



Stefania Zuliani

## Manifesta - The European Biennial of Contemporary Art



### Abstract

Giunta nel 2014 alla sua decima edizione, Manifesta-European Biennial of Contemporary Art rappresenta senza dubbio un caso singolare all'interno del sistema internazionale delle biennali. Inauguratasi nel 1996 in risposta alle trasformazioni politiche e sociali che hanno interessato dopo il 1989 la scena europea, la rassegna, grazie al carattere itinerante, motivato dalla volontà di intervenire in aree problematiche, e all'attenzione nei confronti di ricerche artistiche e pratiche curatoriali innovative, si è inizialmente posta in dichiarata (e ovviamente paradossale) contraddizione rispetto alle "large-scale international exhibitions" che oggi individuano la sempre più fitta mappa dell'arte globale. Una originalità in parte smentita dalla scelta dell'Hermitage come sede dell'ultima edizione, una celebrativa "Manifesta senza manifesto".

Manifesta-European Biennial of Contemporary Art reached its tenth edition in 2014 and definitely represents a unique case inside the international system of the biennials. This exhibition opened in 1996 as a response to the political and social transformations that affected Europe after 1989 and thanks to its itinerant nature, motivated by the aspiration to intervene in problematic areas, and its attention towards innovative artistic researches and curatorial practices, initially defining itself towards a manifest (and obviously paradoxical) contradiction with the "large-scale international exhibitions" that nowadays identify the increasingly dense global art map. A novelty then proved partly wrong by the choice of the Hermitage as a venue for the last edition, a celebratory "Manifesta without a manifesto".



Giunta nel 2014 alla sua decima edizione, Manifesta-European Biennial of Contemporary Art rappresenta senza dubbio un caso singolare all'interno del sistema delle biennali, ormai tanto numerose e diffuse da divenire oggetto di una specifica disciplina di studio. Ad essersi ormai globalmente affermata è infatti una vera e propria *biennialogy* (Filipovic, van Hal & Ovstebo 2010), un filone di ricerca che se da un canto pare confermare l'inarrestabile sviluppo di quella che da più parti è stata riconosciuta come una virulenta e sconfinata *Biennial fever*, un fenomeno esplosivo nell'ultimo decennio del secolo scorso, segnato da un impressionante *curatorial turn* (O'Neill 2007; Zuliani 2013) e da una sempre più decisa «biennialisation de l'art» (Quiròs & Imhoff 2014, p. 13), d'altro canto insinua il fondato sospetto che anche per il format biennale si sia alla fine giunti ad una, più o meno dissimulata, istituzionalizzazione. Un irrigidimento che sembrerebbe di fatto contraddire quel carattere mobile e sperimentale che, almeno inizialmente, distingueva le rassegne

periodiche dal museo e dalle sue autoritarie retoriche espositive, oggi del resto molto più flessibili e performative, radicali, persino (Bishop 2013). Un carattere di ricerca che fin dalla sua genesi – Manifesta si è inaugurata nel 1996 dopo una lunga e per alcuni versi confusa gestazione – la biennale europea ha decisamente rivendicato, con l'esplicito intento di distinguersi dalle altre infinite biennali che si inseguono e si sovrappongono ormai ad ogni latitudine, ponendosi in dichiarata (e ovviamente paradossale) contraddizione rispetto alle *large-scale international exhibitions* che oggi individuano una sempre più fitta mappa dell'arte globale o, meglio, del suo sistema d'esposizione e di mercato, una cartografia ormai non più riconducibile alla logora opposizione tra centro e periferia. Manifesta si è quindi inizialmente posta in opposizione innanzitutto alla storica Biennale di Venezia e al suo retaggio ottocentesco, riconoscibile nell'articolazione per padiglioni nazionali, eredità sempre più controversa e discussa delle esposizioni universali, come pure nella presenza di una giuria e nell'attribuzione di premi, proponendosi come alternativa anche alla relativamente più recente e "politica" Documenta, istituita negli anni Cinquanta del Novecento per ricucire la tradizione d'avanguardia in una Germania ancora divisa e dolente<sup>1</sup>. Rassegne tra loro molto diverse, evidentemente, accomunate però, è questo il punto di vista dei promotori di Manifesta, dall'incapacità di rispondere alle esigenze di un mondo in trasformazione e, soprattutto, dalla sostanziale insensibilità nei confronti delle proposte degli artisti più giovani (van Winkel 2005). Attenzione alle ricerche meno affermate che, al contrario, appare decisiva almeno nelle prime edizioni della nuova biennale europea, la cui singolarità va però essenzialmente riconosciuta nell'inedito carattere itinerante.

Che questa scelta sia scaturita dalla volontà di rendere omaggio allo scomparso artista Robert Filliou, proseguendo il suo poetico progetto di mostra nomade – *Art of Peace Biennial* - di cui era stata realizzata solo la prima edizione nel 1985<sup>2</sup>, o che invece l'opzione itinerante sia nata da una animata discussione che vide a suo tempo coinvolti i curatori e gli organizzatori della prima Manifesta, interessati soprattutto a risolvere questioni di tipo amministrativo (How a European Biennial of Contemporary Art Began 2005, pp. 195-196), quello che appare comunque certo è che proporre una biennale europea senza fissa dimora ha rappresentato una scelta coraggiosa. Si è trattato infatti di un'indicazione politica inequivocabile che alla stabilità di uno

---

<sup>1</sup> Per una prima ricognizione sulla storia e sul significato di queste due prestigiose e ormai classiche rassegne periodiche cfr. almeno Altshuler 2008; Altshuler 2013; Migliore 2013, Vecco 2002. Le vicende che hanno caratterizzato la nascita di Documenta e le sue prime edizioni sono state di recente analizzate con ampi riferimenti bibliografici da Anna Zinelli nella tesi di dottorato *documenta 1955-1964. Dalle origini all'istituzionalizzazione del "museo dei cento giorni": la messa in scena, i modelli teorici e la presentazione dell'arte italiana*, discussa presso l'Università di Parma nel 2015.

<sup>2</sup> Lo ha suggerito René Block in una conversazione con Hedwig Fijen e Henry Meyric Hughes, che assieme allo stesso Block sono stati tra gli artefici della nascita della biennale Cfr. *How a European Biennial of Contemporary Art Began* 2005 2005, p. 195.

sviluppo radicato in un determinato contesto, artistico ma anche economico e sociale, ha voluto privilegiare l'incertezza, talvolta anche l'azzardo, di una navigazione attenta soprattutto a creare la possibilità di un diverso network europeo per l'arte, puntando prevalentemente su città e territori decentrati e, soprattutto, tenendo conto delle trasformazioni (ed anche, in misura magari insufficiente, dei conflitti) scaturiti in seguito alla caduta del muro di Berlino.

Ad essere più volte sottolineata negli *statements* dei curatori delle prime edizioni di Manifesta è infatti la precisa volontà di concepire la nuova biennale, che ha fatto il suo esordio a Rotterdam nel 1996 (la scelta della città olandese era in qualche modo obbligata, dato che proprio in seno al Netherlands Office for Fine Arts era maturata l'idea di un progetto espositivo dedicato all'arte europea), non come un'ulteriore vetrina per le opere e neppure come un archivio ma come una sorta di laboratorio, quasi un enclave dove si potessero effettivamente *manifestare* esperienze artistiche in grado di offrire analisi e strumenti d'intervento in relazione alla mutata condizione geopolitica dell'Europa, creando così nuove connessioni tra nazioni non più divise dalla cortina di ferro. Ecco cosa si legge a questo proposito nell'introduzione al catalogo della seconda edizione, tenutasi nel 1998 in Lussemburgo a cura di Robert Fleck, Maria Lind, Barbara Vanderlinden<sup>3</sup>: «Manifesta is essentially an experiment or, considering its founding members, even a Fluxus work. Being a nomadic rather than stationary exhibition, covering all of Europe rather a nation or a region, and involving extensive research rather than national representatives, it offers an exciting opportunity to capture the spirit of contemporary art every second year. Therefore, it is a profound study of reinvention. As much as this is exciting, it is also challenging. How can one capture such a spirit? What kind of selection and presentation is appropriate in this context? How does one give account for lively artistic situations within the framework of an exhibitions? What is Europe?» (*Manifesta2* 1998, p. 6).

Questioni e propositi ambiziosi, finalizzati al potenziamento di una processualità che al prestigio stabile dell'opera privilegiasse le possibilità della ricerca e la pluralità del dialogo – e non a caso è proprio in occasione di M2 che si aprirà l'Info Lab, uno spazio di discussione, documentazione e workshop che, di volta in volta diversamente declinato e interpretato, accompagnerà in maniera costante il percorso di Manifesta – che non hanno però sempre trovato, ed era prevedibile, pieno riscontro nelle proposte concretamente messe in campo dalla rassegna che, lo ha

---

<sup>3</sup> In realtà, la seconda edizione avrebbe dovuto avere luogo a Stoccolma, ma la Svezia rinunciò all'ultimo minuto ad ospitare la mostra, la cui organizzazione non era ancora affidata alla International Foundation Manifesta (IFM), istituita nel 1999 ad Amsterdam e tuttora responsabile del coordinamento delle varie attività legate alla biennale. Gli archivi e i cataloghi di tutte le edizioni di Manifesta sono consultabili on line sul documentatissimo sito della biennale: <http://manifesta.org/>.

sottolineato con efficacia Igor Zabel, per sua stessa, internazionale natura, di fatto ha ottenuto il risultato di favorire gli incontri fra gli addetti ai lavori piuttosto che quello di raggiungere l'obiettivo, pure richiesto, di creare occasioni di sviluppo per la locale scena artistica e culturale (Boutoux 2005, p. 209). La terza edizione, tenutasi a Ljubljana, in Slovenia nel 2000, ancora una volta a firma di un team internazionale di curatori, Francesco Bonami, Ole Bouman, Maria Hlavajová, Kathrin Rhomberg, ha lavorato ad esempio sull'inquieto rapporto est/ovest, presentando, tra l'altro, l'emblematico lavoro del collettivo Stalker, un intervento di arte pubblica, *Transborderline*, giocato appunto sulla connessione tra le frontiere, nel caso specifico tra l'Italia e la Slovenia, come pure, a conferma di quanto evidenziato da Zabel, tra diverse istituzioni dell'arte - Villa Medici, la Biennale Architettura, la stessa Manifesta. Più ampia per numero di artisti e per locations, l'edizione successiva [M4, 2002] ha provato a mettere a fuoco, con la regia di Iara Boubnova, Nuria Engueta Mayo e Stéphanie Moisdon Trembley, il tema, molto largo e per alcuni versi persino sfuggente, della memoria e della storia, misurandosi in differenti spazi, pubblici e privati, di Frankfurt con la questione, oramai ineludibile, dell'archivio, di cui Manifesta ha fatto un motivo costante della propria proposta, soprattutto nelle prime edizioni, in cui obiettivo primario era, si è detto, riflettere sulla nuova geografia europea e sui suoi conflitti, di cui la biennale non sempre ha però saputo cogliere o, ancor meno, risolvere le contraddizioni e le tensioni, come dimostrerà, lo vedremo, la clamorosa cancellazione dell'edizione 2006, prevista a Cipro. Più efficace, mi pare, il contributo che Manifesta ha portato alla riflessione sulle pratiche curatoriali, oggetto di una sperimentazione che ha riguardato soprattutto le edizioni più recenti, segnate da un progressivo slittamento dalle posizioni di partenza della biennale. Se l'opzione itinerante formulata negli anni '90 sembrava infatti ben rispondere alla necessità, già citata, di procedere secondo la logica orizzontale e aperta della allora nascente *network society* (Castells 1996) e, più complessivamente, esprimeva con un certo anticipo la svolta spaziale che ha riguardato la produzione artistica contemporanea, a proposito della quale la critica ha ultimamente ipotizzato l'avvento di un ambivalente «cosmopolitismo estetico» (Barriendos 2014), la discussione attorno alla figura del curatore e alle differenti modalità espositive sembra infatti caratterizzare il lavoro svolto da Manifesta nella prima decade del nuovo secolo, un periodo in cui, e non è una coincidenza, si sviluppano i curatorial studies e la storia e la teoria delle esposizioni si codifica come una nuova disciplina.

### **Lo sviluppo della rassegna e l'attenzione alle pratiche curatoriali**

*Journal of contemporary curatorship*: questo è l'eloquente sottotitolo di *MJ-Manifesta Journal*, periodico che dal 2003 raccoglie contributi di varia natura – saggi,

interviste, documenti, testimonianze, trascrizioni di tavole rotonde e dibattiti - organizzati di volta in volta attorno a precisi nuclei tematici. *The Revenge of the White Cube?* era, ad esempio, la questione (l'interrogativo) oggetto nel numero d'esordio della rivista, mentre *Biennials* e *Exhibition as a Dream* gli argomenti discussi nei due numeri successivi, in cui, ed è un dato non trascurabile, la riflessione sul museo e le sue funzioni appare frequente, a conferma di come la tradizionale distinzione tra istituzioni permanenti e mostre periodiche abbia ormai perduto di senso ed efficacia, anche alla luce delle trasformazioni che hanno interessato la stessa figura del curatore, il quale, più sensibile di un tempo alle ragioni dell'educazione e alle esigenze di un pubblico sempre meno spettatore e sempre più "partecipante", proprio nel museo trova oggi un recinto protetto, un ambito di ricerca e di sperimentazione in cui il peso del mercato e del collezionismo è meno diretto e determinante rispetto a quanto accade per le *mega-exhibitions*. La pubblicazione di *MJ*, periodico che, nato dalla Fondazione Manifesta, ha ormai una sua piena indipendenza, continua tutt'oggi ad accompagnare l'attività della biennale, e si è articolata in serie costituite da sei numeri, ognuna delle quali è stata di volta in volta affidata ad un distinto team editoriale. In occasione dell'apertura della serie più recente, interamente scaricabile on line <<http://www.manifestajournal.org/issues>>, *MJ* ha cambiato sottotitolo, che ora significativamente recita *around curatorial practices*, un cambiamento che è «a response to the consolidated understanding of the notion "curatorial"» (Fijen 2012). E, del resto, di questo "consolidamento" della nozione di curatela la stessa Manifesta è stata, non c'è dubbio, responsabile, grazie anche alle proposte espositive di ricerca che hanno caratterizzato in particolare le edizioni successive al 2003: la quinta, ospitata nel 2004 a Donostia-San Sebastian, nei Paesi Baschi, una regione fortemente segnata dal bilinguismo e dai conflitti politici (ma anche da una eccezionale rinascita dovuta proprio all'arte e all'architettura contemporanee veicolate dall'esemplare quanto discusso Guggenheim di Bilbao), ha insistito, ad esempio, in particolare sulle relazioni e il mutuo scambio tra produzione artistica e contesto urbano. Emblematico, in questo senso, il caso della sesta edizione della rassegna, che si sarebbe dovuta tenere a Cipro e che è stata poi cancellata per l'impossibilità di trovare un accordo tra i due stati che tuttora si dividono, senza riconoscimento reciproco, il governo e il territorio dell'isola. Manifesta 6, prevista nell'autunno 2006 a Nicosia, non è riuscita a mediare, come era nelle sue ottimistiche intenzioni, tra le due metà della capitale dell'isola, ancora sfigurata dal muro che separa la parte greco-cipriota da quella turco-cipriota, eppure, nonostante il fallimento, ha rappresentato un interessante laboratorio critico, artistico ed educativo. In particolare, il Department 2, affidato alla cura di Anton

Vidokle<sup>4</sup>, artista e critico che aveva scelto per l'occasione cipriota di proporre non una mostra ma una sorta di scuola d'arte sperimentale, un «sito super attivo di produzione culturale» (Vidokle2010, p. 152) poi riadattato alle realtà di Berlino e di New York, ha offerto qui una interessante prova della vocazione sperimentale che definisce il progetto di Manifesta, biennale che fin dalle sue origini, legate, come si è ricordato, al crollo dell'Unione Sovietica e alla fine della contrapposizione tra Europa dell'est e dell'ovest, non si è mai voluta sottrarre al confronto con le contraddizioni della storia e della geografia del presente, osando talvolta proposte e tesi controverse – una per tutte, quella, presentata come un interrogativo, da Robert Fleck in occasione di M2 sulla possibilità di un' arte “post comunista” (Fleck 2005) – mentre la settima Manifesta, diffusa in più siti della regione Trentino Alto Adige - Bolzano, Fortezza, Rovereto, Trento - e affidata alla cura di Adam Budak, di Anselm Franke/Hila Peleg e dell'indiano Raqs Media Collective, si è con decisione orientata ad interventi site-specific, in una stretta relazione con la storia e l'identità dei singoli contesti espositivi, osando nel caso della mostra *Scenarios*, allestita nell'ex forte ausburgico di Fortezza, a due passi dal Brennero, anche rinunciare alla materialità delle opere a vantaggio di un'esperienza immersiva giocata sul suono, la luce e la parola letteraria. L'edizione successiva, dedicata alla questione, certamente urgente quanto complessa, del dialogo fra Europa e il Nord Africa attraverso il Mediterraneo, ha visto al lavoro nella regione spagnola di Mursia tre differenti collettivi curatoriali [Alexandria Contemporary Arts Forum -ACAF, Chamber of Public Secrets - CPS e tranzit.org], a riprova di come la curatela collettiva si sia affermata negli ultimi anni come un campo di sperimentazione molto vivace (*Collective Curating* 2010), di cui Manifesta in questo caso ha messo in evidenza protocolli ed anche limiti.

Affidata alla salda e molto riconoscibile guida del curatore messicano Cuauhtémoc Medina, affiancato comunque da una curatrice locale, anche Manifesta 9 si è proposta di prendere netta distanza dal «modello standard di biennale» (Medina 2012, p. 25) ovvero da una produzione di mega-show che esprime esclusivamente letture orizzontali e istantanee dello stato dell'arte. Incrociando Gramsci e Adorno, Medina ha rivendicato nel suo testo come, forse meno efficacemente, nella scelta delle opere, legata in maniera persino eccessiva al tema

---

<sup>4</sup> Il Department 2, oltre alla cura di Anton Vidokle, coadiuvato da Kaja Pawelek, prevedeva la partecipazione di numerosi critici e artisti: Boris Groys, Martha Rosler, Walid Raad, Jalal Toufic, Tirdad Zolghadr, Liam Gillick, Anri Sala, Mete Hatay, Tobias Rehberger, Yiannis Papadakis, Christian Jankowski, Neurotransmitter, Pierre Huyghe, Akram Zaatari, Chrostodoulos Panayiotou, Ali Cherri, Alexandra Weirstall, Amber Onar, Antonios Bogadakis, Mike Bouchet, Carlos Motta, Carolina Caydeco, Driton Hajredini, Emily Mast & Carly Busta, Ethan Breckenridge, Fia Backstrom, Gabriel Lester, Haris Pellapaisiotis, Hila Peleg, Hubert Czerepok, Jakup Ferri, Jonah Freeman, Jose Leon Cerrilo, Julieta Aranda, Katina Saoulli, Katsura Kuniera, Koken Ergun, Liz Linden, Mandla Reuter, Munir Al Azawi, Pelin Uran, Polonca Lovsin, Regina Basha, Santiago Cucullu, Serap Kanay, Setareh Shahbazi, Shahab Fotouhi, Nico Dockx.

iconografico del carbone, a un tempo materia e metafora, il carattere politico e conoscitivo della sua biennale, con la quale ha voluto affrontare un vero e proprio scavo archeologico del moderno. *The Deep of the modern era*, appunto, il titolo di una esposizione che anche nella scelta di un'unica sede - l'ex complesso minerario di Watershei, a Genk, nella regione belga di Limbourg, - ha inteso contrastare la diffusa tendenza delle biennali (e della stessa Manifesta) a dilagare e disperdersi in molteplici e talvolta inaccessibili location, puntando piuttosto sulla concentrazione e l'approfondimento.



Fig. 1: Manifesta 9, l'ex complesso minerario di Watershei, Genk.



Fig. 2: Manifesta 9, Ni Haifeng, *Para-production* 2008-2012.

Un'opzione che è stata raccolta e radicalizzata in senso istituzionale nella decima edizione della rassegna, che per la prima volta nel corso della sua storia ha trovato esclusiva ospitalità in un grande museo, l'Hermitage, un'istituzione di lunga e



prestigiosa storia che negli ultimi anni ha orientato la propria politica in senso espansionistico, partecipando alle dinamiche di globalizzazione che tra la fine del secolo scorso e gli inizi del nuovo hanno caratterizzato, con alterni successi, l'ipersviluppo del sistema espositivo e l'affermazione di alcuni potenti brand museali<sup>5</sup>.



Fig. 5: Manifesta 10, Installation view dell'opera di Gerhard Richter, *Ema, Nude on a Staircase*, 1966 allestita nel Palazzo d'Inverno.

### **Se la biennale sceglie il museo: Manifesta 10 all'Hermitage**

A mettere (definitivamente?) in discussione la programmatica inclinazione di Manifesta alla ricerca di nuove modalità curatoriali ed espositive e alla promozione di realtà artistiche non ancora pienamente riconosciute dal mercato, è stata l'edizione 2014 della biennale europea, curata da Kasper König a San Pietroburgo. Coinvolta nelle trionfali celebrazioni dei 250 anni dell'Hermitage, la mostra – una «Manifesta senza manifesto» come ha dichiarato in catalogo lo stesso curatore (ed. Koenig

<sup>5</sup> Su questo punto cfr. almeno Ciorra & Suma eds. 2003 e Werner 2006.

2014, p. 24) - ha lavorato quasi esclusivamente all'interno degli spazi imponenti dell'Hermitage (Il Palazzo d'Inverno, il Nuovo Hermitage e il General Staff Building) creando con essi un rapporto piuttosto convenzionale, in alcuni casi persino servile, rinunciando ad ogni dissonanza, a qualsiasi sperimentazione, sia per quanto riguarda il display sia per quanto concerne la proposta di nuovi nomi e di inedite ricerche.

Esemplare, in questo senso, la presenza di Gerhard Richter, la cui opera – un dipinto del 1966 – appariva perfettamente incorniciata nello sfarzo del Palazzo d'Inverno, o quella di Thomas Hirschhorn, altra riconosciuta star del sistema globale dell'arte, la cui monumentale installazione, concepita davvero secondo una ormai riconosciuta *biennial scale*, era assolutamente compatibile con le dimensioni imponenti, annichilenti, persino, della corte interna del General Staff Building, dove pure trovava posto la grande struttura, una sorta di macchina della memoria, di Ilya ed Emilia Kabakov, anch'essi protagonisti indiscussi della scena artistica contemporanea.



Fig. 3: Manifesta 10, Thomas Hirschhorn, *ABSCHLAG* 2014 (General Staff Building dell'Hermitage).

Scelte spettacolari che, al di là della qualità delle singole opere, dimostrano la volontà celebrativa e il poco coraggio di questa edizione di Manifesta, peraltro preceduta ed accompagnata da polemiche che non hanno però avuto conseguenze significative. Da più parti, infatti, era stato chiesto il boicottaggio della biennale a causa della politica del governo russo rispetto alla crisi in Ucraina e ai diritti degli omosessuali, una questione, quest'ultima, liquidata con astuzia nelle stanze dell'Hermitage, dove a fare da contrappunto ai ritratti di illustri omosessuali di Marlene Dumas o alle foto e al video di Valdislav Mamyshev-Monroe, prima drag-queen russa, erano didascalie bilingui che dichiaravano queste immagini inadatte ai minori di 16 anni.



Fig. 4: Manifesta 10, Marlene Dumas, *Great Men* 2014 (Hermitage).

Un'opzione espositiva di tipo decisamente istituzionale che Viktor Misiano, Presidente della Fondazione Manifesta, ha rivendicato come il necessario cambiamento di stato di una biennale non più giovane (Manifesta festeggiava la sua decima edizione, mentre dal canto suo l'Hermitage nel 2014 compiva 250 anni di

vita), che dopo aver esplorato esperienze curatoriali e spazi espositivi inconsueti (fabbriche, uffici postali, cantieri navali, carceri abbandonate) alla fine «ritorna al museo» (ed. Koenig 2014 p. 12). Ma a quale museo? Ad un museo dell'iperconsumo, purtroppo, la cui politica di colonizzazione ha mostrato ormai tutti i suoi limiti, come attesta chiaramente la chiusura nel 2008 del Guggenheim-Hermitage di Las Vegas. Una scelta di retroguardia, visto che le nuove politiche museali, sulla scorta della Nouvelle Museologie, hanno recepito le questioni poste dai cultural studies e le spinte postcoloniali adottando anche dinamiche e procedure del web 2.0 (ma c'è già chi parla di un museo 3.0), sconfessando così la tradizionale stabilità del museo, oggi sempre più spesso aperto a pratiche performative e ad esercizi di sperimentazione e di condivisione. Il museo degli anni dieci è, dunque, un museo dialogico, una zona di contatto [Clifford] e di consapevole conflitto le cui strategie partecipative accomunano sempre più decisamente la natura dell'istituzione espositiva per eccellenza a quella ibrida e felicemente inconclusa dell'arte stessa, dell'*installation art*, specialmente (Zuliani 2015), di cui il museo più che conservare gli esiti, spesso effimeri, impermanenti per strategica volontà di sparizione, asseconda e condivide contraddizioni e rischi, possibilità e promesse, con un coraggio e una consapevolezza critica che le biennali, anche quelle dichiaratamente alternative come Manifesta, sembrano purtroppo avere smarrito.

<http://manifesta.org>

### **L'autrice**

Stefania Zuliani (1968) è docente di Teoria del museo e delle esposizioni in età contemporanea e di Teoria della critica d'arte all'Università di Salerno. Sono numerosi i saggi e i volumi che ha dedicato a temi e protagonisti della critica e dell'arte del secolo scorso, evidenziando in particolare i rapporti fra arte, poesia e scrittura dell'arte. Più di recente, ha preso in esame aspetti e problemi del global art world, orientando il suo studio alle relazioni che legano la produzione artistica e critica degli ultimi decenni alla forma-museo e al sistema espositivo. L'analisi delle trasformazioni che hanno segnato la natura dell'opera, la funzione della critica, il ruolo dell'artista e quello del pubblico è confluita nei volumi *Effetto museo. Arte critica educazione* (Milano, 2009), *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte* (Milano, 2012) e *Senza cornice. Spazi e tempi dell'installazione* (Roma, 2015).

Critico d'arte, collabora da oltre vent'anni con la Fondazione Filiberto Menna - Centro Studi d'Arte contemporanea (Salerno-Roma), per la quale ha curato workshop, convegni, pubblicazioni e mostre. Dal 2015 è componente del Comitato Scientifico del Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma e del Museo Diocesano "San Matteo" di Salerno.

e-mail: szuliani@unisa.it

### **Riferimenti bibliografici**

Altshuler, B 2008, *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History. Volume I: 1863-1959*, Phaidon, London.

- Altshuler, B 2013, *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002*, Phaidon, London.
- Barriendos, J 2014, 'Un cosmopolitisme esthétique? De l' "effet Magiciens" et d'autres antinomies de l'hospitalité artistique globale', in *Géo-esthétiques*, eds K Quiròs & A Imhoff, éditions B42, Dijon, pp. 157- 163.
- Belting, H & Buddensieg, A (eds.) 2009, *The Global Art World. Audience, Markets and Museums*, Ostfildern .
- Bishop, C 2013, *Radical Museology or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, London.
- 'How a European Biennial of Contemporary Art Began' 2005, in *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, eds B Vanderlinden & E Filipovic, MIT Press, Cambridge, Ma., pp. 189-200.
- Boutoux, T 2005, 'A tale fo two cities: Manifesta in Rotterdam and Ljubljana', in *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, eds B Vanderlinden & E Filipovic, MIT Press, Cambridge, Ma., pp. 201-217.
- Castells, M 1996 *The Rise of Network Society*, Blackwell Publishers, Oxford and Malden, Mass.
- Chaumier, S 2012, *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, Paris.
- Ciorra, P & Suma, S (eds.) 2003, *I musei dell'iperconsumo,Atti del convegno internazionale a cura di F. Purini*, Triennale di Milano, Milano, Accademia Nazionale di San Luca, Roma.
- Collective curating* 2010, *Manifesta Journal* #8.
- Enwezor, O 2008, 'Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form', in *MJ – Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship*, Silvana Editoriale, Milano.
- Filipovic, R, Nienojewski, B & Vanderlinden B 2005, 'One day every wall will fall: select chronology of art and politics after 1989', in *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, eds B Vanderlinden & E Filipovic, MIT Press, Cambridge, Ma., pp. 21-44.
- Filipovic, E, van Hal, M & Øvstebø, S (eds.) 2010, *The Biennial Reader, an anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*, Hatje Cantz, Ostfildern.
- Filipovic, E, van Hal, M & Ovstebo, S 2010, 'Biennialogy', in *The Biennial Reader, an anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art*, eds E Filipovic, M van Hal, M & S Øvstebø, Ostfildern 2010, pp. 12-27.
- Fijen, H 2012, 'Introduction to Manifesta Journal Series 3', *Manifesta Journal* #13, Available from:<http://www.manifestajournal.org/issues/fungus-contemporary#page-issuesfunguscontemporaryintroductionmanifestajournalseries3> [20/04/2015].
- Fleck, R 2005, 'After "Art after Communism?"', in *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, eds B Vanderlinden & E Filipovic, MIT Press, Cambridge, Ma., pp. 258-263.
- Manifesta 2. European Biennial for Contemporary Art* 1998, Agence luxembourgeoise d'action culturelle a.s.b.l., Casino Luxembourg.
- Martini, F & Martini, V 2011, *Just Another exhibition. Storia e politiche delle biennali*, Postmedia books, Milano.

- Medina, C 2012, *Manifesta9. The Deep of the Modern. A subcyclopaedia*, Silvana Editoriale, Milano.
- Migliore, T 2013, *Biennale di Venezia: Il catalogo è questo*, Aracne, Roma.
- MJ – Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship* 2008, Silvana Editoriale, Milano.
- Koenig, K (ed.) 2014, *Manifesta 10: The European Biennial of Contemporary Art*, Walther Koenig Books, London.
- O' Neill, P & Wilson, M (eds.) 2010, *Curating and the educational turn*, Open Editions, London Amsterdam.
- O'Neill, P 2007, *The Curatorial Turn: from practice to discourse*, in *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, eds J Rugg & M Sedgwich, Bristol, Chicago.
- Quiròs, K & Imhoff, A (eds) 2014, *Géo-esthétiques*, éditions B42, Dijon.
- Quiròs, K & Imhoff A 2014, 'Glissement de terrain', in *Géo-esthétiques*, eds K Quiròs & A Imhoff, éditions B42, Dijon, pp. 5-16.
- Vanderlinden, B & Filipovic, E (eds) 2005, *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, MIT Press, Cambridge, Ma.
- van Winkel, C 2005, 'The rhetorics of Manifesta', in *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennals in Post-Wall Europe*, eds B Vanderlinden & E Filipovic, MIT Press, Cambridge, Ma., pp. 219-230.
- Vecco, M 2002, *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel. Esposizione, vendita, pubblicizzazione*, Franco Angeli, Milano.
- Vidokle, A 2010, *Exhibition to school: unitednationasplaza*, in *Curating and the educational turn*, eds P O' Neill & M Wilson, Open Editions, London, Amsterdam, pp. 148-156.
- Werner, P 2006, *Museum Inc.: Inside the Global Art World*, Prickly Paradigm Press, Chicago, Ill.
- Zuliani, S 2012, *Esposizioni. Emergenze della critica d'arte*, Bruno Mondadori, Milano.
- Zuliani, S 2015, *Senza cornice. Spazi e tempi dell'installazione. Without a frame. Space and time of installation*, Arshake, Roma.