locarno: Harald Szeemann nella storia delle mostre del 20. secolo alla luce delle esperienze ticinesi*, tesi di dottorato, 2010, Università degli Studi di Siena.

Jane Simon, *Can an Exhibition Present a New Canon?*, in "The Exhibitionist", n. 2, 2010, pp. 27-36.

Terry Smith, *The State of Art History: Contemporary Art*, in "Art Bulletin", XCII, n.4, dicembre 2010, pp. 366-383;

The Curator as Producer, "MJ Manifesta Journal", n. 10, 2009-2010 Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2010;

Angela Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2010;

Sabine Vogel, *Biennials - Art on a Global Scale*, Springer, Vienna-New York, 2010;

2011

Paolo Balmas e Angelo Capasso (a cura di), *ABO. Arte e le Teorie di Turno. Omaggio ad Achille Bonito Oliva*, Electa, Milano, 2011;

Claire Bishop, *Safety Numbers*, in "Artforum 50", n. 1, settembre 2011;

The Global Contemporary. Art Worlds After 1989, catalogo della mostra, 17 settembre 2011 - 5 febbraio 2012, ZKM: Museum of Contemporary Art, Karlsruhe, 2011;

Germano Celant (a cura di), *Arte povera 2011*, Electa, Milano, 2011;

Jean Clair, *L'hiver de la culture*, Flammarion, Parigi, 2011 (trad.it. L'inverno della cultura, Skira, Milano, 2011)

Liana Giorgi, Gerard Delanty e Monica Sassatelli, *Festivals and the Cultural Public Sphere*, Routledge Londra, 2011;

Jonathan Harris, *Globalization and Contemporary Art*, Blackwell, Oxford, 2011;

Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art*, Jorge Pinto Books, New York, 2011;

Antonello Negri, *L'arte in mostra: una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano, 2011;

Maria Vittoria Martini e Federica Martini, *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle biennali*, Postmedia, Milano 2011;

Hans Ulrich Obrist, *Everything You Always Wanted to Know About Curating*, Sternberg Press, Berlin, 2011;

Claudio Zambianchi, *Arte contemporanea: dall'espressionismo astratto alla pop art*, Carocci, Roma, 2011;

2012

Nancy Adajania, *Knowledge Embedded in a Replenished Sociality: The Discursive Biennial*, in "The Exhibitionist", n. 6, 2012, pp. 49-54.

Marco Belpoliti, Bertram Niessen, *Piattaforme*, www.doppiozero.net 2012;

Hans Belting, Andrea Buddensieg e Peter Weibel, *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, MIT Press, Cambridge, 2012;

Claire Bishop, *Artificial Hells*, Verso Books, London-New York, 2012;

Andrea Buddensieg e Peter Weibel (a cura di), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, MIT Press, Cambridge, 2012;

Manuel Castells, *Reti di indignazione e speranza. Movimenti sociali nell'era di Internet*, Università Bocconi Editore, Milano 2012;

Daniela Fonti, Rossella Caruso, *Il museo contemporaneo. Storie, esperienze, competenze*, Gangemi Editore, Roma, 2012;

David Joselit, *After Art*, Princeton University Press, Princeton 2012;
 Paul O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, MIT Press, Cambridge (MA), 2012;
 Paul O'Neill, *The Curatorial Constellation anche the Paracuratorial Paradox*, in "The Exhibitionist", n. 6, 2012, pp. 55-60.
 Roberto Pinto, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia, Milano, 2012;
 Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating*, Independent Curators International, New York 2012;
 Nato Thomson, *Living as Form*, Creative Time Books, New York, 2012;
 Stefania Zuliani, *Esposizioni. Emergenze della Critica d'Arte Contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano, 2012;

2013

Bruce Altshuler, *Biennials and beyond, Exhibitions that made Art History*, vol. 2, Phaidon Press, Londra-New York, 2013;
 Mara Ambrozic & Angela Vettese (a cura di), *Art as a Thinking Process, visual Forms of Knowledge Production*, Sternberg Press, Berlin, 2013;
 Beatrice von Bismarck, *Harald Szeemann et l'art de l'exposition*, in "Perspective. La revue de l'INHA", 1, 2013, pp. 176-182;
 Alessandro Del Puppo, *L'arte Contemporanea: il secondo Novecento*, Einaudi, Torino, 2013;
 Jean Clair, *les grands entretiens d'artpress*, Imec éditeur, Paris, 2013
 Hermann Raum, *Documenta and Co. Ltd and Its Impacts on the Art Business*, in "Art In Translation", 5.1, 2013, pp. 137-144.
 Pietro Rigolo, *Immergersi nel luogo prescelto. Harald Szeemann a Locarno 1978-2000*, doppiozero.com, 2013