

Da: *A.B.O. Theatron. L'Arte o la Vita*, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 25 giugno 2021 – 26 giugno 2022), Skira, Milano 2021, pp. 156-161.

Dal “trans” al mosaico. La Biennale del 1993: rilettura di un format

Clarissa Ricci

If we are searching ways in which to think of contemporary art,
we need to think about the 1993 Venice Biennale¹.

Okwui Enwezor, 2012

Il pavimento frantumato del Padiglione tedesco e la sensazione liberatoria di calpestarne le rovine hanno segnato l'esperienza dei visitatori alla Biennale di Venezia del 1993, sedimentandosi nello spazio liminale di molti². Tuttavia *GERMANIA* di Hans Haacke era, a quei tempi, prima di tutto un emblema di crisi. Crisi degli ordini politici, in quanto faceva eco alle guerre e agli sconvolgimenti conseguenti alla caduta del muro di Berlino. Crisi dell'economia, che ha turbato l'inizio degli anni novanta e la neonata Unione Economica Europea. Crisi dei governi, e in particolare di quello italiano oggetto di una rottura istituzionale e politica epocale dovuta allo scandalo dell'inchiesta giudiziaria “Mani pulite”. E non da ultima, crisi della Biennale e soprattutto della sua strutturazione in padiglioni nazionali, che all'indomani della caduta del muro denunciava tutta la sua obsolescenza. E fu proprio nel mezzo di tutte queste crisi, alla ricerca di una strada espositiva e artistica più aperta, che prese forma la XLV Biennale di Venezia³.

Intitolata *Punti cardinali dell'arte*, la mostra si proponeva di offrire una panoramica internazionale secondo “l'idea che esiste uno scambio permanente nella cultura e nell'arte contemporanea [...] di un'arte che vive sulla coesistenza culturale e sulla pluralità del linguaggio”⁴. Un indirizzo, questo, che allinea l'esposizione veneziana alle coeve mostre precocemente dedicate al tema della globalizzazione, tra cui spicca la discussa ma non sottovalutabile *Magiciens de la terre* (1989)⁵.

Lo scopo sotteso al progetto era tuttavia quello di valorizzare la più remota fra tutte le mostre biennali e, per certi versi, la matrice di ogni altra. Bonito Oliva cercò strategicamente un rapporto stretto con Venezia, che si tradusse in una presenza visibile nel tessuto urbano con iniziative e mostre diffuse. Puntò inoltre a rilanciare l'internazionalità della Biennale di Venezia, conferendo una nuova cornice teorica ai padiglioni e rendendoli “transnazionali”⁶. Contrariamente ad alcuni colleghi italiani come Gillo Dorfles e Germano Celant⁷, che in altre occasioni avevano aspramente criticato la persistenza dei padiglioni nazionali, Bonito Oliva ne comprendeva la straordinaria utilità per l'istituzione, dal momento che questi operavano come partner della Biennale in molti modi, non da ultimo perché offrivano di fatto esposizioni senza costi aggiuntivi e costituivano una piattaforma di incontro a carattere internazionale⁸. Tuttavia la “rappresentazione nazionale” non è un concetto neutro, essendo le comunità non soltanto immaginate, come suggerisce Benedict Anderson⁹, ma anche nomadi. Di qui la proposta trans-nazionale di Bonito Oliva: rendere i padiglioni spazi di accoglienza e *transizione*, che avrebbero ospitato artisti di altre nazionalità o “senza padiglione”¹⁰.

Con poche eccezioni, l'accoglienza da parte dei commissari dei padiglioni nei confronti di tale proposta fu poco entusiasta; l'audio della riunione con i commissari nazionali, che fu registrato da Andrea Fraser e presentato come parte del suo lavoro (*Garden Program*, 1993) al Padiglione austriaco¹¹, restituisce con grande efficacia gli imbarazzati silenzi di chi non aveva nessuna intenzione di concedere il proprio spazio di rappresentazione, mettendo in luce la complessità di un discorso che è ancora attuale. Nonostante ciò, l'immagine di larghi brandelli di pavimento in primo piano, contenuti da un grande emiciclo con la scritta *GERMANIA*, è diventata un'icona.

Oltre che per questo intervento, la Biennale del 1993 viene spesso ricordata anche per altri importanti episodi che raramente, però, sono stati messi in connessione tra loro¹². Fra questi la presenza di giovani artisti cinesi nel Padiglione Venezia, le opere di Gutai distribuite nei Giardini, o la mostra omaggio a John Cage. Soprattutto questa Biennale fu un banco di prova per giovani artisti e curatori – molti dei quali presero parte all'ultima edizione di *Aperto* – poi divenuti protagonisti del decennio successivo. Con stupore, sfogliando le foto dei giorni dell'allestimento, si riconoscono i volti e le opere di giovanissimi artisti come Damien Hirst, Angela Bullock, Rirkrit Tiravanija, Matthew Barney, Maurizio Cattelan, Liliana Moro, Nedko Solakov, Philippe Parreno, Renée Green, Ding Yi, Zang Peili, e di altrettanti curatori alle loro prime prove internazionali significative: Nicolas Bourriaud, Francesco Bonami, Robert Nickas, Benjamin Weil, Matthew Slotover e molti altri. I circa ottanta curatori e più di settecento artisti che parteciparono alla Biennale del 1993 furono legati da un progetto espositivo che, usando le parole di Bonito Oliva, non si fondava “sulla superbia unificatrice e teorica”¹³ bensì sui concetti di nomadismo e coesistenza.

Punti cardinali dell'arte era infatti composta da quindici mostre in comunicazione fra loro e in dialogo con la città. Utilizzando una struttura “a mosaico”, composta da tasselli eterogenei, questa Biennale sfuggiva da una definizione di mostra *tout court*. Dichiarò in un'intervista Bonito Oliva: “non si tratta solo di andare a vedere un'esposizione, si viaggia attraverso mostre, convegni, *happening*, film, video, eventi musicali i cui tasselli si trovano in ciascuno degli elementi fatti da esposizioni, eventi, incontri, didattica, convegni, catalogo”¹⁴.

Bonito Oliva aveva già sperimentato, soprattutto nella sezione “area aperta” di *Contemporanea* (1973), un approccio di questo genere. L'idea di una mostra composita, che si avvale di eventi sia ostensivi che discorsivi, trova infatti origine nella rivisitazione del rapporto fra arte e spazio degli anni sessanta e settanta. È durante questo periodo che le esperienze dell'arte processuale e concettuale, Fluxus, *happening* e performance prendono corpo. Lo spazio diventa il terreno su cui si dispiegano l'idea di mostra e il concetto di opera, come nel caso degli interventi di Land Art o degli *environment*. Rosalind Krauss teorizza lo spazio espanso (1979), ma già Lucy Lippard aveva definito quell'epoca come un periodo caratterizzato da dispersione e polverizzazione (1972), due dinamiche che trovano un parallelismo nella conseguente frammentazione subita dalle esposizioni.

Una frammentazione di cui la Biennale di Venezia aveva già fatto esperienza negli anni settanta, anche se in modo contraddittorio. Se da un lato aveva incorporato le politiche di decentramento espandendosi sul territorio urbano fino a toccare Marghera, dall'altro la parcellizzazione espositiva in padiglioni con mostre autonome e indipendenti aveva già spinto Lawrence Alloway nel 1968 a identificare la “struttura cellulare”¹⁵ della Biennale come un difetto da superare, in quanto non permetteva un indirizzo espositivo chiaro e coerente. A questo scopo la scelta di una tematica comune era sembrata, negli anni della riforma dell'istituzione veneziana, una soluzione “a ombrello” capace di tenere insieme le varie autonomie. Bonito Oliva si allontana però dall'approccio tematico che aveva dominato gli anni precedenti, proponendo paradossalmente un rovesciamento. Alla frantumazione egli risponde con un'ulteriore frantumazione. La strategia si rivela vincente. Non mostrando un punto di vista unitario e assertivo, egli offre uno sguardo plurimo, “strabico”¹⁶, in grado – in un mondo multietnico, plurale e globale – di declinare le varietà disciplinari e le contraddizioni della contemporaneità nelle molteplici mostre.

Punti cardinali dell'arte divenne così più di un titolo. Fu un programma per una Biennale che intendeva interpretare la “complessità globale dell'arte” e fornire un’“ipotesi critica” che producesse “progetti di investigazione sulla realtà”. I titoli delle quindici mostre, scelti da Bonito Oliva, operano dunque come nodi di elaborazione del suo pensiero creativo. *Punti dell'arte*, *Passaggio a Oriente*, *Opera Italiana*, *Macchine della Pace*, *Il suono rapido delle cose*, *Slittamenti*, *De-territoriale*, *Aperto '93: Emergenza/Emergency*, *Figurabile*, *Viaggio verso Citera*, *Muri di Carta*, *Il Cavallo di Leonardo*, *La Coesistenza dell'Arte*, *Art Against Aids* e *Fratelli* furono, insieme al progetto trans-nazionale (nel senso oliviano di attraversamento), i tasselli di un'immagine complessa che Bonito Oliva intendeva evidenziare innanzitutto come gesto curatoriale.

A riecheggiare nel concetto di mostra a mosaico vi è certamente l'idea del "pensiero arcipelago" che Édouard Glissant aveva iniziato a esplorare pochi anni prima negli scritti caraibici¹⁷ e che Bonito Oliva, anche in virtù della vicinanza con Alighiero Boetti, certamente conosceva¹⁸. La sua interpretazione era tuttavia più vicina a un approccio situazionista, e la metafora del mosaico intendeva suggerire un criterio multiculturale che in Italia era divenuto parte del dibattito politico a partire dagli anni ottanta.

Il riferimento più significativo della mostra a mosaico va però rintracciato nell'esposizione *Molteplici Culture*, curata da Carolyn Christov-Bakargiev e Ludovico Pratesi, che si tenne a Roma nel 1992 e che fu, in diversi modi, un incubatore della Biennale del 1993. Organizzata appena prima della nomina di Bonito Oliva a direttore del Settore Arti visive, la mostra romana nacque anche come risposta critica a *Magiciens de la terre*, che da un lato aveva indicato l'apertura al globale ma dall'altro aveva mostrato tutti i limiti di un'interpretazione troppo segnata dall'etnia e dalla geografia. Sulla scorta dell'esortazione di Ivan Karp e Steven D. Lavine circa la necessità di elaborare mostre dalle "prospettive multiple"¹⁹, *Molteplici Culture* ruota intorno al concetto di sconfinamento.

Pur non raggiungendo un alto numero di visitatori, la mostra coinvolse un panorama molto vasto di curatori – ben venticinque, provenienti da tutto il mondo – ai quali era stato chiesto di selezionare gli artisti. Il risultato non fu semplicemente un "best of" ma un vero e proprio dialogo fra curatori e artisti, che andava oltre il concetto di geografia per agganciarsi a un'idea di globalità composita e sfaccettata. Il sintomo di questo approccio è emblematicamente riportato nella lista dei partecipanti a fine catalogo, che accomuna curatori e artisti in un unico indice. Il format della rassegna romana non era di per sé un'invenzione, ma l'intento programmatico di farne una mostra plurale indicò una strada imprescindibile per una Biennale che tentava di essere non semplicemente internazionale, ma transnazionale e plurale. Inoltre fu proprio in questo contesto che Bonito Oliva elaborò un aggiornamento del suo pensiero curatoriale, in particolare circa il suo discorso sul "sistema"²⁰, tracciando le linee guida per l'impianto teorico della Biennale.

Bonito Oliva aveva partecipato alla mostra romana con un testo, *Il sistema della Politica e della Cultura*²¹, in cui svolgeva una riflessione intorno alla società, alla guerra in Iraq e in Jugoslavia e alla condizione dei migranti, indicando come funzione dell'arte la capacità di rispondere alla realtà. Un compito che egli assegnerà in particolare ad *Aperto '93*, che intitola *Emergenza/Emergency*.

La circolazione di idee è particolarmente evidente nel testo di Christov-Bakargiev e nella definizione che utilizza per descriverla: "un mosaico di soggetti psicologici, etici, morali, economici, politici, etnici"²². Bonito Oliva sviluppa questo bacino di stimoli, al quale egli stesso aveva contribuito, rilanciandolo su una piattaforma internazionale che gli consente di mettere a frutto e dare spazio a quanto stava fermentando in quel frangente storico.

Nell'immediato la Biennale del 1993 destò molte critiche, e l'impossibilità di capitalizzare le proposte di Bonito Oliva impedì per molto tempo di vedere *Punti cardinali dell'arte* nella giusta prospettiva, mettendo in luce soltanto episodi, pure importanti, che furono però frutto di un più ampio progetto. Il "multi-mosaico" assemblato da Bonito Oliva a Venezia è in effetti difficile da codificare. In ogni caso, sottesa a tutto l'impianto è l'idea di movimento. Lo "scambio circolare della cultura artistica" diventa, in questa Biennale, non solo una tematica ma anche una metafora operativa: la mostra non è più "esposizione" nel senso di "ostensione", bensì l'attivazione di un meccanismo, di un "gesto" che deve essere successivamente ricomposto dal visitatore. Non a caso Bonito Oliva ha spesso sottolineato anche la possibilità di fruire la Biennale con una sorta di "zapping", cambiando canale, cambiando strada, cambiando percorso e mostra a proprio piacimento. La grande mostra, con la sua frantumazione e dispersione, obbliga lo spettatore a costruirsi una mappatura personale seguendo la pratica del *flâneur*, che già Johanne Lamoureux definiva come caratteristica di alcune importanti esperienze espositive degli anni ottanta²³.

Le opere, le mostre, i curatori, i padiglioni, le calli di Venezia diventano delle soglie, come nei *Passagenwerk* benjaminiani²⁴, e la loro fruizione e conoscenza può avvenire attraverso un montaggio che si compone necessariamente di poliritmie asincrone, che ciascun visitatore sperimenta attraverso una sua personale cartografia attraverso il labirinto urbano.

-
- ¹ O. Enwezor, *Defining Contemporary Art: 25 Years in 200 Pivotal Artworks*, tavola rotonda al MoMA, New York, maggio 2012, moderatore C. Garrett, curatori H.U. Obrist, M. Gioni, O. Enwezor, S. Cotter, D. Birnbaum, B. Curiger, B. Nicklas e C. Butler, <https://de.phaidon.com/agenda/art/video/2012/may/29/okwui-enwezor-on-the-origins-of-haacke-s-pavilion/>.
- ² G. Muir, *Gregor Muir on Hans Haacke's "Germania" Pavilion at the 45th Venice Biennale*, in "Frieze magazine", 200, 7 gennaio 2019, <https://frieze.com/article/gregor-muir-hans-haackes-germania-pavilion-45th-venice-biennale>.
- ³ C. Ricci, *Towards a Contemporary Venice Biennale: Reassessing the Impact of the 1993 Exhibition*, in *OBOE Journal on Biennials and Other Exhibitions*, 1, 1, 2020, pp. 59-78, <https://doi.org/10.25432/2724-086X/1.1.0007>.
- ⁴ A. Bonito Oliva, "Verbali LXI Riunione Consiglio Direttivo", in *La Biennale di Venezia*, ASAC, Fondo Storico, sezione deposito, busta n. 114, 24 luglio 1992, pp. 19-20; allegata ai verbali anche copia del programma presentato (Nota n. 4032/92, 8 settembre 1992).
- ⁵ Bonito Oliva cita direttamente questa mostra come esempio a cui rifarsi. Cfr. "Verbali LX Riunione Consiglio Direttivo", 26 giugno 1992, ivi, pp. 26-66; per uno studio sulle ricadute della mostra cfr. *Making Art Global (part 2): "Magiciens de la terre"*, a cura di L. Steeds et al., Afterall, London 1989.
- ⁶ "Verbali del Primo Incontro Paesi" (Hotel Bauer, 3-4 luglio 1992), in *La Biennale di Venezia*, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta n. 518.
- ⁷ B. Alfieri, *A Special Biennale Portfolio*, in "Metro", 15, 2, 1968, pp. 37-71.
- ⁸ A. Vettese, *I padiglioni nazionali della Biennale di Venezia come luoghi di diplomazia culturale / The National Pavilions of the Venice Biennale: Spaces for Cultural Diplomacy*, Monos, Milano 2014.
- ⁹ B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London 1983.
- ¹⁰ C. Ricci, *From Obsolete to Contemporary: National Pavilions and the Venice Biennale*, in "Journal of Curatorial Studies", 9, 1, 2020, pp. 8-39, https://doi.org/10.1386/jcs_00009_1.
- ¹¹ *Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993 / Austrian Contribution to the 45th Biennale of Venice 1993 / Il contributo austriaco alla 45a Biennale di Venezia 1993*, a cura di A. Fraser, C.P. Müller e G. Rockenschaub, Wien Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Wien 1993.
- ¹² Per una trattazione sulla Biennale di Venezia del 1993 si rimanda al volume in preparazione da Marsilio: C. Ricci, *The Cardinal Points of Art: Venice Biennale in 1993*.
- ¹³ A. Bonito Oliva, *Punti cardinali dell'arte*, in *La Biennale di Venezia. XLV Esposizione Internazionale d'Arte 1993*, Marsilio, Venezia 1993, p. XXIV.
- ¹⁴ G. Wurmbbrandt, *Punti Cardinali dell'arte*, in "Business Art", luglio 1993, p. 48.
- ¹⁵ L. Alloway, *The Venice Biennale, 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*, New York Graphic Society, New York 1993, p. 173.
- ¹⁶ A. Bonito Oliva, *Passo dello strabismo. Sulle arti*, Feltrinelli, Milano 1978.
- ¹⁷ É. Glissant, *Caribbean Discourse: Selected Essays*, trad. J. Michael Dash, University Press of Virginia, Charlottesville 1989; Id., *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris 1989.
- ¹⁸ Sull'importanza di Glissant per Boetti si veda *Édouard Glissant & Hans Ulrich Obrist*, in *100 Notes – 100 Thoughts: DOCUMENTA 13*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2012.
- ¹⁹ I. Karp e S.D. Lavine, *Exhibiting Culture: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian, Washington and London 1991, pp. 1-7; citato da C. Christov-Bakargiev, *Molteplici Culture*, in *Molteplici Culture. Itinerari dell'arte contemporanea in un mondo che cambia*, catalogo della mostra (Roma, Museo del Folklore, 19 maggio – 19 giugno 1992), a cura di C. Christov-Bakargiev e L. Pratesi, Carte Segrete, Roma 1992, p. 11.
- ²⁰ Il nucleo significativo di questo testo era già stato tratteggiato in A. Bonito Oliva, *Arte e sistema dell'arte. Opera, pubblico, critica, mercato*, De Domizio Edizioni, Pescara 1975.
- ²¹ A. Bonito Oliva, *Il sistema della Politica e della Cultura*, in *Molteplici Culture*, pp. 52-57.
- ²² Christov-Bakargiev, *Molteplici Culture*, p. 11.
- ²³ J. Lamoureux, *The Museum Flat*, in *Thinking about Exhibitions*, a cura di R. Greenberg, B.W. Ferguson e S. Nairne, Routledge, London 1996, pp. 113-131.
- ²⁴ W. Benjamin, *I Passages di Parigi*, a cura di R. Tiedemann e E. Ganni, Einaudi, Torino 2002.