



Università Ca' Foscari Venezia

Corso di laurea magistrale  
in Storia delle arti e Conservazione dei beni artistici

TESI DI LAUREA

# LA SPAGNA ALLA BIENNALE DI VENEZIA DAL 1976 AL 2009

Relatore: Prof. Nico Stringa  
Correlatore: Prof.ssa Stefania Portinari

Laureando: Giulia Crespi  
Matricola: 814908

Anno Accademico 2011/2012

## **INDICE**

### **1 INTRODUZIONE**

- 21 Breve storia del padiglione spagnolo**
- 23 Breve storia della Biennale**

### **38 LA BIENNALE ROSSA. 1976**

- 52 La realizzazione del progetto**
- 65 La critica**

### **76 GLI ANNI SUCCESSIVI . 1978**

### **81 IL RITORNO ALLA FIGURA. 1980**

### **89 I 5 CINQUE ARTISTI DI GONZALES ROBLES. 1982**

### **96 ANTONI CLAVE'. 1984**

### **102 UNA NUOVA GENERAZIONE. 1986**

### **108 JORGE OTEIZA E SUSANA SOLANO. 1988**

### **115 LE NOZZE DI ANTONI MIRALDA. 1990**

### **123 LA POETICA DEL SILENZIO. 1993**

### **131 ANDREU ALFARO E EDUARDO ARROYO. 1995**

### **139 IL SUPERAMENTO DEI CONFINI ARTISTICI. 1997**

### **144 CONTRO L'ACCADEMISMO. 1999**

149	IN VIAGGIO A VENEZIA. 2001
153	LE PROVOCAZIONI DI SANTIAGO SIERRA. 2003
160	I GIARDINI DI ANTONI MUNTADAS. 2005
166	“PARADISO SPEZZATO”. 2007
173	LA MATERIA DI MIQUEL BARCELO’. 2009
179	CONCLUSIONI
185	APPENDICE
185	Biografie artisti
208	Intervista a Carmen Calvo
211	Intervista a María de Corral
215	Colloquio con Carlo Ripa di Meana
219	La Biennale rossa. Conversazione con Tomás Llorens
230	BIBLIOGRAFIA

## Introduzione

La situazione e lo sviluppo dell'arte spagnola degli ultimi quaranta anni sono stati decisamente peculiari ed è necessario ripercorrerne le tappe fondamentali per poter comprendere meglio ciò che oggi si conosce della creazione artistica di questo paese.

La Guerra Civile e la conseguente sconfitta delle forze repubblicane a favore dell'instaurazione del regime militare di Franco spinge numerosissimi artisti spagnoli ad abbandonare il paese. Molti scelgono di trasferirsi in Francia con destinazione Parigi e durante gli anni '20 e '30 si forma nella capitale francese un nutrito gruppo di artisti emigrati da altri paesi europei conosciuti con il nome di "Escuela de Paris", celebrati poi nel 1946 a Praga nell'esposizione "Arte en la España Republicana. Artistas españoles de la Escuela de Paris".

Si trattava di una mostra tanto politica come artistica ed era manifestazione del cosmopolitismo culturale spagnolo repubblicano. Tra i partecipanti vi erano Antoni Clavé, Pablo Picasso, Oscar Domínguez, Baltazar Lobo, Julio Gonzáles, Luis Fernández. Artisti molto diversi per età e circostanze.

Dopo la fine della Guerra Civile, gli artisti in fuga dalla dittatura continuano a trasferirsi a Parigi, unendosi alla "Escuela"; giovani che tentano di rompere con la tradizione. Tra gli altri Palazuelo, Chillida, Sempere, Tàpies, Saura e Feito.

Tra coloro che, invece, decidono di manifestare il proprio dissenso alla dittatura rimanendo in Spagna, scegliendo un "esilio interiore"<sup>1</sup> e sfidando la censura e i limiti d'espressione imposti da Franco, si

---

<sup>1</sup> Cfr. Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995.



distinguono due gruppi diversi: chi pur rimanendo in Spagna non riesce ad integrarsi con la vita sociale, restandone quindi ai margini e continuando il proprio percorso creativo al di fuori delle manifestazioni ufficiali, ed è il caso di Mirò; e chi invece partecipa ad alcune manifestazioni senza però riuscire a rispondere alle esigenze estetiche contemporanee: è il caso di Ángel Ferrant.

Nel 1950 si forma un gruppo dall'inclinazione surrealista ma con una fisionomia propria denominato "Dau al Set" che dà il nome anche ad una rivista pubblicata fino al 1956. Gli animatori di questo gruppo erano Tàpies, Ponç, Brossa e Cuixart.

Tuttavia ben presto, già nel 1951 Tàpies si allontana da questo movimento e incomincia a maturare una esperienza artistica molto personale. Tra il 1953 e il 1956 non solo abbandona l'iconografia surrealista ma altera radicalmente la concezione tradizionale della superficie pittorica, sostituendola con una materia che ha l'aspetto di una parete, un muro sul quale si percepiscono graffi, tagli, segni, buchi...

Tàpies non pretende rappresentare muri o pareti sulla superficie pittorica ma sostituisce questa con muri o pareti, non depositando il colore su una materia, ma rendendo il colore materia stessa dell'opera. Protagonista assoluto delle sue opere è il tempo che lascia le sue impronte sul muro, lo marca e lo trasforma. Il muro diventa dunque testimonianza della memoria nel suo scorrere temporale senza che appaia una fine. "Il muro, che è la pittura, mette davanti il passato, e non solo qualcosa del passato, ma il passato stesso, la sua traccia come presente, segni che non sarebbero nulla senza il tempo, senza la memoria e il ricordo, e così facendo li salva dalla mercificazione alla quale, nella vita quotidiana, sono destinati"<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Valeriano Bozal, *Estudios de arte contemporáneo, II. Temas de Arte español del siglo XX*, Antonio Machado, Madrid, 2007, p. 240.

Davanti alle opere di Tàpies abbiamo la sensazione che l'artista non parli in prima persona, ma a nome di tutti coloro che si riconoscono in questi segni. Nella sua evoluzione l'artista si muove poi nel terreno informale, ossessionato per i materiali, le forme e i problemi tecnici. Gli anni '70, e poi gli anni '80 e '90, pur non dimenticando le esperienze degli anni precedenti, vedono un Tàpies differente, concentrato più sulla narrazione della vita privata che sull'enfasi espressiva. Data ormai per assimilata l'introduzione del muro come superficie pittorica, si muove in una direzione distinta che, appoggiandosi a ciò che ha realizzato anteriormente, ha prospettive differenti, rinnovatrici e feconde<sup>3</sup>.

Il clima politico del periodo franchista ha grandi ripercussioni sulle scelte degli artisti, i quali consideravano il proprio lavoro in patria come una forma di resistenza al regime, e all'estero si sentivano invece degli esiliati.

Franco da sempre aveva ostacolato un tipo di arte nuova, ma, allo stesso tempo, aveva utilizzato gli stessi artisti per la diffusione della propria immagine, facendosi rappresentare da loro in occasione delle grandi manifestazioni mondali, prima fra tutte la Biennale di Venezia. La Biennale era rimasta, anche durante la dittatura, una vetrina per i nuovi artisti poiché l'idea che si voleva dare all'estero era quella di uno stato innovatore e liberale. Ovviamente questa era rimasta semplicemente una facciata mistificatoria, dal momento che la vera arte innovatrice era mal sopportata dal governo spagnolo.

Il 1957 segna una svolta importante nel processo di normalizzazione economica, sociale e politica della Spagna del dopoguerra. Franco adotta una politica economica con indirizzo liberale, dando avvio alla fine del protezionismo e alla fine delle aspettative falangiste. Ad un avvicinamento agli Stati Uniti fanno però da contraltare grandi

---

<sup>3</sup> Cfr. *Tàpies*, catalogo della mostra tenutasi a Madrid, al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, nel 2000, Madrid, 2000.

manifestazioni nelle più importanti università spagnole, che subiscono immediatamente una dura repressione. Dal punto di vista artistico il 1957 segna la data di nascita di due importanti movimenti destinati a raccogliere molti artisti antifascisti. La creazione di “El Paso” e “Equipo 57” è soprattutto per opporsi al franchismo, ma anche per controbattere il figurativismo imperante, risultato della tradizione e dell'accademismo, e ostacolo allo sviluppo di una nuova interpretazione dell'esistenza. Si tratta di arte collettiva e mai individuale.

Quali animatori del gruppo “El Paso”, Antonio Saura e Manolo Millares, pretendono rompere con la tradizione dominante, convertendosi nella massima espressione della nuova arte spagnola. Essi mantengono sempre un marcato accento spagnolo, legato al dramma, al cromatismo e alla forte espressività, trasformandosi, di fatto, in un gruppo di tendenza informale.

Si propone, invece, come alternativa all'Informale il gruppo “Equipo 57”. Guidati dall'idea di un'arte come ricerca scientifica e razionale e dotata di una metodologia specifica, i suoi animatori, non solo pittori, ma anche architetti e scultori<sup>4</sup>, scelgono come oggetto di analisi lo spazio della pittura e le relazioni spaziali a partire da colori piani<sup>5</sup>.

Sono proprio questi accadimenti storici a rendere l'arte spagnola, fino alla morte di Franco, sempre incentrata sulle tematiche che legano arte e politica.

Scegliere un tipo di arte più politico che sperimentale sembra essere il fine di molti artisti che iniziano le proprie carriere in quegli anni.

Le opere si convertono in strumenti di trasformazione sociale e politica, al fine di formare le coscienze e denunciare le ingiustizie.

---

<sup>4</sup> Tra i pittori che fondarono “Equipo 57”: Ángel Duarte, José Duarte, Juan Serrano y Agustín Ibarrola; tra gli scultori: Jorge Oteiza y Luis Aguilera; tra gli architetti: Juan Serrano a cui si aggiunse in seguito Juan Cuenca.

<sup>5</sup> Cfr. Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995.

L'oscurantismo della Spagna di Franco si trova nell'intensità espressiva e nel gesto drammatico delle opere di Tàpies e "El Paso", così come nella figurazione di Canogar in pieno clima rivoluzionario. Rafael Canogar si muove verso una cronaca della realtà i cui movimenti sembravano inizialmente subire gli influssi della Pop Art. Un cambio culminante si ha intorno al 1967 quando le sue opere sfondano la terza dimensione, grazie all'utilizzo di legno e poliestere, arricchendosi plasticamente.

Tra le esperienze realiste che si diffondono in quegli anni, nelle quali gli aneddoti ricoprono un'importanza consistente nello sviluppo di figure e forme, non si può dimenticare la figura di Juan Genovés, il cui "El abrazo" chiude nel 1976 la mostra spagnola alla Biennale di Venezia. Un realismo pittorico che pretende essere anche fotografico e un espressionismo brutale che sostituisce la materia pittorica con oggetti reali sono gli elementi portanti della sua produzione artistica. Dopo aver iniziato a muovere i primi passi all'interno del "Grupo Hondo", gruppo di artisti che, pur non abbandonando la figurazione, non ignorano le esperienze informali e che trovano riferimento internazionale nella figura di Francis Bacon nei primi anni '60, Genovés presto si sposta verso un realismo critico, dotato di ironia e critica socio-politica.

Le relazioni tra arte e politica sono incentivi stilistici anche per gli informali come Antonio Saura e Manolo Millares.

In particolare, la pittura di Saura ha come protagonista il corpo, che proprio negli anni più bui della dittatura era diventato soggetto da non poter rappresentare. "La meschinità mediocre di una morale repressiva, che invadeva tutti gli ambiti della esistenza quotidiana, aveva fatto del corpo un tabù"<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Valeriano Bozal, *Estudios de arte contemporáneo, II. Temas de Arte español del siglo XX*, Antonio Machado, Madrid, 2007, p. 262.

Saura offre rappresentazioni che non pretendono essere narrazioni, ma icone. I suoi corpi dipinti non si limitano ad esprimere la loro interiorità ma pretendono evocare nel corpo dell'altro, il proprio corpo.

Le opere di Millares sono invece molto legate alla realtà canaria, dalla quale proviene, ma anche al cosmopolitismo europeo. L'indigenismo dell'arte locale si lega alle influenze dell'espressionismo astratto dando origine a "pictografie" in cui un congiunto di segni pittorici ricordano forme artistiche preistoriche. Le sue superfici si arricchiscono negli anni successivi di materiali nuovi, come la terra o la ceramica, cartone e legno, trasformandosi in muri fisici, che lo avvicinano ai risultati ottenuti dal contemporaneo Tàpies, ma anche alla materialità del tedesco Schwitters e di Burri e Fontana.

Gli anni '60 vedono nascere anche un importante gruppo di critici legati all'avanguardia non solo spagnola ma anche europea e statunitense. L'opposizione ai controlli e alle censure perpetrati dal regime aumentava sempre più e uomini come Moreno Galván, Aguilera Cerni, Juan Eduardo Cirlot e Alexandre Cirici i Pellicer si fanno portatori di una interpretazione politico e morale dell'arte. Politicamente vicini al PCE, si legano al gruppo valenciano "Estampa Popular" e alla figura di spicco nel panorama artistico di forte impegno politico e civile José Ortega, fondatore del gruppo. Riguardo i problemi artistici non esisteva una concezione unilaterale, sebbene predominasse una tendenza a privilegiare il realismo sociale.

Sarebbe sbagliato pensare che l'arte spagnola, a causa del suo isolamento internazionale, abbia subito un qualche ritardo a livello di sviluppo. Contemporaneamente ad altri paesi europei e al nord America, anche in Spagna si vedono notevoli cambiamenti a partire dagli anni '60 e '70. Ciò che però sempre caratterizza queste nuove

tendenze è il tingersi di aspetti prettamente contingenti alla storia spagnola.

Gli sviluppi pop che fermentano in tutta Europa e Stati Uniti a partire dagli anni '60, per esempio, trovano nelle figure di Eduardo Arroyo e dell' "Equipo Cronica" i loro rappresentanti spagnoli. Certo i soggetti privilegiati non sono però le icone della cultura popolare, ma, ancora una volta, quelli politici.

Alla Biennale di Parigi del 1963 Arroyo porta i ritratti di quattro dittatori (Hitler, Franco, Mussolini e Salazar) ridicolizzando l'immagine del Caudillo e denunciando l'anacronismo della sua dittatura.

"Equipo Cronica", fondato a Valencia nel 1964, sulla scia di "Estampa Popular" predica un tipo di arte realizzata in gruppo, ma dotata di grandi elementi personali. Si tratta di un congiunto di lavori, collaborazioni e sperimentazioni contro ogni forma di privatismo. I suoi fondatori e partecipanti, Manolo Valdés, Rafael Solbes e Joan Toledo, individuano nel processo di creazione pittorica il tema centrale delle opere. L'analisi intorno alla propria pratica di realizzazione diviene il tratto distintivo del gruppo e della sua estetica insieme al loro concepire l'arte come strumento di lotta contro un ordine prestabilito.

Gran parte dell'arte spagnola comunque continua ad essere promossa all'estero e soprattutto attraverso progetti individuali, così come era successo per i maestri spagnoli Dalì, Picasso e Mirò. Alcune importanti esposizioni come "New Spanish Painting and Sculpture" organizzata al MOMA o "Before Picasso, After Mirò" organizzata al Guggenheim di New York nel 1960 dimostrano l'interesse internazionale nei confronti della nuova produzione iberica<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Cfr. Demetrio Paparoni (a cura di), *España, arte español 1957-2007*, catalogo della mostra tenutasi a Palermo, a Palazzo Sant'Elia, nel 2009, Skira, Milano, 2008.

Madrid e Barcellona subiscono una mancanza di gallerie e di un mercato dell'arte ma Parigi e New York, grazie soprattutto al fatto che la maggior parte degli artisti spagnoli risiedeva all'estero, si accorgono delle grandi potenzialità della loro arte. Anche l'Arte Concettuale che si sviluppa dagli anni '60 vive soprattutto all'estero, attraverso le personalità di Antoni Muntadas o di Antoni Miralda e più tardi di Francesc Torres.

Le tendenze concettuali mirano ad eliminare l'oggetto, visto come punto di partenza per l'integrazione dell'arte in un sistema mercantile, e quindi il suo conseguente allontanamento dal significato. Azioni, progetti e intuizioni geniali senza indagini scientifiche divengono le basi dell'opera e si cerca la sostituzione delle gallerie con spazi pubblici alla portata di tutti; l'influenza di Fluxus è fondamentale. La Catalogna e Madrid sono terreno fertile per lo sviluppo di questa nuova tendenza e Antoni Muntadas, Nacho Criado e Ferrán García Sevilla i suoi più noti rappresentanti, insieme con Eva Lootz, Adolfo Schloser e a Juan Navarro Baldeweg.

Sono tutti artisti che hanno un ruolo fondamentale nello sviluppo delle nuove tendenze in terra iberica e che raggiungono presto fama internazionale, soprattutto negli anni '80.

Ferrán García Sevilla abbandona presto qualsiasi forma di intervento personale sulle proprie opere e concede maggior importanza al video e alle proiezioni. Dominano inclinazioni parodiche e politiche rese attraverso l'utilizzo di iconografie tipiche dei mezzi di comunicazione di massa. A partire dagli anni '80 García Sevilla però torna alla pittura, guardando a Mirò e Ponç e alle loro rappresentazioni surrealiste.

Anche Muntadas utilizzava e continua ad utilizzare strumenti di creazione non convenzionali, intervenendo sugli spazi con elementi decontestualizzati. I suoi primi progetti, dopo aver abbandonato la pittura all'inizio degli anni '70, si concentravano sull'analisi dei sensi

che considerava sottovalutati dalla nostra cultura, come il tatto, il gusto e l'olfatto. I risultati mettevano in scena mondi diversi dall'abituale, consentendo all'arte di essere esperienza di questi mondi. Non contemplazione ma registrazione. Ancora oggi le opere di Muntadas seguono questo indirizzo. Sono riflessioni da un punto di vista differente su ciò che ci circonda e su una sua diversa interpretazione.

A Madrid è la figura di Nacho Criado a rappresentare al meglio le tendenze concettuali. Nei progetti degli anni '70 si fanno sempre più evidenti le sue preoccupazioni per l'esperienza del tempo, l'identità e la prassi artistica, avvicinando i suoi risultati all'Arte Minimal e all'Arte Povera, conservando però una forte riflessione personale.

Di esilio interiore in termini estetici si può parlare per ZAJ, gruppo formatosi a Madrid nel 1964, per mano dei compositori spagnoli Juan Hidalgo e Ramón Barce e del compositore italiano Walter Marchetti. Il gruppo si dedica soprattutto allo sviluppo della musica d'azione e, fondamentali, sono le influenze derivate dal neodadaismo, da John Cage ma anche da Fluxus<sup>8</sup>. Presto nel gruppo intervengono anche poeti, pittori, scultori e performers. Tra le partecipazioni più importanti vi è sicuramente quella di Esther Ferrer. Nel 1972 il gruppo partecipa a gli "Encuentros de Pamplona", incontro culmine delle pratiche sperimentali, sviluppatesi negli anni '60 in tutti gli ambiti artistici, che volevano mostrare il lato alternativo alla cultura ufficiale che invece si esponeva alle Biennali e Documenta.

Particolare è poi la figura di Luis Gordillo la cui notorietà e carriera esplode in consonanza con la diffusione del Pop a livello internazionale, ma soprattutto con la cultura della "movida" madrilenas. Le sue opere però si distinguono rispetto a quelle dei

---

<sup>8</sup> Cfr. *Zaj*, catalogo della mostra tenutasi a Madrid, al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, nel 1996, Madrid, 1996.



precedentemente citati Equipo Cronica e Arroyo, caratterizzandosi per una consapevole non ideologizzazione, in pieno franchismo. La sua influenza ruota soprattutto intorno alla rivendicazione di un “valore” della pittura e al ritorno ad una nuova figurazione.

Dopo la morte per cause naturali di Franco, l’arte dominante è certamente quella concettuale, interessata alla ricerca sul linguaggio, sulla forma e sull’uso di nuove tecnologie.

Nella nuova libertà ritrovata gli artisti spagnoli si aprono a linguaggi variegati e nuovi ma, curiosamente, perdono un elemento vitale del loro lavoro: un nemico contro cui combattere, aspetto che aveva caratterizzato l’arte spagnola degli ultimi trent’anni.

Il primo segnale di apertura e che desta grande scalpore a livello internazionale è la Biennale di Venezia del 1976.

Dopo la decisione di chiudere ufficialmente il padiglione spagnolo dei Giardini, una commissione ufficiale, incaricata dall’allora presidente Carlo Ripa di Meana, organizza una mostra, all’interno del Padiglione Centrale, intitolata “España, Vanguardia artistica y realidad social. 1936-1976”, con l’obiettivo, finalmente, di dare diffusione all’arte spagnola degli ultimi quaranta anni. Una analisi delle relazioni tra l’avanguardia e le realtà sociali che avevano caratterizzato la Spagna durante gli anni del franchismo. Una manifestazione internazionale di opposizione democratica che ben si inserisce nel nuovo indirizzo intrapreso dalla Biennale, in pieno clima di rinnovamento italiano degli anni ’70, che si voleva vedere protagonista in prima linea per la denuncia di ideologie fasciste e di limitazioni alle libertà perpetrate ancora da alcuni regimi.

Già sul finire degli anni ’70 si delineano due fenomeni paralleli nel campo dell’arte: l’impossibilità di definire chiaramente un cammino da seguire, grazie al pluralismo di possibilità aperte alla pittura, e la necessità di superare il confronto tra figurativismo e astrattismo che aveva caratterizzato gli anni precedenti. I primi anni ’80 sono anni di

profondo cambiamento; dopo l'affermazione nel 1982 del PSOE come maggiore forza politica del paese, che trova il suo leader nella figura di Felipe González, la cultura diviene il punto centrale di un processo di rinnovamento dell'intero paese.

Si fanno sempre più evidenti le preoccupazioni circa "l'acculturazione di un paese che ha subito le conseguenze di quarant'anni di isolamento"<sup>9</sup>.

È un percorso iniziato già durante gli anni '70 grazie anche all'apporto di istituti e fondazioni private che, puntando sulla cultura come veicolo di trasformazione, avevano aiutato questo processo a svilupparsi e a delinearsi sempre più chiaramente.

Le grandi esposizioni promosse dal Ministero della Cultura presso la Biblioteca Nazionale, presso il Palazzo Velazquez e presso il Palazzo di Cristallo nella capitale spagnola, a partire dai primi anni '80, promuovono l'arte spagnola a livello nazionale e internazionale. Contemporaneamente, nel 1982, inaugura la prima edizione di ARCO Madrid, la fiera di arte, ora tra le più importanti e attese nel mondo delle gallerie e, infine, nel 1986 apre, sempre a Madrid, il Centro de Arte Reina Sofia insieme a numerose gallerie commerciali che spostano l'attenzione dei mercanti verso l'arte spagnola contemporanea.

Gli anni '80 vedono un panorama artistico decisamente variegato. In Spagna convivono il vecchio settore figurativo, che può definire la prima avanguardia artistica del periodo post franchista, e la grande schiera dei maestri già pienamente consolidati: Tàpies, Millares, Saura, Chillida, Arroyo, Brossa, Ponç, Guinovart.

Ad essi si aggiungono gli artisti che sembrano collegare questi due gruppi: Juan Navarro Baldeweg, Ferrán García Sevilla, Miquel Navarro e Soledad Sevilla<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Kevin Power, *Gli anni '80: alla ricerca delle loro ombre* in: *España, artisti spagnoli contemporanei*, catalogo della mostra tenutasi a Milano, alla Rotonda della Besana, nel 1988, Electa, Milano, 1988, p.24.

Tuttavia le spinte più rinnovatrici e più interessanti appartengono alla giovane generazione di pittori e scultori che stava ridefinendo l'iconografia spagnola<sup>11</sup>.

I risultati di José-Maria Sicilia e di Miquel Barcelò sono decisamente quelli più interessanti nel campo della pittura, mentre Cristina Iglesias, Juan Muñoz e Susana Solano arricchiscono il panorama degli scultori spagnoli.

Miquel Barcelò lanciato da Rudi Fuchs, con un debutto che aveva fatto molto clamore, a Kassel nel 1982, riesce a portare l'uso del materiale organico fino alle sue più estreme conseguenze, utilizzando la decomposizione e applicandola poi alla pittura.

A causa delle sue origini maiorchine e grazie al suo molto viaggiare, dimostra da sempre interesse per tematiche e motivi derivanti dal mondo della natura. Le sue opere raggiungono una materialità del tutto nuova nel panorama spagnolo, creando nello spettatore una sensazione quasi magmatica, accentuata dal cromatismo scuro e dal predominio di tonalità azzurre.

A partire dal 1986 l'attenzione della critica pare spostarsi dalla pittura alla scultura e le scelte di nomi si giocano sullo sfondo delle Biennali.

Susana Solano rappresenta la Spagna alla Biennale del 1988 con Oteiza. Juan Muñoz viene presentato a Venezia nella sezione APERTO del 1986 e Cristina Iglesias partecipa a due edizioni della Biennale, nel 1986 e nel 1993 accanto a Antoni Tàpies.

La maggior parte degli artisti guarda più in là della tradizione, alla ricerca di una attività scultorea di forma indipendente e che trova le

---

<sup>10</sup> Cfr. Don Cameron, *La Spagna dopo il 1983: uno sguardo dall'esterno in España, artisti spagnoli contemporanei*, catalogo della mostra tenutasi a Milano, alla Rotonda della Besana, nel 1988, Electa, Milano, 1988.

<sup>11</sup> Cfr. *Pintura Española: La generación de los 80: Una selección de obras del Museo de Bellas Artes*, catalogo della mostra tenutasi a Alava, al Museo de Bellas Artes de Alava, nel 1988, Diputación Foral de Alava, Vitoria, 1988.

sue radici soprattutto nelle installazioni, nel Concettuale, nel Minimal, nella Land Art e nella Body Art<sup>12</sup>.

Di certo Oteiza aveva lasciato una grande eredità ai giovani scultori emergenti. Le sue ricerche metafisiche sulle relazioni tra lo spazio dell'opera e lo spazio circostante, e tra lo spazio interno ed esterno dell'opera stessa influenzano notevolmente, per esempio, le creazioni di Susana Solano. Dopo essere rientrato dall'esilio in Sudamerica nel 1948, Oteiza si dedica interamente ad esperire "il vuoto" nell'opera d'arte. "Il vuoto dovrà costituire il transito da una statua-massa tradizionale alla statua-energia del futuro. Dalla statua pesante e chiusa alla Statua leggera e aperta"<sup>13</sup>. Dopo aver lavorato al fregio per la facciata della basilica di "Nostra signora di Arantzazu" in cui applica gran parte dei principi sui quali aveva lavorato durante la permanenza in Sudamerica, e dopo aver vinto il premio straordinario per la scultura alla Biennale di San Paolo nel 1957, Oteiza decide di abbandonare la scultura e dedicarsi alla riflessione teorica, al fine di inserire la sua opera all'interno di una tradizione europea, collegandosi direttamente al Neoplasticismo e al Costruttivismo russo.

Le sue indagini sono le basi di una "scuola basca" che tra gli sviluppi più interessanti annovera la figura di Eduardo Chillida.

Da sempre Oteiza si mostra interessato a promuovere e difendere la cultura basca che allora era minacciata dall'ideologia franchista. La sua influenza non è solamente artistica, ma anche culturale e politica, facendo da ponte tra il periodo delle avanguardie e la generazione del dopoguerra<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Cfr. Kevin Power, *Pintores y escultores españoles 1981-1986*, Fundación de la Caja de Pensiones, Barcellona, 1986.

<sup>13</sup> Jorge Oteiza, *Del escultor Oteiza por el mismo*, "Calbalgata", T.d.A, Buenos Aires, 1947.

<sup>14</sup> Cfr. Luxio Ugarte, *La reconstrucción de la identidad cultural vasca: Oteiza/Chillida*, Siglo XXI de España, Madrid, 1996.

Susana Solano infonde nuova vitalità alla scultura contemporanea grazie al trattamento personalizzato di forme curvilinee e basse, realizzate con lastre di ferro saldate tra di loro.

Le sue sculture si possono avvicinare alle esperienze Minimal in quanto sceglie di rinunciare a segni o forme che rimandano a qualcos'altro, a favore, invece, della pura fisicità dell'opera.

I motivi di riferimento sono lo spazio e la gravità che, attraverso un trattamento familiare dei materiali, danno come risultato oggetti inutili, di pura presenza.

Juan Muñoz matura esperienza a Londra e New York, dove vive per alcuni anni, e realizza sculture in cui l'elemento narrativo è il predominante, unito ad una forte dose di ironia.

Le sue opere si allineano facilmente alle preoccupazioni estetiche di molti giovani scultori europei. Utilizzando referenze di difficile interpretazione, le sue creazioni si presentarono come tortuose da comprendere, ma contemporaneamente sofisticate e degne della più grande tradizione scultorea spagnola. Non sono opere realiste se non metafisiche. La sua attenzione si concentra nell'ingannare lo spettatore attraverso immagini veritiere, ma non realiste, che congelano un momento nel tempo e nello spazio.

La stessa metafisica si riscopre nelle opere di Cristina Iglesias che dimostrano originalità nel combinare riferimenti architettonici con riferimenti classici. Il suo interesse per la sistemazione di ciascun pezzo in rapporto alla parete e l'utilizzo di materiali come travi e cemento si uniscono all'interesse per il modellato, suggerendo così figure astratte nel loro ambiente.<sup>15</sup> La Iglesias dimostra sempre una grande attenzione verso i materiali utilizzati, cercandone di esplorare, attraverso le proprie creazioni, il potenziale, ma anche le

---

<sup>15</sup> Cfr. Don Cameron *La Spagna dopo il 1983: uno sguardo dall'esterno* in *España, artisti spagnoli contemporanei*, catalogo della mostra tenutasi a Milano, alla Rotonda della Besana, nel 1988, Electa, Milano, 1988.

connotazioni metaforiche che questi sono in grado di evocare. Sono materiali che definiscono uno spazio intimo anche se illusorio.

Decisamente interessante è anche la figura della valenciana Carmen Calvo che attraverso una tecnica mista elabora paesaggi fatti di oggetti ordinati minuziosamente sulle superfici che ci introducono nella relatività della definizione estetica<sup>16</sup>.

Con l'utilizzo di collage, disegni, oggetti diversi e fotografie ingrandite e manipolate, Carmen Calvo presenta la sua visione della condizione umana, con la figura umana protagonista assoluta delle sue opere. Personaggi che nel loro anonimato evocano un passato ormai perduto della nostra storia, ma che insieme riflettono sulla realtà contemporanea.

Dopo il decennio movimentato degli anni '80, la nuova decade vede un maggior allineamento della Spagna ai movimenti artistici internazionali. Il multiculturalismo, la globalizzazione e l'allargamento delle frontiere influenzano le scelte estetiche e creative. L'arte e gli artisti si compromettono con la vita reale e con le sue ideologie, con il mondo e di nuovo con la dimensione politica. Le opere non si orientano più all'interno di un solo ambito, ma si fanno ibride, muovendosi tra varie discipline e generi. L'esigenza di una pluralità linguistica diventa prassi comune così che la fotografia, il video, il linguaggio filmico e elettronico, il computer e internet definiscono nuovi comportamenti estetici<sup>17</sup>.

Sono esemplari in questo campo le ricerche e i risultati di Santiago Sierra. Nato a Madrid nel 1966, Sierra si propone osservatore delle società contemporanee. Sebbene sia stata importante l'esperienza che ha vissuto a Città del Messico per 12 anni, le sue opere non si limitano ad un unico contesto, né ad una specifica nazionalità, ma

---

<sup>16</sup> Cfr. Gloria Moure, *"La nueva pintura española"* in: Achille Bonito Oliva, *Transavantgarde international*, Politi editore, Milano, 1982.

<sup>17</sup> Cfr. X. Antón Castro, Xosé Luis García Canido, *Mas allá de una diacronía* in: Demetrio Paparoni (a cura di), *España, arte español 1957-2007*, catalogo della mostra tenutasi a Palermo, a Palazzo San'Elia, nel 2008, Skira, Milano, 2008.

mettono in scena problematiche sociali e politiche comuni a diversi paesi. Lo scopo è quello di invitare lo spettatore a riflettere su temi per i quali la maggior parte delle volte ci si mostra indifferenti, perché appaiono lontani dal nostro mondo quotidiano. I suoi lavori rendono visibili strutture deboli e le dinamiche tra chi opprime e chi è oppresso, per attirare l'attenzione su cosa succede nel mondo.

Per fare ciò si serve di comparse, personaggi, il più delle volte emarginati sociali, che accettano di far parte dell'opera in cambio di una remunerazione per la propria sopravvivenza. Le azioni, le performance e i video che ne risultano sono manifestazione di una preoccupazione dell'artista per le disuguaglianze e per i conflitti socio-politici non solo della società attuale, ma nell'intera storia dell'uomo.

Nel secolo della globalizzazione e della perdita di identità specifiche, molti sono gli artisti che cercano invece di recuperare la propria individualità. Così come Santiago Sierra sceglie di dedicare la propria arte alle personali riflessioni sulle contraddizioni delle società contemporanea, la giovane artista basca Ana Laura Aláez utilizza le proprie opere per riflettere sul concetto di identità personale. In quasi tutte le sue creazioni è presente il corpo dell'artista, anche nella volontà di affermare il proprio essere donna nella società in cui si trova. "Prefiero darme voz para indagar con mi propio cuerpo en lo que es ser una mujer a que lo hagan otros por mí. Creo que es un acto, el de validarse, que toda mujer debe hacer, cada una con sus medios y desde su perspectiva. He luchado por el derecho a una femineidad militante, consciente, pero desde el goce de ser. La creación es lo que más lucha contra los prejuicios"<sup>18</sup>.

Anche le sue opere sono difficilmente classificabili all'interno di una specifica disciplina artistica. Ancora una volta l'ibridazione tra vari generi, in particolare scultura, video, musica, multimedia, è il tratto

---

<sup>18</sup> Intervista a Ana Laura Aláez, "Pérgola", maggio 2012, Bilbao.

caratteristico della produzione estetica più recente, a cui si aggiunge anche la partecipazione attiva richiesta allo spettatore. Con un tipo di arte, che Nicolas Bourriaud definisce relazionale, gli artisti invitano i fruitori dell'opera d'arte a diventarne parte integrante e fondamentale per il suo "funzionamento". Senza il loro intervento l'opera non avrebbe motivo di esistere<sup>19</sup>.

Anche Rubén Ramos Balsa realizza opere interdisciplinari, affidandosi soprattutto alla fotografia e al video.

Anche l'effimero diventa uno dei temi prediletti dall'arte della fine del XX secolo e l'inizio del nuovo millennio e questo ha portato a scelte di tipo estetico che prediligono materiali fragili, specchio delle inquietudini dell'uomo in un momento di perdita delle proprie certezze. Questa precarietà è sicuramente uno dei temi prediletti da un artista come Javier Pérez. Le sue ricerche sono indirizzate a mettere in scena la fragilità del corpo umano attraverso l'utilizzo di materiali belli che attirano lo spettatore per la poesia che esprime, ma che, ugualmente, celano il proprio lato oscuro e pauroso. Nostalgia, maschere e nascondigli sono i temi maggiormente usati da Pérez che realizza opere intime e sempre ricche di riflessioni personali.

Tra le nuove generazioni di artisti che calcano la scena dell'arte spagnola in questi ultimi anni annoveriamo anche il duo di performers noti con il nome di Los Torreznos.

Formata da Rafael Lamata e Jaime Vallaure, la coppia di artisti lavora insieme fin dal 1992, ma è solo dal 2000 che incomincia a farsi chiamare con il nome di Los Torreznos, nome preso da una tipica bevanda spagnola.

I loro lavori vogliono tradurre in linguaggio contemporaneo, come appunto quello della performance o del video ed installazioni sonore, temi presi dalla realtà quotidiana.

---

<sup>19</sup> Cfr. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Presses du réel, Paris, 2002.



Utilizzando un linguaggio semplice, fatto di gesti e movimenti che chiunque è in grado di comprendere, unito a una inclinazione ironica, Los Torreznos riflettono su temi sociali e politici invitando lo spettatore a fare altrettanto.

La Biennale di Venezia ha sempre rappresentato un momento importante a livello internazionale nella diffusione dell'arte di quel momento. Vedere la storia dell'arte spagnola degli ultimi quaranta anni attraverso lo specchio di questa manifestazione è sicuramente riduttivo ma ci permette di riflettere su quali artisti questa nazione abbia ritenuto degni rappresentati di un determinato momento culturale. Durante gli anni fascisti, lo stesso Franco non impedisce mai la partecipazione della Spagna alla Biennale, anzi sceglie di utilizzarla a proprio favore, diffondendo, attraverso gli artisti invitati, l'idea menzognera di un paese libero e aperto.

Il generale capisce l'importanza che poteva avere l'arte e, soprattutto, capisce l'importanza di utilizzare quell'arte alla Biennale e, quindi, a livello mondiale.

Solo nell'edizione della Biennale del 1976, dopo la morte di Franco e con il progetto di rottura dei critici Bozal e Llorens, si mette in scena il vero percorso della produzione artistica dei precedenti anni di regime, includendo anche chi era stato costretto a fuggire all'estero o a chiudersi in un esilio interiore.

Da quel momento in poi la Spagna ha utilizzato la Biennale come terreno utile per lanciare nuove generazioni di artisti, in seguito più o meno fortunati.

Sul finire degli anni '70 e nei primi anni '80 i commissari che si sono susseguiti nella direzione del padiglione spagnolo hanno scelto di presentare giovani artisti sulla scia del rilancio della società. Ferrán

García Sevilla, Miquel Navarro, Cristina Iglesias, José María Sicilia, Eduardo Arranz Bravo, José Luis Pascual e Nacho Criado sono alcuni dei nomi che oggi rappresentano un successo di critica a livello nazionale e internazionale e che hanno visto la Biennale di Venezia come momento di affermazione artistica.

Attraverso il confronto con le altre realtà artistiche mondiali sullo sfondo della Biennale, la Spagna è riuscita velocemente ad uscire da anni isolamento a cui il regime l'aveva costretta, grazie anche alla grande risonanza che questa manifestazione da sempre porta con sé. Permettere al pubblico di conoscere la situazione artistica di un Paese che, nonostante la censura non ha mai smesso di essere all'avanguardia, è stato uno degli obiettivi maggiormente perseguiti negli anni '80. Le grandi mostre organizzate e l'opera di fondazioni pubbliche e private hanno fatto della cultura uno strumento di trasformazione e di ammodernamento, congiuntamente ad un acuirsi della visione critica degli esperti.

Sempre in occasione della Biennale di Venezia si è celebrato un modello espositivo destinato ad avere fortuna; quello di accostare un artista consacrato ad uno più giovane e meno conosciuto. È il caso delle esposizioni congiunte di Tàpies con Cristina Iglesias, di Susana Solano con Jorge Oteiza, di Joan Brossa con Carmen Calvo, che hanno permesso un diretto confronto tra generazioni e punti di vista diversi ma compatibili.

Probabilmente gli esiti più interessanti dell'arte spagnola sono passati per le sale del padiglione spagnolo o nel Padiglione Centrale della Biennale anche durante tutti gli anni '90.

Antoni Miralda, Andreu Alfaro, Manolo Valdés y Esther Ferrer hanno consacrato definitivamente la loro presenza nel panorama artistico internazionale.

Con l'accesso al nuovo millennio la Spagna ha proposto le opere dei suoi artisti ormai pienamente consapevole del proprio ruolo in

campo artistico. Le provocazioni di Santiago Sierra e le innovative proposte di Ana Laura Aláez e Javier Pérez, le ricerche multimediali di Antoni Muntadas e l'omaggio ad un maestro come Miquel Barcelò sono alcune delle scelte che la Biennale ha offerto ai suoi visitatori. Nel 2005, inoltre, di nazionalità spagnola sono le due critiche d'arte chiamate a dirigere l'intera edizione d'arte della Biennale di Venezia. María de Corral e Rosa Martínez hanno rappresentato l'affermazione definitiva della Spagna anche sul piano teorico e critico a livello internazionale e questo, ancora una volta, si è giocato in territorio lagunare.

## Breve storia del padiglione spagnolo

Anche la storia dell'architettura del padiglione spagnolo merita un accenno.

La prima costruzione risale al 1922, quando ancora regnava sul trono di Spagna Alfonso XIII, su progetto dell'architetto Francisco Javier de Luque y Lopez con forme che richiamassero il linguaggio architettonico del barocco spagnolo.

Ciò era particolarmente evidente nella arzigogolata e scenografica facciata e nel portale. Quest'ultimo era contornato da due colonne lisce e da una cornice, segmentata nella parte superiore, e ribassata al centro per far spazio a una rientranza a volute dalle quali fuoriusciva una conchiglia. Sorretta dalla conchiglia, vi era una trabeazione sulla quale sedevano due putti. A concludere verticalmente la facciata due pinnacoli goticeggianti, che ricordavano le architetture borghesi tra Ottocento e Novecento, e un fastigio di coronamento, che inquadrava gli stemmi nazionali<sup>20</sup>.

La pianta interna comprendeva tre sale al centro e una minore sul retro; due salette sempre sul retro e piccoli anditi a ridosso del portale di ingresso. Per la sua inaugurazione nel 1922 il padiglione era privo delle due salette posteriori e delle decorazioni sul prospetto, che vengono ultimate solo nel 1924.

Nel 1952 tuttavia il padiglione viene modificato da Joaquin Vaquero Palacios, pittore e vice presidente dell'Accademia spagnola di Belle Arti di Roma. Egli rinnova radicalmente il prospetto esterno e trasforma le due sale triangolari al centro in due maggiori spazi rettangolari.

---

<sup>20</sup> Cfr. Marco Mulazzani, *I padiglioni della Biennale di Venezia*, Electa, Milano, 2004.

Esternamente l'edificio viene ricoperto di laterizio, con l'apertura di tre vaste nicchie, una per ciascun settore della facciata, e di una larga porta centrale lineare contornata di pietra. Il nuovo progetto elimina qualsiasi traccia del precedente edificio all'insegna di una rigorosa linearità, specchio delle volontà del regime franchista. Una scelta alquanto anacronistica se si pensa che ai giardini, contemporaneamente, lavoravano architetti come Scarpa e Rechter e che si erano già conosciute esperienze quali quelle di Hoffmann e Rietveld<sup>21</sup>.



Due vedute della facciata del padiglione spagnolo. A sinistra la prima facciata del 1922 e a destra il rifacimento del 1952

---

<sup>21</sup> Cfr. Giandomenico Romanelli, *I padiglioni stranieri della Biennale*, in: *Storia sedi Strutture*, Annuario 1976, La Biennale, Venezia, 1976.

## **Breve storia della Biennale**

La prima Biennale di Venezia, allora denominata Esposizione internazionale d'Arte, risale al 1895 e nasce con l'intento di promuovere la città lagunare a livello sociale, economico e culturale. Venezia, infatti, dopo essere stata per molti secoli meta prediletta da intellettuali ed artisti, alla fine del XIX secolo viveva un momento di isolamento culturale; il suo attaccamento ad un meraviglioso passato faceva sì che difficilmente riuscissero a permeare i movimenti innovativi che invece si stavano diffondendo in tutta Europa, a partire dalle secessioni di Monaco e Vienna fino allo spirito impressionista che stava nascendo a Parigi. Allo scopo di risollevarle le sorti della città, nel 1887, Venezia organizza una grande mostra d'arte, prendendo esempio da quanto avevano fatto in precedenza altre città in Italia, esponendo la pittura e scultura nazionale, allestita in spazi provvisori ai Giardini napoleonici.

La Mostra ottiene un vastissimo successo e pone le basi per l'ideazione di quella che pochi anni dopo sarebbe stata la prima Biennale.

È l'allora sindaco di Venezia, Riccardo Selvatico, a pensare di rendere ricorrente, ogni due anni, una mostra internazionale dedicata all'arte contemporanea, nella propria città.

Selvatico insieme a Filippo Grimani, che sarà sindaco di Venezia e presidente della Biennale fino al 1914, a Giovanni Bordiga, poi chiamato a presiedere l'ente dal 1920 al 1924, e ad Antonio Fradeletto, segretario generale delle prime undici edizioni, si incontravano al Caffè Florian di Piazza San Marco per discutere del progetto ed è grazie alla loro lungimiranza ed intelligenza che questo diviene realtà. Dopo che il Consiglio Comunale approva le proposte

avanzate dalla commissione organizzatrice il 30 marzo del 1894, il 6 aprile, Selvatico annuncia con un manifesto: "Venezia si è assunta questa iniziativa con il duplice proposito d'affermare la sua fede nelle energie morali della nazione e di raccogliere attorno ad un grande concetto d'arte le più nobili attività dello spirito moderno, senza distinzione di patria. Essa invoca pertanto il favore della stampa e il consenso degli artisti"<sup>22</sup>.

Molto presto vengono chiamati diversi artisti, tra cui Bartolomeo Bezzi, Guglielmo Ciardi, Antonio Dal Zotto, Luigi Nono ed Ettore Tito, con il compito di affiancare Fradeletto nell'organizzazione della manifestazione. Enrico Trevisano è incaricato di progettare, il più velocemente possibile, un padiglione adatto a contenere l'esposizione. Questo prende inizialmente il nome di "Pro Arte", poi successivamente tramutato in "Padiglione Italia".

Il pittore Marius De Maria si prende il compito di progettare la facciata, anch'essa realizzata in poco tempo, che resiste fino al 1914.

Con 516 opere in totale, 285 artisti, dei quali 156 stranieri, il 30 aprile del 1895, Umberto I e Margherita di Savoia inaugurano la prima Esposizione internazionale d'Arte a Venezia.

Non bisogna dimenticare che accanto ad uno scopo di promozione culturale, la città di Venezia mirava a creare un mercato dell'arte da cui poter trarre benefici economici e, anche da questo punto di vista, la prima edizione della manifestazione è un vero successo. Il primo Premio "Città di Venezia" viene assegnato a Francesco Paolo Michetti per l'opera "La figlia di Jorio", mentre il Premio del Ministero viene consegnato a Giovanni Segantini con "Ritorno al paese natio", tra le sue prime opere in stile divisionista.

---

<sup>22</sup> Riccardo Selvatico in: Enzo di Martino, *Storia della Biennale di Venezia*, Papiro arte, 2003, p.26.

Nonostante il grande successo che l'evento raccoglie sia da parte del pubblico, sia da parte della critica, emergono i suoi punti deboli: il fatto che una manifestazione del genere promuovesse solo coloro che già si erano affermati a livello nazionale ed internazionale, non permettendo ai giovani di partecipare, teneva lontano i fermenti artistici di cui Parigi, Vienna e Monaco erano spettatrici e questo poteva risultare una grave limitazione. I grandi nomi delle avanguardie artistiche non espongono a Venezia almeno fino al 1910, quando Courbet, Renoir e Gustav Klimt aprono loro la strada. "La Voce" del 25 aprile del 1910 commenta "anche a Venezia cominciano ad accorgersi di quel che è stato detto Impressionismo francese. Courbet e Renoir hanno fatto la loro entrata nella città che pareva eternamente condannata allo spregio forestiero degli Stuck e paesano dei Chini. Fra un paio d'anni ci vedremo Cézanne. E, chi sa? Ma certo! tra quattr'anni anche quel Picasso che, esposto già per tre giorni, fu cacciato via dal prudente Fradeletto"<sup>23</sup>.

In effetti nel 1905 un dipinto di Picasso era stato esposto nel padiglione spagnolo, ma pochi giorni dopo era stato fatto rimuovere perché accusato di scandalizzare il pubblico.

Contemporaneamente alla nascita della Biennale, a Venezia sorge un'altra importante istituzione: la Galleria Internazionale di Arte Moderna di Ca' Pesaro; uno spazio pensato per raccogliere gli acquisti pubblici e privati alla Biennale. La prima sede viene istituita nell'appartamento d'onore di Ca' Foscari, ma si rivela fin da subito inadeguata. È la duchessa Felicita Bevilacqua La Masa a donare alla città uno spazio consono, dopo la sua morte nel 1899. Tra le sue disposizioni testamentarie la duchessa specificava che il lascito doveva essere destinato "a profitto specie dei giovani artisti ai quali è spesso interdetto l'ingresso nelle grandi mostre".

---

<sup>23</sup> Citazione presa dal volume: Enzo di Martino, *Storia della Biennale di Venezia*, Papiro arte, 2003, p.28.



Il comune di Venezia si affretta a seguire i suoi voleri e già nel 1902 inaugura la Galleria. È tuttavia solo con l'arrivo di Nino Barbantini, nel 1907 che questa istituzione dà il via a un rinnovamento dell'arte; fino ad allora infatti non vi era stata alcuna attività espositiva degna di nota. La sua prima iniziativa è quella di proporre una mostra sui giovani più interessanti: Guido Cadorin, Arturo Martini, Umberto Moggioli e Guido Marussig, coloro che più di tutti sentivano il cambiamento in atto nel panorama artistico europeo. Nel 1910 Ca' Pesaro raggiunge il suo apice come incubatrice di nuovi talenti. "Il muto" e "La fanciulla del fiore" di Gino Rossi fanno conoscere le esperienze degli Francesi, e di Gauguin, anche a Venezia. Tra i "ribelli", anche Umberto Boccioni, che Barbantini chiama ad esporre a Ca' Pesaro, dopo il provocativo lancio, ad opera dei Futuristi, di manifesti intitolati "Venezia passatista" dalla Torre dell'Orologio in Piazza San Marco nel 1910. Si stava creando una contrapposizione sempre più evidente tra la Biennale, ancora legata a scelte artistiche accademiche, e le nuove proposte di Ca' Pesaro. Nel 1914 il sindaco di Venezia non autorizza l'annuale esposizione di Ca' Pesaro e questo fa sì che molti giovani tentino di entrare alla Biennale. La maggior parte, ovviamente, viene rifiutata, tra cui Gino Rossi ed Arturo Martini. È proprio Martini ad organizzare quindi una mostra alternativa all'albergo Excelsior del Lido nel mese di giugno dal provocativo nome "Esposizione di alcuni artisti rifiutati alla Biennale veneziana". Quella del 1914 è l'ultima edizione della Biennale, prima della Prima Guerra Mondiale, riaprendo solo sei anni dopo.

Nel 1920 Fradeletto lascia il posto di segretario generale a Vittorio Pica e la direzione della Biennale passa al Commissario straordinario Giovanni Bordiga. Pica segna un vero rinnovamento dell'istituzione grazie ai suoi studi sull'Impressionismo e alla sua grande apertura mentale. Nell'edizione di quell'anno porta a Venezia

molti quadri di Cézanne, e il padiglione francese propone le opere di Bonnard, Marquet, Matisse, Redon, Signac, Seurat e Maillon. La Russia dedica il suo padiglione alle opere di Archipenko, di Larionov e della Goncharova. Nel frattempo Ca' Pesaro vive un momento difficile che porta alla "scissione di dissidenti" e la causa è l'istituzione anche lì di una giuria di accettazione. Molti di quelli che erano stati gli artisti di Ca' Pesaro negli anni precedenti boicottano l'esposizione ed organizzano una mostra alternativa. Perrocco dice a proposito: "la grande stagione di Ca' Pesaro era finita".

Nel 1922 il padiglione tedesco espone le opere di Kirchner, Heckel, Kokoschka ed altri, prima che fossero definiti "degenerati" e Pica riesce a portare a Venezia una piccola ma significativa mostra su Modigliani, morto due anni prima, subendo le critiche del sindaco di Venezia, Davide Giordano. Erano tempi di forte chiusura dove nessuna novità veniva tollerata e di generale "ritorno all'ordine". Poco dopo il fascismo sale al potere e il catalogo dell'edizione del 1924 si apre con il ritratto del Duce di Adolfo Wildt. Nel 1926 Pica viene sostituito da Antonio Maraini, più vicino alle posizioni del regime. Questa edizione promuove le opere di Paul Gauguin, per la prima volta a Venezia e la "Mostra della Scuola di Parigi", con opere di Chagall, Ernst, Gromaire ed altri. Nel 1928 succede un fatto clamoroso: Il Ministro dell'educazione Giuliano Balbino dopo aver ascoltato Maraini riferire dei difficili rapporti tra lui e l'allora sindaco di Venezia e presidente della Biennale, Ettore Zorzi,, con un regio decreto, trasforma la Biennale in Ente Autonomo, sottraendola a Venezia. Lo stesso Balbino proclama Giuseppe Volpi nuovo presidente, definendo l'"asse" Maraini-Volpi che guiderà la Biennale fino al 1942. Volpi allarga notevolmente i capi di interesse dell'istituzione, aprendolo anche alla musica, al teatro, ma soprattutto al cinema. Nel 1930 la Gran Bretagna presenta l'opera di Henry Moore e la Francia l'opera di Toulouse Lautrec.

Mentre continuavano le costruzioni dei padiglioni nazionali ai Giardini, nel 1932 Venezia promuove la costruzione di un Padiglione Venezia, destinato ad ospitare opere di arte applicata, vetri, ceramiche, stoffe..., di artisti veneziani e veneti.

Il Padiglione Italia, invece, subisce un'ulteriore modificazione, in stile fascista, per mano dell'architetto Duilio Torres.

Con la salita al potere di Hitler in Germania e l'alleanza con Mussolini, il clima si faceva sempre più chiuso e alla Biennale si sentiva sempre di più l'influenza del Sindacato fascista Belle Arti.

Nel 1936 Stati Uniti, Inghilterra ed Unione Sovietica non partecipano alla Biennale, mentre la Francia continua ad esporre gli Impressionisti, con Edgar Degas e nel 1938 con Auguste Renoir.

Nel 1938 vengono istituiti anche i Gran Premi, che rimangono in vigore fino al 1968 e poi ripresi nel 1986, che venivano però assegnati a chi rappresentava l'ufficialità nell'arte del proprio paese.

Inizia la Seconda Guerra Mondiale e molti paesi nel 1940 lasciano vuoti i loro padiglioni. La Biennale si svolge regolarmente anche nel 1942, con la presenza di solo dieci nazioni per poi interrompersi fino al 1948, con la fine del conflitto mondiale ed un nuovo assetto politico italiano.

Nel 1946 si forma a Venezia il Fronte Nuovo delle Arti, che riuniva artisti spinti da un forte desiderio di rinnovamento, sulla spinta del critico Giuseppe Marchiori, di Giuseppe Santomaso, Pizzinato, Emilio Vedova e Alberto Viani. Tuttavia già alla Biennale del 1948 il gruppo appare lacerato al suo interno, a causa anche dell'intervento censorio di Palmiro Togliatti, allora segretario del Partito Comunista, ma la cui opera comunque "si rivelò fin da quella data decisiva per l'allineamento dell'arte italiana al dibattito internazionale"<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Gabriella Belli in: *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra tenutasi a Venezia nel 1995, Fabbri editore, Milano, 1995, p.27.

L'anno successivo viene chiamato a ricoprire la carica di segretario generale della Biennale Rodolfo Pallucchini che dirigerà le prime cinque edizioni del dopoguerra, svolgendo un'incredibile opera di rinnovamento della manifestazione. Per prima cosa egli istituisce una Commissione per le Arti figurative, formata da quattro storici dell'arte, Nino Barbantini, Roberto Longhi, Ludovico Ragghianti e Lionello Venturi, e da cinque importanti artisti, Carlo Carrà, Felice Casorati, Marino Marini, Giorgio Morandi e Pio Semeghini.

I padiglioni dell'Unione Sovietica e della Germania, che non partecipavano, sono occupati da mostre speciali: la prima dedicata all'Impressionismo e la seconda alla Collezione Peggy Guggenheim. L'Austria porta a Venezia Egon Schiele, la Gran Bretagna Turner e Henry Moore e il Belgio Ensor e Permeke. Paul Klee viene esposto nel padiglione centrale insieme ai grandi rifiutati dal nazismo, Otto Dix, George Grosz ed altri. Nel 1948 appare per la prima volta a Venezia anche Pablo Picasso.

Anche l'edizione del 1950 è di grande impatto, con le mostre dedicate ai "Fauves", al Cubismo, al Futurismo e al "Blaue Reiter". L'Italia espone le opere di Medardo Rosso, Carlo Carrà, Gino Severini, Alberto Magnelli e Pio Semeghini. Sono queste due edizioni della Biennale a segnare di fatto la consacrazione definitiva dell'evento e del suo ruolo a livello internazionale.

Nel 1952 la Germania dedica il proprio padiglione all'Espressionismo con opere di Kirchner, Nolde ed Heckel, L'Olanda, invece, organizza una mostra dedicata al movimento "De Stijl". Gli Stati Uniti presentano le opere di Calder, Stuart Davis, Hopper e Yasuo Kuniyoshi. Nell'edizione successiva, ancora guidata da Pallucchini, sono di particolare rilievo le mostre di Mirò per la Spagna, di Klee per la Svizzera, di Magritte per il Belgio, di Bacon per la Gran Bretagna, Alberto Savino per l'Italia ed Edward Munch per la Norvegia. Nel 1954 tra le molte presenze italiane spiccano

soprattutto quelle del “Gruppo degli otto”, che includeva Afro, Birolli; Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, che vince il Premio per la Pittura italiana, Turcato e Vedova. L’ultima Biennale capitanata da Pallucchini è quella del 1958 passando il testimone a Gian Alberto Dall’Acqua che sarà segretario generale fino al 1968, fino cioè agli anni di forte contestazione che sfociano nella sospensione delle attività.

I germogli di questa contestazione erano già evidenti sul finire degli anni '50: premeva soprattutto un rinnovamento dello statuto, fermo agli anni del fascismo, e una rivalutazione dell’Ente e del suo ruolo nella società italiana. Nel 1957 viene sciolto il Consiglio direttivo della Biennale ed istituito un Commissario straordinario: Giovanni Ponti. L’anno dopo Dall’acqua decide di dedicare una sezione della Mostra ai giovani, preannunciando il progetto APERTO del 1980.

Nell’edizione del 1960 si assiste ad un predominio dell’informale, con i Gran Premi per la pittura assegnati ai francesi Fautrier e Hartung ed all’italiano Emilio Vedova, che vede così la sua definitiva consacrazione nel panorama internazionale.

Nel 1962 spicca soprattutto l’opera di Alberto Giacometti, che vince il Gran Premio per la scultura, e la retrospettiva dedicata a Arshile Gorky. Nel 1964 la Biennale è dominata dalla presenza statunitense dei Pop artist. e il Gran Premio per la pittura viene assegnato a Rauschenberg. Allestendo una mostra all’esterno dei Giardini, presso San Gregorio, ex consolato USA, si voleva dare maggiore visibilità ai propri artisti, affermando indirettamente una predominanza in campo culturale. “Quella presentazione segnò un’altra cesura, questa volta dentro la storia della “nuova” Biennale; fu un avvenimento che introdusse radicali mutamenti nella fenomenologia dei linguaggi all’avanguardia, divenuta assoluta protagonista della mostra; benché l’opzione per le avanguardie fosse già chiaramente avvertibile fin dall’edizione del 1948, come

scelta per quell'ideale di internazionalismo che aveva anche un preciso valore politico”<sup>25</sup>.

Due anni dopo la Pop Art lascia spazio all'arte Optical, razionale e concettuale. Le installazioni dell'argentino Julio Le Parc gli valgono il Gran Premio per la pittura. I tagli di Lucio Fontana invece rappresentano l'Italia, insieme ad Alberto Viani ed Ezio Gribaudo. Vengono allestite anche due mostre dedicate ad Umberto Boccioni e Giorgio Morandi, scomparso due anni prima.

È il 1968 e in Europa infiammano le proteste contro una società vecchia ed inadeguata. La Biennale diviene un simbolo della cultura borghese da abbattere e molti artisti si riversano a Venezia da Berlino, Amsterdam, Parigi, Roma e Milano, dove nel frattempo era stata occupata la Triennale. “Biennale dei padroni, bruceremo i tuoi padiglioni” era lo slogan che si udiva nei cortei che animavano la città. Tra i protagonisti delle proteste anche Emilio Vedova e il compositore Luigi Nono. Molti sono gli artisti che non partecipano o che coprono e voltano verso il muro le proprie opere.

La Biennale del 1972 registra, come fu per la precedente edizione, lo sconfinamento dell'arte verso nuove direzioni; quel fenomeno che prendeva avvio dalla Pop Art e che poi si manifestò anche nell'Arte Povera e in altre tendenze lontane da ogni definizione tradizionale<sup>26</sup>. Si fa sempre più urgente la necessità di un cambiamento, partendo dallo statuto dell'istituzione. Questo arriva solo nel 1973 cui fa seguito l'elezione del socialista Carlo Ripa di Meana alla presidenza della Biennale. Vittorio Gregotti entra a dirigere le Arti visive e Luca Ronconi il Teatro. Alla Biennale del 1974 si avverte immediatamente il cambiamento di rotta intrapreso dalla nuova direzione che decide di dedicare l'edizione alla protesta contro il colpo di stato cileno ad opera di Pinochet. Artisti come Sebastian Matta, Eduardo Arroyo,

---

<sup>25</sup> Maurizio Calvesi in: *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra tenutasi a Venezia nel 1995, Fabbri editore, Milano, 1995, p.30.

<sup>26</sup> Cfr. Maurizio Calvesi in: *Ibidem*.

Vedova, Basaglia e molti altri, che si facevano chiamare “Brigada Salvador Allende” riempiono i Campi di Venezia di murales che difendevano la libertà cilena. Nel 1976 la Biennale promuove invece una mostra dedicata alla Spagna, in cui si avvertivano i segnali di fine del regime. Questa volta si vuole dare voce agli artisti iberici zittiti dalla dittatura di Franco. Lo stesso anno Wladimiro Dorigo riesce ad inaugurare la nuova sede dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) a Ca' Corner della Regina, che la Cassa di Risparmio di Venezia aveva donato alla città. È qui che si tiene, lo stesso anno, la mostra documentaria dedicata agli “Ottant'anni di allestimenti alla Biennale”, curata da Giandomenico Romanelli.

Nuovamente nel 1977 Carlo Ripa di Meana promuove un'edizione fortemente politicizzata e dedicata al dissenso in Unione Sovietica.

“Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura” è il titolo della Biennale del 1978, l'ultima capitanata da Ripa di Meana, che sceglie una tematica che potremmo definire anticipatrice delle attuali preoccupazioni. La mostra all'interno del Padiglione Centrale viene curata da Achille Bonito Oliva e, suddivisa in sei “stazioni”, presenta opere di Kandinskij, Balla, Malevich, Mondrian, de Chirico, Jasper Johns, Jim Dine, Léger, Boccioni, Rauschenberg, Braque, Duchamp, Picasso ed altri.

Dall'edizione successiva la presidenza della Biennale passa a Giuseppe Galasso, Luigi Carluccio assume il settore Arti visive e Paolo Portoghesi il settore Architettura. È proprio Portoghesi a riqualificare lo spazio delle Corderie dell'Arsenale per destinarlo a nuovo spazio espositivo della Biennale. Lo stesso anno Harald Szeemann ed Achille Bonito Oliva concepiscono APERTO, una sezione completamente dedicata ai nuovi giovani artisti. Qui espongono per la prima volta gli esponenti della Transavanguardia, movimento teorizzato proprio da Bonito Oliva e che annovera Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Walter De Maria e

Mimmo Paladino. Durante la preparazione dell'edizione del 1982 Luigi Carluccio muore improvvisamente e viene chiamato d'urgenza a sostituirlo Gian Alberto Dall'Acqua. Il titolo è "Arte come Arte: persistenza dell'opera"; si capisce una velata polemica contro le tendenze dell'arte povera e concettuale che avevano avuto il sopravvento nel corso di quegli ultimi anni.

Dal 1984 Paolo Portoghesi assume la presidenza della Biennale, rimanendo in carica fino al 1990, mentre Maurizio Calvesi prende in mano le Arti visive. "Arte e Arti. Attualità e Storia" è il titolo scelto da Calvesi che mette a disposizioni le sue eccellenti qualità di storico dell'arte. La parte storica è rappresentata da una mostra a Palazzo Grassi dedicata a "Le arti a Vienna da Secessione alla caduta dell'Impero Asburgico", mentre ai Giardini si punta sull'attualità con due mostre: la prima "Arte allo specchio" con opere di Warhol, de Chirico, Picabia, Picasso, Dalì, Rauschenberg, Duchamp, Lichtenstein e Man Ray; la seconda "Arte, Ambiente, Scena" con una rete metallica di Burri e video-installazioni. APERTO propone l'opera di alcuni graffitisti americani: James Brown, Kenny Sharf e Keith Haring.

L'anno successivo Portoghesi ripristina anche i Gran Premi, che erano stati banditi dal 1968, a seguito delle proteste.

Il tema per l'edizione del 1986 è "Arte e Scienza", che risulta essere una mostra un po' complessa alla lettura.

Nel 1988 sono nuovamente gli Stati Uniti i protagonisti della Biennale. Dopo l'edizione "Pop" del 1964, ora il padiglione è interamente dedicato all'opera di Jasper Johns, con una grandiosa retrospettiva che gli vale il Leone d'Oro. Anche il Premio Duemila, riservato ai giovani artisti della sezione APERTO viene vinto da una statunitense: Barbara Bloom, con tre suggestive installazioni.

Nel frattempo Giovanni Carandente sostituisce Maurizio Calvesi per le Arti visive e nel 1990 dedica una importante retrospettiva ad



Eduardo Chillida, allestita presso Ca' Pesaro. La vera rivelazione di quell'anno è però Anish Kapoor che vince il Premio Duemila. Molte sono invece le polemiche intorno alla sezione APERTO, tra cui spicca la mucca vera sezionata a metà e messa in formalina di Damien Hirst e la scultura policroma a grandezza naturale nella quale l'artista americano Jeff Koons rappresentava se stesso e la pornodiva Cicciolina in atteggiamenti intimi, e che crea più di una polemica.

L'edizione successiva viene spostata al 1993, in modo che nel 1995 si possa celebrare il centenario della Biennale. Quell'anno prende la direzione della Arti visive Achille Bonito Oliva che intitola la Mostra "Punti cardinali dell'arte". Il progetto prevede una quindicina di mostre a cui se ne aggiungono altre collaterali, tra cui quella allestita al Museo Correr e dedicata a Francis Bacon. A Tàpies viene assegnato il Leone d'Oro alla Pittura e quello alla Scultura a Robert Wilson, conosciuto soprattutto per la sua attività teatrale.

La Biennale del centenario è preceduta da innumerevoli polemiche circa il modo migliore per organizzarla. Alla fine si propone qualcosa di assolutamente nuovo: l'affidamento della sua direzione ad uno straniero. Jean Clair diviene, infatti, il primo non Italiano a dirigere le Arti visive della Biennale. Con lui Hans Hollein che prende il settore Architettura e Luis Pasqual che prende il Teatro.

Clair dimostra subito una forte determinazione e si oppone alla realizzazione di una mostra celebrativa della Biennale. Propone invece una mostra intitolata "Identità-Alterità. Una breve storia del corpo umano", realizzata in parte a Palazzo Grassi e in parte nel Padiglione Italia ai Giardini. L'idea è di mettere in scena la storia del volto e del corpo umano, vista attraverso l'arte del secolo.

Dello stesso anno è la mostra, più vicina alla storia dell'istituzione, curata da Giandomenico Romanelli e allestita a Palazzo Ducale e Ca' Pesaro, che ripercorreva i cambiamenti del gusto.

Bill Viola rappresenta gli Stati Uniti ed Eduardo Arroyo con Andreu Alfaro la Spagna, mentre la sezione APERTO viene eliminata.

L'anno successivo la direzione delle Arti visive viene affidata a Germano Celant, mentre si discute di una possibile ulteriore riforma della Biennale, che si voleva trasformare, creando non pochi dubbi, in una "Società di Cultura", in modo da consentire ai privati di entrare nella sua gestione. La Biennale di Celant non riscuote molto successo e gli si rimprovera di aver seguito eccessivamente le influenze del mercato. La presenza italiana viene affidata a Enzo Cucchi, Ettore Spalletti e Maurizio Cattelan, destinato, iniziando da questa apparizione, a diventare molto importante nel panorama internazionale. Il Leone d'Oro viene assegnato a Marina Abramovic, grazie alla sua struggente performance "Barocco Balcanico".

Nel febbraio 1998 viene pubblicato sulla "Gazzetta Ufficiale" il decreto che privatizzava la Biennale. Alla presidenza è nominato Paolo Baratta che con una presa di posizione di fronte a tutte le polemiche che imperversavano a seguito della riforma, nomina alla direzione delle Arti visive Harald Szeemann e Massimiliano Fuksas per l'Architettura. Ancora Baratta annuncia poco dopo il restauro e riutilizzo di nuovi spazi dell'Arsenale (le ex artiglierie e le Gaggiandre).

Nel 1999 si apre "dAPERtutto" organizzata da Szeemann che utilizzava tutti gli spazi messi a disposizione dalla Biennale, compresi quelli recentemente risistemati. L'idea del curatore era quella di fare di tutta la Biennale un APERTO, dove non ci fossero distinzioni di nazionalità e di età. Un particolare accento viene messo sull'arte orientale di Cina e Corea, ancora poco conosciute. Interessanti furono le opere scelte di Louise Bourgeois, che vince il Leone d'Oro alla carriera, e dei giovani italiani Massimo Bartolini, Monica Bonvicini, Maurizio Cattelan, Bruna Esposito, Paola Pivi e Grazia Toderi.

Anche la mostra collaterale alla Fondazione Bevilacqua La Masa dedicata a Basquiat riscuote un grande successo. Così come era stato per il 1999 anche per la seconda Biennale di Szeemann, nel 2001, egli preferisce puntare su video e fotografie rispetto alle opere pittoriche. “Platea dell’Umanità” risultava una esposizione spettacolare, fatta di grandi installazioni e grandi lavori: le enormi lastre di acciaio di Richard Serra, le pietre vulcaniche di Joseph Beuys, la gigantesca scultura “Boy” di Ron Mueck, il papa colpito da un meteorite di Cattelan.

L’anno successivo Paolo Baratta viene sostituito, dopo varie polemiche che imperversavano sulla sua incapacità reale di gestire la Manifestazione. Franco Bernabè lo sostituisce e da subito nomina Francesco Bonami alla direzione delle Arti visive, mentre a Moritz de Hadeln viene affidato il Festival del Cinema.

“Sogni e Conflitti” è il titolo dell’edizione del 2003 che voleva dividere la mostra internazionale in dieci sezioni, ognuna delle quali affidata ad un curatore differente e giovane.

Tra le presenze più significative nei padiglioni stranieri quelle di Olafur Eliasson per la Danimarca, di Chris Ofili, per la Gran Bretagna, Santiago Sierra per la Spagna e Robert Gober per gli Stati Uniti. I Leoni d’Oro alla carriera vengono assegnati quell’anno a Michelangelo Pistoletto e Carol Rama.

A gennaio 2004 viene pubblicato sulla Gazzetta ufficiale il decreto di riordino della Biennale, che veniva così trasformata in una Fondazione al quale segue anche la nomina a presidente di Davide Croff. Nel 2005 sono invece due critiche spagnole a dirigere il settore Arti visive ed ognuna si occupa di una mostra internazionale. Maria de Corral allestisce la mostra “L’esperienza dell’arte” ai Giardini, e Rosa Martínez “Sempre un po’ più lontano” all’Arsenale. Lara Favaretto vince il Premio per la giovane arte italiana, mentre Barbara Kruger vince il Leone d’Oro alla Carriera.

È Robert Storr a dirigere l'edizione del 2007, intitolata "Pensa con i sensi-senti con la mente. L'arte al presente", ottenendo un grande successo di pubblico. L'artista argentino Leon Ferrari vince il Leone d'Oro mentre l'Ungheria e l'artista suo rappresentante, Andreas Fogarasi, ottengono il Leone d'Oro alla migliore partecipazione nazionale.

"Fare Mondi" è invece l'edizione della Biennale del 2009, diretta da Daniel Birnbaum, che premia gli Stati Uniti come migliore nazione partecipante e conferisce a Yoko Ono e John Baldessari il Leone d'Oro alla Carriera.

**1976**

### **La Biennale Rossa**

“La Biennale di Venezia, Esposizione internazionale d'arte, creata dal comune di Venezia con delibera consiliare 19 aprile 1893, eretta in ente autonomo con regio decreto-legge 13 gennaio 1930, n. 33, convertito in legge 17 aprile 1930, n. 504, e successive modificazioni, assume la denominazione di "Ente autonomo La Biennale di Venezia". L'ente ha personalità giuridica di diritto pubblico e sede in Venezia. Esso è istituto di cultura democraticamente organizzato e ha lo scopo, assicurando piena libertà di idee e di forme espressive, di promuovere attività permanenti e di organizzare manifestazioni internazionali inerenti la documentazione, la conoscenza, la critica, la ricerca e la sperimentazione nel campo delle arti. L'ente agevola la partecipazione di ogni ceto sociale alla vita artistica e culturale e può organizzare e gestire manifestazioni in collaborazione con enti e con istituti italiani e stranieri. L'ente favorisce altresì la circolazione del patrimonio conservativo della Biennale presso istituzioni e associazioni culturali, scuole e università”.

Così recita l'articolo 1 della legge n. 438 del 26 luglio 1973, legge che dà alla Biennale un nuovo statuto in vigore fino al 25 febbraio del 1998<sup>27</sup>.

È, dunque, nel fermento culturale e politico degli anni '70 che si apre il cammino attraverso il quale la Biennale cerca di raggiungere le mete istituzionali e culturali che il nuovo statuto annunciava: abbandonare il monotono ruolo di semplice “fiera dell'arte” per

---

<sup>27</sup> GU n.193 del 27-7-1973.

trasformarsi in uno spazio dinamico e attivo di creazione artistica da tutto il mondo.

L'anno dopo, nel 1974, la presidenza della Biennale viene affidata a Carlo Ripa di Meana. Le sue energie si indirizzano a rendere Venezia promotrice di una manifestazione liberale e progressista, imperniata sulla fede nei poteri democratici, vicina alla mentalità di sinistra e refrattaria a qualunque idea o elemento fascista. "Il nuovo statuto, che aveva accolto una Biennale paralizzata dalla contestazione, in nome della lotta all'influenza solo del mercato, e di interessi economici schiaccianti, come si diceva, aveva i suoi totem, che erano la partecipazione, il decentramento, il carattere tematico e non "casuale", dovuto allo scorrere del tempo e a che cosa offriva il mercato di nuovo: una Biennale a temi"<sup>28</sup>.

Carlo Ripa di Meana era fermamente intenzionato a denunciare la situazione di quei paesi ancora sottomessi a un sistema dittatoriale, e la Spagna era, in pratica, l'unico paese europeo occidentale che ancora viveva in un regime carente dei più elementari diritti politici. "Dopo la prima edizione dedicata al Cile (1974), nel nome dello slogan di una Biennale democratica e antifascista, per la successiva edizione si pensò di intercettare quello che accadeva in Spagna"<sup>29</sup>.

Evidente quindi era la scelta di impedire una rappresentazione ufficiale spagnola e dare invece voce e possibilità di esprimersi a critici e artisti che incarnavano una avanguardia chiaramente posizionata a favore della lotta antifascista.

Nonostante ciò, durante i primi mesi della sua gestione, ancora non era stato definito chiaramente il progetto che in seguito sarebbe stato motivo di grande discussione e polemica.

Il Ministerio de Asuntos Exteriores, infatti, che nel frattempo aveva riconfermato Luis Gonzáles Robles come commissario incaricato

---

<sup>28</sup> Carlo Ripa di Meana in colloquio con Giulia Crespi.

<sup>29</sup> Ibidem.

dell'organizzazione della imminente Biennale, aveva preso contatto con l'istituzione veneziana per programmare la abituale esposizione all'interno del padiglione spagnolo ufficiale. Nella corrispondenza dell'inizio del 1974 tra Gonzáles Robles e Ripa di Meana vengono nominati tre nomi di artisti che avrebbero potuto rappresentare la Spagna alla Biennale del 1976. Cuixart, Feito e l'"Equipo Realidad" erano le scelte che dovevano far conoscere il punto sull'arte contemporanea spagnola.<sup>30</sup>

Tuttavia già nell'ottobre del '74, in seguito a scambi d'impressioni tra Ripa di Meana e il pittore Eduardo Arroyo che nel frattempo era stato nominato come esponente della commissione "Arti Visive" della Biennale, iniziava a delinearsi l'ipotesi di promuovere una esposizione di carattere marcatamente antifascista e ci si interrogava sull'appoggio che questa idea avrebbe potuto ottenere in Spagna. "Noi prendemmo i contatti con chi era in Italia. Stabile in Italia fu per molti anni Rafael Alberti con sua moglie. Intorno a lui c'era un gruppo di esuli spagnoli che aveva sempre tenuto uno sguardo molto ampio su quello che succedeva in Spagna e tra questi spiccava un giovane pittore con navetta tra Francia e Italia: Eduardo Arroyo. Amico di molti artisti italiani del tempo e di tutta la pittura politica italiana di Guttuso etc., aveva un suo peso. Il retroterra politico di tutti questi esuli era a maggioranza comunista. I comunisti spagnoli avevano avuto un ruolo leggendario nella guerra civile e avevano avuto le retrovie sovietiche durante il periodo della dittatura, e avevano il vantaggio della tradizione organizzativa leninista che le altre forze politiche non avevano. In più i comunisti avevano una preponderanza nelle brigate internazionali. Questo partito guidato da Santiago Carrillo, che stava a Parigi, aveva contatti anche con un figlio del popolo, autodidatta, molto geniale Marcelino Camacho, alla guida delle Comisiones Obreras. Avevamo

---

<sup>30</sup> Cfr. "Comunicación", n. 31-32. 1976, Repress, Madrid.

anche dei contatti con una forza ancora indistinta che poi sarà quella dell'attuale primo ministro Mariano Rajoy, che negli auspici avrebbe voluto essere la democrazia cristiana: il Partido Popular"<sup>31</sup>.

L'arresto di Arroyo, tornato in Spagna clandestinamente, all'aeroporto di Valencia, dove si era diretto per organizzare una mostra di artisti spagnoli per l'edizione della Biennale del 1976, è il primo fatto eclatante che fa ripensare all'invito ufficiale alla Spagna.

Era, infatti, la Biennale a levare un forte grido di protesta e a denunciare il caso, così come aveva in precedenza fatto anche per l'arresto di Alfonso Sastre, Genoveva, Forest e altri sei intellettuali spagnoli.

I propositi di Ripa di Meana in quei mesi si indirizzavano così all'organizzazione e direzione di un'edizione nuova della Biennale che rispondesse alla "necessità di far fronte alle gravi costrizioni che hanno luogo in varie parti del mondo dell'arte, della cultura e della libertà"<sup>32</sup>.

La Spagna non era più invitata ufficialmente a Venezia e questo al preciso scopo di togliere la parola al Regime.

La prima proposta ufficiale sul tema Spagna viene resa pubblica solo alla fine di maggio 1975 con la convocazione del Congresso Internazionale della Nuova Biennale in cui si aprono le porte anche a intellettuali, artisti e architetti, al fine di non restringere il dibattito ai soli commissari ufficiali dei paesi invitati<sup>33</sup>.

A questo congresso partecipano, per la parte spagnola, Arroyo, i membri di "Equipo Cronica" e Raffaele De Grada; quest'ultimo, esponente della commissione del settore Arti Visive, era convinto che la Spagna dovesse concentrarsi sul proporre un'esposizione totalmente rivoluzionaria che mettesse in luce la sua vera identità

---

<sup>31</sup> Carlo Ripa di Meana in colloquio con Giulia Crespi.

<sup>32</sup> Carlo Ripa di Meana in: Rosalía Torrent *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Turner, Madrid, 2003, p.67.

<sup>33</sup> Cfr. convocazione per il Congresso Internazionale della Nuova Biennale.



artistica. “In questo quadro noi puntammo a vedere i leader spagnoli e ad esporre il nostro progetto”<sup>34</sup>.

È necessario aspettare fino a luglio del 1975 perché le idee, al precedente congresso solo orientativamente esposte, si concretizzino in forma più definitiva. Tra il 24 e il 27 luglio si convoca una nuova riunione del Convegno Internazionale Progettuale e tra gli invitati spicca il nome di Tomás Llorens.

Llorens era stato professore nella scuola di architettura di Valencia e Portsmouth ed era stato iniziato alla carriera di critico presso la rivista diretta da Aguilera Cerni<sup>35</sup> “*Suma y Sigue del arte contemporáneo*”. Il fatto di aver richiesto la partecipazione di Llorens all’incontro era indicativo della volontà di includere nel progetto anche la critica contemporanea, che ne assicurasse maggiore autorità.

A Llorens spetta il compito di elaborare solo una proposta ma era chiaro che, dato l’avvicinarsi della Biennale, si riponessero in lui numerose aspettative.

Nel suo intervento fronte al Convegno, il critico espone il chiaro obiettivo di realizzare un’esposizione che analizzi l’avanguardia artistica spagnola durante gli ultimi anni e che miri a presentare “le implicazioni di questo progetto rispetto a un problema teorico dall’

---

<sup>34</sup> Carlo Ripa di Meana in colloquio con Giulia Crespi.

<sup>35</sup> Vincente Aguilera Cerni fu un elemento chiave nel panorama dell’arte contemporanea spagnola in generale e della comunità valenciana in particolare. Diressa riviste come *Arte Vivo* e *Suma y sigue del arte contemporáneo*. Fu leader di gruppi come el *Parpalló*, (1957), che riunì artisti del calibro di Andreu Alfaro, el *Equipo Crónica* (1964), formato da artisti come Rafael Solbes y Manolo Valdés, o *Antes del Arte* (1968). Tra i suoi lavori di ricordano *Panorama del nuevo arte español* (1966), *El arte impugnado* (1969), *Julio González: itinerario de una dinastía* (1973), *Diccionario de arte moderno* (1980), *Luis Prades* (1981), *Ripollés* (1982) così come la scrittura di una Storia dell’arte valenciana.

Aguilera Cerni è il critico d’arte spagnolo con maggiori riconoscimenti internazionali. Fu premiato con il primo premio internazionale della critica dell’arte alla XXIX Biennale di Venezia (1958). Vinse la Medaglia d’oro dell’accademia dei 500 di Roma e della Presidenza del Consiglio dei Ministri d’Italia (1965). Fu insignito del premio de *las Letras Valencianas* (1989) e nominato Dottore Honoris Causa dall’università Politècnica di Valencia (1990). Fu Presidente dell’Associazione di Critici dell’Arte di Spagna e Presidente del Consell Valencià de Cultura.

obiettivo più generale: quello delle relazioni tra la produzione culturale e la politica”<sup>36</sup>.

Non era interessato alla “cultura ufficiale” ma a quella generata nonostante essa, dentro e fuori dal Paese; voleva dimostrare che per molti anni la Biennale era stata solo una vetrina dove la Spagna aveva mostrato una realtà distorta e limitata.

“Questa immagine di una presunta arte spagnola d'avanguardia simile a quella di altri paesi europei caratterizzati da una organizzazione politica differente, oltre ad essere stata utilizzata all'interno come strumento di intervento sulla produzione artistica, si è convertita in uno strumento di propaganda politica a favore del regime franchista, con un obiettivo tanto nazionale come internazionale”<sup>37</sup>.

Il primo embrione teorico intitolato “Vanguardia e Politica: el caso español desde 1936 a 1976” viene così profilandosi.

Per dare maggiore concretezza a questa proposta il Presidente della Biennale decide di nominare anche una speciale commissione, incaricata di occuparsi del progetto, composta da Antoni Tàpies, Antonio Saura, Oriol Bohigas, Agustín Ibarrola, Valeriano Bozal, Tomás Llorens, Alberto Corazón, Antonio Fernández, Rafael Solbes, Manuel Valdés e Manuel García. La chiamata “Commissione di dieci”.

A questo gruppo si uniscono in seguito, a livello consultivo e per aspetti organizzativi concreti, Inmaculata Julian, Víctor Pérez Escolano, Josep Renau e José Miguel Gomez.

L'8 settembre del 1975 il Consiglio direttivo della Biennale, fissando il tema generale per l'edizione del 1976, “Ambiente, Partecipazione e strutture culturali”, precisa anche il progetto speciale “España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976”.

---

<sup>36</sup> Tomás Llorens, *Intervento al Congresso Internazionale Progettuale*, 24-27 luglio 1975, Atti del Congresso, ASAC, Venezia.

<sup>37</sup> Ibidem.

Le prime polemiche non tardano certo ad arrivare. In dicembre Emilio Vedova, comunicando ad Antonio Saura il suo diretto intervento nell'ambito dell'organizzazione della Biennale, precisa che "una mostra di così grande importanza culturale e politica ha bisogno di una nuova commissione"<sup>38</sup>. Alcuni settori comunisti italiani non vedono di buon occhio il progetto della "Commissione dei dieci" e decidono di utilizzare personalità come quella del compositore Luigi Nono, di Vedova appunto e dello storico e critico d'arte Giulio Carlo Argan per dare voce alle proprie perplessità.

Inoltre, Vedova e Nono godevano di grande considerazione a Venezia per aver giocato un ruolo chiave nel processo di riforma della Biennale e Ripa di Meana sapeva che la loro opposizione avrebbe potuto tradursi nella perdita di altri appoggi, specialmente tra i comunisti, molto critici con la sua gestione.

Per queste ragioni, il presidente decide di ampliare le proposte e si rivolge a José Maria Moreno Galván, uomo di grande calibro, critico d'arte e comunista, a Vincente Aguilera Cerni, uno dei critici più conosciuti in quel momento in Spagna e con forti contatti in Italia, e al poeta Rafael Alberti.

Il nuovo progetto elaborato dai tre viene presentato durante il Convegno internazionale dei rappresentanti dei paesi partecipanti alla Biennale 1976, tenutosi nei giorni 9-10 gennaio del 1976. Di fatto Moreno e Alberti criticano il progetto dei "dieci" come troppo allineato al concetto tradizionale di esposizione e come carente dal punto di vista interdisciplinare. Scrive Nono: "La mostra di Arroyo è troppo limitata. L'iniziativa della Biennale non deve circoscriversi a pitture e sculture ma curarsi di tutte le voci e le espressioni della

---

<sup>38</sup> Emilio Vedova in una lettera datata 22 dicembre 1975 in: Rosalía Torrent, *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Turner, Madrid, 2003, p.69.

cultura iberica, contribuendo così allo spirito di unità delle forze democratiche spagnole”<sup>39</sup>.

In un articolo pubblicato sulla rivista “Guadalimar” il 10 maggio 1976 Aguilera Cerni aggiunge: “La nostra proposta era molto semplice: sottomettere gli schemi precedenti ad un ampio consenso, raccogliendo in Spagna opinioni del maggior numero possibile di artisti, prendendo nota dei suggerimenti provenienti dai diversi campi, propri di un approccio interdisciplinare e, anche, consultando un ampio arco rappresentativo delle diverse forze politiche democratiche... Volevamo evitare i rischi di qualsiasi settarismo ed eludere il pericolo di dividere quello che deve unirsi ogni giorno di più. É innegabile che la sua rappresentazione piena e unitaria, senza esclusioni di nessuna classe, sarebbe stata un’arma poderosa e illuminante nel nostro difficile cammino verso la democrazia”<sup>40</sup>.

A gennaio del 1976, a Venezia, sono due le proposte per la mostra spagnola e Ripa di Meana è preoccupato per la polemica che incomincia a dividere gli intellettuali spagnoli, soprattutto in seno al Partito Comunista, intorno alla rappresentazione della Spagna.

Solamente il 31 gennaio, alla riunione annuale del Consiglio generale della Biennale, viene indetta una votazione per scegliere uno dei due progetti presentati; per 18 voti favorevoli e due astenuti si dà preferenza al progetto capitanato da Llorens e Bozal. Il progetto alternativo di Aguilera e Moreno non ottiene neanche un solo voto.

---

<sup>39</sup> Luigi Nono in Sandro Meccoli, “*Alla Biennale c’è la febbre spagnola*”. *Intervista a Luigi Nono*, “Corriere della sera”, 25 febbraio 1976.

<sup>40</sup> Vincente Aguilera Cerni, *La Bienal 76: un ultraje a la cultura democratica española?*, “Guadalimar, revista de las artes”, n.13, 10 maggio 1976, Miguel Fernández-Braso, Madrid, p.67.

Già il 7 febbraio 1976 il presidente della Biennale formalizza gli inviti agli artisti spagnoli che avrebbero dovuto partecipare all'esposizione.

Sono mesi di intenso lavoro per la "Commissione dei dieci" affinché la mostra sia pronta entro le date previste, portando avanti contemporaneamente i negoziati con i diversi settori della vita pubblica spagnola, per ottenere l'appoggio di tutte le forze politiche democratiche.

Aguilera Cerni nel frattempo, nonostante la bocciatura della sua proposta, continua a inviare suggerimenti organizzativi come per esempio "il mantenimento di un Comitato Onorifico, formato da Cela, Bardem, Xirinachs, Sastre, Ibarri, Moreno Galván e io [e che] una volta redatto, senza perdita di tempo, un controprogetto definitivo della manifestazione spagnola, un membro imparziale del Consiglio direttivo dovesse partire urgentemente per la Spagna per raccogliere le impressioni e suggerimenti di diverse personalità della nostra cultura artistica e di distinti dirigenti della nostra opposizione democratica. In questo modo si dà garanzia di un ampio consenso, un arricchimento delle idee, evitando personalismi e il sospetto che un piccolo gruppo abbia potuto realizzare un "golpe de mano" opportunistico e realizzando finalmente il massimo carattere democratico"<sup>41</sup>.

Ripa di Meana, al fine di ottenere il consenso delle forze democratiche, decide di creare un "Comitato di garanzia", il cui compito era quello di mediare tra le diverse posizioni ma non quello di modificare il progetto. Ne facevano parte Vincente Aguilera Cerni, José Maria Moreno Galván e Rafael Alberti.

Iniziano così una serie di incontri tra le varie fazioni politiche per raggiungere accordi che evitassero malesseri. Data la popolarità di

---

<sup>41</sup> Vincente Aguilera Cerni in una lettera inviata a Carlo Ripa di Meana in data 8 marzo 1976, "Comunicación", n. 31-32. 1976, Reppress, Madrid.

Aguilera Cerni, che godeva di forte consenso anche tra i cattolici, egli accetta di far parte del comitato di garanzia ma, contemporaneamente, non nasconde la speranza che possa ancora esistere un confronto tra il progetto già iniziato e quello redatto da lui e Moreno Galván. Una possibilità che Ripa di Meana non prende neanche in considerazione.

Un nuovo vento di polemiche si alza nel maggio 1976, dopo la pubblicazione di un intervento di Aguilera Cerni su "Guadalimar". Egli insiste sull'assurdità di organizzare una esposizione basata sulla dicotomia "cultura ufficiale/ cultura non ufficiale", dal momento che la prima non aveva dato, a suo parere, sotto il regime franchista, nessun prodotto realmente interessante. Continua sostenendo che ad eccezione di Dalí o Eugenio d'Ors non c'era nulla di valido nell'ambito antidemocratico in tempi di guerra e postguerra, e che, per tanto, organizzare una Biennale di cultura di contestazione in Spagna avrebbe significato ammettere l'esistenza di un'altra cultura, cosa da lui negata.<sup>42</sup>

Se fino a questo momento i membri della commissione spagnola rimangono al di fuori delle polemiche che si erano generate intorno al proprio progetto, è Antonio Saura a prendersi la responsabilità di rispondere ad Aguilera Cerni, e lo fa in una intervista condotta da Ramon Chao e pubblicata sulla rivista "Triunfo" il 26 di giugno del 1976.

Saura parla così di Cerni e del suo lavoro: "consistette, negli ultimi mesi, nel praticare una ostruzione sistematica, tramite la pratica dell'opportunismo: dalla proposta del suo controprogetto tanto vasto come improvvisato e irrealizzabile, alla varie lettere inviate a critici e artisti con riferimento e piccoli meriti del passato; dalla pubblicazione di articoli come quello su "Guadalimar" o quello su "Bolaffiarte", fino

---

<sup>42</sup> Cfr. Vincente Aguilera Cerni, *La Bienal 76: un ultraje a la cultura democrática española?*, "Guadalimar, revista de las artes", n.13, 10 maggio 1976, Miguel Fernández-Braso, Madrid.

all'utilizzo in alcune lettere e testi di nomi di alcune personalità di grande prestigio del mondo dell'arte e della politica, alle quali si appoggiava sfrontatamente... utilizza critiche ridicole: lo spazio ottenuto per la mostra (di oltraggiosa avarizia, come lo definisce, quando in realtà è molto più grande di quello del padiglione ufficiale), il numero dei partecipanti (basta paragonarlo con la lista di nomi selezionati alle precedenti Biennali), concludendo però per riconoscere, sorprendentemente, che alla selezione realizzata non manca nulla, nonostante il fatto sia stata utilizzata la tecnica di Juan Palomo...per lui la unica soluzione veramente risolutiva sarebbe stata la sua nomina come unico Commissario della Biennale"<sup>43</sup>.

È palese, da queste parole, come i mesi che precedono l'apertura della Biennale del 1976 e, perfino, quelli immediatamente successivi, sono costellati di polemiche e di attacchi più o meno diretti tra i vari partecipati e organizzatori.

Tomás Llorens in una intervista di Rosalía Torres, interrogato su come volesse descrivere la Biennale del 1976, risponde "un fracaso absoluto"<sup>44</sup>. "Da parte mia e da parte di tutti i collaboratori del gruppo fu un grande impegno intellettuale. Però fu incompreso sia in Spagna che fuori. In questo senso dico che fu un insuccesso"<sup>45</sup>. Llorens sottolinea come l'obiettivo della "Commissione dei dieci" era "tentare di spiegare che non avevamo nulla contro il progetto alternativo, però che non era il progetto per il quale ci avevano assunto alla Biennale. Insistevamo molto sul fatto che non pretendevamo fare una rappresentazione dell'arte spagnola"<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> Antonio Saura in: Ramon Chao, *Una exposición demistificadora, Dice Antonio Saura*, "Triunfo", n.700, 26 giugno 1976.

<sup>44</sup> Traduzione: "Un insuccesso assoluto".

<sup>45</sup> Tomás Llorens, *La bienal roja. Conversaciones con Tomás Llorens*, in: Rosalía Torrent, *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*. Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Turner, Madrid, 2003, p.159.

<sup>46</sup> Ibidem, p.162.

Accanto a queste questioni si aggiungevano poi le preoccupazioni circa l'eventualità che il governo spagnolo di allora facesse valere il suo diritto sul padiglione ufficiale. Vi era, infatti, la possibilità che Madrid pretendesse utilizzare i diritti dell'extraterritorialità e organizzasse una propria esposizione, parallela a quella dell'Ente. In tal caso, tuttavia, la Biennale, avrebbe potuto avvalersi dell'articolo 10 del suo nuovo statuto, dove si specificava che la partecipazione alle manifestazioni dell'Ente autonomo era condizionata all'invito diretto e personale degli artisti da parte del Consiglio direttivo.<sup>47</sup> Il problema alla fine non si pone neanche, poiché da Madrid non era mai giunta una reale proposta di partecipazione.

Le settimane che precedono l'inaugurazione sono caratterizzate da una serie di incidenti che hanno immediata ripercussione sulla stampa.

Alcuni artisti, come per esempio José Caballero e Canogar, manifestano lo scontento per la propria esclusione dalla mostra e altri, come Chillida e Oteiza si rifiutano di intervenire dal momento che, per difendere l'identità basca, volevano uno spazio interamente dedicato alla loro regione. Il 5 di luglio, un numeroso gruppo di intellettuali e artisti spagnoli, scrive un documento manifesto che accusa la esposizione di concentrarsi su temi caduchi, di portare avanti posizioni opportuniste e di frenare l'arte veramente sociale. Sulle stesse idee si allinea il comunicato dell'Associazione Arti Plastiche di Madrid.

Contrariamente, invece, cinquecento artisti della "Coordinadora de Artes Plásticas y Cultura de Coordinación Democrática", redigono un documento nel quale davano il loro appoggio tanto agli

---

<sup>47</sup> Art. 10 della LEGGE n. 438, 26 luglio 1973: "La partecipazione alle manifestazioni dell'ente autonomo "La Biennale di Venezia" è condizionata all' invito diretto e personale rivolto agli autori dal consiglio direttivo".



organizzatori quanto al progetto, che per loro rappresentava con chiarezza il mondo artistico d'avanguardia degli ultimi quaranta anni. Tra gli articoli che escono pubblicati nei giorni immediatamente precedenti l'inaugurazione, si leggono le parole di Julian Pacheco, intenzionato a ritirare le proprie opere perché contrario alle scelte portate avanti dagli organizzatori. Sosteneva che alla Biennale non era rappresentato l'unico regime democratico legale esistente in Spagna: la Repubblica. Il 17 luglio erano attesi a Venezia i membri della Coordinazione Democratica che con la loro presenza avrebbero dovuto approvare la mostra spagnola. Tra le assenze più significative, quella di Santiago Carrillo e Felipe González.

L'assenza più importante però era quella dei rappresentati del popolo basco, giustificata per la mancanza di un interlocutore valido, in mancanza di un organismo democratico unico; una chiara scusa, dal momento che anche la Catalogna era rappresentata tramite due alternative (Assemblea e Consell).

All'apertura delle porte della Biennale, il sindaco di Venezia, Mario Rigo, in un lungo discorso, citando Ortega e Unamuno, pone l'accento sulla mostra spagnola e descrive le speciali circostanze politiche che riguardano la Spagna e la sua lotta per accedere alla democrazia.

Uguualmente, la Commissione organizzatrice divulga una dichiarazione nella quale si ringraziava Ripa di Meana e il Consiglio direttivo della Biennale per la comprensione e l'appoggio, ci si complimentava per l'ampia dimensione che aveva acquisito il dibattito culturale e politico in Spagna al momento dell'inizio dei lavori e ci si augurava che la Biennale continuasse ad appoggiare lo sviluppo della cultura democratica nella diversità dei popoli dello

stato spagnolo, mantenendo alta l'attenzione nei confronti della specificità in ognuno dei settori della produzione culturale.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Cfr *Declaración de la comisión organizadora de la exposición: España, vanguardia artística-realidad social 1936-1976*, 16 luglio 1976, "Comunicación", n. 31-32. 1976, Repress, Madrid.

## La realizzazione del progetto

Nonostante tutte le polemiche e i problemi, la mattina del 18 luglio 1976, dopo quarant'anni di regime fascista, si inaugura alla Biennale di Venezia, all'interno del padiglione centrale dei Giardini, la sezione speciale *España. Vanguardia Artística y Realidad Social. 1936-1976*.

In accordo con l'idea generale, la mostra doveva seguire tre principi fondamentali: doveva avere carattere storico, occupandosi del periodo dal 1936 al 1976; doveva essere discorsiva, quindi articolata secondo diverse unità che creassero un discorso narrativo; e infine doveva essere analitica, ovvero concepita in modo che lo spettatore capisse l'esposizione anche attraverso l'analisi delle relazioni intercorse allora tra i fenomeni artistici e il contesto storico complessivo, sia politico, economico, sociale e culturale, della dittatura franchista

Condizione primaria di scelta delle opere e di realizzazione del progetto era ovviamente la qualità artistica.

“Data la complessità del tema e la complessità dell'evento, il risultato finale dell'esposizione non fu espressione di un punto di vista unanime, e neanche di quello che potremmo chiamare “punto d'incontro democratico”; al contrario fu frutto, in alcuni punti, delle casualità che si produssero nel tempo, delle diverse difficoltà concrete e dei differenti interventi personali dei membri della commissione che si occupava del progetto in corso d'opera”<sup>49</sup>.

La realizzazione materiale, in situ, è oggetto di responsabilità specifiche: il disegno architettonico generale per esempio, è opera dello studio Martorell, Bohigas, Mackay di Barcellona.

---

<sup>49</sup> *Dossier Biennale Venezia 1976*, “Comunicación”, n. 31-32. 1976, Reppress, Madrid, p.25.

La sezione dedicata al contesto storico sociale, con la conseguente selezione di documentazione, viene affidata a Valeriano Bozal; la realizzazione grafica è invece opera di Alberto Corazón e di J. Miguel Gomez.

A Tomás Llorens viene affidato il compito di selezionare le opere, raggrupparle e posizionarle nei vari spazi espositivi, avvalendosi dell'aiuto degli architetti per la parte riguardante il montaggio.

Il restauro e l'installazione dell'opera di Calder, *Fuente de Almadén*, vengono affidati all'architetto Antonio Bonet.

Molti altri partecipano attivamente alla realizzazione del progetto, via via che giungevano a Venezia. Tra i tanti si ricorda, in particolare, l'aiuto dello scultore Andreu Alfaro e sua moglie, di Doro Hoffman, del pittore Eduardo Arroyo e sua moglie Grazia Eminente, infine, del pittore Francesc Torres e sua moglie Terry Berkovitz.

Lo spazio lasciato a disposizione dalla Biennale per la mostra spagnola suggerisce agli organizzatori la possibilità di far coincidere l'inizio del percorso espositivo con la sua fine.

Si trattava, infatti, di una rotonda d'entrata, una grande sala centrale, la metà della quale occupata da un soppalco servito da due scalinate, e una serie di sale più piccole disposte intorno alla sala centrale.

La mostra si articolava in due grandi blocchi: il primo era dedicato agli avvenimenti artistici che avevano avuto luogo durante la Guerra Civile<sup>50</sup> e durante gli anni dell'esilio e il secondo blocco era dedicato invece ad un'analisi cronologico-visuale dell'arte spagnola del post guerra.

Se la prima parte del percorso offriva agli spettatori la possibilità di riflettere sulle possibilità creative in tempo di guerra e su come

---

<sup>50</sup> La guerra civile spagnola fu un conflitto combattuto dal luglio 1936 all'aprile 1939 fra i nazionalisti anti-marxisti, noti come *Nacionales*, ed i *Republicanos* composti da truppe governative e sostenitori della Repubblica spagnola filo-marxisti. La guerra terminò con la sconfitta della causa repubblicana e diede il via alla dittatura del generale nazionalista Francisco Franco

l'esilio avesse influenzato la creazione artistica, la seconda parte, invece, si impegnava a fare conoscere quelle che, a ragione degli organizzatori, erano state le personalità fondamentali della cultura artistica del paese, dalla fine della guerra civile fino all'inizio della transizione che la Spagna stava vivendo in quel preciso momento. Questo secondo blocco era, di fatto, anche il più problematico dal punto di vista organizzativo in quanto esito di una selezione personale da parte dei curatori, che si trovavano a scegliere alcuni nomi al posto di altri.

La ricostruzione del Padiglione della Repubblica spagnola all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937 occupava la rotonda d'entrata alla mostra e l'opera di Calder "Fuente de Almadén" ne occupava il centro, creando un particolare contrasto tra il suo carattere mitico e archeologico e la teatralità formale della rotonda, il cui stile neoclassico portava con sé reminiscenze dello spirito "Beaux-Arts". All'esposizione di Parigi, per la prima volta un governo spagnolo dava totale appoggio allo sviluppo dell'avanguardia ed era, allo stesso tempo, un'occasione fortemente politicizzata. È proprio il contesto politico ad essere la chiave di lettura principale di opere come *Guernica* di Picasso, "Montserrat" di Julio González o "Camperols" di Mirò. "Volevamo esporre le opere, che eravamo riusciti a trovare, simboliche dell'esposizione di Parigi del 1937, che fu il concedo della repubblica. Tra queste, in particolare, la famosa fontana di mercurio di Calder. Le ultime opere prima di Franco e le novità ora per il post franco erano il punto dell'esposizione; operazione che, di fatto, aveva creato un vero entusiasmo. E gli spagnoli si prodigarono e ci aiutarono molto"<sup>51</sup>.

Le potenzialità espressive della rotonda culminavano poi in uno spazio aggiuntivo, una specie di palcoscenico, sul quale era collocata una tavola imbandita. Su di essa, delle targhette

---

<sup>51</sup> Carlo Ripa di Meana in colloquio con Giulia Crespi.

segnaposto che indicavano i nomi di commensali assenti: un omaggio a nove artisti e scrittori morti durante la Guerra Civile. L'attenzione del pubblico era poi catturata anche da due elementi costantemente ricorrenti in tutta la mostra: una semplice tovaglia bianca, destinata a fare da supporto sia a documenti, così come a sculture e lo stretto tappeto di corda rossa srotolato a partire dalla tavola fino al centro della rotonda, che aggiungeva formalità e teatralità alla scena.

Tutta la mostra sembrava essere caratterizzata da un deliberato spirito teatrale, grazie ad una reinterpretazione estetica del materiale a disposizione. Una scelta non solo in netto contrasto con l'idea di museo contemporaneo, concepito come uno spazio neutro in cui ogni oggetto esposto è indipendente dal contesto, ma differente anche con l'idea avanguardistica di allestimento dove ognuna delle opere è un mero documento nell'insieme di documenti, disposti sullo stesso piano, come una massa indifferenziata che segue criteri populistici.

I curatori si concentrano sulla volontà di far dialogare le opere tra di loro e di farle a loro volta dialogare con il contesto nel quale erano esposte, "al servizio di un'occasione concreta, concepita come critica appassionata, metà celebrazione storica e metà analisi teorica"<sup>52</sup>.

Per lo stesso criterio, la suddivisione degli spazi interni, per l'organizzazione tematica, viene risolta con l'utilizzo di leggere tende bianche, dello stesso materiale delle tovaglie, agganciate a dei semplici supporti di legno.

Accanto alla ricostruzione del padiglione spagnolo del 1937 erano esposte locandine e in generale, la produzione grafica prodotta da differenti organizzazioni repubblicane durante la guerra civile.

---

<sup>52</sup> *Dossier Biennale Venezia 1976*, "Comunicación", n. 31-32. 1976, Reppress, Madrid, p.27.

L'attenzione dedicata a questo tipo di arte propagandistica voleva dimostrare fino a che punto le organizzazioni repubblicane avessero compreso l'importanza della produzione grafica come strumento nella creazione di una cultura militante. "Bisogna pensare che, pochi giorni prima della sollevazione fascista, le vie delle città erano tappezzate di cartelli allusivi alla guerra che era appena iniziata. La propaganda politica si trasformò in una espressione magica e potente che poteva determinare il successo o l'insuccesso di una intera comunità che lottava per le sue libertà e in difesa di una libertà violata dalla sollevazione militare"<sup>53</sup>. Per la prima volta, grazie all'intervento di Inmaculada Julian, si presentava una collezione completa di manifesti repubblicani. Invece che mostrare solamente la produzione degli antifascisti, la ricercatrice si dedica a mettere in luce primariamente la funzione che i manifesti avevano durante la guerra. Per questa ragione erano raggruppati tematicamente e non per autore o tendenze. Vengono esposti alcuni dei pezzi più significativi della Guerra Civile: tra quelli anonimi, "El frente popular" del 1936 o " Los trece puntos de la victoria" del 1938. Tra quelli firmati invece spiccavano le produzioni di Arturo Ballester, con "Llor a los heroes" del 1937 e opere di Reanu, Castello e Souto. Nonostante la grande violenza e crudeltà della repressione che aveva seguito la sconfitta delle truppe repubblicane, l'immagine dello sforzo culturale che aveva caratterizzato gli anni precedenti rimaneva viva e soprattutto rimaneva un punto di riferimento senza il quale non risulta comprensibile il recupero delle avanguardie sotto la dittatura franchista. Dopo la sconfitta, molti artisti che avevano preso parte all'impresa repubblicana, continuavano a lavorare, ma si sentivano impossibilitati a farlo in un contesto "normale".

---

<sup>53</sup> Inmaculada Julian, *El por que de la presencia de carteles republicanos en la Bienal de Venecia y su significación*, "Comunicación", n. 31-32. 1976, Reppress, Madrid, p.61.

In questa sezione, chiamata *Futuro perdido*, vengono esposte le opere di otto artisti: Julio González, Alberto Sánchez, Josep Renau, Picasso, Miró, Oscar Domínguez, Luis Fernández e Enrique Castelo.

Alberto Sánchez, per esempio, aveva raggiunto durante la guerra civile un'arte autenticamente popolare, libera dal populismo che caratterizzava la maggior parte dell'arte sociale dell'epoca.

Il punto culminante della sua carriera coincideva con la scultura, oggi purtroppo persa, "El pueblo espanol tiene un camino que conduce a una estrella", realizzata per il Padiglione spagnolo del 1937. Dopo questa data era stato esiliato per il resto della sua vita a Mosca e la sua opera si concentrava nel ricordo di un'arte popolare per un popolo che già non esisteva più e nel difficile compito di sintetizzare problemi avanguardistici con il desiderio di contatto popolare.

Josep Renau, l'uomo che era stato direttamente incaricato dell'organizzazione del Padiglione a Parigi del 1937 e segretario generale di Belle Arti, nominato tale dal governo repubblicano durante la Guerra Civile, era stato costretto all'esilio in Messico e poi nella Repubblica Democratica tedesca nel 1958, e durante tutto questo tempo aveva continuato ad interrogarsi sui problemi del linguaggio di un'arte politica. Nella mostra alla Biennale veniva presentato uno degli aspetti più interessanti della sua ricerca: il fotomontaggio, dove referenza e connotazione si appoggiano l'una all'altra anticipando soluzioni linguistiche con le quali si confronteranno le avanguardie solamente a partire dagli anni '60.

Alcuni critici avevano esternato i propri dubbi circa l'inclusione in questa sezione delle opere di Oscar Domínguez. Trasferitosi a Parigi a poco più di vent'anni e lì morto nel 1951. Il suo interesse per il surrealismo era stato interpretato dai curatori della Biennale come una conseguenza degli eventi spagnoli. Anche Luis Fernández si



era trasferito a Parigi prima della guerra, nel 1924 e la scelta di esporre le sue opere era un modo per far finalmente conoscere un artista molto poco noto, sia agli spagnoli così come al resto del mondo.

Il caso di Enrique Castello era invece vero e proprio caso di esilio politico; trasferitosi a Parigi dopo il '39 data l'intolleranza per la situazione spagnola, era costretto a vivere come artista emarginato, conservando però una certa libertà creativa.

Al contrario di Renau e Sanchez, Picasso e Mirò si erano mantenuti in contatto con la rete delle avanguardie europee e avevano giocato un ruolo sempre più importante all'interno del loro sviluppo. Alla mostra veneziana si mirava a sottolineare come l'esperienza della guerra e della relativa sconfitta avessero lasciato un segno evidente nell'evoluzione dei loro lavori.

Il secondo grande blocco della mostra, l'analisi dell'evoluzione delle avanguardie sotto la dittatura franchista, era articolata secondo due linee parallele: una linea cronologica lineare che conteneva informazioni circa il contesto sociale, economico e culturale e una linea dedicata alla produzione vera e propria delle avanguardie.

Ognuno dei due percorsi era concepito in modo che acquisisse senso solo nel confronto con l'altra parte. Documenti relativi alla stampa di quel periodo, documenti ufficiali, frammenti di studi politici ed economici e documenti culturali si materializzavano come riproduzioni fotografiche standardizzate, dello stesso tipo di carta e della stessa dimensione, disposte come una cintura continua dell'altezza approssimativa di 160 cm. A intervalli regolari, l'inizio di ogni anno, scritto in numeri, dava continuità a tutti questi elementi.

Oltre ai numeri di grandi dimensioni che percorrevano tutta la cintura, era interposto un elemento del tutto estemporaneo: la riproduzione fotografica di un frammento di un'incisione di Goya.

La serie completa delle copertine della rivista ABC datate 18 luglio, dal 1936 fino al 1976 era infine inserita con lo stesso scopo di puntualizzazione cronologica.

La seconda linea parallela, come ho già accennato, metteva in scena le vere e proprie produzioni avanguardistiche; pitture, sculture a cui si aggiungevano documenti e testi prodotti contemporaneamente alle opere esibite e che fungevano da “illustrazioni verbali” del significato delle opere stesse. Le opere erano divise in sequenze di unità, esposte in successioni di sale o suddivisioni.

La correlazione tra queste due linee, tuttavia, non risultava perfettamente biunivoca, dal momento che le unità corrispondenti alla storia delle avanguardie non erano articolate in accordo con il tempo lineare, aggiungendosi anche alcuni salti temporali. Inoltre, i problemi relativi allo spazio fisico disponibile non si potevano ignorare.

Il risultato era la migliore soluzione a tutti questi problemi in modo da permettere una fruizione il più possibile d'accordo al progetto generale dell'esposizione.

Tra le rinunce a cui gli organizzatori dovevano cedere, una delle più sofferte, era quella di eliminare una serie di opere che erano state recuperate per la mostra. La più drastica riduzione la subirono le opere di Tàpies. Per esempio, solo una delle cinque opere che erano state scelte per una determinata sezione, veniva esposta e, com'è naturale, questa decisione aveva scaturito forti critiche da parte di artisti e critici.

Nelle sezioni successive della mostra ci si concentrava nel recupero delle posizioni avanguardistiche incominciato a partire dagli anni '40, in piena repressione culturale, politica e fisica dell'immediato dopoguerra.

Era il caso di artisti come Angel Ferrant e come il gruppo “Dau al Set” (i pittori Antoni Tàpies, Joan Ponç, Cuixart e Tharrats, il poeta Joan Brossa.) tra il 1949 e il 1951, rappresentato però solo attraverso un’opera di Tàpies. I loro lavori dovevano la propria esistenza alla perdita di libertà e rappresentavano una alternativa artistica alla cultura imposta dal regime.

Il modello surrealista fungeva da guida, per la quale il vero luogo specifico dell’esperienza estetica si radicava solo negli strati più profondi della personalità.

Alla fine degli anni '50 appariva sulla scena culturale spagnola una tendenza piuttosto consistente, che accomunava il lavoro e la ricerca artistica di vari gruppi intorno a posizioni filosofiche e artistiche comuni. Tra gli altri, occupava una posizione di riguardo il gruppo “El paso”. Fondato nel 1957 a Madrid, comprendeva esponenti come Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Suárez, Antonio Saura e lo scultore Pablo Serrano. La ricerca artistica predominante di questo gruppo, particolarmente esemplificata nei lavori di Millares, Lucio Muñoz, e Guinovart, (le cui opere erano esposte nella sezione *Entre el testimonio y la libertad 1954-1964. Testimonios de violencia.*) si concentrava nel tradurre la violenza metaforica come tema della pittura, in violenza fisica inflitta direttamente al supporto della propria opera.

Tendenza molto diversa era quella, invece, concentrata intorno ad un’analisi sistematica della percezione visiva, che prevedeva anche, in certi casi, l’immaginazione di spazi utopici. Venivano esposti a tal proposito i lavori di Sempere, Oteiza (che nonostante si fosse ritirato dalla Biennale conservava alcuni pezzi che appartenevano a collezioni private), Alfaro e quelli dell’ “Equipo 57”, il gruppo che meglio esprimeva la complessa serie di idee rivolte in questa direzione. Il ricorrente riferimento alla ragione e all’umanismo, contro

l'esaltazione delle forze irrazionali, è uno dei punti chiave per l'interpretazione delle loro opere.

Le opere realizzate da Antoni Tàpies si distaccavano da questa polarità. In lui non si legge una forte necessità di staccarsi dall'eredità del passato ma piuttosto la necessità di evidenziare il suo impegno nel contesto dal quale proveniva, quello della Catalogna, regione frustrata dalle sue aspirazioni di trasformarsi in una nazione e quindi molto aperta alla libertà del futuro. A questo si deve la scelta di esprimere tali contenuti attraverso un repertorio di immagini pittoriche che fungono da archetipo.

La seguente sezione della Biennale era dedicata allo sviluppo delle tendenze realiste (*Zonas de realismo, 1959-1964*) a partire dagli anni '60, raggruppate in vari gruppi all'interno del movimento generale di "Estampa Popular" e che utilizzavano l'incisione come miglior modo di espressione.

Si trattava di un movimento di protesta sociale, i cui sviluppi più importanti erano cresciuti a Euzkadi, Madrid, Cordoba e Siviglia, e i cui temi spesso tendevano a denunciare le misere condizioni di vita dei contadini, dei minatori e degli operai. A Venezia vengono esposte le opere di Francisco Alvarez, José Luis Delgado, Agustín Ibarrola, Arturo Martínez, Monjalés, José Ortega, Manuel Ortiz Valiente e Ricardo Zamorano.

Anche l'opera di Saura di questo periodo dimostra la relazione con la serie di idee e nuovi valori che caratterizzavano la crescente attenzione al realismo. Egli era particolarmente attratto, quasi ossessionato, dalla idea di una interazione continua tra l'immagine pitturata e l'atto del dipingere in sé.

Nello stesso decennio era apparsa una corrente realista totalmente differente e concentrata nella descrizione di mostruosità e incubi. Ne sono esempio le opere, raggruppate nella sezione intitolata *Fantasmas, pesadillas (y otras) anécdotas*, di José Hernandez, le

acqueforti e incisioni di Jorge Castillo, le opere di Genovés, Modesto Roldàn e le prime pitture, costellate di ironia e di aneddoti più che di incubi, di Eduardo Arroyo.

La sezione seguente della mostra era dedicata all'interesse sempre maggiore degli artisti per la situazione politica e così denominata *Se estrecha el objetivo político (límites del sentido) 1964-1972*.

Molti artisti precedentemente preoccupati per questioni formali, avevano cambiato punto di vista e si impegnavano ora in un progetto realista di carattere combattivo. Nonostante l'assenza di un'unica corrente, i curatori della mostra veneziana si concentrano su due vie principali. Selezionano, da un lato, le opere di chi aveva scelto, causa la denuncia politica, il gioco emblematico, e, dall'altro, opere di chi invece aveva scelto di concentrarsi sul significato iconografico.

Tra i primi le opere di Alfaro, Guinovart, Tàpies, Genovés, Ràfols Casamada e Joan Brossa. La seconda linea era invece rappresentata dalle opere di "Estampa Popular" de Valencia, Eduardo Arroyo, Jorge Castello, "Equipo Cronica" e Manuel Millares. L'ultima sezione della Biennale spagnola era intitolata *"Pintura, crítica, significación: 1967-1976"*. Si trattava di dare spazio alle nuove tendenze dell'arte spagnola degli ultimi dieci anni e risultava la parte più criptica di tutta la mostra. I curatori volevano insistere su una delle rivendicazioni più antiche dell'avanguardia: il rapporto tra l'arte e la vita quotidiana e lo esemplificarono attraverso la presentazione delle opere di Luis Gordillo, Guinovart e Tàpies.

Alla fine degli anni '60 e al principio degli anni '70 la risposta delle avanguardie ai problemi relativi la creazione artistica fu una vera e propria "febbre di teoria"; una serie di domande sulla funzione dell'arte e sulla sua specificità all'interno della struttura generale dei processi culturali.

Il tutto si traduceva in diverse tendenze. Una di esse aveva cercato di eliminare il distacco tra l'arte e la vita quotidiana, includendo fisicamente nelle opere stesse elementi estratti da quella vita, come oggetti, immagini e temi iconografici; la seconda si era invece concentrata sull'analisi dello status di opera d'arte in sé. All'interno di quest'ultima tendenza si possono distinguere altre due vie parallele: una che tendeva a ridurre al minimo, o addirittura eliminare, il veicolo tradizionale, riducendolo a mera attitudine teorica o idea; e una che indagava sulla natura specifica del veicolo, come supporto dotato di una propria inerzia, precedente alla stessa concezione del tema. Entrambe queste tendenze erano accomunate dall'interesse per l'arte come semiotica.

I problemi di semiotica interessavano anche un'altra tendenza, sviluppatasi a partire dalla preoccupazione per l'iconografia e i suoi limiti, a metà degli anni '60. Tuttavia essa si concentrò più sulla dimensione pragmatica del significato, che sulla dimensione sintattica o semantica. Un'arte che tentava di scardinare i ruoli prestabiliti dell'artista e dello spettatore, creando un cortocircuito tra l'alta cultura e la bassa cultura<sup>54</sup>.

Vi erano poi tre ulteriori sottosezioni all'ultima parte della Biennale spagnola: la prima *Dialéctica proceso/cocodigo* faceva riferimento alla Nuova Astrazione, come tendenza opposta al razionalismo e nata pochi anni prima della suddetta Biennale, rappresentata tramite le opere di Rafols Casamada, Teixidor, Broto, Xavier Grau, Carlos León, José Rubio e Gil Tena. Mancavano invece rappresentanti dell'Arte Minimal e della Body Art e della Land Art che, anche se espressioni effimere, comunque importanti e legate alle avanguardie europee di quegli anni.

---

<sup>54</sup> Cfr. Valeriano Bozal, Tomás Llorens, *España: Vanguardia Artística y Realidad Social: 1936–1976*. Gustavo Gili Ed., Barcellona 1976.

La seconda sottosezione *Reducciones* faceva riferimento alle tendenze concettuali di Antoni Muntadas e Francesc Torres, mentre per l'ultima parte *Juegos de roles* si esponevano le opere di Eduardo Arroyo e "Equipo Cronica".

Un ultimo apparato della mostra veneziana era invece dedicato a una serie di opere di artisti già precedentemente inclusi nelle altre sezioni ed era intitolata *Hors texte*. Qui esposte, l'opera di "Equipo Cronica" che alludeva all'ultimo grande sprazzo di violenza del governo di Franco, la fucilazione del 27 settembre 1975 e, a farle da contrappunto, "El abraso", opera di Genovés.

Tutti gli artisti esposti in questa mostra facevano della relazione con la società nella quale erano costretti a vivere, o dalla quale erano stati costretti a fuggire, il tema della propria ispirazione artistica.

I risultati puntavano ad essere un intervento critico di denuncia e di rifiuto del disordine, a favore, invece, di un equilibrio puramente interiore.

Questo è tutto ciò che riguarda la rappresentazione spagnola nell'ambito delle arti visive alla Biennale veneziana. A questo poi si aggiungevano il cinema, il teatro, la musica e la poesia, per raggiungere la pluridisciplinarietà alla quale Moreno Galván e Aguilera Cerni avevano dato tanto rilievo nella presentazione del progetto alternativo e che non era stata inascoltata da parte della Commissione ufficiale. Non tutti i progetti proposti erano stati portati a compimento, però quelli realizzati contribuirono a una maggiore diffusione della cultura spagnola.

## La critica

La biennale del 1976 ricopre un ruolo fondamentale nella storia della partecipazione spagnola all'evento veneziano, poiché segna l'inizio di una nuova rappresentazione del paese all'estero dopo quaranta anni di regime.

Per usare le parole di Mario Rigo, l'allora sindaco di Venezia, la mostra proposta "risponde ad una scelta precisa ed inequivocabile che la Biennale... apre al discorso sulla Spagna nel momento storico e politico che vive il mondo contemporaneo, gravido di minacce per la pace e la sicurezza dei popoli, ma insieme contrassegnato da tensioni, spinte e slanci ricchi e positivi"<sup>55</sup>.

Il tipo di riflessione scelto dagli organizzatori mirava soprattutto a correggere l'immagine che le precedenti Biennali avevano diffuso dell'avanguardia spagnola. Era ovviamente un'immagine falsata e questo poiché era stato completamente eliminato il carattere politico del contesto nel quale si era sviluppata. Un'immagine che tendeva ad avvicinarsi a quella di altri paesi europei, che erano però sotto governi politici molto differenti, e che veniva invece utilizzata dal regime franchista come strumento di propaganda nazionale e all'estero. Una mistificazione talmente radicata anche all'interno degli stessi circoli artistici spagnoli che non permetteva una visione chiara sul problema delle relazioni tra cultura e arte.

"Ciò che il franchismo ha fatto contro la cultura dei popoli della Spagna resterà nella storia di questo secolo come uno degli atti più abominevoli. Il centralismo franchista è arrivato fino a proibire l'uso in privato da parte dei dipendenti pubblici della propria lingua nazionale. Ciò nonostante, in qualche modo l'autentica cultura è

---

<sup>55</sup> Mario Rigo in: Ugo Finetti, *La Spagna democratica alla Biennale*, "L'Avanti!", 20 luglio 1976.



riuscita a sopravvivere sia attraverso gli esuli, che attraverso le generazioni posteriori alla Guerra Civile”<sup>56</sup>, così parla in forma anonima il responsabile dei settori culturali dell’organismo unitario dell’opposizione spagnola “Coordinamento democratico”.

Sono parole che sottolineano ulteriormente l’alta ambizione del progetto promosso dalla Biennale del 1976: quella di dare voce, attraverso un atto a metà tra il solidale e di riparazione, all’altra Spagna, sopravvissuta nonostante le censure e l’oscurantismo del regime. “Fu un’edizione che interessò perché si trovò nel momento in cui il cambiamento non era ancora pieno, c’era, infatti un governo di transizione, e la cultura italiana si avvicinò e stabilì contatti con gli artisti spagnoli”<sup>57</sup>.

La mostra si presentava quindi come un excursus storico con l’obiettivo di fare il punto sulla situazione delle arti visive di allora in Spagna. Per questo motivo era poco importante la presenza di artisti che avevano già esposto alla Biennale negli anni del regime accanto a coloro che invece erano stati discriminati, in confronto alla possibilità offerta a tutti loro di iniziare a costruire una linea culturale unitaria e di potersi finalmente confrontare liberamente con gli artisti degli altri paesi.

Tina Merlin, commentando la sezione spagnola, riconosce come vincente la scelta della Biennale di non aver invitato individualmente gli artisti spagnoli, ma piuttosto di aver lasciato decidere il “Coordinamento democratico spagnolo”, che raggruppava tutti i partiti e sindacati antifascisti e democratici, come segno dello sforzo di allargamento dell’area democratica in tutti i settori<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Intervista al responsabile culturale di “Coordinamento democratico”, Luglio 1976 in “Comunicación”, n. 31-32. 1976, Repress, Madrid.

<sup>57</sup> Carlo Ripa di Meana in colloquio con Giulia Crespi.

<sup>58</sup> Cfr. Tina Merlin, “L’Unità” 18 luglio 1976.

In generale la Biennale spagnola ottiene, in Italia, critiche piuttosto positive. Si riconosceva la validità del progetto nonostante le mancanze che evidentemente potevano esserci.

L'esposizione spagnola "è, di fatto, un successo...Certo sarebbe possibile avanzare osservazioni e manifestare perplessità, però l'insieme, per il modo con il quale fu concepita e realizzata, merita un giudizio positivo...È doveroso sottolineare le difficoltà che hanno dovuto affrontare gli organizzatori per ricostruire il momento artistico del periodo repubblicano... molte opere furono andate perdute... della straordinaria maggioranza delle opere create in quel periodo, non si sa più niente, non si trovano o sono difficilmente recuperabili"<sup>59</sup>.

Anche nelle parole di Nello Ponente si può rintracciare un sincero apprezzamento per la mostra spagnola, che all'interno dell'intera edizione della Biennale meritava un menzione particolare: " Qual è stato, di fatto l'avvenimento più prestigioso e più significativo?" si chiede l'autore, " senza dubbio la chiusura del padiglione ufficiale della Spagna e l'organizzazione della mostra dedicata liberamente all'avanguardia artistica spagnola dal 1936 al 1976. Successo che si è riflesso immediatamente sulla realtà politica e sociale di Venezia, che si è integrato e che si integrerà con le altre varie manifestazioni messe in programma, con la vita stessa della città, con i suoi desideri e con la sua ansia di partecipare a un momento che è contemporaneamente culturale e politico...tuttavia non si può dire che la mostra spagnola sia il meglio che si sarebbe potuto fare: mostra molte cose però le manca raccontarne molte altre. Ma non sono queste mancanze che ne costituiscono il limite. La mostra, soprattutto nella parte dedicata a questi ultimi decenni, pecca di ingenuità critica e porta avanti un discorso che sembra superato

---

<sup>59</sup> Mario de Micheli, *El arte y las tensiones de nuestro tiempo en la proposición de la Bienal*, "Comunicación", n. 31-32. 1976, Reppress, Madrid, p.81.

della fuga in avanti delle avanguardie e dell'impegno o non impegno"<sup>60</sup>.

Per Antonio del Guercio la mostra spagnola era "una realizzazione veramente degna di nota, organizzata secondo un piano razionale, non caratterizzato da un sentimentalismo generico...una riflessione concreta circa le alternative di quarant'anni"<sup>61</sup>.

In Spagna la critica era molto meno soddisfatta del progetto presentato a Venezia. Molti erano i dubbi espressi da giornalisti, critici e personaggi della cultura di quegli anni.

Uno dei punti su cui si insisteva maggiormente per screditare la mostra era la scelta circa gli artisti presentati a discapito di altri. Nonostante l'idea di voler affidare la selezione ad un organo rappresentativo di tutti gli artisti e di voler consultare tutte le forze politiche, nel segno di un progetto ampiamente democratico, di fatto, al momento dell'organizzazione, non esisteva a livello dell'intero stato spagnolo un organismo democraticamente costituito capace di esercitare tale funzione.

Santiago Amon sottolinea che si trova "obbligato a denunciare e lamentare che, nonostante il cambio radicale del contenuto della esposizione a Venezia, persista il personalismo nella scelta da parte tanto degli organizzatori quanto degli espositori"<sup>62</sup> Gli organizzatori si rendevano perfettamente conto della mancanza di presenze importanti, ma d'altronde non era possibile recuperare e presentare tutti gli artisti che erano cresciuti o nati nel segno di un'arte antifascista.

Critiche severe arrivavano dagli artisti baschi, che non si sentivano sufficientemente rappresentati, in quanto non era stato concesso

---

<sup>60</sup> Nello Ponente, *Otra ocasión perdida*, "Comunicación", n. 31-32. 1976, Reppress, Madrid, p.89.

<sup>61</sup> Antonio de Guercio, *Bienal: cuatro decenios de arte español*, "Comunicación", n. 31-32. 1976, Reppress, Madrid, p.91.

<sup>62</sup> Santiago Amon, *La representación "no oficial" de España en la Bienal de Venecia*, "El País", 8 maggio 1976.

loro lo spazio per un'intera sezione, e anche da Julian Pacheco, che ritirava le sue opere in segno di protesta contro le scelte degli organizzatori.

Le critiche siano esse state positive o negative mantenevano comunque vivo il dibattito sull'arte spagnola di quegli anni, conseguendo, così, il primario obiettivo degli organizzatori nell'aprire le fino ad ora chiuse frontiere spagnole e permettere la diffusione a livello internazionale della sua cultura. Con la Biennale del 1976 si consentiva alla Spagna di accedere ad una autorappresentazione non più sottomessa a censure e mistificazioni, ma primo vero passo in avanti verso la democratizzazione della cultura e insieme della società.

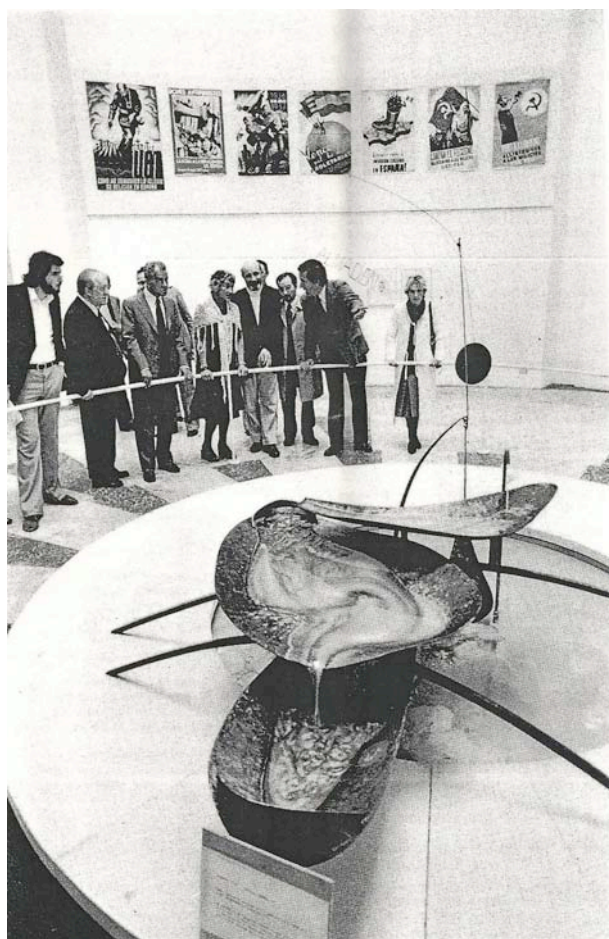


Il presidente della Biennale, i consiglieri Francesco Maselli e Adriano Seroni con il sindaco di Venezia Mario Rigo e il presidente della provincia Lucio Strumendo, davanti al padiglione della Spagna, "cerrado", 1976



Giorgio Napolitano visita la mostra spagnola nel Padiglione Centrale dei Giardini





Il presidente della Camera Pietro Ingrao e il sindaco di Milano Carlo Tognoli davanti alla fontana al mercurio di Calder, nel Padiglione Centrale dei Giardini



Fase dell'allestimento del grande quadro di Eduardo Arroyo "La ronda di notte"





Opere di Picasso e Gonzales

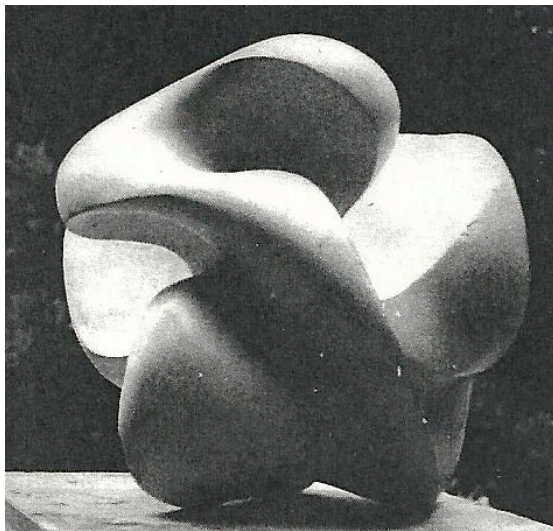


Manifesti di diverse organizzazioni repubblicane pubblicati durante la Guerra Civile

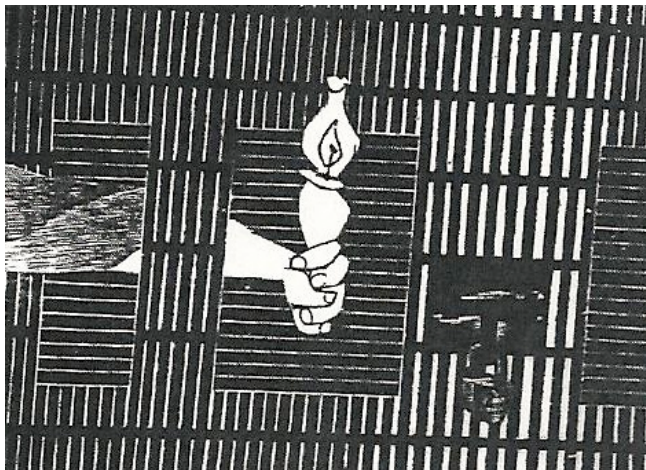




Antonio Saura,  
"Ritratto immaginario di Filippo II", 1968-74



Equipo 57, "Sculptura II", 1960 ca



Agustín Ibarrola,  
"Paesaggio dell'Euzkadi",  
1975





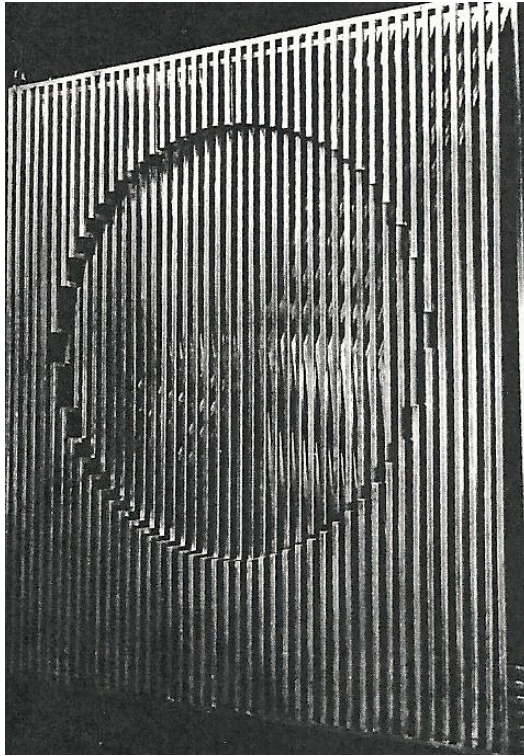
Antoni Tàpies, "Sedia con vestiti",  
1970



Juan Genovés, "Contro la Parete",  
1963



"Equipo Cronica", "Il muro", 1975-76



Eusebio Sempere, "Mobil", 1960



Juan Genovés, "El abrazo", 1976

**1978**

### **Gli anni successivi**

Dopo la travagliata esperienza del 1976, la Spagna torna a Venezia nel 1978 occupando di nuovo legittimamente lo spazio del padiglione a lei assegnato.

Sono anni di grande cambiamento per un paese che si trovava a poter eleggere democraticamente un nuovo governo e che cercava di uscire dall'isolamento di cui era stato vittima durante gli ultimi 40 anni.

Il 15 giugno del 1977 era salito al potere Suarez, capo delle forze di centro del paese. La partecipazione della Spagna alla Biennale avveniva, dunque, all'insegna di una ritrovata democrazia.

Il Ministerio de Asuntos Exteriores affida a José Maria Ballester il ruolo di commissario, il quale a sua volta si circonda di eminenti intellettuali che avevano contribuito a mantenere vivo il dibattito culturale anche negli anni più bui della repressione. Personalità come quelle di Vincente Aguilera Cerni, Antonio Bonet Correa e Francesc Vicens si impegnavano con la loro collaborazione a celebrare una nuova Spagna e a renderla visibile attraverso le opere d'arte dei suoi artisti.

La smania imperiosa di realismo critico che aveva caratterizzato l'arte spagnola degli anni precedenti, abbondantemente messa in scena nella precedente Biennale, sembra scemare per lasciare invece posto a tendenze artistiche maggiormente vincolate e influenzate dai contemporanei movimenti europei e nord americani. A confermare questo indirizzo è la sempre maggiore diffusione di opere d'arte che si avvicinano alle esperienze "povere", "minimal" e

“concettuali”, anche se parallelamente si assiste anche ad un vero e proprio ritorno alla pittura<sup>63</sup>.

Il tema generale scelto per la XXXVIII edizione della Biennale, l'ultima capitanata da Carlo Ripa di Meana, riguardava la relazione tra l'arte e i processi naturali ed ecologici: il titolo della mostra internazionale era “Dalla Natura all'arte e dall'arte alla natura”.

Il tema proposto si prestava ad una serie di interventi artistici che andavano al di là di semplici creazioni pittoriche o scultoree. A creare stupore furono per esempio le 18 pecore macchiate di blu esposte da Menashe Kadishman, rappresentante per il padiglione israeliano, che alludevano chiaramente all'intervento dell'uomo sulla natura.

Il padiglione spagnolo si concentra, in modi e parti diverse, sul dare spazio alla riflessione degli artisti su uno stesso tema: “la trasformazione del mezzo naturale attraverso l'azione umana. La prima risposta sottolinea la presenza positiva che può rappresentare lo sviluppo tecnologico. La seconda, come conviene alla funzione di intermediari culturali che devono assumere gli artisti, chiama l'attenzione sull'urgenza dell'alternativa. Dato che, nonostante aumenti ad un ritmo vertiginoso la “culturizzazione” della natura, dobbiamo riconoscere che apparteniamo ad essa e da essa dipendiamo”<sup>64</sup>.

Il vero problema proposto riguardava il come creare una ecologia che potesse rispondere alle necessità umane, senza distruggere completamente l'equilibrio ecologico. Problematiche e domande che generalmente non riguardano gli artisti, forse per una reticenza nei confronti della scienza e della tecnica, da sempre considerate distanti dalla creatività.

---

<sup>63</sup> Cfr. Rosalía Torrent *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*. Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Turner, Madrid, 2003.

<sup>64</sup> José Maria Ballester, 38. *Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, catalogo generale, Marsilio, Venezia, 1978, p.200.



Lo spazio utilizzato dalla Spagna propone le differenti risposte a queste tematiche date da José Antonio Fernández Ordoñez, Julio Martínez Calzon, Pilar Palomer, Josefina Miralles, José María Yturralde, Juan Navarro Baldeweg e Nacho Criado.

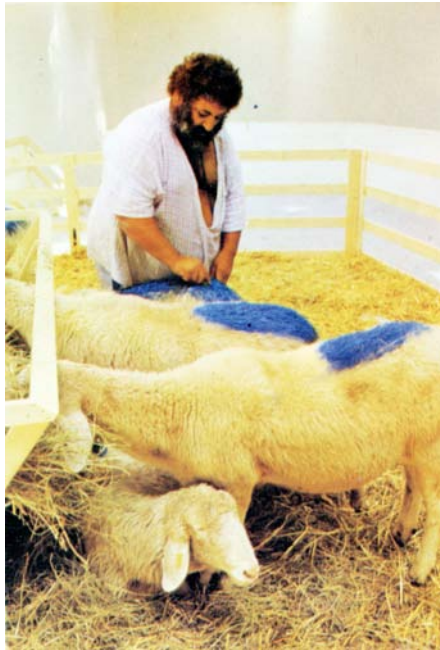
Le opere di ingegneria di Calzon e Ordoñez rappresentavano il diretto intervento dell'uomo sul paesaggio; più romantica invece l'opera di Josefina Miralles "Mediterrà t'estim", volta a mettere in mostra una visione del Mediterraneo diversa. Non un luogo nostalgico e triste per aver perduto la sua identità ma un luogo di universalità e somiglianza nella sua varia diversità. Una installazione di stoffa bianca, simboleggiante l'utero materno al centro della quale una pietra intagliata e sopra di essa una pelle di volpe perforata da spari di un fucile; il resto del suolo ricoperto di sabbia.

Evocativi del brutale intervento dell'uomo sulla natura erano anche le 12 gigantografie a colori opera di Pilar Palomer, che mettevano in mostra il processo del taglio degli alberi come un vero e proprio "sacrificio". Il passaggio da corpi pieni di vita a corpi così distrutti a colpi di ascia era ulteriormente amplificato dalla presenza di 7 attrezzi per boscaioli al centro della sala.

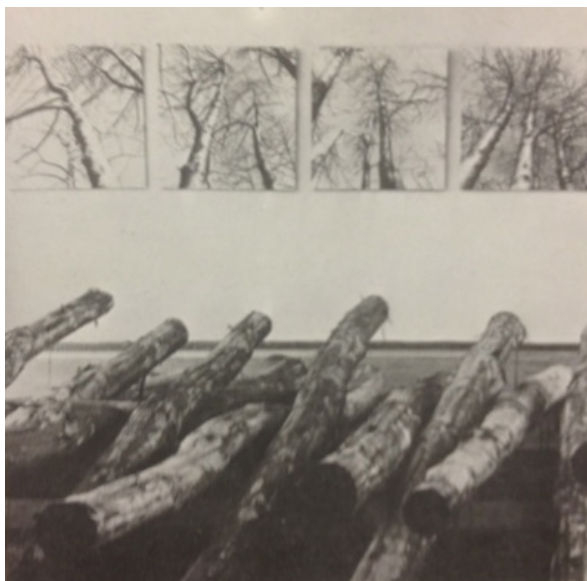
Navarro Baldeweg crea una installazione unitaria fatta di diversi materiali che colpivano lo spettatore al suo entrare nella sala. Si trattava di costruzioni di carbone, terra, rame e uva secca collocate agli angoli della stanza; triedri con differenti distanze dal centro, come nuovi angoli di volumi che si estendono in forma immaginaria e che contrastavano con lo spazio reale. Vi erano poi delle forme di cristallo al centro dell'installazione che riproducevano in scala ridotta la forma e le proporzioni della sala. La presenza della natura era suggerita dall'utilizzo dei diversi materiali.

Yturralde aveva creato invece una struttura di cubi volanti in 6 pezzi e, a seguire, 72 fotografie a colori sul tema della natura. "Los cielos y el espacio, la luz y el color, su ausencia o las sombras, la brisa y

sus murmullos son el soporte donde intento establecer estas estructuras capaces de volar, y quizás, de interpretar la dinámica, la relatividad de nuestra posición en el cosmos, la interacción de todos los componentes de la naturaleza, el sentimiento de integración en la infinita complejidad y al mismo tiempo simplicidad del universo”<sup>65</sup>.



Menashe Kadishman,  
“Painting Sheep”, 1978



Pilar Palomer, “Sacrifici”, 1978

---

<sup>65</sup> Josè Maria Yturralde da <http://www.yturralde.org>.



Josefina Miralles "Mediterrà t'estim", 1976



Juan Navarro Baldeweg "Sexto interior", 1976



José Maria Yturralde, "Strutture volanti", 1976

**1980**

## **Il ritorno alla figura**

Come ho accennato nel precedente capitolo, l'esperienza artistica spagnola, dopo la liberazione dal franchismo, si muove in due direzioni. Accanto a una tendenza che fa proprio il linguaggio concettuale e minimalista e che si esprime soprattutto attraverso happening e installazioni, vi è parallelamente anche un ritorno alla figuratività.

In questa tendenza ebbe un ruolo fondamentale l'opera di Luis Gordillo, primo artista a rivendicare il valore della pittura già a partire dagli anni '70.

Il neofiguratismo è il filo conduttore anche dei setti artisti proposti dal nuovo commissario Ceferino Moreno per il padiglione spagnolo alla Biennale di Venezia del 1980.

Javier Aleixandre Campos, Eduardo Arranz-Bravo, Rafael Bartolozzi, Luis De La Camara, Juan Gomila Farres, Juan Martínez e José Luis Pascual sono i giovani artisti che, nonostante le origini distinte, sia dal punto di vista concettuale sia dal punto di vista ideologico, rappresentano la Spagna attraverso opere che testimoniano il fenomeno della società attuale. Come sostiene Ceferino Moreno, la tendenza comune a tutti questi artisti può essere classificata come "scetticismo critico di fronte a certe attitudini quotidiane"<sup>66</sup>, e, aggiunge, "quello che confluisce in uno dei settori della più recente arte spagnola non è ribellione politica ma piuttosto un non conformismo contro le strutture sociali"<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Ceferino Moreno, *España : Biennale di Venezia 80*. Dirección General de Relaciones Culturales. Madrid, 1980, p.3.

<sup>67</sup> Ibidem.



In Luis de la Camara è possibile riconoscere con forza la lezione espressionista. Crescendo e depurando la sua pittura degli inizi giunge a una specie di virtuosismo e manierismo espressionista fatto di grande limpidezza e precisione di linguaggio indirizzata a mettere in scena gli aspetti più cupi dell'élite della società. Le opere esposte alla Biennale non sono disegni di grandi dimensioni ma pitture, quadri disegnati, realizzati con sfumature policrome. "Quanto più complessa e calligrafica è la superficie dell'opera, più evidente è il richiamo alla pittura che non c'è; ed è lo spettatore che completa il concetto di questa presenza-assenza riconoscibile attraverso il segno dell'abbondanza e della carenza"<sup>68</sup>.

Al contrario di De La Camara, Juan Martínez, influenzato dalla grande corrente drammatica spagnola, ci mostra attraverso i suoi ritratti gli umili strati della popolazione: sono contadini, soldati, abitanti di villaggi, umili lavoratori che si confrontano con le ingiustizie della società.

Martínez dipinge la tristezza, il pessimismo, ma allo stesso tempo dipinge la libertà dei suoi soggetti; la libertà di cancellare e negare che sono fatti di marmo e che sono invece loro, le icone del potere, a sopportare il carico di essere fissi e immobili.<sup>69</sup> Anche se ritratti privi del viso, non sono personaggi vuoti o assenti, ma figure dinamiche in cambiamento, e le parole scritte dietro di loro vogliono confermare questa interpretazione: cuerpos, días, años, nombres, mentira, verdad, muerte.

Ugualmente permeata di pessimismo, è l'opera di Jose Luis Pascual. A partire dal 1974 l'artista cambia completamente direzione e raggiunge gradualmente una personalità sempre più forte. Anche in Pascual predomina l'uso del nero e del segno grafico. Nelle opere

---

<sup>68</sup> Santos Amestoy, *España: Biennale di Venezia 80*. Dirección General de Relaciones Culturales. Madrid, 1980, p.21.

<sup>69</sup> Carlos Fuentes, *España: Biennale di Venezia 80*. Dirección General de Relaciones Culturales. Madrid, 1980, p.15.

esposte è poi evidente il ricorrere ad espedienti e convenzioni estratte dal linguaggio dei fumetti, come la vignetta o le metafore visualizzate o il segno della “Z” per indicare il sonno, e dal linguaggio della caricatura. In queste creazioni non dobbiamo leggere una sfumatura politica o la volontà di utilizzarle come arma per cambiare determinate strutture, ma piuttosto la semplice messa in scena della monotonia del quotidiano come riflesso della società contemporanea. In tale modo l’artista lancia la sua protesta morale, costellata di sarcasmo e ironia, contro l’alienazione della routine e contro le convenzioni sociali.

Si allontana dalla tendenza espressionista che qualifica i precedenti artisti l’opera di Eduardo Arranz Bravo e di Rafael Bartolozzi, i cui risultati sono in molti aspetti coincidenti e per questo motivo spesso chiamati dalla critica “gemelli siamesi”.

A partire dal 1967 quando i due artisti si incontrano, entrambi intraprendono un percorso artistico che li conduce a creare opere a metà tra la finzione e la realtà, a metà tra il razionale e l’irrazionale. Ne scaturisce un mondo di simboli e allusioni dominato dall’ironia e dalla fantasia<sup>70</sup>. Le 22 figure di Bartolozzi che a prima vista sembrano rimandare ad una dimensione erotica, in realtà ne sono la negazione. I volti dei personaggi che sembrano essere piacevoli sono invece brutti e spaventosi: “una galleria di ritratti dove non manca l’umorismo in mezzo alla tragedia e alla solitudine”<sup>71</sup>.

Di “nuova realtà” si può parlare invece per le opere di Eduardo Arranz Bravo, poiché permeate di una realtà totalmente soggettiva, autonoma e, appunto, nuova. Nuovo è anche il concetto di quadro che fuoriesce dalla convenzionalità per mettere in scena una diversa invenzione e simbolo, degna di una nuova generazione di artisti.

---

<sup>70</sup> Cesareo Rodríguez-Aguilera, *España: Biennale di Venezia 80*. Dirección General de Relaciones Culturales. Madrid, 1980, p.12.

<sup>71</sup> Tesi di dottorato di Rosalía Torrent Esclapes, *La Bienal de Venecia: datos para su historia. La participación española: el hito del 76*. Diretta da Dr. Román de la Calle. Universidad di Valencia. Facultad de filosofía y ciencia de la educación, 1987, p.67.

L'atto puro del dipingere qualifica le opere di Juan Gomila, che, abbandonata ogni forma artistica delle sue tappe precedenti, si concentra sulla pratica pittorica e sulla sua esecuzione. "In uno spettacolo di forme, colori e gesti, Juan Gormila colloca il suo racconto, che non è altro che il suo rapporto con la pittura, la sua lotta contro l'informazione distorta e contro le immagini che bloccano il pittore; una lotta contro la formalizzazione artistica che annulla l'individuo"<sup>72</sup>.

É una pittura spontanea che non mira a produrre opere accademiche, che è lontana da convenzioni o tendenze. Una creazione per se stessa che risponde solo ad un codice proprio e che, soprattutto, non ha nessun intento morale o sociale. É pura liberazione in un susseguirsi di forme anarchiche e contraddittorie, che trovano nell'artista il loro motivo di esistere.

Unico scultore presente nel padiglione spagnolo a Venezia è Javier Aleixandre Campos. La sua è una ricerca sul movimento e sulla dinamicità della figura. Non si tratta però solo di mettere in scena il movimento, ma anche di collocarlo nello spazio. "La accettazione del movimento e l'attenzione e l'analisi del gesto motorio obbligano Aleixandre Campos ad esprimersi in una scultura intesa come energia spazio- temporale"<sup>73</sup>.

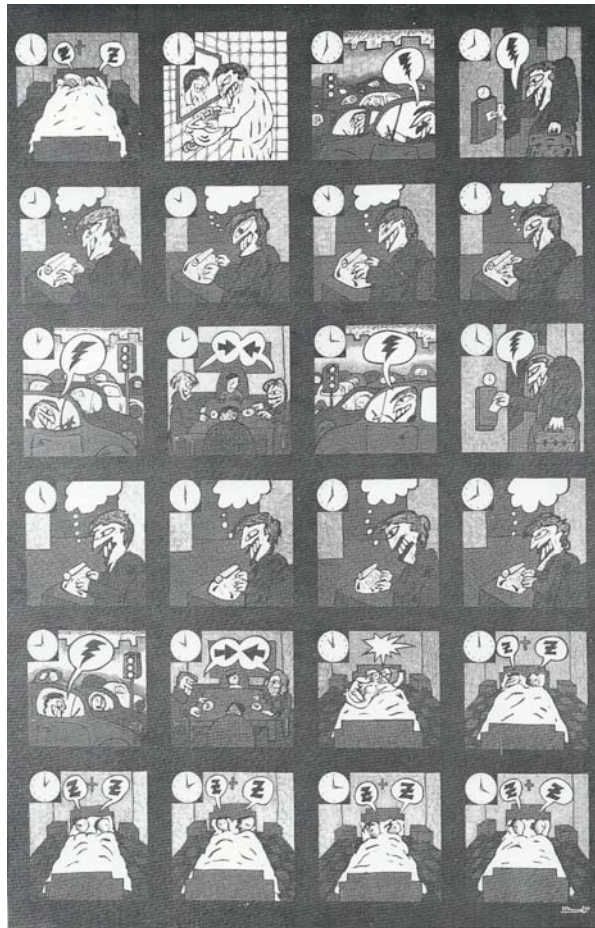
Il giovane artista ci offre un repertorio di posizioni plastiche e di differenti tensioni spaziali che permettono allo spettatore di intuire il tempo, il movimento, ma anche lo spazio. Opere come "Rotazionale umano" o "Omaggio a Goya" portano direttamente il pubblico a interrogarsi sia sul corpo scultoreo in sé, sia sulla materialità dell'opera inserita in uno spazio e ambiente circostante.

---

<sup>72</sup> Felix Guisasola, *España: Biennale di Venezia 80*. Dirección General de Relaciones Culturales. Madrid, 1980, p.17.

<sup>73</sup> José Marin-Medina, *España: Biennale di Venezia 80*. Dirección General de Relaciones Culturales. Madrid, 1980, p.19.

Tutti i sette artisti portati da Ceferino Moreno a Venezia nel 1980, rappresentano una nuova generazione di giovani che, traendo spunto dall'eredità del passato, cercano e trovano un nuovo approccio alla sfera artistica. Non è un caso che la scelta di cedere il passo ai giovani spagnoli sotto i 36 anni coincida precisamente con l'apertura della nuova sezione della Biennale APERTO '80, concepita da Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann e allestita agli ex Magazzini del sale di Dorsoduro, e dedicata ai nuovi emergenti dell'arte contemporanea.



José Luis Pascual, "24 horas", acrilico e china su tela, 194x130cm, 1980



Javier Aleixandre Campos  
 "Homenaje a Goya", poliestere  
 e acciaio, 100x230cm, 1980

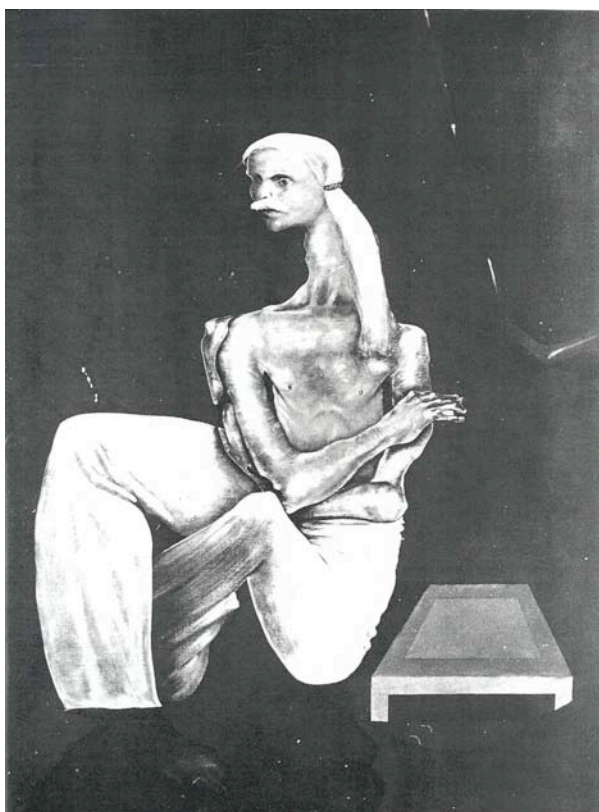


Juan Gomila  
 "Posizione doppia in giallo"  
 acrilico su cotone, 195x260cm  
 1980

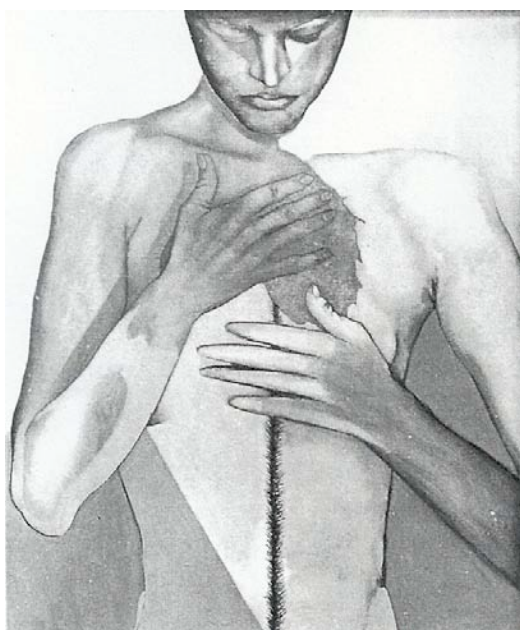


Juan Gomila, "Ondulazioni" (10 moduli),  
 acrilico su cotone, 30x 200cm, 1980





Eduardo Arranz-Bravo, "Zumero du Nort",  
olio su tela, 162x130cm, 1978



Rafael Bartolozzi, "Figura-Ma"  
olio su tela, 65x54 cm, 1978



Rafael Bartolozzi, "Dona Episodi",  
olio su tela, 61x50cm, 1978



Luis De La Camara,  
"Prototipo-Modulo 80; Sr. D. Eusebio  
che fuma", china su carta e legno,  
92x73cm, 1980



Luis De La Camara,  
"Serie The leader- 4",  
china e acrilico su carta e legno,  
130x105cm, 1980



Juan Martinez, "Recuerdo perenne",  
garza, 123x83cm, 1979



Juan Martinez, "Un día Volverás",  
garza, 138x83cm, 1979

**1982**

### **I cinque artisti di Gonzáles Robles**

E' Luís Gonzáles Robles il commissario incaricato dal governo spagnolo per selezionare gli artisti da presentare alla Biennale del 1982; colui che, già nel 1976 era stato nominato a tale carica, ma poi sostituito dai commissari non ufficiali che avevano portato avanti il progetto tanto difficile di quel anno.

Il principio guida della nuova edizione è "Arte come Arte, persistenza dell'opera", titolo per la Mostra internazionale che Luigi Carluccio aveva lasciato in eredità, prima di morire improvvisamente in Brasile nel 1981<sup>74</sup>.

Gonzáles Robles porta a Venezia cinque artisti molto diversi tra loro, ma che ugualmente rappresentano e sono rappresentanti di un determinato momento sociale, mescolando la figurazione( Chicano) con l'astrazione (Cruz de Castro).

"Non bisogna caratterizzare il nostro momento con una o un'altra ideologia, con uno o un altro stile, ma abbiamo selezionato personalità, artisti che si rappresentano da soli e che rappresentano, non un gruppo determinato, ma un momento sociale"<sup>75</sup>.

La ricerca artistica portata avanti da Cruz de Castro si concentra nel rappresentare una ambiguità. É un'ambiguità tra ciò che è il quadro in sé, oggetto reale che può essere toccato e visto, e ciò che invece esso rappresenta, il messaggio, il simbolo di cui si fa portatore. Lo spettatore è chiamato a confrontarsi con questa dicotomia e diventarne parte integrante. Altra ambiguità che crea inquietudine in

---

<sup>74</sup> Luigi Carluccio fu critico d'arte torinese che a partire dal 1979 aveva assunto la guida del settore arti visive della Biennale di Venezia.

<sup>75</sup> Luis Gonzáles Robles, *España en la Bienal de Venecia '82*, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1982, p.5.



chi guarda l'opera è il suo apparire pura astrazione, ma che in realtà nasconde un substrato chiaramente figurativo.

Si preoccupa di instaurare una forte relazione con lo spettatore anche la scultura di José Abad, originario di Tenerife. La solidarietà e l'attenzione dimostrata nei confronti di chi fruisce l'opera lo porta a una riflessione sullo specchio che, già a partire dagli anni '60, diventa parte fondamentale delle sue creazioni: la persona che ammira e si ammira, tra le distorsioni create dai pezzi di legno tagliati che costruiscono la scultura.

A Venezia Abad porta "Omaggio al barocco 2". Sono evidenti sia influenze provenienti dalla sua città natale, dove il barocco creò splendidi altari, sia influenze provenienti dall'amico pittore Manolo Millares. I risultati di Abad, rispetto a Millares, si relazionano maggiormente con la scultura, sostituendo il bronzo con il legno. Fatti di colonne con uccelli imbalsamati o ali o serpenti, le opere presentate a Venezia creano un forte sconcerto, sentimento accresciuto dal riflesso degli specchi. È un omaggio al barocco, ma in chiave ironica, con gli occhi di un uomo contemporaneo. Oggetti e linguaggio popolari che mirano a creare alte e forti emozioni, degne dei maggiori altari barocchi tanto diffusi in Spagna<sup>76</sup>.

Il paesaggio è invece il tema prediletto da Rosa Torres, unica donna presente nel padiglione spagnolo. L'interesse dell'artista nei confronti di un ambito già tanto esperito, quello appunto del paesaggio, non risiede nel soggetto in sé, quanto piuttosto nel modo di realizzarlo. La ricerca di Rosa Torres è sul linguaggio, sui segni ed elementi utilizzati. È un'indagine razionale e il più distaccata possibile, che porta finalmente ad una ricodificazione dello stesso soggetto<sup>77</sup>.

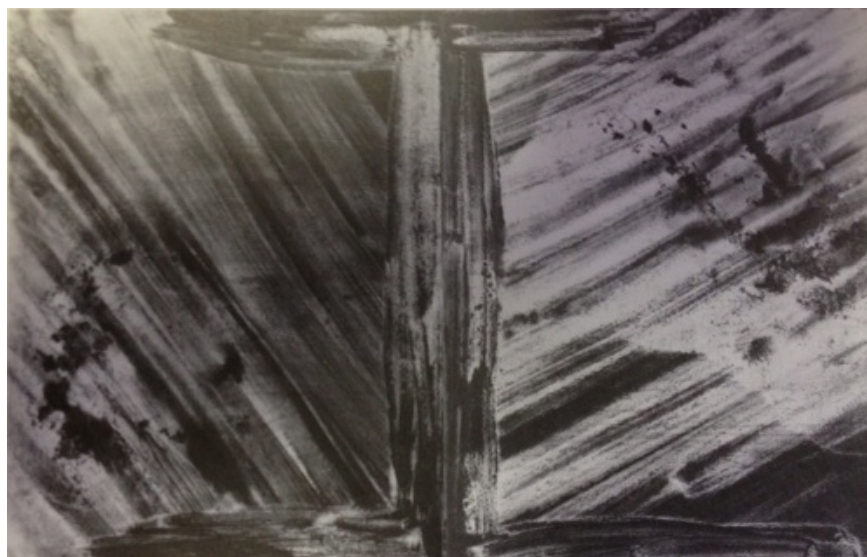
---

<sup>76</sup> Cfr. Eduardo Westerdahl, *España en la Bienal de Venecia '82*, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1982.

<sup>77</sup> Cfr. Juan A. Toledo, *España en la Bienal de Venecia '82*, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1982.

Il quarto artista presente a Venezia è José Guinovart, già intervenuto alla Biennale del 1976. In questa edizione presenta una sola opera: "Entorno", un colossale murales di 33 metri che occupa tutto il perimetro della sala centrale del padiglione. Da sempre le opere di Guinovart si propongono di creare uno spazio che va al di là dell'opera stessa e si arricchiscono di materiali presi dal quotidiano, allo scopo di fondere il reale con l'ideale e realizzare quindi assemblage che restituiscono un'immagine mai fissa. Lo spazio creato da "Entorno" è uno spazio circolare che ricorda forme primordiali come la luna, il sole o elementi organici in generale, e che ci permette di entrare in una dimensione molto personale dell'artista. Si costruisce di diverse parti, ognuna delle quali è un'opera indipendente, ma articolata formando un continuo spaziale dove si alternano zone di pittura con zone ricoperte di diversi materiali: steli di grano, granelli di farina o terra, frammenti di specchi o di corda. È tuttavia il colore, la pennellata vera e propria, a dare uniformità e a mettere l'ultimo accento sull'intera composizione. Eugenio Chicano chiude il padiglione spagnolo. Allontanandosi dalle correnti dominanti degli ultimi anni, Chicano si presenta come un artista isolato nel panorama artistico, a causa della sua scelta di creare opere dotate di estrema precisione figurativa e obiettività che lo potrebbero avvicinare alla definizione di "iperrealismo". Offrendo allo spettatore immagini nitide e esatte, sembra comunicare immediatamente il messaggio che si cela dietro di esse. In realtà non sono solo semplici riproduzioni di una realtà esterna, esse nascondono messaggi e comunicati più profondi. In questa mostra le sue creazioni sono dedicate a grandi personalità dei classici del cinema, attori e registi. Attraverso le loro figure, all'interno

dell'ambito unico della tela, egli vuole riassumere la sintesi del film preso in esame, restituendo eternità al film stesso<sup>78</sup>.



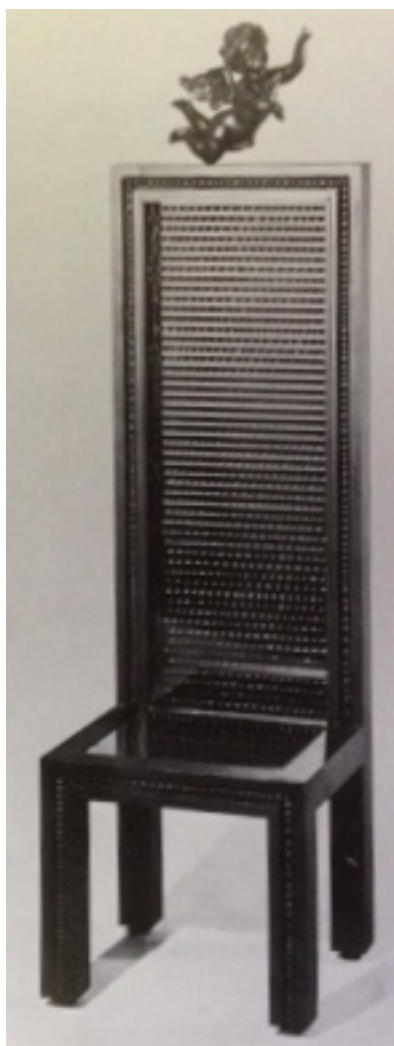
Cruz de Castro, "Espejo a dos voces", acrilico e olio su tela, 146x228cm, 1982



Cruz de Castro, "Diptico-II", acrilico e olio su tela, 130x194cm, 1982

---

<sup>78</sup> Cfr. Gillo Dorfles, *España en la Bienal de Venecia '82*, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1982.



José Abad, "Homenaje al barroco 2", tecnica mista, 1982



Rosa Torres, "Paisaje VI", tecnica mista,  
150x180cm, 1981



Rosa Torres, "Paisaje VII", tecnica mista  
250x300cm, 1981



José Guinovart, "Entorno", tecnica mista, 2x33m, 1982 (particolare)



Eugenio Chicano, "Un chien andalou", acrilico su tela, 100x100cm, 1982



Eugenio Chicano, "La dolce vita", acrilico su tela, 250x200cm, 1982

**1984**

**Antoni Clavé**

Il 1984 è l'anno che segna l'inizio della lunga presidenza alla Biennale dell'architetto Paolo Portoghesi, mentre Maurizio Calvesi è chiamato a dirigere la sezione dedicata alle arti visive. Il tema della Biennale di quest'anno è "Arte e arti. Attualità e Storia".

L'intero padiglione spagnolo di questa edizione è dedicato all'opera del grande artista catalano Antoni Clavé, con una inversione di rotta rispetto agli anni precedenti, in cui erano stati più di uno gli artisti selezionati a rappresentare ufficialmente il Paese. Anche altre nazioni intraprendono la stessa via: la Gran Bretagna dedica l'intero padiglione a Howard Hodgkin, la Francia a Debuffet e l'Olanda ad Armando<sup>79</sup>.

Con una selezione di 136 opere in totale, tra pitture, sculture, cartelloni e opere scenografiche, il commissario spagnolo, nuovamente Luis Gonzáles Robles, offre ai visitatori una panoramica sul lavoro del grande maestro a partire dalla metà degli anni '30 fino agli anni '80.

Quale artista brillantemente poliedrico, Clavé esperisce molte forme d'arte tra loro molto differenti. La sua insaziabile curiosità per i materiali e per varie tecniche artistiche lo spinge ad esplorare tutti i tipi di creazione che si situano al limite della pittura e al limite di procedimenti tradizionali alla base di pittura, scultura e incisione.

La sua carriera inizia come autore di incisioni, illustrazioni pubblicitarie e cartellonistica, ma anche come costumista. Spinto poi, a seguito della Guerra Civile, ad abbandonare la Spagna e a

---

<sup>79</sup> Cfr. 41. *Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia: arte e arti : attualità e storia*, catalogo generale. Venezia, 1984.



trasferirsi in Francia, entra in contatto con artisti del calibro di Picasso, che producono su di lui un cambio radicale di stile. Si avvicina quindi al Cubismo e all'Espressionismo che lo aiutano a maturare uno stile personale, caratteristico di tutta la sua carriera. Infatti, già a partire dagli anni '50, Clavé si libera dalle influenze esterne e si indirizza alla creazione di opere che sono diretta materializzazione delle sue idee, che si rivelano solo nell'atto della realizzazione. Da ciò deriva il suo rispetto per la materia bruta o, meglio, per le forme brute che la materia può acquisire accidentalmente: pieghe, deterioramenti, strappi. La grande innovazione è però l'introduzione del tempo nelle sue opere. "Il riutilizzo di materiali e oggetti che entrano a fare parte delle sue opere non ha l'intento di riabilitare gli scarti e la volgarità, ma piuttosto ambiscono a rispettare il peso del tempo sullo spazio del quadro e della scultura"<sup>80</sup>.

Nel grande "trittico" che accoglie lo spettatore al suo entrare nel padiglione, realizzato nel 1984, questi elementi sono perfettamente riconoscibili. Un'ampia zona pitturata a trompe-l'oeil di carta increspata è protagonista anche dell'opera "Droles de guerriers", realizzata tra il 1983-1984. Clavé mette in scena il dramma, smorzato però attraverso la pelle della pittura.

Tra le pieghe del trompe-l'oeil, Clavé in alcune sue opere, inserisce l'impronta di stelle o altri segni più difficili da definire, come in "Estrellas y Signos" del 1983. Si tratta di segni di briciole di biscotti tipici della sua produzione. Grazie alle opere esposte nella prima sala alla mostra, è facile notare come, a partire dalla metà degli anni '70, il colore ritorni ad essere una parte fondamentale dell'atto creativo, in netta contrapposizione ai quadri oscuri e severi degli anni precedenti. Con il procedere dell'esposizione si retrocede nel

---

<sup>80</sup> Pierre Daix, *Antoni Clavé: Pabellón de España. Bienal de Venecia*, Programa español de acción cultural en el exterior, Madrid, 1984, p.7.



tempo, e nella sala C si incontrano le opere datate tra il 1970 e il 1975. Si tratta di un periodo di sperimentazione e di grande cambio e che, oltre all'apparizione di nuovi procedimenti tecnici, vede protagonista un elemento puramente pittorico: il nero, colore che predomina in tutte le composizioni.

Gran parte della successiva sala è dedicata alla scultura, ambito in cui Clavé ha raggiunto grandi risultati.

Il dinamismo che si può incontrare nelle opere di Clavé, il modo appassionato in cui l'artista tratta la materia e il colore, il combinare differenti immagini e la sensazione che l'arte sia qualcosa di più della semplice arte, permettono di avvicinare Clavé al sentimento e ad una espressione barocca e la scultura si presta molto bene ad essere veicolo di questo barocchismo<sup>81</sup>. Sebbene si tratti di personaggi, essi sono ben lontani dagli ideali di bellezza classica; si avvicinano piuttosto alle maschere africane o a figure di una cultura lontana, costruiti con oggetti di uso quotidiano, trasformati per ridisegnare la realtà del mondo.

Agli anni '60 appartengono anche le serie intitolate "Armarios e Instrumentos". Gli armadi vecchi con porte che si possono aprire e chiudere, ugualmente agli "Instrumentos", sono creazioni inutili che ci portano a riflettere sul valore del "niente", fattore ricorrente nell'opera di Clavé.

Nella sala D vi sono due dei quadri che formano la serie "Barajas" che hanno come risultato finale il murales all'aeroporto di Madrid. In essi, l'unione dei diversi materiali avvicina le pitture a dei rilievi scultorei.

La sala E è dedicata alla cartellonistica per il cinema e alla creazione di costumi e scenografie per il teatro, tra le prime realizzazioni nella carriera artistica di Clavé.

---

<sup>81</sup> Cfr. José Corredor-Matheos, *Antoni Clavé: Pabellón de España. Bienal de Venecia*, Programa español de acción cultural en el exterior, Madrid, 1984.

L'ultima parte della mostra è occupata invece da opere degli ultimi anni '50 e anni '60. Tra le prime opere, "Reyes" e "Guerreros", che si addentrano nell'astrazione, pur conservando una certa figuratività. Queste pitture portano già con sé l'idea di Clavé che la composizione di elementi diversi debba essere concepita come frammentaria, che però acquista un senso solamente nell'unità delle parti<sup>82</sup>.

Ciascuna pittura, scultura o assemblage è diretta visione del mondo di Clavé. "L'artista è in ogni opera, come se si riflettesse nei frammenti di specchi che acquisiscono un significato solo quando sono rotti in mille pezzi"<sup>83</sup>. Il senso prevalente in tutte le sue opere è decisamente il tatto che invita lo spettatore a sentire l'opera non solo visivamente ma nella dura e forte presenza dei vari materiali che la compongono.

"Sono i materiali che cadono nelle mie mani per pura casualità. Io non parto con la idea di sceglierne uno piuttosto che un altro per creare una determinata cosa"<sup>84</sup>.

---

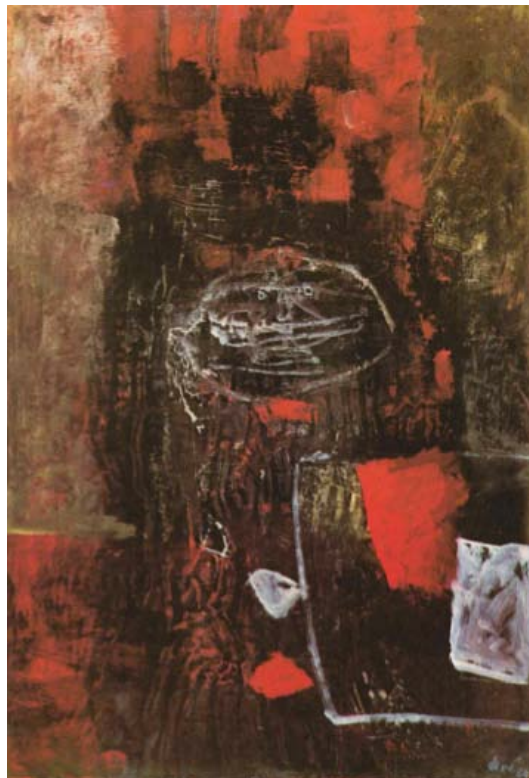
<sup>82</sup> Cfr. *Antoni Clavé*, catalogo della mostra tenutasi a Madrid, al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, nel 1994, Madrid, 1994.

<sup>83</sup> José Corredor-Matheos, 41. *Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia: arte e arti: attualità e storia*, catalogo generale. Venezia, 1984, p.202.

<sup>84</sup> Antoni Clavé in: Alain Mousseigne, *Conversacion con Antoni Clavé*, in: *Antoni Clavé: Pabellón de España. Bienal de Venecia*, Programa español de acción cultural en el exterior, Madrid, 1984, p.20.



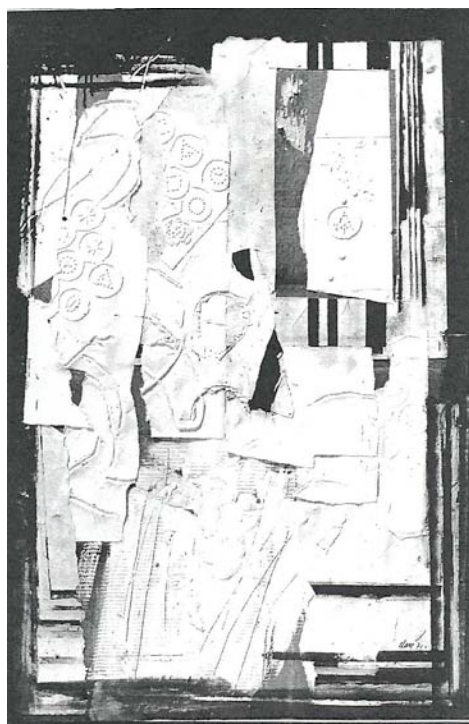
Antoni Clavé, poster cinematogràfics, 232x109cm cadauno, 1934



Antoni Clavé,  
"Guerrero en Negro y rojo"  
olio su tela, 105x75cm, 1960



Antoni Clavè, "Armario con objetos", legno policromo con oggetti, 73x53x15cm, 1963



Antoni Clavé, "Esrellas y signos", collage, 120x80cm, 1970



Antoni Clavé, "Instrumento inutil", tecnica mista, 90x66x6cm, 1979

**1986**

## **Una nuova generazione**

Dieci anni dopo il 1976, in una situazione politica che sembra essersi consolidata, e dopo profondi mutamenti a livello culturale e sociale, la Spagna, commissariata per la prima volta da una donna, Ana Vázquez de Parga, ritorna a Venezia rappresentata da 4 artisti che, nonostante le grandi differenze, riflettono e sintetizzano naturalmente le tendenze dell'arte internazionale di allora.

L'intera mostra si serve del lavoro del critico Francisco Calvo Serraller<sup>85</sup>, il cui punto di partenza è una rivalutazione degli ultimi dieci anni di arte spagnola. Una decade, secondo lui, "segnata dalla fretta e dal desiderio più incontenibile di omologazione internazionale, con tutto ciò che un atteggiamento del genere implica, sia di negativo che di positivo"<sup>86</sup>.

Serraller aggiunge che nelle ultime quattro edizioni della Biennale "a parte la sempre polemica discriminazione dei nomi, si è quasi sempre verificato un divorzio tra ciò che si intendeva nei circoli specializzati del paese come arte più rappresentativa del momento e ciò che si presentava ufficialmente nel padiglione"<sup>87</sup>.

La scelta per l'edizione del 1986 cade dunque su artisti che già avevano attirato su di loro l'attenzione della critica nazionale e internazionale e che, soprattutto, sembrano slegarsi dall'eredità del franchismo, di cui conservano un ricordo solo nei racconti di infanzia. L'opera di Ferrán García Sevilla, Miquel Navarro, Cristina

---

<sup>85</sup> Francisco Calvo Serraller è uno storico, critico d'arte, saggista e docente presso l'università Complutense de Madrid.

<sup>86</sup> Francisco Calvo Serraller, 42. *Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia: arte e scienza*, catalogo generale. Electa, Milano, 1986, p.330.

<sup>87</sup> Ibidem.



Iglesias e José Maria Sicilia rappresenta un nuovo traguardo nello sviluppo artistico del paese.

L'artista valenciano Miquel Navarro, classe 1945, inizia a dedicarsi alla pittura sul finire degli anni '60 per raggiungere una certa maturità espressiva intorno al 1972, anno in cui sceglie di dedicarsi esclusivamente alla scultura.

I suoi lavori più interessanti si collocano a metà tra pittura, scultura e architettura. A ciò si aggiunge un disinvolto uso di diversi materiali come la ceramica e il ferro.

In "Des del Terrat. From the terrace". 1958-86, opera presentata a Venezia, Navarro offre le sue emblematiche città.

Volumi geometrici definiscono la struttura delle cose e concepiscono un nuovo linguaggio contraddistinto dalla trasparenza. Sono forme che si collocano entro uno spazio delimitato e che si collegano a modelli architettonici che richiamano l'Egitto romantico, Kirchner, Piranesi, Giorgio De Chirico, Malevich e, il più contemporaneo, Luis I. Khan<sup>88</sup>.

Sono i riferimenti a città mitiche e la mescolanza di immagini e citazioni storiche, permeate di spirito ludico e ironico che avvicinano le sculture di Navarro alla pittura<sup>89</sup>.

Come egli stesso sostiene, la sua arte "consiste fundamentalmente nella costruzione di oggetti e spazi (ambienti, architetture e sculture)" con "connotazioni che sono atemporali, razionali, storiche e biografiche"<sup>90</sup>.

Grazie all'utilizzo della ceramica, inoltre, Navarro riesce a creare delle superfici che si alleggeriscono e che, ricevuta luce, la riflettono e la proiettano nello spazio circostante.

---

<sup>88</sup> Cfr. Francisco Calvo Serraller, *España en la XLII Bienal de Venecia, 1986*, Ministerio de Asuntos Exteriores : Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

<sup>89</sup> Cfr. *Miquel Navarro: les ciutats*, catalogo della mostra tenutasi a Valencia, al I.V.A.M, nel 1990, IVAM Centre del Carme, Valencia, 1990.

<sup>90</sup> Miquel Navarro in: Mariano Navarro, *Oggetti di riflessione*, in *España, artisti spagnoli contemporanei*, catalogo della mostra tenutasi a Milano, alla Rotonda della Besana, nel 1988, Electa, Milano, 1988, p.21.

Dopo un passato da artista concettuale, negli anni '80 Ferrán García Sevilla ritorna alla pittura, collocandosi tra i più affermati pittori spagnoli dell'epoca<sup>91</sup>. Nato a Palma di Maiorca nel 1949, ma da sempre residente a Barcellona, l'artista chiede alla pittura di sorprenderlo. Egli dice: "stanco delle immagini concrete, ciò che faccio è metterci più cose e giocare con le loro tensioni e relazioni. Sono gratuite. Non mi interessa affatto la coerenza...In esse cerco presenza e soprattutto tensione ma anche l'attrazione della sorpresa"<sup>92</sup>.

La ricca preparazione dei fondali delle sue opere lo avvicina alla scuola di Mirò e Tàpies ma anche al mondo iconografico di Basquiat. Un susseguirsi di immagini, dotate di ironia e mistero, si collocano sulle superfici dei suoi dipinti, dove il quotidiano si sottomette alla sua immaginazione.<sup>93</sup>

José Maria Sicilia e Cristina Iglesias nascono dieci anni dopo rispetto ai loro colleghi, ma entrambi sembrano dividerne le scelte tematiche ed espressive.

Con la sua sontuosità e drammaticità, le immagini pittoriche di Sicilia lo imparentano a Tàpies, con il quale condivide anche l'utilizzo di fondali materici di grande impatto. L'utilizzo e il trattamento del colore, così come l'utilizzo di luci e ombre rivelano un'attenzione quasi spasmodica per la costruzione del dipinto<sup>94</sup>. I soggetti scelti, in questo caso tutti appartenenti al mondo della natura, dato anche il tema generale scelto per la Biennale del 1986 dedicato alla relazione tra Arte e scienza, non cercano di essere una

---

<sup>91</sup> Cfr. *Ferrán García Sevilla*, catalogo della mostra tenutasi a Valencia, al I.V.A.M, nel 1998, IVAM Centre del Carme, Valencia, 1998.

<sup>92</sup> *Ferrán García Sevilla* in: Mariano Navarro, *Oggetti di riflessione*, in *España, artisti spagnoli contemporanei* catalogo della mostra tenutasi a Milano, alla Rotonda della Besana, nel 1988, Electa, Milano, 1988, p.20.

<sup>93</sup> Cfr. Francisco Calvo Serraller, *España en la XLII Bienal de Venecia, 1986*, Ministerio de Asuntos Exteriores : Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

<sup>94</sup> Cfr. Francisco Calvo Serraller (a cura di), *Escultura española actual: el reino del silencio, entre el objeto y su ausencia, 2000-2010*, catalogo della mostra tenutasi a Segovia, al Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia. 2009.

classificazione del mondo in categorie, ma sono un mezzo per condurre l'immagine alla sua massima espressività e fare di essa il punto di arrivo della tensione creatrice.<sup>95</sup>

Di drammaticità è possibile parlare anche riferendosi alle sculture della giovane basca Cristina Iglesias. Il punto culminante di questa tensione risiede principalmente nel disequilibrio e nello scontro dei materiali da lei utilizzati. Cemento e ferro dialogano e si mescolano al pigmento in un alternarsi di duro e malleabile. In questo modo l'artista riesce a sperimentare il potenziale dei materiali scelti e, contemporaneamente, ne mette alla prova le connotazioni metaforiche<sup>96</sup>.

La presenza della Spagna in questa edizione della Biennale, tuttavia, non si limita al padiglione ufficiale. Altri quattro artisti rappresentano il paese all'interno della sezione APERTO che, a partire dal 1980, era dedicata all'arte internazionale giudicata più innovatrice e interessante.

Spetta a María de Corral il compito di nominare i partecipanti per parte iberica. Gerardo Delgado, Guillermo Paneque, Patricio Cabrera e lo scultore madrileno Juan Muñoz sono i prescelti dalla commissaria.

Dice Delgado "quel che voglio è cercare un'immagine che sia un oggetto significante. Un'immagine molto semplice, senza molti particolari. Una forma che non è soltanto quello che si vede, ma anche quello che si collega con la nostra memoria. Cerco una certa monumentalità della figura rispetto al fondo e voglio che l'immagine occupi il quadro, dominandolo... Ciò che mi interessa non è il

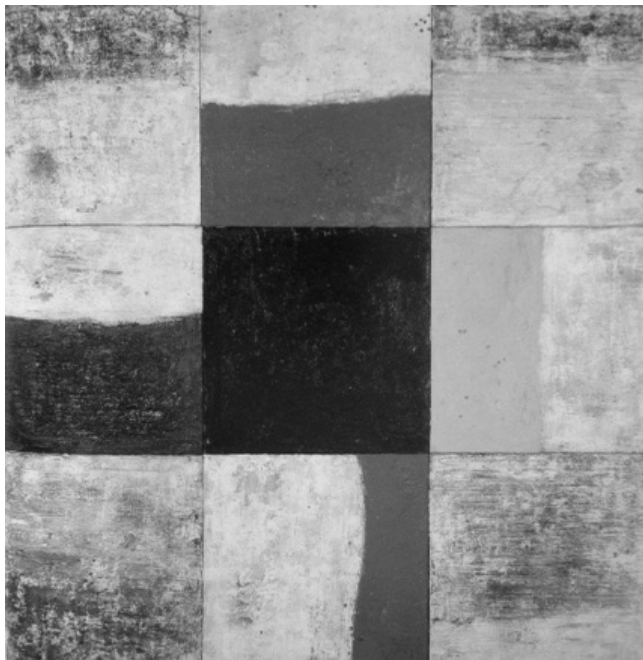
---

<sup>95</sup> Cfr. Kevin Power, *Gli anni '80: alla ricerca delle loro ombre*, in *España, artisti spagnoli contemporanei*, catalogo della mostra tenutasi a Milano, alla Rotonda della Besana, nel 1988, Electa, Milano, 1988.

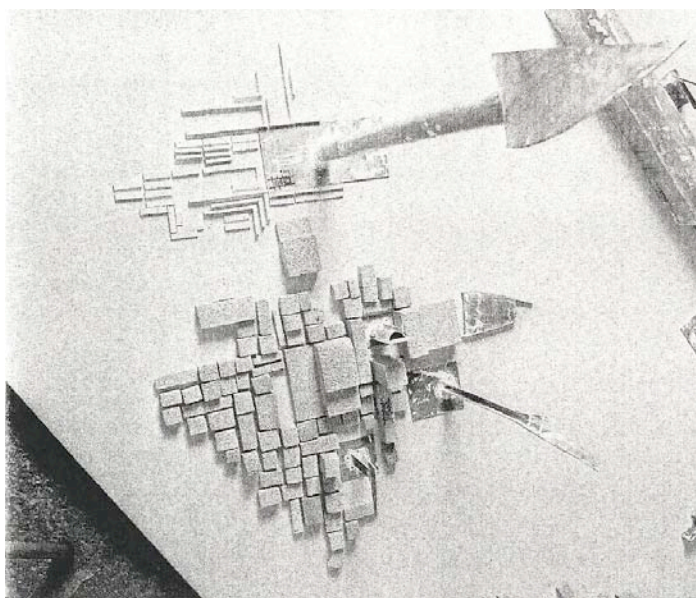
<sup>96</sup> Cfr. Carmen Gimenez (a cura di), *Cristina Iglesias*, catalogo della mostra tenutasi a New York, al Solomon R. Guggenheim Museum, nel 1997, New York, 1997.



racconto, ma la presenza. Una forma inquietante che rimuova immagini sepolte, trasformandole in nuove sensazioni”<sup>97</sup>.



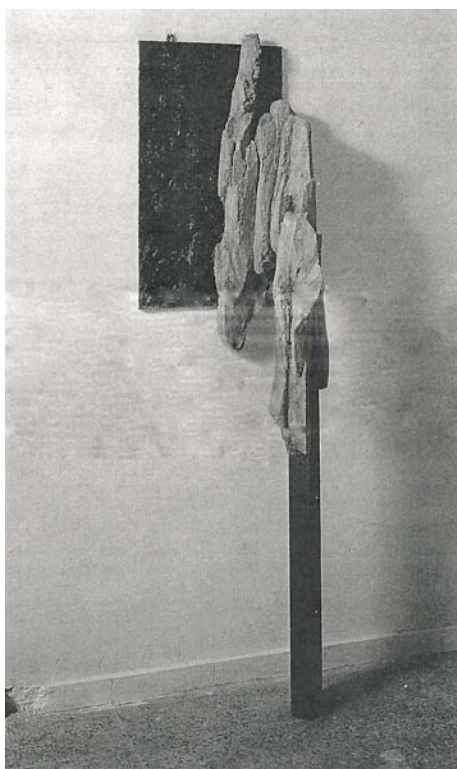
José Maria Sicilia, “Flor negro”, acrilico su tela, 305x305cm, 1986



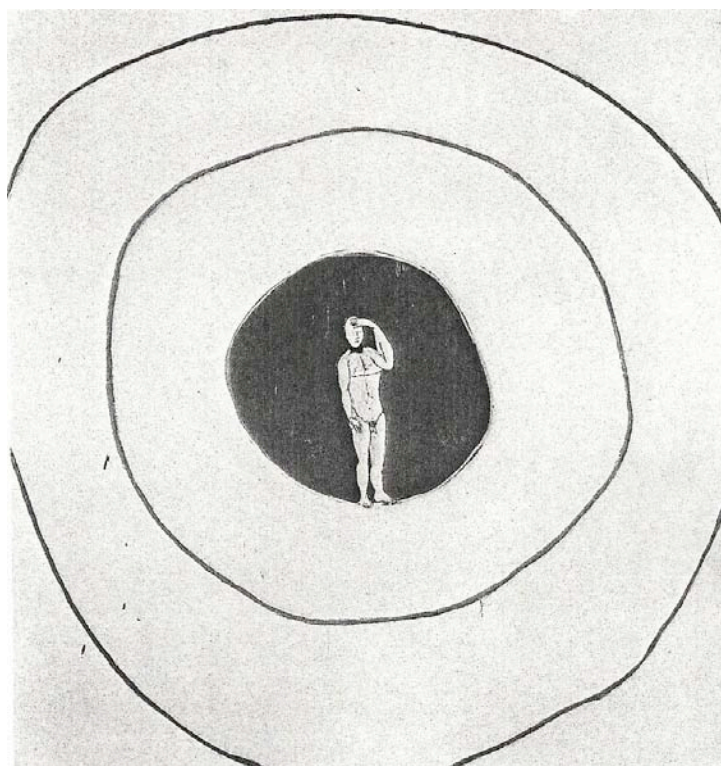
Miquel Navarro, “Des del terrat”, zinco e materiale refrattario, 225x500x600cm, 1985-86

---

<sup>97</sup> Gerardo Delgado in: Mariano Navarro, *Oggetti di riflessione*, in *España, artisti spagnoli contemporanei* catalogo della mostra tenutasi a Milano, alla Rotonda della Besana, nel 1988, Electa, Milano, 1988, p.21.



Cristina Iglesias, "Sin titulo" 6/3,  
ferro e cemento, 189x30x23cm, 1986



Ferrán García Sevilla, "Pariso 8", acrilico su tela,  
300x290cm, 1985

**1988**

**Jorge Oteiza e Susana Solano**

A selezionare gli artisti che rappresentano la Spagna nella 43. edizione della Biennale di Venezia è María de Corral, allora direttrice delle esposizioni della Fundación Caja de Pensiones di Madrid e poco dopo direttrice del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La nuova commissaria sceglie di offrire al pubblico un parallelo tra due scultori appartenenti a diverse generazioni, inaugurando una formula che si ripeterà anche in alcune future edizioni: un artista consacrato, maggiore d'età e uomo dialoga con un'artista donna più giovane e meno conosciuta.

La scultura è la forma d'arte che in quel momento in Spagna attira il maggiore interesse da parte di artisti e appassionati. Uno sviluppo che è cresciuto nel corso degli ultimi decenni e che ha attirato sempre più risonanza a livello nazionale e internazionale.

L'artista basco Jorge Oteiza e la scultrice catalana Susana Solano occupano il padiglione spagnolo dando origine ad una mostra che, nelle parole di Serraller, "conferma la positiva trasformazione dei criteri per la scelta della rappresentazione ufficiale della Spagna a Venezia, iniziata con la precedente Biennale e che fu elogiata dalla critica internazionale"<sup>98</sup>.

Nonostante le evidenti differenze nelle opere dei due artisti, dato il loro diverso percorso formativo e data la diversa generazione a cui appartengono, il loro accostamento risulta perfettamente riuscito, consentendo di apprezzarne la medesima sobrietà e l'indagine circa

---

<sup>98</sup> Francisco Calvo Serraller, *Presentado el pabellón español de la Bienal de Venecia*, "El País", 11 Giugno 1988.

le relazioni tra “il dentro” e “il fuori” di cui le opere sono sperimentazione<sup>99</sup>.

Le premesse teoriche dell'opera di Oteiza si possono rintracciare nell'apprezzamento per certe culture primitive e nella visione contemporanea del mondo. Studiando la mitologia e le forme artistiche della cultura sudamericana in Spagna, Oteiza le riutilizza per comprendere le relazioni della metafisica dell'uomo con l'universo. La sua indagine e, quindi, la sua estetica si basano sull'idea che l'intera attività cosmica ubbidisce a delle regole cicliche, all'interno delle quali si collocano i processi dinamici di movimento, crescita e cambiamento. L'artista moderno deve dunque riuscire a creare un vocabolario formale per mezzo del quale lo spazio esterno e lo spazio interno riescano a fondersi, dando vita ad espressioni con significato universale e spirituale<sup>100</sup>.

Malevich e Mondrian sono alcuni degli artisti contemporanei dai quali Oteiza trae maggiore ispirazione poiché nelle loro opere si esprime l'essenza spirituale dell'universo, poi tradotta dall'artista spagnolo in forma tridimensionale nelle proprie sculture<sup>101</sup>.

Le opere presentate a Venezia appartengono tutte al periodo di maturità dell'artista, concentrata nella decade degli anni '50; opere che hanno come filo conduttore la “disoccupazione spaziale” e in particolare la “disoccupazione del cubo”. Le “Cajas vacías” e le “Cajas metafísicas” sono l'esemplare illustrazione di questo tema. Sono alcune delle opere più dinamiche create dall'artista basco, dove la sua preoccupazione maggiore non è svuotare uno spazio ma creare al suo interno un vuoto attivo. La lezione di Malevich e

---

<sup>99</sup> Rosalía Torrent *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*. Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Turner, Madrid, 2003.

<sup>100</sup> Cfr. Margit Rowell, *Una modernidad atemporal*, in: Jorge Oteiza/Susana Solano, *De varia commensuración*, pabellón español en la 43. Bienal de Venecia, Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de cultura, Madrid, 1988.

<sup>101</sup> Cfr. Guillermo Zuaznabar, *Lo spazio nella forma. La scultura di Oteiza e l'estetica basca*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2011.

Mondrian, che nel quadrato vedevano la geometria perfetta dello spazio metafisico, si fa perfettamente visibile.

Vi sono poi altre variazioni sul tema del cubo che mettono in scena interrelazioni più complesse tra diversi piani e nelle quali si fa sempre più evidente il gioco tra volumi esterni e interni.

A Mallarmé è dedicata una delle ultime opere di Oteiza, del 1958. Nei confronti del poeta francese l'artista nutre una reale ammirazione, soprattutto nel riconoscergli il tentativo di raggiungere attraverso la sua arte il "Vuoto spirituale".

La scultura di Oteiza occupa una posizione decisamente eccezionale nel panorama della scultura moderna. Un artista che si è formato autonomamente e che per molto tempo è rimasto sconosciuto, a causa dell'abbandono della scultura in un momento per lui molto propizio (la vittoria del primo premio di scultura alla Biennale di San Paolo nel 1957), per dedicarsi invece ad serie di studi politici, sociali e culturali attraverso poesie e ricerche antropologiche, linguistiche ed estetiche.

La decisione di promuovere i suoi risultati artistici in questa edizione della Biennale permette di conoscere e apprezzarne le sperimentazioni formali che nel 1976 aveva invece rifiutato di esporre a Venezia per protesta contro la mancata assegnazione di uno spazio autonomo alla comunità basca.

Ad accompagnare le opere di Oteiza vi sono le creazioni di Susana Solano, i cui primi lavori del 1980 raggiunsero immediatamente una certa notorietà.

Attraverso le sue sculture ci imbattiamo nelle preoccupazioni e indagini circa la volumetria ma anche circa le relazioni che si instaurano tra presenza e luce, intesa questa come spazio circostante.

"Creare una massa, della materia, un mezzo, un utensile, separare da lei i limiti, raccoglierla per poi trascenderla, separarla senza mai

abolirla, solcarla, scavarla, questa è l'ambizione di Susana Solano"<sup>102</sup>.

Le "sette stazioni" che sono esposte a Venezia mostrano perfettamente il filo conduttore della sua indagine artistica. "Montbanquet", "Bany Rus", "Fa el Set" sono visioni, apparizioni che si solidificano attraverso l'utilizzo di ferro, ghiaia e marmo. L'artista si lascia guidare da sensazioni che si coagulano in forme artisticamente finite. Anche l'utilizzo di certi materiali è risultato autobiografico, alla ricerca di espressioni in funzione di un dato luogo in un dato momento<sup>103</sup>.

Sogno e realtà e un linguaggio artistico che è causa ed effetto del vissuto fungono così da perfetto contraltare alle metafisiche soluzioni adottate invece da Oteiza<sup>104</sup>.



Jorge Oteiza,  
"Homenaje a Leonardo",  
ferro nero, 25x26,5x23cm,  
1958

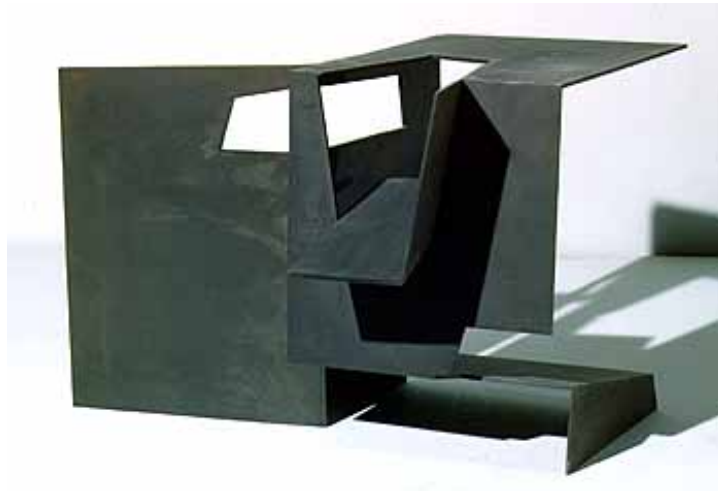
---

<sup>102</sup> Remo Guideri, *Doble horizonte*, in: *Jorge Oteiza/Susana Solano, De varia conmensuración*, pabellón español en la 43. *Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de cultura, Madrid, 1988, p.65.

<sup>103</sup> Cfr. *Susana Solano: dibuixos, escultures, fotografies, instalaciones*, catalogo della mostra tenutasi a Barcellona, al Museu d'Art Contemporani de Barcelona, nel 1999, Barcellona, 1999.

<sup>104</sup> Cfr. María de Corral, *43. Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia: il luogo degli artisti*, catalogo generale, Fabbri, Milano, 1998.

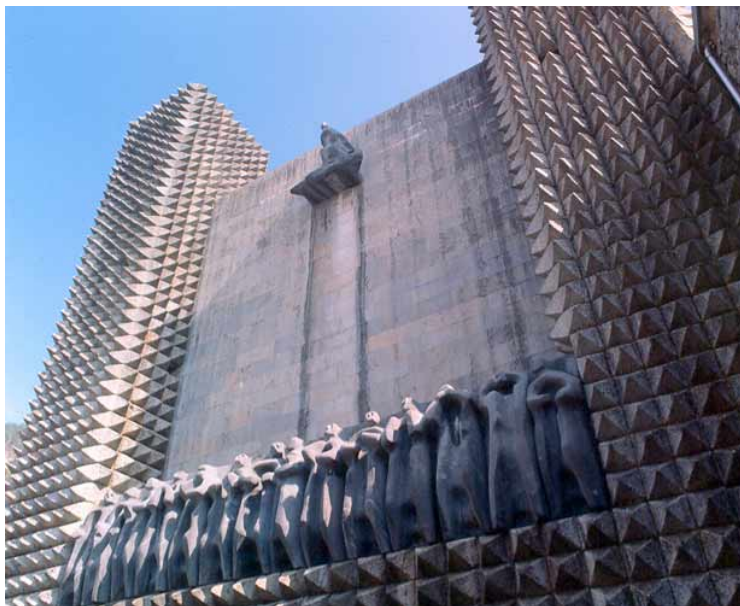




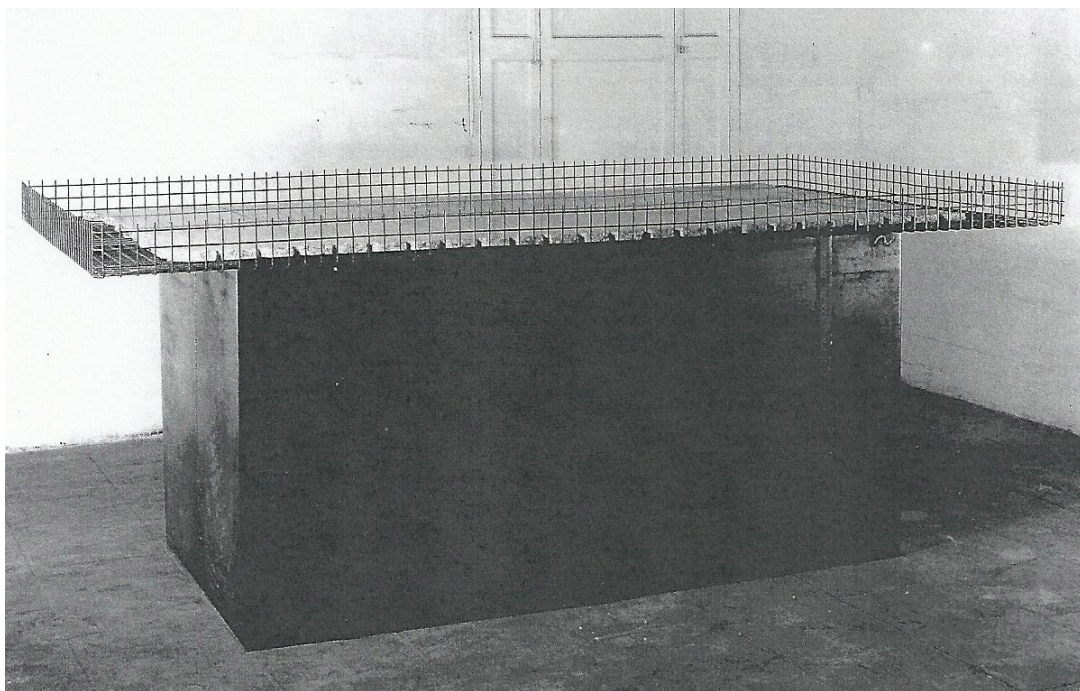
Jorge Oteiza,  
"Homenaje a Mallarmé",  
ferro, 54x60x40cm,  
1958



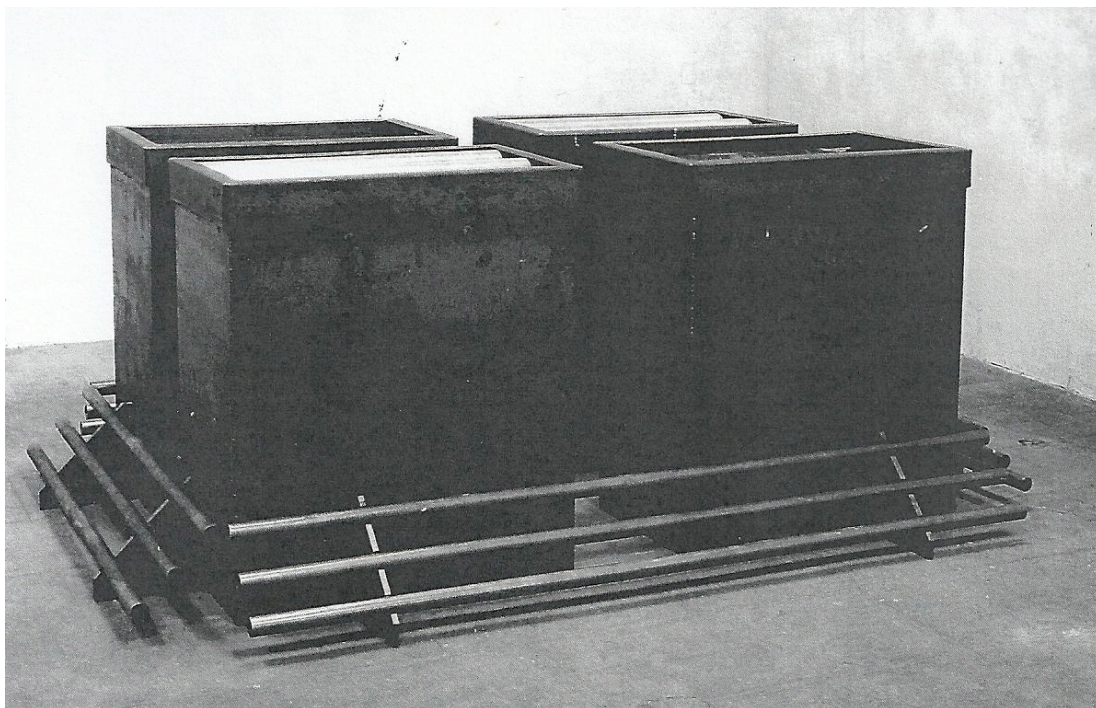
Jorge Oteiza,  
"Caja Vacía",  
ferro ramato, 30x32x30cm  
1958



Jorge Oteiza, particolare della facciata della Basilica "Nostra signora di Arantzazu", 1949-1951

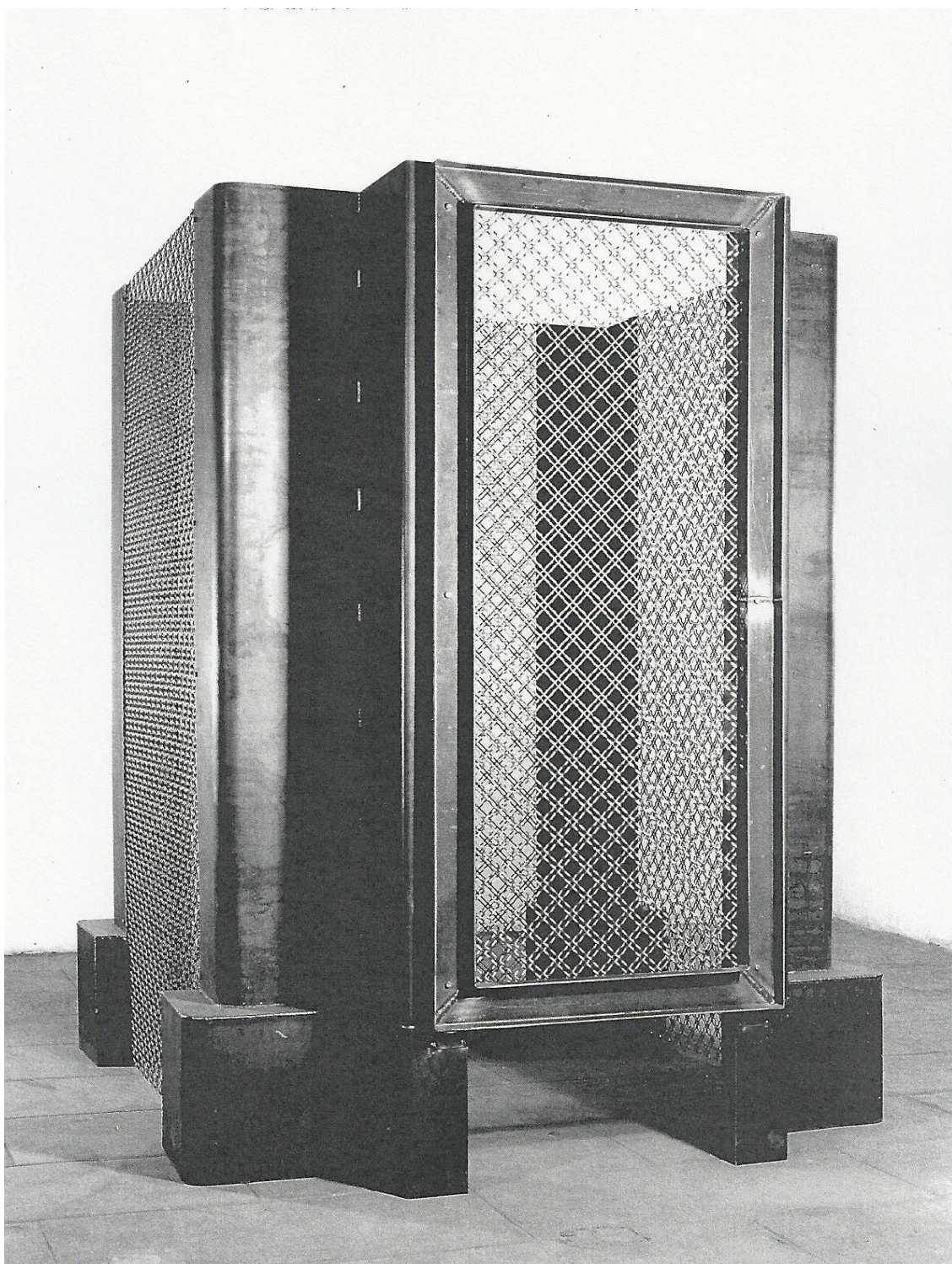


Susana Solano, "Fa El Set", ferro e marmo, 142x340x181cm, 1988



Susana Solano, "Estaciò termal n.2", ferro nero galvanizzato, 116x215x293cm, 1987





Susana Solano, "NO", ferro, 240x210x192cm, 1988

**1990**

**Le nozze di Antoni Miralda**

La nuova decade si apre con un cambio di guida per la sezione arti visive assegnata a Giovanni Carandente che intitola l'edizione di quest'anno "Dimensione Futuro".

Dall'edizione del 1978, anno in cui si aveva scelto di esporre l'opera non espressamente pittorica né scultorea di una nuova generazione di artisti, la Spagna aveva preferito concentrarsi su forme d'arte più concretamente figurative. Il 1990 si caratterizza, invece, per la scelta della nuova commissaria Maria Luisa Borrás di ritornare a proporre un'arte che si allontana dalla tradizione per avvicinarsi, invece, alle installazioni di Processual Art. L'attenzione dell'artista non è più focalizzata sul prodotto artistico finito, quanto piuttosto sulla sua realizzazione: il processo, appunto, che conduce alla formazione dell'opera è il punto centrale. A dominare questo movimento artistico è il cambiamento. Opere d'arte che mutano, che non sono mai caratterizzate da un progetto predefinito e predeterminato, ma che invece seguono processi che potremmo definire casuali.

"Honeymoon" di Antoni Miralda, a cui è interamente dedicato il padiglione spagnolo della 44. edizione della Biennale di Venezia, è tra gli esempi più significativi di arte spagnola assimilabili a questo nuovo concetto di arte.

Il tema dell'opera di Miralda sono le "nozze" tra due monumentali statue: la Statua della Libertà a New York e la Statua di Colombo a Barcellona. Si tratta di un progetto in divenire che ha trovato una conclusione solo nel 1992, in occasione delle celebrazioni del quinto centenario dello sbarco di Colombo nel Nuovo Mondo.

“Honeymoon” continua un percorso, iniziato sul finire degli anni '70 da Miralda, interessato all'indagine della “permanenza del rito e della cerimonia nella società attuale, il tutto visto sotto il suo aspetto umoristico e inteso come una festa che riunisce le genti in pace e allegria”<sup>105</sup>.

Per il centenario della Statua della Libertà nel 1986, con l'intenzione di riscoprire i riti e le celebrazioni del matrimonio occidentale, l'artista inizia a concepire questo “viaggio di nozze” tra le due statue, concluso con il matrimonio vero e proprio solo dopo 7 anni. Rovesciando il concetto di viaggio di nozze, che normalmente avviene solo a seguito delle effettive nozze, Miralda programma un viaggio attraverso differenti paesi per consentire a tutti i popoli di esserne partecipi.

A New York, a Parigi, a Filadelfia e a Tokyo, per esempio, si mettono in scena i cerimoniali precedenti le nozze: la richiesta della mano, la preparazione del corredo, offerte di regali e inviti.

A Terrassa, in Spagna, nel 1987 alcuni industriali della città tessile avevano confezionato le calze e la biancheria intima della fidanzata. A Barcellona, invece, l'anno successivo, veniva esposta alla Fundació Joan Mirò il corredo, mentre l'ulivo nel patio centrale veniva trasformato in bouquet.

Durante il Columbus Day a New York del 1989, alla tradizionale sfilata per le strade di Manhattan, Miralda presentava il copriletto nuziale, raffigurante l'Agnello dell'Apocalisse, secondo un affresco romanico del XII secolo.

É evidente come, questo matrimonio, voglia simboleggiare, in modo più ampio, una profonda unione tra il vecchio e il nuovo mondo e, a questo proposito, tutti i popoli sono chiamati a farne da testimoni

---

<sup>105</sup> Maria Luisa Borrás, 44. *Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia. Dimensione futuro: l'artista e lo spazio*, catalogo generale, La Biennale, Venezia, 1990, p.208.

intervenendo direttamente nella creazione e, quindi, nell'effettiva realizzazione dell'opera<sup>106</sup>.

Dare il proprio consenso o meno alla celebrazione di questa unione rappresenta uno dei momenti più importanti nel rituale e, per questo motivo viene scelta Venezia, durante una delle più prestigiose mostre d'arte, come teatro per assistere alle pubblicazioni di matrimonio. Vengono anche esposte alcune installazioni che avevano circolato precedentemente in altre città: cento metri di tulle rosa e azzurro, la scarpa della fidanzata e il grande ramo di fiori.

La commissaria Borrás gioca con questi elementi, riconoscendone e apprezzandone una influenza dada che riporta direttamente all'ironia pungente di Duchamp.

Contemporaneamente alle installazioni di Miralda ai Giardini della Biennale, l'istituzione veneziana rende omaggio ad un altro grande artista spagnolo, organizzando a Ca' Pesaro una mostra dedicata allo scultore basco Eduardo Chillida.

Già premiato con il Premio Internazionale di Scultura del Comune di Venezia nel 1958 in occasione della XXIX Biennale, Chillida ritorna a Venezia con una selezione di trenta sculture datate tra il 1951 e il 1990.

“Formalmente, la scultura di Chillida, esprime la stasi, l'imperturbabilità dell'assoluto, evita il dettaglio superfluo, carpisce i rapporti segreti delle forme e il ritmo che si istituisce tra gli elementi, crea la dialettica dei pieni e dei vuoti, del peso e della gravitazione, indaga sulle unità originarie che compongono una struttura”<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> Cfr. *Miralda: Obras 1965-1995*, Fundació La Caixa, Barcellona, 1995.

<sup>107</sup> Giovanni Carandente, *Eduardo Chillida*, catalogo della mostra a Ca' Pesaro, Fabbri, Milano, 1990, p.15.

Durante tutti gli anni della sua carriera l'opera scultorea di Chillida si è caratterizzata per un forte intimismo e poeticità, legati alla terra d'origine, e per la sorprendente molteplicità di materiali utilizzati. Con il legno, il granito, il cemento (riprendendo in mano la lezione di Le Corbusier), l'acciaio, ma soprattutto il ferro l'artista basco crea forme che non solamente occupano uno spazio, ma lo penetrano, grazie al sensuale alternarsi di curve e segmenti retti che creano dinamicità, senza mai sconfinare in un vero e proprio movimento<sup>108</sup>. Sono oggetti artistici diretta materializzazione delle sue idee. Nulla è lasciato al caso, ma è risultato di un calcolo preciso, quasi matematico delle strutture, derivato dalla sua formazione di architetto, prematuramente abbandonata, e dalla profonda ammirazione per la misura geometrica di Piero della Francesca e per la perfezione della forma racchiusa nella sezione aurea.

Le "Mesas" possono essere considerate esemplari per spiegare la precisione e la cura nella costruzione delle sue opere. Sculture che sembrano lievitare nello spazio, poiché poggianti su basi che risultano invisibili, e che gli permettono di indagare problemi di equilibrio tra levitazione e forza di gravità, una costante nel suo percorso artistico.

Opere orizzontali, le "Mesas", a cui si accompagnano opere verticali come le "Estelas"; ossia rivalutazione di un simbolo funerario come la stella in termini di partecipazione e ispirazione.

Le relazioni tra vuoti e pieni sono esperite in opere come "Alrededor del Vacío" o in "Homenaje al Mar", in cui la fascinazione dell'artista per il mare si traduce in una alternanza di aggetti e rientranze che ricordano l'infrangersi delle onde sulle rocce.

Un artista ma anche un artigiano, unico realizzatore delle opere che nascono nella sua testa, per poi materializzarsi attraverso le sue

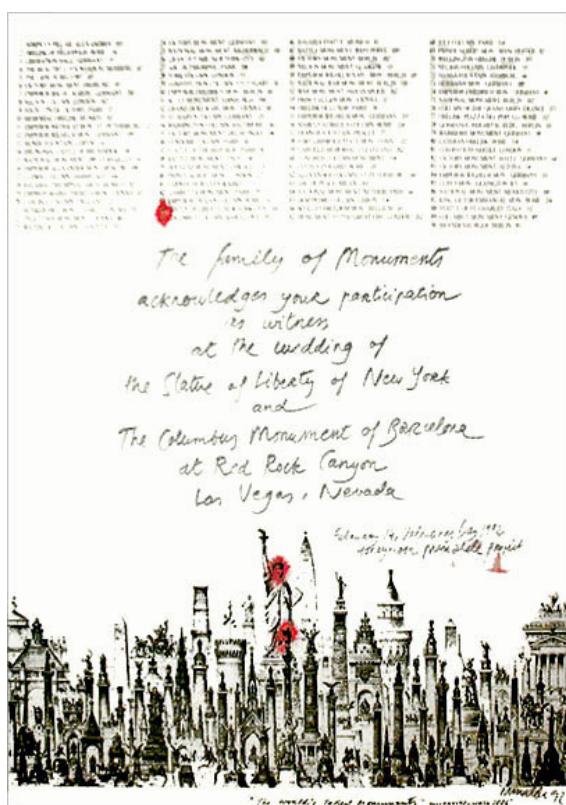
---

<sup>108</sup> Cfr. Juan Daniel Fullaondo (a cura di), *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1976.



proprie mani. “Una volta ancora Chillida mette in chiaro che la sua opera nasce dal pensiero e non dall’incidenza manuale, da un coscienzioso calcolo e non dalla bravura tecnica, da un atteggiamento filosofico e non dal concetto edonistico del fare”<sup>109</sup>.

“Io non lavoro perché mi si facciano degli omaggi, quello che voglio è che la mia opera comunichi qualcosa. E qualcosa deve averla comunicata quando mi hanno sorpreso con questa dimostrazione di apprezzamento”<sup>110</sup>.



Antoni Miralda, manifesto di presentazione del progetto “Honeymoon”, 1986

<sup>109</sup> Giovanni Carandente, *Eduardo Chillida*, catalogo della mostra a Ca' Pesaro, Fabbri, Milano, 1990, p. 23.

<sup>110</sup> Eduardo Chillida, “ABC”, 27 maggio 1990.



Antoni Miralda, "Honeymoon", visione del padiglione spagnolo alla Biennale del 1990, installazioni e video



Antoni Miralda, "Honeymoon", installazione all'esterno del padiglione spagnolo, 1993





Eduardo Chillida e Giovanni Carandente a Ca' Pesaro nel 1990



Eduardo Chillida, "Mano", G-3, granito, 1984





Eduardo Chillida,  
 "Homenaje a Juan Gris"  
 acciaio corten,  
 126,5x95x138cm,  
 1987



Eduardo Chillida,  
 "Homenaje a la arquitectura"  
 acciaio corten,  
 180x50x50cm,  
 1988

**1993**

## **La poetica del silenzio**

“Punti cardinali dell’arte” è il titolo scelto da Achille Bonito Oliva per la 45. Edizione della Biennale di Venezia. Critico d’arte, professore, teorico della Transavanguardia, ma soprattutto grande agitatore sociale, Bonito Oliva concepisce la Biennale del 1993 come un evento “transnazionale e interdisciplinare, che darà all’Europa un segnale di conciliazione in questi tempi di estrema divisione e di crisi economica, morale e politica”<sup>111</sup>.

A tale scopo il nuovo direttore prevede di occupare ulteriori spazi e di espandere le mostre in tutta la città, organizzando quattordici esposizioni sparse fino all’isola della Giudecca e utilizzando gli spazi di Ca’ Pesaro e di San Marco.

Il progetto rivendica la capacità della cultura di soddisfare una nuova lettura dell’arte contemporanea e della nozione di internazionalità e disciplina del fenomeno artistico. Se, infatti, negli anni ’80 era ancora possibile dare una lettura del concetto di internazionalità, soprattutto nel dialogo instaurato tra Europa e America, esaltando la diversità di questi due mondi, negli anni ’90, a seguito delle grandi migrazioni, è necessario revisionare questo concetto. Sembra non essere più possibile individuare una “purezza” artistica nazionale, ma, al contrario, si può riconoscere un valido interscambio di culture e la sua ovvia ripercussione nel campo artistico. L’invito di Bonito Oliva è dunque quello di non limitare la partecipazione all’interno dei padiglioni ad artisti del proprio paese, a favore di una ospitalità verso artisti di altri paesi. Accentuare la convivenza nella diversità e

---

<sup>111</sup> Achille Bonito Oliva in: Peru Egurbide, *Los cuatro puntos cardinales del arte, lema de la Bienal de Venecia*, “El País”, 26 maggio 1993.

promuovere un'arte che superi le frontiere nazionali e disciplinari, "nel nomadismo del viaggio tra i punti cardinali e la rosa dei venti artistici degli anni '90"<sup>112</sup>.

Gli Stati Uniti invitano nel proprio padiglione Louise Bourgeois, nata in Francia, l'Italia invita il giapponese Nagasawa e la Germania, invita il coreano Nam June Paik.

La Spagna, invece, sceglie di dedicare l'intero padiglione a Antoni Tàpies e Cristina Iglesias.

Il progetto viene pensato da Aurora García, critica d'arte e storica che, a partire dagli anni '80, si era dedicata al commissariato indipendente.

Ancora una volta, sul palco della Biennale, all'interno del padiglione Spagnolo, un artista uomo e già consacrato dal mondo dell'arte, Antoni Tàpies, dialoga con una nuova giovane promessa, Cristina Iglesias, che tuttavia già aveva partecipato all'evento veneziano nel 1986. "Due artisti che appartengono a generazioni distinte, entrambi padroni di un linguaggio che percorre sentieri altrettanto diversi, ma fra i quali non è impossibile trovare un'intesa profonda, ben oltre l'apparenza delle forme e le connotazioni specifiche che ogni singolo impianto creativo può provocare"<sup>113</sup>.

La ricerca di interdisciplinarietà, che Bonito Oliva cerca di rendere filo conduttore della mostra internazionale è ben rappresentata dai due artisti spagnoli, che con le opere esposte si collocano in un campo che supera la mera scultura e pittura per farsi portatori di un nuovo linguaggio artistico.

Sia Tàpies che la Iglesias realizzano opere espressamente pensate per il padiglione spagnolo che, quindi, non sono solamente

---

<sup>112</sup> Achille Bonito Oliva in: Manuel Calderón, *Venecia*, "ABC de las Artes", 11 giugno 1993, p.32.

<sup>113</sup> Aurora García, 45. *Esposizione internazionale d'arte: punti cardinali dell'arte*, catalogo generale, Marsilio, Venezia, 1993, p.182.

traslazione di opere preesistenti, ma che nascono e si concludono in relazione allo spazio a loro concesso.

La convivenza tra loro creazioni risulta di fatto riuscita, suscitando riflessioni circa una poetica che si nutre di silenzio, dando vita a luoghi che portano con loro connotazioni quasi mistiche e spirituali.

Il titolo dell'opera di Tàpies, che gli vale il Leone d'Oro alla pittura, è esplicativo: "Rinzen", che dal giapponese si traduce "improvviso risveglio", porta con sé la connotazione semantica "zen" e ciò che crea è uno spazio che induce alla contemplazione e alla riflessione. "Rinzen è una idea che viene dal buddismo, dove il pensiero della illuminazione o risveglio improvviso è abituale"<sup>114</sup>.

Anche per questa creazione Tàpies utilizza materiali poveri, semplici, del quotidiano, che, attraverso le sue mani, acquistano una energia e un simbolismo completamente nuovi.

Il letto e la sedia "diventano metonimie che ci rimandano in maniera diretta alla condizione umana, proprio per il rapporto di utilità necessaria che mantengono con l'uomo"<sup>115</sup>.

L'installazione è composta da un letto di ferro, al centro della sala, sospeso e inclinato così da vedere la sua rete metallica e altre reti agganciate alla base del letto. L'effetto immediato di questa visione è quello della caduta e del caos, sottolineata dai graffiti neri che si trovano dietro di essa e che riproducono il numero 1, 2, 3. A questi si aggiungono coperte e un piumone ripiegato. Ai lati di questa presenza l'artista posiziona, da un lato, delle sedie pieghevoli, dipinte di bianco, in fila a due a due, alcune delle quali supportano una croce, e dall'altro, una sola sedia, che guarda la parete sulla quale vi è disegnato un segno, che suggerisce degli occhiali. Lo spettatore si sente indotto a sedersi e a riflettere di fronte al caos e alla perturbazione creata dal letto al centro della stanza; riflette sul

---

<sup>114</sup> Antoni Tàpies, *La Bienal concede el León de Oro de pintura a Tàpies*, "El País", 14 giugno 1993.

<sup>115</sup> Ibidem.

sogno e lo stare svegli, sul caso e il destino, sulla stabilità e l'instabilità e, di conseguenza, sulla vita e la morte. "C'è una immagine ascendente e caotica, come se cadesse. Però c'è anche una immagine discendente, perché nella parete di fondo, sopra tutto, ci sono tre cifre, uno, due e tre, che conferiscono un carattere di riflessione sulla triade o trinità in termini più occidentali"<sup>116</sup>.

Come l'utilizzo di oggetti e grafia è una costante della produzione dell'artista, così l'utilizzo delle croci è un leit motiv nelle sue opere. Questo simbolo, che porta con sé ampie e numerose interpretazioni, in questo contesto può essere letto come fusione dei due cammini fondamentali: quello verticale dello spirito e quello orizzontale della materia<sup>117</sup>.

"Io stesso mi considero più realista che un artista fotografico. Riesco a studiare più profondamente la realtà e non rimanere nella superficie delle cose"<sup>118</sup>.

Le 19 opere di Cristina Iglesias creano "ambiti fisici in cui binomi come il reale e l'illusorio, il possibile e l'impossibile, l'evidente e l'occulto, sono privi di delimitazioni precise"<sup>119</sup>.

L'artista originaria di San Sebastian produce delle immagini che, ugualmente a quelle di Tàpies, inducono ad una riflessione sul rapporto tra mondo esterno e mondo interno, sensazione accentuata dell'uso degli specchi. Invita lo spettatore a circolare intorno alle proprie opere e a rimanerne sorpreso, trasportato da un territorio all'altro in un costante rimando al profondo rapporto tra uomo e natura. L'utilizzo di vari materiali e diversi generi diventerà elemento

---

<sup>116</sup> Antoni Tàpies in: Manuel Calderón, *Tàpies: "El realismo es pintura facilona para nuevos ricos"*, "ABC de las Artes", 11 giugno 1993, p.36.

<sup>117</sup> Cfr. Aurora García, *Antoni Tàpies: XLV Bienal de Venecia: Puntos Cardinales del Arte. Pabellón de España*, Ministerio de Asuntos Exteriores y Ambit Servicios Editoriales, Barcelona, 1993.

<sup>118</sup> Antoni Tàpies in: Manuel Calderón, *Tàpies: "El realismo es pintura facilona para nuevos ricos"*, "ABC de las Artes", 11 giugno 1993, p.37.

<sup>119</sup> Aurora García, *45. Esposizione internazionale d'arte: punti cardinali dell'arte*, catalogo generale, Marsilio, Venezia, 1993, p.182.

costante nell'opera di Cristina Iglesias, che raggiunge maturità artista e riconoscimento internazionale da parte di critici e curatori proprio durante questi anni<sup>120</sup>.

“Cristina Iglesias sembra essere d'accordo con la metafisica contemporanea dell'incertezza dell'essere, della sua mancanza di riflessione e della sua ubiquità, poiché non si trova in nessuna parte concreta, se non in tutte contemporaneamente. Per questo motivo, nella sua opera ci propone spazi aperti, anche se eterogenei e labirintici. Luoghi che invitano ad entrare, anche se non costituiscono ambienti comodi, ma rifugi in cui il percorso può diventare sempre più difficile per l'aumentare della strettezza del passaggio”<sup>121</sup>.

I “luoghi” che Cristina Iglesias costruisce per questa Biennale sono altamente evocativi, grazie alla materializzazione di contesti fisici e mentali che dialogano fra di loro. Lo spettatore è invitato a percorrere, a sperimentare tutte le opere che l'artista realizza appositamente per questa occasione, a lasciarsi trascinare nel suo mondo personale, specchiandosi nel riflesso dei materiali.

Le opere realizzate in alabastro chiedono al visitatore di posizionarsi sotto di esse e di contemplare i riflessi luminosi e formali che la luce produce infrangendosi su di esse. Sono opere che cambiano, quasi eteree, che creano una sensazione di spaesamento ma anche di genuinità.

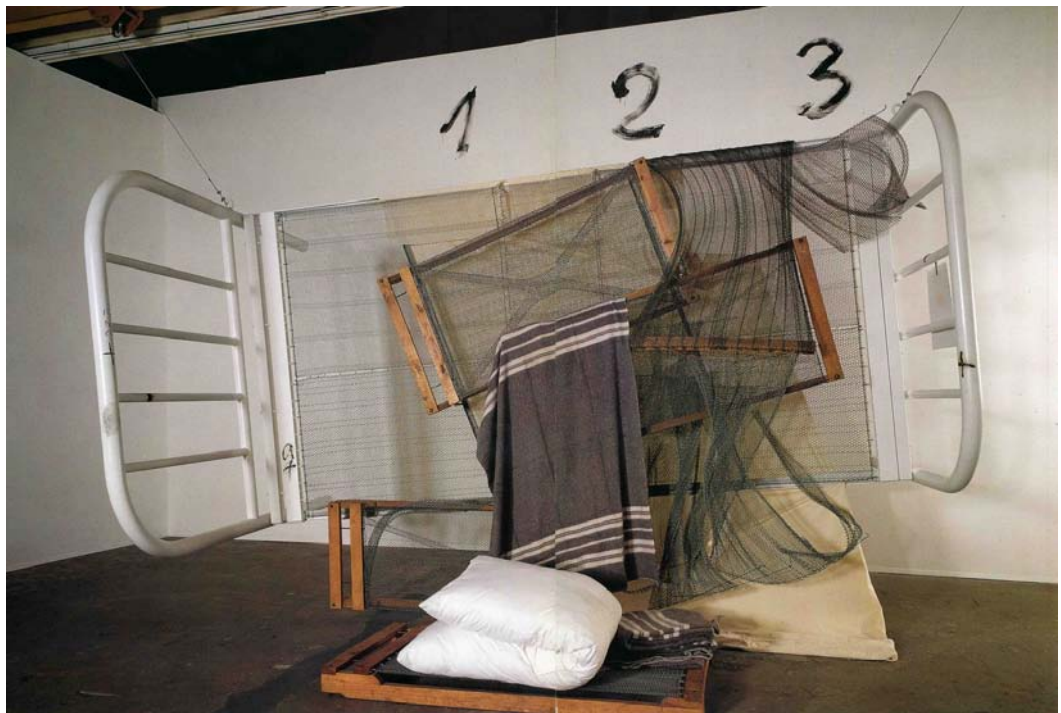
“Assoluta pulizia e semplicità delle forme, dell'inaudibile, per certo, dialogo o sussurro tra due elementi”<sup>122</sup>.

---

<sup>120</sup>Cfr. Carmen Gimenez, *Cristina Iglesias*, catalogo della mostra tenutasi a New York, al Solomon R. Guggenheim Museum, nel 1997, New York, 1997.

<sup>121</sup> Aurora García, *Moradas del ser*, in: *Cristina Iglesias: XLV Bienal de Venecia: Puntos Cardinales del Arte. Pabellón de España*, Ministerio de Asuntos Exteriores y Ambit Servicios Editoriales, Barcelona, 1993, p.9.

<sup>122</sup> José Angel Valente, *La obra es el espacio*, in: *Ibidem*, p.77.



Antoni Tàpies, "Rinzen", installazione, dimensioni variabili, 1993





Cristina Iglesias,  
"Sin titulo",  
cemento, ferro, vetro ambrato,  
270x460x122cm,  
1993



Cristina Iglesias, "Sin titulo", ferro e alabastro, dimensioni variabili, 1993





Cristina Iglesias,  
"Sin titulo",  
cemento e rilievo in resina,  
250x220x150cm,  
1993



Cristina Iglesias, "Sin titulo", cemento, ferro e alabastro, 250x324x261cm,  
1993

**1995**

**Andreu Alfaro e Eduardo Arroyo**

In occasione delle celebrazioni per il centenario della nascita della Biennale, il nuovo direttore alle arti visive, per la prima volta straniero, il francese Jean Clair, decide di indirizzare questa edizione verso un “ritorno all’ordine”; una scelta opposta rispetto agli anni precedenti.

La sua proposta prende come punto di partenza l’indagine del corpo umano attraverso il XX secolo. “Una domanda molto semplice, che però la maggioranza degli attori della modernità si pone con insistenza”<sup>123</sup>.

In un certo senso si può dire che la figura umana è il filo conduttore anche del padiglione spagnolo alla 46. Biennale veneziana.

Il commissario scelto da Madrid è Fernando Huici. La sua esperienza di critico e curatore lo portano a scegliere Andreu Alfaro e Eduardo Arroyo come rappresentanti della penisola iberica alla Mostra internazionale, due artisti che avevano già partecipato alla Biennale del 1976. Arroyo allora era stato nominato commissario per l’organizzazione della mostra spagnola e si era battuto affinché il padiglione ufficiale venisse chiuso e si mettesse in scena una rappresentazione antifranchista. In questa nuova edizione il madrileno ritorna e conclude un percorso, procedendo alla trasformazione fisica del padiglione e allontanandolo sempre più da ogni riferimento a quel momento buio per la cultura e per la società spagnola.

---

<sup>123</sup> Jean Clair, *46. Esposizione internazionale d'arte, la Biennale di Venezia*, catalogo generale, Marsilio, Venezia, 1995, p.10.

A differenza dell'anno precedente, in cui le opere scelte di Tàpies e Cristina Iglesias, nonostante le ovvie diversità, dialogavano perfettamente e in un certo senso si completavano vicendevolmente, in questa edizione i due artisti appaiono fortemente contrapposti.

Se gli esordi di Arroyo lo avvicinano ai movimenti neofigurativi della Parigi degli anni '60, e alla Pop Art, con "l'appropriazione e manipolazione degli stereotipi culturali di ordine assai diverso, che gli permettono la costruzione di un discorso mordace e appassionato, di forte senso critico"<sup>124</sup>, le opere di Alfaro sono, invece, in forte connessione con la geometrizzazione delle forme e dello spazio di eredità costruttivista, e sembra anticipare le posizioni minimaliste degli anni '70<sup>125</sup>.

Sono i sei colossali "Ramses" di Alfaro, "guardiani della libertà"<sup>126</sup> posizionati davanti all'entrata, ad accompagnare all'interno del padiglione, creando un fondo scenografico di grande impatto per il visitatore. Queste opere portano con loro una valenza simbolica strettamente legata alla figura umana; il riferimento al corpo dell'uomo e al suo archetipo statuario è evidente nella riduzione geometrica dei blocchi di marmo.<sup>127</sup>

Dietro "Ramses", una monumentale porta, disegnata dallo scultore, che sposta le referenze storiche dall'Egitto al mondo greco. Barre di acciaio inossidabile portano lo spettatore a confrontarsi con l'intero mondo mediterraneo e danno al padiglione spagnolo una nuova configurazione, lontana dalla costruzione del primo franchismo.

"Del fronte del padiglione, ricoperto di pietra e con un angelo dorato che sembra raggiungere dal tetto il vuoto, è sparito il carattere

---

<sup>124</sup> Fernando Huici, 46. *Esposizione internazionale d'arte, la Biennale di Venezia*, catalogo generale, Marsilio, Venezia, 1995, p.186.

<sup>125</sup> Cfr. Tomás Llorens, Vicente Todolí (a cura di), *Alfaro*, catalogo della mostra tenutasi a Valencia, al I.V.A.M, nel 1991, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 1991.

<sup>126</sup> Rafael Sierra, *Arroyo e Alfaro levantan una "capilla laica" en la Bienal de Venecia*, "El Mundo", 4 giugno 1995.

<sup>127</sup> Cfr. Fernando Huici, 46. *Esposizione internazionale d'arte, la Biennale di Venezia*, catalogo generale, Marsilio, Venezia, 1995.

franchista... Ora si trova una bella griglia geometrica in acciaio disegnata da Alfaro che si apre automaticamente come simbolo della modernità”<sup>128</sup>.

Le altre opere di Alfaro presenti a Venezia sono dedicate alla raffigurazione di Angeli e del Laocoonte.

L'utilizzo dell'ottone per la raffigurazione degli angeli conferisce alle sculture luce e riflesso che aumentano la spiritualità del soggetto stesso.

Mentre il grande angelo collocato nella cappella laica al centro del padiglione si caratterizza per la sua teatralità, gli angeli minori sono più ironici e irriverenti, dotati di ambiguità tra l'essere paradisiaci o angeli caduti. “L'Angelo per me è il personaggio più interessante di tutti quelli che ha inventato l'uomo. Gli angeli sono sempre esistiti. Nelle religioni monoteiste è una soluzione casalinga. É una specie di intermediario. É umano, ma non ha sesso, è ambiguo”<sup>129</sup>.

La scultura romana del Laocoonte funge da modello per 6 sculture dell'artista di Valencia. Riscoperto nel 1506, la scultura, che ha come soggetto la morte del sacerdote troiano e dei suoi due figli per mano di serpenti che li strangolano, ha riscontrato grande fascino durante l'età barocca e nel pensiero di Goethe e Lessing. Due autori e un contesto storico che hanno avuto un ruolo chiave nella formazione artistica di Alfaro.

A Venezia, lo sculture espone diverse versioni dello stesso soggetto. In alcune addirittura sceglie di escludere la presenza dei serpenti per concentrarsi invece sull'archetipo del Laocoonte.

Nel confronto tra gli Angeli e i Laocoonte e nel confronto tra i diversi materiali utilizzati, Alfaro mette in scena il conflitto umano tra l'etereo e il volatile con la forza, la lotta e, ovviamente, la morte.

---

<sup>128</sup> Marcos R. Barnatan, *España supera la media general en la Bienal de Venecia*, “El Mundo”, 9 giugno 1995.

<sup>129</sup> Andreu Alfaro in: Rafael Sierra, *Arroyo e Alfaro levantan una “capilla laica” en la Bienal de Venecia*, “El Mundo”, 4 giugno 1995.

Il secondo protagonista del padiglione spagnolo è Eduardo Arroyo che porta a Venezia 16 tele di grande formato, tutte praticamente datate 1994-1995. I soggetti rappresentati, tutti in riferimento alla figura umana, spaziano da racconti infantili a miti spagnoli, da figure religiose a personaggi dell'opera.

“Con queste opere ho voluto avvicinarmi a quello che si è chiamato tana spagnola, questi colori di Spagna che si vedono da un aereo Iberia quando ci si avvicina a terra. Io, che sono un ateo, ho voluto recuperare un specie di sguardo interiore con questi quadri, a partire da un Arcangelo fino a un San Sebastiano”<sup>130</sup>.

“Granada”, “Angelus”, “Madame Butterfly”, “El Dorado”, “El martirio de San Sebastián”, “Chaperon Rouge”, sono solo alcune delle opere presenti alla mostra internazionale, e tutte mantengono come filo conduttore l'allusione alla morte, alla violenza e alla nausea.<sup>131</sup>

Tuttavia è una referencia sempre velata di ironia e mordace sarcasmo.

Come erede del pop, Arroyo, sceglie di utilizzare nelle sue opere diversi linguaggi e repertori simbolici che confondono lo spettatore. Ciò é evidente in opere come “Rebus italianos”, “due geroglifici la cui silenziosa atmosfera evoca aromi dechirichiani”<sup>132</sup> o in “Granada”, in cui i simboli della Spagna sono già presenti nella colorazione del fondo, rosso e giallo, e nei tre pettini tempestati di ex votos.

La storia è sempre presente nelle opere del pittore madrileni. Una storia, però, che è positiva e che sempre vuole impressionare e illuminare le coscienze<sup>133</sup>.

---

<sup>130</sup> Eduardo Arroyo in: Ibidem.

<sup>131</sup> Cfr. Rosalía Torrent *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*. Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Turner, Madrid, 2003.

<sup>132</sup> Fernando Huici, 46. *Esposizione internazionale d'arte, la Biennale di Venezia*, catalogo generale, Marsilio, Venezia, 1995, p.186.

<sup>133</sup> Cfr. *Eduardo Arroyo*, catalogo della mostra tenutasi a Madrid, al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, nel 1998, Madrid, 1998.

Altri artisti spagnoli sono presenti in questa edizione delle Biennale e sono esposti alla mostra inaugurata a Palazzo Grassi da titolo "Identità e Alterità".

Antonio Saura e Antonio Lopez, presente con due sculture che rappresentano un uomo e una donna completamente nudi, sono due artisti che hanno rappresentato e interpretato il corpo umano in una maniera molto distinta.

A essi si accompagnano opere di Mirò e Picasso.



Andreu Alfaro, "Laocoonte", ferro dipinto e ottone, 95x86x64cm, 1994



Andreu Alfaro, "Angel", ottone, 565x790x190cm, 1994



Andreu Alfaro, "Laocoonte", pietra e piombo, 65,5x63x37cm, 1994





Eduardo Arroyo, "Madame Butterfly", olio su tela, 200x300cm, 1994



Eduardo Arroyo, "Granada", olio su tela, 130x180cm, 1991





Eduardo Arroyo, "El martirio de San Sebastián", olio su tela, 300x300cm, 1995

**1997**

## **Il superamento dei confini artistici**

“Io non sono né pittore, né scultore, né nessun'altra cosa. C'è una definizione della poesia visiva che dice che cerca una nuova dimensione tra il visivo e la semantica, senza cadere né nell'una né nell'altra cosa. Si tratta di operare un cambio di codice, di supporto, per poter esprimere qualcosa che si può scrivere. Con gli oggetti si possono creare metafore. E mi pare che questo è ciò che ho raggiunto molte volte. Però è difficile, perché, se ti lasci andare, puoi perdere l'equilibrio”<sup>134</sup>.

Una definizione che il poeta-artista Joan Brossa dà di sé stesso e della propria arte che ci permette di comprendere meglio l'esposizione di Venezia nel 1997.

La commissaria Victoria Combalá, scelta per dirigere il padiglione spagnolo alla Biennale di quest'anno, utilizza la formula, ormai diventata consuetudine, di accostare tra di loro due artisti appartenenti a generazioni differenti: l'ormai riconosciuto talento di Joan Brossa viene affiancato alla fama emergente della valenciana Carmen Calvo.

L'edizione di quest'anno è diretta, per le arti visive, da Germano Celant che, con il titolo “Futuro, Presente, Passato”, sceglie come indirizzo il ripercorrere i valori consacrati tra gli anni '60 e '90. Molte novità in campo artistico accanto ad artisti già noti e consacrati. Il tema contagia anche il padiglione spagnolo dove, entrambi gli artisti scelti, fanno dell'annullamento delle frontiere tra le varie discipline artistiche l'elemento fondante della propria carriera. Per Brossa il

---

<sup>134</sup> Joan Brossa in: Peru Egurbide, *El Balón con peineta de Brossa, imagen de España en la Bienal de Venecia*, “El País”, 14 giugno 1997.

confine tra poesia scritta e poesia visiva, così come la produzione di poesia e oggetti, viene totalmente superato, mentre Carmen Calvo sfrutta la sottile linea che distingue la pittura dalla scultura per farne il perno delle proprie opere.

“Hanno costruito un linguaggio poetico supportato dall’oggetto, e questo è una lingua più universale dell’Esperanto e che va oltre la parola per coniugare associazioni, per pensare agli opposti e dare forma a intuizioni nelle quali lo spettatore si riconosce”<sup>135</sup>.

Di Brossa viene esposta a Venezia una selezione abbastanza ampia dei suoi “poemi-oggetto”, in cui l’artista solitamente contrappone due oggetti, entrambi provenienti dalla realtà quotidiana, che ugualmente possono essere molto lontani o, al contrario, possono rapportarsi per analogia<sup>136</sup>.

Ad aprire la mostra è l’opera “País”, una delle più conosciute di Brossa, nella quale un pallone da calcio è coronato da un pettine. Una critica al calcio e alla sua spettacolarizzazione. Ugualmente appuntita di ironia è l’opera “Nupcial”, dove un bracciale di diamanti è legato ad una manetta. “Non solo si equipara il diamante e, per estensione, il denaro e il potere a una costrizione e mancanza di libertà, ma si allude anche a tutte quelle spose la cui libertà personale è minima a causa di un ricatto che presuppone una mancanza di indipendenza economica, e al suo essere schiava al “bracciale di diamanti”, al suo matrimonio per interesse”<sup>137</sup>.

“El Regal”, invece, mette in scena un coltello all’interno di una scatola di posate di lusso. Di ironia tragica si può parlare per l’opera “Instalación”, nella quale ci imbattiamo in una tavola lussuosamente imbandita per un commensale che deve però sedersi su una

---

<sup>135</sup> José Maria Parreno, *Brossa & Calvo: el objeto español*, “ABC de las artes”, 13 giugno 1997.

<sup>136</sup> Cfr. *Brossa: Poemas visuales 1975-1997*, catalogo della mostra tenutasi a Zaragoza nel 1999, Consorcio Cultural de Goya-Fuendetodos, Diputación Provincial, Zaragoza, 1999.

<sup>137</sup> Victoria Combalá, *La mirada perturbadora de Joan Brossa* in: *Joan Brossa, Carmen Calvo: España en la XLVII Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores: Electa, Madrid, 1997, p.24.

macchina da tortura: crudele visione sulle ultime volontà del condannato e sulla ritualità della morte per esecuzione.

La sintassi poetica di Brossa è molto ricca e comprende sia analogie verbali che si materializzano in oggetti dissimili, sia altre invenzioni che creano macchine simboliche inutili. Nelle sue opere sono evidenti i rimandi alle esperienze dadaiste e surrealiste, derivate dalla sua partecipazione al gruppo “Dau al Set”, di cui è uno dei fondatori, che nel 1948 si proponeva di recuperare lo spirito avanguardista nel dopoguerra franchista. Le sue opere però sono sempre permeate da una visione personale, che supera ogni etichetta e generalizzazione. La realtà, in tutte le sue innumerevoli sfaccettature e sempre all’insegna di una visione critica e ironica delle situazioni, delle istituzioni e delle convenzioni sociali, è il tema fondamentale delle sue opere, siano essi poesie scritte o poesie oggetto.<sup>138</sup>

La serie di “pizarras”, di “cuadros negros” e di “instalación/caja” rappresenta Carmen Calvo alla Biennale del 1997.

Anch’esse sono opere di forte intimismo e di continui rimandi autobiografici, nelle quali, su fondi di gomma o fondi di lavagna si accumulano oggetti e piccole costruzioni che assumono lentamente un significato<sup>139</sup>. Spesso rimandano al mondo femminile quasi sempre con connotazioni oscure e repressive e che portano con sé una riflessione sul confronto tra mondo femminile e mondo maschile. Sono opere dotate di lirismo e tragicità che mettono in scena storie ignorate. Una maschera da schermo messa di fronte a uno specchio femminile di forma triangolare è “La paternité”: l’uomo si contempla, nel sesso della donna (lo specchio) e la sua identità è attraversata da quella della donna.

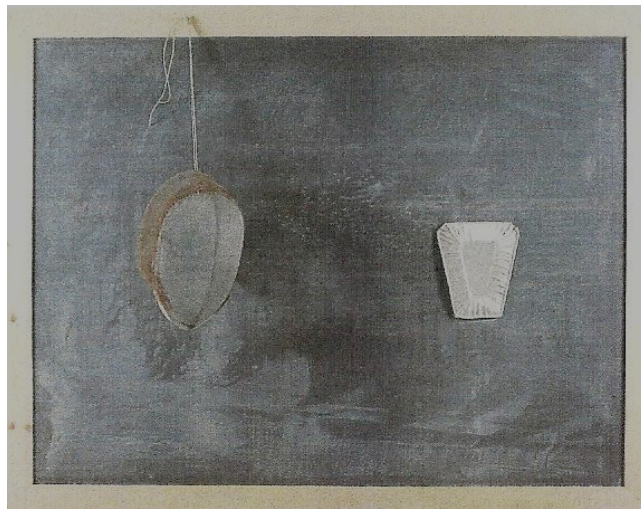
---

<sup>138</sup> Cfr. Victoria Combalá, *47. esposizione internazionale d'arte: futuro presente passato*, catalogo generale, Electa, Milano, 1997.

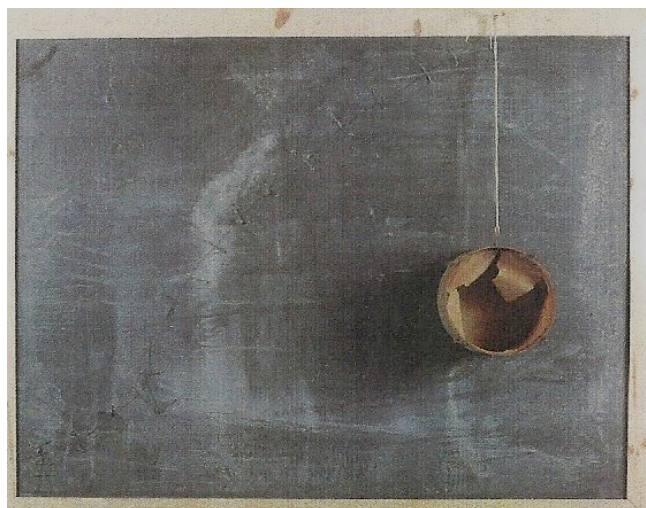
<sup>139</sup> Cfr. Francisco Calvo Serraller, *Paisajes de luz y muerte: la pintura española del 98*, Tusquets, Barcellona, 1998.

“Conversación” invece è una stanza ricoperta di specchi, anche sul pavimento e sul soffitto, e riempita di ex votos. Una installazione che sorprende lo spettatore, al pari delle opere di Brossa e che raggiunge una dimensione altamente spettacolare e inquietante.

“In verità, credo che quello che più abbiamo in comune (io e Brossa) è che siamo due persone che mai sono state alla moda, né voglio esserlo”<sup>140</sup>.



Carmen Calvo, “La paternité”, lavagna con oggetti, 1997



Carmen Calvo, “Emanación, explosión”, lavagna con oggetti, 1997

---

<sup>140</sup> Carmen Calvo in: Peru Egurbide, *Dos españoles ajenos a las modas*, “El País”, 13 giugno 1997.





Joan Brossa, "País", tecnica mista, 1988



Joan Brossa, "Nupcial", tecnica mista, 1988

**1999**

## **Contro l'accademismo**

Sul finire degli anni '90 la sezione delle arti visive della Biennale di Venezia viene affidata a Harald Szeemann che, con il titolo "dAPERTutto", organizza una edizione all'insegna del superamento di ogni distinzione tra artisti affermati e artisti giovani. Se nel 1980 Szeemann era stato il promotore insieme a Bonito Oliva dell'introduzione di APERTO, sezione dedicata alla promozione dei nuovi talenti emergenti, nel 1995 Jean Clair aveva invece preferito abolirla. Ora, 1999, l'intera Biennale diviene "aperta" e nessuno stile sembra avere il sopravvento sull'altro.

Uno spirito senza barriere commentato da Szeemann così: "questo è quello che ho voluto apportare alla Biennale con il titolo "dAPERTutto", lo spirito di quel APERTO che non distingueva tra vecchi e giovani dal punto di vista dell'età. Per me un'artista come Louise Bourgeois è molto giovane"<sup>141</sup>.

Gli spazi espositivi sono inoltre aumentati notevolmente, occupando edifici che, anche se non restaurati, possono visitarsi dall'esterno, creando una nuova relazione con l'utilizzo di spazi inconsueti. L'edizione di Szeemann è un vero successo, tanto da dare l'impressione di costituire una nuova Biennale.<sup>142</sup>

Altra innovazione apportata dal curatore svizzero è la maggiore presenza di arte proveniente dall'oriente, con una grande quantità di artisti cinesi. "Siamo saturi di storia europea e nordamericana che, con questa guerra assurda, a mio dire è arrivata alla fine. Non è che

---

<sup>141</sup> Harald Szeemann in: Carmen del Val, *Estamos saturados de arte occidental*, "El País", 8 giugno 1999.

<sup>142</sup> Cfr. Clarissa Ricci (a cura di), *Starting From Venice*, et al. Edizioni, Milano, 2010.

voglio oppormi alle culture o dare un tocco caotico alla Biennale. Voglio solamente ampliarla e offrire una maggiore apertura”<sup>143</sup>.

L'anno precedente, inoltre, l'Ente Biennale aveva subito una nuova modifica. Con l'approvazione del decreto legislativo del 23 gennaio 1998 veniva trasformato in persona giuridica privata assumendo la denominazione di "Società di cultura La Biennale di Venezia". Al suo interno venivano delineati sei settori di attività: architettura, arti visive, cinema, teatro, musica e danza.

Il padiglione spagnolo, commissariato da David Pérez, professore e saggista, propone le opere di due artisti che hanno avuto un ruolo molto importante negli orientamenti artistici del paese nel corso degli ultimi decenni: Manolo Valdés e Esther Ferrer. Entrambi iniziano la propria carriera artistica all'interno rispettivamente di "Equipo Cronica" e "Zaj", due gruppi apparsi in Spagna nel 1964 e nati dalla necessità di "sovvertire i codici e i concetti artistici del momento"<sup>144</sup>.

Questa tendenza ha poi forti ripercussioni sulla nascita di movimenti concettuali agli inizi degli anni '70, come il "Grup da Treball" e anche su manifestazioni come gli "incontri di Pamplona" del 1972.

Con questa esposizione "non si propone un dialogo tra generazioni, una opera complementare o un dialogo artistico. É un esempio di una determinata situazione dell'arte spagnola che si colloca nel segno di una rottura artistica, degli anni '60 e '70, con l'arte accademica del franchismo e con le basi della modernità"<sup>145</sup>.

Esther Ferrer presenta una serie di autoritratti nel tempo, insieme ad una installazione su "Las tres gracias", realizzata con sedie sospese con 10.000 metri di filo. "En el marco del arte" è invece una specifica installazione per questa Biennale e si tratta di un gioco di volumi,

---

<sup>143</sup> Harald Szeemann in: Carmen del Val, *Estamos saturados de arte occidental*, "El País", 8 giugno 1999.

<sup>144</sup> David Pérez, 48. *esposizione internazionale d'arte: dapertutto*, catalogo generale, Marsilio, Venezia, 1999, p.168.

<sup>145</sup> David Pérez, *El pabellón español participa del "dapertutto" de la Bienal de Venecia*, "El País", 28 maggio 1999.



specchi e segni. Il tema è, ancora una volta, una riflessione sull'arte e su ciò che è considerato tale, in cui il tempo e lo spazio acquistano una dimensione e presenza forte e, quasi inquietante. "Questi pezzi sono relazionati alla performance e la proposta è che l'opera si trasformi insieme al pubblico per tutta la durata della Biennale"<sup>146</sup>.

"Le azioni di Esther Ferrer ci svuotano e, nel farlo, ci moltiplicano. Forse in questo si radica l'importanza del suo silenzio. E forse proprio in questa circostanza incontriamo la causa per cui chi ora rimane seduto su una sedia con un oggetto sopra la testa non è già più Esther Ferrer"<sup>147</sup>.

Il valenciano Manolo Valdés occupa lo spazio centrale del padiglione con cinque grandi teste femminili di ferro e legno e dieci ritratti di donne. Sono oli su tela ruvida che riprendono apertamente rappresentazioni di altri artisti. "Credo che la pittura esca dalla pittura stessa, e sono abituato a rileggere i quadri di altri e a vedere se ho la capacità di cambiarne la sintassi. La storia della pittura, una evoluzione da essa stessa"<sup>148</sup>.

Alle opere di questi due artisti si aggiunge anche la performance musicale di Carles Santos. Volendo inserirlo in una dimensione artistica la sua opera si avvicina alle opere concettuali di Muntadas o Francesc Torres, tuttavia, rispettando il filo conduttore della Biennale del 1997 e, quindi, evitando qualsiasi etichetta e suddivisione accademica, "La Grenya de Pascual Picanya" vuole fungere da nesso tra le distinte arti.

A margine della rappresentazione ufficiale, altri due artisti spagnoli sono presenti a Venezia: Antoni Abad e Ana Laura Aláez, le cui opere sono esposte alle Corderie dell'Arsenale.

---

<sup>146</sup> Esther Ferrer in: Fernando Samaniego, *Esther Ferrer y Manolo Valdés llevan a Bienal dos formas distintas de ver el arte*, "El Pais", 11 giugno 1999.

<sup>147</sup> Ibidem.

<sup>148</sup> Manolo Valdés in: Ibidem.





Esther Ferrer, "Las tres gracias", sedie sospese con cavi e filo, 1999



Manolo Valdés, visione del padiglione spagnolo alla Biennale del 1999. In primo piano a sinistra "Cabeza 4", ferro e legno, 185x178x107cm, 1997; a destra "Cabeza I", ferro e legno, 187,9x 132x53cm, 1997

**2001**

## **In Viaggio a Venezia**

La riflessione sulla città di Venezia, che forma parte dell'immaginario collettivo occidentale, grazie anche al suo situarsi al limite tra Oriente e Occidente, è il tema centrale dell'esposizione spagnola alla 49. edizione della Biennale di Venezia, nuovamente diretta da Harald Szeemann e intitolata "La Platea dell'Umanità".

É la stessa città a diventare protagonista del lavoro dei due artisti, scelti quest'anno da Estrella de Diego per rappresentare la penisola iberica all'appuntamento internazionale d'arte che danno origine a "Una Venezia dentro Venezia"<sup>149</sup>.

Ana Laura Aláez e Javier Pérez creano suggestive installazioni che mettono in scena emozioni e sensazioni legate alla città lagunare.

I due progetti sono indipendenti ma risultano ugualmente legati tra di loro, dal momento che acqua, suono e luce sono gli elementi che ricorrono in entrambe le opere.

L'intento è quello di presentare un lavoro congiunto che però metta in mostra due prospettive, due visioni differenti.

Pérez si concentra sull'idea del cristallo e dello splendore, mentre Aláez sintetizza nella sua opera luce e superficie.

La Spagna sceglie di intraprendere un "viaggio a Venezia", la cui conclusione è la creazione di due opere, riflesso delle percezioni e sensazioni che la città ha lasciato ai due artisti coinvolti.

"É una città più mentale che reale; con il fatto che è circondata dal mare, non si riesce molto bene a collocarla, potrebbe stare sospesa in qualunque luogo, perfino tra le nuvole. Mi interessava indagare quello che mi ha dato la città e sono partito da elementi come

---

<sup>149</sup> Estrella de Diego in: Fernando Samaniego, *El pabellón español de la Bienal hará un viaje a los límites de Venecia*, "El País", 19 gennaio 2001.

l'acqua, inevitabile... e, da un materiale molto tradizionale, il vetro”<sup>150</sup>.

Pérez realizza una grande cupola di vetro rovesciata, che si riflette su un pavimento blu scuro. La sua ricerca è incentrata sul mostrare la vulnerabilità e l'instabilità attraverso la materia. Una contrapposizione tra solidità, dovuta alle grandi dimensioni dell'installazione, e fragilità, precarietà legata ai materiali utilizzati.

Lo spettatore si accorge dell'instabilità dell'opera solo quando si trova sotto di essa e non ha possibilità di fuga. Simbolicamente l'artista mette in scena la fragilità di una città come Venezia, sopravvissuta nei secoli ma sempre a rischio di “cedimento”.

Se l'opera di Pérez è minacciosa, quella di Aláez produce l'effetto opposto e accoglie il visitatore.

L'artista realizza tre spazi, una sorta di piccole cappelle, che modificano lo spazio stesso del padiglione, e che creano tre differenti ambientazioni basate su usi differenti del suono, della luce e dell'acqua. “Pink room”, “Liquid sky room” e “Rain room” sono i 3 spazi caratterizzati per differenti colori mentre in un video, il viso dell'artista, fluttuante e pieno di gocce d'acqua, funge da filo conduttore.

Il visitatore è dunque attratto dall'installazione nella parte centrale del padiglione per poi esserne spaventato, dirigendosi verso i lati dove incontra gli spazi maggiormente rassicuranti costruiti dall'artista basca, inondato da sensazioni sonore e visive.

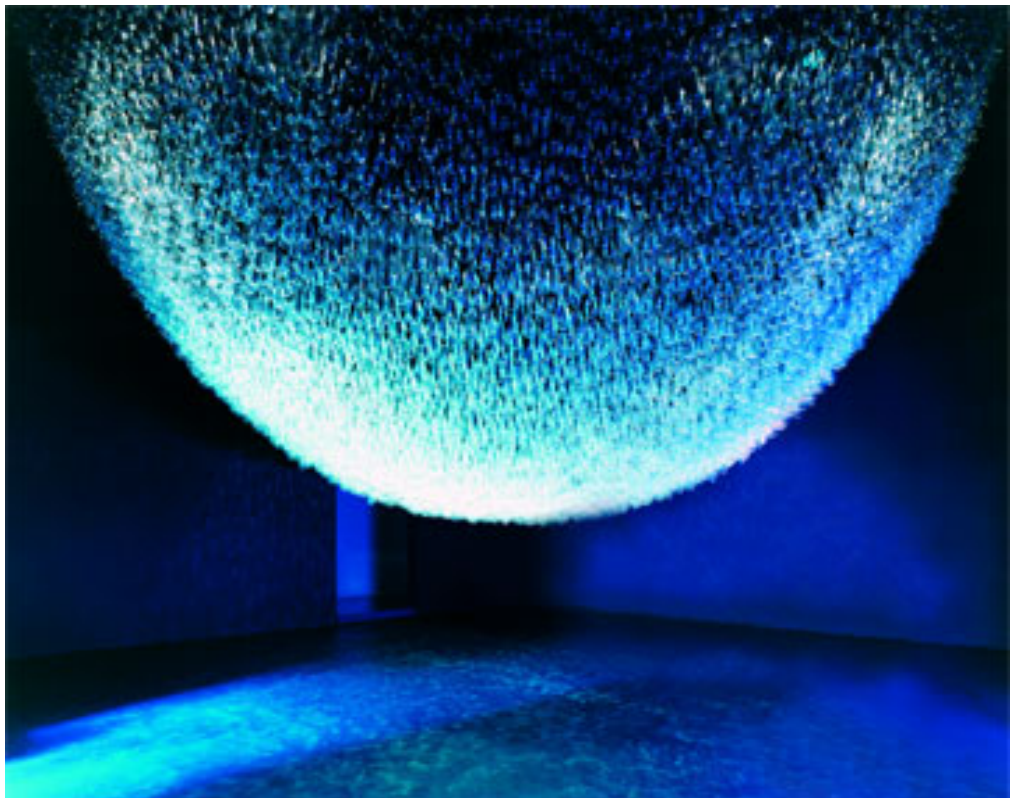
Il catalogo dell'esposizione spagnola alla Biennale è un insieme di racconti ed esperienza personali in cui scrittori, pensatori, e storici hanno trascritto la propria idea di Venezia; quello che per ciascuno di loro Venezia rappresenta, mettendo in luce come la città possa essere raccontata in molte differenti maniere. Ciascuno ha anche

---

<sup>150</sup> Javier Pérez, *Viaje a Venecia, a journey to Venice : 49 Bienal de Venecia, Pabellón de España*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2001, p.132.

scelto un'immagine differente invitando quindi a due livelli di lettura, sia testuale che visivo.

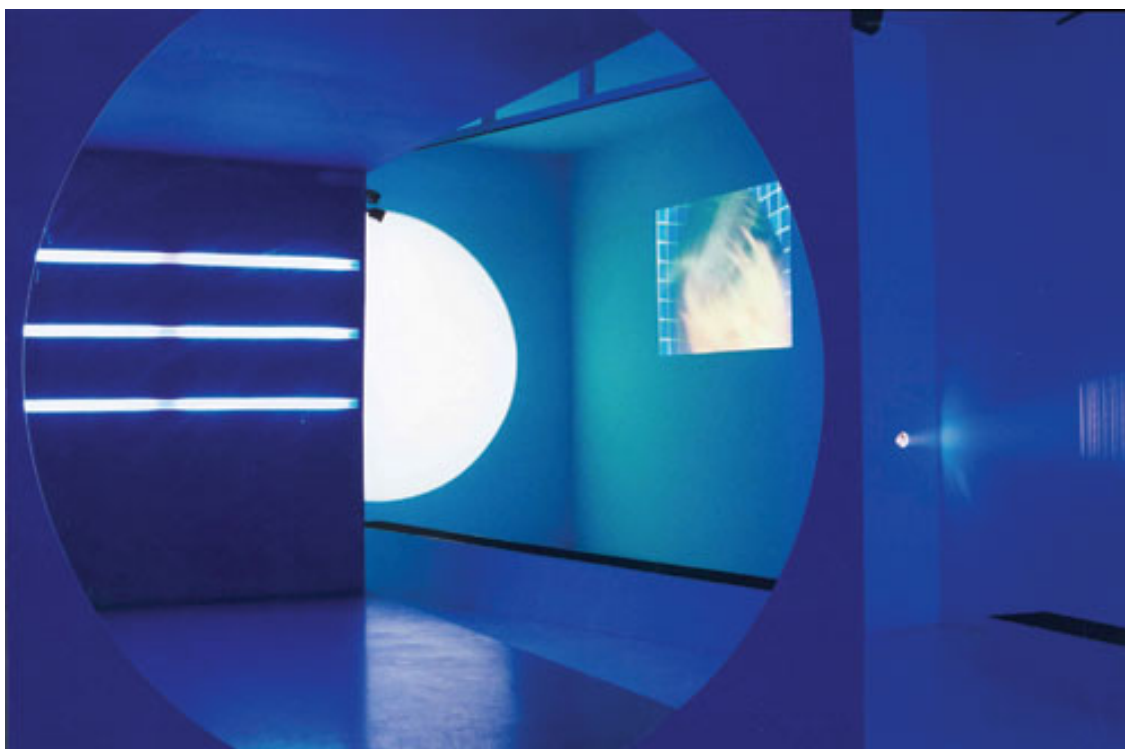
Tra i tanti racconti anche quello di Harald Szeemann, l'allora direttore della Biennale<sup>151</sup>.



Javier Pérez, "Un pedazo de cielo cristalizado", installazione, 2001

---

<sup>151</sup> Cfr. *Viaje a Venecia, a journey to Venice: 49 Bienal de Venecia, Pabellón de España*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2001.



Ana Laura Aláez, "Liquid Sky room", installazione, 2001



Ana Laura Aláez, "Pink room", installazione, 2001



**2003**

### **Le provocazioni di Santiago Sierra**

Sotto la direzione di Francesco Bonami, la 50. edizione della Biennale di Venezia viene intitolata "Sogni e conflitti-la dittatura dello spettatore"; una esposizione, secondo le parole dello stesso curatore, concepita "come una mostra polifonica dove un gruppo di voci e pensieri parlano nello stesso contesto attraverso la propria identità".

Il padiglione spagnolo viene interamente dedicato all'opera e all'intervento in situ di Santiago Sierra.

La commissaria spagnola Rosa Martínez, con già ampia esperienza nel campo di esposizioni internazionali, affida all'artista nato a Madrid ma residente allora in Messico, la realizzazione di un progetto provocatorio e allo stesso tempo estremamente riflessivo sulla condizione umana. Rosa Martínez sostiene che la scelta è caduta su questo artista in quanto l'arte di allora è direttamente collegata agli aspetti sociali, politici ed economici del mondo. "L'arte non è una sfera fuori dalla realtà e piena di bellezza. Ora si unisce ai movimenti degli anni '70 che riflettono e cercano la trasformazione di un mondo pieno di ingiustizie. Le Biennali sono un nuovo esercizio di convivenza internazionale"<sup>152</sup>.

L'intero lavoro di Sierra negli anni precedenti è mosso dalla volontà di sottolineare ineguaglianze sociali e conflitti socio-politici, non solamente del nostro tempo ma nell'intera storia dell'umanità. Sierra

---

<sup>152</sup> Rosa Martínez in: Fernando Samaniego, *El radical Santiago Sierra ocupará el pabellón de España en Venecia*, "El País", 8 febbraio 2003.



cerca di esprimere, in ciascuna sua opera, la sua posizione al cospetto di un mondo in crescente disarticolazione<sup>153</sup>.

Per raggiungere tale scopo l'artista interviene in spazi pubblici e privati, molto spesso scegliendo persone, emarginati sociali, che accettano di fare parte delle sue performance dietro ad una remunerazione. Assistiamo ad una oggettivazione delle persone, utilizzate come elementi costruttivi, che si ritrovano in situazioni di cui non riconoscono bene il significato, pur di ottenere un beneficio per il proprio lavoro. Sono azioni che manifestano un'urgenza della sopravvivenza.

A Venezia confluiscono le linee fondamentali della sua poetica, come l'ostruzione, la provocazione linguistica e la riflessione sul lavoro come castigo. "Le sue opere hanno una bellezza disturbante e un'enorme forza catartica, così come un innegabile forza come motore per un cambiamento sociale"<sup>154</sup>.

Uno dei tre progetti presentati alla Biennale e realizzati dall'artista specificatamente per questo evento è " Muro cerrando un espacio". Si tratta di un muro di mattoni, costruito dal suolo fino al soffitto e posizionato parallelamente all'entrata del padiglione. Il muro è realizzato a soli 65 cm dalla parete interiore. La porta principale del padiglione rimane aperta, ma ostruita dal muro, mentre nella parte posteriore del padiglione si permette l'accesso al solo pubblico spagnolo, previa esibizione di un passaporto che ne certifichi la nazionalità.

É un'opera che rimanda direttamente alle restrizioni di accesso proprie delle frontiere e dei limiti che separano le persone in differenti territori geografici. É un muro che rappresenta, in tutta la sua crudezza e semplicità fatta di mattoni, come al di là delle

---

<sup>153</sup> Cfr. Sol Henaro in: Demetrio Paparoni (a cura di) *España, arte español 1957-2007*, catalogo della mostra tenutasi a Palermo, Palazzo Sant'Elia, nel 2008, Skira, Milano, 2008.

<sup>154</sup> Rosa Martinez, *50. Esposizione internazionale d'arte: Sogni e conflitti: la dittatura dello spettatore*, catalogo generale, Marsilio, Venezia, 2003, p.592.

apparenze, le frontiere non sono ancora state abolite ma, al contrario, sono state rafforzate. Tutto intorno al muro, uno scenario desolante si offre allo spettatore: i resti della costruzione, disordine e segni della passata esposizione. Uno spazio nudo e vuoto che gioca con l'estetica dell'abbandono e della rovina.

Gli spettatori diventano parte della performance, gli spagnoli da un lato del muro e tutti gli altri dall'altra parte, impossibilitati ad accedere al padiglione, senza nessuna eccezione. Così commenta Sierra: "é che l'esaltazione delle nazionalità e dell'orgoglio patrio ha un peso insopportabile"<sup>155</sup>.

Il secondo intervento di Sierra per questa edizione della Biennale è intitolato "Palabra Tapada". É un'opera per omissione, poiché consiste nel cancellare, ricoprendola con plastica nera e scotch, la parola "España", sulla facciata principale del padiglione.

É un intervento che ricorda quando, nel 1976, l'architetto Carlo Scarpa costruì una parete di pietra per coprire la facciata fascista del padiglione Italia ai Giardini. Le due opere condividono lo stesso simbolismo politico. "Coprire questa parola che tutti sanno che sta lì, annunciando la proprietà del padiglione, è come sottolinearla o illuminarla. Tutti questi atti richiedono una riflessione sul significato e sulla funzione della parola"<sup>156</sup>.

La terza ed ultima opera per la Biennale è intitolata "Mujer con capirote sentada cara a la pared". É la documentazione fotografica di una azione che ha avuto luogo all'interno del padiglione, senza presenza di pubblico, il 1 maggio dello stesso anno. In una giornata festiva, per un'ora intera, una donna anziana è rimasta seduta su uno sgabello, immobile e in silenzio e con un cappuccio nero sulla testa guardando la parete.

---

<sup>155</sup> Santiago Sierra in: Ángeles García, *La España tapiada de Sierra sofoca Venecia*, "El País", 15 giugno 2003.

<sup>156</sup> Santiago Sierra in: *Santiago Sierra: Pabellón de España, 50ª Bienal de Venecia*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2003, p.200.

L'artista insiste sul lavoro come tecnologia della dominazione e come forma di castigo<sup>157</sup>.

Vi si riconosce un rimando all'iconografia di Goya, con le torture dell'inquisizione e con le sue "pinturas negras", ai soggetti di streghe e una insistenza sul tema del castigo e della punizione.

"Sierra presenta nuovamente una persona simbolicamente soggetta al sistema disciplinare del Padre e del Capitale"<sup>158</sup>.

Rendere visibili strutture che non si vedono, la segnalazione di esercizi di potere e le dinamiche tra oppressore e oppresso nelle strutture che compongono una società, sono aspetti costantemente presenti in tutti i lavori di Santiago Sierra.

"La merce più sofisticata è l'essere umano, che vende il suo tempo e il suo corpo. La lotta di classe è in tutti i mondi e passa dall'uno all'altro"<sup>159</sup>.

Egli è inoltre costantemente presente nelle sue opere; la sua presenza condiziona la credibilità e la possibilità della realizzazione di un progetto. "Non documento fatti reali ma intervengo su di essi"<sup>160</sup>.

Interessato a mettere in scena il proprio punto di vista su una situazione e a renderla evidente attraverso la propria arte, Sierra condiziona la realtà per raggiungere il proprio scopo.

A questo proposito paga uomini e donne affinché siano l'oggetto delle sue sperimentazioni. L'artista diventa parte fondamentale della carica semantica della propria opera.

Parallelamente, a completare la presenza spagnola in questa edizione delle Biennale, il commissario Agustin Pérez Rubio ha cura

---

<sup>157</sup> Cfr. In: Ibidem.

<sup>158</sup> Rosa Martínez in: Ibidem, p.24.

<sup>159</sup> Santiago Sierra in: Fernando Samaniego, *El radical Santiago Sierra ocupará el pabellón de España en Venecia*, "El País", 8 febbraio 2003.

<sup>160</sup> Ibidem.

la mostra “Bad Boys”, installata nel patio centrale del Fontego de Tedeschi. L’esposizione, tutta incentrata sull’uso del video “data la contemporaneità del formato”<sup>161</sup>, si compone di due opere video per ciascuno degli artisti. Manu Arregui con “*Coreografía para cinco travestis*” e “*On my own*”; Carles Congost con “*That's my impresión!*” e “*Tonight's the night*”; Jon Mikel Euba con “*Gowar*” y “*Negros*” (*Special, Movie, Music*); Joan Morey con “*Surmenage par STP*” e “*Todie for...*” (*Power, corruption & lies*); Sergio Prego con “*Home*” e “*Cowboy inertia creeps*”; Pepo Salazar con “*18591372-N*” e “*Second Kjob Corpse.Case/Performance*”; Fernando Sánchez Castillo con “*Arquitecturas para el caballo + Canicas*” e “*Spot*”, sono i sette artisti selezionati.



Santiago Sierra, “Palabra Tapada”, plastica nera e nastro adesivo, 2003

<sup>161</sup> A. Pérez Rubio, *La muestra de video Bad Boys completa la presencia española en la Bienal de Venecia*, El País, 6 giugno 2003.



Santiago Sierra,  
"Muro cerrando un espacio"  
muro di mattoni, 2003



Santiago Sierra, "Mujer con capirote sentada de cara a la pared", fotografie della performance realizzata senza pubblico il 1 maggio 2003

**2005**

## **I giardini di Antoni Muntadas**

A dirigere la 51. Esposizione Internazionale d'Arte sono scelte due commissarie donne ed entrambe spagnole: María De Corral e Rosa Martínez, quest'ultima già organizzatrice della mostra dedicata a Santiago Sierra nel padiglione spagnolo della Biennale del 2003, curano questa edizione cercando di allontanarsi dal risultato degli anni precedenti, considerati da loro come "un supermercato dove entra di tutto"<sup>162</sup>.

Limitando la scelta ad un numero minore di artisti, il punto di partenza è ritornare a dare precedenza all'arte e alla sua attuale evoluzione. Maria de Corral riceve l'incarico di mettere l'accento sul classico, con una visione retrospettiva, mentre Rosa Martínez è incaricata di mettere in scena uno sguardo sul futuro.

"Non sviluppo un solo tema ma vari che rispondono alle preoccupazioni attuali: il corpo, la violenza, il dominio. Compare anche l'interesse per temi che sono stati trattati nel passato nel cinema, nel video e nella performance e che ora vengono affrontati in modo differente"<sup>163</sup>.

Per quanto riguarda la partecipazione spagnola all'interno del padiglione ufficiale, Madrid affida il compito della sua organizzazione al commissario Bartomeu Marí, allora capo del dipartimento di conservazione presso il Museo di Arte Contemporanea a Barcellona. La scelta di Marí cade su Antoni Muntadas che, con l'opera "On Translation-IGiardini" riassume la storia della Biennale, riunendo una serie di dati resi fruibili dagli spettatori attraverso dei televisori o con dei telefoni.

---

<sup>162</sup> Rosa Martínez in: Fietta Jerque, *Los Límites entre arte y no-arte*, "El País", 5 marzo 2005.

<sup>163</sup> María de Corral in: Ibidem.

Il padiglione si trasforma in una sala d'aspetto per chi vuole riflettere sul contesto nel quale si trova: I giardini, appunto, intesi come struttura, ma anche come metafora dei processi politici e culturali che hanno caratterizzato la storia dell'Europa negli ultimi 100 anni.

Il risultato non è semplicemente una storia dei luoghi, ma anche una storia di immagini, utilizzata da Muntadas per offrire agli spettatori una visione, mai prima d'ora realizzata, sul contesto fisico e politico dei Giardini, dove si trovano i padiglioni nazionali della Biennale di Venezia.<sup>164</sup>

“Mi interessava molto il tema della struttura e la storia dei padiglioni sia dal punto di vista della geopolitica, sia dal punto di vista del suo peso simbolico, sia in relazione al mercato, al turismo e allo spettacolo”<sup>165</sup>.

Nella sala centrale del padiglione un grande pannello informativo mostra le fotografie più vecchie che sono state trovate di ciascun padiglione costruito ai Giardini, che permette di accorgersi dei cambiamenti avvenuti durante gli anni. Ogni immagine è accompagnata da informazioni circa l'anno di costruzione del padiglione, se esso è in affitto o di proprietà del paese e anche informazioni sulle altre ubicazioni che hanno potuto avere i paesi in questione. Dietro questo pannello vi è una lista di 100 paesi che non sono invece rappresentati alla Biennale, secondo la lista dei 191 stati che sono parte dell'ONU. Alcuni telefoni nella parte in basso forniscono informazioni aggiuntive riguardo il tema.

I due lati di questo pannello mostrano una divisione fisica e metaforica. “I giardini della Biennale e, per estensione, l'ambito della cultura contemporanea, sono il campo di battaglia nel quale si confrontano i paesi in un ambiente pacifico, anche se non del tutto

---

<sup>164</sup> Cfr. *On Translation: I Giardini, Pabellón de España, 51ª Bienal de Venecia*. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2005.

<sup>165</sup> Antoni Muntadas in: Catalina Serra, *Muntadas transforma el pabellón español en Venecia en una aséptica sala de espera*, “El País”, 9 giugno 2005.



carente di matrici violente”<sup>166</sup>. É come se le nazioni escluse dall’averne un padiglione ufficiale ai Giardini non potessero competere con un mondo ormai stabilito, che è poi quello occidentale. La conclusione è una rappresentazione del mondo sulla base della mappa dei padiglioni esistenti all’interno dei Giardini e, quindi, una riflessione su questo tema dal punto di vista politico.

“Questa divisione dei paesi è una visione molto anacronistica di intendere l’arte in un mondo tanto globalizzato come quello in cui viviamo, però allo stesso tempo riflette simboli e rituali che funzionano nel mondo dell’arte”<sup>167</sup>.

Accanto a questo progetto, esplicitamente realizzato per l’occasione, all’interno del padiglione vengono presentate opere di Muntadas realizzate in anni precedenti, che sempre fanno capo allo stesso principio di traduzione di problematiche sociali, politiche e culturali. La serie “On Translation” inizia, infatti, nel 1995. Si tratta di opere di forma, contenuto e materiali molto diversi.

“On Translation- Stand By” si trova anch’esso nella sala centrale del padiglione. Una serie di sedie, fogli e monitor luminosi di pubblicità vogliono rendere questo spazio simile ad una sala d’aspetto o di transito di un aeroporto.

Nelle sale circostanti, tutti della serie “On Translation”: “La mesa de la negociación II”, una nuova versione dell’opera precedentemente realizzata, in cui una serie di mappe di diverse zone del mondo e una serie di libri che contengono informazioni circa lo stato della cultura e dell’informazione di ognuna di queste regioni, sono appoggiate su una superficie circolare, a formare un tavolo di negoziazione.

---

<sup>166</sup> *On Translation: I Giardini*, Pabellón de España, 51. Bienal de Venecia. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2005, p.341.

<sup>167</sup> Bartomeu Mari in: Catalina Serra, *Muntadas transforma el pabellón español en Venecia en una aséptica sala de espera*, “El País”, 9 giugno 2005.

Tra le altre opere: "Listening", "On View", "The Bookstore", "The Bank", "Warning", "The Interview", "The internet Project" e "El aplauso". Quest'ultimo progetto consiste in una video installazione su tre schermi accostati. Al centro si alternano immagini fisse di violenza, senza sonoro e con sequenze di applausi, mentre i due schermi laterali proiettano sequenze continue di sonoro di applausi. É un'opera che mette in scena il logoramento dell'informazione manipolata e ripetuta e la saturazione che essa produce nello spettatore, che diviene complice involontario della manipolazione del potere mediatico.

I lavori di Muntadas della serie "On Translations" sono multiformi e vedono le proprie caratteristiche adattarsi a diversi luoghi e situazioni, a seconda delle necessità del discorso. Nel caso dei "Giardini", il progetto risponde alla necessità, che nessuno ha mai sentito come tale, di ripercorrere la storia e la trasformazione del luogo ospite di un evento tanto importante nel mondo dell'arte come quello della Biennale di Venezia.

"Cerco di spiegare che, quando in questi giardini napoleonici, non c'è nessun evento, essi si convertono in una Ghost City, come gli studi della Universal o di Cinecittà, perché non c'è un film da girare. La Biennale fa da filtro di traduzione e trasforma questo territorio in un'altra cosa"<sup>168</sup>.

---

<sup>168</sup> Antoni Muntadas in: Ángela Molina, *Los Giardini son un Ready-made*, "El País", 18 giugno 2005.



Antoni Muntadas, "Warning", cartellone montato sopra la porta di ingresso al padiglione, 2005





Antoni Muntadas, visioni della sala centrale del padiglione spagnolo alla Biennale del 2005



Antoni Muntadas,  
"La mesa de la negociación",  
videoinstallazione, 1998



Antoni Muntadas,  
"El aplauso",  
video, 1998

**2007**

**“Paradiso spezzato”**

Nel tema generale scelto dal direttore della Biennale arti visive, Robert Storr “Pensa con i sensi, senti con la mente”, si inserisce la partecipazione della Spagna con il titolo “Paradiso spezzato”.

Guidata dal filosofo e critico d’arte Alberto Ruiz de Samaniego, la mostra spagnola punta sulla partecipazione di quattro artisti al di fuori del mainstream, aprendo il dibattito a “nuovi modelli sensoriali”<sup>169</sup>.

L’intera esposizione prende come punto di partenza importanti riferimenti letterari, quali Ezra Pound, a cui si deve l’espressione utilizzata per il titolo della mostra. Con essa, il letterato, allude al paradiso spezzato, senza estetica, dilaniato, che solo si può esprimere adeguatamente attraverso ideogrammi. “Mi interessa l’ibridazione di uno spazio nel quale convivono segni cinematografici, di performance e fotografici che provengono da una poetica della natura e di altri territori”<sup>170</sup>.

Ed è proprio l’ibridazione positiva della prassi artistica contemporanea ad essere la linea guida del progetto veneziano che, insieme, alla rilettura della peculiarità simbolica della stessa città di Venezia, attraverso le grandi opere di Pound, Friedrich Nietzsche e Marcel Proust, fa dei quattro artisti selezionati i protagonisti di questa edizione. Nietzsche e Proust avevano percezioni molto diverse della città di Venezia, ma entrambi ne erano restati talmente affascinati da affettare il proprio pensiero e la propria arte. Il filosofo, dopo il soggiorno a Venezia, si indirizza verso un visione gioiosa

---

<sup>169</sup>Alberto Ruiz de Samaniego in: Fietta Jarque, *Espana llevará a Venecia los “paraísos fragmentados” de cinco artistas*, “El Pais”, 14 aprile 2007.

<sup>170</sup> Ibidem.

della vita e verso una creazione a partire dall'allegria, mentre Proust rimane particolarmente impressionato dalla convivenza del lusso con il povero, predicando una redenzione attraverso la bellezza<sup>171</sup>.

In quattro sale, una per ogni artista invitato, si espongono le opere dei fotografi galiziani Manuel Vilariño e Rubén Ramos Balsa, del cineasta catalano José Luis Guerín e della coppia di performers conosciuta con il nome di Los Torreznos e formata da Rafael Lamata e Jaime Vallaure.

Una esposizione dominata dall'interdisciplinarietà di quattro artisti molto diversi tra di loro, che però condividono un progetto comune: la revisione paradisiaca dell'esistenza. Partendo dalle domande che si poneva Pound su come fosse possibile scrivere del paradiso quando tutto intorno conduce a pensare all'apocalittico, ugualmente gli artisti si interrogano su una situazione del mondo contemporaneo, nella quale la maggioranza degli artisti ricorre all'apocalittico e al linguaggio tragico; "quello che cerchiamo, come Pound, è di conferire alla catastrofe il segno della gioia"<sup>172</sup>.

L'intento del curatore è quello di utilizzare Venezia come modello di una visione paradisiaca, pur sapendo che si tratta di un piccolo spiraglio in una situazione di catastrofe. "Venezia come visione, emergenza soprannaturale e abbagliante che supera intensamente la mera percezione di quello che esiste"<sup>173</sup>.

Il fatto che due dei quattro artisti partecipanti al padiglione spagnolo provengano dalla regione galiziana è un'altra novità di questa edizione. Finalmente si dà la possibilità ad un pubblico internazionale di conoscere la produzione artistica di questa regione

---

<sup>171</sup> Cfr. Alberto Ruiz de Samaniego, 52. *Esposizione internazionale d'arte: Pensa con i sensi, senti con la mente: l'arte al presente*, catalogo generale, Marsilio, Venezia, 2007.

<sup>172</sup> Alberto Ruiz de Samaniego in: Fietta Jarque, *Espana llevará a Venecia los "paraísos fragmentados" de cinco artistas*, "El País", 14 aprile 2007.

<sup>173</sup> Miguel Angle Ramos, Alberto Ruiz de Samaniego, *Cristal bajo del agua*, in: *Paraíso fragmentado Pabellón de España, 52a Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Madrid, 2007, p.45.

della Spagna, tra le “più influenti ed interessanti del mondo d’arte contemporanea”<sup>174</sup>.

Manuel Vilariño presenta alla Biennale diversi polittici integrati con delle fotografie, dai quali è evidente il suo sforzo di tradurre l’immagine poetica in immagine visiva. Il giovane artista Rubén Ramos Balsa porta invece una installazione audiovisiva in cui si indaga sul tempo, sulla corpo umano, sugli elementi naturali, sulla luce e altre misurazioni. Nel suo omaggio alla laguna veneziana, crea una installazione formata da un semplice vaso di acqua che, grazie, ad una microcamera, si trasforma in mare infinito, mentre le interferenze di una vecchia radio si trasformano nel rumore delle onde. “Il mondo che capta l’ottica di Rubén Ramos Balsa va crescendo e svia per mezzo di fluire infinitesimali, per differenze infinitamente piccole tra le linee o la crescita della materia, modificazioni quasi inapprezzabili per le dimensioni e per la distanza, attrazioni senza dubbio irresistibili che promettono o preludono all’incontro tra universi”<sup>175</sup>.

Anche José Luis Guerín si presenta con una installazione “Las mujeres que no conocemos”, che occupa lo spazio centrale del padiglione. Il visitatore è obbligato ad immergersi in un mondo sognante. Immagini in bianco e nero di donne ritratte dal regista in differenti epoche e differenti città, sempre in modo furtivo, creano una suggestione su quello che potrebbe essere stato e che invece non è.

Dopo anni che Guerín fotografava donne sconosciute per le strade, l’invito a partecipare alla Biennale è stato il pretesto per recuperare queste immagini e dargli forma in forma di installazione artistica.

“Alberto Ruiz de Samaniego mi inviò un racconto di Proust “Mujeres

---

<sup>174</sup> José Luis Estévez, *Galicia estrella en Venecia*, “El País”, 9 giugno 2007.

<sup>175</sup> Miguel Angel Ramos, Alberto Ruiz de Samaniego, *Cristal bajo del agua*, in: *Paraíso fragmentado Pabellón de España, 52a Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Madrid, 2007, p.71.



desconocidas”, che non avevo letto e che colloca a Venezia queste stesse impressioni. In un certo modo l’ho adattato, ho sottolineato la frase “las mujeres que no conocerás”, che sono come le vite che non vivrai, da lì il titolo”<sup>176</sup>.

A completare il padiglione si espongono i video che raccolgono le performances realizzate dalla coppia Los Torreznos. A fare da protagonista è la ripetizione che crea una dinamica dove l’inaspettato sorprende lo spettatore, sviandolo dal senso che avrebbe voluto incontrare.



Rubén Ramos Balsa,  
“Agua”  
installazione,  
2003-2007



Rubén Ramos Balsa  
“Pies de Plomo”,  
Lampadina e video  
proiezione, 2004-2007

---

<sup>176</sup> José Luis Guerín in: Catalina Serra, *La mujer fugaz de Guerín*, “El País”, 8 giugno 2007.

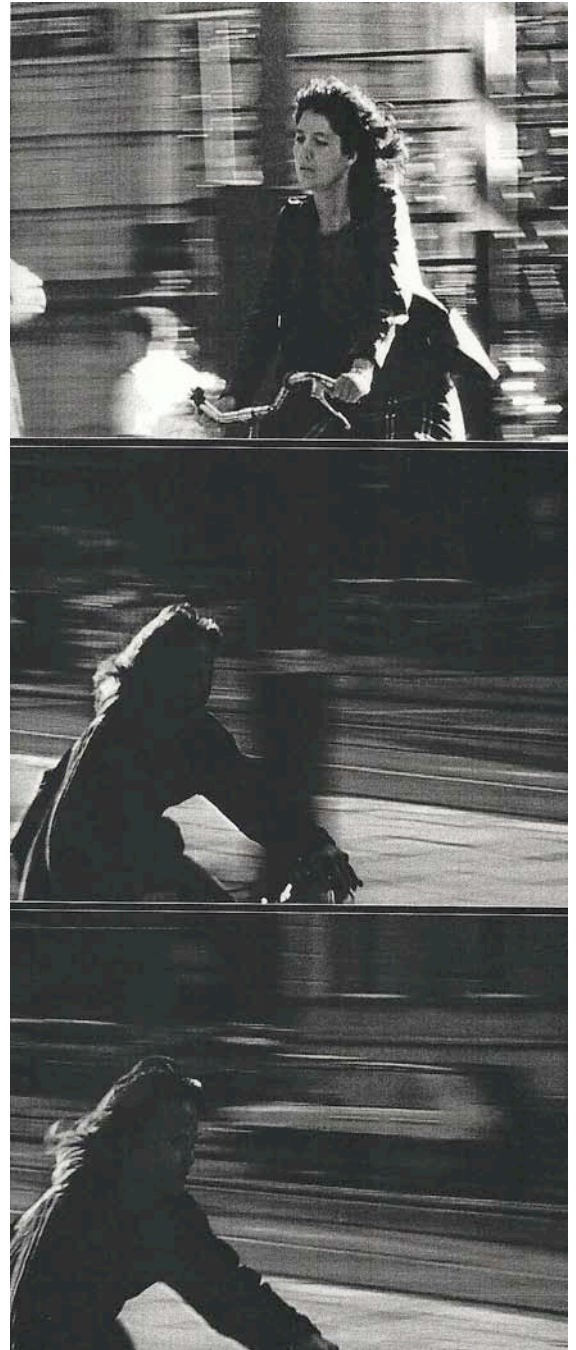




Los Torreznos, "La cultura", video, 2006



Los Torreznos, "La noche electoral", video, 2001



José Luis Guerín, "Las mujeres que no conocemos", montaggio foto-sequenza, 2007



Manuel Vilariño, "Paraíso fragmentado", carta hahnemuhle su alluminio, 300x550cm, 1998-2003



Manuel Vilariño, "Natura muerta con aji", fotografia, 110x110cm, 1999

**2009**

### **La materia di Miquel Barceló**

in occasione della 53. Esposizione internazionale d'Arte, il direttore Daniel Birnbaum sceglie il titolo "Fare Mondi, Making Worlds", dando vita a forse la più comprensiva delle mostre nella storia della Biennale. Sono rappresentati, infatti, 77 paesi, allargando notevolmente la varietà e la partecipazione all'evento veneziano.

Non manca la presenza della Spagna, che, sotto la direzione del commissario Enrique Juncosa, sceglie di dedicare l'intero padiglione all'opera artistica del maiorchino Miquel Barceló.

L'esposizione consta di 18 dipinti di grande formato realizzati dall'artista tra il 2001 e il 2008 e che trasformano lo spazio in un vero "mappamondo delle sue preoccupazioni artistiche"<sup>177</sup>.

Barceló aveva appena finito di dipingere la grande cupola per le Nazioni Unite a Ginevra e proprio le tele lasciate sul pavimento durante questo lavoro fungono da sfondo per alcune sue opere presentate a Venezia.

I temi principali che ricorrono nelle ultime creazioni possono limitarsi a: primati, paesaggi africani e la schiuma delle onde del mare.

La sua pittura "trasmette sensazioni profonde, primigenie, che portano in sé le stigmate delle stratificazioni del tempo e le inquietudini essenziali dello scorrere dei giorni"<sup>178</sup>.

La serie dedicata ai gorilla solitari può essere letta come una trasposizione autobiografica: la solitudine del pittore nel contesto della nuova arte contemporanea, dominata dall'utilizzo di nuovi

---

<sup>177</sup> Enrique Juncosa in: Ángel García, *De paseo con Barceló por la Bienal*, "El País", 5 giugno 2009.

<sup>178</sup> Rudy Chiappini, *La redenzione della quotidianità, Miquel Barceló*, catalogo della mostra tenutasi a Lugano, *al Md'AM, nel 2006*, Skira, Milano 2006, p.15.



materiali e mezzi di comunicazione. Il suo utilizzo della pittura lo assimila ad una razza in via di estinzione, così come lo sono i gorilla africani<sup>179</sup>.

L'africa è certamente un tema ricorrente nella sua produzione artistica. A partire dal 1988 Barceló viaggia regolarmente in Mali e i paesaggi di questa regione sono scenario perfetto per le sue opere, in cui il deserto si fa materia pittorica sulla quale costruire il dipinto<sup>180</sup>.

Il linguaggio utilizzato da Barceló è un linguaggio fisico, che produce una poesia materica, nella quale confluiscono segni e simboli corporali e naturali. "Dipingo con esaltazione...o, più precisamente, con dei sentimenti mischiati. Ho sempre provato a fare una pittura che potesse supportare tutti i miei... deliri, diciamo tutti i miei stati d'animo e le mie contraddizioni..."<sup>181</sup>.

É la sua passione per la sperimentazione a portarlo a scoprire diversi terreni artistici e ad utilizzare vari materiali e generi.

I paesaggi africani presenti nel padiglione spagnolo si rifanno alle opere della metà degli anni novanta e ad altre dell'inizio del nuovo decennio. Animali domestici, figure umane e vegetazione sono i soggetti prediletti dall'artista. Ancora una volta si tratta di opere fortemente tattili. La materia pittorica che funge da sfondo alle figure rappresentate è metafora dell'espansione del paesaggio semidesertico del Mali.

Essendo uno tra i primi artisti della nuova generazione ad essersi formato in un ambiente democratico, lontano quindi dalle eredità della dittatura franchista, Barceló ha impostato la propria esistenza così come la propria carriera in maniera cosmopolita. Tante sono

---

<sup>179</sup> Cfr. Enrique Juncosa, 53. *Esposizione internazionale d'arte: Fare mondi*: catalogo generale, Marsilio, Venezia, 2009.

<sup>180</sup> Cfr. Miquel Barceló Pabellon Espanol. 53. *Exposicion Internacional de Arte, La Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperation, AECID, Madrid, 2009.

<sup>181</sup> Miquel Barceló in: Rudy Chiappini, *La redenzione della quotidianità*, in Miquel Barceló catalogo della mostra tenutasi a Lugano, *al Md'AM, nel 2006*, Skira, Milano 2006, p.15.

dunque le influenze che confluiscono nelle sue opere. Non soltanto spagnole, di cui Mirò, Picasso e Tàpies sono gli esempi più importanti, ma anche oltre confine: Pollock, Rauschenberg, Klee e, per andare indietro nel tempo, una particolare attenzione per l'opera del veneziano Tintoretto.

Il terzo ciclo di opere esposte a Venezia comprende una serie di tele bianche che rappresentano in maniera più o meno astratta la spuma delle onde del mare. Il tema del mare è un tema molto caro all'artista, cresciuto a Palma di Maiorca e quindi in ambiente mediterraneo. Attraverso l'uso della materia, Barceló riesce a creare l'impressione del movimento dell'acqua.

A tal proposito l'artista ha deciso di riformare lo stesso spazio fisico del padiglione. Da lui ritenuto troppo oscuro e tetro, decide di aprirlo in modo che la luce naturale faccia risaltare la bellezza dell'acqua.

Il mare è rappresentato anche in altri dipinti, in cui le immagini sono suggerite dal comportamento della materia, e ad esse si accostano altre opere, dominate dall'utilizzo del bianco e del nero, in maniera quasi apocalittica, in cui si rendono appena visibili figure di fossili e molluschi.

Di fronte alle tele dedicate al mare, l'artista colloca quattro grandi ceramiche nelle quali la sensualità del corpo femminile torna ad essere uno dei suoi temi preferiti.

Accanto alle opere di Barceló vi è una sala che l'artista ha voluto dedicare allo scrittore e pittore francese François Augieras. "Il mio lavoro è molto legato alla scrittura. Per questo abbiamo creato un padiglione dentro il padiglione che è pieno di libri. La sua opera si conosce grazie a piccole edizioni, anche se scrittori come Marguerite Yourcenar o André Gide erano amanti dei suoi libri"<sup>182</sup>.

---

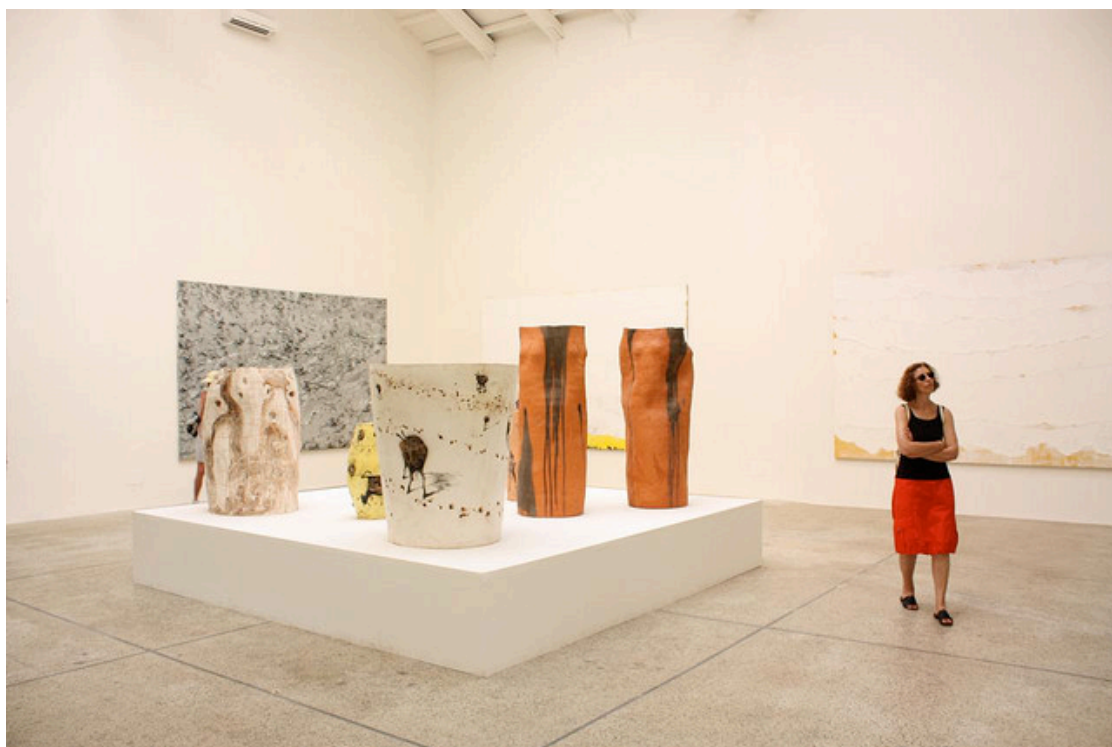
<sup>182</sup> Miquel Barceló in: Ángeles García, *Gorilas y espuma de mar para la Venecia de Barceló*, "El País", 21 maggio 2009.

Vengono inoltre esposti 12 piccoli quadri di Augieras raffiguranti paesaggi e personaggi africani che hanno molto influenzato il lavoro di Barceló. Augieras aveva vissuto in Mali, in Algeria e in Mauritania e i suoi scritti riguardavano tematiche tendenti al mistico derivate da queste esperienze africane.

A chiudere il padiglione della Spagna, nella sala in fondo, viene proiettato "Paso Doble", la performance realizzata da Barceló in collaborazione con Josef Nadji, coreografo ungherese, per il festival di Avignone del 2007.

Con un grande sforzo fisico i due protagonisti costruiscono un muro di argilla che plasmano, modellano e manipolano dal vivo usando differenti strumenti. Questo video è stato poi presentato in differenti città, tra cui, Madrid, Londra, Parigi e New York.

Barceló non è l'unico spagnolo presente in questa edizione della Biennale. Il maiorchino Bernardí Roig espone alcune delle sue sculture bianche a Ca' Pesaro. All'interno dell'arsenale, invece, dove si propone una visione più contemporanea dell'arte, sono presenti opere dell'architetto Jorge Otero Palacios, mentre Sara Ramos e la coppia Bestué e Vives espongono opere video.

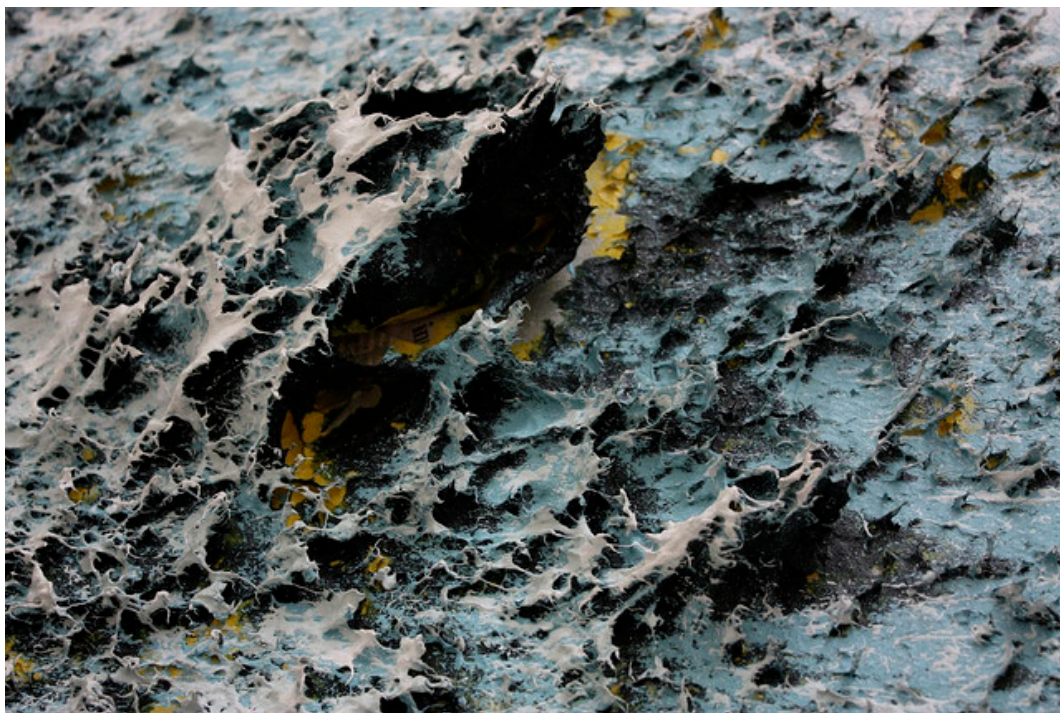


Miquel Barcelò, visioni del padiglione spagnolo alla Biennale del 2009





Miquel Barcelò, "Mare Tranquilas", tecnica mista su tela, 235x375cm, 2008



Miquel Barcelò, particolare della materia pittorica

## Conclusioni

La storia della Biennale di Venezia e l'arte spagnola degli ultimi trent'anni sembrano essere state in perfetta sintonia. Il ruolo che la mostra Internazionale ha giocato nella rivalutazione e nella promozione dell'arte iberica è stato fondamentale.

Gli anni di rinnovamento dell'istituzione veneziana, gli anni '70, gli stessi di grandi cambiamenti che l'intero Stato italiano si preparava ad affrontare, hanno rappresentato una svolta epocale non solo nella storia della Biennale, ma anche, contemporaneamente, nella storia spagnola e, di riflesso, per la sua arte. Non è un caso che tra i progetti particolari che Carlo Ripa di Meano decise di promuovere durante il suo mandato come Presidente, accanto a Cile e Unione Sovietica, si fosse sentita la necessità di far conoscere al mondo quello che stava succedendo in Spagna. Anche se gli eventi della Biennale del 1976, dedicati alla esportazione della vera cultura iberica, che aveva dovuto subire le censure e le limitazioni del regime franchista per quarant'anni, non ebbero la stessa risonanza di quelli promossi per il Cile due anni prima e per l'Unione Sovietica l'anno successivo, (Biennale del 1977, conosciuta come "Biennale del Dissenso"), furono comunque un punto di partenza per la liberazione di un paese dalle sue stesse paure.

Nonostante il progetto "España, Vanguardia artistica y realidad social. 1936-1976" avesse subito notevoli critiche da parte di un gran numero di intellettuali spagnoli, che forse si aspettavano una mostra maggiormente politicizzata e meno "storica", è significativo il fatto che esso fu realizzato proprio a Venezia, e che la spinta decisiva per la sua realizzazione sia venuta dalla Biennale, che in quegli anni si era fatta portavoce delle maggiori dissidenze politiche mondiali.

Sarebbe riduttivo affermare che in Spagna, fino a quel momento, non vi fossero state delle iniziative volte a promuovere “l'altra cultura”, ma è anche vero che la dura repressione che Franco, e tutto il governo spagnolo, aveva attuato nei confronti degli oppositori aveva spinto gran parte degli artisti a scegliere l'esilio all'estero. Durante gli anni '60 il MOMA e Il Guggenheim di New York già inaugurarono due mostre dedicate all'arte spagnola, ma queste certo non portavano con sé alcun accento “politico” di contestazione. È dunque dal 1976, con la morte di Franco e con la XXXVII Biennale, che iniziò un vero e proprio processo di democratizzazione del paese anche a livello culturale e artistico.

Nuovamente si potrebbe sostenere che il terreno biennalesco costituì un canale di diffusione per le nuove generazioni artistiche spagnole. I principali critici e curatori spagnoli videro nell'appuntamento lagunare la possibilità di allargare la visione sull'arte spagnola, puntando sui giovani che volevano rinnovare la tradizione. Gli esiti più interessanti della nuova arte passarono tutti da Venezia e lo fecero soprattutto durante gli anni '80, perché quegli furono gli anni in cui la Spagna rivoluzionò la propria società.

Contemporaneamente alla crescita di un mercato dell'arte spagnolo, con la nascita di gallerie, ora di fama mondiale, contemporaneamente alla nascita di un vero museo di arte contemporanea, il Reina Sofia di Madrid (1986), e di una fiera internazionale, ARCO Madrid (1982), crebbero anche le libertà espressive ed una nuova consapevolezza di poter occupare un ruolo importante nel panorama mondiale.

I padiglioni spagnoli dedicati alle opere di Javier Aleixandre Campos, Eduardo Arranz-Bravo, Rafael Bartolozzi, Luis De La Camara, Juan Gomila Farres, Juan Martínez e José Luis Pascual nel 1980 o a Ferrán García Sevilla, Miquel Navarro, Cristina Iglesias e José Maria Sicilia nel 1986 o a Susana Solano nel 1988, furono dimostrazione

delle nuove realtà emergenti, non più confinate all'interno delle frontiere nazionali ma pronte a rappresentare il paese all'estero. Non è certo un caso che la Spagna decise di affidare ai giovani la propria immagine artistica nel momento in cui anche alla Biennale venne introdotta una sezione interamente dedicata alle nuove proposte. APERTO, nato dalla volontà di Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann nel 1980 e durato fino al 1993, si prefisse l'obiettivo di lasciare spazio ai giovani artisti, superando lo scetticismo che l'istituzione nutriva nei loro confronti. Ugualmente si sentì la necessità di rivalutare artisti fino ad allora poco conosciuti dal pubblico internazionale; la scelta di promuovere le creazioni di Antoni Clavé, di Jorge Oteiza, di Eduardo Chillida, di Joan Brossa, di Andreu Alfaro e di Eduardo Arroyo alle Biennali rispose a questi propositi.

Antoni Tàpies, sebbene avesse partecipato alla Biennale in altre occasioni, fu solo nel 1993 che ottenne il Leone d'Oro alla Pittura.

È sul terreno della Biennale che negli anni '80 si giocò anche il predominio dell'interesse della critica per la scultura a discapito della pittura: Juan Muñoz, Cristina Iglesias e Susana Solano rinnovarono la scultura tradizionale e si contrapposero alle esperienze pittoriche di Ferrán García Sevilla, José Maria Sicilia e Miquel Barcelò, che nel 1982 era stato l'unico rappresentante spagnolo a Documenta VII di Kassel. Per tutti gli anni '90 i padiglioni spagnoli continuarono ad essere dedicati ad artisti che avevano già raggiunto maturità artistica nel decennio precedente o, nel caso di Joan Brossa, Andreu Alfaro ed Eduardo Arroyo, Esther Ferrer e Manolo Valdés, anche prima.

Il progetto "Honeymoon" di Antoni Miralda, presentato a Venezia nel 1990, testimoniò le correnti concettuali che anche in Spagna avevano trovato terreno fertile a partire dagli anni '60. Una tendenza che si riconfermò anche nell'opera di Esther Ferrer, a Venezia nel

1999, ma soprattutto con il padiglione del 2005 e quindi l'opera di Antoni Muntadas.

Decisamente all'avanguardia fu l'opera di Carmen Calvo, che a Venezia si presentò nel 1997. Anche per l'artista di Valencia si potrebbe dire che la partecipazione alla Biennale decretò la sua affermazione internazionale. La commissaria, Victoria Combalá, la affiancò a Joan Brossa, che già aveva raggiunto fama oltrefrontiera, e che le permise di ottenere una maggiore risonanza.

Ciò che emerse sull'arte spagnola con le edizioni della Biennale nel nuovo millennio fu una prassi artistica dominata dalla interdisciplinarietà, in cui pittura, scultura, fotografia, video ed installazioni si fondono. In realtà fino al 2009, solo per tre delle cinque edizioni celebrate, le scelte dei curatori caddero su nuovi artisti.

Sembra di poter dire che, con il XXI secolo, la Biennale abbia perso quel ruolo di grande diffusore per la nuova arte spagnola.

Se nelle edizioni del 2005 e del 2009 il padiglione iberico fu interamente occupato dall'opera di Antoni Muntadas e di Miquel Barcelò, che, come sappiamo, avevano già raggiunto numerosi riconoscimenti in campo nazionale e internazionale, nel 2001 furono Ana Laura Aláez e Javier Pérez a rappresentare il Paese, ma, anche loro, avevano già avuto la possibilità di esporre in luoghi importanti per la diffusione dell'arte contemporanea.

Ugualmente Santiago Sierra, prima di partecipare a Venezia nel 2001 e poi nel 2003, aveva già esposto i propri lavori a New York e Berlino.

Quello che poteva aver rappresentato la Biennale di Venezia per la Spagna negli anni '80, come occasione per una internazionalizzazione della propria arte e come evento per la promozione delle nuove tendenze, fino a poco tempo prima oppresse da un regime asfissiante, negli ultimi anni ha perso valore.

Il processo di liberazione del Paese si è ultimato e si sono sempre più allargate le frontiere. Questo forse ha penalizzato lo spirito di innovazione e di sperimentazione che, dietro alla spinta data dalla voglia di riscatto internazionale, aveva fatto della Spagna un terreno fertile di nuove proposte ed di interessanti risultati. Le esperienze più interessanti e meno consuete si possono incontrare al di fuori del padiglione spagnolo: i video artisti al Fontego dei Tedeschi durante la Biennale del 2003 o di Bernardi Roig a Ca' Pesaro, durante la Biennale del 2009 sono un esempio di questa tendenza.

Resta da chiedersi se la Spagna abbia preferito promuovere le nuove generazioni di artisti in altri luoghi o se sia stata la Biennale a perdere quel ruolo di grande teatro per le ultime tendenze, a favore di una uniformità con altri appuntamenti mondiali e con le fiere internazionali che nel corso degli ultimi anni si sono moltiplicati. In effetti, la proliferazione delle "Biennali" alla fine del XX secolo sembra ricordare la crescita delle esposizioni universali alla fine del secolo precedente.

Il desiderio di incrementare l'afflusso turistico e promuovere l'arte nazionale ha fatto sì che diversi paesi abbiano scelto il modello Biennale per raggiungere questi scopi. Così come era stato per la Biennale di San Paolo, che tenne la sua prima edizione nel 1951 ed aveva come scopo l'inserimento della città, e quindi di tutto il Brasile, nel circuito dell'arte internazionale, e per Documenta (1955), che doveva aiutare la ricostruzione di Kassel e un ritorno della Germania tra le nazioni europee dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, anche le nuove Biennali di Johannesburg (Sud Africa), di Gwangju (Sud Corea), nate nel 1995, la Biennale di Istanbul, nata nel 1987, la Biennale de La Havana, nata nel 1984, fuoriescono dalla necessità di una rivalutazione dell'intero territorio nazionale a

livello culturale, sociale e politico<sup>183</sup>. Nonostante questo fenomeno abbia avuto conseguenze positive sulla diffusione dell'arte a livello mondiale, credo che abbia contemporaneamente diminuito il ruolo che la più antica Biennale, quella di Venezia, ha rappresentato nel corso del suo sviluppo, ed influenzato le sue scelte artistiche.

---

<sup>183</sup> Cfr. Bruce Altshuler, *Exhibition history and the Biennale* in: Clarissa Ricci (a cura di), *Starting From Venice*, et al. Edizioni, Milano, 2010.

## **Appendice**

### **Biografie artisti**

#### **Ana Laura Aláez**

Ana Laura Aláez nasce a Bilbao nel 1964 ed è diventata una delle artiste contemporanee spagnole maggiormente conosciute a livello nazionale e internazionale. Anche se la maggioranza dei suoi lavori consiste in fotografie, uno dei caratteri fondamentali del suo approccio all'arte è la multidisciplinarietà, mescolando scultura, disegno, architettura, video, fotografia e musica. L'artista fonda insieme a César Rey e Daniel Holc un progetto di disegno di spazi chiamato "Geometrical Life" e nel 2004 progetta il negozio del designer di gioielli Chus Burés a Madrid.

I suoi primi progetti scultorei sono esposti per la prima volta al Espai 13 della Fundació Joan Miró di Barcellona nel 1992, mentre la sua prima installazione è del 1997 nella Sala Montcada di Barcellona, presentando "She Astronauts", che convertiva l'intero spazio in un enorme negozio di vestiti. Nel 1999 presenta presso la Galeria Juana de Aizpuru la stessa installazione che le vale il vero riconoscimento internazionale.

Tra il 1999 e il 2001 l'artista collabora con una propria pagina nella edizione spagnola di Vogue e ancora oggi pubblica editoriali per alcune riviste di tendenza come NEO 2 o B-GUIDED. Nel 2000 presenta al Museo Reina Sofia l'installazione "Dance & Disco", che ricreava un vero e proprio club notturno con attuazioni dal vivo di Dj's e la presenza di un pubblico, con l'intenzione di scardinare l'idea passiva del museo. Nel 2001 rappresenta la Spagna alla Biennale di



Venezia con tre installazioni. Nel 2003 disegna il “Beauty Cabinet Prototype” all’interno del Palais de Tokyo a Parigi, collaborando con la marca di cosmetici Shiseido e nel 2004 ripropone, rivisitandola, al Taidemuseo Tennispalatsi di Helsinki l’installazione “Dance & Disco”. Nel 2005 espone al National Museum of Art, Architecture and Design di Oslo e allo spazio Pirelli di Milano. Nel 2007 prende parte ad una esposizione collettiva dedicata all’arte basca contemporanea presso il Guggenheim di Bilbao.

## **Andreu Alfaro**

Andreu Alfaro nasce a Valencia nel 1929 da un commerciante proprietario di una macelleria. Per molto tempo Alfaro aiuta il padre nella sua attività fino al 1974 quando decide di dedicarsi completamente all’arte, al disegno e alla scultura. Inizialmente legato al gruppo Parpallò, subisce fortemente le influenze costruttiviste e si ispira all’opera di Brancusi, Pevsner e al conterraneo Jorge Oteiza. Le sue opere sono caratterizzate da un profondo interesse nei confronti dei materiali; in particolare utilizza alluminio, acciaio, ferro ma anche marmo. Nel 1980 consegue il Premi d’Honor Jaume I e nel 1981 il Premio Nazionale di Arti Plastiche di Spagna. È un artista compromesso con la realtà circostante e che fa dei suoi ideali politici e sociali uno spunto per le proprie opere.

Alfaro espone alla Biennale di Venezia sia nel 1966, sia nel 1976, alla mostra collettiva “España, vanguardia artística e realidad social”, sia nel 1995, insieme ad Eduardo Arroyo, occupando una posizione di rilievo nella storia della scultura spagnola del XX secolo.

## **Eduardo Arroyo**

Eduardo Arroyo nasce a Madrid nel 1937. Dopo essersi laureato in giornalismo nel 1957, decide di trasferirsi a Parigi con l'intento di coltivare la sua passione per la scrittura e per allontanarsi dall'oscurantismo della dittatura franchista. Contemporaneamente a scrivere, Arroyo incomincia a dipingere e già dal 1960 vive con il suo lavoro di pittore. Decide di indirizzarsi verso una pittura figurativa in un momento di forte predominio del movimento astrattista a Parigi. Ben presto la sua forte ironia e la sua attitudine critica nei confronti della dittatura lo portano ad avvicinarsi alle forme espressive tipiche della Pop Art. Altro tratto fondamentale delle sue opere è il ridicolizzare alcuni elementi tipici spagnoli in chiave surrealista. Arroyo viene espulso dal regime dalla Spagna ed anche arrestato nel 1976, potendo recuperare il suo passaporto solo dopo la morte di Franco.

Nel 1982 gli si riconosce il Premio Nazionale di Arti Plastiche e lo stesso anno il Centro Pompidou di Parigi gli dedica una importante retrospettiva. Contemporaneamente continua anche la sua carriera come scenografo e lavora con il cineasta Klaus Gruber. Nel 1982 ottiene molto successo con l'adattamento cinematografico dell'opera di Calderón de La Barca "La vida es sueño" diretto da José Luis Gómez. Arroyo finalmente raggiunge fama internazionale, consacrato da alcune importanti mostre personali che la Biblioteca Nacional di Madrid e il Guggenheim di New York gli dedicano nel 1984. Arroyo partecipa alla Biennale di Venezia nel 1976, anche come membro de "Consiglio dei Dieci", incaricato dell'organizzazione della mostra spagnola, e nel 1995 all'interno del padiglione spagnolo insieme ad Andreu Alfaro.

## **Juan Navarro Baldeweg**

Nato a Santander nel 1939, studia incisione presso la Scuola di Belle Arti San Fernando di Madrid dal 1959 al 1960. Si laurea poi in architettura presso l'università politecnica di Madrid nel 1965, specializzandosi con un dottorato quattro anni più tardi.

Nel 1960 tiene la sua prima esposizione alla Galería Fernando Fe di Madrid. Nel 1974 ottiene una borsa di studio presso il Massachusetts Institute of Technology che gli permette di studiare con il designer ungherese György Kepes. Navarro Baldeweg ha condotto la sua carriera di architetto parallelamente a quella di artista, inquadrandosi nella corrente Concettuale e dando vita a temi e installazioni che si nutrono di spunti sia dall'una che dall'altra disciplina.

È stato professore presso le università di Harvard, Pennsylvania, Yale e la scuola di architettura di Madrid. Tra i suoi progetti come architetto si ricordano le sale di teatro e auditorium di Salamanca (1985-92), Madrid (2000) o i musei di Murcia (1984-88) e Burgos (2000-). A essi si aggiungono le biblioteche e centri culturali a Madrid, Princeton e a Roma con la Biblioteca Hertziana, recentemente inaugurata. È premiato nel 1990 con il Premio Nazionale di Arti Visive, nel 2007 con la Medaglia d'Oro al Merito in Belle Arti e nel 2008 con la Medaglia d'Oro di Architettura spagnola. Partecipa alla Biennale di Venezia nel 1978, nel padiglione spagnolo, e nel 2004 con una installazione per il padiglione italiano.

## **Miquel Barcelò**

Miquel Barcelò nasce a Felanitx, Mallorca, nel 1957. Studia prima alla Escuela de Artes Decorativas di Palma di Mallorca e poi alla Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi di Barcellona, abbandonando gli studi prima di terminarli. La sua pittura incorpora numerose referenze culturali, tra cui l'Art Brut con la quale è venuto a contatto nei suoi viaggi a Parigi negli anni '70, e l'Arte Primitiva, conosciuta durante la sua esperienza in Mali iniziata nel 1988. Barcelò inizia ad essere conosciuto dal vasto pubblico grazie alla Biennale di San Paolo del 1981 e grazie alla partecipazione a Documenta di Kassel VII nel 1982, promosso dal critico Rudi Fuchs. Tra gli elementi che caratterizzano la sua produzione artistica vi è sicuramente una particolare attenzione nei confronti della materia e nei confronti dei temi naturali. I paesaggi natali maiorchini, così come i paesaggi malesi ai quali Barcelò si lega profondamente, fungono sempre da sfondo nelle sue rappresentazioni. Barcelò si è distinto anche come illustratore, scrivendo e realizzando da sé le presentazioni per alcuni propri cataloghi e illustrando le opere di Dante, di Paul Bowles e Enrique Juncosa. Nel 1996 il Centro Pompidou di Parigi gli dedica una importante retrospettiva e nel 2003 ottiene il Premio Principe delle Asturie. Nel 2004 espone al Louvre alcuni acquerelli, realizzati per illustrare la Divina Commedia, divenendo il primo artista vivente ad esporre nel museo parigino. Nel 2009 è il protagonista del padiglione spagnolo alla Biennale di Venezia. Attualmente vive e lavora tra Parigi, Mallorca e il Mali.

## Joan Brossa

Joan Brossa nasce a Barcellona nel 1919 e muore nella stessa città natale nel 1998. È uno dei fondatori della rivista e dell'omonimo gruppo "Dau al Set", gruppo di intellettuali ed artisti di ispirazione surrealista e neo-dadaista. Brossa è un realizzatore di poesia visiva, non solo nelle sue opere letterarie, ma anche in quelle di arte plastica. L'intera sua produzione artistica è legata alla visualità. Nella letteratura, l'ironia, la critica e la satira sono le caratteristiche principali, poi trasposte anche nelle creazioni plastiche. I suoi poemi oggetto, installazioni e poemi urbani sono universalmente ritenuti degni di nota. Nel 1953 realizza il suo primo poema-oggetto, accoppiando due oggetti dispari e, tre anni dopo, crea la prima installazione in un negozio a Barcellona. Importanti sono le collaborazioni con grandi artisti di altre discipline, come Antoni Tàpies, con il quale nel 1965 realizza il libro di artista "Novel·la". Con la fine della dittatura i suoi libri di poesia letteraria sono pubblicati, non più censurati, e Brossa incomincia a ricevere incarichi dalle nuove autorità a capo del paese. Tra questi, vi è il monumentale "Poema visuale transitabile in tre parti" del Parc del Laberint d'Horta di Barcellona, del 1984. È un esempio di poema urbano, indirizzo che ha interessato molto l'artista.

La prima retrospettiva dell'artista è nel 1986, promossa dalla Fundació Joan Miró di Barcellona. Seguono le personali di Monaco di Baviera nel 1988 e di New York nel 1989. Il Museo Reina Sofia dedica a Brossa una mostra antologica nel 1991 che definisce finalmente il successo internazionale dell'artista. Nel 1994 Brossa espone alla Biennale di San Paolo e nel 1997 alla Biennale di Venezia. Già nel 1988 l'artista è decorato dall'UNESCO con la Medaglia Picasso e nel 1999 l'Università Autonoma di Barcellona

vuole conferirgli la laurea Honoris Causa; tuttavia un incidente domestico, che causa la morte di Brossa, impedisce la consegna.

## **Carmen Calvo**

Carmen Calvo nasce a Valencia nel 1950. Dopo aver studiato pubblicità entra nella Escuela de Artes y Oficios e nella Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos a Valencia. Si trasferisce per alcuni anni a Madrid e Parigi, ma nel 1992 torna a Valencia dove sviluppa tutta la sua carriera artistica e creativa.

Le sue opere si possono inserire nel panorama dell'arte concettuale, diventando così una delle artiste più rappresentative nella Spagna del dopo Franco. Sviluppando un linguaggio volto a denunciare la violenza della società, recupera le tradizioni popolari e le radici della società in risposta alla crescente globalizzazione mondiale. Nel 1990 l'I.V.A.M di Valencia le dedica una importante retrospettiva a cui seguono esposizioni alla Biennale di Venezia nel 1997, accanto a Joan Brossa, e al Museo de Arte Moderno di Buenos Aires, in Argentina, nel 1998.

Ancora nel 2007, l'I.V.A.M. promuove una mostra personale dell'artista a Valencia, riconfermando il grande interesse nei suoi confronti.

Nel 1989 vince il Premio Alfonso Roig de la Diputación di Valencia e nel 1990 il primo premio alla I Biennale Martinez Guericabeitia, presso l'Università di Valencia.

## **Eduardo Chillida**

Eduardo Chillida nasce a San Sebastián nel 1924. Dopo aver intrapreso studi di architettura, nel 1947 decide di abbandonarli e di trasferirsi a Parigi. È proprio nella capitale francese che la sua opera inizia a delinearsi più precisamente, realizzando le prime sculture in gesso, grazie all'ispirazione derivata dalla scultura greca arcaica esposta al Louvre. Nel 1950 Chillida realizza la sua prima esposizione a Parigi presso la Galleria Maeght. Contemporaneamente l'artista conosce il pittore Pablo Palazuelo, con il quale instaura una buona amicizia, ed inizia anche la rivalità con il conterraneo Jorge Oteiza. L'anno successivo Chillida ritorna definitivamente in Spagna, ristabilendosi a San Sebastián, ed è qui che realizza la sua prima scultura, "Ilarik", in ferro, materiale che non abbandona più per il resto della sua carriera. Nel 1954 inaugura la sua prima mostra personale presso la Galería Clan di Madrid e realizza quattro porte per la Basilica di Aránzazu. Nel 1958 partecipa alla Biennale di Venezia, dove vince il Gran Premio di Scultura, e lo stesso anno partecipa a Documenta di Kassel II. Nel 1960 viene premiato con il Premio Kandinskij. Nel 1966 vince anche il Gran Premio di Belle Arti della comunità della Renania del nord-Westfalia. Nel 1968 torna a Documenta IV a Kassel con 14 nuove opere. L'anno successivo viene installata, di fronte al nuovo edificio UNESCO a Parigi, l'opera di Chillida "Peine del Viento IV". Nel 1976 riceve il primo Premio del Mistero degli Affari Esteri del governo giapponese alla X Biennale dell'incisione di Tokyo. Nel 1980 Chillida espone al Guggenheim di New York con un catalogo scritto dal poeta messicano Octavio Paz. Nel 1983 vince il Premio europeo di Belle Arti di Strasburgo e l'anno successivo il Gran Premio delle Arti di Francia. Nel 1990 Ca' Pesaro gli dedica una grande mostra

retrospettiva in occasione della Biennale. Nel 2000 viene inaugurato il Museo Chillida-Leku che lo stesso artista aveva fondato e che oggi ospita la maggiore collezione di sue opere. Eduardo Chillida muore il 19 agosto del 2002 nella sua casa a San Sebastián, dopo essersi confermato uno dei maggiori scultori del XX secolo.

## **Antoni Clavé**

Antoni Clavé nasce a Barcellona nel 1913 e muore a Saint-Tropez nell'agosto del 2005. È stato un artista poliedrico, dedicando la sua vita non solo alla pittura, ma anche alla scultura e all'incisione. Nel 1930 entra nella Scuola d'Arte di Barcellona e vi rimane per due anni, iniziando la sua carriera come realizzatore di locandine per il cinema. Con la fine della Guerra Civile spagnola, Clavé si trasferisce in Francia, realizzando la sua prima esposizione a Perpiñán nel 1939.

Poco dopo si trasferisce a Parigi dove entra a contatto con artisti come Mirò, Picasso, Juan Gris e Antonio Saura che influenzano notevolmente le sue esperienze artistiche. Durante gli anni '50 Clavé inizia a lavorare per il teatro e il balletto, come realizzatore di costumi e scenografie. Contemporaneamente inizia anche a lavorare all'illustrazione di opere come *Gargantúa y Pantagruel*, con serie di guerrieri, re, regine e cavalieri. Negli anni successivi Clavé abbandona la decorazione per dedicarsi completamente alla pittura e in seguito alla scultura. La sua evoluzione lo conduce ad esperimenti diverse tecniche tra cui il collage e ad inventarsi nuove forme di creazione come il *papier froissé*, risultato di una casualità tecnica nell'uso dell'aerosol su carta stropicciata. La prima grande



retrospettiva che lo consacra come artista di spicco del panorama spagnolo è nel 1978 al Centro Georges Pompidou.

Nel 1984, dopo la partecipazione alla Biennale di Venezia, con il padiglione spagnolo interamente dedicato alla sua opera, Clavé viene premiato con la Medaglia d'Oro della Catalogna.

## **Nacho Criado**

Nato a Mengíbar, nella provincia di Jaen, in Andalusia, nel 1943 Nacho Criado studia prima architettura a Madrid e successivamente Scienze Sociali a Barcellona. Rientra a Madrid solo nel 1969, presentandosi come artista dal marcato accento concettuale e minimalista, grazie ai suoi lavori in ferro e legno.

I suoi primi lavori si preoccupano di una riduzione delle forme e del comportamento dei materiali, così come di aspetti processuali e spaziali. Negli anni '70 si avvicina maggiormente ad un tipo di arte concettuale, con influssi provenienti dalla Land Art. Ha una intensa cooperazione con il gruppo ZAJ, dalla quale nascono opere come "Acción Combinada" (1977) e "0'13" (1983). Nel 1972 partecipa agli incontri di Pamplona, e nel 1977 le sue opere vengono esposte nel Palacio de Cristal al Parque del Retiro di Madrid. È stato uno degli artisti più rappresentativi dell'arte spagnola degli ultimi quarant'anni e è premiato con la Medaglia d'Oro al Merito in Belle Arti nel 2008 e con il Premio Nazionale di Arti Visive di Spagna nel 2009. Nacho Criado muore il 9 Aprile del 2010.

## **Esther Ferrer**

Esther Ferrer nasce a San Sebastián nel 1937 ed è conosciuta per le sue performance realizzate individualmente o con il gruppo ZAJ, nel quale entra a far parte dal 1967.

Si laurea in Scienze sociali e giornalismo e tra il 1961 e il 1968 realizza attività con la Associazione Artistica di Gipuzkoa a San Sebastián.

Grazie alla sua partecipazione al gruppo ZAJ, l'artista indirizza la propria esperienza estetica verso il concettuale, unendo musica e performances in una forma completamente nuova.

Sempre a metà degli anni '60 Esther Ferrer crea, insieme al pittore Jose Antonio Sistiaga, il primo Laboratorio di libera espressione, che pone le basi per molte altre attività parallele, come la Scuola sperimentale a Elorrio. Dalla metà degli anni '70 l'artista riprende in mano la propria attività plastica con le fotografie lavorate, con installazioni e quadri basati su serie di numeri primi. Nel 1999 viene selezionata per rappresentare la Spagna alla Biennale di Venezia e nel 2008 viene premiata con il Premio Nazionale delle Arti Plastiche di Spagna. Nel 2009, invece, riceve il Premio Nazionale delle Arti.

Molte sono state le performances che l'artista ha realizzato per Festivals sia in Spagna che all'estero: al Festival de Arte Contemporáneo all'Institut Supérieur de la Chimie Industrielle di Rouen in Francia, alla Semana Música Contemporánea de la Laguna Tenerife in Spagna, al II Festival de Performances di Parigi e al Festival Polyphonix di Milano. Molte sono state anche le mostre in cui ha presentato il proprio lavoro plastico: alla Galleria Satellite di Parigi nel 1992, al Museum of Contemporary Art DI Roskild in Danimarca nel 2001, alla Fundacion Rey Alfonso Henriquez a Toro in Spagna nel 2003, all'Istituto Cervantes di Roma, Sofia e Praga nel 2006 e nel 2008 alla Galleria Trinta di Santiago de Compostela in

Spagna.

## **Ferrán García Sevilla**

Ferrán García Sevilla nasce a Palma de Mallorca nel 1949, oggi vive e lavora a Barcellona. Nei primi anni della sua carriera l'artista si caratterizza come uno dei principali esponenti del ritorno alla figurazione. Ben presto però García Sevilla abbandona la pittura per avvicinarsi alle tendenze concettuali che si diffondono in quegli anni. Nemmeno questa sembra essere la sua strana e nuovamente ritorna alla pittura, che lo fa raggiungere in poco tempo una grande fama a livello internazionale, insieme ad un gruppo di giovani artisti spagnoli che si propongono come rinnovatori della tradizione estetica del paese.

Utilizzando gamme cromatiche ricche e vivaci e con un linguaggio prossimo all'arte primitivo, spesso la sua arte è stata avvicinata a quella di Jean-Michel Basquiat. García Sevilla espone a Parigi, alla Foundation Cartier nel 1997, al I.V.A.M di Valencia nel 1998 e nel 2001 a Madrid, al Centro de Arte Reina Sofia.

## **Cristina Iglesias**

Cristina Iglesias nasce a San Sebastián nel 1956, dove studia presso la Facoltà di Chimica. Alla fine degli anni '70 però decide di abbandonare questi studi e di trasferirsi a Barcellona per dedicarsi allo studio del disegno e della ceramica.

Nel 1980 entra alla Chelsea School of Art di Londra, dove viene a contatto con ricerche artistiche internazionali e innovative. Oggi l'artista vive e lavora a Madrid. Una delle caratteristiche principali che l'artista sviluppa nel corso degli anni è il suo particolare interesse per i diversi materiali e per le diverse tecniche di utilizzo degli stessi.

La prima mostra personale dell'artista è nel 1984 alla Casa de Bocage di Setúbal in Portogallo. Nel 1986 è selezionata per partecipare alla mostra allestita nel padiglione spagnolo alla Biennale di Venezia. Nel 1990 partecipa alla Biennale di Sydney e nel 1992 i suoi lavori rappresentano la Spagna all'Esposizione Universale di Siviglia. Nel 1993 partecipa ancora alla Biennale di Venezia, accanto a Tàpies nel padiglione spagnolo, e nel 1997 il Museo Guggenheim di New York le dedica la prima grande mostra personale, che negli anni successivi si sposta a Bilbao, Madrid e Chicago. Nel 1999 Cristina Iglesias vince il Premio Nazionale di Arti Plastiche e nel 2000 partecipa all'esposizione universale di Hannover. Molte altre sono le mostre che consacrano l'artista a livello mondiale e nel 2008 collabora con l'architetto Rafael Moneo per la realizzazione delle porte in bronzo per il nuovo ingresso del Museo del Prado di Madrid.

## **Antoni Miralda**

Antoni Miralda nasce a Tarrasa, Barcellona, nel 1942, dove al principio degli anni '60 studia presso la Scuola Tessile di Tarrasa. Nel 1964 si trasferisce all'Istituto di Arte Contemporanea di Londra e nel 1978 vince una borsa di studio per il Centro di Studi Visuali Avanzati presso il MIT.

Durante gli anni '60 Antoni Miralda sperimenta nuove forme d'espressione artistiche come la Community Art, ma soprattutto sviluppa la "Eat Art", in collaborazione con Dorethée Selz, introducendo tradizioni culinarie locali nei suoi lavori. Crea anche delle "food sculpures", realizzate con materiali organici ed oggetti della cultura popolare. Quando nel 1971 si trasferisce a New York entra in stretto rapporto e collabora spesso con l'artista Antoni Muntadas, con il quale condivide le scelte concettuali.

Tra il 1986 e il 1992 Antoni Miralda si concentra sulla realizzazione del progetto "Honeymoon", che doveva celebrare le nozze simboliche tra la Statua della Libertà di New York e la Statua di Colombo a Barcellona. Il progetto fa il giro di molte città nel mondo e viene presentato anche alla Biennale di Venezia nel 1990. L'artista non è mai stato interessato ad un'arte oggettuale, ma piuttosto ad una arte d'esperienza; per tale motivo le sue opere sono per lo più azioni e performance dove la partecipazione e interazione del pubblico svolge una componente fondamentale. Miralda ha esposto a Barcellona, alla Nelson Art Gallery di Kansas City nel 1981, alla South Art Gallery di Miami nel 1985. Nel 2010 con il titolo "De gustibus non disputandum" viene inaugurata a Madrid una grande retrospettiva sull'artista organizzata dal Museo Reina Sofia nel Palacio Velázquez e al Parque del Retiro.

## **Antoni Muntadas**

Antoni Muntadas nasce a Barcellona nel 1942. Studia nella scuola di ingegneria Industriale di Barcellona e dal 1971 vive e lavora a New York. Ha insegnato e diretto numerosi seminari in diverse istituzioni europee e statunitensi, tra cui la Scuola Nazionale di Belle Arti di

Parigi, l'Università della California a San Diego, la Cooper Union di New York e l'Università di San Paolo in Brasile. Attualmente è professore esterno presso il MIT a Cambridge e allo IUAV di Venezia. Ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti tra cui quelli del Solomon R. Guggenheim Foundation, del New York State Council on the Arts, il Laser d'Or a Locarno, il Premio Nazionale delle Arti Plastiche nel 2005 e nel 2009 il Premio Velázquez di Arti Plastiche. Le sue opere sono state esposte in tutto il mondo. Muntadas partecipa a Documenta (VI e X edizione), alla Biennale di Venezia nel 2005, trasformando l'intero padiglione spagnolo nel padiglione "On Translation", alla Biennale di San Paolo, di Lione, di Taipei e dell'Havana. Le sue opere si compongono di temi sociali, politici e di comunicazione, analizzando le relazioni tra spazio pubblico e privato e investigando sui canali di informazione e le forme con cui sono utilizzati per censurare le notizie o promulgare certe idee. Utilizza strumenti diversificati che vanno dalla fotografia al video, dai libri a internet e alle installazioni multimediali; è pioniere spagnolo della Video Arte e nella Net Art.

Tra i suoi progetti più conosciuti vi è sicuramente il gruppo denominato "On Translation", che unisce lavori molto diversi tra di loro ma che riflettono la personale esperienza dell'artista durante un periodo di trent'anni di attività in diversi paesi del mondo.

## **Miquel Navarro**

Miquel Navarro nasce a Mislata, a Valencia, nel 1945, dove da allora risiede e lavora. Si forma artisticamente alla Scuola di Belle Arti di San Carlo di Valencia e, sebbene inizialmente si dedica alla pittura, già nel 1973 espone la prima "Ciutat", dimostrando la sua

propensione per la scultura che non ha più abbandonato. Le sue opere si arricchiscono di spunti tratti dall'architettura, facendo dello spazio il nodo fondamentale della sua ricerca. Nel 1980 realizza la sua prima esposizione a New York e ben presto ne seguono altre a Parigi, Berlino e in Messico. Nel 1986 partecipa alla Biennale di Venezia all'interno del padiglione spagnolo. Dal 2008 l'artista diventa professore della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid. A promuovere la sua candidatura sono stati Francisco Calvo Serraller, José Luis Sánchez e Julio López. Molte delle sue opere sono state concepite per spazi pubblici aperti che i cittadini hanno ribattezzato con nomi popolari. La "Fuente Pública" a Valencia, per esempio è ora meglio conosciuta con il curioso nome di "La pantera rosa".

## **Jorge Oteiza**

Jorge Oteiza nasce a Orio nel 1908 e muore a San Sebastián nel 2003, dopo essere divenuto una figura chiave nella storia dell'arte spagnola, in particolare basca, del XX secolo. Inizia la sua carriera artistica negli anni '20 a San Sebastián a stretto contatto con altri giovani dell'avanguardia artistica di quella città. Le sue prime opere sono fortemente influenzate dalle esperienze cubiste e primitive. Nel 1933 viaggia in Sudamerica per conoscere meglio l'estetica della scultura precolombiana e vi rimane fino al 1949, evitando così la Guerra Civile spagnola. Durante la sua permanenza in Sudamerica scrive due testi fondamentali per la comprensione della sua opera: "Carta a los artistas de América" nel 1944 e "Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana" nel 1952. Quando torna in Spagna lavora, tra il 1949 e il 1951, al fregio per la facciata della

Basilica di “Nostra Signora di Aránzazu”. Tuttavia la chiesa spagnola, sospettando il significato politico dell’opera, ne ostacola i lavori, che si concludono solo nel 1968. Nel 1957 si presenta alla Biennale di San Paolo, ottenendo il Premio Straordinario per la scultura. Due anni dopo, convinto di aver raggiunto il culmine della propria carriera, Oteiza decide di abbandonare l’attività artistica per dedicarsi alla riflessione teorica. Si concentra anche sulla promozione della cultura basca, indagandone la lingua e le tradizioni popolari e difendendone l’identità minacciata dal regime di Franco. Nel 1963 pubblica il saggio “Quosusque tandem...! Saggio di interpretazione dell’animo basco”. Nel 1969 fonda la Scuola di Deba con l’intento di mettere in pratica le sue idee. Per motivi ideologici e politici, si tiene sempre lontano dai riconoscimenti ufficiali e nel 1992 lascia le proprie opere al popolo basco. Nel 2003 viene inaugurata, dopo la sua morte, la Fondazione Jorge Oteiza a Altzuza. Nel 1988 vi è la prima grande retrospettiva dedicata all’artista: una mostra itinerante che tocca le città di Madrid, Bilbao e Barcellona. Lo stesso anno lo scultore viene scelto dalla commissaria María de Corral per rappresentare la Spagna alla Biennale di Venezia. Oteiza riceve diversi premi durante la sua carriera, tra cui: il riconoscimento della IX Triennale di Milano nel 1951, la Medaglia d’Oro del Ministero della Cultura Spagnolo nel 1985 e il Premio Pevsner di Parigi nel 1996.

## **Javier Pérez**

Javier Pérez nasce a Bilbao nel 1968 dove si laurea nel 1992 in Belle Arti. Lo stesso anno inizia a studiare alla Scuola di Belle Arti di Parigi dove consegue il master nel 1993. Rimane nella capitale



francese per quattro anni e ritorna in Spagna solo nel 1997. Una delle sue prime importanti esposizioni si tiene nello Spazio Uno del Museo Reina Sofia nel 1998, mentre nel 2001 partecipa, rappresentando la Spagna nel proprio padiglione, alla Biennale di Venezia, insieme alla conterranea Ana Laura Aláez.

Nel 2003 Artium e il Carré d'Art di Nîmes gli dedicano una grande mostra retrospettiva. L'anno successivo l'artista presenta una spettacolare installazione per il Palacio de Cristal, all'interno del Parque del Retiro di Madrid. Javier Pérez si è contraddistinto nel panorama nazionale e internazionale per le proprie opere di carattere intimista e poetiche. La sua attenzione per i materiali scelti, il più delle volte fragili ed effimeri, è il risultato delle riflessioni sulla condizione dell'uomo contemporaneo.

Attualmente l'artista vive e lavora a Barcellona.

## **José Maria Sicilia**

José Maria Sicilia nasce a Madrid nel 1954. Tra il 1975 e il 1979 studia presso la Scuola di Belle Arti di San Fernando a Madrid, per poi abbandonarla nel 1980 e trasferirsi a Parigi.

Solo due anni più tardi presenta i suoi lavori in una mostra personale nella capitale francese in cui predomina la linea neoespressionista. A metà degli anni '80 José Maria Sicilia raggiunge una notevole fama nazionale e internazionale e nel 1986, dopo essersi trasferito a New York, presenta un insieme di opere alla Galleria Blum Helman di New York, dove si assiste ad una depurazione dello stile anteriore a favore di una pittura astratta che elimina progressivamente qualsiasi riferimento formale. Lo stesso anno partecipa alla Biennale

di Venezia. Nel 1989 viene premiato con il Premio Nazionale di Arti Plastiche.

Durante gli anni '90 questa estetica riduzionista raggiunge la gamma cromatica e le forme risultano suggerite solo attraverso il riflesso della luce sulla superficie. Nel 1997 espone al Palacio de Velázquez a Madrid e nel 1998 al Palais des Beaux-Arts di Charleroi. Attualmente l'artista risiede e lavora tra Mallorca e Parigi.

## **Santiago Sierra**

Santiago Sierra nasce a Madrid nel 1966 ed è uno degli artisti più controversi nel panorama spagnolo, oltre ad essere uno dei più internazionalmente conosciuti. Dopo essersi laureato in Belle Arti presso l'Universidad Complutense de Madrid, si sposta in Messico nel 1995 dove ancora oggi vive e lavora. Qui frequenta la Escuela de San Carlos de la Universidad Autónoma de Mexico, ampliando il suo panorama artistico e arricchendo le proprie visioni estetiche. La sua opera è interamente dominata da rivendicazioni sociali e politiche e dal tentativo di mostrare attraverso di essa l'assurdità delle relazioni di potere. Le sue opere sono sempre provocatorie e di critica al sistema capitalista. Domina la pluridisciplinarietà con l'utilizzo di fotografia, video, musica e installazioni. Nel 2000 l'artista espone a Berlino e New York e nel 2001 presenta, alla Biennale di Venezia, la performance "133 Persons Paid to have their hair dyed blond", tingendo di biondo, dopo averle pagate, 133 immigrati dai capelli scuri. Nel 2003 Sierra torna alla Biennale di Venezia occupando da solo l'intero padiglione spagnolo e presentando una installazione che riflette sulle leggi di immigrazione e sullo sbarramento delle frontiere. Nel 2005 Sierra espone alla Galleria

Civica di Arte Contemporanea di Trento e nel 2008 presenta una installazione al Madre di Napoli incentrata sull'incendio, avvenuto lo stesso anno, in un campo rom della città partenopea. Nel 2010 l'artista presenta al Festival Internazionale del Cinema di Berlino il film che documenta il viaggio, da Lucca verso Berlino, della scultura da lui creata con la forma della parola "NO". Lo stesso anno Sierra si rifiuta di accettare il Premio Nazionale delle Arti Plastiche che il Ministero della Cultura gli aveva assegnato, come atto di protesta verso la commercializzazione dell'arte.

## **Susana Solano**

Susana Solano nasce a Barcellona nel 1946, dove studia presso la Reale Accademia Catalana di Belle Arti. La sua provenienza dalla regione della Catalogna è un elemento importante che sempre l'artista traspone nelle proprie opere. Dopo essersi dedicata per alcuni anni alla pittura, sceglie definitivamente la scultura alla fine degli anni '70 e la sua prima mostra personale è nel 1980 presso la Fundació Joan Miró a Barcellona. I suoi lavori dimostrano sempre il suo particolare interesse per i materiali tipici della scultura modernista, come il ferro, l'acciaio e il vetro. Attraverso l'associazione di questi materiali Susana Solano crea installazioni evocative e ricche di richiami biografici. L'artista catalana partecipa a Documenta VIII di Kassel nel 1987, e sempre lo stesso anno, alla Biennale di San Paolo in Brasile. Dopo aver partecipato alla Biennale di Venezia nel 1988 con Jorge Oteiza nel padiglione spagnolo, lo stesso anno viene inaugurata a Pittsburg, in Pennsylvania la prima grande personale dell'artista. Nel 1988 Susana Solano vince anche il Premio Nazionale di Arti Plastiche di

Spagna. La sua prima retrospettiva viene inaugurata nel 1992 al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia di Madrid a cui seguono molte altre personali: a Malmö in Svezia, alla Whitechapel Gallery di Londra e a New York.

Attualmente Susana Solano vive e lavora a Barcellona.

## **Antoni Tàpies**

Antoni Tàpies nasce a Barcellona nel 1923. Nel 1950 fonda con Ponç, Brossa e Cuixart il gruppo surrealista e neo-dadaista “Dau al Set”, ma già l’anno successivo decide di abbandonare il movimento. La prima personale dell’artista si tiene lo stesso anno presso la Galeria Layetanas di Barcellona e sempre nel 1950 Tàpies intraprende il suo primo viaggio a Parigi, durante il quale incontra personalità di spicco dell’arte spagnola e francese tra cui Picasso e Mirò, che influenzano notevolmente la sua carriera artistica. A partire da questa data Tàpies si allontana dall’iconografia dominante per scegliere un nuovo indirizzo artistico e creare opere del tutto innovative. Già nel 1958 l’artista partecipa alla Biennale di Venezia che gli vale il Premio UNESCO. Nel 1959 partecipa a Documenta di Kassel e l’anno successivo presenta le sue opere al Museu de Arte di Bilbao. Nel 1962 espone ad Hannover e al Guggenheim di New York. Due anni dopo l’artista torna a Kassel e nel 1965 espone all’Institute of Contemporary Arts di Londra. Nel 1973 il Musée d’Art Moderne di Parigi organizza una mostra personale dedicata all’artista, mentre nel 1980 è il Museo Español de Arte Contemporáneo di Madrid a dedicargli una retrospettiva. Nel 1981 viene conferita a Tàpies la Medaglia d’oro per le Belle Arti da re Juan Carlos I e la Laurea Honoris Causa dal Royal College of Art di

Londra. Dal 1984 inizia a lavorare al progetto della Fundació Antoni Tàpies di Barcellona che viene inaugurata nel 1990. Nel 1993 partecipa nuovamente alla Biennale di Venezia, rappresentando la Spagna nel padiglione ufficiale insieme a Cristina Iglesias, e ciò gli vale il Leone d'Oro alla Pittura. Tàpies è stato uno dei rappresentanti chiave della pittura spagnola del XX secolo, inserendosi tra le esperienze surrealiste e informali e dando origine ad una estetica personale che ha anticipato le tendenze dell'Arte Povera. L'artista muore il 6 febbraio del 2012 nella città natale di Barcellona.

## **Manolo Valdés**

Manolo Valdés nasce a Valencia nel 1942 e nel 1957 entra nella Escuela de Bellas Artes de San Carlos nella quale rimane per due anni, decidendo poi di abbandonarla per dedicarsi completamente alla pittura. Nel 1964 fonda, con Juan Antonio Toledo e Rafael Solbes, il gruppo artistico "Equipo Cronica" che sopravvive fino alla morte di Solbes nel 1981.

Nel 1983 l'artista incomincia ad imporsi nell'ambito della grafica e viene premiato con il Premio Nazionale della Arti Plastiche. Tre anni dopo viene invitato alla Biennale del Festival Internazionale di Arti Plastiche di Bagdad e viene premiato con la Medaglia D'oro.

Nel 1989 Valdés decide di trasferirsi a New York. Lì l'artista continua la sua sperimentazione e apre il proprio studio, legandosi alla famosa galleria Marlborough. A partire del 1992 l'artista incomincia a spostare la sua attenzione verso la scultura in legno, realizzando grandi tavoli su cui giacciono libri, vasi greci e lampade. Dal 1994 oggetti presi dalla quotidianità entrano a far parte delle sue opere.

Nel 1999 l'artista rappresenta la Spagna alla Biennale di Venezia accanto a Esther Ferrer e Carles Santos. Solo nel 2000 Valdés ritorna in Spagna, alternando i suoi soggiorni tra Madrid e New York e realizzando l'insieme di sculture per il Terminal 4 dell'aeroporto di Madrid "Barajas". Nel 2002 il Guggenheim di Bilbao organizza una retrospettiva sull'artista valenciano e nel 2006 Il Museo Reina Sofia gli dedica una importante mostra antologica volta a ricostruire la sua carriera artistica fino ad allora.

**Entrevista a Carmen Calvo**  
**A cura di Giulia Crespi**  
**Agosto 2012**

**GC: Cual fue su reacción cuando Victoria Combalía le propuso de participar a la Bienal de Venecia con Joan Brossa?**

CC: Victoria Combalía es una gran historiadora y tiene una mirada muy amplia sobre el arte. Por consiguiente me siento muy orgullosa que pensara en mi trabajo para esta representación. Mi participación en la Bienal de Venecia fue, una experiencia muy positiva. Se produjo una gran empatía con el gran poeta del surrealismo Joan Brossa: dos mundos dentro del objeto.

**Las obras que usted presentó fueron realizadas específicamente por la Bienal?**

Fue un proyecto realizado en silencio pues, no se sabía si sería elegida. Todo este trabajo fue pensado expresamente para el espacio del pabellón de España.

**Me parece que sus obras se pueden cualificar a mitad entre pintura y escultura. Este siempre ha estado el marco de su producción? Y sigue siendo así?**

Siguiendo la tónica de manipulación de materiales y teniendo una paleta extensa de materiales, siempre incorporo nuevas formulas diferentes como la fotografía y el video. Me considero pintora. Hay muchas maneras de pintar, y mi trabajo siempre está entre la luz y la sombra. Hablo del volumen, por consiguiente, el relieve y el bajo relieve están presentes en mi trabajo.

**Cuales son las principales referencias históricas para sus obras?**

Los referentes son la pintura, la escultura, el cine y la literatura de cualquier época. La mirada del día a día es uno de los apuntes más

interesantes. La observación de los personajes y el mundo que nos rodea.

**En sus obras hay casi siempre un elemento intimista, personal que reconduce a temas asociados a la infancia, a la familia o al sexo. Cual es la principal interpretación de sus producciones?**

Mi trabajo es la observación diaria de un tiempo no tanto vivido personalmente, sino de una generación y una preocupación por los temas sociales que están presentes.

**El tema de la mujer y de su liberación sexual me parece uno de los mas profundos, como hay que mirar estas obras?**

Los temas en mi trabajo son muy abiertos, es el día a día y, sin duda, mi condición de mujer hace que me preocupe y reivindique la posición que nos merecemos en la sociedad

**Si la temática de lo femenino es una de las principales en sus obras, como fue y como es ser una mujer en el mundo del arte en España? y sobretodo cuando usted empezó su carrera?**

En mi juventud la situación de la mujer era complicada, ahora, sin embargo, es más abierta nuestra situación, pero no hay que bajar la guardia. El tema está vigente en estos momentos.

**Como fue su enfrentamiento con las obras de Joan Brossa? Considera la colaboración con el un éxito?**

En la selección, la mirada de Victoria Combalá fue muy precisa. Dos artistas que trabajan con objetos matéricos y construyen diálogos que hablan del ser humano. Exponer con Joan Brossa, conocerlo y poder tratarle fue un gran privilegio.



**Como usted consideraba el evento la Bienal a Venecia? Y como lo considera ahora?**

Los eventos siguen existiendo. Ferias, encuentros, bienales. Todo ello tiene sus épocas, pero son necesarios para la divulgación de la obra del artista. Creo que no hay que considerarlos como un premio. Las obras deben salir del estudio, de manera que puedan dialogar con el público. Si no ¿qué sentido tiene pintar, esculpir...?.

**Para usted cual era la idea sobre el arte español que la comisaría Victoria Combalía quería trasmitir en aquella edición de la Bienal?**

El creador realiza su trabajo, Victoria Combalía dirigió la unión entre dos artista de generaciones diferentes: Joan Brossa con una extraordinaria carga poética y rompedora para su época, pero totalmente vigente en la actualidad. Y mi trabajo se unía correctamente a su proyecto. Dos maneras de mirar y dos generaciones diferentes del arte español que no se conocía fuera de España.

**Como considera la situación del arte español ahora? Y como usted considera su obra en el panorama internacional?**

Nunca pienso en la repercusión que pueda llegar a alcanzar mi trabajo. Es mejor tener dudas, porque esto te hace ser más libre en los proyectos.

**Entrevista a María de Corral**  
**A cura di Giulia Crespi**  
**Settembre 2012**

**GC: Usted ha trabajado mucho en la Bienal de Venecia, en el 1986 en la sección de APERTO, en el 1988 como comisaria del pabellón español y finalmente en el 2005 como directora junta a Rosa Martínez.**

**Cual piensa fue el resultado mejor, con las oportunas diferencias claramente?**

MdC: Indiscutiblemente lo más satisfactorio e interesante fue mi experiencia como directora en 2005, especialmente por las dimensiones del proyecto y sus posibilidades.

**En el 1988, como comisaria para el pabellón, usted inaugura una nueva formula que será muy utilizada en los años después, o sea la idea de presentar un artista muy conocido y consagrado y un artista joven: en este caso Jorge Oteiza y Susana Solano. Porque usted ha elegido dos escultores para representar España en el exterior? Piensa que en aquel tiempo era la mejor forma para dar a conocer el arte de España?**

En 1988 la Bienal de Venecia recuperó, entre otros, el Premio al mejor Pabellón y mi intención fue presentar un Pabellón sobre escultura con dos artistas. Uno, pre minimalista como Oteiza, y otra, post-minimalista, como Susana Solano. Tanto el catálogo como los textos y presentaciones hablaban siempre de un Pabellón en su conjunto.

**Oteiza había rechazado de exponer sus obras en la famosa Bienal del 1976 para protestar contra la no asignación de un espacio solo para los países vascos. Diez años después usted elige de proponerlo a lado de Susana Solano. Cual fue su reacción?**

Jorge Oteiza era un artista excepcional pero una personalidad muy compleja a todos los niveles y con cambios y reacciones inesperadas. Estuvo encantado de participar en el Pabellón cuando se lo propuse. Yo acababa de hacer en Madrid y Barcelona su primera gran exposición retrospectiva y eso le ayudó a tomar la decisión favorable de participar en la Bienal.

**Los dos artistas desarrollan motivos sobre el espacio, indagando no solo las relaciones de las obras con el espacio físico alrededor sino también los equilibrios interiores a las mismas obras. Se puede hablar para los dos de obras metafísicas?**

Para mí la obra de Susana Solano es muy autobiográfica, siempre relacionada con la mujer, el cuerpo, su entorno. Oteiza si es un artista metafísico en algunos de sus planteamientos.

**“Las estaciones“ de Susana Solano fueron realizadas específicamente por esta edición de la Bienal? Y como dialogaron con las obras de un maestro como Oteiza?**

Hubo un diálogo muy fluido al ser dos artistas excepcionales pero completamente diversos.

**Oteiza era Vasco y Susana Solano catalana. Cuales fueron las fundamentales diferencias entre el arte de estas dos regiones?**

Ambos son artistas de talla internacional y han participado en diversos eventos de nivel mundial. Yo nunca los circunscribiría a sus lugares de origen. En el caso de Oteiza hay un fuerte enraizamiento, pero más a un nivel de pensador que de escultor. En el caso de Solano no hay un rasgo definitorio de su procedencia.

**Para la Bienal del 2005 cual fue el tema general que usted y Rosa Martínez quisieron desarrollar? Cual fue el lema fundamental de toda esta edición?**

Dada la premura con la que fuimos nombradas directoras se decidió desde un primer momento que cada una sería directora de un espacio y por lo tanto desarrollaría su exposición de manera independiente. Ese fue el motivo por el cual cada una tenía un título distinto y unos conceptos muy diversos.

**Cual era la situación del arte español en aquel momento? En que dirección se estaba moviendo?**

En ese momento y tras los acontecimientos del 11-S, todo el arte era muy global y con intereses similares aunque se expresaran de manera diferente en cada país.

**Que piensa de la elección de Bartomeu Marí de dedicar el pabellón español del 2005 a la obra de Antoni Muntadas? Piensa que su trabajo bien representaba la situación artística española?**

Un Pabellón rara vez representa la situación artística de un país en su totalidad. Para mí la elección de Muntadas por Bartomeu Marí fue acertadísima ya que Muntadas es un artista muy global y que está siempre en contacto con la situación real y actual del mundo.

**En general que piensa usted de la Bienal como instrumento para conocer el arte actual? Piensa que bien cumple su función de difusión de las modernas tendencias?**

Creo que es quizás de las manifestaciones culturales donde mejor representada se ve la realidad del arte. Cumple muy bien la función de difusión de las diversas tendencias y situaciones del momento.

**Y que valor ha tenido para el arte español desde el 1976?**

Ha sido siempre un impulso muy positivo para los artistas españoles seleccionados.

**Como critico de arte y comisaria, que tendencias hay en arte actual español? se pueden acercar a las de otros países? Y cuales? Que piensa de la situación del arte actual?**

Aunque no esté tan difundido como el arte de otros países pienso que el arte español contemporáneo ha tenido siempre un gran nivel internacional. La situación actual es interesante, refleja la complejidad del momento en que vivimos a través de todo tipo de expresiones artísticas.

## **Colloquio con Carlo Ripa di Meana**

**Maggio 2012**

Ho avuto la possibilità di incontrare Carlo Ripa di Meana a maggio, nella sua abitazione romana, chiedendogli di raccontarmi quello che è successo a Venezia per la Biennale del 1976 e per lo straordinario progetto spagnolo di cui l'istituzione da lui diretta si era fatta promotrice.

L'incredibile disponibilità e memoria di Ripa di Meana mi hanno permesso di scoprire aspetti della vicenda che altrimenti non avrei conosciuto e che hanno così arricchito la mia ricerca.

Carlo Ripa di Meana mi racconta come la decisione di dedicare un progetto speciale alla Spagna per la Biennale del 1976 era stata presa sulla scia dell'edizione di due anni prima dedicata al Cile e al colpo di stato perpetrato da Pinochet. Questa era stata la "Biennale della ripresa", dopo le contestazioni del '68, risolta da un nuovo statuto entrato in vigore nel 26 luglio 1973. Grazie al nuovo statuto, infatti, si rifinanziava l'ente, che fino ad allora pesava sul bilancio dello stato, della regione, della provincia e della città. Racconta Ripa di Meana come il vecchio statuto consentiva allo Stato di nominare un gran numero di consiglieri, più un vicepresidente di diritto, che era il sindaco della città. Dieci consiglieri rispetto al plenum a cui si aggiungevano quattro quote sindacali e un dipendente del personale. La parte libera da ipoteche dirette e stringenti era così la minoranza. Tra coloro che Ripa di Meana definisce "inclassificabili" in termini soltanto di sigle, vi era anche lui stesso, eletto poi presidente dal consiglio. Mi racconta come gli anni precedenti erano stati dominati da una contestazione contro il mercato e contro gli

interessi economici schiaccianti, ma anche contro quel clima “festivaliero” e “mondan-superficiale”. Si aggiungeva anche una protesta contro i luoghi adibiti alla Biennale, da sempre fissi ai Giardini per le arti visive, e al Lido per il cinema. Il teatro aveva invece mantenuto luoghi meno “biennaleschi”, anche prima della guerra, nei campi e nei campielli. Il nuovo statuto voleva il decentramento, la partecipazione, il carattere tematico e non “casuale” dovuto allo scorrere del tempo. Una Biennale a temi.

Era con questi propositi che la direzione della Biennale aveva deciso di dedicare l'edizione del 1974 al Cile e al suo attacco alla democrazia, con l'aiuto di celebri esiliati, come Carlos Altamirano, Sebastian Matta e gli Inti-Illimani.

Per l'edizione successiva, continua Carlo Ripa di Meana, la Biennale aveva pensato di intercettare quello che stava succedendo in Spagna, che aveva dato segnali evidenti ormai di conclusione del franchismo, confermati dalla chiamata degli eredi della monarchia spagnola a Madrid e che allora risiedevano a Roma.

L'opposizione, che nel frattempo si era esiliata Parigi, si prestava a ritornare in Patria non, precisa Ripa di Meana, forzando le frontiere, ma approfittando dell'ambiguità di fine regime.

La Biennale aveva quindi incominciato a prendere i contatti gli spagnoli che stavano in Italia, primo fra tutti il poeta Rafael Alberti. Intorno a lui vi era un gruppo di esuli che aveva tenuto uno sguardo ampio sulla Spagna, tra cui il giovane pittore, che faceva spola tra Parigi e Roma, Eduardo Arroyo. Vi era una folta schiera di persone che si appoggiavano a paesi liberi per dar conto di quello che succedeva in Spagna ed amplificarlo, e che avevano come retroterra politico il Partito Comunista. A guidare il Partito Comunista era Santiago Carrillo che stava a Parigi, ricorda Ripa di Meana. Egli aveva preso contatto anche con le “Comisiones Obreras”, guidate da Marcelino Camacho, che aveva contatti in Francia e in Italia, con

i sindacati, e in particolare con il mondo di Bruno Trentin, della CGIL. I contatti si allargavano anche ad una forza politica, che somigliava alla Democrazia Cristiana, che poi prese il nome di PP (Partido Popular). Ripa di Meana ricorda che a Venezia vi era poi un sacerdote, molto intelligente, che faceva capo alla Fondazione Querini Stampalia, allora guidata da Giuseppe Mazzariol, sfidante di Ripa di Meana alla presidenza della Biennale, Don Germano Pattaro, che aveva dato una mano alla realizzazione del progetto.

A questo punto una delegazione formata dal presidente e dai consiglieri Manlio Spandonaro, Mario Baratto e Giuseppe Rossini, si era recata a Madrid e Barcellona per incontrare artisti, intellettuali e forze dell'opposizione riunite nella Coordinacion Democratica. Con loro anche il fotografo Lorenzo Cappellini. Nonostante le perquisizioni che avevano dovuto subire alla frontiera con la Spagna, la delegazione era riuscita ad entrare nel Paese ed arrivare a Barcellona, dove aveva incontrato Tàpies e l'architetto Ricardo Bofill. A Madrid avevano incontrato Marcelino Camacho, Felipe Gonzales, segretario del Partito socialista e vari esponenti della Democrazia Cristiana spagnola, mettendosi d'accordo per un aiuto nell'organizzazione. Carlo Ripa di Meana ricorda che il loro principale intento era quello di esporre le opere simboliche, che erano riusciti a trovare, dell'esposizione di Parigi del 1937. Tra queste soprattutto la fontana di mercurio di Calder, che aveva intossicato, durante i primi giorni di apertura dell'evento, tutti i visitatori. Da Madrid erano partiti tutti i contatti e gli spagnoli li avevano aiutati molto, inviando materiale sufficiente e consentendo a Vittorio Gregotti, che allora dirigeva il settore arti visive della Biennale, di coordinare bene la realizzazione del progetto.

C'erano stati anche degli screzi poiché il governo spagnolo non gradiva l'accelerazione che la Biennale stava dando, tanto che il padiglione ufficiale era rimasto "cerrado". La mostra a Venezia



cadeva nel momento il cui il cambiamento non era pieno e in cui c'era un governo di transizione e Carlo Ripa di Meana ricorda che la cultura italiana aveva dimostrato forte interesse nei confronti della cultura spagnola.

Alla mia domanda se si trovasse d'accordo con l'affermazione di Tomás Llorens, che definiva il progetto spagnolo alla Biennale del 1976 un vero insuccesso, Carlo Ripa di Meana mi ha quindi risposto di credere il contrario e di considerarlo un buon esito nella storia della Biennale, forse solo un po' sopraffatta dall'edizione dell'anno successivo dedicata all'Unione Sovietica, dove veramente ci fu un conflitto minaccioso.

Carlo Ripa di Meana è stato presidente della Biennale di Venezia dal 1974 al 1978. Nel 1970 viene eletto, nelle prime elezioni regionali, consigliere del PSI e nominato presidente della commissione statuto e presidente del gruppo socialista. Negli anni successivi si avvicina alle posizioni politiche di Bettino Craxi e tra il 1979 e il 1984 diviene deputato socialista al Parlamento Europeo. Dal 1985 al 1992 diviene Commissario europeo alla cultura e all'ambiente nelle Commissioni Delors I e II. Nel 1992 è Ministro per l'ambiente nel primo governo Amato, dimettendosi solo l'anno dopo. Tra il 1993 e 1996 è leader di Verdi, con i quali viene nuovamente eletto deputato al Parlamento europeo. Dal 2005 al 2007 è presidente dell'associazione nazionale ambientalista Italia Nostra, mentre dal 2007 a oggi Ripa di Meana è presente di Italia Nostra Roma.

## **La Biennale Rossa. Conversazione con Tomás Llorens**

**A cura di Enriqueta Antolín**

**Traduzione a cura di Giulia Crespi**

**EA: Non c'è mai stata una polemica così grande rispetto alla partecipazione spagnola in una Biennale. Come definirebbe oggi quella esposizione della quale fu il principale responsabile?**

TL: Un grande insuccesso

**Suppongo sia un modo di dire...**

Per quanto riguarda me e tutti i collaboratori fu un grande impegno intellettuale, però fu mal compreso sia in Spagna che fuori. In questo senso dico che fu un insuccesso.

**Forse non vi siete presi il disturbo di spiegare il progetto...**

Lo abbiamo spiegato mille volte. Per iscritto, a voce, attraverso articoli, nelle conferenze stampa, con documenti che circolarono alla stessa Biennale...

**Però non vi capirono**

Io penso di no. Le circostanze politiche non erano adeguate per un progetto come il nostro, e questo anche io lo capisco. Il nostro era un progetto destinato all'insuccesso.

### **Le dispiace spiegare ancora una volta in cosa consistette?**

Il nostro progetto voleva fare una teoria dell'arte contemporanea in Spagna sotto Franco. Il punto di partenza era: c'è un regime dittatoriale per quarant'anni e, nonostante la repressione, è certo che ci sono movimenti d'avanguardia. La questione era determinare che carattere storico avevano questi movimenti d'avanguardia, dove posizzarli. Credo che l'argomento proposto fosse molto semplice: l'avanguardia è un progetto che ha avuto sempre una vocazione di trasformazione sociale e

l'avanguardia artistica ha, in una maniera o nell'altra, una vocazione di trasformazione politica. E quindi: come si può accettare che quest'avanguardia sia nata durante un momento immobilista e dittatoriale? La risposta è stata: perché l'idea di novità è tollerata dal Regime fino al punto concreto in cui si produce l'assorbimento e l'integrazione dell'avanguardia stessa, dopo di che nasce una nuova ondata di avanguardia che vuole rompere con quel livello fino a che anche questo torna ad integrarsi, e così via. Alla fine succede che l'idea di avanguardia evapora.

### **Questa fu la sua tesi controversa...**

Sì, riassumendo sarebbe: l'avanguardia è sempre relativa, è sempre una fuga in avanti.

### **In qualunque tipo di società?**

Abbiamo capito che questo succede nella società capitalista, e, per tanto, quello che volevamo mettere in crisi era la nozione stessa di avanguardia in una società come la nostra.

### **Quando dice “noi”, si riferisce ai membri della sua squadra?**

Sì, valeriano Bozal, Alberto Corazòn e i membri di “Equipo Cronica”, Manuel Valdés e Rafael Solbes. A loro e a me arrivò un invito della Biennale di Venezia affinché partecipassimo alla Biennale del '76, quella che in seguito verrà chiamata Biennale Rossa. In quel momento in Italia c'era al governo la Democrazia Cristiana, però con forti influenze del Partito Comunista italiano e con un grande partecipazione dei sindacati e dei partiti politici di sinistra.

**Ci fu una differenza sostanziale tra questa Biennale e le precedenti?**

Ovviamente. Uno dei principi della Biennale Rossa era diminuire l'autonomia dei padiglioni nazionali, per dare maggiore importanza agli artisti e intellettuali, ovvero, al settore produttivo dell'arte, al posto dei Ministeri degli Esteri di ciascun paese. Si cercava anche di essere più rigidi nel dare un tema per ogni Biennale. Nel caso del '76 il tema era "l'ambiente" e si creò un comitato di censura per rifiutare chi non rispettava il tema proposto.

**Considerava interessante questo nuovo orientamento della Biennale?**

Sì, anche se non lo condividevo a pieno. In realtà i temi dell'organizzazione non mi interessavano molto. Io ero lì come storico dell'arte, che è quello che sono: un filosofo che lavora in estetica.

**E che forse vedeva queste questioni con una certa distanza...**

È vero. Il caso è che decidemmo di comun accordo di presentare una revisione dell'arte spagnola dalla fine della Guerra Civile fino al 1976, quaranta anni in totale.

**E con Franco ancora al potere...**

Non bisogna dimenticarlo. E il progetto che presentammo era autonomo, completamente distaccato da quello che la Spagna avrebbe invece potuto presentare alla Biennale.

**Mi sembra che questa sia una delle questioni che sempre risulta meno chiara quando si parla di questo tema...**

È così. Non è mai chiaro e, senza dubbio, è fondamentale per capire il carattere del nostro progetto. Non abbiamo mai voluto realizzare una rappresentazione nazionale spagnola, della Spagna franchista. Avevamo ricevuto un incarico direttamente dal Consiglio della Biennale per dare vita ad una esposizione con una tematica storica:

Avanguardia artistica e realtà sociale. Il tema aveva una componente politica che ci interessava molto.

### **Continua ad interessarla anche oggi?**

Continua ad interessarmi perché i presupposti teorici a partire dai quali ho elaborato quel progetto, li condivido in gran misura.

### **E mentre voi, scelti dalla Biennale, lavoravate al progetto, cosa succedeva con il padiglione ufficiale della Spagna?**

L'organismo della Biennale decise di chiudere il padiglione spagnolo per ragioni politiche. Nello specifico perché la Spagna non era un regime democratico. Quindi, ci sarebbe stato un solo progetto spagnolo: il nostro.

### **Insito: Franco era ancora vivo...**

Sì certo, quando presentammo il nostro progetto era luglio del 1975. A settembre ricevemmo la lettera che eravamo stati accettati e si formò una commissione che annoverava, oltre a coloro già citati, Antonio Saura, Agustín Ibarrola e Oriol Bohigas. Alla fine di settembre tornai dall'Inghilterra, dove vivevo, e ci riunimmo. Oriol, come architetto, si prese l'incarico di disegnare l'esposizione, Valeriano e io ci occupammo del contenuto, d'accordo con il progetto di pittura e scultura che avevo difeso. In ottobre ci mettemmo al lavoro. Io non avevo mai realizzato una esposizione e per me fu un'occasione speciale e molto importante, nella quale misi tutta la mia voglia e il mio entusiasmo.

### **Diceva che in ottobre vi siete messi al lavoro e...**

E in quel momento vi fu uno stop poiché il Consiglio della Biennale aveva ricevuto una serie di lettere di proteste da parte di artisti e critici spagnoli in disaccordo con il nostro progetto, con la commissione... poi morì Franco e la Biennale ci impose alcuni mesi di fermo. Non sapevano cosa sarebbe successo in Spagna e temevano per il peggio.

**Da quel momento, se non mi sbaglio, quello che successe fu che l'opposizione al progetto da lei rappresentato crebbe.**

Fu così, e con una grande intensità. Ci fu una lettera di Aguilera Cerni inviata al presidente della Biennale, firmata anche da José Maria Moreno Galván, Alberti, che viveva a Roma, Giulio Carlo Argan...era una parte del partito comunista con molta autorità, molto rispettata. Di fatto la Biennale li ricevette con molto rispetto.

**Però così, a prima vista, non si capisce su cosa si fondava la loro protesta...**

Protestavano perché avrebbero preferito un progetto tattico, un progetto di riconciliazione nazionale, mentre il mio progetto non teneva in grande considerazione politiche tattiche.

**Però era ugualmente politico. E di sinistra.**

Era politico a livello teorico, poiché di ispirazione marxista. Però ricordiamo che il marxismo è una scuola filosofica.

**Ugualmente non smette di essere curioso il fatto che il suo progetto fu rifiutato proprio da coloro che le erano più vicini, come se il progetto che avevate presentato fosse stato una difesa della società capitalista.**

Era tutto il contrario. Pensavamo che la Spagna era soprattutto una società capitalista e l'oggetto della nostra critica era la società capitalista. Pensavamo anche, e continuo a pensarlo tuttora, che l'avanguardia si era convertita in una neoavanguardia accademica povera di contenuto e sostanza utopica. Tuttavia questa critica non fu capita in quel momento.

**Perché troppo intellettuale o troppo avanzata?**

È possibile. La nozione di postmoderno non era ancora stata coniata e il nostro era un argomento che cercava di spiegare lo sviluppo dell'arte spagnola dal 1939 al 1976, come caso esemplare di un

processo storico, che sarebbe stato quello di tutta l'arte moderna del XX secolo.

### **Perché esemplare?**

Perché precisamente la Guerra Civile aveva fatto tabula rasa, dando inizio ad un processo di modernizzazione della cultura spagnola partendo da posizioni conservatrici molto radicali.

Era come tornare all'inizio della modernità e, in un periodo breve di quaranta anni, vedere tutto il ciclo. Questo è quello che fondamentalmente io pretendevo. Altri membri della commissione erano d'accordo anche se non quanto me.

### **Insomma, il suo progetto non fu capito. E ora, pensa che si capisca?**

Ancora meno, anche se per altre ragioni. Siamo lontani da quel periodo, viviamo in un momento di presa di coscienza che la modernità è finita, mentre allora era ancora viva. E, soprattutto, allora avevamo una cultura marxista che condividevamo e che portava con sé concetti come il processo storico o gli agenti del processo storico che maneggiavamo e che oggi la gente non capisce perché nemmeno li conosce.

### **Sì. Non è facile spiegare ai giovani questa relazione tra arte e politica che noi abbiamo vissuto.**

È molto difficile. La nozione di politica è cambiata, la maniera di intendere la politica ha rinunciato alla concettualizzazione totalizzante, il concetto stesso di totalità è un tabù, tutto ciò che richiama la totalità è rifiutato senza tentare di capirlo. Non è di moda e per tanto è molto difficile da capire.

### **Strano è il fatto che non la capirono, perché chi rifiutava il suo progetto era di sinistra.**

La sinistra raramente ha una ambizione teorica, e neanche in quel momento ce l'aveva. Noi ci azzardammo a parlare di crisi dell'avanguardia, e criticare l'avanguardia da una posizione di sinistra era un peccato, era stalinismo e, a partire dal 1960, lo

stalinismo era peccato per i marxisti; così si allontanarono da questi concetti. Questo per quanto riguarda la diffusione internazionale. Riguardo la diffusione del nostro progetto in Spagna incappammo in due problemi. Ovviamente dovevamo essere molto selettivi nella scelta degli artisti e coloro che rimasero fuori protestarono. Dicevano: "Anche noi siamo stati antifranchisti", e il dibattito si orientò in questa direzione. In secondo luogo, avevamo introdotto una critica alla società capitalista che in quel momento era totalmente inopportuna. In realtà anche oggi continua ad esserlo, non dimentichiamo che la Spagna postfranchista si basa su due dogmi: il primo è la "riconciliazione nazionale" che fu uno slogan proposto da Santiago Carrillo negli anni '50 e che significava che tutto ciò che entrava nella retorica dell'abbraccio era buono e tutto ciò che entrava nella retorica dell'analisi e della divisione era un male. Il nostro, quindi, era un male. L'altro dogma è: La Spagna è un paese basato sull'economia di mercato e, per tanto, è un paese capitalista, e questo non è da questionare. Il risultato curioso è che il nostro era un progetto intellettuale e di sinistra e le uniche critiche che ricevevamo arrivarono proprio dalla sinistra.

**Forse quello che non accettavano è che il regime politico non avesse un' influenza determinante nello sviluppo dell'arte?**

Questa argomentazione ci sembrò superficiale e falsa.

**E un po' populista, no?**

Certo. E noi eravamo marxisti radicalmente anti populistici. Quello che devo dire è che Ripa di Meana fu magnifico e ci appoggiò per tutto il tempo di fronte alle accuse dei comunisti italiani.

**Però in definitiva, di cosa l'accusavano?**

Di essere provocatori di sinistra, lo stesso che dicevano di Eduardo Arroyo, che era legato al nostro gruppo fin dal principio, come ponte tra Ripa di Meana, il Consiglio della Biennale e noi. Madrid vedeva Arroyo come un provocatore di sinistra, anticomunista e si ricordava che aveva esposto un quadro della Pasionaria quando Franco fece il primo accordo con gli Stati Uniti per le basi militari. In quel momento il PCE era a Mosca e diede la direttiva di zittire in Spagna qualunque tipo di protesta antiamericana. Arroyo creò quindi un quadro in cui



Dolores Ibarruri appariva come cameriera di Stalin, offrendogli in un vaso le basi americane.

**Sì, ricordo che questo quadro indignò molte persone.**

Anche molta gente onesta del Partito, gente che aveva passato venti anni in carcere: Simon Sanchez Montero per esempio, radicale, vero martire del franchismo. Isaac mi diceva: "Come fate a stare con questo che insulta Dolores? È un anticomunista e un provocatore...!"

**Situazione difficile...**

Direi di sì. Perché mentre da un lato ci rivolgevano queste critiche, dall'altra ci accusavano di essere marxisti stalinisti.

**Nonostante tutto, alla fine, questa storia produce una certa nostalgia. Non sembra tanto male il fatto che in un determinato momento l'arte abbia funto da bandiera.**

Questo sicuramente. Nella Spagna di Franco l'arte era una bandiera, cosa che non sempre fu una cosa cattiva, come si potrebbe pensare, poiché contribuì alla creazione di opere geniali. Penso alla poesia di Blas de Otero, per esempio, che era una bandiera ed era una meraviglia. Anche il cinema di Carlos Saura in alcuni momenti o il cinema di Bardem. La migliore pittura di Tàpies e quella dell'"Equipo Cronica" sono così buone grazie al contenuto politico.

**Torniamo alla Biennale Rossa e a coloro che furono in disaccordo con lei e presentarono il proprio progetto...**

Gli autori del progetto alternativo furono Moreno Galván e Aguilera Cerni e consisteva nel portare a Venezia duecento artisti. Ovvero: già che la Biennale vuole dare questa possibilità alla Spagna democratica, la Spagna democratica va alla Biennale con i suoi duecento artisti e ognuno con l'opera che preferisce. Questo era il progetto.

### **Voi come avete reagito?**

Abbiamo tentato di spiegare loro che non avevamo nulla contro il loro progetto, ma non era quello per cui la Biennale ci aveva chiamato. Insistevamo molto sul fatto che non pretendevamo mettere in scena una rappresentazione dell'arte spagnola. Alla fine un rappresentante dell'Assemblea degli Artisti, guidata da Canogar e Genovés, venne a Venezia per creare scompiglio durante l'inaugurazione. Riuscimmo ad incontrarlo prima e a convincerlo di non farlo.

### **Arrivò alla sensazione di avere tutto il mondo contro?**

No, perché molti artisti, critici e intellettuali rispettarono invece il nostro progetto. Alcuni decisero di aggiungersi, altri no, ma almeno non fecero della facile critica populista come gli altri. Una critica che, poco a poco, si diluì.

### **Il direttore della Biennale doveva decidere quale progetto scegliere?**

Prese in considerazione tutto, però dava meno valore al progetto alternativo. Più tardi sì, seppe dare voce ad altre realtà di questo momento tanto cruciale. Per esempio, il gruppo di artisti baschi si tirò fuori dal nostro progetto perché non voleva sapere niente della Spagna e, nonostante i miei rapporti diretti con loro, mandarono a Venezia un inviato, in piano militante.

Fu ricevuto dal Consiglio della Biennale che convocò una riunione con noi, loro e il Consiglio. Il basco parlò in basco, con un traduttore, e alla fine gli diedero un padiglione e misero la ikurrina.

### **E il catalani?**

L'opposizione fu minore perché avevamo alcuni amici in Catalogna e Tàpies entrò fin dall'inizio nel progetto. Cirici Pellicer ci criticò perché parlavamo in nome della Spagna e lui considerava l'arte catalana come non spagnola, ma in generale non ci fu un fronte attivo di opposizione.

## **E dopo tutti questi problemi, quando guarda indietro, cosa vede?**

Da un lato la Biennale che fu un successo assoluto. Fu visitata da 700.000 persone, il doppio di qualunque Biennale prima e dopo, e dall'altro la nostra mostra, che non fu capita. La critica internazionale non capì nulla, utilizzava dei cliché e diceva: "Questa è una esposizione politica per rappresentare la Spagna in cui è appena morto Franco e per promuovere la Spagna democratica". Così è come la critica aveva visto la mostra e, logicamente, ci ignorarono. Per quanto riguarda la critica italiana ci furono due fronti. La critica storica polemizzò con noi però ci capì, ma la critica giovane, che avrebbe continuato anche dopo la Biennale Rossa, era una critica che si interessava solo all'avanguardia di New York e, dal suo punto di vista, noi eravamo indesiderati.

## **E in Spagna?**

Qui il dibattito durò per un po' di tempo. Attraverso i grandi mezzi di comunicazione, la sinistra ci qualificava come polemici ma era comunque moderata, e la destra ci additava come marxisti e quindi come malvagi. Noi ci premurammo di ampliare il dibattito: io e Valeriano Bozal scrivemmo alcuni articoli, ma...alla fine erano tempi di "riconciliazione nazionale" e la storia si concluse lì.

## **Se l'attuale Biennale le offrisse lo stesso incarico, manterrebbe la sua posizione?**

L'idea di fondo sì, per quanto riguarda la critica alla nozione di avanguardia, però dovrei introdurre delle modifiche a causa di tutto quello che è successo dal 1976 a oggi. Ciò che più manterrei di quello che ho fatto allora è la selezione delle opere: riproporrei senza alcun dubbio il sessanta per cento delle opere allora esposte. Allo stesso modo aggiungerei alcuni nomi che allora non avevo incluso.

## **Per quanto riguarda la stessa Biennale, pensa che abbia ancora un senso?**

È in decadenza, ma questa non è una novità; la Biennale Rossa era già stata un tentativo di ravvivarla. Gli anni prima ebbe un periodo brillante, svolgendo una grossa funzione storica: recuperare lo

spirito della modernità e codificare la modernità dopo la Seconda Guerra Mondiale, quando l'Italia diventò una democrazia e la Biennale, che è il suo balcone artistico di comunicazione con l'esterno, tentò di convertirsi in un grande balcone d'apertura verso il XX secolo. Presto entrò in crisi, come tutta la modernità e questa durò fino agli anni '60. Negli anni '70 si fece largo un intento di rivitalizzazione, a partire dal compromesso politico di sinistra, ed è in questo contesto che nacque la Biennale Rossa. Successivamente invece si è di nuovo convertita in una istituzione prigioniera del mercato.

### **Quindi non la salva?**

L'arte più interessante di oggi è quella di coloro che si collocano al margine del sistema, e per questo la funzione della Biennale dovrebbe essere quella di formarsi nell'ambito dove queste resistenze possano avere una qualche effettività. E ciò perché è a Venezia che ancora appare, nonostante tutto, quel poco che rimane della resistenza nell'arte attuale<sup>184</sup>.

---

<sup>184</sup> L'intervista si trova nel volume: Rosalía Torrent, *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Turner, Madrid, 2003.

## Bibliografia

### Testi generali

Jorge Oteiza, *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, Cultura ispanica, Madrid, 1952

Rafael Santos Torroella, *El Surrealisme a Catalunya 1925-1975*, Dau al Set, Barcellona, 1975

La Biennale di Venezia, *Cronache della nuova Biennale*, Electa, Milano, 1978

Valeriano Bozal, Tomás Llorens (a cura di), *España: Vanguardia Artística y Realidad Social: 1936–1976*, Gustavo Gili Ed., Barcellona 1976

Achille Bonito Oliva, *Transavantgarde international*, Politi editore, Milano, 1982

Fernando Chueca Goitia, *Artistas Españoles de la Escuela de Paris*, Sala Luzan, Zaragoza, 1984

Kevin Power, *Pintores y escultores españoles 1981-1986*, Fundación de la Caja de Pensiones, Barcellona, 1986

Francisco Calvo Serraller (a cura di), *El arte visto por los artistas: la vanguardia española analizada por sus protagonistas*, Taurus, Madrid, 1987

Andrea Donaggio, *Biennale di Venezia: un secolo di storia*, Giunti, Firenze, 1988

Juan José Lahuerta, Angeles González García, Juan Navarro Baldeweg (a cura di), *Juan Navarro Baldeweg: opere e progetti*, Electa, Milano, 1990

Estrella de Diego, *Spanish art, spanish prints in the eighties*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1991

Ribes Veiga (a cura di), *Biennale di Venezia: da istituzione italiana a istituzione europea*, Studio tipografico, Roma, 1992

Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1939-1990*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995

*Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo della mostra tenutasi a Venezia nel 1995, Fabbri editore, Milano, 1995

Luxio Ugarte, *La reconstrucción de la identidad cultural vasca: Oteiza/Chillida*, Siglo XXI de España, Madrid, 1996

La Biennale di Venezia, *La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995 : artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, Electa, Milano, 1996

Francisco Calvo Serraller, *Paisajes de luz y muerte: la pintura española del 98*, Tusquets, Barcellona, 1998

Enrica Roddolo, *La Biennale: arte, polemiche, scandali e storie in Laguna*, Marsilio, Venezia, 2003

Rosalía Torrent, *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Turner, Madrid, 2003

Francesco Politi (a cura di), *Arte contemporanea*, Electa, Milano, 2003

Enzo di Martino, *Storia della Biennale di Venezia. 1895-2003*, Papiro Arte, 2003

Marco Mulazzani, *I padiglioni della Biennale di Venezia*, Electa, Milano, 2004

La Biennale di Venezia, *110 anni di attività de La Biennnale di Venezia: arte, architettura, cinema, danza, musica, teatro, archivio storico*, Venezia, 2005

Valeriano Bozal, *Estudios de arte contemporáneo II. Temas de Arte español del siglo XX*, Antonio Machado, Madrid, 2007

Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Milano, 2007

Clarissa Ricci (a cura di), *Starting From Venice*, et.al. edizioni, Milano, 2010

Gillo Dorfles, *Inviato alla Biennale. Venezia 1949-2009*, Libri Scheiwiller, Milano, 2010

Gillermo Zuaznabar, *Lo spazio nella forma. La scultura di Oteiza e l'estetica basca*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2011

## Cataloghi

*New spanish painting & sculpture*, catalogo della mostra tenutasi a New York, al MOMA, nel 1960, New York, 1960

Pedro Gimferrer, *Antoni Tàpies y el espíritu catalán*, Polígrafa, Barcellona, 1974

*Ugo Mulas: Le verifiche e la storia delle Biennali*, catalogo della mostra tenutasi a Venezia, ai Magazzini del Sale, nel 1974, La Biennale, Venezia, 1974

Juan Daniel Fullaondo (a cura di), *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1976

Annuario 1976, La Biennale, Venezia, 1976

38. *Esposizione Internazionale d'arte La Biennale di Venezia*: catalogo generale, Marsilio, Venezia, 1978

*Menashe Kadishman, Israel, Venice Biennale 1978*, Ministry of education and culture, Gerusalemme, 1978

*España: Biennale di Venezia 80*. Dirección General de Relaciones Culturales. Madrid, 1980

39. *Esposizione Internazionale d'arte La Biennale di Venezia*: catalogo generale, Marsilio, Venezia, 1980

Jacques Lassaigne, Alvaro Martínez-Novillo (a cura di), *Antoni Clavé*, catalogo della mostra tenutasi a Madrid, nella Salas de la Biblioteca



Nacional, nel 1980, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1980

*España en la Bienal de Venecia '82*, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1982

40. *Esposizione Internazionale d'arte La Biennale di Venezia*, catalogo generale, Marsilio, Venezia, 1982

*Antoni Clavé: Pabellón de España*. Bienal de Venecia, Programa español de acción cultural en el exterior, Madrid, 1984

41. *Esposizione Internazionale d'arte La Biennale di Venezia: arte e arti : attualità e storia*, catalogo generale. Venezia, 1984

*España en la XLII Bienal de Venecia*, 1986, Ministerio de Asuntos Exteriores : Ministerio de Cultura, Madrid, 1986

42. *Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia: arte e scienza*, catalogo generale. Electa, Milano, 1986

*España, artisti spagnoli contemporanei*, catalogo della mostra tenutasi a Milano, alla Rotonda di Via Besana nel 1988, Electa, Milano, 1988

*Pintura española: La generación de los 80: Una selección de obras del Museo de Bellas Artes*, catalogo della mostra tenutasi a Alava, al Museo de Bellas Artes de Alava, nel 1988, Diputacion Foral de Alava, Vitoria, 1988

*Jorge Oteiza/Susana Solano, de varia conmensuración, pabellón español en la 43. Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de cultura, Madrid, 1988

43. *esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia: il luogo degli artisti*, catalogo generale, Fabbri, Milano 1988

44. *Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia*, catalogo generale, La Biennale, Venezia, 1990

*Miquel Navarro: les ciutats*, catalogo della mostra tenutasi a Valencia, al I.V.A.M, nel 1990, IVAM Centre del Carme, Valencia, 1990

*Eduardo Chillida*, catalogo della mostra tenutasi a Venezia, a Ca' Pesaro, nel 1990, Fabbri editore, Milano, 1990

*Nacho Criado: piezas de agua y cristal*, catalogo della mostra tenutasi a Madrid, al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, nel 1991, Madrid, 1991

Tomás Llorens, Vicente Todolí (a cura di), *Alfaro*, catalogo della mostra tenutasi a Valencia, al I.V.A.M, nel 1991, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 1991

*Susana Solano: M.N.C.A.R.S. Palacio de Velázquez, Madrid, 10 de diciembre de 1992 - 17 de febrero de 1993; Whitechapel Art Gallery, Londres, 12 de marzo - 2 de mayo de 1993; Malmö Konsthall, Malmö, 29 de mayo - 11 de julio de 1993; Centre national d'art contemporain de Grenoble, 11 de septiembre - 31 de octubre de 1993*, catalogo delle mostre organizzate dal Museo nacional centro de arte Reina Sofía, Madrid, 1992

*Antoni Tàpies: XLV Bienal de Venecia: Puntos Cardinales del Arte. Pabellón de España*, Ministerio de Asuntos Exteriores y Ambit Servicios Editoriales, Barcelona, 1993

*Cristina Iglesias: XLV Bienal de Venecia: Puntos Cardinales del Arte. Pabellón de España*, Ministerio de Asuntos Exteriores y Ambit Servicios Editoriales, Barcelona, 1993

45. *Esposizione internazionale d'arte: punti cardinali dell'arte*, catalogo generale, Marsilio, Venezia, 1993

*Antoni Clavé*, catalogo della mostra tenutasi a Madrid, al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, nel 1994, Madrid, 1994

*Andreu Alfaro, Eduardo Arroyo : XLVI Bienal de Venecia, Pabellón de España*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas , Madrid, 1995

46. *Esposizione internazionale d'arte La Biennale di Venezia*, catalogo generale, Marsilio, Venezia, 1995

*Miralda: Obras 1965-1995*, Fundació La Caixa, Barcellona, 1995

*Miquel Barcelò: 1984-1994*, catalogo della mostra tenutasi a Valencia, al I.V.A.M, nel 1995

*Zaj*, catalogo della mostra tenutasi a Madrid, al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, nel 1996, Madrid, 1996

*Manolo Valdés*, catalogo della mostra tenutasi a Valencia, al I.V.A.M, nel 1996, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1996

*Joan Brossa, Carmen Calvo: España en la XLVII Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Electa, Madrid, 1997

47. *Esposizione internazionale d'arte: futuro presente passato*, catalogo generale, Electa, Milano, 1997

Carmen Gimenez (a cura di), *Cristina Iglesias*, catalogo della mostra tenutasi a New York, al Solomon R. Guggenheim Museum, nel 1997, New York, 1997

*Ana Laura Aláez: she astronauts*, catalogo della mostra tenutasi a Barcellona, nella Sala Montcada, nel 1997, Fundació "la Caixa", Barcellona, 1997

*Ferrán García Sevilla*, catalogo della mostra tenutasi a Valencia, al I.V.A.M, nel 1998, IVAM Centre del Carme, Valencia, 1998

*Eduardo Arroyo*, catalogo della mostra tenutasi a Madrid, al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, nel 1998, Madrid, 1998

*Esther Ferrer, España en la XLVIII Bienal de Venecia* Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1999

*Manolo Valdes, España en la XLVIII Bienal de Venecia* Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1999

*48. Esposizione internazionale d'arte: dapertutto*: catalogo generale, Marsilio, Venezia, 1999

*Susana Solano: dibuixos, escultures, fotografies, installaciones*, catalogo della mostra tenutasi a Barcellona, al Museu d'Art Contemporani de Barcelona, nel 1999, Barcellona, 1999

*Brossa: Poemas visuales 1975-1997*, catalogo della mostra tenutasi a Zaragoza nel 1999, Consorcio Cultural de Goya-Fuendetodos, Diputación Provincial, Zaragoza, 1999

*Tàpies*, catalogo della mostra tenutasi a Madrid, al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, nel 2000, Madrid, 2000

*Viaje a Venecia, a journey to Venice: 49 Bienal de Venecia, Pabellón de España*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2001

49. *Esposizione internazionale d'arte: Platea dell'umanità*, catalogo generale, Electa, Milano, 2001

*Carmen Calvo*, catalogo della esposizione tenutasi a Pamplona, alla Sala de Cultura García Castañón, nel 2001, Caja Navarra, Pamplona, 2001

*Sculpture espagnole: Francisco Leiro, Antonio Lopez-Garcia, Miquel Navarro, Jorge Oteiza, Manolo Valdes*, catalogo della mostra tenutasi a Monaco, alla Marlborough Gallery, nel 2002

*Carmen Calvo*, catalogo della mostra tenutasi a Madrid, al Palacio de Velázquez, nel 2002, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2002

*Muntadas: On Translation*, catalogo della mostra tenutasi a Barcellona, al MACBA, nel 2002, Actar, Barcellona, 2002

*Santiago Sierra: Pabellón de España, 50ª Bienal de Venecia*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2003

50. *Esposizione internazionale d'arte: Sogni e conflitti: la dittatura dello spettatore*, catalogo generale, Marsilio, Venezia, 2003

*Tàpies in perspective*, catalogo della mostra tenutasi a Barcellona, al MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, nel 2004, Actar, Barcellona, 2004

*Javier Pérez, Mutaciones, metamorfosis*, catalogo della mostra tenutasi a Madrid, al Palacio de Cristal - Parque del Retiro, nel 2004, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004

*On Translation: I Giardini, Pabellón de España, 51ª Bienal de Venecia*. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2005

51. *Esposizione internazionale d'arte: catalogo generale*, Marsilio, Venezia, 2005

*Paraíso fragmentado Pabellón de España, 52a Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Madrid, 2007

52. *Esposizione internazionale d'arte: Pensa con i sensi, senti con la mente: l'arte al presente*, catalogo generale, Marsilio, Venezia, 2007

*Santiago Sierra: 7 trabajos*, catalogo della mostra tenutasi a Londra, alla Lisson Gallery, nel 2007, Lisson Gallery, Londra, 2007

*Miquel Barceló*, catalogo della mostra tenutasi a Lugano, al Md'AM, nel 2006, Skira, Milano 2006

Demetrio Paparoni (a cura di) *,España, arte español 1957-2007*, catalogo della mostra tenutasi a Palermo, a Palazzo Sant'Elia, nel 2008, Skira, Milano, 2008

*Manuel Vilariño, Terra en trance*, catalogo della mostra tenutasi a Madrid nel 2008, Dirección de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2008

*Nuevas historias: a new view of Spanish photography and video art*, catalogo della mostra tenutasi a Stoccolma, al Kulturhuset, nel 2008, Hatje Cantz, Ostfildern, 2008

*Miquel Barcelò Pabellón Español. 53a Exposición Internacional de Arte, La Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, AECID, Madrid, 2009

53. *Esposizione internazionale d'arte: Fare mondi*, catalogo generale, Marsilio, Venezia, 2009

Angela Vattese (a cura di), *Cristina Iglesias: il senso dello spazio*, catalogo della mostra tenutasi a Milano, alla Fondazione Arnaldo Pomodoro, nel 2009, Milano, 2009

Francisco Calvo Serraller (a cura di), *Escultura española actual : el reino del silencio, entre el objeto y su ausencia, 2000-2010*, catalogo della mostra tenutasi a Segovia, al Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia. 2009

*Dau al Set: Joan Brossa, Juan Eduardo Cirlot, Modest Cuixart, Joan Ponç, Arnau Puig, Antoni Tàpies, Joan-Josep Tharrats*, catalogo nella mostra tenutasi a Madrid, al Museo de Arte Contemporáneo, nel 2010, Madrid, 2010

## **Riviste ed articoli**

“Comunicación”, n. 31-32. 1976, Repress, Madrid

Sandro Meccoli, “*Alla Biennale c’è la febbre spagnola*”. *Intervista a Luigi Nono*, “Corriere della sera”, 25 febbraio 1976

Santiago Amon, *La representación “no oficial “ de España en la Bienal de Venecia*, “El País”, 8 maggio 1976

“Guadalimar, revista de las artes”, n.13, 10 maggio 1976, Miguel Fernández-Braso, Madrid

Antonio Saura, *Una exposición demistificadora*, “Triunfo”, n.700, 26 giugno 1976

Vincente Aguilera Cerni, *Aguilera Cerni responde a Saura*, "Triunfo", n.703, 17 luglio 1976

Tina Merlin, "L'Unità", 18 luglio 1976

Ugo Finetti, *La Spagna democratica alla Biennale*, "L'Avanti!", 20 luglio 1976

Francisco Gor, "Nuestro proyecto abarca a todos los movimientos de Vanguardia", *Entrevista con Alberto Corazón, miembro de la comisión que ha elaborado el proyecto español en la Bienal de Venecia*, "El País", 25 luglio 1976

Juan Arias, *Los "pintores jóvenes" protagonistas de la Bienal de Venecia*, "El País", 28 maggio 1980

Francisco Calvo Serraller, *Apertura de la Bienal de Venecia, con un fuerte contenido conservador en las muestras artísticas*, "El País", 15 giugno 1982

Olga Spiegel, *Antoni Clavé será el representante oficial español en la Bienal de Venecia*, "La Vanguardia", 30 maggio 1984

Francisco Calvo Serraller, *Destacada presencia de artistas españoles en las bienales de Sídney y Venecia*, "El País", 24 giugno 1986

Francisco Calvo Serraller, *Presentado el pabellón español de la Bienal de Venecia*, "El País", 11 Giugno 1988

*El arte contemporáneo confluye en Venecia*, "El País", 24 giugno 1988

Francisco Calvo Serraller, *La Bienal de Venecia se orienta hacia las instalaciones*, "El País", 24 maggio 1990

Albert Escala, *La Bienal de Venecia apuesta por la juventud y la variedad cultural*, "La Vanguardia", 25 maggio 1990



Eduardo Chillida, "ABC", 27 maggio 1990

Maria Luisa Borrás, *El proyecto Honeymoon, eje del pabellón español en Venecia*, "La Vanguardia", 28 maggio 1990

Peru Egurbide, *Los cuatro puntos cardinales del arte, lema de la Bienal de Venecia*, "El País", 26 maggio 1993

Josep Massot, *La obra de Tàpies para la Bienal de Venecia alude al taoísmo y a la guerra en Bosnia*, "La Vanguardia", 5 giugno 1993

Maria Luisa Borrás, *Primer paseo por la Bienal de Venecia*, "La Vanguardia", 13 giugno 1993

*La Bienal concede el León de Oro de pintura a Tapies*, "El País", 14 giugno 1993

Rafael Sierra, *Arroyo e Alfaro levantan una "capilla laica" en la Bienal de Venecia*, "El Mundo", 4 giugno 1995

Marcos Ricardo Barnatan, *España supera la media general en la Bienal de Venecia*, "El Mundo", 9 giugno 1995

Gil Collado, *Nacho Criado*, "Lapiz", n. 108, gennaio 1995

*Nacho Criado*, "Lapiz", n. 123, giugno 1996

Peru Egurbide, *70 creadores reflejan en la Bienal de Venecia la variedad artística de tres décadas*, "El País", 12 giugno 1997

Peru Egurbide, *Germano Celant, contra la rigidez*, "El País", 12 giugno 1997

José Maria Parreno, *Brossa & Calvo: el objeto español*, "ABC de las artes", 13 giugno 1997

Peru Egurbide *Dos espanoles ajenos a las modas*, "El País", 13 giugno 1997

Francisco Calvo Serraller, *La Bienal de Venecia sorprende a los expertos por su tono equilibrado e inteligente*, "El País", 13 giugno 1997

Peru Egurbide, *El Balón con peineta de Brossa, imagen de España en la Bienal de Venecia*, "El País", 14 giugno 1997

Maria Luisa Borrás, *Brossa triunfante*, "La Vanguardia", 5 settembre 1997

Justo Barranco, *Poeta de la ironía y la magia*, "La Vanguardia", 31 dicembre 1998

*El pabellón español participa del "apertutto" de la Bienal de Venecia*, "El País", 28 maggio 1999

Carmen del Val, *Estamos saturados de arte occidental*, "El País", 8 giugno 1999

Fernando Samaniego, *Esther Ferrer y Manolo Valdés llevan a Bienal dos formas distintas de ver el arte*, "El País", 11 giugno 1999

Maria Luisa Borrás, *Cuatro artistas españoles*, "La Vanguardia", 12 giugno 1999

Francisco Calvo Serraller, *La común obsesión de los españoles Manolo Valdés y Esther Ferrer*, "El País", 13 giugno 1999

Fernando Samaniego, *El pabellón español de la Bienal hará un viaje a los límites de Venecia*, "El País", 19 gennaio 2001

Miguel Mora, *Achille Bonito Oliva: "Arroyo recuerda a un franquista de los sesenta"*, "El País", 15 febbraio 2001

*La Bienal de Venecia toca a los artistas*, "El País", 15 febbraio 2001

Fernando Samaniego, *Viaje a Venecia*, , "El País", 19 maggio 2001

Victoria Combalía, *La necesidad del arte contemporáneo*, "El País", 17 luglio 2001

Fernando Samaniego *El radical Santiago Sierra ocupará el pabellón de España en Venecia*, "El País", 8 febbraio 2003

Ángeles García, *La España tapiada de Sierra sofoca Venecia*, "El País", 15 giugno 2003

*La muestra de video Bad Boys completa la presencia española en la Bienal de Venecia*, "El País", 6 giugno 2003

*Muntadas será el representante español en la Bienal de Venecia*, "El País", 11 dicembre 2004

Carles Guerra, *Muéstreme su DNI*, "La Vanguardia", 11 febbraio 2004

*María de Corral y Rosa Martínez dirigirán la Bienal de Venecia*, "La Vanguardia", 13 agosto 2004

Carles Serra, *"Las bienales no son unas olimpiadas"*, *Entrevista a Antoni Muntadas*, "El País", 2 gennaio 2005

Fietta Jerque, *Los Límites entre arte y no-arte*, "El País", 5 marzo 2005

Fernando Samaniego, *Antoni Muntadas 'traducirá' el contexto político y cultural de la Bienal de Venecia*, "El País", 25 maggio 2005

Catalina Serra, *Muntadas transforma el pabellón español en Venecia en una aséptica sala de espera*, "El País", 9 giugno 2005

Ángela Molina, *Los Giardini son un Ready-made*, "El País", 18 giugno 2005

José Luis Estévez, *"El fetichismo de los nombres es uno de los problemas del arte"*, entrevista a Alberto Ruiz de Samaniego, "El País", 3 marzo 2007

Fietta Jarque, *Espana llevará a Venecia los "paraísos fragmentados" de cinco artistas*, "El País", 14 aprile 2007

Catalina Serra, *La mujer fugaz de Guerín*, "El País", 8 giugno 2007

José Luis Estévez, *Galicia estrella en Venecia*, "El País", 9 giugno 2007

Ángela Molina, *"No he querido hacer un espectáculo en Venecia"*, entrevista a Robert Storr, "El País", 9 giugno 2007

Stefano Caldana, Roberta Bosco, *El gallego Rubén Ramos quiere ver el crecimiento*, "El País", 28 giugno 2007

Ángeles García, *De paseo con Barceló por la Bienal*, "El País", 5 giugno 2009

Ángeles García, *Gorilas y espuma de mar para la Venecia de Barceló*, "El País", 21 maggio 2009

## **Tesi**

Tesi di dottorato di Rosalía Torrent Esclapes, *La Bienal de Venecia: datos para su historia. La participación española: el hito del 76*. Relatore Dr. Román de la Calle. Universidad di Valencia. Facultad de filosofía y ciencia de la educación, 1987

Tesi di laurea di Eleonora Martinello, *I padiglioni spagnoli alla Biennale di Venezia dal 1986 al 1999*. Relatrice Prof. Caterina Limentani Viridis. Università degli studi di Padova. Facoltà di lettere e filosofia. Dipartimento di storia delle arti visive e della música. Anno accademico 1999/2000

Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'architettura e della città, scienze della arti, restauro, di Maria Vittoria Martini, *Biennale di Venezia 1968-1978: la rivoluzione incompiuta*. Relatore Prof. Carlos Basualdo. Università Ca' Foscari. Anno accademico 2010/2011

Vorrei ringraziare il Professor Stringa per avermi aiutato nell'ideazione e nella realizzazione di questo lavoro.

Desidero poi ringraziare Carlo Ripa di Meana per la grande disponibilità dimostrata e per aver condiviso con me le sue interessanti e preziose memorie.

Ringrazio Carmen Calvo e María de Corral per aver trovato il tempo di rispondere alle mie domande, con la speranza di poterle presto incontrare personalmente.

Infine ringrazio chi ha condiviso con me questa “avventura”: i miei genitori per il sostegno che mi hanno dato; Emanuele, che è sempre dalla mia parte; Matteo, che è stato il primo a leggere le mie parole; le mie fonti di energia Giulia, Pauline e Sara; le splendide Margherita e Valentina, che hanno reso questi anni indimenticabili e Martina, che mi ha sempre fatto sentire come a casa.