

Vittoria Martini

Il canone espositivo e il caso *Ambiente/Arte*



Abstract

Nel testo *A canon of exhibitions*, Bruce Altshuler spiega come abbia stabilito i criteri che gli hanno permesso di individuare le mostre che potevano definirsi “canoniche” ed entrare in una storia delle esposizioni che egli stesso stava contribuendo a delineare a partire dal 1994. Seguendo questi criteri *Ambiente/Arte: dal Futurismo alla Body Art* risulta essere una mostra canonica esemplare: curata da Germano Celant e fulcro dell’intera edizione tematica della Biennale di Venezia del 1976, è stata la prima mostra a storicizzare l’arte installativa (dunque centrale per la storia dell’arte) oltre ad avere proposto un allestimento concettualmente così complesso da aprire innumerevoli narrative (dunque centrale per la metodologia curatoriale). Il mio intervento intende compiere una prima analisi di un caso studio emblematico ancora senza letteratura, proponendo un inquadramento del contesto nel quale la mostra *Ambiente/Arte* è stata concepita, spiegando i motivi della sua rilevanza e tracciando un bilancio critico che ricade su una questione metodologica e di messa in discussione degli strumenti interpretativi finora elaborati per la scrittura della Storia delle Esposizioni.

In *A canon of exhibitions*, Bruce Altshuler explains how he established the criteria that allowed him to identify the exhibitions that could be defined as "canonical" and enter into a history of the exhibitions that he was helping to delineate starting from 1994. Following these criteria *Environment / Art: from Futurism to Body Art* turns out to be an exemplary canonical exhibition: curated by Germano Celant and fulcrum of the entire thematic edition of the 1976 Venice Biennale, it was the first exhibition to historicize the installation art and therefore it's central for the history of art, and for proposing a conceptually complex set-up to open countless narratives in terms of curatorial innovation. My intervention intends to make a first analysis of an emblematic case study still without literature, proposing a framework of the context in which the exhibition *Environment / Art* was conceived, explaining the reasons for its relevance and drawing a critical balance that falls on a methodological question and questioning the interpretative tools developed up to now for the writing of the History of Exhibitions.



Nel 2010 Bruce Altshuler pubblica *A canon of exhibitions* (Altshuler 2010), il testo in cui spiega quali fossero stati i criteri che gli permisero di individuare le mostre che potevano essere definite “canoniche” e quindi entrare di diritto in una storia delle esposizioni che lui stesso aveva iniziato a delineare con la pubblicazione, nel 1994, di *The Avantgarde in Exhibition* (Altshuler 1994). Il lancio della serie *Exhibition histories* di Afterall è del 2010 e tra il 2008 e il 2013 sono usciti i due tomi sulle mostre che hanno fatto la storia, editi da Phaidon, di nuovo a cura di Bruce Altshuler (Altshuler 2008, 2013). Dunque la questione del canone è piuttosto recente.

È effettivamente opinabile che il farsi della storia delle mostre debba seguire le tracce che sono state proprie del farsi della storia dell'arte, cioè di una storia fatta di capolavori (Vogel 2014). È altresì vero che, come sostiene Altshuler, «senza esempi canonici restiamo senza una lingua franca» necessaria per delineare una zona discorsiva e la discussione in un campo altrimenti sterminato. Ma come e chi forma il canone? Come si può stabilire quali mostre includere?

Sostanzialmente i criteri che individua Altshuler nel 2010 sono due: le mostre che per il loro significato storico-artistico sono importanti per la storia dell'arte e le mostre che, per l'approccio curatoriale innovativo, per il loro processo e il loro allestimento, introducono modi inediti di presentare le opere cambiando la maniera stessa nella quale si concepisce una mostra. In conclusione, per Altshuler, una mostra è canonica quando «il suo studio produce le più ricche narrative» (Altshuler 2010).

Seguendo questo ragionamento, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art* rientra in entrambi i criteri e sembrerebbe essere una mostra canonica per antonomasia e dunque un caso studio estremamente produttivo. Curata nel 1976 da Germano Celant nell'ambito della *37. Esposizione Internazionale d'Arte* della Biennale di Venezia, *Ambiente/Arte* ha storicizzato l'arte installativa collegandola alle avanguardie storiche (dunque una mostra centrale per la storia dell'arte), proponendo un modello espositivo in cui il lavoro curatoriale tra spazio, tempo, architettura e teatralità, ha generato una mostra sia site che time-specific in cui la coerenza è data dalla relazione tra il medium espositivo e le opere esposte (dunque centrale per l'approccio curatoriale). Allora come si spiega la sua assenza dall'attuale storiografia espositiva? Nel breve tempo a disposizione, oggi vorrei presentare uno studio preliminare di questa mostra che offre spunti di analisi essenziali in un'epoca in cui l'esperienza è diventata parte integrante delle opere mettendo in crisi lo stesso formato espositivo (von Hantelmann 2014).

Entriamo nello specifico della mostra. La Biennale d'arte del 1976 era la prima edizione a tenersi dopo la riforma del 1973 seguita alle proteste sessantottine. La completa trasformazione istituzionale era evidente nell'impostazione tematica generale (Collicelli Cagol & Martini, 2018). Il tema «ampio e preciso», concordato con i commissari internazionali, era *Ambiente, partecipazione e strutture culturali*. La Commissione di Arti Visive e Architettura della Biennale decise che la mostra centrale sull'«ambiente fisico», l'*environment*, sarebbe stata la base teorica portante di tutta l'edizione tematica del 1976. Coerentemente alle nuove linee date alla Biennale riformata, la mostra non fu affidata a una commissione di esperti come voleva la tradizione pre-riforma, ma alla visione personale e soggettiva di un unico curatore: Germano Celant.

Quando alla fine del 1975 fu invitato da Vittorio Gregotti, direttore del settore Arti

Visive e Architettura, a presentare un progetto per la Biennale del 1976, Celant era reduce da un lungo soggiorno in California dove aveva conosciuto la comunità di artisti che lavorava con lo spazio e la luce. Celant era già un grande esperto di arte installativa e ambientale riconosciuto a livello internazionale¹. Per Celant il presupposto per realizzare una mostra sull'ambiente fisico era di lavorare in uno spazio reale, ma in ottanta anni di allestimenti di biennali, il padiglione centrale era diventato un accumulo di sovrastrutture che camuffavano completamente lo spazio originale. Ogni mostra era una «decorazione dello spazio» (Celant 2009) e la sovrapposizione di strutture temporanee, aveva prodotto uno spazio posticcio. Riportare lo spazio espositivo alla sua forma originale era il punto di partenza della riflessione curatoriale: «pulire lo spazio per riportare indietro la storia» (Celant 2009), eliminare tutte le sovrastrutture per arrivare alla struttura essenziale dello spazio espositivo. Ciò che restava erano i pavimenti di cemento, i muri di mattoni e i soffitti a lucernari, cioè un ambiente lontano dallo spazio espositivo aulico, tipico dell'immaginario di chi visitava tradizionalmente la Biennale di Venezia. Tornare alle origini strutturali dello spazio espositivo, significava ragionare in termini storici sulla genealogia del rapporto tra artista e spazio, su quale fosse stato il primo movimento ad avere utilizzato i muri non soltanto come supporto per la pittura, ma come parte integrante dell'opera.

L'idea di ragionare in maniera spaziale era centrale nella ricerca di Celant di quel periodo, così influenzata dagli artisti californiani e da Michael Asher in particolare che gli aveva insegnato a vedere «la realtà dello spazio dietro ai muri bianchi» (Celant 2009). Nel 1967 Celant formula la teoria dell'«immagine che si fa spazio» in occasione de *Lo spazio dell'immagine*, la mostra di ambienti realizzati in situ in un palazzo tardogotico di Foligno (Celant 1967). A pochi mesi di distanza, lo stesso anno, Celant cura la prima mostra che definisce l'Arte Povera come movimento, intitolandola *Im-Spazio*. È proprio l'interesse per lo spazio che porta Celant a individuare gli artisti dell'Arte Povera, per il controllo del modo e del luogo in cui i loro lavori richiedevano di essere esposti nello spazio che era supporto e parte integrante delle opere.² L'occasione definitiva per riflettere sull'osmosi tra ricerca visuale e progettazione architettonica, Celant la trova nei primi anni '70 con la collaborazione con la rivista di architettura *Casabella*.

Pochi mesi prima di iniziare a lavorare su *Ambiente/Arte*, Celant formalizza la sua riflessione sullo spazio in un articolo intitolato *Artspaces* pubblicato su *Studio International* (Celant 1975). In questo articolo Celant traccia la genealogia del rapporto

¹ Prima che il termine *Installation art* diventasse comune nel lessico dell'arte contemporanea, si usava il termine *environment*, *project art* o *temporary art*, (Reiss 1999).

² Sono indicativi i titoli delle opere presenti nella mostra *Arte povera-Im Spazio* alla Galleria La Bertesca, Genova 1967. Basti citare, Luciano Fabro, *Pavimento tautologia*, 1967; Giulio Paolini, *Lo spazio*, 1967; Pino Pascali, *1 metro cubo di terra*, 1967, *2 metri cubi di terra*, 1967; Emilio Prini, *Perimetro d'aria*, 1967.

tra artista e spazio, mettendo un punto alla ricerca iniziata con la teorizzazione dell'*Im-spazio* otto anni prima. Se Jennifer Licht nel testo a catalogo di *Spaces* (Licht 1969) citava come precursori dell'arte installativa Richard Wagner e la teoria del *Gesamkunstwerk*, in *Artspaces* Celant fa un passo oltre proponendo un prologo teorico che radicava il rapporto artista-spazio nella storia dell'arte italiana. Celant individua due orientamenti, il primo «surface-oriented (visual field)» e il secondo volumetrico, da un lato citando Giotto e la Cappella degli Scrovegni e dall'altra riferendosi alla Camera degli Sposi di Andrea Mantegna o agli interni barocchi. Celant poi collega questi archetipi alla storia dell'arte moderna, agli ambienti futuristi, costruttivisti, De Stijl, Dada, fino a Duchamp e alle mostre surrealiste. Dopo una cesura storica dovuta alla seconda guerra con il conseguente cambiamento del rapporto tra artista e società, Celant prosegue la genealogia con Pollock, Yves Klein, Fontana e la pittura che si espande fino ad assumere dimensioni ambientali per arrivare alla seconda metà degli anni sessanta quando l'installazione diventa uno dei medium artistici più utilizzati. Dopo l'exkursus storico-artistico, Celant analizza teoricamente, e non più individualmente, i diversi utilizzi dello spazio per categorie come ad esempio: «lo spazio-oggetto» (Nouveau Realisme e Pop art), lo «spazio ottico cinetico» (con gli esperimenti di Nuova tendenza, GRAV, gruppo Zero, Scheggi, Bonalumi), lo «spazio figurale» (Oldenburg, Warhol, Ceroli), lo «spazio fattuale» (Buren, LeWitt, Palermo, Flavin, Judd), lo «spazio vivo» (Acconci, Gilbert&George, Kounellis, Kusama, Fioroni) e infine lo «spazio esperienza» (Asher, Turrell, Nordman, Nauman) (Celant 1975).

Con *Artspaces* Germano Celant definisce e iscrive l'arte installativa in una genealogia, storicizzandola e contestualizzandone la proliferazione contemporanea. La stessa genealogia e gli stessi esempi sono la struttura di *Ambiente/Arte*. Dal momento che la mostra doveva essere «come un viaggio dentro a un quadro a tre dimensioni» (Celant 1976), lo spazio espositivo era stato ridotto al suo grado zero, alla neutralità pura. La questione era come mettere in mostra gli ambienti storici in questo spazio, dal momento che erano andati per lo più dispersi, smembrati o distrutti e, se integri, non traslabili. La soluzione tradizionale sarebbe stata quella di esporre le fotografie degli ambienti storici e i singoli oggetti che li componevano. Celant, però, voleva che la sua mostra fosse «non solo da vedere, ma da vivere, abitare» (Celant 1976): non si poteva però entrare in una fotografia e gli oggetti singoli, avulsi dal contesto per il quale erano stati realizzati, perdevano completamente di significato. Come rendere dunque allo spettatore quella esperienza spaziale che era la stessa ad essere stata al centro della ricerca di quegli artisti? Celant lo spiega nel progetto della mostra consegnato nel dicembre del 1975 alla Commissione di Arti visive e architettura della Biennale.

Dovendo operare in una struttura (padiglione) già formulata nei suoi valori architettonici ed ambientali esterni, rimane l'unica possibilità di una strutturazione e modificazione artistiche degli interni. L'ipotesi di mostra si basa quindi sulle analisi, condizioni e modalità di interazione tra arte ed ambiente interno. Si intende per quest'ultimo lo spazio limitato da 6 piani (pavimento, soffitto e 4 pareti), che può essere anche definito come "scatola muraria a scala umana". Il limite fisico su cui si basa la ricerca storica del rapporto arte ed ambiente è dunque uno spazio racchiuso. Gli esempi che verranno proposti all'attenzione del pubblico verteranno quindi sul rapporto di insieme tra ricerca volumetrico/visuale artistica e scatola muraria. Si cercherà allora di documentare gli ambienti e i lavori ambientali che gli artisti hanno prodotto dagli inizi del '900 ad oggi, tentando di ri/costruire gli esempi più espressivi e maggiormente sensoriali. (Celant 1975)

Celant partì proprio dall'idea futurista di totalità e, invece di documentare questa storia lavorando per tracce e frammenti, decise di ricostruirla. Consapevole delle problematiche connesse alla ricostruzione di opere d'arte che, se esposte in uno spazio espositivo, potevano risultare un'alterazione della storia, Celant dichiarò il suo intento didattico e informativo.³ Attraverso uno straordinario lavoro filologico con documenti d'archivio e aiuto di esperti, Celant ricostruì gli ambienti storici perché lo spettatore potesse entrare nella storia dell'arte non attraverso oggetti, ma attraverso spazi, cioè attraverso l'esperienza della storia. Celant voleva ricostruire quel legame andato perduto tra oggetto e spettatore attraverso l'esperienza spaziale, addirittura, dice, «sensoriale», ricreando il movimento in quello spazio, attivando lo spazio espositivo.

La mostra era suddivisa in due parti come era stata suddivisa in due parti la genealogia in *Artspaces*: la prima parte storica presentava il linguaggio, cioè l'arte installativa dal 1900 al 1966 e la seconda documentava la situazione contemporanea con ambienti realizzati dagli artisti invitati da Celant a realizzare un ambiente nello spazio del Padiglione Centrale. L'allestimento era stato studiato in stretto dialogo con gli architetti Gino Valle e Marica Redini. L'obiettivo era enfatizzare la cesura tra le due parti della mostra. Nella prima parte, infatti, gli oggetti esposti erano le ricostruzioni degli ambienti storici presentate all'interno di «scatole murarie a scala umana», disposte nello spazio del Padiglione. Celant e gli architetti decisero di utilizzare le superfici orizzontali, cioè i pavimenti, per esporre le ricostruzioni storiche, cioè i falsi, e le superfici verticali, cioè i muri che tradizionalmente ospitano la pittura, per esporre

³ La ricostruzione degli ambienti d'artista era una questione molto recente. Il Van Abbenmuseum di Eindhoven è la prima istituzione a intraprendere un programma di ricostruzioni alla metà degli anni sessanta (Bishop 2013).

gli originali cioè i documenti, le fotografie d'epoca, i frammenti di storia. Le pareti esterne delle scatole murarie erano state trattate con una vernice lucida e contrastavano nettamente con i muri del Padiglione che al contrario erano stati lasciati grezzi, di mattoni a vista appena intonacati. Veniva dunque a crearsi un gioco di scatole cinesi in cui lo spazio del Padiglione Centrale rappresentava lo spazio reale che conteneva lo spazio finto delle ricostruzioni degli ambienti. Questa distinzione tra spazio reale e spazio ricostruito, era enfatizzato dall'utilizzo della luce. Infatti le sale del Padiglione Centrale erano illuminate dalla luce naturale che filtrava dai lucernari, mentre l'interno delle scatole murarie era illuminato da luce artificiale. Proprio questo contrasto tra le pareti lucide degli ambienti ricostruiti e lo scarno spazio espositivo, voleva ricordare costantemente al pubblico che quando si trovava in un ambiente, non si trovava in uno spazio reale, ma in una narrazione: lo spazio reale era lo spazio espositivo costantemente illuminato dalla luce naturale.

L'utilizzo della luce era un elemento integrante dell'allestimento spaziale. La luce reale segnava l'ingresso alla seconda parte della mostra, quella che documentava la situazione contemporanea. Una porta dell'ultima sala della prima parte della mostra, era lasciata aperta sui Giardini invitando lo spettatore a uscire dal padiglione, alla luce del giorno, per rientrare nelle sale dove tredici artisti erano stati invitati a realizzare un ambiente nello spazio del Padiglione Centrale. Come nella parte storica la luce naturale e lo spazio espositivo facevano da *trait d'union* per la lettura del percorso storico fatto di spazi chiusi e luce artificiale, nella parte dedicata all'ambiente contemporaneo era proprio lo spazio reale ad essere il soggetto delle opere. C'è una bellissima immagine della sala 12, quella che ospitava i *Wall drawings* [1972] di Sol LeWitt. Le pareti della sala, scelta dall'artista per la sua simmetria tra porte e pareti, erano state dipinte di nero. Sui muri si vede la combinazione di linee bianche dritte/curve, rotte e diagonali, secondo il codice sintattico deciso dall'artista. L'austerità della stanza è violentemente interrotta dalla grande apertura sul verde del giardino come se l'artista avesse accettato di mettere in dialogo logica e caos, matematica e natura. Opere come *Untitled* [1976] di Robert Irwin, che consisteva in una finestra prospettica sul paesaggio esterno (cioè il traffico di barche del canale antistante), o *Untitled* [1976] di Maria Nordman, che tagliò una fessura dall'alto al basso della parete del padiglione per realizzare un ambiente soltanto con il chiaro/scuro naturale. Sembra essere evidente il lavoro fatto sulle porte e sulle finestre del Padiglione, tanto da diventare un elemento dell'allestimento concettuale della mostra.

Lungo tutto il percorso della mostra, lo spettatore doveva entrare e uscire dai box e dagli ambienti attraverso porte sottodimensionate per altezza o larghezza, salire alti scalini o adattarsi al buio o alla luce, camminare affondando i piedi nella terra o piegarsi fino a doversi mettere a carponi per attraversare dei tunnel che portavano da un

ambiente all'altro. Lo spettatore doveva insomma compiere azioni fisiche in quell'epoca prima dell'introduzione delle norme di sicurezza, che permetteva una grande sperimentazione e libertà allestitiva. Anche l'uscita dello spettatore dal padiglione tra la prima e la seconda parte della mostra, era fisica, ma anche simbolica perché segnava il passaggio di temporalità dalla narrazione storica, a quella del presente.

Le diverse temporalità erano visibili a livello allestitivo, come si è visto, ma anche a livello concettuale. La parte storica non soltanto era propedeutica, ma era essenziale alla comprensione di quella contemporanea. Infatti la parte storica era composta dalle ricostruzioni delle opere, dunque non da originali, ma che potevano avere una vita successiva come oggetti, mentre la parte contemporanea, costituita dalle opere originali realizzate dagli artisti, una volta finita la mostra non sarebbero più esistite. Seppure le due sezioni si presentassero nettamente differenti dal punto di vista allestitivo, erano legate dalla costante dell'ambiente grezzo del padiglione centrale con l'unica variante del mattone imbiancato nella parte storica e lasciato naturale nella parte contemporanea. Si può addirittura argomentare che Germano Celant abbia trattato lo spazio espositivo della parte storica come fosse quello della pagina bianca di un libro di storia che stava scrivendo. Celant, infatti, con *Ambiente/Arte* intende scrivere la storia dell'arte installativa nel luogo deputato alla produzione di storia come lo era la Biennale di Venezia. Invece di raccontare questa storia attraverso dei capolavori, lo fa offrendo allo spettatore un sistema informativo fatto di immagini, oggetti, esperienze, richiedendo come si può richiedere a un lettore, una partecipazione mentale attiva per leggerla.⁴

Questa mostra assume ulteriore significato se si considera il contesto in cui è stata realizzata: la Biennale di Venezia alla prima edizione post-contestazione e post-riforma. La Biennale, e nello specifico il direttore del settore Arti visive e Architettura Vittorio Gregotti, era consapevole che chiamando Germano Celant a curare la mostra tematica strutturale di quella edizione, chiamava un curatore tutt'altro che neutrale. Celant imposta *Ambiente/Arte* utilizzando lo stesso metodo che gli artisti esposti applicavano alla realizzazione delle loro opere, compiendo una profonda critica istituzionale dal cuore dell'istituzione per antonomasia dell'arte. Celant mette in discussione e sfida le convenzioni di ottanta anni di Biennale realizzando una mostra storica realizzata con oggetti *falsi* e non opere d'arte originali, nel luogo per eccellenza della presentazione e della produzione della storia dell'arte. Inoltre presenta per la prima volta in Biennale installazioni site-specific che per loro natura sarebbero esistite soltanto durante la vita della mostra, introducendo la questione della temporalità delle opere in relazione a quella della loro esposizione.

⁴ Interessante a questo proposito la pubblicazione Celant 1972.

Ambiente/Arte è una mostra che mette lo spettatore al centro di una narrazione non univoca e frontale, ma aperta e dinamica, offrendogli un'esperienza in prima persona per entrare poi in contatto con il resto del pubblico nel momento della condivisione dell'esperienza e dunque di un evento che non avrebbe potuto ripetersi. *Ambiente/Arte* è una mostra sulla natura delle mostre che proponeva un nuovo punto di vista per guardare e esperire l'arte diversamente.

Dunque perché se è una mostra che evidentemente «apre alle più ampie narrative», non compare ancora nella storiografia delle esposizioni? Da un lato è certamente una questione di irreperibilità di fonti primarie. *Ambiente/Arte* al momento è ricostruibile soltanto attraverso pochi documenti e tante deduzioni logiche prodotte dalla connessione delle tracce lasciate sul percorso da Germano Celant⁵. Ma c'è anche una questione culturale che ha a che fare con la lingua dominante e con la conseguente diffusione bibliografica.⁶ Il canone deve essere dinamico, in quanto l'emergere di mostre storiche deve fare senso rispetto alla rilevanza con le tendenze artistiche e espositive correnti. I casi studio che si propongono dovrebbero uscire dall'analisi specifica dei documenti per provare a ragionare criticamente su di essi. Concludo riportando una citazione che bisognerebbe sempre tenere in mente quando si deve valutare se una mostra è necessario che rientri nella storia delle esposizioni:

A dynamic exhibition history needs to present the show under discussion as a complex node of competing and contradictory forces while also paying attention to the exhibition as a medium (...). The task now is to make this history more riveting and polemical –in ways that invite us to reflect on why exhibitions matter and what they might be capable of today (Bishop 2014)

L'autrice

Dottore di ricerca in Storia dell'arte contemporanea, dal 2013 insegna Storia delle mostre e delle pratiche curatoriali a Campo, il corso per curatori della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Torino). Nel 2009 è stata invitata da Thomas Hirschhorn a ricoprire il ruolo di "Ambassador" del The Bijlmer

⁵ Al momento in cui scrivo non mi è stato ancora possibile accedere all'archivio della Fondazione Celant. Il testo più approfondito sul quale sto lavorando, sarà realizzato utilizzando fonti edite e la documentazione che sto reperendo tra Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia, e altri archivi privati.

⁶ Ad oggi il canone delle mostre è contenuto nei due tomi editi da Phaidon e curati da Bruce Altshuler che sono adottati come libri di testo in tutte le accademie e università, oltre che nei corsi curatoriali (Altsuhler 2013). L'unica mostra italiana a comparire in quella pubblicazione è *Arte povera+Azioni povere*, curata da Germano Celant ad Amalfi nel 1968. Questa coincidenza è quasi certamente giustificata per le dirette connessioni di questa mostra con la più celebre *When attitudes become form* che curò l'anno successivo il direttore della Kunsthalle Bern, Harald Szeemann. È noto il legame tra Harald Szeemann e Germano Celant che venne invitato a tenere una conferenza in occasione dell'inaugurazione della mostra a Berna nel 1969.

Spinoza-Festival, Amsterdam. Nel 2005 ha curato la ricerca storica e d'archivio per il progetto di Antoni Muntadas *On Translation: I Giardini*, (Padiglione Spagnolo, 51. Biennale di Venezia).

Tra le sue pubblicazioni più recenti: *Come la Biennale di Venezia ha istituzionalizzato il '68*, in AA.VV. "Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta" (Postmediabooks 2018); *The importance of the re-contextualization of an art fair* ("The Exhibitionist", November 2017) n. 1970: *A Biennale in Search of Itself* ("The Exhibitionist", n.11, 2015); *Just Another Exhibition: storie e politiche delle biennali*, (con F. Martini, Postmediabooks, 2011); *Questions of Authorship in Biennial Curating*, in AA.VV. *The Biennial Reader. An Anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art* (Bergen Kunsthalle-Hatje Cantz, 2010).

Riferimenti bibliografici

Altshuler, B 1994, *The Avantgarde in Exhibition*, Abrams, New York.

Altshuler, B 2008, *From Salon to Biennials. Exhibitions that made art history: 1863-1959*, Phaidon, London New York.

Altshuler, B 2010, 'A Canon of exhibitions', *Manifesta Journal*, no.11, pp. 5-12.

Altshuler, B 2013, *Biennials and beyond. Exhibitions that made art history: 1962-2002*, Phaidon, London New York.

Bishop, C 2013, *Radical Museology: Or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Konig, London.

Bishop, C 2013, 'Reconstruction era: the anachronic time(s) of installation art', in *When attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013*, ed G Celant, Progetto Prada Arte, Venezia, Milano, pp. 429-436.

Bishop, C 2014, 'Show of force. Claire Bishop on Making art global', *Artforum*, March.

Celant, G 1967, *Arte Povera – Im spazio*, Galleria La Bertesca Masnata Trentalance, Genova.

Celant, G 1967, 'L' "Im-spazio"', in *Lo spazio dell'immagine*, a cura di U Apollonio, Alfieri, Venezia, pp. 20-21.

Celant, G 1972, *Book as artwork 1960/1972*, 6 Decades Books, New York.

Celant, G 1975, 'Artspace', *Studio International* 190, September/October, pp. 114-123.

Celant, G 1977, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, La Biennale di Venezia, Venezia.

Celant, G 2009, *Arte Povera – Im Spazio. Ambiente/Arte*, The history of exhibitions: beyond the ideology of the white cube, Macba, Barcelona. Available from: <<http://www.macba.cat/en/audio-germano-celant>> [30 aprile 2018].

Collicelli Cagol, S & Martini, V 2018, 'The Venice Biennale at its turning points: 1948 and the aftermath of 1968', in *Making Art History in Europe after 1945*, Reina Sofia Routledge Ashgate, Madrid London.

Licht, J 1969, *Spaces*, The Museum of Modern Art, New York.

Reiss, J 1999, *From margin to center. The spaces of installation*, MIT Press, Cambridge (MA) London.

Von Hantelmann, D 2014, *The Experiential Turn*, Walker Art Center. Available from: <<http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>> [30 aprile 2018].

Zanella, F 2012, *Esporsi. Architetti, artisti e critici a confronto in Italia negli anni Settanta*, Scripta, Verona.

Documenti consultati

Celant, G 1975, Materiale consegnato al Consiglio direttivo del 5-7 dicembre 1975, b.225, "Riunione commissioni Arti visive e architettura 1975", Fondo Storico La Biennale di Venezia, Arti Visive, Archivio Storico delle arti contemporanee La Biennale di Venezia

Celant, G 1976, I temi della Biennale '76, in *Dentro il quadro*, teche Rai, Roma