

Arte, marginalità del quotidiano, censura. I casi di Hans Haacke e Gino De Dominicis

DANIELA VOSO

Spostare al centro della scena argomenti quotidiani, ma relegati alla periferia delle discussioni pubbliche e mediatiche contemporanee, come la speculazione sulle proprietà edilizie o l'esistenza di persone disabili, ha determinato l'esclusione di Hans Haacke e Gino De Dominicis da due eventi istituzionali nei primi anni Settanta. Avveniva rispettivamente nel 1971 al Guggenheim Museum di New York e nel Padiglione Italia della 36ma Biennale Veneziana nel 1972. In previsione di una mostra personale per il primo e nell'ambito dell'approfondimento critico sul dualismo tra *opera e comportamento* per il secondo. Si mostrava così il potenziale eversivo della marginalità del quotidiano.

Da un lato immagini e informazioni potenzialmente accessibili a chiunque raccolte ed esposte da Haacke sulle proprietà edilizie di Manhattan, evidenziavano, accostando facciate di condomini ai relativi dati catastali, spostamenti di proprietà e speculazioni. Si trattava di *Shapolski et al., Manhattan Real Estate Holding* (fig. 1), riconosciuto da Nigel Witheley (2012, pp. 304-306) come un momento significativo nella trasformazione dei valori artistici assoluti del secolo scorso. Dall'altro lato, il coinvolgimento di un uomo affetto dalla sindrome di Down all'interno di *Seconda soluzione di immortalità: l'universo è immobile* (Tomassoni, 2011, pp. 13-16; pp. 264-266) di Gino De Dominicis, intesa dall'opinione pubblica come un caso di circonvenzione di incapace, invece che come un'immagine epifanica (fig. 2).

I due esempi sono opposti per linguaggio e contesto, ma affini nell'aver suscitato scandalo e censura da parte delle istituzioni ospitanti e nella risonanza sulla stampa. Fotografico e testuale il primo, performativo – o comportamentale se si vuole utilizzare l'accezione dell'epoca – il secondo. Una mostra personale in una fondazione privata a New York, già polo consolidato dell'arte contemporanea, per Haacke. Un intervento per una kermesse internazionale e pubblica nella vecchia Europa per De Dominicis. Censura a priori per l'artista tedesco, a posteriori per quello italiano.

La differenza dei supporti e dei luoghi non incide sulla portata delle due operazioni, ma ne rafforza il valore simbolico come espressione di una mutazione contemporaneamente in atto su più fronti formali. Senza essere esaustivi di un fenomeno come il rapporto tra arte e censura, i due episodi sono significativi di uno slittamento della percezione comune sulla quotidianità e la sua assunzione ad argomento pubblico. La distanza storica può far sembrare oggi quasi incomprensibile il livello di dibattito suscitato allora. Segno del cambiamento di sensibilità dello spettatore e delle istituzioni artistiche, all'epoca realmente scossi da interventi rivelatisi dirompenti, pur non interessando la sfera dei tabù convenzionali, come ad esempio blasfemia o pornografia.

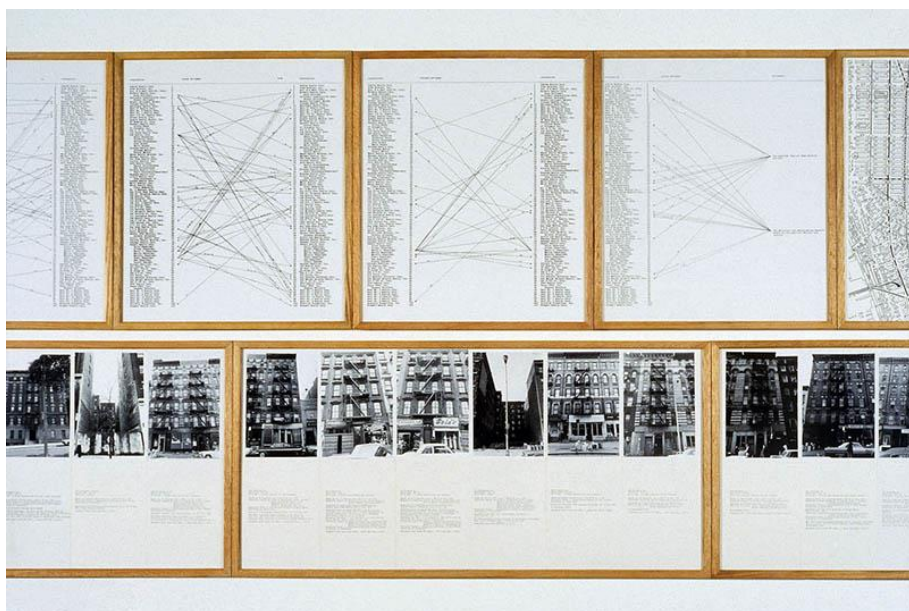


Fig. 1 Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (dettaglio)

Entrambe le opere sono state riconosciute a posteriori come punti cardinali nei percorsi dei due artisti. Negli anni Settanta, l'oggetto quotidiano si era già affermato come icona e significante nel panorama artistico. Nuovi criteri critici di lettura dell'opera erano stati definiti, e questa veniva considerata nel suo statuto autonomo, in una rinnovata relazione tra artista, immagine e spettatore (cfr. Steinberg, 1972). Ciononostante, il pubblico, la critica e l'istituzione dell'epoca non riconobbero i gesti ap-

propriativi e iconici di Haacke e De Dominicis, ma scatenarono esclusione e, nei fatti, censura. A partire da questi due esempi e dalle loro similitudini, ripercorrendone le vicende critiche, dalle reazioni delle istituzioni a quelle della stampa, si vuole verificare la ricezione di quel quotidiano nel pubblico e un eventuale potenziale eversivo.



Fig. 2 Gino De Dominicis, *Seconda soluzione di immortalità: l'universo è immobile*, 1972. Foto di Gislind Nabakowsky

HANS HAACKE. *Un sistema fatto ad arte: un caso di esclusione preventiva*

Quando Hans Haacke iniziò a lavorare sulla sua mostra personale al Solomon R. Guggenheim Museum di New York, insieme ai due curatori Thomas M. Messer (all'epoca direttore del Museo) e Edward Fry, l'artista tedesco aveva immaginato un sistema espositivo organizzato in tre mostre sulle sfere del mondo fisico, biologico e sociale, facendo dell'arte lo specchio di un «Real-Time System» complesso (cfr. Burnham, 1979). Una visione dell'habitat umano osservato in diversi ordini di grandezza, dal più piccolo al più grande, di cui evidenziare i meccanismi. Dei tre gruppi di opere, fu contestato quello sociale nei seguenti lavori: *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* e *Sol Goldman & Alex Di Lorenzo, Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System as of May 1, 1971* (figg. 1 e 3). Questi avrebbero dovuto accostarsi a una terza opera, un questionario sul modello di *Visitor's Profile* (1969), un sistema di acquisizione dati composto da un monitor e una telescrivente programmati per raccogliere e confrontare le va-

rianti anagrafiche dei visitatori con le loro opinioni, fornendone un profilo sociale e politico.

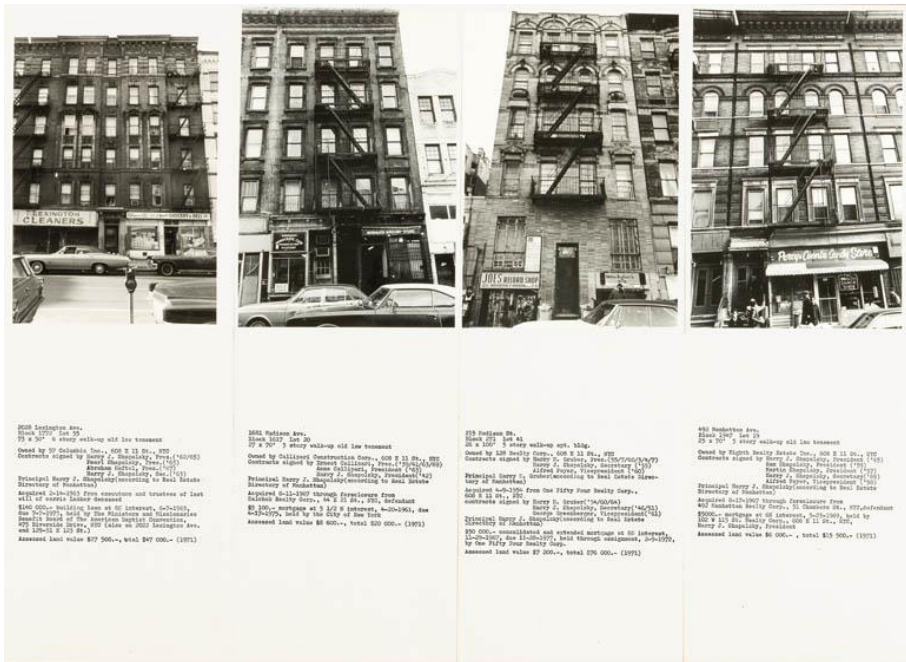


Fig. 3 Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (dettaglio)

Di fatto Haacke esponendo le fotografie degli edifici di proprietà della Shapolsky et al. e dalla Sol Goldman & Alex Di Lorenzo accanto ai loro dati catastali – una ricerca potenzialmente accessibile a tutti – ne metteva in mostra i movimenti speculativi, come il fatto che queste girassero tra le mani di poche società aumentando di volta in volta il proprio valore economico e quello delle aree coinvolte. Non è chiaro se le personalità citate fossero parte del consiglio di amministrazione del Guggenheim o meno¹, quel che è certo è che il Museo si rifiutò di esporre l'opera. Fino al 1969, quando nelle mostre *News* (Howard Wise Gallery, New York), *Prospect 69* (Kunsthalle, Düsseldorf) e *Software* (Jewish Museum, New York, 1970), espose *News*: telescriventi che trasmettevano all'interno

¹ Per una ricostruzione del dibattito tra critici, protagonisti dell'epoca e successivi tradotta in italiano cfr. Taccone (2010).

delle sedi espositive informazioni comunicate in tempo reale dalle agenzie stampa, Hans Haacke non aveva portato i termini della sua rappresentazione sul piano sociale, mantenendosi nei limiti di un'arte formalmente minimalista e cinetica, di matrice ecologica e ambientale (cfr. Grasskamp 2004). Di fronte a opere come *MoMA Poll* (Informations, MoMA, 1970) in cui Haacke sondava l'opinione politica dei visitatori domandando loro: «Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November?»² critici come Jean Clay avevano tacciato di superficialità i risultati raccolti da Haacke. Clay non sostenevano questa integrazione dell'ambito sociale e appoggiava la sua critica sul fatto che un simile sondaggio non mirasse a riprodurre un sistema, ma a destabilizzarlo. Non più dunque «system-as-art», ma «art-as-system» (Clay, 1970). Diversamente, un altro critico come Jonathan Bentham riconosceva al lavoro di Haacke una continuità proprio nel suo approccio sistematico alla conoscenza del mondo, nonostante gli evidenti salti formali: «The essential morality of Haacke's work [...] lies in their modelling of processes of growth, rhythm and renewal»³. Bentham riteneva inoltre ammirevole che «an artist should be able to integrate political manifestations into his art. But these activities seem peripheral rather than central to Haacke's work»⁴ (Bentham 1971, p. 96). Infine, a rafforzare ulteriormente le sue posizioni, rivendicava il principio per cui «ecology cannot be separated from economics and the social sciences»⁵ (Bentham, 1971, p.95). Le convinzioni di Bentham che un'arte come quella di Haacke fondata sui processi e non sui contenuti, difficilmente potesse generare la contrarietà della borghesia sarebbero state presto smentite. Proprio nei giorni in cui pubblicava il suo testo, infatti, la trattativa sulla mostra personale di Haacke al Guggenheim stava assumendo toni progressivamente più rigidi e formali. Solo pochi numeri più tardi la stessa "Studio International" avrebbe ospitato lo scambio epistolare tra Messer e Haacke nelle ultime

² Frase che può essere tradotta: «Il silenzio del Governatore di New York Rockefeller sulla politica estera di Nixon in Indocina, sarebbe una ragione per non votarlo ancora a Novembre?»

³ «L'essenziale moralità del lavoro di Haacke [...] si ritrova nel proprio modellare i processi di crescita, ritmo, rinnovamento».

⁴ «...un artista sia in grado di integrare le manifestazioni politiche all'interno della propria arte. Tuttavia queste attitudini appaiono marginali e non centrali nel lavoro di Haacke.»

⁵ «L'ecologia non può essere separata dalle scienze economiche e sociali».

fasi di un tentativo di dialogo conclusosi con la cancellazione della mostra; le conseguenti reazioni di artisti e critici, e i successivi scambi epistolari tra i due protagonisti a chiarimento delle reciproche ragioni. La prima lettera da citare è quella scritta da Messer ad Haacke il 19 marzo 1971:

...it appeared that the social category would include a real-estate survey pointing through word and picture to alleged social malpractices. You would name, and thereby publicly expose, individuals and companies whom you consider to be at fault. After consultation with the Foundation's president and with advice from our legal counsel, I must inform you that we cannot go along with such an exhibition outline⁶ (Messer, 1971a).

Agli argomenti legali Messer affiancava quelli estetici che, sosteneva, sarebbero stati del tutto assenti nel progetto, accusatorio, e dunque inappropriato per un'esposizione. Si mostrava quindi disponibile a rivedere l'opera dedicata al sistema sociale in forma simbolica purché l'artista ne traesse una soluzione formale secondo le sue stesse capacità, per renderla appropriata alle questioni di pertinenza di un Museo «impregnando tali ordini sociali di significati simbolici rendendoli esteticamente pertinenti» secondo le sue capacità di artista, in caso contrario si sarebbe visto costretto a rimuovere dalla programmazione l'intera mostra:

...the implied charge that you propose to inject would render the same displays inappropriate for presentation in this museum though not necessarily elsewhere since it would hopelessly confuse assumptions under which we now function⁷ (Messer, 1971a).

⁶ «sembra che la categoria sociale [dedicata da Haacke all'interno della sua mostra] includa un sondaggio immobiliare finalizzato, attraverso parole e immagini, a evidenziare presunte gestioni illegali. Tu nomineresti, e quindi esporresti pubblicamente, personaggi e compagnie che tu consideri corrotti. Dopo un consulto con il presidente della Fondazione e seguendo i consigli del nostro consulente legale, sono obbligato a informarti che non possiamo proseguire oltre con una mostra così impostata.»

⁷ «la sfida implicita che proponi di innescare renderebbe tutta la mostra inappropriata per la sua esibizione in questo museo, sebbene non necessariamente altrove, dal momento in cui questo confonderebbe irrimediabilmente gli assunti con cui al momento lavoriamo.»

Nel corso della trattativa, Haacke si rivelò disposto a cambiare solamente i nomi delle compagnie immobiliari, mantenendone però le iniziali e l'aspetto formale del lavoro. Una revisione che non fu ritenuta accettabile né da Messer né nel consiglio del Guggenheim, né dai suoi legali. Da qui, la decisione di cancellare la mostra a neanche un mese dalla sua apertura.

La risposta di Haacke non si fece attendere e con la lettera del 3 aprile, firmata insieme a Edward Fry, non esitava ad accusare Messer di censura:

Mr. Messer is guilty of censorship and infringes on the artist's rights to free expression within the wall of the Guggenheim Museum. [...] Mr. Messer's repressive policy condemns Frank Lloyd Wright's structure to be a shell for tasteful recreation rather than a forum for the exchange of ideas of the present and for the future⁸. (Haacke, Fry 1971, p. 249)

Insieme a questa "Studio International" pubblicò la risposta di Messer del 5 aprile 1971, in cui il Direttore del Guggenheim si difendeva punto per punto ammettendo le possibili implicazioni politiche e sociali dell'arte, ma relegandole a una sfera del generico, a una «dimensione indiretta» e a una «forza generalizzata, esemplare che le opere d'arte esercitano all'interno dell'ambiente». Forte degli argomenti appena esposti, Messer continuò a difendersi affermando che non si può parlare di censura, poiché è opportuno rivendicare il diritto dell'istituzione, come dell'artista, di fare le proprie scelte (Messer, 1971b, p. 250), comportandosi di fatto come un soggetto privato, quale era⁹.

Sebbene Haacke sarebbe stato da quel momento in poi riconosciuto come artista politico, in una dichiarazione successiva egli avrebbe sostenuto come la possibilità di uno scopo umanitario o sociale dell'arte sia «un mito bellissimo ma pericoloso»:

⁸ «Mr. Messer è colpevole di censura e di violare la libertà d'espressione di un artista all'interno delle mura del Guggenheim Museum [...] La politica repressiva di Messer condanna la struttura di Frank Lloyd Wright a essere un contenitore ricreativo per il buon gusto piuttosto che un forum per lo scambio di idee sul presente e per il futuro.»

⁹ Per un approfondimento sulla vicenda cfr. Rosalyn Deutsche (1986, pp. 20-37).

Experience tells that artists are not better than other people [...] The idea of the artist as a priest or saint is a cherished holdover from 19th-century romanticism»¹⁰ (Andre, Haacke, 1975, p. 327).

O ancora:

We just have to reconcile ourselves to the historical contingency of things. Otherwise, we fall into the idealist trap of believing in universal meanings and values. But if the dissenting voices become the mainstream chorus, if it happened, for example, toward the end of the Vietnam War, what more can one hope for?¹¹ (Bois, Crimp, 1984, p. 48)

Il riconoscimento internazionale di Haacke, tramite la partecipazione a manifestazioni internazionali di rilievo, come *When Attitudes Become Form* (1969) prima di questo episodio, o *Documenta 5* (1972) l'anno successivo, non lo sottrassero ad altre controversie o esclusioni, come per il *Manet-PROJEKT '74*, né all'allontanamento effettivo dai musei americani dove non ebbe una personale almeno fino al 1986 (cfr. Buchloh, 1988)¹².

GINO DE DOMINICIS. All'anagrafe di Venezia era iscritto come Paolo Rosa

Un anno dopo le polemiche del Guggenheim, in Italia Gino De Dominicis esponeva nell'ambito di un'altra vetrina internazionale, la 36ma Biennale di Venezia, un'opera che avrebbe, in forme e per ragioni opposte, scatenato lo stesso meccanismo di esclusione. Come anticipato, si sta parlando ora di *Seconda soluzione di immortalità: l'universo è immobile*, passata alla cronaca come l'opera de «il mongoloide». Termine usato e abusato tanto in ambito giornalistico che critico e istituzionale.

Il tema proposto dal comitato scientifico dell'epoca per la Biennale aveva il duplice intento di dare un segnale di rinnovamento dopo le accese contestazioni dell'edizione del 1968, e quello di riconoscere e mostrare

¹⁰ «L'esperienza rivela che gli artisti non sono migliori delle persone comuni [...] l'idea dell'artista come prete o come santo è un affettuoso retaggio del Romanticismo del XIX secolo.»

¹¹ «Dobbiamo solo riconciliarci con la contingenza storica delle cose. Altrimenti si cade nella trappola idealista di credere nei significati e nei valori universali. Per cos'altro potremmo sperare se non che le voci di protesta, ad esempio quelle per la fine della guerra in Vietnam, divenissero il coro principale?»

¹² Per le vicende successive al dibattito si rimanda ai cataloghi generali: Grasskamp (2004); Bonito Oliva (2010); alla conversazione con Hileman (2010).

programmaticamente la dicotomia esistente nelle arti visive dell'epoca tra *Opera o comportamento*. Era su questo dualismo che si snodava il percorso critico del Padiglione Italia, curato da Francesco Arcangeli, Renato Barilli e Marco Valsecchi (cfr. *36° Esposizione Biennale d'Arte Venezia 1972*, pp. 91-99). Sebbene a oltre quaranta anni di distanza le varietà formali delle arti visive ci consentano oggi di usare il termine "opera" a prescindere da linguaggi e supporti, quello di De Dominicis era un intervento di indubbio valore comportamentale.



Fig. 4 Gino De Dominicis, *Seconda soluzione di immortalità: l'universo è immobile*, 1972. Photo © Giorgio Colombo, Milano

Nella sua sala, la XXVI, erano presenti diverse opere (Tomassoni, 2011, p. 264 sgg.)¹³, la maggior parte delle quali già esposte, ma riviste per l'occasione. Tra queste *Immortalità* (1971, *ivi*, p. 252-253); *Il tempo lo sba-glio, lo spazio* (1969); *Gemelli* (*ivi*, p. 268); *Risata Continua (D'IO)* (1971, *ivi*, p. 254), *Il giovane e il vecchio (Senza titolo, ivi, p. 247)*, *Coppia di giovani che ballano; Terza soluzione di immortalità, Gino De Dominicis vi vede* (*ivi*, p. 250)¹⁴.

Presentata alla Galleria Franco Toselli di Milano nel 1970 (*ivi*, p. 248), a Venezia *Seconda Soluzione di immortalità* si componeva di quattro parti, tre delle quali esposte anche all'Attico di Fabio Sargentini nel 1969: *Pietra (Attesa di un casuale movimento molecolare generale in una sola direzione tale da generare un movimento spontaneo della pietra)* (*ivi*, p. 264); *Palla (Palla di gomma [caduta da 2 metri] nell'attimo immediatamente precedente il rimbalzo)* (*ibid.*); *Cubo Invisibile* (*ibid.*), un nastro adesivo disposto in ter-ra a formare un quadrato (fig. 2). Ciò che suscitò scalpore nella parabola veneziana fu il coinvolgimento da parte dell'artista di un giovane di 26 anni, Paolo Rosa, e soprattutto il fatto che questo giovane fosse affetto dalla sindrome di Down. Nelle parole di De Dominicis, Rosa si presentava così:

Siede su una sedia [...]. Non ha espressione. È vestito in modo qualunque [...]. Non parla [...] la gente si avvicina e lo guarda sbigottita restando a rispettosa distanza come se rappresentasse un'altra natura e un altro tempo. All'Anagrafe del Comune di Venezia era iscritto come Paolo Rosa (De Dominicis, in Tomassoni, 2011, p. 13).

Solo da quella posizione Rosa poteva contemporaneamente osservare le altre parti immobili della composizione (*il cubo invisibile, la palla, la pie-tra*), trovarsi all'interno, osservare gli spettatori. Un'azione retorica – per usare le parole di Barilli che ne sottolinea l'accezione epifanica – vol-

¹³ L'indicazione sopra riportata si riferisce alla scheda relativa alla sala di De Dominicis alla biennale in Tomassoni (2011). Accanto alle opere di seguito elencate sono indicati i riferimenti alle rispettive schede dello stesso catalogo.

¹⁴ Quest'ultima sarebbe stata la sola opera riportata all'interno del catalogo della Biennale (1976), mentre nella pagina dedicata all'immagine rimane traccia della *Seconda Soluzione*, con un ritratto di Paolo Rosa, sintetico e dall'espressione ieratica, in cui le linee che ne tratteggiano corpo e volto proseguono oltre senza ricongiungersi tra loro, come a voler sottolineare la dimensione astratta del soggetto. Un segno ripreso in seguito per altre opere (cfr. Tomassoni 2011).

ta ad «alterare il normale ordine cronologico del tempo e delle età fino a immaginare una vita immortale» (Barilli, 1979, p. 99), attraverso

...esempi “in carne e ossa” [...] mezzi non certo artistici (l’operatore di sua mano non fa niente), bensì estetici, tali cioè da colpire i nostri sensi e la nostra mente con il ricorso al corpo di altri (come [...] nel campo dello spettacolo) (Barilli, 1974, p. 220).

La rappresentazione dell’immortalità è contemplata nel «rito dell’intronazione», quel sedersi immobile su un livello di elevazione astratta sullo spettatore e sul suo sguardo (cfr. Tomassoni, 2011). Come sottolinea anche Guercio, *Seconda soluzione di immortalità* è una performance di «ineffabilità», la chiave di una scomposizione del tempo e dello spazio:

A Venezia è l’insieme composto da Rosa e dalle tre opere innanzi a lui a costituirsi come un organismo che progetta la propria autoconservazione. [...] Anziché riflettere o verificare una data situazione, un’opera d’arte nega la datità del dato [...] perché chi guarda e la cosa guardata appaiono vicendevolmente sottratti: il primo nella propria ineffabilità, il secondo nella propria sospensione tra visibile e invisibile (cubo), statico e mobile (palla, pietra) (Guercio, 2015, pp. 40-41).

Se per lo slittamento cognitivo a Milano fu introdotto il cucciolo di un gatto, a Venezia l’amplificazione dello sguardo sul piano umano attraverso la figura di Paolo Rosa divenne, suo malgrado, il catalizzatore capace di oscurare il sottotesto dell’opera e dell’intera sala ancora prima dell’apertura. Tutto fu esagerato dai toni scomposti della stampa che riportò nome, cognome, indirizzo e l’elenco delle infermità, per lo più fantasiose, del performer. Ulteriore motivo di polemica furono i simboli tracciati dall’artista anconetano su una parete che si trovava alle spalle dei *Gemelli*:

Accanto alla croce c’è scritto: “33 dopo Cristo: immortalità dell’anima”. Accanto alla svastica: “1925: Immortalità della razza”; Accanto alla falce e martello: “1880: Immortalità della specie”; Accanto alla croce sbarrata: “1971: immortalità del corpo” (Spagnoli, 1972).

Ai toni scandalizzati della carta e dei primi visitatori, De Dominicis rispose immediatamente allontanando Rosa e quindi chiudendo la sala. Aveva compreso che *Seconda soluzione* era stata percepita come «un’offesa al

buon gusto» e non invece come un' «idea [...] la denuncia di certe condizioni umane» secondo le sue iniziali intenzioni (De Dominicis, 1972)¹⁵.

Il dibattito si diffuse immediatamente a ogni livello, tra giornalisti, intellettuali, critici e politici, che non mancarono di commentare l'episodio. Numerosi furono anche querele e telegrammi di indignazione per l'esibizione di un «minorato» provenienti da privati, gruppi politici, associazioni di «handicappati» ecc., denuncianti l'artista per «vilipendio della persona umana e abuso di incapace» (Charans, 2012, p. 40). Tra le innumerevoli e violente reazioni di sconcerto, ve ne furono alcune fuori dal coro che invece ne sostenevano la legittimità. Per primo il curatore, Renato Barilli, affermò che le ragioni dello scandalo non erano da ricercare su un piano morale ma su quelli estetico e mediatico. In quanto opera di comportamento, la *Seconda soluzione* non era comprensibile ai più poiché superava la dimensione delle «superfici» ed era, inoltre, suscettibile degli «stessi problemi del teatro o del cinema, compreso quello del ricorso a minorenni o anormali» (Barilli, 1972).

Pur chiarendo la divergenza di poetica, Alberto Boatto pronunciò un giudizio di segno critico ed estetico accogliendo la legittimità dell'operazione:

All'immortalità io antepongo il presente, preferendo alla monotonia indefinitamente orizzontale, l'istante, [...] un'eternità fugace. [...] Al posto dell'*inconsapevolezza* e dell'*oggetto negativo* rappresentati dal subnormale, sono così costretto da parte mia a fare intervenire una *figura attiva*, aggressiva ma *consapevole*: la morte, che è l'avversario puntuale dell'estasi e del presente. [...] linguisticamente, ritengo che nell'allegoria sia più efficace la centralità fulminata di una sola idea – in De Dominicis ad esempio il vecchio e il giovane sospesi nel vuoto della stanza col senso immediatamente fisico della vertigine e della caduta – a qualsiasi addizione di idee o loro aggregato (Boatto, 1972)¹⁶.

Ancora nel 1975, in occasione del discorso tenuto alla cerimonia di premiazione per il Premio Nobel ricevuto per le Lettere il 12 dicembre di quell'anno, Eugenio Montale richiamò l'episodio a esempio della libertà acquisita dalle arti contemporanee. Lo definì «un argomento très dègoûtant», ma legittimo: nei tempi correnti le arti potevano giustificare

¹⁵ Per un approfondimento sulle reazioni della stampa vedi Guercio 2014 e le dichiarazioni di De Dominicis all'Ansa.

¹⁶ La citazione è tratta da Guercio 2014, p. 147.

tutto e sebbene «l'esperimento» fosse stato interrotto, esso era «pienamente giustificato sul piano teorico» (Montale, 1975).

Dal canto suo l'Istituzione veneziana aveva reagito con innocente distanza dichiarando sin dall'inizio di non essere stata a conoscenza dei contenuti delle opere nelle fasi preparatorie e di fatto svincolandosi da qualsiasi responsabilità sia di natura legale che artistica:

La Biennale non può esercitare una censura preventiva sull'operato degli artisti. Nessuno degli esaminatori ha il dovere di informarsi e di conoscere cosa verrà esposto. Agli invitati si lascia la facoltà di presentare ciò che vogliono [...] Gli artisti da invitare alla Biennale vengono scelti in base alle loro azioni e al loro precedente comportamento artistico. [...] Se io avessi saputo in precedenza avrei potuto intervenire [...] se non altro appellandomi al buon gusto. [...] non ho neppure fatto in tempo a vedere l'esposizione incriminata. La mattina stessa della vernice alle 11.00 si è presentato nel mio ufficio un commissario e mi ha messo al corrente dell'accaduto. Il mongoloide era stato già portato via e quel giorno l'entrata alla mostra era gratuita altrimenti avrebbero potuto incriminarmi per aver esibito a pagamento un minorato (Penelope, 1975)¹⁷.

La reazione diametralmente opposta a quella avuta dal Guggenheim nei confronti di Haacke evitò a Penelope la scomoda posizione del censore, mantenendo intatta l'immagine pubblica. Come sottolinea Guercio: «dopo le forti contestazioni del Sessantotto, nessuno intende avallare una potenziale forma di instabilità – tutto deve concorrere a pubblicizzare la ripresa di prestigio dell'istituzione veneziana» (2015, pp. 14-15).

Quando la sala fu riaperta al pubblico, non prima del 25 giugno ("Il Gazzettino" 1972) al posto di Rosa c'era una bambina (fig. 4), e l'unica testimonianza visiva sarebbe rimasto lo scatto di Gislind Nabakowski (fig. 2), dove una donna si leva, o forse si mette, gli occhiali mentre osserva l'opera per vederla meglio. Di questo scatto, De Dominicis ne fece un suo lavoro, prendendo il titolo dalla scritta sul retro (*foto ricordo*) (Guercio, 2015, p. 17).

La riabilitazione di *Seconda soluzione di immortalità* iniziò quasi immediatamente, al riparo dal coinvolgimento diretto di Paolo Rosa, proprio da questa fotografia. (*foto ricordo*) o *Documentazione* fu infatti inclusa nella mostra *Contemporanea* (Parcheggio di Villa Borghese, Roma 1973). Sebbene oggi sia anche riconosciuta come una tra le operazioni più significa-

¹⁷ La dichiarazione rilasciata al "Gazzettino Illustrato", *Il prof. Penelope e il caso del mongoloide* è tratta da Charans 2012, p. 38.

tive di Gino De Dominicis, che ha fatto dell'immortalità una delle immagini privilegiate della sua poetica¹⁸, il ricordo del gesto resta acceso ancora per decenni nell'opinione pubblica. Ancora nel 1996 Franco Fanelli gli domanda in un'intervista per "l'Espresso":

FF: [...] qual è il filo che lega De Dominicis che si riconferma oggi come raffinato disegnatore al mongoloide seduto esposto alla Biennale del 1972?

GDD: [...] Io non ho mai esposto un mongoloide. Ho creato invece un'opera dal titolo *2ª soluzione di immortalità: l'universo è immobile* composta da alcune opere che erano poste davanti al signor Paolo Rosa (volgarmente da tutti chiamato "il mongoloide": sarebbe come chiamare, invece che con il suo nome, "il miope" una persona che porta gli occhiali) che le osservava dal suo unico e particolare punto di vista interno all'opera stessa e opposto a quello degli spettatori. Uno scandalo eccessivo per due soli punti di vista! Il filo poi che lega tra loro le mie opere sono io. (Fanelli 1996, in Guercio 2014, p. 272 et Tomassoni 2011, p. 153).

De Dominicis rimandava così allo spettatore e al suo sguardo "miope" o "distratto" la ragione dello scandalo – qui contrapposto alla raffinatezza – continuando a difendere le sue scelte e precisando che la presenza di Paolo Rosa «creava un interesse [...] diverso da quello da me voluto», e cioè una mostra su alcune «condizioni umane, come la vecchiaia, il deterioramento del corpo, la malattia, la morte» (De Dominicis, 1972).

Censura, marginalità e quotidiano. Una questione di distanza

I due episodi sopra descritti aprono un confronto tra due artisti diversi tra loro, non solo per i rispettivi orizzonti formali. Da un lato Gino De Dominicis lavora sul ribaltamento retorico, sullo spiazzamento, sulla rottura e la ricostruzione del rapporto tra significato, parola e immagine; dall'altro Hans Haacke sulla visualizzazione di un sistema complesso, assumendo negli anni aspetti sempre più politici. Secondo le dichiarazioni degli stessi artisti, a volte anche ballando sul limite di ciò che fosse o non fosse il proprio lavoro, nessuna delle due opere conteneva intenti provocatori, né immagini o gesti di inopinabile ed esplicita offesa all'etica e alla morale comuni. In una conversazione con Yve-Alain Bois, Douglas Crimp e Rosalind Krauss (1984, p. 48), Hans Haacke ancora dichiara di non fare politica ma di cercare una «consapevolezza dello stato delle cose», tro-

¹⁸ A questo proposito per una prima revisione rimando ai citati: Bonito Oliva (2010), Tomassoni (2011), Guercio (2014, 2015).

vando nella rappresentazione del sistema sociale la continuità con quella del sistema biologico, e che l'occasione di una critica istituzionale e politica, i cui effetti sarebbero auspicabili, è il retaggio di un'idea romantica dell'arte (Andre, Haacke 1975, p. 327). Di contro De Dominicis cercava di mostrare l'impossibile, la morte, l'universo, l'eterno attraverso una grammatica inedita che, ripercorrendo la diversità delle condizioni umane, facesse leva sul rovesciamento delle comuni forme di sintassi. Senza che critici, giornalisti e artisti, «volutamente distratti» e preoccupati della presenza di una persona «in carne ed ossa, anziché ad esempio in immagine» (De Dominicis, 1972) ne intravedessero il senso.

Nei fatti tuttavia non si possono ignorare la frattura generata, la reazione delle istituzioni, del *pubblico*, né l'esclusione. Perché dunque furono censurati? La censura è un concetto labile, fondato sui tabù propri di contesti storici, sociali e culturali, definiti e circoscritti. Ad esempio nell'occidente contemporaneo il nudo, espresso in un ambito pubblico o istituzionale, è tra le prime manifestazioni soggette a censura o a un'azione di contenimento. Si pensi alle azioni del movimento femminista Femen. Certe espressioni sono tuttavia tollerate quando rientrano all'interno di un contesto artistico o di spettacolo. In primo luogo ci si muove in un territorio i cui limiti, sebbene la lezione del secolo scorso fosse stata quella di abatterli, sono ancora ben definiti e astratti rispetto alla quotidianità. Così mentre il nudo esibito in piazza San Pietro è scandaloso, diventa opera se i corpi sono quelli di Marina Abramovich e Ulay fermi sulla soglia di una porta, obbligando i visitatori a passargli attraverso sfiorandoli (*Imponderabilia*, 1977). O ancora si possono considerare le opere di artiste che hanno fatto dell'esibizione sfacciata del proprio sesso un argomento di riconoscimento della propria condizione e identità sociale in quanto donne. Si pensi ad esempio a Tracey Emin con *I've got it all* (2000), dove l'artista seduta con le gambe aperte cerca di inserire quanti più dollari può dentro al suo sesso. O ad *Action Pants, Genital Panic* (1969) di Valie Export, che entrò in un cinema vestita con un paio di pantaloni che le lasciavano il sesso scoperto (fig. 5).

Un'ipotesi da seguire potrebbe essere allora quella di spostare l'attenzione dall'opera allo sguardo e dallo sguardo al contesto, come già suggerito dai due artisti, o ancora di fare una distinzione tra presentazione o rappresentazione della realtà, e di come questa venga percepita all'interno del discorso poetico-visivo: di concentrarsi sulla capacità di leggere aspetti marginali della quotidianità all'interno della *cornice* artistica. Dai due esempi sopra descritti emerge in particolare un dato e cioè

che la frizione avviene di fronte al contatto tra opera e spettatore, quando questo si ritrova argomenti marginali del quotidiano presentati senza la mediazione formale tra sguardo e oggetto, seppure all'interno di un contesto circoscritto.



Fig. 5 Valie Export, *Genitalpanik*, 1969. Foto di Peter Hassmann

Forse attraverso la fisicità della sindrome di Down, De Dominicis fece leva su un sentimento di vergogna inespreso, su qualcosa che doveva restare all'epoca nell'ambito della sfera privata? Oppure Haacke si era spin-

to su un territorio di interessi che dovevano rimanere taciuti almeno su un piano pubblico? È probabile che entrambi gli artisti introdussero, per usare le categorie percettive di Merleau-Ponty, qualcosa che non appartenesse alla grammatica dell'osservatore; qualcosa che non era inquadrabile all'interno di una coscienza che «non possiede la piena determinazione dei suoi oggetti» (Merleau-Ponty 1980, p. 87). Ad esempio, nel Padiglione Usa di quell'anno alla Biennale furono esposte senza polemiche le fotografie di Diane Arbus, morta suicida l'anno precedente e nota per i suoi ritratti di *freak*, nani, giganti, persone deformi, malati (fig. 6). Le immagini di Arbus sarebbero state stroncate da Susan Sontag per la loro mancanza di compassione: «Arbus's photographs—with their acceptance of the appalling—suggest a naïveté which is both coy and sinister, for it is based on distance, on privilege. On a feeling that what the viewer is asked to look at is really *other*»¹⁹ (Sontag 1973). È probabile che la rappresentazione messa in scena attraverso il filtro della fotografa garantisca quella prospettiva rassicurante da cui osservare senza essere visti, compiacendosi di una realtà distante.

Se la rappresentazione di un *freak*, per non dire “diverso” o “minorato”, può essere ammessa, ma non la sua presenza, come si possono ancora individuare i limiti della censura in ambito artistico? Un ampio progetto di ricerca e catalogazione di casi di censura nell'arte *The File Room* – avviato nel 1979 da Antoni Muntadas, con la collaborazione della Randolph Street Gallery (spazio autogestito di artisti, Chicago 1979-1998), un archivio aperto (ora anche grazie a internet) sul concetto di censura, sui suoi limiti e sulle possibili definizioni²⁰ –, è introdotto da una domanda: «There was a time or place in history in which censorship did not exist?»²¹.

Se effettivamente non esistono un luogo o un tempo in cui la censura non sia mai esistita, perché l'esclusione colpisce le fotografie di alcune palazzine di New York e non una donna che entra in un cinema vestita con dei pantaloni che le lasciano il sesso scoperto? Perché si esclude la performance incarnata in un disabile e non il suo riflesso fotografico?

¹⁹ «Le fotografie di Arbus – nel loro includere lo spaventoso – suggeriscono un'ingenuità che è sia timida che sinistra, poiché sono basate sulla distanza, sul privilegio; sull'impressione che quanto venga richiesto allo spettatore di guardare sia in realtà *altro*».

²⁰ «an open prototype where participation, possibilities, and challenges will be tested». <http://www.thefileroom.org>

²¹ «Ci sono mai stati un tempo o un luogo nella storia in cui la censura non sia mai esistita?»

Riepilogando le due vicende in oggetto, l'operazione di Haacke fu interpretata sul piano politico, non estetico, né educativo, e dunque tale da far annullare al Museo la mostra in programma perché non corrispondente alle politiche culturali vigenti, mentre quella di De Dominicis fu un'opera che non venne riconosciuta come tale, poiché lo sguardo si concentrò solo su un singolo elemento, cosa che gli costò un processo (dal quale fu assolto) per «sottrazione di incapace» e di insulto alla dignità della persona. Se il primo mise in crisi un sistema di potere attraverso l'esibizione dei suoi meccanismi, il secondo lo fece creando un caso nell'opinione pubblica. Si è visto sopra come le ragioni espresse dalle istituzioni, in entrambi i casi, si fondassero sulla purezza artistica del gesto e nell'invito a modificare l'opera. Se quella di De Dominicis fu un'esclusione a posteriori incoraggiata dalla stampa e dal pubblico, che si scontrò con la propria capacità di leggere l'immagine evocata, quella di Haacke divenne una verifica della sede espositiva e in particolare della sua «continuità con la sfera sociale», della sua «neutralità [...] mettendo in evidenza l'uso politico degli apparati culturali» (Germer, 1988, p. 65).

Ciò che si verificò fu uno slittamento dell'attenzione dello spettatore e dell'istituzione dal piano complessivo a quello particolare. Paolo Rosa da un lato, i movimenti edilizi dall'altro, erano rivestiti dei loro significati preesistenti e ignorati come *icone*, al di là della loro natura reale, dallo spettatore e dall'istituzione. Una dimostrazione involontaria della crisi di autonomia della sfera artistica, sottolineata da Duchamp.

Ammettendo in prima istanza che fu la presentazione schietta dell'oggetto a suscitare scandalo ed esclusione perché priva della rassicurazione di un *medium* formale, il riconoscimento di un'opera o di un suo plausibile potenziale eversivo sarebbe allora, anche nei casi di censura, saldamente connessa con le strutture di interpretazione del lettore, a cui si rimanderebbe tutta «la responsabilità delle proprie scelte contestualizzanti» (Mieke Bal 2009 p. 225)²². Lo stesso Haacke lo dichiara in forma esplicita parlando delle controversie nate dal *Piss Christ* (1987) di Andreas Serrano: «For them it was not: "Yes, it's art, but not our kind" or "It is against religion, but we accept that other people consider it art." No. For them is simply was not art.» (Hileman 2010, p. 86)

La questione del riconoscimento è centrale in ambito di censura. Verrebbe da dire che non ha importanza che un'opera possa essere o no offensiva per una categoria: importa che possa essere riconosciuta come

²² La citazione è tratta da Pinotti, Somaini, 2009, p. 225.

arte. Smentisce questa opinione la lettura di Buchloh su Hans Haacke di cui lo studioso riconosce il potenziale politico ed eversivo nella percezione delle sue opere sul pubblico, come un «turning point» (Buchloh, 1988).



Fig. 6 Diane Arbus, *Untitled*, 1970-71

Gli aspetti elevati a *icone* dai due artisti erano forse all'epoca ancora troppo marginali all'interno del dibattito quotidiano. Se per noi oggi è normale vedere salire su un palcoscenico un uomo affetto dalla sindrome di Down o leggere inchieste sulle speculazioni edilizie, all'epoca questi argomenti restavano ancora racchiusi nell'ambito di un pudore di riservatezza comuni, che una volta varcata la soglia ha generato i meccanismi di esclusione sopra esposti.

Uscendo adesso dal mero sguardo dello spettatore, malizioso, ingenuo o acerbo, e senza entrare nel merito di un'evoluzione socio-antropologica, per comprendere meglio il valore sovversivo di oggetti o simboli del quotidiano, si proverà a ricercare altrove e riflettere sulle categorie del controllo da parte del sistema. Jonathan Crary ne *Le tecniche dell'osservatore* (1993), ricorda l'opposizione definita da Michel Foucault in *Sorvegliare e Punire* (1975) tra regime della sorveglianza e dello spettacolo e il suo sostenere la prevalenza del primo sul secondo: «La nostra società non è quella dello spettacolo, ma della sorveglianza (...) Noi siamo in una macchina panoptica» (Foucault in Crary, 1993, p. 211).

I due casi sopra esposti sembrano in conclusione confermare la tesi di Foucault e indicare la prevalenza di un regime di sorveglianza in grado di individuare la diversità eversiva nel momento in cui questa si solleva dalla visione privata a quella pubblica, e resistergli. Per quanto Haacke volesse disconoscere il ruolo salvifico e sciamanico dell'artista, e De Dominicis si fosse soffermato sul valore simbolico della sua opera, entrambi incrinarono una visione del mondo generale e certi meccanismi del potere o del sistema, mettendoli in evidenza attraverso immagini del quotidiano. Le reazioni delle due istituzioni furono fallimentari, non accettando le possibili conseguenze derivanti dalle opere proposte – come a voler dire che non può esserci trasparenza sui grandi interessi e che non si può mettere in mostra il “diverso” – fecero proprie le dinamiche del potere assumendone le parti, nei confronti delle immobiliari per Haacke e dell'opinione pubblica per De Dominicis.

Bibliografia

Andre, C., Haacke, H. et al. (1975), *The Role of the Artist in Today's Society*, "Art Journal", vol. 34, no. 4, Summer, pp. 327-331.

Aspesi, N. (1972), "Il Giorno", 9 giugno.

Bal, M. (1996), *Reading Art?*, in Pollock G. (a cura di), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Reading*, Routledge, Londra pp. 25-41, trad. it *Leggere l'Arte?* in Pinotti A., Somaini A., (a cura di) (2009), *Teorie dell'Immagine*, Raffaello Cortina Editore, Milano, pp. 209-240.

Barilli R. (1972), Notizia Ansa, 11 giugno, Venezia.

Benjamin, W. (1934), *The Author as Producer*, in Wallis B. (a cura di) (1984), *Art after Modernism: rethinking representation*, New Museum of Contemporary Art, New York.

Bentham, J. (1971), *Haacke, Sonfist and Nature*, "Studio International" Marzo, vol. 181, n. 931, pp. 95-96.

Boatto, A. (1972), *Allegoria contro allegoria*, in *Autodafé Autodasé, "Data"*, Estate, vol. 11, n. 5-6, Milano, pp. 16-17, ora in Guercio G. (2014), pp. 147-148.

Bois, Y., Crimp, D., Krauss, R. (1984), *A conversation with Hans Haacke*, "October", vol. 30, Autumn, pp. 23-48.

Bonito Oliva, A. (a cura di) (2010), *Gino De Dominicis, L'immortale*, Electa Milano.

Buchloh, B. (1988), *Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason*, "Art in America", February, pp. 96-109, 157, 159.

Burnham, J. (1969), *Real Time System*, "Artforum", vol. 8, n. 1, September, pp. 49-55.

Burnham, J. (1971), *Hans Haacke's cancelled show at the Guggenheim*, "Artforum", vol. 9, n. 10, June, New York, p. 67.

Chandler, J. N. (1969), *Hans Haacke, the continuity of Change*, "ArtsCanada", June.

Charans, E. (2012), *Gino De Dominicis, 2^o soluzione di immortalità (L'universo è immobile)*, Scalpendi Editore, Milano.

Chiodi, S. (2012) *Diane Arbus. Il banale leggendario*, "doppiozero", 27 dicembre 2011 <http://www.doppiozero.com/rubriche/27/201112/il-banale-leggendario-diane-arbus>

Clay, J. (1970), *Aspect of Bourgeois Art: The World as It Is*, "Studio International", dicembre, vol. 180, no. 928, pp. 254-255.

Crary, J. (1990), *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT, Cambridge, MA; trad. it., (1993), *Le tecniche dell'osservatore*, Einaudi, Torino.

Crimp, D., Deutsche R. (1989), *Hans Haacke's Contribution to "Points of reference 38/88"*, "October" vol. 48 (spring), pp. 69-70.

De Dominicis, G. (1972), Notizie Ansa, 11 giugno, Venezia.

Deutsche, R. (1986), *Property Values: Hans Haacke, Real Estate and the Museum*, in Wallis B. (a cura di), *Hans Haacke: Unfinished Business*, New Museum of Contemporary Art, New York.

Didi-Huberman, G. (2004), *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Paris, trad. it., (2005), *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano.

Fanelli, F. (a cura di) (1996), *Gino De Dominicis si prega di non disturbare gli artisti*, "L'Espresso", Roma, 13 giugno 1996, in Guercio G. (2014), pp. 270-276.

Freedberg, D. (1989), *The Power of images. Studies in the History and Theory of Response* The University of Chicago Press, Chicago-Londra, trad. it., (2003, 2009) *Il potere delle immagini*, Giulio Einaudi Editore, Torino.

Germer, S. (1988), *Haacke, Broodthaers, Beuys*, "October", vol. 45, Summer, pp. 63-75.

Grasskamp, W. (a cura di) (2004), *Hans Haacke*, Phaidon, Londra.

Guercio, G. (2011), *The Great Subtraction, a brief account of selected work*, ASA Publishers, Brussels.

Guercio, G. (2014), *De Dominicis. Scritti sull'opera e riflessioni dell'artista*, Allemandi, Torino.

Guercio, G. (2015), *L'arte non evolve*, Johan & Levi, Milano.

Haacke, H., Fry, E. (1971), *The cancellation of Haacke's exhibition*, in Buren D., Waldman D., Messer T. M., Haacke H., *Gurgles around the Guggenheim. Statements and comments*, "Studio International", Giugno, vol. 181, n. 934, Londra, pp. 249-250.

Haacke, H. (1976), *Framing and Being Framed: 7 works, 1970-75*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design and New York University Press, Halifax and New York.

Haacke, H. (1984), *Broadness and Diversity of the Ludwig Brigade*, "October", vol. 30, Autumn, pp. 9-16.

Haacke, H. (1991), *In The Vice*, "Art Journal", vol. 50, no. 3, Censorship I, Autumn, pp. 49-55.

Hileman, K. (2010), *Romantic Realist: A conversation with Hans Haacke*, "American Art", Vol, 24. n. 2 (Summer), pp. 74-93
<http://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/656460>

Merleau-Ponty, M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Libraire Gallimard, Parigi, trad. it. di Andrea Bonomi (1980), *Fenomenologia della percezione*, il Saggiatore, Milano.

Messer, T. (1971a), lettera inviata ad Hans Haacke, 19 marzo, *Thomas M. Messer's 'misgiving'*, in *Gurgles around the Guggenheim. Statements and comments* by Daniel Buren, Diane Waldman, Thomas M. Messer and

Hans Haacke, "Studio International", Giugno, vol. 181, n. 934, Londra, pp. 248-249.

Messer, T. (1971 b), risposta di Messer alla dichiarazione di Haacke e Fry, 5 aprile, in *Gurgles around the Guggenheim. Statements and comments* by Daniel Buren, Diane Waldman, Thomas M. Messer and Hans Haacke, "Studio International", Giugno, vol. 181, n. 934, Londra, pp. 249-250.

Montale, E. (1975), *È ancora possibile la poesia?*,
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1975/montale-lecture-i.html

Owens, C. (1992), *Representation, Appropriation and Power*, in Bryson S., Kruger S. et al. (a cura di) (1997), *Craig Owens Beyond recognition: presentation, power and culture*, University of California Press, Berkeley.

Pasolini, P.P. (1972), *Punti di vista: Il mongoloide alla Biennale è il prodotto della sottocultura italiana*, "Tempo", Milano, 25 giugno, p. 18.

Schiller, H. I. (1991), *Corporate Sponsorship: Institutionalized Censorship of the Cultural Realm*, "Art Journal" vol. 50, no. 3, Censorship I, Autumn, pp. 56-59.

Skrebowski, L. (2008), *All systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art*, "Grey Room", n. 30, Winter, pp. 54-83.

Spagnoli, L. (1972), "Il Mondo", 23 giugno.

Steinberg, L. (1972), *Reflections on the State of Criticism*, "Artforum", Marzo poi Id. (1975), *The Flatbed Picture Plane*, in *Other Criteria*, Oxford University Press, Oxford, pp.61-98; trad. it., (1972), *Neodada e pop: il paradigma del "pianale"*, in Di Giacomo G., Zambianchi C. (a cura di) (2008), *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Bari, pp. 95-138.

Taccone, S. (2010), *Lo scandalo del Guggenheim*, in Id. *Hans Haacke, Il contesto politico come materiale*, Plectica, Salerno.

Tomassoni, I. (2011), *Gino De Dominicis*, Skira, Ginevra-Milano.

Valsecchi, M., Isgrò E. (1972 a), *Guida alla Biennale 1972*, "Tempo" Milano, 18 giugno, pp. 18-31.

Valsecchi, M., Isgrò E. (1972 b), *Inchieste: La biennale di Venezia, com'è oggi, com'era, gli scandali*, "Tempo" settimanale Milano, 18 giugno, pp. 28-31.

Wallis, B. (a cura di) (1986), *Hans Haacke: Unfinished Business*, New Museum of Contemporary Art, New York.

Whiteley, N. (2012), *Changing Values, 1971-1972*, in Id. *Art and Pluralism*, vol. 6, no. 1, Liverpool University Press.