

Biennalen: den demokratiska utställningen¹

Charlotte Bydler

I juni 2003 öppnades den 50:e Venedigbiennalen. Senare detta år följde den åttonde Havannabiennalen och året därpå, 2004, den sjätte europeiska biennalen Manifesta. En alldeles ny biennial är också under uppsegling i Peking. En förbrödrande globaliseringsvind sprider biennialerna runt jorden. Alla tycks nöjda, och det finns sannerligen goda skäl att vara det. Den elitistiska samtidskonsten transformeras till ett populärt spektakel. Biennialerna sätter en stad, en region eller ett land ”på kartan” i samtidskonstsammanhang. Ortens näringar, hotell och restauranger likaväl som det lokala konstlivet vitaliseras av den internationella konstvärldens besök. Biennialerna erbjuder något för alla att hämta, och anses därför intrinsiskt goda och demokratiska.

Naturligtvis förekommer negativ press i samband med biennialerna; det är närmast en rituell exorcistisk övning. Kritiker som har haft privilegiet att besöka ett flertal biennaler hörs klaga över att det är samma konstnärer överallt och att biennialindustrin är en flygande cirkus. Biennaler har även i negativ mening knutits till globaliseringskrafter som verkar homogeniserande, som en del av en ekonomiskt påtvingad utslätning av regional kultur. Men helt krasst kan konstvärlden bemöta kritiken med att nationalstaten ändå är föråldrad, att identitet är ett flytande tillstånd under ständig förhandling, och att digitala kommunikationer har omformat världen till en global by där alla lyder under samma auktoriteter.

Till skillnad från museer förefaller biennialerna perfekt anpassade till konstvärldens internationella ekonomi och arbetsdelning: flexibla, internationellt finansierade, mediala arenor för konstmetropolernas växande antal frilansar. Jag vill också påstå att biennialerna som fenomen är ett legitimerande estetiskt uttryck för ett slutet system, ett mobilt liberalt Utopia, en kosmopolitisk dröm om universell (jäm)likhet.

¹edrag framlagt vid Nordiska konsthistorikerkonferensen Nordik, Århus, 17 augusti 2003.

Flera faktorer formar bilden av konstbiennialerna som samtidskonstens demokratiska alibi. Vi börjar med målgrupperna. De riktar sig till en publik vars storlek inte kan jämföras med den som lockas av nationalmuseernas stora utställningar.ⁱ Den flertusenhövdade internationella publik som reser enbart för att bevaka vissa artisters konserter, idrottens världsmästerskap eller Olympiska Spelen är mer rättvisande som referens.ⁱⁱ Med ett tillskott av inhemsk publik uppnås en massa av hundratusental, till och med miljontal, människor vilket gör den internationella konstpubliken själv till en del av spektaklet som de kommit för att se. Skattningen av hur andelen fackmänniskor och amatörer förhåller sig bland publiken är en delikat fråga för curatören som ska tillfredsställa alla.

För den lokala konstvärlden där permanenta prestigeinstitutioner saknas kan biennaler vara den *Ersatz* som skapar kontaktytor. Istanbul är ett välkänt exempel: där fanns inget museum för modern eller samtida konst före 2001, men ett vitalt konstliv har understötts av en biennial sedan 1987 (som biennial betraktad är det väl mer egentligt att säga sedan 1989).

För den internationella konstvärlden erbjuder perioden av förberedelser inför varje biennial, då konstnärer och kommissarier vistas upp till ett par veckor på plats och installerar sina verk, genvägar till intressanta konstnärskap och en hel del talangscouting. Då etableras vänskapsband mellan curatorer, kritiker och konstnärer ur både lokal och internationell kontext. Åter med Istanbul som exempel, är det tydligt att biennalen har varit en väg till internationella utställningar för ett flertal turkiska konstnärer som har visat verk inom dess ramar.ⁱⁱⁱ Sedan är biennialerna en värdefull arbetsmarknad, vilket kan avläsas inte bara i konstnärers meritlistor utan för internationellt frilansande curatorer.

Intressenterna i biennaler är lika skiftande som dess målgrupper. Lokalpolitiska incitament är *legio*, som nämnts. Det lokala näringslivet kan också bidra med värdefull sponsring.^{iv} Den konstnärliga ledaren som realiserar biennalen har dessutom, förutom publiksiffrorna och budget, en egen professionellt bedömd meritlista att se till. Och konstnärerna som deltar har förstås att ta hänsyn till både en inhemsk och en internationell publik, inkluderande framtida uppdragsgivare, samlare och kunder. Detta kontextualiserar utställningen och varje enskilt konstverks tolkning.

Sammantaget har biennaler, som andra spektakulära scener, en mängd funktioner och försöker promiskuöst tillfredsställa dem alla så långt det är möjligt, utan hänsyn till självmotsägelser. Spektakelsamhället är som bekant en effekt av moderniteten. Tidigare levde människor från olika samhällsklasser separerade av fysisk rumslighet, men med lönearbete, fritid och konsumtionskultur kom spektaklens masspublik som sammanförde radikalt olika människogrupper på en begränsad fysisk yta. Naturligtvis upplöstes inte olika grupperingar i publikhavet; från Världsutställningen i London 1851 (med 6 miljoner registrerade besök) rapporterades att ditresta arbetare som plikttroget gick igenom utställningens alla vrår lätt skildes från Londonsocieteten som intresserade sig för själva publikskapet som arena för exponering av sina personer.^v Mängdeffekten är väsentlig när det gäller publiken likaväl som föremålen. Den stora skalan tar överhanden, det ideala resultatet är ett *överväldigande* av publiken och ett *överträffande* av förebilder. Öppningsceremonierna är storslagna händelser och de stora periodiska utställningarna som exempelvis Venedigbiennalen och Documentautställningarna blir allt större och allt mer ogripbara. De expanderar som ballonger till yta och antal konstnärer och båda har nu nått en gräns där de att hotar att brisera. Riskerna ska inte negligeras: Parisbiennalen gick i konkurs 1985 och São Paulobiennalen råkade i kris 1998.

Inför en sådan mängd intryck smälter möjligheterna att ta in och sammanställa ett meningsfullt budskap eller ställningstagande samman, samtidigt som organisatörers och betraktares eventuella narrativa eller kritiska ambitioner kollapsar. Det vore i biennalens visuella kakofoni fåfängt av publiken att hävda sin förmåga att kritiskt avsöka konstverken efter något som vederlägger deras tolkningar och världsbild. Flertalet recensioner indikerar också snarare att skribenten söker efter stöd för sina tolkningar.^{vi} Grundförutsättningen för ett spektakel är enkel men strikt – erkända auktoriteter och överraskande nyheter krävs för att dra deltagare publik. Spektakel innehåller därför någonting för alla. De följer de säkra kortens politik.

Den 24e São Paulobiennalen 1998, som curerades av Paulo Herkenhoff, involverade ett curatorsteam på över 80 personer och ett gigantiskt *outreach*-program. Därmed blev utställningen en av de största samtidskonsthändelserna som någonsin hållits.^{vii} Olyckligtvis orsakade denna curatorielle *tour de force* att biennialstiftelsen hamnade i allvarliga ekonomiska svårigheter. Inför hotet om konkurs efter 1998 års upplaga startades ett upprop för São Paulobiennalens räddning på Internet. Under våren ryckte den internationella konstvärlden ut på en liknande räddningsaktion för den krisdrabbade nordiska biennalen

Momentum i Moss. Medan São Paulobiennalen återuppstod 2002, gick det sämre för Johannesburgbiennalen. 1995 öppnades den första Africus, en stolt manifestation av Sydafrikas nyvunna demokratisering, och 1999 skulle den tredje upplagan alltså ha hållits. Men den lokala opinionen tillät inte att resurser gick till en tredje biennial när den sociala situationen i landet var så svår. Internetlistor fylldes med utländska namn, men de förmådde inte kulturrådet i staden Johannesburg att ändra sitt beslut. Debatten i Sydafrika kom till slut att handla om exponering och representation, enligt Clive Kellner, vilket är ett sätt att beskriva det lokala missnöjet med att besökande konstnärer och curatorer fick ett slags stjärnstatus.^{viii} Minnet av Johannesburgbiennalen är dock omhuldat, och dess effekt på sydafrikanska konstnärers och internationella curatorers karriärer består. Dessa individuella effekter lyfts ofta fram, och det är en viktig legitimerande funktion hos biennialerna att kunna visa på resultat för nationella konstlivet. Vem denna legitimerande gest är riktad till, och vem som gynnas av den, ska vi komma tillbaka till.

Den generösa solidaritet som visas mot vacklande eller avlidna biennaler står i bjärt kontrast mot den hårda kritik som regelmässigt riktas mot de fungerande. Inför varje spektakel byggs publikens förväntningar upp, för att sedan krossas i besvikelse eller hån inför resultatet. Detta sker med en förutsägbarhet som visar att det i själva verket tillhör spelets regler. Det är en ritual som tillåter massan att visa missnöje utan att kritiken adresserar just sin förutsättning – nämligen den plats som konstvärldens fackmän och den övriga publiken intar inom spektaklets ramar. Missnöjesritualen avleder kritiker och publik från adekvat handling, den bevarar *status quo*.^{ix}

Som biennialernas *grand old lady* intar Venedigbiennalen en särställning, äldst och därmed värnadsinbjudande, men också präglad av de permanenta nationella paviljonger som står i Giardini di Castello. I takt med att det internationella konstsamhället har vuxit, har fler nationalstater byggt hus och flyttat in i parken. Nu anses den färdigbyggd, och de stater som inte hann in före grindarnas stängning hänvisas till platser *off-site* i palats runt om i staden. Entusiasmen och glädjen hos de länder som betalar för att sina inbjudna medborgarekonstnärer ska kunna delta vid internationella biennaler går inte att ta miste på. Här rapporterar dagspressens kritiker också framför allt solidariskt med den egna nationen – iallafall inte öppet kritiskt.^x

Även om biennialerna har positiva effekter för individuella konstnärers karriärer på lokalt såväl som internationellt plan, är de främst riktade till en internationell konstmarknad. Det är

ytterst tveksamt om den lokala konstscenen påverkas som plattform för konstnärer som en effekt av värdskapet för en biennial. Den konst som visades på de två Johannesburgbiennialerna har ingen stor publik eller marknad i Sydafrika, och flera sydafrikanska konstnärer som fick sitt genombrott där arbetar idag i Tyskland, Belgien, USA och Nederländerna.^{xi}

Eftersom avantgardekonstvärlden principiellt sett inte utesluter någon konstnär anses den också öppen för alla. Det bekräftas av att den internationella konstvärlden beskriver biennaler som en kungsväg till ökat deltagande för perifera konstvärldar i avantgardescenens verksamheter. Konstnärer från Skandinavien, Korea och Mexiko, curatorer från Nigeria, Japan och Thailand får kritiker att jubla över den globaliserade och decentraliserade konstvärlden där allt fler ryms på kartan. Budskapet är i grund och botten en liberal verklighetsbeskrivning: trycker man bara på de rätta knapparna så har var och en samma möjligheter att göra karriär. Det rationella valet är den ”osynliga hand” som avgör urvalet, liksom i Adam Smiths *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776); inget personligt ansvar avkrävs. Uttolkaren framställer sig som en distanserad analytiker, som funktionärer, eller till och med effekter, av ett universaliserat värdesystem som ytterst styrs av marknadskrafter. Detta symboliska värde är internationellt och inte knutet till intressegrupper, eftersom den internationella avantgardekonstens världssystem framställs som homogent – alla kan ju vara med.

Framför allt Documenta brukar lyftas fram som en apostel som framträdde efter det Andra Världskriget för att förkunna den moderna konstens och den kapitalistiska liberalismens seger över totalitära system som nationalsocialism och kommunism. Liberal demokrati framstod här som en uppsättning universella värden som garanterade konstnärlig yttrandefrihet. Efter 1980-talets inbrott (John Miller drar gränsen vid Documenta 7, 1982)^{xii} och postmodernismens alltmer spridda acceptans har det blivit svårare att påstå att en utställning som Documenta skulle kunna bära på ett kvasi-nationellt uppdrag. Ett typiskt curatoriskt katalogförord innehåller idag en *disclaimer* som påpekar att urvalet inte gör anspråk på att vara en uttömmande sanning om dagsläget i samtidskonsten. Vid Venedigbiennalen har det varit ”Punti cardinali dell’arte”, personliga favoritstjärnor på konstens himmel, eller idiosynkratiska ståndpunkter som i ”Sogni e conflitti”, drömmar och konflikter utan tydliga beröringspunkter med varandra. Jan Hoets framträdande som en skapande curator-*auteur* vid Documenta 9 (1992) fungerade på liknande sätt.

Det är sannolikt ingen njutning för någon som kallar sig relativist och postmodernist att se sig som en del av det västerländska liberal-kapitalistiska paradigmet. Men när biennaler försvaras som någonting gott i sig, en gåva till världens konstnärer från den internationella konstvärlden, postuleras att detta värde är en liberal universell inklusion på en viss arbetsmarknad. Om det finns avsättning eller inte för avantgardekonst i respektive land är irrelevant, huvudsaken är att den internationella normen ger tillträde till konstinstitutioner inom den globaliserade ekonomins centra. Försöken att rädda Johannesburgbiennalen ska inte ställas mot de skriande sociala behoven i landet, men när prioriteringar måste göras är frågan vad en biennial egentligen kunde ge olika sydafrikanska konstvärldar. Vi har sett konsekvenserna på en mängd områden: *braindrain* i periferierna, och en ansamling av kapital, mänskligt såväl som finansiellt och institutionellt, i centra som New York, Paris och London. Ett antal individuella karriärer gynnas, vilket liknar vad Gayatri Chakravorty Spivak har kallat "the enabling violation of the culture of imperialism", medan resurserna koncentreras till världsekonomins centra och semiperiferier.^{xiii}

Principen om fysisk närhet är en avgörande faktor på den konstnärliga arbetsmarknaden. När besökande curatorer och kritiker anländer till en plats för efterforskningar kring ett projekt söker de upp en kontaktperson som förser dem med uppslag kring vilka konstnärer, gallerier och kritiker som kan passa i sammanhanget. Dessa kontaktpersoner arbetar ofta vid internationellt inriktade institutioner där sådana finns, till exempel de som organiserar internationella ateljéstipendier eller nationellt deltagande vid utställningar i utlandet. På ett lokalt plan blir dessa noder i ett internationellt nätverk, och det är viktigt att befinna sig nära noderna för att vara tillgänglig om en betydelsefull kontakt passerar under några få dagar. Sidra Stitch, en amerikansk medlem av det internationella konstkritikersamfundet, ger också ut guideböcker till konstvärldar där en kulturturist eller engelskspråkig internationell curator inte är hemmastadd.^{xiv} Samtidigt bekräftar en nätverksanalys av jury-, curatorsbesättningar att personer som tidigare arbetat tillsammans eller känner varandra sedan tidigare ger varandra jobb. Det har vidare betydelse för hur agendan sätts i avantgardets konstvärld. Hur detta går till vill jag illustrera med följande berättelse i berättelsen:

En berättelse om biennaler, kollegiala nätverk och konstnärlig kvalitet:

1985 hölls i Hamburg en utställning som hette Fredsbiennalen. Konstnären Robert Filliou organiserade händelsen och bland personerna som satt i biennialens styrelse fanns René Block, känd bland annat som gallerist till Joseph Beuys. Samma år dog olyckligtvis Filliou, och Fredsbiennalen begrovs med honom, trots att en andra upplaga redan var under planering – på en ny ort, Fredsbiennalen skulle vara en ambulerande biennial. Fredstemat är

betydelsefullt, för var om inte i Tyskland innan Berlinmurens fall levde människor under ständiga påminnelser (ofta genom klippta familjeband) om den europeiska kontinentens klyvning och supermakternas hotfulla närvaro? Det Kalla kriget var alltså den privilegierade berättelsen, en narrativ som också motiverade organisationen av Manifesta, den europeiska biennalen som hölls för första gången 1996. Bland de drivande krafterna återfinns vi René Block, nu med erfarenhet som konstnärlig ledare för ett par internationella biennaler i bagaget (Sydney 1990 och Istanbul 1994). Block säger sig ha tagit med sig idén om en nomadisk biennial från Fredsbiennalen i Hamburg, samt att ha myntat namnet Manifesta.^{xv}

Eftersom Manifesta skulle integrera Europas östra och västra delar ansågs det olämpligt att lägga den ekonomiska bördan att organisera en biennial på något östeuropeiskt land – där den ju borde äga rum – med svaga ekonomiska resurser och ett digert nationellt återuppbyggnadsprogram framför sig. Istället skulle finansieringen skötas kollektivt, inte minst genom Europeiska Unionen. Första och andra Manifesta hölls i Rotterdam respektive Luxemburg, den tredje tog plats i Ljubljana – som med litet god vilja kunde betraktas som Östeuropa. Huvudcurator i Ljubljana var Francesco Bonami (Milano/Chicago, tidigare kritiker vid *Flash Art* där redaktören heter Giancarlo Politi och är drivande kraft bakom Tiranabiennalen och Pragbiennalen). Bonamis curatorteam omfattade Ole Bouman (Amsterdam), Marja Hlavajova (Slovakien) och Kathrine Rhomberg (Wien). Alla fyra Manifesta-upplagor som hittills hållits har rört gränsproblem, men frågan om avrustning och fred som sedan det Kalla kriget hade kretsat kring de Första (kapitalistiska) och Andra (kommunistiska) världarna hade vid det laget kommit att modifieras. Konfliktrisen inom Europa har lämnats åt den Europeiska Unionen att hantera internpolitiskt. Konstvärlden såg nu andra och mer angelägna gränsproblem mellan nord och syd, eller *Festung Europa* mot den Tredje världen. Den femte Manifesta ska därför flytta söderut, till Donostia/San Sebastian i baskiska Spanien. Massimiliano Gioni (Italien, tidigare kritiker vid *Flash Art*) är en av curatoreerna.

För avantgardekonstvärldens demokratiska utvidgning tycks inte hindra att jobben förmedlas via gamla bekanta. Vid den 50e Venedigbiennalen utsågs Francesco Bonami till konstnärlig ledare. Han utsåg i sin tur ett elvahövdad curatoriskt team: Carlos Basualdo (Argentina/New York), Catherine David (Frankrike/Rotterdam, konstnärlig ledare vid Documenta 10), Massimiliano Gioni (Milano, *Flash Art*-kritiker), Hou Hanrou (Kina/Paris), Hans Ulrich Obrist (Tyskland/Paris, curator vid första Manifesta), Gabriel Orozco (Mexico/New York), Molly Nesbitt (London), Gilane Tawadros (London), Rirkrit Tiravanija (Thailand/New

York), Igor Zabel (Ljubljana, Manifestas Internationella Kommité), och Daniel Birnbaum (Sverige/Frankfurt, chef för Städelschule och Kunsthalle Portikus där Kasper König arbetade tidigare, också Königs efterträdare i Manifestas Internationella Kommité). Titeln, ”Sogni e conflitti – la dittatura dello spettatore”, antyder att Bonami avsvär sig föregångaren på Venedigbiennialens curatorspost Harald Szeemanns diktatorartade makt och delar besluten med ett team som gör var sitt fragment. Den ska även ses som en blinkning mot Marcel Duchamps generösa erkännande att publikens medverkan är nödvändig för konstverkets tillblivelse – *publikens* diktatur ersätter *curators*, vilket måste betyda att curatören än mer avsäger sig ansvaret för urvalet. Titelns finesse förutsätter förstås att publiken kan sin biennial- och konsthistoria. Kanske förutsätter den också en subjektsposition, en tänkt ideal betraktare, inom samma ramar.

Medan museer måste hålla personal och lokaler för samlingar, utställningar och pedagogik året runt är biennaler relativt kostnadseffektiva. En liten grupp sköter arkiv och korrespondens under mellanperioder, sedan fyller projektanställningar behoven under biennalsäsongen. Biennialernas spektakulära karaktär gör dem attraktiva för sponsorer, samt utländska kulturinstitutioner som vill exponeras, och därmed även för skattedevotna lokalpolitiker. Om olika historiska miljöer kan upplåtas temporärt för biennialen ökar bara fördelarna. Spektaklens hungriga intresse för nyheter skapar också behov av projektanställda curatorer. Med allt fler frilansande curatorer framstår uttryckningarna till stöd för nedläggningshotade biennaler inte som osjälviskt solidariska handlingar, utan som en allvarlig kamp för den egna brödfödan.

Och så till biennialens liberalt demokratiska ideal. Varifrån en konstnär eller curator kommer saknar betydelse i biennialernas avantgardevärld, om vederbörande bara är beredd att bosätta sig i ett land med hyfsad kulturbudget. (Parallellen med de nationella fotbollslagen är slående; de bästa spelarna från olika länder samlas hos bäst betalande lag.) Därför är det också sannolikt att betalande stater influerar valet av teman och konstnärliga referenser. Ett normbildande tryck kommer dessutom från de kollegiala kretsar som sinsemellan förmedlar referenser och uppdrag.

Biennialerna är – trots att nationalstatens dödförklaring upprepas som en besvärjelse – lokaliserade till en plats, inom ett nationalstatligt system, av både politiska och finansiella skäl. Konstnärer som deltar i biennialerna måste ordna finansiering från ett land, och statliga bidrag för att betala biennialnotan utgår framför allt till medborgare i detta land. Manifestas

kommitté har inte lyckats ändra på detta förhållande. Det Kalla kriget, särskilt symboliserat av Berlinmuren, och Marcel Duchamp som oomstridd portalfigur inom samtidskonsten, är fragment ur lokal europeisk historia som avantgardekonstvärlden har universaliserat. En biennial som Manifesta har byggt hela sin demokratiskt generösa identitet på en snävt definierad europeisk historisk erfarenhet, så snävt att kontinentens internationell migrationspolitik – som inte direkt är någon nyordning – redan har fått den att knaka.

Venedigbiennalen anses ofta vara helt platsneutral. Den amerikanska filosofen och konstkritikern Arthur Danto har vitsigt beskrivit den som en konstvärld utan nationell bas, endast förankrad i ”the internation of art”, ”*Flash Art* – the art whose land is the land of art, which is at home anywhere that the Punti dell’arte [Venedigbiennalen 1993] point to”.^{xvi} och avsåg då sannolikt att alla konstintresserade var inkluderade däri oavsett nationalitet. Inte desto mindre leder biennalens styrelse en välbärgad institution som verkligen har personkopplingar till den Milanobaserade tidskriften *Flash Art*. I hur stor utsträckning som konsthistorieskrivningen vid Venedigbiennalen är specifik för Europa framgår i jämförelse med biennaler i Kwangju, Johannesburg och Kuba, där respektive regionala konsthistoria tvingas förhålla sig till den universaliserade normen. Detta sker i ett slags additiv modell, som välvilligt kan tolkas som att en ”universell” del inte utesluter den andra ”regionala” delen, helt enligt god liberal ordning.

Biennialerna har vuxit fram med spektakelsamhället och tycks bara gynnas av en avreglerad arbetsmarknad och företräde för korta ekonomiska perspektiv. Det hindrar inte att individer drar nytta av den infrastruktur som de erbjuder, eller att en gynnsam internationalism sprider sig som en effekt genom kollegiala kretsar. Men biennialerna är inte intrinsiskt goda företeelser. Deras demokratiserande bidrag är att alla behandlas lika inom en liberal norm av yttrandefrihet – bara det kretsar kring historia och konst i relation till Europa.

Referenser

ⁱ De stora periodiska utställningar slår ofta sina egna publikrekord. Vid den första Kwangjubiennalen (1995) uppskattade arrangörerna besökarantalet till 1 600 000. Documenta11 (2002) besöktes av ungefär 600 000. Efter öppningen av Venedigbiennalen 2003 hoppades arrangörerna på över 350 000 besökare.

ⁱⁱ Jämförelser med idrottsvärlden och särskilt Olympiska spelen har ofta gjorts. Anders Ekström redogör för några i *Den utställda världen. Stockholmsutställningen 1897 och 1800-talets världsutställningar* (Stockholm, 1994). Redan Ernest Renan jämförde världsutställningarna med antikens fester och idrottsspel. Se: Renan, ”La poésie de l’Exposition”, *Essais de moral et de critique* (Paris, 1859). Denna koppling finns också hos Walter Benjamin, *Paris: 1800-talets huvudstad: Passagearbetet*, Utg. Rolf Tiedemann (1982, Stockholm & Stehag, 1990).

ⁱⁱⁱ Ayse Erkmen, Gülsün Karamustafa, Aydan Murtezaoglu, Bülent Sangar, Hale Tenger, för att nämna några.

^{iv} Att företag lånar ut utrustning är faktiskt ofta en förutsättning för att kunna visa tekniktunga verk.

^v Steve Edwards, "The accumulation of knowledge or, William Whewell's eye", s. 26-52, Louise Purbrick (red.), *The Great Exhibition of 1851. New interdisciplinary essays* (Manchester & New York: Manchester University Press, 2001) s. 29.

^{vi} För att ge några exempel: Stefano Bucci, "E' il giorno della Biennale, ma non è soltanto arte", *Corriere della Sera*, 15 juni 2003. Ingela Lind, "Paradiset gränsar till kaos", *Dagens Nyheter*, 20 juni 2003. Lars O Ericsson, "Minnets kanaler", *Dagens Nyheter*, 7 juli 2003.

^{vii} "The São Paulo biennial", opaginerat osignerat blad ilagt efter katalogens tryckning, *Das Lied von der Erde/The song of the Earth*, katalog Museum Fridericianum (Kassel, 2000).

^{viii} Clive Kellner, "Notes on the Johannesburg biennale", s. 24-27, *Das Lied von der Erde/The song of the Earth*, katalog Museum Fridericianum (Kassel, 2000) s. 25.

^{ix} John Miller, "The show you love to hate. A psychology of the mega-exhibition" (1992) s. 269-74, Reesa Greenberg et al. (red.), *Thinking about exhibitions* (London & New York: Routledge, 1996) s. 269-70. Se till exempel: Sara Arrhenius, "Ovanligt trist i New York. Ingen vågar välja väg på vårens Whitneybiennial", *Dagens Nyheter*, 8 april 2000. Bo Madestrand, "Utskälld konstbiennial kan bli lättsmält utställning", *Dagens Nyheter*, 30 juni 2003. Ingela Lind, "Samstämmig kritik om årets Venedigbiennial", *Dagens Nyheter*, 30 augusti 2003.

^x Se presentationen av det franska nationella bidraget: Hervé Gauville & Elisabeth Lebovici, "Venise, l'art en pôles", och Henri-Francois Debailleux, "Jean-Marc Bustamante, artiste, chargé de la représentation française à la Biennale", *Libération*, 14-15 juni 2003. Se även den ofrivilligt komiska effekten när kritikern beklagar juryns val av pristagare som ett resultat av en gammalmodig och officiell hållning, ur fas med internationella konstkretsar, förutom då pristagaren har samma nationalitet som kritikern. KG Hultén, "Verdens største kunststilling", *Louisiana Revy*, 1 (1962) s. 13-19.

^{xi} Candice Breitz, Moshekwe Langa och Kendell Geers för att nämna några.

^{xii} John Miller (1992/1996) s. 272.

^{xiii} Se bland annat Gayatri Chakravorty Spivak, "The New Historicism", *The Post-colonial critic. Interviews, strategies, dialogues*, Donna Harasym (red.) (London & New York: Routledge, 1990) s. 159.

^{xiv} *art-SITES* har sedan 1999 publicerat följande guider: Britain & Ireland, France, Spain & Portugal. San Francisco och Italy & Greece planerades till 2002, följda av: Benelux, Scandinavia, Eastern Europe, Austria, Australia, Japan, Southeast Asia, South America, Mexico, Canada, New York, California, US-south, US-southwest, Chicago & Mid-West, New England och Africa. Sidra Stitch, e-post till författaren, 15 augusti 2000.

^{xv} René Block, intervju med Martin Glaser, *Das Lied von der Erde/The song of the Earth*, katalog Museum Fridericianum (Kassel, 2000) s. 10.

^{xvi} Arthur C. Danto, "Mapping the art world", *Africus: Johannesburg biennale*, katalog (Johannesburg, 1995) s. 25.