

La coesistenza dell'arte (1993), ovvero il transnazionalismo alla prova della caduta del muro di Berlino

Clarissa Ricci

Università di Bologna

Contact: Clarissa Ricci clarissa.ricci3@unibo.it

ABSTRACT

The 45th Venice Biennale (1993), curated by Achille Bonito Oliva, focussed on a transnational methodology. However, hardly any pavilion joined the project and with the Balkan war not far from Venice, the dream of a European brotherhood faded. Within this context was conceived *The Coexistence of Art*, curated by Lóránd Hegyi, which underlined the complex dynamics that emerged from the dissolution of the Soviet bloc. Compared with Trigon biennials (Graz, 1963-1990), the text emphasises the epistemic change in the representation of Eastern Europe that occurred in the Eighties. The paper intends to highlight how European transnationalism has its roots in a changed notion of 'near east'. On the one hand, this shift allowed the maintenance of a conceptual unity of Europe; on the other, it camouflaged a deep orientalist attitude.

KEYWORDS

Coexistence, transnationalism, Venice Biennale, Eastern Europe, East

La Biennale transnazionale del 1993

La caduta del muro di Berlino nel 1989 provocò una reazione a catena che scardinò la geopolitica del continente europeo nell'arco di pochissimi anni. Da un punto di vista culturale il primo effetto fu quello di innescare un ripensamento della concezione di Europa dell'Est. Venuta giù la cortina di ferro della guerra fredda, le aspettative di una fratellanza ritrovata vennero presto deluse dalle guerre nei Balcani e dai nazionalismi che emersero dalla dissoluzione dell'ex Unione Sovietica. Lo spirito iniziale, ancora entusiasta e volto ad un futuro pluralistico e transnazionale, venne raccolto da Achille Bonito Oliva nella Biennale del 1993 che significativamente intitolò *Punti Cardinali dell'Arte*. L'intento era quello di rileggere l'arte del Novecento alla luce delle avanguardie che

dall'inizio del secolo avevano stimolato la produzione artistica mondiale in un continuo scambio tra est e ovest¹. Le parole chiave attraverso cui Bonito Oliva raggruppò e descrisse allo stesso tempo le mostre - che come in un mosaico avrebbero dovuto restituire un'immagine complessa della contemporaneità - furono non a caso: nomadismo e coesistenza. Con la prima parola, egli faceva riferimento soprattutto alla mobilità degli artisti che andando alla ricerca di un altrove - mitico, topografico e simbolico - costruivano legami e ibridazioni fra culture. Per coesistenza invece egli intendeva riferirsi tanto ad una pratica espositiva che puntava alla convivenza di molteplicità di linguaggi - dalla pittura al video, dalle arti visive alla musica - quanto alla possibilità dell'incontro fra nazioni, dall' Africa alla Cina². La XLV Biennale di Venezia, che coinvolse quasi ottanta curatori e seicento artisti, si componeva infatti di quindici mostre disseminate per tutto il territorio cittadino, sottolineando in questo modo, una estensione espositiva che andava oltre i Giardini. La visita della Biennale partiva con la mostra *Passaggio a Oriente*, che ne racchiudeva altre dedicate all'esperienza giapponese di Gutai, alla neoavanguardia francese dei Lettristi oltre a giovani artisti russi e cinesi. Il percorso continuava al padiglione centrale con *Punti dell'Arte* e *Muri di Carta*, per poi proseguire in altre sedi per Venezia come ad esempio ai Granai alla Giudecca con le mostre *Slittamenti*, incentrata sulla multidisciplinarietà, e l'omaggio a John Cage *Il suono rapido delle cose*; alla Fondazione Bevilacqua La Masa con una mostra sui giovani artisti veneziani *Deterritoriale*; alle ex-Vetereie con una esposizione dedicata alla poesia, *Viaggio verso Citera*, e alle Procuratie nuove con *La coesistenza dell'arte*, oggetto del presente testo³. Il palinsesto espositivo era poi completato, come in ogni edizione, dalle mostre dei padiglioni nazionali. Nonostante i padiglioni, avessero sempre costituito un formidabile sistema organizzativo che aveva garantito nel tempo ad una istituzione come la Biennale - che operava con un budget esiguo, costantemente in balia della politica italiana - di perpetuare una mostra internazionale ogni due anni, all'indomani della seconda guerra mondiale la loro configurazione ai Giardini mostrava però tutta la loro obsolescenza⁴. Dopo la caduta del muro di Berlino nel 1989 questa percezione divenne ancora più marcata. Un esempio eclatante fu quello dell'ex-padiglione Jugoslavia che a causa del mancato raggiungimento di un accordo fra i paesi proprietari, fu concesso alla Biennale per un'altra mostra, significativamente intitolata *Macchine della Pace*. Bonito Oliva pertanto, per dare slancio al meccanismo rappresentativo dei padiglioni nazionali difficile da cambiare - principalmente perché costituito da strutture edificate di cui i vari paesi erano proprietari - propose ai commissari un ribaltamento di interpretazione dei padiglioni che avrebbe permesso da un lato di non smantellare un sistema espositivo sostenibile, dall'altro di rivoluzionarne il concetto. La proposta fu quella di adottare una politica espositiva transnazionale. Se da un punto di vista pratico questa richiesta comportava che si invitasse ad esporre o accogliesse un artista proveniente da un paese senza padiglione, da un punto di vista teorico la proposta minava il concetto stesso di rappresentazione nazionale. Non a caso, infatti, l'invito ad un approccio transnazionale venne largamente ignorato. Come

¹ Bonito Oliva, Achille (a cura di). *45. Esposizione Internazionale, La Biennale di Venezia. Punti Cardinali dell'Arte*. catalogo generale. Venezia, Marsilio 1993.

² Questa Biennale, pur non essendo la prima cronologicamente a farlo, viene ricordata per aver aperto in maniera significativa ai paesi dell'Africa, includendo padiglioni dei paesi di Senegal e Costa d'Avorio, e ai paesi del continente asiatico di cui i quattordici giovani pittori cinesi inclusi della mostra *Passaggio a Oriente* furono i principali rappresentanti.

³ Oltre alle mostre citate facevano parte del mosaico espositivo voluto da Bonito Oliva anche: *Fratelli*, una mostra dedicata ai due artisti Tano Festa e Francesco Lo Savio, la mostra di Francis Bacon, *Il Cavallo di Leonardo*, che consisteva in una installazione galleggiante di fronte ai Giardini, *Aperto'93*, la mostra dei giovani artisti e *Macchine della Pace* che viene menzionata più avanti nel testo. Si veda anche Ricci, Clarissa. "From trans to mosaic. The Venice Biennale of 1993: reinterpreting a format", in Carolyn Christov-Bakargiev (a cura di), *ABO THEATRON. L'arte o la vita*, catalogo della mostra Castello di Rivoli. Milano, Skira, 2021, pp. 156-161.

⁴ Ricci, Clarissa. "From Obsolete to Contemporary: National Pavilions and the Venice Biennale", in *Journal of Curatorial Studies*, 9, 1, 2020, pp. 8-39.

testimoniato dalle registrazioni degli incontri preparatori di Bonito Oliva con i commissari, riproposte nell'installazione *Garden Program* (1993) di Andrea Fraser al padiglione Austriaco, al di là di pochi commenti positivi l'opportunità di abolire antiche abitudini di sfacciati trionfalismi nazionali venne boicottata, preferendo un “*international nationalism*”⁵ che perpetuava un internazionalismo senza dialoghi, costituito unicamente dall'accostamento di diversi nazionalismi. Al di là delle opere memorabili, quale fu l'intervento ad esempio di Hans Haacke e Nam June Paik per il padiglione tedesco che valse loro il Leone d'oro, il progetto transnazionale della Biennale del 1993 fu dunque un sostanziale fallimento⁶. Da questa data in poi, le contraddizioni messe in luce dal sistema di rappresentanza nazionale sono state semplicemente perpetuate e l'aumentare dei paesi alla Biennale è divenuto sintomo dell'aumentare dei conflitti mondiali. L'insuccesso del progetto transnazionale di Bonito Oliva poggiava su una interpretazione di Oriente, fratellanza e transnazionalismo che aveva attraversato il Novecento ma che stava sgretolandosi con la caduta del muro di Berlino, esattamente come il pavimento distrutto di Hans Haacke suggeriva.

L'inascoltato richiamo ad una svolta transnazionale fu certamente una occasione mancata per la Biennale di rinnovare il proprio sistema espositivo, ma non vanno d'altro canto sottolineati eccessivi accenti di novità al progetto Oliviano. Sotteso al programma della Biennale era il desiderio di Bonito Oliva di mostrare l'attualità - e forse universalità - della propria pratica curatoriale, tanto da guadagnarsi l'appellativo di Biennale autobiografica. Una spinta questo che lo portò a condensare in questa edizione un campionario di mostre che si rifacevano a quelle da lui organizzate nel passato. Il risultato fu un progetto grandioso nella misura ed eterogeneo nella proposta. La XLV Biennale sarebbe stata oltre che autobiografica anche piuttosto conservativa se Bonito Oliva non avesse avuto problemi economici che lo portarono a cancellare la mostra storica, *Venti dell'Arte*, programmata per Palazzo Ducale⁷. Gli vanno riconosciuti in ultima istanza intuito e generosità. Per contro la capacità che ebbe di incorporare nel progetto giovani curatori che seppero guardare avanti alle novità del momento gli valsero la possibilità di realizzare una edizione della Biennale memorabile. Fu così ad esempio per *Aperto'93*: grazie allo spazio che diede al team di Flash Art capeggiato da Helena Kontova venne realizzata una delle edizioni della mostra dei giovani a Venezia più di successo. Fra le numerose mostre presenti diede anche spazio ad una mostra, *La coesistenza dell'arte: un modello espositivo*, oggetto di indagine di questo testo, che ci permette di mettere a fuoco un momento cruciale del cambiamento in atto della nozione di Oriente e con essa quella di transnazionalismo. La mostra è stata spesso collocata all'inizio di un processo di riconsiderazione e ridefinizione dell'arte dei paesi dell'ex-Europa dell'Est, venendo genealogicamente collocata come antecedente di mostre quali *Europa, Europa: Das Jahrhundert Der Avantgarde in Mittel-und Osteuropa* (Bonn 1994) - che rispondeva alle aporie di *Westkunst* (Colonia, 1981)- oppure *Aspekte/Positionene: 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa, 1949-1999* (Vienna, 1999-2000), o ancora le mostre *Beyond Belief: Contemporary Art from East Central Europe* (Chicago, 1995) e *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe* (Stoccolma, 1999-2000) più incentrate sulla produzione artistica del periodo immediatamente dopo la caduta del muro⁸. Nonostante il riconoscimento da diverse parti dell'importanza di *La coesistenza dell'arte*, la mostra non è stata

⁵ Hlavajova, Maria, S. Sheikh, “Editor’s Note: Forming the West”, in Hlavajova Maria, S. Sheikh (a cura di). *Former West. Art and the Contemporary after 1989*. Cambridge MA, MIT Press, 2017, p. 27.

⁶ Ricci, “From Obsolete to Contemporary”, cit.

⁷ Ricci, Clarissa. “Towards a Contemporary Venice Biennale: Reassessing the Impact of the 1993 Exhibition”, in *OBOE Journal of Biennials and Other Exhibitions*, 1, 1, 2020, pp. 78-98.

⁸ Fra i testi che inseriscono *La coesistenza dell'arte* in una genealogia di mostre sul tema si veda ad esempio Hughes, Henry Meyric. “When East gas East and West gas West: Art Attitudes in the Cold War” in Barbara Vanderlinden, E. Filipovic (a cura di), *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in PostWall Europe*. Cambridge, MIT Press 2005, pp. 133-152.

analizzata alla luce delle numerose riflessioni che sono scaturite in ambito storico su mostre simili, né sono mai state messe in evidenza le sue peculiarità.

La coesistenza dell'arte, fu un modello espositivo ?

Il titolo stesso della mostra, *La coesistenza dell'arte: un modello espositivo*, impone due ordini di questioni che verranno qui di seguito esaminate: quale sia il principio specifico di coesistenza proposto dalla mostra, e in che modo questa possa considerarsi un modello espositivo.

Il progetto nacque dal dialogo fra il curatore Lóránd Hegyi e Bonito Oliva nell'estate del 1992 intorno alla possibilità di organizzare per la XLV esposizione della Biennale di Venezia una mostra che mettesse a tema la produzione artistica dell'Europa dell'Est. Un interesse in questo senso era stato già perseguito nella manifestazione veneziana nell'edizione precedente diretta da Giovanni Carandente che viene innanzitutto ricordata per la mostra sugli scambi culturali fra artisti a Berlino, *Ambiente Berlin*, che - anche se fortuitamente dal momento che la sua organizzazione era cominciata prima della caduta del muro - mise al centro dell'attenzione la questione dell'esistenza di un terreno comune in Europa. Era stata però in particolare la mostra dei giovani, *Aperto 90*, a registrare un interesse verso i paesi dell'ormai ex-Europa dell'Est⁹. A solo un anno di distanza dalla storica esposizione di *Magiciens de la terre* (Parigi 1989), la mostra della Biennale sembrava ignorarla, venendo infatti criticata per una mancata apertura nei confronti del lontano Oriente asiatico e africano. I curatori, infatti, aveva cercato di volgersi ai fratelli dell'Europa dell'Est, dimostrarono goffamente e forse involontariamente che 'gli altri', 'gli estranei' erano proprio quelli provenienti dai paesi dell'ex-blocco sovietico. Tale difficoltà si espresse di fatto nell'incapacità dei curatori di guardare alla produzione di questi artisti che apparivano loro poco aggiornati. La scelta per *Aperto 90* ricadde infatti su artisti che pur provenendo da Ungheria, Polonia, Slovenia, vivevano prevalentemente in città come Londra, Parigi o New York e che quindi avevano assorbito o interpretato nella propria produzione artistica l'inflessione linguistica occidentale.

Nella Biennale del 1993, questo dato venne messo in evidenza da Bonito Oliva, sottolineando quanto il fenomeno della migrazione degli artisti (nomadismo culturale) fosse stato al contrario un elemento distintivo della cultura d'avanguardia Europea. Lo scopo della XLV Biennale, condiviso da Hegyi, intendeva dunque mettere in evidenza la fecondità data dagli scambi culturali all'interno di una area geografica caratterizzata in quel momento da contrasti. Per illustrare quanto il terreno comune europeo fosse costituito da scambi, migrazioni, incontri e molteplicità, Hegyi si rivolse all'esperienza della biennale di Trigon in Austria. La mostra, finanziata dal ministero della cultura austriaca, nasceva anche dal desiderio di mettere in evidenza quanto l'Austria essendo al centro dell'Europa, in una posizione frontaliere fra est e ovest per vocazione dunque aperta a scambi, potesse ricoprire il ruolo di capitale mitteleuropea. Al di là dell'opportunità politica che la mostra offrì, *La coesistenza dell'arte* faceva appello ad una narrazione che era stata in effetti costruita in quella parte d'Europa. L'esposizione si sviluppava su due livelli: retrospettivo e di indagine sull'attualità. La scelta degli artisti si era basata da un lato sulla loro provenienza mitteleuropea e dall'altra, nel tentativo di rappresentare anche da un punto di vista storico i cambiamenti all'interno di quest'area transculturale, sull'età anagrafica; vennero scelti infatti artisti di diverse generazioni, rappresentanti

⁹ Carandente, Giovanni (a cura di). *La Biennale di Venezia. XLIV Esposizione internazionale d'arte. Dimensione futuro. L'artista e lo spazio*, catalogo generale. Milano, Fabbri editori, 1990; *Ambiente Berlin: XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra. Milano, Fabbri editori, 1990.

gli anni Settanta e Ottanta fino alle nuove leve. In primo luogo vennero considerate le relazioni artistiche dell'Europa centrale ed orientale degli anni Ottanta con una particolare attenzione all'Austria, che come paese neutrale, aveva assunto un ruolo di mediazione culturale, e in secondo luogo la mostra apriva lo sguardo verso i modi espressivi della coscienza artistica contemporanea nei paesi dell'Europa centrale e meridionale con l'intento in ultima istanza di dissipare l'idea dell'esistenza di "blocchi"¹⁰. Il pensiero sotteso a questa formulazione si può dunque sintetizzare nel seguente modo, ovvero che dopo quarant'anni di separazione tra est e ovest si presentava nuovamente la possibilità di ricreare uno "spazio culturale cooperativo, aperto alla comunicazione [...] in cui le regioni come Italia, Austria, Cecoslovacchia, Ungheria e Jugoslavia avevano mantenuto la loro affinità storica, incuranti di strutture statali politiche sviluppatesi in seguito"¹¹. Un'intenzione che rinforzava la coscienza della multiculturalità e coesistenza promossa dalla Biennale del 1993. Alcune opere, sottolinea Hegyi nel catalogo, anche se realizzate in tempi più recenti sembravano sostenere questa posizione. Artisti come Hubert Schmalix, Jiri Georg Dokoupil, Braco Dimitrijević, che attraverso le loro opere e biografie - tutti gli artisti menzionati vivevano da tempo a Los Angeles, New York, Londra o Parigi - mostravano la compenetrazione nelle proprie istanze individuali della multiculturalità feconda a cui questi artisti appartenevano¹².

Oltre che a un principio generazionale e transnazionale, la selezione degli artisti rispondeva anche a quello di rappresentatività. Dall'Italia erano stati scelti artisti dell'ultima generazione della transavanguardia - espressione che a detta dei curatori esprimeva l'avanguardia europea degli anni Ottanta- fra cui Gianni Dessì, Piero Pizzi Cannella, Nunzio o esponenti della transavanguardia fredda come Stefano Arienti e Amedeo Martegani, insieme agli "artisti di oggetto" come Thorsten Kirchhoff e Felice Levini. L'Austria invece era rappresentata dagli artisti della "nuova pittura", e "nuova scultura" come il già menzionato Schmalix e Manfred Wakolbinger, e dai giovani pittori Herbert Brandl, Franz Graf, Peter Kogler, Herwing Kippenger, Manfred Erjautz. La ex-Jugoslavia era rappresentata da cinque artisti che rappresentavano le differenti posizioni estetiche: Marina Abramović, Braco Dimitrijević, Dubravka Rakoci, Marrjetica Potrč e Mirjana Dordević. Erano presenti inoltre anche due artisti ungheresi (Tamás Trombitás e László Mulasics) e due provenienti dall'ex-Cecoslovacchia (Jiri Georg Dokoupil e Jiri David).

La scelta della provenienza degli artisti di *La coesistenza dell'arte* era basata su uno specifico riferimento, ovvero la biennale di Trigon. L'esperienza della Biennale austriaca cominciò nel 1963 su iniziativa di Hanns Koren, che aveva anche fondato a Graz l'Accademia di Storia nel 1960. Koren aveva inteso fondare la biennale quale modo per mettere a confronto i contributi artistici dell'Austria con quelli di altri paesi che inizialmente, come suggerisce il nome Trigon, furono tre: Austria, Italia e Jugoslavia. Le prime due esposizioni furono realizzate grazie all'aiuto di alcuni curatori dei vari paesi, impegnati a selezionare, quasi fossero commissari di padiglioni nazionali, artisti per ciascuna nazione. Dopo il 1967, su iniziativa di Zoran Kržišnik e Umbro Apollonio, si cercò di allontanarsi da questa struttura nazionalistica e improntare delle mostre monografiche con un tema comune. Per il 1967 e la mostra successiva, si scelse quello di *ambiente/environment*, alla luce del quale vennero individuate opere e artisti che interpretassero il tema attraverso progetti di

¹⁰ Hegyi, Lóránd. "Coesistenza dell'arte" in *La coesistenza dell'arte*, cit. pp. 13-17, qui p. 13.

¹¹ Hegyi, cit. p. 14.

¹² Per i rapporti fra gli artisti italiani e jugoslavi nel secondo dopoguerra si veda Rubino, Giovanni. "Art, Technique and Ideology: Between Italian and Croatian New Tendencies", in *Cro.Artszia, Symmetri: Art&science*, atti del convegno, 4-7 maggio 2011, Zagabria, pp. 155-160.

attualità. Questa edizione in particolare costituì un episodio rilevante non solo nella storia di Trigon ma anche in quella delle esposizioni, influenzando ad esempio, ancora dieci anni dopo, la Biennale di Venezia¹³. Negli anni Ottanta nonostante venisse mantenuta l'idea di individuare ogni volta un tema, venne reintrodotta la rappresentatività nazionale seppur allargata, invitando paesi ospiti, quali Germania, Francia, Gran Bretagna, Spagna, Cecoslovacchia e Ungheria. Trigon aveva costituito per Graz un importante generatore di attrazione divenendo una piattaforma culturale formidabile. In alternanza alla biennale, infatti, si tenevano anche le “Settimane internazionali di pittura”, oltre che mostre personali di artisti di rilievo dei paesi coinvolti nella biennale. La selezione di alcune opere da queste esposizioni andarono poi a costituire la collezione della Neue Galerie a Graz¹⁴. La selezione degli artisti per entrambe queste serie di mostre veniva affidata a rinomati critici d'arte; per l'Italia si ricordano oltre al già nominato Apollonio, Lea Vergine, Maurizio Calvesi, Amnon Barzel, Chiara Bertola e Achille Bonito Oliva. Fu proprio il coinvolgimento notevole di quest'ultimo, che era parte del board di Trigon a partire dal 1981, a farlo annoverare fra le personalità più rilevanti nell'organizzazione della biennale austriaca e di renderlo particolarmente sensibile alla sua storia tanto da volerla celebrare in occasione della sua Biennale del 1993, nonostante solo un anno prima, si fosse tenuta una mostra retrospettiva a cura di Christa Steinle e Peter Weibel, *Identity: Difference. Piattaforma Trigon 1940–1990. A Topography of Modernity*. L'ultimo vero e proprio Trigon si era infatti tenuto nel 1991. Come racconta il direttore della manifestazione quell'anno Wilfred Skereiner, le difficoltà incorse nell'organizzazione, dovute ai conflitti fra i paesi, rese evidente che non sarebbe stato possibile continuare tali complesse negoziazioni per organizzare ogni volta la manifestazione¹⁵. Come anche Koren e Jungwirth, direttori prima di Skereiner, avevano avuto modo di sottolineare, Trigon era considerata una manifestazione di pace incentrata sulla questione dell'Europa di mezzo, ovvero Mitteleuropa, e le tensioni innescatesi dopo il 1989 e gli interessi nazionalistici dei nuovi paesi, dopo la disgregazione di Jugoslavia e Cecoslovacchia, costituivano un ostacolo insormontabili. Fu dunque l'impossibilità di una collaborazione fra i paesi ad un'apertura reciproca ad aver portato alla chiusura di Trigon.

Al di là delle ragioni autocelebrative di Bonito Oliva, perchè riferirsi all'esperienza di Trigon, seppure significativa, emulandone il funzionamento e mettendola a fondamento della mostra *La coesistenza dell'arte?* Come la chiusura di Trigon aveva dimostrato, la risposta alle condizioni politiche dell'Europa in quel momento sembrava sostenere che l'idea di un luogo di incontro culturale non poteva reggere di fronte alla realtà conflittuale dell'Europa.

Hegyì da un lato sostenne il progetto fondante di Trigon, ovvero che esistesse un concetto di Mitteleuropa elaborato all'inizio del Novecento che poteva costituire un terreno comune per l'Europa e dall'altro colse l'occasione per andare a fondo della domanda di identità che era alla base delle guerre e i conflitti dopo la caduta del muro.

¹³ Trigon 67 rimase una mostra molto significativa che influenzò anche l'impostazione della mostra di Germano Celant *Ambiente/Arte* alla Biennale di Venezia nel 1976. Si veda a riguardo Celant, Germano (a cura di). *Ambiente Arte* (1976). Nel 2017 è stata organizzata annua mostra retrospettiva su *Trigon 67*, aggiornata alle più recenti interpretazioni del tema dell'ambiente. Si veda a riguardo Müller, Dominikus (a cura di). *Trigon 67/17. Ambiente nuovo / post environment* (2017).

¹⁴ Steinle, Christa G. Danzer (a cura di). *Viaggio in Italia. Italian Art 1960 - 1990 from the collection of Neue Galerie Graz*, (2008).

¹⁵ “Trigon: Storie e prospettive. Intervista a Wilfred Skeiner di Rainer Fuchs”, in *La coesistenza dell'arte*, cit. pp. 21-34, qui p. 31.

D'altronde il concetto di Mitteleuropa, pur non essendo nuovo, acquisì negli anni dopo la caduta del muro nuovo vigore¹⁶. Se precedentemente aveva avuto un'accezione soprattutto anti-sovietica, dopo il 1989 andò ad identificare una area di comunanza culturale. Il concetto di Europa centrale (come unità culturale) venne successivamente abbandonato perché considerato un costrutto e perché venne a identificarsi con idee conservatrici e xenofobe volte a distinguere un'area dalle radici asburgiche in contrapposizione a quelle balcaniche o dell'Europa meridionale. Nell'uso che ne fece Hegyi il termine, indicava semplicemente il progetto di Trigon, sovrapponendosi a quello di transnazionalismo.

Anche la parola transnazionale però richiederà una piccola digressione. Il transnazionalismo, infatti, è stata ed è una parola largamente abusata, utilizzata indistintamente come sinonimo di internazionalismo, globalizzazione, o neoliberalismo¹⁷. L'accezione che interessa questo testo però si lega alla sua formulazione originaria, poi declinata in una forma di pacifismo durante il Novecento. La definizione di "transnazionale" venne coniata dall'intellettuale e critico americano Randolph Bourne per descrivere una forma di vita, visionaria e pluralistica, improntata a un'idea cosmopolita¹⁸. Le sue posizioni contro la guerra e il suo ruolo attivo di politico e pensatore hanno creato poi in America la base culturale per il dissenso contro la guerra. Per questo il transnazionalismo negli anni Sessanta e Settanta era in linea con i movimenti pacifisti internazionali in particolare con quelli contro la guerra del Vietnam¹⁹. Questa stessa linea pacifista fu quella che innervò il pensiero transnazionale della politica degli anni Ottanta dei partiti verdi in Europa e radicale in Italia. In campo artistico l'esperienza della biennale della pace di Robert Fillou²⁰ e prima di lui le performances *Eurasia* di Beuys si inscrivevano nello stesso filone di transnazionalismo alla Bourne. Egualmente era anche inteso il termine da Bonito Oliva, che su una possibile funzione di piattaforma della pace, pur echeggiando l'appellativo dato all'esposizione veneziana di "Ginevra delle arti"²¹ in epoca fascista, aveva cercato di rileggere lo spazio geopolitico dei Giardini. Pur non spingendosi in ulteriori elaborazioni Bonito Oliva marcò questa accezione con la mostra presso padiglione dell'ex Jugoslavia, *Macchine della pace*²² che sarebbe dovuta essere il primo passo per la costituzione di un museo della pace a Montecassino.

La coesistenza dell'arte pertanto, ispirandosi a Trigon, di cui riproponeva l'impianto espositivo, intendeva proporre uno spazio pacifico di incontro e scambio. L'operazione di Hegyi era però più articolata. Gli artisti provenienti dagli ex-paesi dell'Est erano stati chiamati anche a formulare degli "statements" di cosa ritenessero fosse l'arte dell'Europa dell'Est. Il risultato fu un'elaborazione articolata della storia dell'arte recente che proponeva una posizione complessa e spesso

¹⁶ Gerard Delanty. "The Resonance of Mitteleuropa. A Habsburgh Myth or Antipolitics?", in *Theory, culture and society*, 4, 1996, pp. 93-108, si veda dello stesso autore *Inventing Europe: Idea, identity, Reality*, Londra, Macmillan, 1995.

¹⁷ Per un'analisi del modo in cui è stata declinata l'accezione di transnazionalismo si veda Briggs, Laura, G McCormick, J.T. Way, "Transnationalism: A Category of Analysis", in *American Quarterly*, 60, 3, 2008, pp. 625-648.

¹⁸ Bourne, Randolph. "Trans-National America"[1916] in Randolph Bourne, *The Radical Will, Selected Writings, 1911-1918*. Berkeley CA, Olaf Hansen, 1977.

¹⁹ Briggs, Laura, G. McCormick, e J.T. Way, cit.

²⁰ *Zugend auf eine Biennale des Friedens* (Verso una biennale della pace) fu realizzata nel 1985 in Amburgo su iniziativa di Robert Filliou come espansione dell'approccio Fluxus. Nel 2017 all'evento è stata dedicata una esposizione retrospettiva presso il Kunstverein di Amburgo.

²¹ De Sabbata, Massimo. *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*. Udine, Forum Udine, 2006, p. 29.

²² *Macchine della pace*, curato da Laura Cherubini, esponeva le opere parte della collezione del costituendo Museo della pace a Montecassino di Tony Cragg, Shirazeh Houshiary, Ange Leccia, Roman Opalka e Mario Ceroli.

contraddittoria, che metteva in discussione i concetti di ‘arte universale’, ‘attualità’, ‘mondo occidentale’ insieme ad un interesse critico nei confronti della tradizione dell’avanguardia che per motivi politici aveva dovuto rifugiarsi nella clandestinità durante il regime sovietico²³. In altre parole, gli artisti di queste aree, si rendevano conto che la possibilità di scoperta di mondi nuovi, era rivolta verso se stessi. Quello che l’abbattimento della cortina di ferro comportava non era tanto lo spostamento libero verso altri paesi, ma un movimento verso l’interno, che implicava una riscoperta delle proprie tradizioni, che portava gli artisti ad una definizione nuova e radicale della propria identità artistica e dell’autodeterminazione nell’ambito internazionale²⁴.

La coesistenza a cui si appella dunque Hegyi va compresa alla luce di quel tentativo di definizione identitaria e culturale espressa dagli artisti nei propri statement. La proposta di formulare delle dichiarazioni da parte di Hegyi sembrava echeggiare un testo diffuso che si interrogava sull’esistenza o meno di una arte definibile dell’Europa dell’Est. La domanda - evidentemente retorica - era stata avanzata da Andrzej Turowski in *Exist-t-il un art de l’Europe de l’est* (1986) e diede avvio ad una riflessione che fu uno dei primi tentativi di studi comparati intorno a gruppi dell’avanguardia del Costruttivismo nell’Europa centrale, orientale e meridionale. La tesi di fondo di Turowski era che le avanguardie non riuscirono a portare avanti il progetto utopico di cambiamento del mondo a causa dell’incapacità e impossibilità di adattarsi alla politica repressiva sovietica. Al di là di alcune aporie che furono messe in evidenza da Esther Levinger²⁵, l’interrogativo di Turowski fu per molti studiosi un fondamentale precedente per le riflessioni intorno alla consapevolezza che sarebbe stato sempre più necessario fare i conti con le conseguenze di un lungo periodo in cui due parti vicine del mondo non avevano comunicato. Come osserva Piotr Piotrowski nella sua ricostruzione della parabola storiografica che ha interessato molti studiosi dell’Europa dell’Est²⁶, che li ha visti impegnati a interrogarsi su quale potesse essere la direzione giusta per una storiografia europea dopo il 1989, una delle prime tentazioni fu quella di sostenere, che esistesse una sola Europa, ovvero un terreno comune che aveva resistito sottotraccia nei confronti della storia. Alternativamente, molto comune anche la tendenza, esemplificata dal testo di Hans Belting *Art History After Modernism* (2003), di descrivere le due voci della storia dell’arte - quella occidentale e quella orientale - cercando quindi di far coesistere delle narrazioni della storia dell’arte che apparivano spesso contraddittorie.

Immediatamente dopo il 1989 la tendenza più diffusa, fu però quella, esemplificata dalla mostra *Europa, Europa*, ovvero di costruire un’unica storia dell’arte per l’Europa continentale cedendo in realtà alla tentazione di fare una (universale) storia dell’arte alla luce di parametri fondamentalmente occidentali. Fra le risposte più radicali a questo genere di approccio va perlomeno menzionata la costituzione di una collezione dell’arte dell’Est Europa portata avanti da Moderna Galleria di Ljubljana che la realizzazione di una mappatura dell’arte unicamente dell’Europa orientale fatta dal collettivo IRWIN²⁷.

²³ Hegyi, cit. p. 14.

²⁴ Hegyi, cit. p. 15.

²⁵ Levinger, Ester. “Review: Exist-t-il un art de l’Europe de l’Est, Andrzej Turowski”, in *The Structurist*, 27, 1987, pp. 102-106.

²⁶ Piotrowski, Piotr. *Art and Democracy in Post-communist Europe*. Londra, Reaction Books, 2012.

²⁷ Badovinac, Zdenka, P. Weibel. *2000+Art East Collection. The Art of Eastern Europe. A Selection of Works for the International and National Collections of Moderna Galerija Ljubljana*. Vienna, Folio 2001; IRWIN (a cura di). *East Art Map. Contemporary Art in Eastern Europe*. Londra, MIT Press, 2006.

Hegyì, in qualche modo resistette sia alla tentazione sia del processo di universalizzazione sia di fare una storia binaria, occidentale e orientale. La richiesta di fornire degli statement infatti rendeva dinamica la questione della coesistenza, introducendo - probabilmente in modo forse non voluto - non tanto l'accessione pacifista del transnazionalismo anni Ottanta, quanto piuttosto quello di una coscienza della differenze. Si può supporre infatti che abbia avuto una forma di influenza anche la rilettura dell'interpretazione marxista del ruolo dell'arte fatta da Ernst Fisher in *Von der Notwendigkeit der Kunst* (1959). Il testo, tradotto in inglese come *Art as necessity* (1963) e in Italiano - significativamente per il presente testo - come *Arte e coesistenza* (1969), esaminava il rapporto tra arte e realtà sociale, sostenendo che il compito dell'arte fosse tanto riflettere la realtà in tutti i suoi difetti e imperfezioni, quanto aiutare a mostrare come i cambiamenti e i miglioramenti potessero essere apportati. L'enfasi di Fisher sulla necessità degli individui di impegnarsi con la società, il rifiuto del consumismo dilagante, la visione radicale, affermativa e di speranza dell'impresa artistica sembra infatti coincidere con l'idea complessa di coesistenza portata avanti dalla mostra veneziana.

Orientalismo e Antagonismo

La coesistenza dell'arte prende atto dunque della morte del transnazionalismo pacifista senza però cancellarne il passato e l'ispirazione. Riparte dalle macerie e si volge agli artisti indagando la loro specificità artistica, svelando allo stesso tempo però un antagonismo debitore di un approccio orientalista, qui di seguito esaminato.

Hegyì stesso, ungherese di nascita e di stanza a Vienna, attraverso la concezione della mostra, si poneva quelle stesse domande rivolte agli artisti. La risposta proposta prese corpo in un'ulteriore stratificazione della parola "coesistenza" nella direzione della democrazia, che come indica Chantal Mouffe è luogo di tensioni e conflitti.

Sostiene Hegyì lucidamente che "mentre verso la fine degli anni Ottanta, con un'ideologia razionalista-democratica ed ottimistico-evoluzionista, si sperava nell'avvicinamento e disponibilità di comunicazione fra le ragioni europee, nello sgretolarsi dei blocchi contrastanti e nel risanamento veloce dei problemi delle minoranze e dei conflitti nazionali, bisognasse riconoscere il fatto doloroso che la sorte europea era determinata su due livelli di contrasti: da una parte la visione di un'Europa democratica, razionalista, transnazionalista e umanistica, e dall'altra il disfacimento grandi strutture politiche, la nascita di stati nazionali sempre più piccoli, nemici tra di loro, e addirittura nuove guerre di religione, crociate fondamentaliste ed uno sciovinismo culturale spesso razzista, populista e primitivo".²⁸

Quello che Hegyì si rende conto di non poter fare è proporre una mostra pacifica. La coesistenza pacifica, incorporata nel modo in cui il transnazionalismo era inteso fino alla fine degli anni Ottanta, non era la praticabile. Anzi, come nel caso della produzione di storie dell'arte universalistiche, l'apparente approccio di incontro e fratellanza, celava di fatto una radice orientalista di superiorità interpretata dall'Occidente nei confronti dell'Oriente accolto e riconosciuto. Osserva Igor Zabel²⁹, che durante la guerra fredda l'Oriente fu oggetto dell'universalismo modernista, quale strumento dell'espansionismo occidentale, e come manifestazione del suo imperialismo. Dopotutto, era l'Occidente ad essere universalista e ad aver

²⁸ Hegyì, cit., p. 13.

²⁹ Piotrowski, cit.

prodotto una concezione dell'arte attraverso categorie universali. Accomunare tutta l'arte del continente Europeo, al di là delle divisioni politiche e culturali, sanciva l'illusione di appartenere alla "famiglia occidentale" invece che alla cultura del blocco orientale. Essendo questa lettura ad una sola direzione, nel momento in cui la cortina di ferro si è sgretolata è stato evidente come questa visione non potesse essere semplicemente accettata da entrambe le parti. Pur avendo bisogno l'identità occidentale di un'alterità per potersi definire, l'accettazione di inclusione sotto mentite spoglie non poteva funzionare.

L'orientalismo come categoria critica venne introdotta da Said nel 1978 per indicare le pratiche discorsive con cui l'Occidente aveva dipinto e immaginato l'Oriente da molteplici punti di vista, da rappresentazioni politiche e sociali fino a quelle scientifiche e ideologiche. In particolare quanto interessa qui è la dinamica che ne è alla base. Secondo quindi un pensiero critico ormai acquisito, l'identità si definisce a partire dalla differenza che si stabilisce con l'Altro. Pertanto l'Altro - impersonato qui dall'Europa dell'Est - svolgeva una funzione di alter ego che ha permesso di definire l'Occidente europeo. Per quanto fosse "vicino" l'Oriente la cortina di ferro fu in grado di stabilire una chiara divisione tra "noi" e "loro", pertanto dall'inizio della guerra fredda fino a circa gli anni Novanta, l'unità concettuale della parte ovest dell'Europa si distinse da quella altrettanto omogenea al di là del muro. Una divisione che sembrava ridursi ad una distinzione geografica ma che invece fu profondamente politica e culturale: l'uso diffuso di 'Europa dell'Est' invece che 'orientale' - che aveva al contrario una connotazione più topografica - fu un chiaro sintomo.

I rivolgimenti del 1989 hanno creato confusione e incertezza dovuti alla caduta dei vecchi paradigmi. Se da un lato i confini di cosa era Oriente vennero semplicemente spostati più in là geograficamente, ad un livello sociale individuare che cosa fosse l'Altro divenne materia politica. Sostiene infatti Buchowski, sulla scorta di Gupta e Ferguson³⁰, che il nuovo orientalismo europeo fu un riflesso, derivato e correlato ai fenomeni della globalizzazione, del neocapitalismo, della migrazione ed estensione delle comunicazioni e che produsse a livello antropologico altrettante forme di 'othering'. Forme che fanno chiamare il vicino, barbaro, incivile, strano, cugino (invece che fratello). Sulla scorta di Said sono stati prodotti diversi studi che hanno analizzato esattamente questa scomposizione dell'Europa dell'Est, come ad esempio Wolff o anche Bakić e Hayden che insieme a Todorova si sono concentrati in particolare sulla questione dei Balcani³¹.

Quello che stava già cominciando ad emergere è che gli artisti dell'Europa orientale si rendevano conto di essere strumentalizzati come gli Altri dai loro potenziali partner occidentali. Seppure questa non era certamente una novità dal momento la cultura occidentale aveva una lunga tradizione di "orientalizzare" l'Europa dell'Est, negli anni Novanta questo atteggiamento assunse un sapore diverso essendo anche infarcito di quel pacifismo transnazionale con radici paternalistiche. Un esempio che mostrò chiaramente come questa strategia fosse evidente a chi dall'Est Europa veniva, fu la mostra *Interpol* (Stoccolma, 1996), che al contrario di *La coesistenza dell'arte* si tentò di mettere in luce tensioni e contraddizioni, ma ne venne sopraffatta. La mostra, nata da un'idea di Ian Åman e Viktor Misiano, prevedeva di invitare numerosi artisti dell'Est e

³⁰ Gupta e Ferguson sostengono che il nuovo ordine geopolitico emerso dopo il 1990 ha permesso che l'orientalismo venisse compreso come pratica della formazione dell'Altro per poter sfuggire ai confini di spazio e tempo, si veda Akhil Gupta, J. Ferguson (a cura di). *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham, Duke University Press 1997, p. 35.

³¹ Wolff, Larry. *Inventing Eastern Europe*. Stanford, Stanford University Press, 1994; Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. Oxford, University Press, 1997; Bakić-Hayden, Milica. "Nesting Orientalism: the case of Former Yugoslavia", in *Slavic Review*, 54, 4, 1995, pp. 917-931.

dell'Ovest a selezionare partner dal lato opposto dell'ex cortina di ferro per collaborare a progetti comuni. Purtroppo la mostra - dall'organizzazione alla sua realizzazione - fu teatro di feroci tensioni che culminarono con lo scandalo provocato dalla performance di Alexander Brener, un artista russo noto per i suoi attacchi contro l'establishment artistico, che distrusse l'opera dell'artista cinese Wenda Gu, e quella di Oleg Kulik, che mentre interpretava un cane morse diversi visitatori. Gli artisti dell'Europa dell'Est presenti all'esposizione, che Misiano stesso denominò "la mostra che divide est e ovest"³², misero in scena una rappresentazione di quanto gli occidentali ritenevano delle "barbarie dell'Europa orientale", svelando un rapporto verticale fra l'Occidente che interpretava il ruolo di maestro, di superiorità, che poteva decidere se tollerare o meno un comportamento del genere, e l'Oriente arretrato e primitivo dell'Est. L'adozione di un approccio transnazionale nascondeva dunque una posizione orientalista dell'interpretazione dei rapporti internazionali che intercorrevano fra le nazioni europee. Dove, l'aggettivo 'internazionale' significa 'tra' nazioni, o 'oltre' e 'fuori' caratteristiche e identità nazionali (come in 'stile internazionale' o 'scena artistica internazionale'). Una retorica che celava dunque una malcelata forma di imperialismo occidentale.

Tornando a *La coesistenza dell'arte*, quello che sottotraccia venne argomentato da artisti e curatori fu che la nuova situazione geopolitica richiedesse l'adozione di nuove strategie, mentre il crollo dell'utopia universalista (occidentale) costringeva ad accettare i segni di identità provenienti dall'Est almeno come punto di partenza. Questa posizione permetteva infatti di allargare il punto di vista uscendo dalla dicotomia che partiva dalla domanda "che cosa è l'arte dell'Europa dell'Est in rapporto a quella dell'Ovest", e cercando di interrogarsi piuttosto intorno al significato della caduta del comunismo - punto fondamentale non solo per l'Europa centro-orientale - e come questo evento si situasse nelle condizioni della contemporaneità globale. Hegyi, forse inconsapevolmente, mise in pratica quanto poi venne sostenuto da Igor Zabel nel suo testo *Former West*³³ che ispirò anche l'omonima piattaforma di dialogo diretta da Maria Hlavajova e Simon Sheikh al BAK (basis door actuele Kunst) a Utrecht³⁴. In questo testo, Zabel affronta il problema da una prospettiva e con un vocabolario diversi, sostenendo che mentre la caduta del comunismo, e quindi la fine della divisione dell'Europa in due blocchi contrapposti, ha certamente aperto i confini geografici e mentali di quanto veniva identificato con l' (ex) Est Europa, non ne aveva eliminato le differenze che lo avevano diviso. Differenze che, come visto nel caso di *Interpol* in maniera manifesta, e nel caso di *La coesistenza dell'arte* in forma di contraddizione e tensioni, generavano conflitti, che però - come sostengono i fautori della democrazia radicale - devono essere intese come caratterizzanti lo spazio pubblico quale il luogo di resistenza continua che però garantisce la democrazia.

Sostiene Chantal Mouffe³⁵ - in un testo scritto in occasione della Biennale del 1993 per il catalogo del padiglione austriaco, che fu insieme a quello tedesco fra i più transnazionali - che una volta che si è compreso che la natura dell'identità è relazionale e che l'affermazione di una differenza è

³² Čufer, Eda, V. Misiano (a cura di). *Interpol: The Art Exhibition which Divided East and West*. Ljubljana, IRWIN, Moscow Art Magazin, 2000; per un racconto intorno allo scandalo si veda anche "An open letter to the art world", in *Third Text*, 10, 34, 1996, pp. 108-109.

³³ "The (Former) East and its Identity", in Maria Hlavajova, J. Winder (a cura di), *Who if not we should at least try to imagine the future of all this?*, Amsterdam, Idea Books, 2004, pp. 283-288.

³⁴ Hlavajova, Sheikh, cit.

³⁵ Chantal Mouffe. "Per una politica dell'identità nomade" in *Il contributo austriaco alla 45a Biennale di Venezia 1993*. RAPPRESENTANTI: Andrea Fraser, Christian Philipp Muller, Gerwald Rockenschaub, catalogo del padiglione Austria alla 45a Biennale di Venezia 1993, Vienna, Bundesministerium für Unterricht und Kunst, 1993, pp. 239-255.

la preconditione dell'esistenza di ogni identità (ad esempio la percezione che qualcosa di altro da sé possa costituire quando c'è di esteriore), allora si può cominciare a capire perché tali relazioni possano essere sempre terreno di antagonismo. Una visione questa, quando estesa alla dimensione collettiva, che considera ogni relazione da un punto di vista politico. La citazione di Rodolphe Gasché, con cui Mouffe chiudeva il testo del 1993, mette in luce più chiaramente quando il transnazionalismo bandiera di questa Biennale fosse in realtà radicato in un orientalismo che si svelava come in uno specchio, di riflesso.

This alterity forever undermines, but also makes possible the dream of autonomy achieved through a reflexive coiling upon self, since it names a structural precondition of such a desired state, a precondition that represents the limit of such a possibility³⁶.

All'interno della "coesistenza" a cui si appella Hegyi per farne un modello di mostra, vengono dunque stratificate posizioni, paure e aspirazioni di un mondo fortemente scosso dai cambiamenti politici in atto e ben descritta da Gash, quale spazio di alterità permanente.

Bibliografia

- Ambiente Berlin: XLIV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra. Milano, Fabbri editori, 1990.
- "An open letter to the art world", in *Third Text*, 10, 34, 1996, pp. 108-109.
- Badovinac, Zdenka, e P. Weibel (a cura di). *2000+ Art East Collection. The Art of Eastern Europe. A Selection of Works for the International and National Collections of Moderna Galerija Ljubljana*. Vienna, Folio, 2001.
- Bakić-Hayden, Milica. "Nesting Orientalism: the case of Former Yugoslavia", in *Slavic Review*, 54, 4, 1995, pp. 917-931.
- Belting, Hans. *Art History after Modernism*. Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- Bojana Pejic, D. Elliott (a cura di). *After the Wall: Art and Culture in Post-Communist Europe*, catalogo della mostra. Stoccolma, Moderna Museet 1999.
- Bonito Oliva, Achille (a cura di). *45. Esposizione Internazionale, La Biennale di Venezia. Punti Cardinali dell'Arte*, catalogo generale. Venezia, Marsilio 1993.
- Bourne, Randolph. "Trans-National America"[1916], in Randolph Bourne, *The Radical Will, Selected Writings, 1911-1918*. Berkeley, Olaf Hansen, 1977.
- Briggs, Laura, G. McCormick, e J.T. Way, "Transnationalism: A Category of Analysis", in *American Quarterly*, 60, 3, 2008, pp. 625-648.

³⁶ Rodolphe Gasché, *The Taint of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1986), p. 105, citato in Chantal Mouffe, J. Martin (a cura di). *Chantal Mouffe: Hegemony, Radical Democracy, and the Political*, New York, Routledge, 2013, p. 253.

- Buchowski, Michał. “The Specter of Orientalism in Europe: from Exotic Other to Stigmatised Brother”, in *Anthropological Quarterly*, LXXIX/3, 2006, pp. 463-482.
- Giovanni Carandente (a cura di). *La Biennale di Venezia. XLIV Esposizione internazionale d'arte. Dimensione futuro. L'artista e lo spazio*, catalogo generale. Milano, Fabbri editori, 1990.
- Clavin, Patricia. “Defining Transnationalism”, in *Contemporary European History*, 14, 4, 2005, pp.421-439.
- Čufer, Eda, V. Misiano (a cura di). *Interpol. The Art Exhibition which Divided East and West*, catalogo della mostra. Ljubljana, IRWIN, 2000.
- Delanty, Gerard. *Inventing Europe: Idea, identity, Reality*, Londra, Macmillan, 1995.
- “The Resonance of Mitteleuropa. A Habsburgh Myth or Antipolitics?” in *Theory, culture and society*, 4, 1996, pp. 93-108.
- De Sabbata, Massimo. *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*. Udine, Forum Udine, 2006
- Fischer, Ernst. *Arte e coesistenza : contributo a una moderna estetica marxista* [1959]. Bologna, Il Mulino, 1969.
- Gasché, Rodolphe. *The Taint of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge MA, Harvard University Press, 1986.
- Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge, MIT Press, 2008.
- Gupta, Akhil, J. Ferguson (a cura di). *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham, Duke University Press 1997.
- IRWIN (a cura di). *East Art Map. Contemporary Art in Easter Europe*, Londra, MIT Press, 2006.
- Hegyí, Lóránd (a cura di). *La coesistenza dell'arte: un modello espositivo*, catalogo della mostra. Vienna, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1993.
- Hlavajova, Maria, S. Sheikh (a cura di). *Former West. Art and the Contemporary after 1989*. Cambridge MA, MIT Press, 2017.
- Hoptman, Laura, T. Pospiszyl (a cura di). *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since 1950s*. New York, MIT Press 2002.
- Kenney, Padraic. “Borders Breached: The Transnational in Eastern Europe since Solidarity”, in *The Journal of Modern European History*, 8, 2, 2010, pp. 179-195.
- Kürti, László. “Globalisation and the Discourse of Otherness in the ‘New’ Eastern and Central Europe”, in T. Modod and P. Werbner (a cura di). *The Politics of Multiculturalism in the New Europe: Racism, Identity and Community*. Londra, Bloomsbury, 1997, pp. 29-53.
- Levinger, Ester. “Review: Exist-t-il un art de l'Europe de l'Est, Andrzej Turowski”, in *The Structurist*, 27, 1987, pp. 102-106.
- McKnight Nichols, Christopher. “Rethinking Randolph Bourne’s Trans-National America: How World War I Created an Isolationist Antiwar Pluralism”, in *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, 8, 2, 2009, pp. 217-257.

- Müller, Dominikus (a cura di). *Trigon 67/17. Ambiente nuovo / post environment*, catalogo della mostra. Berlino, Künstlerhaus 2017.
- Mouffe, Chantal, J. Martin (a cura di). *Chantal Mouffe: Hegemony, Radical Democracy, and the Political*. New York, Routledge, 2013.
- Mouffe, Chantal. “Per una politica dell’identità nomade”, in *Il contributo austriaco alla 45a Biennale di Venezia 1993. RAPPRESENTANTI: Andrea Fraser, Christian Philipp Muller, Gerwald Rockenschaub*, catalogo del padiglione Austria alla 45a Biennale di Venezia 1993. Vienna, Bundesministerium für Unterricht und Kunst, 1993, pp. 239-255.
- Nichols, Christopher McKnight. “Rethinking Randolph Bourne’s Trans-National America: How World War I Created an Isolationist Antiwar Pluralism”, in *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era* 8, 2, 2009, pp. 217–257.
- Piotrowski, Piotr. *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*. Londra, Reaction Books, 2009.
- *Art and Democracy in Post-communist Europe*. Londra, Reaction Books, 2012.
- Rabl, Gernot. *Trigon: Idee und Geschichte eines trinationalen Ausstellungskonzepts*, tesi dottorale. Graz, Karl-Franzens-Universität, 2004.
- Ricci, Clarissa. “From trans to mosaic. The Venice Biennale of 1993: reinterpreting a format”, in Carolyn Christov-Bakargiev (a cura di), *ABO THEATRON. L’arte o la vita*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli. Milano, Skira, 2021, pp. 156-161.
- “From Obsolete to Contemporary: National Pavilions and the Venice Biennale”, in *Journal of Curatorial Studies*, 9, 1, 2020, pp. 8-39.
- “Towards a Contemporary Venice Biennale: Reassessing the Impact of the 1993 Exhibition”, in *OBOE Journal of Biennials and Other Exhibitions*, 1, 1, 2020, pp. 78-98.
- Rubino Giovanni. “Art, Technique and Ideology: Between Italian and Croatian New Tendencies”, in *CroArtScia, Symmetri: Art&Science*, atti del convegno, 4-7 maggio 2011, Zagabria, pp. 155-160.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York, Pantheon Books, 1978.
- Steeds, Lucy, P. Lafuente, J.M. Poinsot, (a cura di). *Making Art Global. (Part 2): Magiciens de la Terre’ 1989*. Colonia, König, 2013.
- Steinle, Christa, G. Danzer (a cura di). *Viaggio in Italia. Italian Art 1960 - 1990 from the collection of Neue Galerie Graz*. Colonia, König, Walther, 2008.
- Steinle, Christa, P. Weibel (a cura di). *Identity: Difference. Piattaforma Trigon 1940–1990. A Topography of Modernity*. Vienna, Böhlau, 1992.
- Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Turowski, Andrzej. *Exist-t-il un art de l’Europe de l’Est*. Parigi, Edition de la Villette, 1986.
- Vanderlinden, Barbara, E. Filipovic (a cura di). *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in PostWall Europe*. Cambridge, MIT Press 2005.
- Wolff, Larry. *Inventing Eastern Europe*. Stanford, Stanford University Press, 1994.

Zabel, Igor. "Dialogue", in Weibel Peter, Z. Badovinac & Orangerie Congress (a cura di), *Arteast 2000+: The Art of Eastern Europe: A Selection of Works for the International and National Collections of Moderna Galerija Ljubljana*, Vienna, Bolzano, Folio, Verlag, 2000, pp. 27-32.

—— "The (Former) East and its Identity", in Maria Hlavajova, J. Winder (a cura di), *Who if not we should at least try to imagine the future of all this?* Amsterdam, Idea Books, 2004, pp. 283–288.

—— "We and the Others", in Eda Cufer, V. Misiano (a cura di), *Interpol. The Art Exhibition which Divided East and West*, Ljubljana, IRWIN, 2000, pp. 130–38.