



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M.
270/2004*)
in Storia delle arti e conservazione dei beni
artistici

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Il Padiglione Spagnolo alla Biennale di Venezia: un'analisi critica dell'attività espositiva dal 2001 al 2013

Relatori

Chiar.ma Prof.ssa Stefania Portinari
Chiar.mo Prof. Francisco Calvo Serraller

Correlatore

Chiar.mo Prof. Nico Stringa

Laureando

Anita Orzes
Matricola 817777

Anno Accademico
2013 / 2014

Indice

Introduzione: il fenomeno biennale	1
Il padiglione spagnolo alla Biennale di Venezia: una delle tante maschere del Carnevale	12
Maschera e realtà: i primi ottant'anni della partecipazione spagnola all'Esposizione Internazionale d'Arte	12
La Spagna vende cultura.	20
A cavallo tra due secoli	31
Il padiglione spagnolo alla 49 ^a , 52 ^a e 55 ^a Esposizione Internazionale d'Arte	41
La laguna veneziana: illusione o realtà?	41
<i>Viaje a Venecia</i>	47
Spettacolo veneziano	48
Opere originali e riproduzioni narcisiste	52
Recipiente allegorico	57
Genesi letteraria, sviluppo filosofico	63
Detriti che travolgono; guide che allontanano	73
Demolizioni: <i>de-construcciones</i>	74
<i>Descampados</i> : il non-luogo del luogo	77
Lara Almarcegui tra Land Art e dadaismo	81
Gordon Matta-Clark e Lara Almarcegui: il sottosuolo e la dissezione architettonica	83
Innovazione carente, strategia ripetuta	87
Il padiglione spagnolo alla 50 ^a , 51 ^a e 54 ^a Esposizione Internazionale d'Arte	89
La critica delle istituzioni	89
Critiche che precedono l'inaugurazione	93
<i>Performance</i> sulla frontiera	96

Se realizzi il lavoro otterrai la retribuzione pattuita	100
Una biennale nella Biennale: i Giardini di Castello nei Giardini di Castello	105
Critiche alle critiche: i padiglioni secolari	111
<i>Lo inadecuado</i> come forma d'essere, pensare e comportarsi	119
La ragnatela concettuale di <i>Lo inadecuado</i> : un progetto adeguato in un sistema dell'arte (in)adeguato?	131
<i>Discursive biennials</i> : la biennale è il soggetto e l'arte l'oggetto?	135
L'arte di cambiare il sistema	145
Il padiglione spagnolo alla 53 ^a Esposizione Internazionale d'Arte	147
Un padiglione maiorchino, africano e nomade	147
Viaggiare con Barceló, viaggiare dentro Barceló...	153
Una retrospettiva.... Un'altra volta?	158
Epilogo	161
Bibliografia	168
Sitiografía	187
Allegato 1. Intervista a Estrella de Diego	193
Allegato 2. Intervista a Rafael Lamata (Los Torreznos)	199
Allegato 3. Intervista ad Alberto Ruiz de Samaniego	205
Allegato 4. Intervista a Lara Almarcegui	213
Apparato illustrativo	216

Introduzione: il fenomeno biennale

Una biennale è uno dei più importanti e visibili luoghi critici di sperimentazione per l'arte contemporanea e per la generazione di un dibattito pubblico sulle nuove tendenze artistiche, le nuove strategie curatoriali e le risposte del pubblico. Nel 2005, in occasione del suo 110° anniversario, la Biennale di Venezia ha organizzato il simposio *Where Art Worlds Meet: Multiple Modernities and the Global Salon?*¹ presentato da Robert Storr. Il proposito del simposio era discutere il ruolo della Biennale di Venezia in relazione ad altre grandi esposizioni che si distribuiscono in distinte parti del globo. Questa conferenza, nella quale Storr la identifica come l'erede del salone parigino, conferma che, essendo la prima mostra internazionale d'arte, con frequenza biennale, è stata il modello di riferimento per la maggior parte delle biennali esistenti ed è, per noi, il punto di partenza della complessa analisi del "fenomeno biennale".

Secondo il luogo comune, nel 1887, i tavolini del Caffè Florian, luogo d'incontro degli intellettuali veneziani, hanno partecipato ad uno degli avvenimenti più importanti della storia dell'arte: le discussioni sulla nascita dell' *Esposizione Internazionale d'Arte* (1895)². Una fondazione dovuta a considerazioni di carattere anche ideologico, dato che gli anni in cui nasce erano anni in cui la *Serenissima* desiderava incrementare la sua vocazione turistica. Nonostante nel catalogo si legga che il proposito fosse offrire una proposta artistica che non si limitasse solo all'arte italiana, una forma per arricchire il patrimonio culturale di artisti ed intellettuali³, vi erano altri obiettivi non dichiarati. Tra

¹ STORR Robert, *Las bienales ¿foro para el arte o salón general?*, Fundación ICO, Madrid 2007. Partendo dalla relazione tra le biennali e i saloni francesi del XVII secolo, l'autore affronta l'eterogenea realtà di una biennale, la sua relazione con la critica e le difficoltà per i curatori di organizzare un evento coerente con la propria storia, la relazione con il luogo e le aspettative del mondo dell'arte.; BASUALDO Carlos, 'The Unstable Institution', *MJ. Manifesta Journal: journal of contemporary curatorship*, Silvana Editoriale, Milano, n° 2, inverno 2003/primavera 2004, pp. 50-61. A proposito dell'idea di "spettacolarizzazione" dell'arte e della cultura, teorizzata da Robert Storr, il saggio di Carlos Basualdo completa il discorso sull'identificazione di una biennale come fenomeno di *mass-culture* e la trasformazione economica e informativa del capitalismo tardivo.

² La maggior parte della bibliografia pubblicata fino al momento indica il Caffè Florian come luogo emblematico per la fondazione della Biennale di Venezia. Questo dato, più che una verità assoluta, corrisponde ad un "luogo comune". Studi in atto, e non ancora pubblicati, dell'Università Ca' Foscari di Venezia suggeriscono invece come la Biennale di Venezia trovi la sua origine nell'Accademia di Belle Arti.

³ *Biennale di Venezia, Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Fratelli Visentini, Venezia 1895, pp. 3-5. "(...)Eletta, parte dalla Giunta municipale, parte dall'assemblea degli artisti veneziani, una Commissione consultiva, con l'incarico di suggerire le norme delle divise Esposizioni, essa manifestò unanime il voto che queste dovessero ampliarsi oltre i confini dell'arte italiana. Infatti - diceva la Commissione - una mostra internazionale dovrà attirare maggiormente il pubblico con la fama degli illustri stranieri che vi concorreranno, porgerà a tutti gli intelligenti che non sono in grado

questi, l'idea di trasformare il mito rinascimentale di Venezia, la gloriosa potenza economica e navale, in quello di una Venezia nuova e moderna che si sarebbe convertita nel centro di un nuovo mercato artistico internazionale. L'idea era creare, nei Giardini di Castello, che nel 1887 avevano già dimostrato di essere un "luogo adatto ad ospitare questi tipi di avvenimenti"⁴, una struttura fissa per mostre internazionali, la quale si sarebbe trasformata in un'attrazione turistica stabile e avrebbe rilanciato economicamente la città. La città cosmopolita per eccellenza non poteva, e non doveva, perdere il suo ruolo e il suo splendore. Le nozze d'argento del Re Umberto I e della consorte Margherita di Savoia (aprile 1883) sono state l'occasione, o meglio ancora, il pretesto perfetto per celebrare la prima edizione.

Come si è appena visto, fin dal principio il proposito della Biennale fu quello di essere un'esposizione internazionale d'arte contemporanea e una piattaforma delle avanguardie artistiche. Se si ripercorrono le numerose edizioni, ci si renderà conto delle forti contraddizioni intrinseche alla Biennale, dovute alla giovane struttura dell'istituzione che si stava creando, organizzando e modificando in quegli anni. Una delle contraddizioni più rilevanti è constatare che, nonostante si identificasse come un'esposizione internazionale d'arte contemporanea, le prime edizioni dimostrarono come non fosse realmente internazionale e che lo stai ottenendo solo negli ultimi decenni, dopo un secolo di storia.

Nelle sue prime decadi, la Biennale sembrava essere contraria alla modernità tanto che Di Martino sostiene che è "un salone parigino chiuso alle novità"⁵: l'impressionismo francese, tendenza artistica riconosciuta a livello europeo, venne presentato solo nel 1910; nel 1905 la *Familia de saltimbanquis* di Picasso non venne esposta dato che "il

d'intraprendere lunghi viaggi il modo di conoscere e paragonare gli indirizzi estetici più diversi, e arricchirà il patrimonio intellettuale dei giovani artisti paesani, i quali dall'opera dei loro confratelli d'altre nazioni si sentiranno tratti a concipienti più larghi(...)"

⁴ ROMANELLI Giandomenico, *Venezia Ottocento. L'architettura, l'urbanistica*, Albrizzi Editore, Venezia 1988, pp. 40-56. Giandomenico Romanelli offre una panoramica sulla storia del *Sestiere* di Castello nell'epoca napoleonica. Dopo il progetto architettonico dell'architetto veneziano Giannantonio Selva nel 1807, che ha trasformato lo spazio dei Giardini di Castello da "quartiere densamente popolato" a "spazio destinato al popolo", questi hanno acquisito dimensioni esagerate ed i veneziani li consideravano un "luogo estraneo, alieno". Questo luogo, isolato dal cuore della città, ha incontrato la sua funzione nel 1887 con l'Esposizione Nazionale: le sue dimensioni l'hanno identificato come il "luogo adatto per ospitare questo tipo di avvenimento".; DONAGGIO ADRIANO, "L'istituzione delle Biennale", *ARTDossier: Biennale di Venezia. Un secolo di Storia*, Giunti, Firenze, luglio-agosto 1988, pp. 5-11. In quel momento tutte le grandi città italiane stavano celebrando la recente unificazione del Paese con esposizioni nazionali. Diversamente da Roma, Milano e Torino, l'esposizione di Venezia era esclusivamente d'arte.

⁵ DI MARTINO Enzo, *Storia della Biennale di Venezia 1985-2003*, Papiro Arte, Torino 2003, p. 19.

pubblico non l'avrebbe capita" e l'artista espose infine solo nel 1948⁶. Solamente dopo la Seconda Guerra Mondiale si palesò un interesse per le avanguardie europee. Altrettanto importante è constatare che, nelle prime ventotto edizioni (1895-1950), i Paesi che vi hanno partecipato corrispondono alle grandi potenze economiche e politiche: Belgio, Francia, Germania, URSS e Stati Uniti⁷. Nel 1952, la partecipazione raddoppia rispetto al 1938: da quindici a trentacinque paesi, tra cui Brasile, Canada, Colombia, Polonia e Romania.

L'ultima osservazione che bisogna fare riguarda la struttura dei padiglioni nazionali: quella che sembra essere una modalità per concedere la superficie adeguata ad una nazione, è nata anche dalla necessità di offrire uno spazio maggiore alle opere degli artisti italiani. Fin dalla seconda edizione (1897) si nota che il carattere internazionale dell'evento limitava lo spazio espositivo degli artisti italiani nel *Palazzo dell'Esposizione*, l'unico edificio in quel momento. Nel 1907, di fronte all'esigenza di offrirgli una visibilità maggiore, Antonio Fradeletto, segretario generale della Biennale, ha proposto di ubicare le opere degli artisti stranieri nei padiglioni, la cui costruzione è iniziata in quello stesso anno presso il recinto dei Giardini.

È possibile dunque notare come il modello di questa mostra è stato soggetto a un'evoluzione costante, cambi veloci e contraddizioni considerevoli. Tutto ciò è facilmente comprensibile se consideriamo che è stata la prima istituzione con l'obiettivo di essere internazionale. Questa piccola parentesi è fondamentale per capire che, se il modello "imposto" dalla Biennale di Venezia alle altre manifestazioni artistiche non era stabile fin dal principio, l'analisi del "fenomeno biennale" si complica ancora di più.

Dal 1895 al 1980 le biennali si potevano contare sulle dita di una mano: la Biennale di Venezia (1895), The Carnegie International (1896) a Pittsburgh (Pennsylvania) e la Biennale di San Paolo (1951). Nella decade degli anni Ottanta ha luogo il *boom* delle esposizioni d'arte contemporanea che ha determinato la moltiplicazione di centri di cultura: La Biennale dell'Avana (1984), di Istanbul (1987), di Lione (1992) o di Berlino (1996).

⁶ Sull'argomento cfr. anche BANDERA VIANI Cristina (a cura di), *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini 1948-1956*, Charta, Milano 1999 e TOMASELLA Giuliana, *Biennali di guerra. Arte e propaganda negli anni del conflitto (1939-1944)*, Il Poligrafo, Padova 2001.

⁷ Per consultare la partecipazione dei diversi Paesi alla Biennale di Venezia dal 1895 al 2001 vedi VECCO Marilena, *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel. Esposizione, vendita, pubblicizzazione dell'arte contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2002, pp. 120-126.

Il *boom* è accompagnato dall'uso indiscriminato del termine "biennale" per eventi che, come la Documenta di Kassel, la Triennale di Yokohama, Manifesta⁸ o la Biennale dell'Avana⁹, possiedono tutte le caratteristiche delle *mega-exhibitions*¹⁰ nonostante non abbiano una frequenza biennale.

Quello che permette, ed in certo modo condiziona l'analisi congiunta di tutte queste manifestazioni, siano biennali, triennali o quinquennali, è la presenza di elementi comuni: l'essere direttamente connesse al turismo locale, la loro implicazione a livello urbano che determina lo sviluppo della città, l'ampliamento della biennale fuori dei confini originali, l'apertura alla multiculturalità e l'ambizione ad incrementare la visibilità del paese. Inoltre, è fondamentale sottolineare che una biennale funziona come ponte tra l'aspetto "locale" e quello "globale", tra due poli, due estremità. Non si può parlare dell'aspetto "locale" senza quello "globale"¹¹ e viceversa.

Pertanto, quello che può sembrare un paradosso e che costituisce uno degli aspetti più difficili in una ricerca di questo tipo è che, per analizzare il fenomeno delle biennali e dei festival d'arte contemporanea, è d'obbligo parlare di "globalizzazione" senza prescindere dalla realtà locale che, nella maggior parte dei casi, ne è stata la forza motrice. Non si può parlare della Documenta di Kassel senza relazionarla con la ricostruzione della Germania dopo la Seconda Guerra Mondiale e senza menzionare la quinta edizione (1972), curata da Harald Szeemann, che la identifica come *Museum der 100 Tage*. Una biennale trasformata in una piattaforma "globale" dove si espongono le tensioni contemporanee di *medium*, culture, nazioni, generi, razze e classi sociali. Discorso simile si può fare con Manifesta, la caduta del muro di Berlino e il suo carattere itinerante.

⁸ Manifesta ha una frequenza biennale, quello che la distingue dalle altre biennali, e il motivo per cui è stata messa in questo gruppo, è il carattere itinerante dell'evento. Ogni edizione si organizza in una distinta città europea: nel 2000 in Lubiana (Slovenia), nel 2006 in Nicosia (Cipro), nel 2008 in Trentino-Alto Adige (Italia), nel 2010 in Murcia (Spagna), nel 2012 in Genk (Belgio) e nel 2014 in San Pietroburgo (Russia).

⁹ Le prime due edizioni hanno avuto una cadenza biennale (1984 e 1986). Dalla terza edizione la Biennale dell'Avana ha luogo ogni tre anni (1991, 1994, 1997, 2000, 2003, 2006, 2009 e 2012).

¹⁰ *Mega-exhibitions* è il termine utilizzato da Okwui Enwerson per riferirsi a tutte le esposizioni che convergono in questo fenomeno. Tim Griffin preferisce utilizzare l'espressione *a large-scale, transnational exhibition*. Ancora diversa è la definizione di René Block che le descrive come "a new type of exhibition established under the generic term biennial, which had a major impact upon the contemporary art scene". NIEMOJEWSKI Rafal, "Venice or Havana: A Polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial" in *The Biennial Reader*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2010, pp. 88-103; ENWEZOR Okwui, "Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form", *MJ. Manifesta Journal: journal of contemporary curatorship*, Silvana Editoriale, Milano, n° 2, inverno 2003/primavera 2004, pp. 94-119; GRIFFIN Tim, "Global Tendencies: Globalism and Large_Scale Exhibition", *Artforum*, Artforum Ed., Nueva York, novembre 2003, n° 42, pp. 153-207.

¹¹ HANRU Hou, 'Towards a New Locality' in VALDERLINDEN Barbara e FILIPOVIC Elena, *The Manifesta decade: debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*, MA: Roomade/MIT Press, Cambridge 2006, pp. 57-62.

Anche la Biennale di Gwangju, in Corea del Sud, e quella di Johannesburg, in Sud d’Africa, sono state fondate in momenti critici di transizione politica e sociale: rispettivamente, al ritorno alla democrazia dopo anni di dittatura repressiva e alla fine dell’apartheid.

Questi casi, per citarne alcuni, permettono di dimostrare che le biennali sono un ponte tra “local and global” e si può inserirle nel *Trauma Model*, teorizzato da Okwui Enwesor¹². Egli sostiene che la maggior parte delle biennali sono creazioni posteriori alla Seconda Guerra Mondiale e si originano come una risposta ai drammatici eventi storici che hanno interrotto il “vecchio ordine”. Tutto ciò le differenzia dalla Biennale di Venezia e di Pittsburgh che appartengono al *National Model*.

La distribuzione geografica delle *mega-exhibition* è un fattore che rende ancora più complessa l’analisi: non è possibile parlare indiscriminatamente di biennali occidentali (Venezia o Documenta) e non-occidentali solo da un punto di vista geografico. Infatti, le biennali non occidentali possono o essere nate con obiettivi ben diversi dalle occidentali, e continuare a mantenerli (ad esempio La Biennale dell’Avana)¹³ o possono aver visto la luce con obiettivi occidentali (La Biennale di San Paolo). Inoltre, esistono alcune biennali, come quella di Sydney¹⁴, che, indipendentemente dalla posizione geografica, si possono considerare occidentali per le caratteristiche economiche e storiche.

Analizzando la distribuzione geografica è particolarmente interessante citare le due biennali latinoamericane per eccellenza, la Biennale dell’Avana e quella di San Paolo, dato che la loro opposizione dimostra come le *mega-exhibitions*, geograficamente vicine non seguano lo stesso modello e abbiano obiettivi diversi.

¹² ENWEZOR Okwui, “Mega-Exhibitions ...*op. cit.* La complessa lettura del “fenomeno biennale” di Okwui Enwesor, che identifica la biennale come successore della Wunderkammer, si articola in quattro punti chiave: *History and Trauma, Modernity and Modernization, Enacting the Diasporic Public Sphere: Mobility, Mediation and Proximity to the West, Spectacle Spectatorship and Mega Exhibitions*. Per consultare una risposta critica a suddetta teorica cfr. BAKER George, “The Globalization of the False: a Response to Okwui Enwesor” in *The Biennial Reader... op. cit.*, pp. 446-453.

¹³ PÉREZ Isabel María, “Una perspectiva transfronteriza de ida y vuelta. Entrevista a Antonio Zaya” in *Bienal de La Habana para leer*, Universitat de València, Valencia 2009, pp. 507-510. Antonio Zaya sostiene che “la Biennale dell’Avana è la pioniera, e rompe con il discorso coloniale, accademico e razzista adottato per decenni in quel che si chiamava Occidente”. Successivamente afferma che, quando la Biennale dell’Avana ha aperto le sue porte, non aveva avversari istituzionali che la mettessero in secondo piano, perché né San Paolo né Venezia rappresentavano una sfida per la sua sopravvivenza. Con la Biennale di Johannesburg e con quella di Istanbul, la Biennale dell’Avana è entrata in una dinamica, se non competitiva, almeno parallela, dato che queste “adottano il discorso iniziato a Cuba”.

¹⁴ MCEVILLEY Thomas, “Arrivederci, Venice: The Third World Biennials (1993)” in *The Biennial Reader...op. cit.*, pp. 406-415. Thomas McEvilley esclude dall’analisi delle biennali non-occidentali la Biennale di Sydney sostenendo, correttamente, che l’Australia è una nazione del “Primo Mondo”.

La Biennale di San Paolo è stata ideata con l'intenzione di trasmettere un'idea di progresso, utilizzando l'iconografia e l'innovazione promossa dalle avanguardie artistiche occidentali, per portare in Brasile l'arte europea e, soprattutto, rivelare la continuità con la cultura europea. Si voleva evidenziare il progresso nella cultura visuale, prendendo così le distanze dai paesi latinoamericani. Completamente opposto era, e continua ad esserlo, il proposito dell'isola caribegna. Cuba vuole infatti costruire una piattaforma internazionale, alternativa alle biennali del *Gran Tour*, esponendo solo artisti di quello che un tempo era chiamato il "Terzo Mondo", generalmente emarginati ed ignorati nel panorama artistico internazionale. In questo modo si vuole impedire che le *mega-exhibitions* fabbrichino un'erronea idea della "cultura universale"; questa non sarà tale fino a quanto la cultura non sarà frutto di tutti i popoli.

L'analisi del fenomeno biennale non si decifra e definisce facilmente, tanto per le sue caratteristiche e le sue sfumature quanto per il fatto inconfutabile che ogni biennale possiede connotazioni specifiche. Queste devono essere analizzate sia in relazione alla sua storia, ai suoi propositi e alla sua struttura, passata ed attuale, sia alla realtà che la circonda, ovvero l'aspetto "locale" e quello "globale". In questo complesso panorama focalizzeremo la nostra attenzione su un evento specifico e su un Paese specifico: la partecipazione spagnola alla Biennale di Venezia, un Paese assiduo alla mostra¹⁵, nelle edizioni 49°, 50°, 51°, 52°, 53°, 54° e 55°. Queste sono state scelte con l'obiettivo di analizzare qual è il comportamento di un partecipante storico della Biennale nel XXI secolo, dove il vecchio schema di uguagliare l'identità nazionale con l'identità artistica è messo in discussione e sembra superato.

Le edizioni sono molto diverse tra loro: il XXI secolo si inaugura con *Platea dell'umanità* (2001) curata da Harald Szeemann, lo stesso curatore di *dAPERTutto*, progetto con cui si è chiuso il XX secolo. Il termine "platea" possiede, in italiano, l'accezione di piattaforma, base o fondamento¹⁶. Pertanto, la Biennale si configura come uno "specchio", una "piattaforma" dell'umanità: un luogo verso il quale si guarda e dal quale ti osservano, un luogo dove il pubblico è, allo stesso tempo, spettatore e protagonista. Il curatore vuole sottolineare l'accezione della piattaforma come una costruzione che permette uno sguardo completo ed un'osservazione attenta e precisa di

¹⁵ La Spagna partecipa alla manifestazione dalla sua prima edizione. Nella larga storia della Biennale è stata assente solo in poche occasioni: il padiglione rimane chiuso dal 1942 al 1950 e nel 1974 e 1976.

¹⁶ BROCK BAZON, "La piattaforma dell'amicizia-La critica della Verità!" in SZEEMANN Harald (a cura di), *Platea dell'umanità* (49ª Esposizione Internazionale d'Arte), Electa, Milano 2001, pp. XIV-XV. Nell'articolo Bazon Brock offre una completa panoramica sul significato della parola "piattaforma" nei secoli: dalla Grecia classica, dove per i cittadini ateniesi corrisponde all'Acropoli, fino al XX secolo dove si usa per indicare il piedistallo dei monumenti e delle opere d'arte.

tutto quello che circonda una persona. Solo uno sguardo panoramico assicura la continuità tra il passato ed il presente, permettendo una proiezione verso il futuro¹⁷. La 50ª edizione *Sogni e confini. Dittatura dello spettatore*¹⁸ si allontana dalla precedente: negli ultimi anni il concetto di *mega-exhibition* ha sostituito l'esperienza individuale dello spettatore con l'opera d'arte. *Platea dell'umiltà* testimonia la realtà di un mondo trasformato in spettacolo, nel quale lo spettatore perde la propria individualità identificandosi con il pubblico¹⁹. Le dimensioni delle esposizioni internazionali scandiscono il ritmo della sua esperienza, passa così da essere il soggetto attivo ad una "marionetta" manovrata dalla stessa mostra. Si vuole quindi offrire allo spettatore un'esperienza qualitativa e non quantitativa, restituirgli il controllo del suo sguardo e della propria immaginazione e convertirlo nel dittatore della propria esperienza artistica. Nel 2005, in occasione del 110º anniversario dell'istituzione si nominano, per la prima volta nella storia, due curatrici donne che presentano due mostre autonome ma complementari, con opere dal 1970 all'attualità: *L'esperienza dell'arte* nel Padiglione Italia, curata da María de Corral, e *Sempre un po' più lontano* nell'Arsenale, curata da Rosa Martínez²⁰. *L'esperienza dell'arte* corrisponde al tentativo di mostrare i temi che inquietano e preoccupano la società attuale, espressi in modo reale, politico e visionario dalle opere degli artisti. *Sempre un po' più lontano* vuole sottolineare come l'arte è un continuo scontro simbolico e che i creatori più rilevanti sono quelli che aprono nuove prospettive per la trasformazione linguistica, sociale e ideologica. Entrambe desiderano che lo spettatore partecipi attivamente all'"esperienza dell'arte". L'edizione del 2005 è più intima delle anteriori: si espongono quarantanove artisti nel Padiglione Italia e

¹⁷ SZEEMANN Harald, "La grande narrazione fuori del tempo dell'esistenza umana nel suo tempo" in *Platea... op. cit.*, pp. XVI-XXV. Il curatore afferma che con la struttura della Biennale di Venezia vuole creare una "modalità di validità temporale illimitata", la quale agevoli le connessioni tra il passato e il presente. Dimostrazione di ciò è l'affinità, da un punto di vista tematico, dell'esposizione del 2001 con *Illusion, Emotion, Realitat* (1995). Tale mostra, ideata per il centenario della Biennale, non si è svolta a Venezia bensì è stata celebrata a Zurigo e Vienna.

¹⁸ DORFLES Gillo, "Stazione Utopia" in *Inviato alla Biennale*, Libri Scheiwiller, Milano 2010, pp. 485-488. Gillo Dorfles sostiene che la 50ª edizione della Biennale di Venezia deve essere elogiata per due motivi. In primo luogo perché, in una delle sezioni della Biennale, si presenta la mostra *Pittura/Painting* (Museo Correr), dimostrando che la pittura del passato costituisce uno dei valori autentici dell'arte contemporanea. In secondo luogo, diversamente dall'edizione precedente, amplia la curatela a undici co-curatori offrendo così una visione a 360 gradi dei diversi modi di concepire l'arte contemporanea al giorno d'oggi. Tra i co-curatori si ricordano: Carlos Basualdo, Hans Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija, Hou Hanru e Daniel Birnbaum.

¹⁹ BONAMI Francesco, "Ho un sogno" in *Sogni e conflitti: la dittatura dello spettatore* (50ª Esposizione Internazionale d'Arte), Marsilio, Venezia 2003, pp. 3-5.

²⁰ DE CORRAL María, MARTÍNEZ Rosa (a cura di), *L'esperienza dell'arte. Sempre un po' più lontano* (51ª Esposizione Internazionale d'Arte), Marsilio, Venezia 2005.

quarantadue nell'Arsenale rispetto ai cinquecento di *Platea dell'umanità* e ai trecento di *Sogni e confini. Dittatura dello spettatore*.

Pensa con i sensi-Senti con la mente. L'arte al presente (2007) vuole delineare una nuova visione dell'arte: il curatore americano Robert Storr sostiene che, al giorno d'oggi, le dicotomie analitiche tra la percezione e il campo concettuale, tra il pensiero e il sentimento, l'intuizione e la riflessione, determinano che, spesso, si neghi la presenza di questi fattori nella nostra relazione quotidiana con il mondo²¹. Per questo motivo gli artisti vengono invitati a realizzare un'opera che, collocata nello spazio espositivo, "parli di se stessa". L'insieme delle opere creerà delle corrispondenze tra loro, il cui obiettivo è suscitare l'attenzione dello spettatore sulle diversità dei linguaggi del mondo dell'arte, dei temi e dei modi in cui l'artista interagisce con il pubblico. L'obiettivo è che lo spettatore si renda conto di quello che gli offrono, nella loro totalità e complessità, le opere d'arte. Solo in questo modo la sua esperienza si trasformerà in *atto* e non in *potenza*.

Anche *Fare Mondi*²² (2009) di Daniel Birnbaum enfatizza il processo creativo e l'esperienza del pubblico. Partendo dalla considerazione che un'opera d'arte non rappresenta solamente la visione dell'artista rispetto al mondo, bensì la sua maniera personale di *fare* ed interagire nel pianeta; Birnbaum configura l'esposizione come un'occasione per indagare i mondi che ci circondano e, allo stesso tempo, immaginarne altri futuri. Ogni opera deve essere vista come l'interpretazione personale di un artista e del suo modo di restituirci le sue emozioni ed esperienze. Lo spettatore riceverà questo insieme di informazioni e, circondato da mondi paralleli, futuri e fittizi, ne disegnerà uno proprio.

Con *ILLUMInazioni* Bice Curiger indica nel titolo il motto della 54ª edizione. Da una parte, si fa riferimento al tema classico della luce, che vede Tintoretto come protagonista principale per il trattamento eterodosso e sperimentale appunto della luce. Dall'altra, il suffisso *-nazioni*, messo nel titolo, si collega semanticamente alle varie realtà sociopolitiche in mostra, con un rimando specifico ai padiglioni della Biennale, primi fra tutti quelli nazionali nei Giardini.

ILLUMInazioni vuole incoraggiare l'avvicinamento e la collaborazione degli artisti. La curatrice spiega che, al giorno d'oggi, non si può parlare di nazioni senza affrontare il

²¹ STORR Robert, "Think with the senses. Feel with the mind. Art in the present tense" in *Think with the senses. Feel with the mind. Art in the present tense* (52ª Esposizione Internazionale d'Arte), Marsilio, Venezia 2007, pp. 3-18.

²² BIRNBAUM Daniel (a cura di.), *Fare Mondi/Making Words* (53ª Esposizione Internazionale d'Arte), Marsilio, Milano 2009.

tema delle frontiere. Se si ripone fiducia nell'arte e nelle sue capacità, questa può rivitalizzare l'orizzonte e allontanare le persone dalla ridondanza e fossilizzazione del mondo e delle pratiche artistiche contemporanee. In *ILLUMInazioni*, il tema dell'estraneità riveste puntualmente, a livello subliminale, un ruolo non da poco. Nella storia dell'arte si possono annoverare numerosi casi in cui sono state emarginate figure emergenti e innovatrici a causa della loro non appartenenza agli schemi convenzionali e Tintoretto, secondo la Curiger, ne è un esempio. Conseguentemente, opta per un'arte attuale plasmata da gesti che tendono verso una collettività e riferiscono, al contempo, di un'identità frammentata, inscritta nella transitorietà²³.

Come già precisato, se si vuole parlare di nazioni non bisogna dimenticarsi delle frontiere che le separano. Seguendo questo filo logico, la curatrice incoraggia l'avvicinamento degli artisti dell'arsenale con quelli delle partecipazioni nazionali, ponendo a tutti cinque domande sui temi dell'identità e dell'appartenenza: 1. la comunità artistica è una nazione? 2. quante nazioni ci sono dentro di lei? 3. dove si sente a casa? 4. che lingua parlerà il futuro? 5. se l'arte fosse uno stato, cosa direbbe la sua costituzione?²⁴.

Queste ultime due edizioni evidenziano l'interesse dei curatori per le relazioni tra gli artisti, nel tempo e nello spazio, dato che evidenziano i punti in comune tanto con il passato quanto con i creatori del presente. A tutto ciò si aggiunge il desiderio d'instaurare e rinforzare il dialogo tra l'artista e lo spettatore. Seguendo questo filone, Massimiliano Gioni nel 2013 idea *Il Palazzo Enciclopedico*, progetto curatoriale per la biennale con il quale riflette sulle spinte creative degli artisti, il mondo a cui fanno riferimento e a cui appartengono.

Partendo dal sogno di Marino Auriti²⁵ di innalzare un edificio di centotrentasei piani che ospitasse tutto il sapere dell'umanità, il curatore articola una riflessione sul destino dell'arte contemporanea e degli artisti. Infatti, quando questi immaginano e creano, non si uniformano con orizzonti limitati ma concepiscono molteplici realtà; sono mossi dall'aspirazione a una coscienza onnicomprensiva che può arrivare all'utopia. A questo proposito, Gioni afferma che, nonostante l'impresa di Auriti sia rimasta incompiuta, il sogno di una conoscenza universale e totalizzante attraversa la storia dell'arte e

²³ CURIGER Bice (a cura di), *ILLUMInazioni* (54^a Esposizione Internazionale d'Arte), Marsilio, Venezia 2011.

²⁴ Le risposte, pubblicate nel catalogo, riproducono le voci degli artisti e disegnano una mappa dell'immaginario collettivo contemporaneo.

²⁵ GIONI Massimiliano, "È tutto nella mia testa?" in *Il Palazzo Enciclopedico*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 23-28.

dell'umanità e accomuna l'esperienza di molti artisti, scrittori e scienziati che hanno cercato di costruire un'immagine del mondo capace di sintetizzarne l'infinita varietà e ricchezza. Queste "cosmologie personali" simboleggiano la sfida costante di conciliare il sé con l'universo. Inoltre, nell'era contemporanea, il costante bombardamento informatico spinge verso la necessità di organizzare la conoscenza in sistemi onnicomprensivi. La 55ª edizione della Biennale di Venezia indaga tutto ciò ed imposta una mostra che, come il Palazzo Enciclopedico di Auriti, combina opere d'arte moderna e contemporanea, reperti storici e artefatti.

In questo ampio e complesso scenario della Biennale di Venezia si articolano, per quanto riguarda la partecipazione spagnola, i progetti curatoriali di sette curatori - Estrella de Diego, Rosa Martínez, Bartolimeu Marí i Ribas, Alberto Luis de Samaniego, Enrique Juncosa, Katya García-Antón y Octavio Zaya - che presentano molti punti in comune.

Sia nel 2001 che nel 2007 i curatori scommettono su artisti molto giovani, in qualche modo "strani" per una biennale, con la consapevolezza che la partecipazione ad un evento di questo tipo rappresenta un'occasione per proporre autori che possano "apportare qualcosa" alla stessa manifestazione. Entrambi invitano gli artisti ad articolare una riflessione sulla città, sebbene i punti di vista siano abbastanza distinti: Estrella de Diego vuole che Javier Pérez e Ana Laura Aláez utilizzino Venezia come l' "obiettivo" del loro lavoro tanto che devono dimenticare chi erano prima di arrivare a Venezia, per identificarsi con la città²⁶. Non gli si chiede un'analisi storica, bensì le loro sensazioni ed emozioni: devono entrare direttamente in contatto con la città per vedere come "agiscono" su essa e come la città "agisce" su di loro. Alberto Ruiz de Samaniego, invece, organizza *Paraíso Fragmentado* partendo da due assi concettuali: l'idea della positiva ibridazione delle pratiche artistiche contemporanee e la idiosincrasia simbolica della stessa città attraverso la rilettura di Erza Pound, Friedrich Nietzsche e Marcel Proust. Qui gli artisti non devono realizzare un'opera nella quale si riflettesse Venezia o che fosse una trasposizione letteraria di questi testi, ma "catturare l'atmosfera" e continuare a lavorare nello stesso modo in cui hanno lavorato fino a quel momento, ovvero mettendo in questione la dicotomia tra il buon senso e la ragione e dimostrare in che modo questa influenza la nostra percezione dell'arte. Questo progetto,

²⁶ DE DIEGO, "Viaje a Venecia" in *Viaje a Venecia/A journey to Venice*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid 2001, p. 16. Estrella de Diego: "Non siamo "il padiglione nazionale" di un determinato paese, ma dei viaggiatori che, come succede sempre in ogni viaggio della Modernità, portiamo a termine un'operazione di sincretismo nella quale siamo ancora "noi" e abbiamo smesso di esserlo per prendere in prestito l'identità dell' "altro"(...)". Traduzione della scrivente.

il cui approccio filosofico è determinato dalla formazione del curatore, si adegua alle linee stabilite da Robert Storr.

Sempre a questo gruppo appartiene Lara Almarcegui (2013) che indaga i luoghi periferici della laguna e stila una guida anti-monumento. Questa allontana lo spettatore dal centro storico e lo porta alla Sacca San Mattia di Murano, una discarica a cielo aperto, che diventa per l'artista una testimonianza della graduale evoluzione della città.

Nel 2003, 2005 e 2011, diversamente dalle edizioni precedenti, si convoca invece un solo artista: Rosa Martínez chiama Santiago Sierra, Bartolomeu Marí invita Antoni Muntadas e Katya García-Antón reputa Dora García l'artista adeguata. I progetti si inseriscono nella cornice della critica istituzionale. Il soggetto della loro critica è l'istituzione in cui stanno agendo: Santiago Sierra mette in discussione la struttura della Biennale prendendo come punto di partenza e soggetto principale il padiglione spagnolo, attraverso il quale riconsidera precisamente il significato delle nazionalità. Antoni Muntadas amplia il discorso di Sierra con *On Translation: I Giardini*, progetto con cui prova a costruire una metafora prendendo come punto di partenza i Giardini di Castello, trasportati fisicamente nel padiglione spagnolo. Qualche anno più tardi, *Lo Inadecuado* di Dora García analizza la condizione dell'artista in una Biennale, senza mettere direttamente in discussione o meno la sua validità.

Infine, la partecipazione di Miquel Barceló non si inserisce in nessuno dei gruppi precedenti e, come tale, gli si dedica un capitolo a parte. In questo caso, il curatore, Enrique Juncosa e l'artista, che hanno già collaborato in numerose occasioni, decidono di esporre a Venezia l'universo artistico e il mondo di Barceló: quello che ha vissuto, visitato e interpretato nei suoi viaggi, soprattutto africani.

Il proposito di questa tesi è analizzare questi progetti, la loro curatela, e mostrare come il padiglione spagnolo si trasformi da padiglione nazionale a luogo di viaggio (2001), recipiente veneziano (2007), universo africano (2009), padiglione *de-construido* (2013) e privato della propria identità (2003), luogo adeguato nella sua inadeguatezza (2011) fino ad arrivare ad essere una metafora della stessa Biennale (2005).

Il padiglione spagnolo alla Biennale di Venezia: una delle tante maschere del Carnevale

Maschera e realtà: i primi ottant'anni della partecipazione spagnola all'Esposizione Internazionale d'Arte

“Scivolava con lei per stretti canali misteriosi, tra palazzi alla cui ombra era di nuovo a casa, tra ponti arcuati sui quali guizzavano figure scure; alcune gli facevano un cenno dalla spalletta e scomparivano prima che potesse scorgerle. Adesso la gondola attraccava; gradini di marmo portavano nella magnifica casa del senatore Bragadino, l'unica illuminata a festa; giù e su per le scale correvano figure mascherate, e alcune si fermavano, curiose, ma chi poteva riconoscere Casanova e Marcolina, dietro le loro maschere? Entrò con lei nella sala, dov'era in corso un'importante partita a carte. Tutti i senatori, anche Bragadino, nei loro mantelli purpurei, erano allineati intorno al tavolo. Quando entrò Casanova, sussurrarono tutti il suo nome, come in preda al terrore, perché l'avevano riconosciuto dal lampo dei suoi occhi dietro la maschera. Egli non si sedette, non prese le carte, ma giocò. Vinse, vinse tutto l'oro che era sul tavolo”

Arthur Schnitzler, *Il ritorno di Casanova*, 1918.

A Venezia indossando una maschera era possibile celare totalmente la propria identità. Si annullava, in questo modo, l'appartenenza a qualsiasi tipo di classe sociale, sesso e religione. Ogni persona poteva stabilire attitudini e comportamenti in base agli abiti e alle mutate apparenze. Questo spiega perché, come riportano le commedie, il saluto più comune che risuonava nelle strette calli, quando si incrociava un nuovo personaggio e la sua nuova identità, era: *Buongiorno signora maschera!*

La partecipazione allegra ed *in incognitum* a questo rito di travestimento collettivo era l'essenza del carnevale. Un periodo senza preoccupazioni, dove una persona si liberava delle sue usanze, dei pregiudizi e delle maldicenze. Tutti partecipavano in questo grande palcoscenico mascherato dove gli attori e gli spettatori si univano in un'unica ed immensa sfilata di maschere e colori.

È questo il Carnevale della *Serenissima* Repubblica di Venezia che, come nel caso dell'Antica Roma, nasce dal bisogno di concedere alla popolazione, soprattutto alle classi sociali più umili, un periodo dedicato interamente al divertimento ed ai festeggiamenti. L'anonimato che garantivano le maschere ed i travestimenti permetteva il livellamento delle differenze sociali, autorizzando, dentro certi limiti, il pubblico scherno delle autorità e dell'aristocrazia. In alcune occasioni sono stati oltrepassati i

limiti della morale comune, al punto che la *Serenissima* si è vista obbligata a stabilire delle regole molto rigide: le maschere non potevano circolare per la città di notte fuori dal periodo di carnevale; non ci si poteva recare travestiti ai casinò (si voleva in questo modo evitare che le donne travestite potessero accedere a questi luoghi loro proibiti o che il giocatore scappasse dal creditore); e per ultimo, venne imposto il veto agli uomini di introdursi travestiti da donna nei monasteri e nelle chiese²⁷.

Tali disposizioni si prendevano, da una parte, per salvaguardare il mondo reale e, dall'altra, per evitare che la finzione si trasformasse in realtà: il mascheramento deformava l'apparenza reale, camuffava la voce, rendeva irriconoscibile il soggetto. Una persona poteva dimenticarsi chi era e vivere la vita di un altro. Cosa succede quando una persona smette di essere l'attore e diventa la vittima del suo stesso gioco? quali sono le conseguenze più estreme del mascheramento?: maschera e finzione? maschera e realtà? o maschera nella finzione della realtà?

Maschera e realtà... Il gioco metaforico delle risonanze veneziane mi pare molto utile per esprimere ciò che è stata l'arte spagnola esposta alla Biennale di Venezia.

Le edizioni che si susseguono una dopo l'altra testimoniano come, in un primo momento, la Spagna presentasse artisti ancorati ad una tradizione che si considerava una verità immutabile, patrimonio ed orgoglio del popolo. Per molto tempo il paese non si è interessato alle novità internazionali e, conseguentemente, ha dato le spalle agli artisti che vi partecipavano. La cosa sorprendente è che, all'improvviso, la modernità ha investito la Spagna ed essa non ha smesso, in nessun momento, di mostrare il suo nuovo volto caratterizzato dalla contemporaneità, dall'occidentalismo e dalla libertà.

Dopo uno studio dettagliato reputo che nell'arco cronologico che va dal 1895 al 2013, vale a dire dalla sua prima partecipazione fino all'ultima edizione, si possono identificare quattro fasi fondamentali in cui il padiglione spagnolo gioca il ruolo di protagonista: i cinquant'anni che vanno dall'inaugurazione della Biennale di Venezia (1895) fino all'inizio della Guerra Civile spagnola (1936); le biennali del franchismo (1936-1976) con due fasi: il periodo bellico e il dopoguerra e gli anni cinquanta; l'edizione del 1976, edizione chiave per l'arte spagnola e la storia del padiglione spagnolo, poiché per la prima volta si espone e si recupera tutta l'arte che era stata

²⁷ Sull'argomento cfr. REATO Danilo, *Storia del carnevale di Venezia*, Filippi, Venezia 1991; MAMELI Paolo, *Il Carnevale di Venezia: la storia, le maschere, lo spettacolo*, La Nuova di Venezia e Mestre, Padova 2012; RENIER MICHEL Giustina, *Origine delle feste veneziane*, Filippo Editori, Venezia 1994.

occultata durante il franchismo, e la fase democratica che si inaugura nel 1978²⁸. Da questo momento il padiglione si modificherà fino ad assumere le caratteristiche che possiede attualmente.

Per quanto riguarda l'arte che si presentava a Venezia tra il 1895 e il 1936, bisogna fare due puntualizzazioni: da un lato sembrava antiquata, soprattutto se si confronta con le opere ed i linguaggi che allora si stavano sviluppando in Europa; dall'altro, era vittima del "mascheramento", dato che gli artisti che praticavano le nuove tendenze sembravano lasciati nell'ombra. Benché alcuni fossero stati esposti nel padiglione nazionale alla Biennale, qui si vede solo una piccola ed insignificante parte dei loro lavori; vennero infatti sconfitti da una politica espositiva che primeggiava l'eclettismo e il numero rispetto all'argomentazione formale e all'individualismo.

Un avvenimento importante di questi primi cinquant'anni è stato comunque la costruzione del padiglione spagnolo, progettato da Javier de Luque: dal 1922 la Spagna sarà uno dei primi paesi a possedere un padiglione nazionale dove esporre la propria arte, senza aver bisogno di condividere lo spazio con "altri", come succedeva nel Palazzo dell'Esposizione.

Nel lungo periodo che va dalla Guerra Civile spagnola alla morte del generale Francisco Franco "l'arte era una bandiera"²⁹: nel regime franchista la politica ha sempre controllato il mondo della cultura, tanto che non vi è mai stata una vera depoliticizzazione della stessa. Nel momento in cui si parla di "depoliticizzazione" della cultura si fa riferimento alla defascistizzazione, verso il mondo esterno, di quest'ultima ma non alla sua vera liberazione.

Nel periodo bellico e nel dopoguerra sono stati privilegiati, ovviamente, i rappresentanti dell'arte franchista³⁰. Si otteneva così un doppio risultato: l'imposizione del figurativismo e l'esaltazione del regime nascente. Un velo, spesso e drammatico, ricopriva l'altro volto dell'arte spagnola, quello che si sviluppava in esilio. L'esistenza

²⁸ La prima Biennale senza il dittatore Francisco Franco si celebra nel 1976, con essa si inaugura la fase democratica. Dato che nella XXXVII edizione la Spagna non partecipa con il suo tradizionale padiglione nazionale ma con il progetto *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, si considera appropriato "isolare" questa edizione, analizzarla separatamente e studiare la partecipazione spagnola dal 1978, ovvero quando il nuovo paese democratico ritorna ad occupare il padiglione.

²⁹ ANTOLIN Enriqueta, "La Bienal Roja. Conversación con Tomás Llorens" in TORRENT ESCALPÉS R., *España...op. cit.*, p. 162.

³⁰ LLORENTE HERNÁNDEZ Ángel, "El arte en el bando franquista durante la Guerra Civil" in *Arte y política en España 1989-1939*, Editorial Comares, Granada 2002, pp. 124-134. La rivista *Vértice* è stata la piattaforma principale di diffusione dei valori artistici falangisti. Non bisogna sorprendersi se artisti come José Solana, Daniel Vázquez Díaz, Ignacio Zuloaga o Benjamín Palencia, che godevano della sua approvazione del regime, fossero i nomi che non mancavano mai alla Biennale. Tra i suoi illustratori troviamo José Caballero e Carlos Sáenz de Tejada; anche loro hanno esposto all'incontro internazionale.

delle “due Spagne” è evidente in questi anni: questa realtà, oltre a riflettersi in tutti gli ambiti della vita del paese, ha avuto un’eco molto forte nelle due grandi esposizioni internazionali che hanno avuto luogo in tempo di guerra; l’Esposizione Internazionale di Parigi del 1937 e la Biennale di Venezia del 1938³¹. Una lotta simbolica tra un padiglione appoggiato dalla Repubblica e uno dalla dittatura.

A Parigi gli antifascisti manifestavano contro la guerra con temi e forme: *La fuente de Mercurio* di Calder, *La Montserrat* di Julio González, *El campesino catalán* di Miró e *Guernica* di Picasso erano, fra tutti, i protagonisti indiscussi ed i rappresentanti della Spagna occultata dal regime. L’esatto opposto avveniva a Venezia, dove regnavano i nazionalisti. Si respirava storia, accademia e spiritualità³² con *Madre española* di Pérez Comendador, *Expulsión del Paraíso* e *La muerte del Soldado de Franco* di Pedro Pruna, *Generalísimo Franco* di José Aguiar³³ e le ventotto tele di Ignacio Zuloaga. Il padiglione del 1938 fu “un padiglione di guerra che pretendeva avere il viso da Santa”³⁴.

Nella decade degli anni cinquanta ha luogo un’apertura sul piano politico. Il primo avvenimento a spiccare agli albori della decade è la Biennale Ispanoamericana³⁵, il cui ruolo era mostrare l’arte moderna spagnola non più influenzata dalla politica. La Biennale Ispanoamericana, le mostre all’estero, la partecipazione alle esposizioni internazionali (Biennale di San Paolo), l’apparizione delle nuove generazioni di giovani critici (Moreno Galván e Aguilera Cerni) e l’irruzione del razionalismo nell’architettura, aiutarono a rigenerare l’arido ambiente spagnolo.

³¹ Si ritiene fondamentale conoscere entrambe partecipazioni per avvedersi del progresso della cultura spagnola nel XX secolo. La bibliografia su questo tema è molto ampia. Per un maggiore approfondimento del tema si consigliano i seguenti titoli: *Cento opere di artisti hispanici del Novecento alla XXI Biennale di Venezia*, Jefatura Nacional de Bellas Artes de España, Madrid 1938; PÉREZ ESCOLANO Víctor, LLEÓ CEÑAL Vicente, GONZÁLEZ CORDÓN Antonio e MARTÍN MARTÍN Fernando, “El Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París de 1937” in *España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*, Gustavo Gil, Barcellona 1976, pp. 26-44, MARTÍN MARTÍN Fernando, *El Pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Publicaciones Universidad, Siviglia 1938, pp. 19-51 e TORRENT R., *España...op. cit.*, pp. 64-86.

³² Queste caratteristiche sono comuni nelle edizioni del 1940 e 1942.

³³ *Cento opere... op. cit.* Tale opera è riprodotta nella prima pagina del catalogo, prima del discorso di presentazione del padiglione. Questo indica, chiaramente, la forte componente ideologica della mostra.

³⁴ TORRENT ESCALPÉS R., *España...op. cit.*, pp. 37-42. Rosalía Torrent dimostra che, nella XXI edizione della Biennale, l’alleanza alla falange richiedeva un grande compromesso agli artisti: dovevano illustrare i concetti del totalitarismo, la morale cristiana, i valori familiari e rivendicare le tradizioni.; VIVANCO Luis Felipe, “En torno a la Biennale di Venezia. Diálogo breve de la forma y el espíritu”, *Vértice*, Diputación Provincial, San Sebastián, n° 12, luglio 1938, s/p. L’architetto e scrittore Luis Felipe Vivanco esprime la sua preoccupazione per la perdita della cattolicità dell’arte spagnola, considerandone imprescindibile il ripristino per ottenere un’arte spirituale.

³⁵ Sono state celebrate tre biennali ispanoamericane: la prima a Madrid tra ottobre 1951 e febbraio 1952; la seconda all’Avana (Cuba) da maggio a settembre 1954 e la terza a Barcellona tra settembre 1955 e gennaio 1956.

Nella costruzione del racconto³⁶ di una Spagna libera, aperta alla modernità e di una cultura depoliticizzata, la I Biennale Ispanoamericana ha avuto un'importanza fondamentale poiché ha assunto il ruolo d'iniziatrice del nuovo cambio d'orientamento artistico. Con questa mostra, tenutasi nel 1951 a Madrid, viene riconosciuta ufficialmente l'arte astratta e si promuove l'informale. La pittura moderna è appoggiata direttamente dallo Stato³⁷; un passo avanti per l'immagine della Spagna all'estero ed un passo indietro nella realtà, dato che gli artisti esposti erano “uomini di Franco, della Spagna e di Cristo”³⁸.

Come si può dedurre, l'apparato critico che si è sviluppato attorno alla Biennale, perfettamente controllato dallo Stato, ha portato ad una nitida definizione del termine moderno che, come si è specificato prima, si basa tanto nella dissociazione tra l'arte e la politica, che si imposta nella decade precedente, quanto nella fedeltà alla tradizione e al cattolicesimo, idee che costituiscono gli autentici pilastri della cultura artistica del dopoguerra.

Nonostante la Spagna non fosse progredita, le biennali ispanoamericane erano l'emblema della modernità.

Fino al 1958 non c'è eco di tutto ciò a Venezia. Nelle prime quattro edizioni degli anni cinquanta (1950, 1952, 1954 e 1956) il padiglione spagnolo aveva un aspetto involutivo: la stretta implicazione con l'arte accademica e i suoi corrispettivi messaggi erano un chiaro indizio di quello che preferiva il regime, soprattutto al momento di esporre in una grande esposizione come la Biennale. Il padiglione contrastava profondamente con la politica di Pallucchini, allora segretario generale³⁹, che revisionava le avanguardie storiche e nel 1950 presentava nuovamente Pablo Picasso e Juan Gris nel Palazzo dell'Esposizione.

Un cambiamento qualitativo avviene nel 1958, quando la direzione del padiglione fu affidata a Luis González Robles, che l'ha mantenuta fino al 1970. Ha agito come un

³⁶ DÍAZ SÁNCHEZ Julián, *El triunfo del informalismo. Las consideraciones de la pintura abstracta en la época de Franco*, Metáforas del Movimiento Moderno, Madrid 2000, pp. 19-53. Dopo aver effettuato una panoramica sulle tre edizioni della Biennale Ispanoamericana, Díaz Sánchez dichiara che le biennali sono il primo intento massivo di divulgazione dell'arte spagnola. Con esse si constata l'utilità propagandistica delle esposizioni internazionali d'arte, sia per questioni esterne che interne al paese. Inoltre, gli argomenti usati nella I Biennale sono fondamentali per capire il trionfo dell'informale.

³⁷ CABAÑAS BRAVO Miguel, *El caso de la política artística americanista del franquismo*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca 1995, pp. 13-19. Si è detto che la Biennale è l'avvenimento artistico spagnolo più rilevante del XX secolo.

³⁸ DÍAZ SÁNCHEZ Julián, *La idea del arte abstracto en la España de Franco*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid 2013, pp. 103-109. Tra coloro che hanno firmato questa “affermazione determinante” si trovano Francisco Cossío, Daniel Vázquez Díaz, Carlos Pascual de Lara, Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo e José María Moreno Galván.

³⁹ Rodolfo Pallucchini è stato segretario generale della Biennale di Venezia dal 1947 al 1956.

curatore moderno e ha provato a impostare un discorso coerente: ricercare coloro che stavano elaborando nuovi linguaggi, studiare la fisionomia di questi linguaggi ed esporli nello scenario biennialistico.

“La più bella sorpresa della Biennale”⁴⁰, come la stampa italiana salutava il padiglione spagnolo, era un tripudio d’astrazione⁴¹: dall’ “astrazione drammatica” (Rafael Cagonar, Manuel Millares, Antonio Saura, Antonio Suárez, Antoni Tàpies e Vicente Vela), a quella “romantica” (Modesto Cuixart, Luis Feito, Enrique Planasdurá, Juan José Tharrats e Joaquín Vaquero Turcios), fino alla “geometrica” (Francisco Farreras, Manuel Mampaso, Antonio Povedano e Manuel Rivera). Vi erano solo tre rappresentanti del “realismo spagnolo” (Francisco Gutiérrez Cossío, Godofredo Ortega Muñoz e José Guinovart). I criteri di selezione si spiegano nel catalogo della mostra: “data la grande quantità di arti plastiche contemporanee (...) primeggiano [gli artisti] che si relazionano con l’ineluttabile incorporamento dell’arte spagnola nelle correnti estetiche più attuali”⁴². In questo modo, Luis González Robles abbandonava i modelli dei precursori che esponevano l’arte contemporanea secondo una tradizione storica che li giustificasse.

È interessante porre in risalto come tutti gli artisti menzionati avessero già partecipato a precedenti Biennali di Venezia, però, in questo caso, non esposero come una tendenza in più, bensì rappresentarono l’arte dominante, quella delle “tendenze future” o delle “ultime correnti”⁴³.

Arrivati a questo punto bisogna considerare che se si espone in questo modo l’informale nel padiglione spagnolo, che non è altro che il padiglione nazionale e come tale consacra l’arte della nazione, si suppone che avvenga dunque l’incoronamento dell’informale a tendenza ufficiale dello Stato spagnolo. Si tratta di un’arte che, come

⁴⁰ UREÑA Gabriel, *Las Vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*, Istmo, Madrid 1982, p.177. Marco Valsecchi, critico d’arte di *Il Giorno*, si riferisce alla partecipazione spagnola come “la più bella sorpresa della Biennale” dove, finalmente, si espone “dalla conformista Spagna i veri nipoti di Picasso”.

⁴¹ DORFLES Gillo, “La manche y el gesto en la XXIX Bienal” in *El devenir de la crítica*, Espasa Calpe, Madrid 1979, pp. 59-67. L’articolo è stato pubblicato nella rivista *Aut-Aut* n° 17, 1958. Gillo Dorfles constata la “normalizzazione” dell’arte spagnola che si inseriva nel canone delle tendenze astratte della Biennale. Inoltre, il critico si manifesta a favore della proposte di González Robles, sebbene non gli sembri oltremodo interessante Rivera, artista sul quale il curatore scommetteva molto. Considera Tàpies interessante e Feito raffinatissimo.

⁴² *Artistas españoles en la XXIX Exposición Bienal Internacional de Arte en Venecia*, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid 1958. Traduzione della scrivente.

Secondo Robles il fattore d’“urgente contemporaneità” non venne avvalorato sufficientemente nelle precedenti partecipazioni spagnole alla Biennale.

⁴³ GONZÁLEZ ROBLES Luis, “Las artes plásticas de España en las Bienales Internacionales”, *Las artes en la sociedad española del siglo XX*, Madrid, n° 9, giugno 1968, citato in DÍAZ SÁNCHEZ J., *La idea... op. cit.*, p. 195.

nel caso della Biennale Ispanoamericana, è uno strumento usato del regime per dare all'estero un'immagine di apertura. Per questo motivo molti degli artisti che hanno partecipato nel 1958, sentendosi pedine da gioco al servizio di interessi spuri, si sono negati a partecipare alle edizioni successive e hanno convinto molti altri a boicottare l'azione del governo. Tale operazione si estese tanto da influenzare la partecipazione degli artisti in qualsiasi tipo di mostra programmata dallo Stato.

Come si è precisato precedentemente, Luis González Robles ha curato il padiglione spagnolo dal 1958 al 1970, l'edizione del 1972 è stata delegata a Ceferino Moreno e nel 1974 la Biennale non si è celebrata. In quest'arco cronologico si è voluto focalizzare l'attenzione sulla biennale dell'informale perché è l'anno in cui il padiglione spagnolo cambia radicalmente l'orientamento rispetto alle edizioni precedenti e introduce l' "arte nuova" che si stava mostrando da tempo nelle tre edizioni della Biennale Ispanoamericana (1951, 1954 e 1956) e nella Biennale di San Paolo (1957)⁴⁴.

Non essendo questa l'occasione per illustrare ogni edizione, dato che così facendo ci si allontanerebbe dall'obiettivo principale della nostra ricerca, si ritiene sufficiente sottolineare che fino al 1966 fu permesso agli autori legati alla sinistra di partecipare alle mostre statali, nazionali e soprattutto internazionali, come quella veneziana; da questa data in poi il padiglione spagnolo subì un periodo di discredito. Concordemente con quanto affermato da Tomás Llorens, il Regime non solo si è limitato a utilizzare l'arte come "un'arma di proiezione all'estero", bensì, attraverso le mostre internazionali, "pretendeva di realizzare una selezione discriminatoria, politicamente orientata alla neutralizzazione ideologica, in seno alle avanguardie"⁴⁵.

Dalle biennali franchiste si passa alla XXXVI Biennale di Venezia, detta la *Biennale Rossa*, particolarmente emblematica per la Spagna. In primo luogo perché fu la prima biennale democratica, la prima senza Franco; in secondo luogo perché il Paese non venne invitato all'esposizione e le porte del suo padiglione rimasero chiuse. In terzo ed ultimo luogo perché Carlo Ripa di Meana, direttore delle Biennali, promosse una commissione critica nei confronti del regime franchista, presieduta da Tomás Llorens, per organizzare *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*.

⁴⁴ DÍAZ SÁNCHEZ J., *La idea... op. cit.*, pp.193-199. La IV Biennale di San Paolo ha contribuito a cambiare il tipo di opere inviate della Spagna a Venezia e, in generale, alla trasformazione dell'immagine dello Stato spagnolo. Il premio a Jorge de Oteiza, la menzione a Tàpies e l'acquisto delle opere di Millares hanno aiutato a concentrare la politica artistica spagnola a favore dell'arte moderna appoggiata dalla critica.

⁴⁵ LLORENS Tomás, "Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta" in *España. Vanguardia... op. cit.*, pp. 153-154.

La finalità di tale progetto, che ha trovato molti ostacoli⁴⁶, era dimostrare che per molti anni la Biennale è stata lo scenario di una Spagna che ha mostrato una realtà distorta, dove l'avanguardismo spagnolo era stato modellato dall'interno, diventando uno strumento di propaganda politica a favore del regime franchista, tanto a livello nazionale quanto internazionale. Tutto ciò lo aveva chiaro Raffaele De Grada, membro della Commissione delle Arti Visive della Biennale, quando, nel *Congresso Internazionale della Nuova Biennale*, ha affermato: “Niente è più importante di mostrare il vero volto di un Paese che ha mostrato lo stesso volto contraffatto, un volto che era, delle volte, quello del conservatorismo ed altre quello di una falsa modernità recuperata dal regime”⁴⁷.

È seguendo questa linea di pensiero che Valerio Bozal e Tomás Llorens presentano una mostra che si articola in due grandi blocchi ed analizza e “corregge” l'immagine dell'avanguardia spagnola che si era mostrata alla Biennale. Il primo blocco studia tanto gli avvenimenti artistici che avvennero in piena guerra civile quanto quelli relazionati con gli artisti in esilio; il secondo tenta un'analisi cronologia-visiva dell'arte della Spagna post-bellica⁴⁸.

L'ultima delle quattro fasi indicate al principio di questo capitolo comprende l'arco cronologico che va dall'edizione del 1978 fino a quella del 2013. Visto che il periodo che ci interessa abbraccia le prime sette edizioni del XXI secolo, è utile dunque interrompere questo *excursus* del padiglione spagnolo per volgere lo sguardo agli anni Ottanta ed analizzare la politica culturale estera durante e dopo l'avvento della

⁴⁶ La storia della partecipazione spagnola in questa edizione è particolarmente complessa: il 20 marzo 1974 si costituisce il nuovo Consiglio della Direzione della Biennale e si nomina presidente Carlo Ripa di Meana, che voleva denunciare la situazione dei paesi sottomessi ad un sistema dittatoriale. Nell'Europa occidentale, la Spagna era l'unico Paese che viveva in un regime dittatoriale e si voleva impedire un'ufficiale rappresentazione spagnola. Il 30 e 31 maggio 1975 ha avuto luogo il *Congresso Internazionale della Nuova Biennale* e si è reso pubblico, per la prima volta, la proposta ufficiale sulla tematica “Spagna”. È importante sottolineare che si è reso pubblico per la prima volta perché il 14 agosto 1974 Luis González Robles aveva inoltrato una lettera a Carlo Ripa di Meana dove proponeva una selezione per il padiglione nazionale. L'8 settembre 1975, la Direzione della Biennale fissava il tema centrale (*Ambiente, partecipazione e strutture culturali*) e specificava il progetto speciale *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*. A dicembre Luigi Nono, Emilio Vedova e Giulio Carlo Argan manifestavano i loro timori sul progetto, al punto che si arriva a proporre l'elaborazione di un altro progetto di Aguilera Cerno, Moreno Galván e Rafael Alberti. Fino alla fine di gennaio le due proposte si elaborarono parallelamente e indipendentemente. Solamente il 31 gennaio 1976, sei mesi prima dell'inizio della Biennale, venne deciso di effettuare una votazione sui due progetti, e quello di Bozal e Llorens risultò vincitore.

⁴⁷ Intervento di Raffaele de Grada nel *Congresso Internazionale della Nuova Biennale Nueva Bienal*, Atta del Congresso, 30-31 maggio 1975. Documento conservato all'ASAC, Venezia.

⁴⁸ Per una descrizione dettagliata cfr. *España. Vanguardia... op. cit.*

democrazia. Una volta evidenziata la *diplomazia pubblica* adottata dal governo si potrà tornare allo studio dell'arte della "España más allá de España"⁴⁹.

La Spagna vende cultura

Esiste una relazione indissolubile tra la diplomazia, l'immagine, il mercato e il "brand" di un Paese che non può articolarsi senza la presenza sistematica ed adeguata della cultura.

La cultura, e con essa la sua *acción cultural*⁵⁰, lavora sempre con un potente discorso, pieno di segni e simboli articolati, di messaggi e di discorsi di propaganda. La trascendenza della cultura nel XXI secolo converte i beni culturali in un *medium*, unico nel suo genere e nella sua potenzialità, per comunicare pensieri ed idee, per rafforzare lo "spirito nazionale" ed oltrepassare i confini geografici.

Il potente discorso che sviluppa la cultura il fatto che si possa parlare di *diplomazia culturale*, nello stesso modo in cui parliamo di *diplomazia pubblica*⁵¹, essendo la prima una componente fondamentale della seconda.

In *Public Diplomacy*⁵² Mark Leonard afferma che i fini della diplomazia pubblica sono quattro:

1. *Increasing familiarity*: determina che le persone pensino nel Paese rappresentato, aggiornando così l'immagine che hanno di esso.
2. *Increasing appreciation*: diffondere un'immagine positiva del Paese nell'opinione pubblica.
3. *Engaging people*: ottenere che l'immagine che possiedono le altre nazioni del Paese sia che questo è il luogo migliore da visitare, per comprare i suoi prodotti, respirarne le tradizioni e dividerne i valori.

⁴⁹ CALVO SERRALLER Francisco, "Relevo histórico" in *5 Artistas Españoles*, Ministerio de Cultura, Madrid 1985, p. 17.

⁵⁰ In Spagnolo questo termine si usa per indicare qualsiasi tipo di attività volta alla diffusione della cultura spagnola dentro e fuori il territorio nazionale. Dato che non esiste un'appropriata traduzione in italiano si userà il termine spagnolo.

⁵¹ NOYA Javier, *Una diplomacia pública para España*, Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, DT. 11/2006 - 15/6/2006. Il termine "diplomazia pubblica" è stato coniato negli Stati Uniti nel 1965 da Edmund Gullion. Negli anni Settanta è stato adottato formalmente dal Governo statunitense per riferirsi ai programmi diretti ad influenzare la politica pubblica esteriore. Attualmente si utilizza per riferirsi al proposito di influire, indirettamente, sul comportamento di un paese attraverso l'informazione, l'educazione e la cultura.

⁵² LEONARD Mark, *Public Diplomacy*, Foreign Policy Center, Londra 2002.

4. *Influencing people's behaviour*: contribuire all'idea del Paese come ad un luogo in cui investire, un alleato stabile e per questo meritevole di appoggio generalizzato.

La costruzione dell'immagine è un largo "processo di contaminazione"⁵³ dove l'aspetto sociale, globale, locale e culturale sono interconnessi in modo permanente. Il Paese, per sedimentare i propri discorsi e farli crescere, ha bisogno delle impressioni e rappresentazioni che solo la cultura è in grado di offrire.

La diplomazia pubblica che la Spagna ha adottato e sviluppato dalla morte di Franco fino all'attualità combacia perfettamente con i quattro punti teorizzati da Mark Leonard. La politica culturale spagnola è, ed è sempre stata, orientata alla diffusione della sua ricchezza culturale all'estero ed alla cooperazione culturale, attraverso la diffusione della lingua e di altri aspetti della cultura⁵⁴.

Dalla morte di Francisco Franco i partiti politici che si susseguono al potere sono tre. Le prime elezioni democratiche hanno luogo il 15 giugno 1977 e sono vinte dall'UCD (Unión de Centro Democrático), partito capitanato da Adolfo Suárez, chi manterrà il carico fino al 1982. Da questa data, i partiti che si alternano al potere sono il PSOE (Partido Socialista Obrero Español) ed il PP (Partido Popular): il PSOE ha governato dal 1982 al 1996 con Felipe González, e dal 2004 al 2011 con José Luis Rodríguez Zapatero; il PP dal 1996 al 2004 con José María Aznar e dal 2011 all'attualità con Mariano Rajoy.

Ognuno di questi governi ha avuto, e ha ancora, un ruolo importante del sistema dell'arte.

È imprescindibile considerare che, negli anni Ottanta, la Spagna era un Paese che era appena uscito da una dittatura e doveva mettersi al passo con gli altri Paesi europei. Solo in questo modo sarebbe stata guardata con nuovi occhi, vedendo in essa un possibile alleato o una nuova potenza.

L'arte contemporanea è stata profondamente legata al cambio politico. Le nuove generazioni di artisti non hanno simboleggiato solo una rigenerazione artistica, bensì una rigenerazione sociale e politica. Hanno dovuto uniformarsi il più rapidamente possibile ai modelli culturali cosmopolitici. L'arte, ed in generale la cultura, non è stata nient'altro che la bandiera della democrazia nascente. La sua funzione principale è stata

⁵³ GALINDO VILLORIA Francisco (a cura di), *Informe sobre la acción cultural de España en el exterior*, Ediciones y Publicaciones Autor, Madrid 2009, p. 37.

⁵⁴ SANZ LUQUE Belén, *¿Es posible evaluar la política cultural exterior como política pública?*, Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, DT. XXX/2004 – 16/02/2006.

quella di esportare una determinata immagine della “nuova” Spagna: la “España más allá de España”⁵⁵.

Come si è appena precisato, ognuno dei governi che si sono susseguiti dal 1977 ha avuto un’importante funzione nel sistema dell’arte. Ciò nonostante, sono state le prime legislature del governo socialista quelle che hanno gettato le basi⁵⁶. I governi successivi hanno modificato queste strutture senza cambiarle sostanzialmente. Per questo motivo la nostra attenzione si concentrerà sui primi anni del PSOE dato che, se non si capiscono le scelte prese in quel momento, non si sarà capaci di comprendere ciò che “muove” l’arte spagnola all’estero e quello che quest’ultima rappresenta per la Spagna. Si vedrà che la situazione attuale è un prolungamento del modo di leggere la produzione nazionale alla luce di certi interessi culturali, politici e mercantili.

Detto questo bisogna ritornare al principio e vedere come nella transizione e nei primi anni della democrazia si siano sviluppati due processi riguardanti la cultura che, intrecciati, hanno determinato la configurazione del sistema dell’arte. Da un lato, l’istituzionalizzazione e la costituzione della politica culturale come una politica autonoma, la quale ha cominciato a gettare le basi con il governo dell’UCD tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli Ottanta; dall’altro, la trasformazione della nozione di cultura, legata inizialmente a nozioni pedagogiche e sociali⁵⁷, vincolata adesso all’industria ed ai mercati.

L’istituzionalizzazione della cultura nella cornice delle democrazie contemporanee è un processo che ha preso forma nella scena internazionale degli anni Cinquanta, arrivando alla fine degli anni Settanta con uno statuto completamente stabile. Lo dimostra il fatto che nel 1979 settantasei Paesi membri dell’UNESCO includevano la parola cultura nei loro Ministeri⁵⁸. In Spagna il primo passo effettuato in questa direzione, ovvero la

⁵⁵ CALVO SERRALLER F., “Relevo histórico... *op. cit.* L’espressione “España más allá de España” può essere tradotta come “quella di una Spagna più in là della Spagna”, nel senso che si voleva dare un’immagine più avanzata di quello che era realmente.

⁵⁶ Tra gli autori che sottolineano l’importanza delle prime legislature del PSOE incontriamo Jazmín Beirak, Jorge Luis Marzo e Juan Arturo Aróstegui. BEIRAK Jazmín, *Arte contemporáneo español en el exterior. Políticas públicas (1989-2008)*, Trabajo de investigación a iniciativa del Museo Reina Sofía, la Fundación Banco Santander e YGBART, 2013; MARZO Jorge Luis, “Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)”, *Desacuerdos*, Arteleku – Diputación Foral de Gipuzkoa-, MACBA e UNIA-arteypensamiento, 2005, pp. 57-121 e ARÓSTEGUI RUBIO Juan Arturo, *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*, Trea, Gijón 2003.

⁵⁷ GONZÁLEZ Felipe, “Introducción”, *Propuestas culturales / PSOE*, Mañana Editorial D.L., Madrid 1978. La cultura è un elemento privilegiato per eliminare le disuguaglianze. Questa politica culturale è chiaramente influenzata dall’idea di cultura di Jaques Duhamel.

⁵⁸ VIDAL BENEYTO José, “Hacia una fundamentación de la Política Cultural”, *Revista española de investigación sociológica*, CIS, n° 16, 1981, p. 124. Nel 1979 i Paesi che formavano parte dell’UNESCO erano 144.

volontà di colmare una lacuna istituzionale livellandosi al resto dei Paesi vicini, è stata la creazione del Ministerio de Cultura nel 1977⁵⁹.

Come si può osservare nel discorso di insediamento (1982) di Felipe González, la cultura è stata una delle priorità per il governo nascente: la cultura e l'educazione erano i punti chiave nel programma del governo per completare la costruzione della democrazia avanzata. Il partito socialista desiderava allontanarsi dalle politiche precedenti, ed essere l'emblema di un rinnovamento sociale basato sulla modernizzazione e democratizzazione. Se con l'UDC la cultura era stata associata alla libertà, con i socialisti la democrazia implicava una modernizzazione strutturale in tutti gli ambiti, essendo uno strumento di cambiamento di valori e sensibilità⁶⁰.

La centralità dell'arte contemporanea si deve alla componente simbolica che questa apportava ad un nuovo governo che puntava ad un cambio di immagine ed al desiderio di introdursi nei circuiti internazionali⁶¹. Con l'arte attuale voleva dimenticarsi degli anni di isolamento e fare un salto verso la modernità. Tutto ciò stabilisce le due priorità del partito: la costruzione di una serie di infrastrutture culturali e la promozione dell'arte mediante le mostre, soprattutto all'estero.

Una testimonianza importante è la conferenza di Madrid nel 1983, dove venne presentato pubblicamente il Programa Estatal de Acción Cultural en el Extranjero (PEACE), un programma di mostre all'estero dipendente dal Ministerio de Asuntos Exteriores e del Ministerio de Cultura con la collaborazione del Centro Nacional de Exposiciones (CNE)⁶². Il programma si articolava in tre punti: la collaborazione con

⁵⁹ In Francia il Ministero di Cultura è stato fondato nel 1959 ed in Italia nel 1974. La storia del Ministero di Cultura in Spagna è abbastanza tormentata: i governi socialisti rivendicano la sua importanza e la sua individualità, mentre nelle legislature del PP solitamente viene unito ad altri ministeri: tra il 1996 e il 2004 è stato fuso con quello di Educazione e dal 2011 le sue competenze sono state assunte dal nuovo Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

⁶⁰ BIERAK Jazmín, "Política cultural y arte contemporáneo: el Centro Nacional de Exposiciones" in *Arte y transición*, Brumaria A.C, Madrid 2012, p. 251.

⁶¹ *Discurso de investidura de Felipe González Márquez*, Congreso de los Diputados, 30 de noviembre de 1982, pp. 12-16 in <http://www.transicion.org/60hitos/1982-11NovDiscInvestGonzalez-VWEB.doc.pdf> (consultato l'8 febbraio 2014). "La cultura incarna la nostra concezione del mondo, la nostra scala di valori e il senso che diamo alla vita (...) il Governo intraprenderà, senza dilatazioni, la definizione e messa in opera di una politica estera che rafforzi il ruolo della Spagna nel concerto internazionale (...)". Traduzione della scrivente.

⁶² Il Centro Nacional de Exposiciones viene creato nel 1985 e viene chiuso nel 1996. Tra il 1985 e il 1989 Carmen Giménez ne ha occupato la direzione. Il programma espositivo si strutturava su tre assi: l'aumento della produzione artistica e della domanda culturale della società, il bisogno di potenziare la decentralizzazione in Spagna e la proiezione internazionale. Gli obiettivi principali di questa politica espositiva sono stati illustrati nella conferenza *Création et marché de l'art* che ha avuto luogo nella Casa de Velázquez nel 1986. Cfr. GIMÉNEZ Carmen, "Bases para una política de exposiciones", *Création et marché de l'art*, Collectif 1986.; CASANI Borja, "Busco una Imagen Internacional para España", *Sur Exprés*, Producciones del Desierto, Madrid 1987- 1988, pp. 56-61 e p. 151. In questa intervista Carmen Giménez spiega perché una delle priorità che aveva la Spagna alla fine degli anni Ottanta era fare mostre

altre istituzioni straniere in virtù di accordi bilaterali, la partecipazione spagnola alle biennali ed i programmi di mostre itineranti. Come risultato si ottenne che tra il 1983 e il 1989, i cinque anni di massima attività del PEACE, furono organizzate trentuno mostre all'estero, nove delle quali costituiscono partecipazioni in biennali.

Tramite questo programma culturale all'estero vennero promossi, quasi esclusivamente, artisti molto giovani, che in poche occasioni superavano i trent'anni, come Miquel Barceló, Miguel Ángel Campano, Ferrán García Sevilla, José María Sicilia, José Manuel Broto e Miquel Navarro. L'arte contemporanea giovane è servita per favorire una determinata immagine di "brand" della Spagna ed il suo consolidamento all'estero⁶³, associando la gioventù al concetto di modernità, dinamismo e cosmopolitismo. In questo modo il governo, più o meno coscientemente, si dotava di una nuova generazione ufficiale di artisti⁶⁴, omologati il più possibile ai modelli della maggior parte dei Paesi dell'area occidentale⁶⁵.

All'inversione di tendenza nell'arte giovane si aggiunge l'inversione nelle infrastrutture culturali: non solo bisognava captare l'attenzione del mondo esterno con la nuova arte, bensì era necessario creare delle strutture che potessero ospitarla, farla conoscere, che potessero essere recettrici dell'arte internazionale e, allo stesso tempo, collocare la Spagna dentro gli itinerari turistici del mercato globale. Tra i musei che sono stati inaugurati negli anni Ottanta si può citare nel 1986 il Centro de Arte Reina Sofía a Madrid, convertito in Museo Nazionale nel 1988, e nel 1989 l' Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) a Valencia, ed il Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM)⁶⁶ a Las Palmas de Gran Canarias.

In questa decade si sono gettate le basi del cosiddetto *Triángulo del Arte*, progetto con cui si voleva convertire la capitale in un punto di riferimento per l'arte, dove in pochi

all'estero; in questo modo le persone sarebbero andate in Spagna e avrebbero visto quello che si produceva lì.

⁶³ GIMÉNEZ Carmen, "Las exposiciones de arte" in CALVO SERRALLER Francisco, *Los espectáculos del arte*, Barcelona, Tusquets, 1993, pp. 204-223. Carmen Giménez segnala che solo dal 1982-1983 si ideò un programma di mostre all'estero con le opere più contemporanee e che ciò suscita l'interesse delle "personalità più distinte dell'arte" che hanno voluto visitare la Spagna.

⁶⁴ BIERAK J., *Política cultural... op. cit.*, p. 265. L'idea della costruzione di un'arte "ufficiale" esposta da Bierak può essere verificata analizzando l'incontro dei giovani artisti spagnoli con i 72 membri del Consejo Internacional de la Moncloa (1986). In quest'occasione venne mostrato il lavoro di ventisei artisti, tra i quali troviamo José María Sicilia, Jaume Plensa, José Manuel Boto, Susana Solano, Miquel Barceló e Miguel Ángel Campo. Cfr. "Encuentro en la Moncloa de jóvenes artistas españoles con los consejeros del Museo de Arte Moderno de Nueva York", *El País*, 17 aprile 1986.

⁶⁵ CALVO SERRALLER F., "Relevo histórico... op. cit.", p. 16.

⁶⁶ In questi anni si inaugurava il Museo Nacional de Arte Romano di Mérida, il Museo Pablo Gargallo, il Monográfico di Tiermes, i Provinciali di Avila e Badajoz, e le nuove installazioni del Museo de Artes y Costumbres Populares di Siviglia.

metri si custodivano capolavori dell'arte medievale, moderna e contemporanea⁶⁷. Ciò è diventato realtà nel 1988 quando venne firmato l'accordo tra il barone Thyssen ed il governo spagnolo. Da questa data Madrid avrebbe disposto del triangolo di istituzioni più importante della Spagna, ai cui vertici si trovano il Museo Nacional del Prado, il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ed il Museo Thyssen-Bornemisza.

La politica di costruire infrastrutture come centri nevralgici continua nella decade successiva con l'edificazione del Museu d'Art Contemporani di Barcelona (MACBA) nel 1995 e il Museo Guggenheim di Bilbao nel 1997.

Tutto quello che è stato esposto fino a questo momento corrisponde ai pilastri della politica del PSOE, pilastri importantissimi perché continuano ad essere la base dell'attuale sistema dell'arte e perché sono quelli che i governi successivi hanno adottato, sebbene con qualche modifica.

Le due legislature del PP (1996-2000 e 2000-2004) seguono la linea ideologica degli anni precedenti: la conservazione del patrimonio culturale, la promozione dell'industria culturale e la proiezione della cultura spagnola all'estero. Come Felipe González, José María Aznar indica che la cultura è tra le sue priorità⁶⁸ e tra il 2000 e il 2004 elabora un'importante strategia di promozione dell'arte contemporanea, la seconda più importante nella storia della democrazia spagnola⁶⁹.

In questi anni si crea la Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior (SEACEX) e il Programa de Arte Español en el Exterior (PAEE)⁷⁰ con il dichiarato obiettivo di

⁶⁷ Attualmente il *Triángulo del Arte* possiede la funzione che venne prefissata con la sua realizzazione: essere un punto di riferimento per il mondo artistico. Nei vertici del triangolo ci sono il CaixaForum Madrid (2008) e La Fábrica (1995), un'azienda culturale privata. Attorno al suo perimetro si ubicano le istituzioni nuove, ad esempio la Casa de América (1990), la Casa Encendida (2002) ed istituzioni secolari come la Biblioteca Nacional de España (1712), il Museo Naval di Madrid (1972), il Museo Nacional de Antropología (1875) ed il Museo Nacional de Artes Decorativas (1912).

⁶⁸ “José María Aznar dice que la cultura es su segunda prioridad”, *El País*, 12 de octubre de 1995 e *Discurso de investidura de José María Aznar*, Congreso de los Diputados, 3 maggio 1996 in http://www.jmaznar.es/file_upload/discursos/pdfs/00001A0001.pdf (consultato il 14 febbraio 2014). “La modernizzazione ed il rafforzamento economico della Spagna attraverso la cooperazione e lo slancio delle relazioni economiche internazionali (...) la proiezione esteriore della cultura spagnola in tutta la sua diversità e ricchezza”. Traduzione della scrivente.

⁶⁹ BIERAK J., *Arte contemporáneo... op. cit.*, p. 32. Dalla morte di Franco fino all'attualità vi sono stati solo due momenti in cui la proiezione dell'arte spagnola all'estero è stata l'obiettivo principale: gli anni Ottanta del PEACE e la seconda legislatura del PP.

⁷⁰ La SEACEX nasce in seguito ad un accordo del Consejo de Ministros nel 2000, come successore di La Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V (1997), destinata a celebrare il V Centenario della nascita dell'Imperatore e il IV Centenario della morte di suo figlio (1998). Il PAEE nasce in seguito all'iniziativa della Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores il 12 giugno 2002, grazie ad un convegno firmato dalla Dirección con il SAECEX.

“aggiornare” il Paese⁷¹. In entrambi i casi vennero realizzate soprattutto esposizioni di artisti riconosciuti, lasciando da parte “un altro tipo” di produzione nazionale. La programmazione è stata mastodontica: SEACEX ha prodotto 19 mostre itineranti in 42 istituzioni in 31 città di 16 Paesi, e PAEE 87 mostre presentate in 63 città di 45 Paesi in quattro continenti⁷². A queste esposizioni si aggiungono quelle organizzate indipendentemente dal Ministerio de Asuntos Exteriores, come *Bad Boys* a Venezia e *The Real Royal Trip*.

Un altro fatto rilevante è che il Ministerio de Asuntos Exteriores consolida il proprio predominio sul Ministerio de Cultura, vede crescere il proprio *budget* e l’area d’azione. A questo proposito Jorge Luis Marzo si chiede perché una gran parte delle risorse culturali date dal governo vengano amministrare dal Ministerio de Asuntos Exteriores (per mezzo della SEACEX e di altra agenzie) e non dal Ministerio de Cultura. Si domanda anche se in questo modo può esistere una dissociazione tra gli interessi reali, tanto culturali quanto politici, o se tutto ciò contribuisce alla proiezione di un’immagine del Paese all’estero che riflette gli interessi di un mercato globale di alta competizione⁷³. Per il momento, sospendiamo il giudizio su questi quesiti e torniamo alla panoramica cronologica.

Dal 2004, con il ritorno al Governo del PSOE, e dal 2001 con il PP, non vi è stato nessun cambiamento radicale: si continua a manifestare un grande interesse per la cultura, dentro e fuori il territorio nazionale; si modificano gli organismi citati, senza cambiarli sostanzialmente (nel 2011 si crea AC/E, che si occupa delle competenze che fino a quel momento erano del SECC; SEACEX e SEEI) e si continua a “martirizzare” il Ministerio de Cultura.

José Luis Rodríguez Zapatero sostiene che il destino di un popolo dipende dal valore che il suo governo dà alla cultura. Per questo motivo, la cultura deve essere la grande ambasciatrice spagnola nel mondo: la sua carta di presentazione, la sua ricchezza

⁷¹ MARZO Jorge Luis, LOZANO Amparo, “Entrevista a Miguel Ángel Cortés” in MARZO J. L., *Política cultural...op. cit.*, pp. 120-130. Miguel Ángel Cortés spiega che, a causa della situazione politica del Paese, la Spagna, diversamente da Italia, Francia, Germania e Regno Unito, non è stata presente nei circoli internazionali. Questo l’ha pregiudicata molto, e l’unico modo che aveva per recuperare il suo prestigio e collocarsi all’altezza degli altri paesi era presenziare agli avvenimenti internazionali.

⁷² *Ibidem*, pp. 109-114. In queste pagine si può consultare una lista dettagliata (i curatori, gli spazi espositivi e gli artisti) di tutte le mostre organizzate e citate precedentemente.

⁷³ MARZO J.L., *Política cultural...op. cit.*, pp. 24-25 e 98-100.

maggiore⁷⁴. Il IV Centenario del *Quijote*⁷⁵ è stato uno dei punti nevralgici di questa legislatura, al quale è seguita l'ampliamento del Museo Nacional del Prado nel 2008.

Mariano Rajoy, invece, definisce la cultura come uno strumento imprescindibile per l'azione diplomatica all'estero⁷⁶. Nonostante ciò, se si legge attentamente il suo discorso di insediamento, si noterà che la parola "cultura" appare solo tre volte⁷⁷ e si potrà dedurre che le politiche culturali sono in secondo piano rispetto alle priorità di colui che fu Ministro dell'Educazione e della Cultura e ha dichiarato: "Non siamo una potenza economica (...) La Spagna occuperà una posizione sempre più attiva nel mondo ed il prestigio della cultura spagnola è il miglior biglietto da visita"⁷⁸.

È curioso osservare come la cultura, definita "il miglior biglietto da visita" della Spagna, non ha una posizione così rilevante come si dichiara dato che nella X legislatura (2011) il PP decide di "dissolvere", nuovamente, il Ministerio de Cultura e le sue competenze vengono assunte dal nuovo Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Questo è uno dei fattori che influenza di più l'*acción cultural* estera, dato che non c'è continuità nella sua gestione: da una parte, il Ministerio de Cultura viene costituito e sciolto periodicamente, dall'altra ogni governo cambia, fonda o crea delle nuove società dedicate all'*acción cultural* e, per ultimo, il Ministerio de Asuntos Exteriores ha un ruolo sempre più rilevante. Un vero ballo di istituzioni che appaiono e scompaiono, si uniscono, si separano e lavorano congiuntamente o rivendicano la propria legittimità nell'ambito culturale. Jazmín Beirak sostiene che a questo proposito si può parlare di attuazioni sconnesse, senza un programma determinato, che sono state

⁷⁴ *Discurso de investidura del candidato a la presidencia del Gobierno José Luis Rodríguez Zapatero*. Congreso de los diputados, 15 aprile 2004, pp. 19- 20 in

<http://estaticos.elmundo.es/documentos/2004/04/15/discurso.pdf> (consultato il 7 febbraio 2014).

⁷⁵ DIEZ Anabel, "Zapatero impulsa la cultura como bandera de España en el mundo", *El País*, 24 febbraio 2004. Per Zapatero il IV Centenario del *Quijote* rappresenta il momento in cui bisogna promuovere una trasformazione dei valori, collocando la cultura e l'educazione al primo posto. Proclama: "Si tratta della Spagna, di chi siamo, di chi vogliamo essere, e di quale deve essere la nostra proiezione nel mondo". Traduzione della scrivente.

⁷⁶ *Discurso de investidura del Presidente del PP*, Mariano Rajoy, Congreso de los diputados, 19 dicembre 2011, p. 28 in

http://www.elpais.com/elpaismedia/ultimahora/media/201112/19/espana/20111219elpepunac_1_Pes_PDF.pdf#page=3&zoom=auto,0,493. (consultato il 7 febbraio 2014).

⁷⁷ *Ibidem*. La parola "cultura" appare nelle frasi successive: "Promoveremo un'istruzione superiore di tre anni, con l'obiettivo di migliorare la preparazione culturale dei futuri studenti universitari ed elevare il livello culturale medio in Spagna", "Organizzeremo un'azione diplomatica, economica e culturale all'estero che sia il riflesso fedele della nostra società attuale" e "In questo senso, crediamo che il Bicentenario della Costituzione di Cadice sia la cornice perfetta per rafforzare questi legami [con i Paesi iberoamericani], spostando contemporaneamente il messaggio sul valore della cultura e sulla qualità della nostra democrazia". Traduzione della scrivente.

⁷⁸ *Diario de sesiones del Congreso de los Diputados*, Comisiones, IV legislatura, n° 623, sessione n° 35, 18 febbraio 1999 in <http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/Congreso/Publicaciones> (consultato il 10 febbraio 2014).

il risultato di opportunità strategiche, della disponibilità del bilancio o semplicemente di cambi di governo⁷⁹.

Lo strumento della diplomazia pubblica spagnola non possiede stabilità e, conseguentemente, la sua proiezione internazionale non è affidabile.

È questo il momento per ritornare alla domanda di Jorge Luis Marzo ed interrogarsi su quale sia l'arte spagnola che si mostra all'estero, se questa corrisponde alla reale scena attuale o se c'è qualche manovra politica dietro lo scenario.

Marzo giudica negativamente il potere che il Ministerio de Asuntos Exteriores ha avuto, e continua ad avere, nella politica culturale estera, affermando che questo non permetteva, e non permette, di svincolare l'arte dagli interessi politici e che l'immagine della Spagna all'estero non corrisponde alla realtà. Afferma infatti Fernando Checa Cremades:

“Sono chiaramente cosciente che quando il Partido Popular mi propone la direzione del Museo del Prado (1995) e mi propone la direzione di un determinato tipo di mostre, sono al servizio di una determinata politica di promozione culturale; la quale si collega alla politica generale del partito. A me questo non sembra male, perché non mi sono sentito utilizzato. Né con le mostre che ho fatto all'epoca del PSOE, né con le mostre in quella del PP. Nessuno mi ha detto né quali idee bisognava sviluppare né quali opere dovevo scegliere. Neanche una volta. Se fosse stato così, non avrei accettato perché io sono uno studioso, non un curatore politico”⁸⁰.

Queste parole possono aiutare la seguente riflessione: se si considera la grande influenza che, in Paesi come la Spagna e l'Italia, la politica ha in qualsiasi aspetto della vita del Paese, non dovrebbe essere una sorpresa constatare che anche il mondo culturale ne risulti “contaminato”. Sono certamente emblematiche le vicissitudini del Ministerio de Cultura in Spagna, un Paese che, come *Il Bel Paese*, non ha nient'altro che la cultura. Ma, come spesso succede, non si valorizza quello che si possiede e, invece di promuovere tutto ciò che può costituire delle solide basi, si preferisce spremere le proprie risorse fino all'ultima goccia. Analogamente emblematico è il gran potere che ha acquisito il Ministerio de Asuntos Exteriores in un ambito che non gli appartiene del tutto.

⁷⁹ BIERAK J., *Arte contemporáneo...op. cit.*, pp. 41-44.

⁸⁰ MARZO J.L. y LOZANO A., “Entrevista a Fernando Checa Cremades” in MARZO J. L., *Política cultural...op. cit.*, p. 156.

La rivendicazione delle competenze tra questi due Ministeri nell'*acción cultural* estera è sicuramente una questione legittima e molto importante, però prima di “sentenziare” chi sia il più adeguato, sebbene si possa facilmente intuire la risposta, bisogna scoprire chi “muove i fili delle marionette”, e quest’ultimo è il governo.

Sorgono quindi spontanee le seguenti domande: cos’ha fatto il governo? o per essere più precisi: cos’hanno fatto i governi?

La risposta può risultare cruda però la sua veridicità si riscontra nei fatti: i governi hanno usato l’arte come una risorsa⁸¹.

Come già sottolineato, l’arte contemporanea è stata legata ai cambiamenti politici. Le nuove generazioni di artisti avevano un ruolo chiaro nel mercato internazionale: essere giovani, ed impugnare e sollevare la bandiera della democrazia nascente. In poche parole: erano il simbolo della rigenerazione sociale e politica. Questo poteva realizzarsi solo se si stabilivano una serie di infrastrutture, si firmavano accordi bilaterali e si partecipava alle esposizioni internazionali. E, in effetti, sono state create le infrastrutture, firmati accordi bilaterali e si è partecipato a numerosi incontri internazionali.

La molteplicità delle organizzazioni dedicate alla promozione culturale, che si sono susseguite governo dopo governo, sono state il principale promotore della cultura determinando, sebbene i punti di vista fossero distinti, l’omogeneità dell’arte. Venne esposta, reiteratamente, quell’arte spagnola che potesse dare l’impressione che esistesse “una creazione contemporanea spagnola all’altezza dei tempi”⁸². Venne creata così, più o meno coscientemente, un nuovo tipo d’arte ufficiale: l’arte della promozione culturale.

Questa pratica si è caratterizzata dall’urgenza di rapidi risultati, fatto che spiega la partecipazione alle esposizioni internazionali, come le biennali e le fiere, veri e propri canali di comunicazione⁸³. Se non si partecipa, non si possono far conoscere gli artisti⁸⁴.

⁸¹ YÚDICE Georges, *El Recurso a la Cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcellona 2002.

⁸² MARZO J. L., LOZANO A., “Entrevista a Miguel...*op. cit.*”, p.121. Miguel Ángel Cortés afferma: “[il nostro obiettivo] è che si abbia l’impressione che esista una creazione contemporanea spagnola all’altezza dei tempi”. Traduzione della scrivente.

⁸³ ALLOWAY Lawrence, *The Venice Biennale, 1895-1968: from salon to goldfish bowl*, New York Graphic Society, Greenwich 1968.

⁸⁴ MARZO J. L., LOZANO A., “Entrevista a Miguel...*op. cit.*” p. 126. Alla domanda riguardo al motivo per cui si sia puntato soprattutto sulle esposizioni internazionali e non sull’assegnazione di borse di studio utili agli artisti, Miguel Ángel Cortés risponde che “si sarebbero potute fare altre cose”, ma si è reputato più utile, a breve termine, organizzare grandi esposizioni perché “(...) se non si fanno mostre non si conoscono gli artisti”.

La conseguenza è stata la creazione di un artista spagnolo omologato all'arte occidentale ed alieno a qualsiasi tipo di contesto artistico locale, alla ricerca della fama personale grazie alle grandi mostre. Lo sguardo è sempre stato rivolto all'esterno, dimenticandosi della realtà interna del Paese.

Non è una casualità che in questo capitolo non si sia prestata attenzione a ciò che succedeva dentro il Paese. Scrivendolo infatti si è voluto adottare la stessa politica che ha adottato il governo spagnolo negli ultimi trent'anni: proiettarsi all'estero, dimenticandosi della realtà interna.

Ci sono stati alcuni tentativi di creare una scena artistica, ad esempio con il lavoro effettuato dall'Instituto Nacional de la Juventud, la creazione della Bienal Nacional (1980) e la concessione sporadica di borse di studio e finanziamenti per la promozione delle arti plastiche, non si può negare, ma ogni volta che bisognava scegliere tra la realtà "esterna" e quella "interna" del Paese si è sempre privilegiato la prima, motivo per cui attualmente il mercato artistico è "rachitico e poco preparato"⁸⁵.

È stato uno degli errori più grandi in cui si poteva incorrere, dato che non si può parlare della promozione dell'arte contemporanea all'estero senza l'esistenza di una stabile scena artistica interna. Come indica Jorge Luis Marzo, per avere un dibattito internazionale veritiero deve esistere un dibattito nazionale⁸⁶. Se quest'ultimo è inesistente, e non vi sono indizi che si sviluppi in un futuro, si continuerà a vivere in una bolla di sapone dalla quale non si vuole uscire perché è più facile continuare a recitare di piantare i semi per il futuro.

È evidente che l'arte e la cultura sono stati gli strumenti usati dalla diplomazia pubblica descritta al principio: simbolo di rigenerazione sociale e politica, immagine dell'identità nazionale, motore per l'economia ed il turismo e rigenerazione urbana.

Arrivati a questo punto è logico chiedersi quale sia stata l'arte spagnola che si è mostrata nel padiglione spagnolo alla Biennale di Venezia.

⁸⁵ LÓPEZ IGLESIAS Javier, "España tiene un mercado artístico raquíto", *hoyesarte.com*, 14 gennaio 2014 in http://www.hoyesarte.com/entrevistas/calvo-serraller-espana-tiene-un-mercado-artistico-raquitico_150016/ (consultato il 14 gennaio 2014). Alla domanda circa lo stato attuale dell'arte, Francisco Calvo Serraller risponde: "La Spagna ha un mercato artistico rachitico e poco preparato. (...) Purtroppo la situazione del mercato spagnolo si caratterizza per essere di basso livello e possedere un criterio povero. Gli artisti importanti sono quelli che hanno successo all'estero". Traduzione della scrivente.

⁸⁶ MARZO J. L., *Politica cultural...op. cit.*, p. 28.

A cavallo tra due secoli

L'ultima delle quattro fasi indicate all'inizio della panoramica sulla partecipazione spagnola alla Biennale di Venezia comprende l'arco cronologico che va dal 1978 al 2013. Sebbene il periodo studiato in questa tesi abbracci le prime sette edizioni del XXI secolo, è stato necessario dirigere la nostra attenzione al tipo di politica culturale estera adottata dalla Spagna e vedere in che modo l'arte e la cultura siano state uno strumento della diplomazia pubblica.

Anche il padiglione spagnolo partecipa alla rigenerazione sociale e politica descritta precedentemente, nonostante non adotti mai una politica espositiva rischiosa. Infatti, se si partecipa alla più importante esposizione internazionale d'arte contemporanea è normale che un Paese voglia assicurarsi il successo e l'appoggio della critica.

Come vedremo, esistono tre fasi nell'arco cronologico qui studiato: tra il 1978 e 1984 vengono convocate personalità che avevano già curato il padiglione spagnolo, determinando così la continuità ideologica con le edizioni precedenti. Dal 1984 non si ripete più il nome del curatore, fatto che dovrebbe garantire un ringiovanimento della politica espositiva del padiglione, cosa che purtroppo non accade. Infatti, tra il 1988 ed il 1999 non solo si continua ad adottare una politica espositiva poco rischiosa, ma si reitera il formato espositivo basato nel duo artistico. Nel XXI secolo si abbandona, in linee generali, questa formula e si predilige la partecipazione di un unico artista, generalmente di riconosciuto prestigio internazionale. Detto questo, possiamo incominciare l'analisi dettagliata di ogni fase.

L'edizione del 1978 ha una grande importanza perché, per la prima volta nella storia, il padiglione spagnolo ha organizzato un discorso espositivo basato sull'idea principale proposta dalla Biennale. Sono stati invitati una serie di artisti per ideare, insieme ai critici, un luogo che potesse accogliere, in modo adeguato, il tema proposto dalla Biennale. Inoltre, è stato convocato un *comité* curatoriale formato dal curatore principale, José María Ballester, e tre assistenti, Vicente Aguilera Cerni, Antonio Bonet Correa e Francesc Vicens. L'obiettivo era allontanarsi dalla politica curatoriale adottata fino a quel momento, la quale strutturava la mostra in funzione di nomi più o meno rappresentativi delle correnti artistiche del momento. In quest'occasione, invece, sono stati scelti degli artisti che, indipendentemente dalla loro appartenenza alle correnti artistiche del momento, potessero realizzare un progetto concreto e ben articolato.

Questa spinta verso la modernità si frena nelle edizioni successive dove si ricominciano a convocare personalità che vi avevano già partecipato: Ceferino Moreno, colui che aveva curato il padiglione spagnolo nel 1971, ricopre di nuovo l'incarico nel 1978 e Luis González Robles, chi aveva spiccato dal 1958 al 1970, ritorna nel 1982 e nel 1984. I dati appena forniti permettono di constatare che il Ministerio de Asuntos Exteriores, entità che si occupa dell'organizzazione della partecipazione spagnola⁸⁷, continui a puntare su Robles, personaggio di rilievo nel mondo artistico spagnolo: è intervenuto nelle Biennali Ispanoamericane e ha curato la IV Biennale di San Paolo. Successivamente ha ricoperto la direzione dell'area espositiva del Museo de Arte Contemporáneo di Madrid, per poi rivestire la carica di direttore dal 1968 al 1974. Seguendo il discorso formulato da Jorge Luis Marzo, si potrebbe definire una figura "istituzionalizzata"⁸⁸.

Se il ritorno di questi due curatori evidenzia la continuità delle politiche anteriori, i progetti curatoriali sono lo specchio dell'ecllettismo dell'arte spagnola. Se Moreno punta sulla neofigurazione definendola l'arte più rappresentativa del momento⁸⁹, Luis González Robles sostiene che non bisogna parlare di correnti artistiche e teorizzarle poiché l'unica necessità degli artisti è esprimere se stessi. La sua selezione si dirige a quei creatori che rappresentano se stessi, incarnando in questo modo un momento sociale⁹⁰.

Nel 1982 seleziona un gruppo di artisti alieni alle tendenze di ricerca e, come aveva già fatto nel 1958, mescola la figurazione e l'astrazione. Diversamente da "La più bella sorpresa della Biennale", mostra analizzata in precedenza, riduce considerevolmente il numero dei partecipanti a cinque⁹¹: il "creatore barocco"⁹² Jose Abad, Eugenio Chicano

⁸⁷ Dal 1950 Il Ministerio de Asuntos Exteriores coordina la partecipazione spagnola alla Biennale di Venezia, ad eccezione del 1976. L'ultima edizione che ha organizzato è stata quella del 1972. Nel 1974 non venne celebrata la manifestazione internazionale e nel 1976 il padiglione spagnolo è rimasto chiuso dato che quell'anno venne organizzata *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*. Nel 1978 ritorna ad occuparne la direzione.

⁸⁸ MARZO J. L., *Política cultura...op.cit.*, p.26.

⁸⁹ MORENO Ceferino, *España: Biennale di Venezia 80*, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid 1980, s/p. Prendendo in considerazione la proposta della Biennale, che proponeva di esporre giovani artisti emersi negli ultimi anni, Ceferino Moreno seleziona sette artisti (Javier Aleixandre, Aduardo Arraz Bravo, Rafael Bartolozzi, Luis Delacámara e José Luis Pascual), la cui opera è anticonformista.

⁹⁰ GONZÁLEZ ROBLES Luis, *España en la Bienal de Venecia '82*, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid 1982, s/p.

⁹¹ È la prima volta che Robles opta per un così ridotto numero di artisti. Nelle edizioni anteriormente curate, il numero oscillava tra diciannove e ventisette.

⁹² GONZÁLEZ ROBLES L., *España...op. cit.*, s/p.

e la sua figurazione, Rosa Torres con la sua “base di luce”⁹³ ed i rinomati Francisco Cruz de Castro e Josep Guinovart, con i quali aveva lavorato precedentemente⁹⁴.

L’ultima edizione curata da Robles provoca una vera sorpresa: in primo luogo perché si dedica il padiglione ad un solo artista, cosa che non avveniva dal 1920 con Federico Beltrán Masses; in secondo luogo perché il protagonista è Antini Clavé. Scegliendo Clavé, artista di riconosciuto prestigio internazionale che la guerra trascinò all’esilio, Robles prende le distanze dalla politica espositiva adottata fino a quel momento, nella quale si enfatizzavano le ultime generazioni e colloca la retrospettiva nell’orbita dei cosiddetti “recuperi dovuti”. La mostra, che riassume tutti gli aspetti della produzione artistica di Clavé, nonostante godesse dell’appoggio del Ministerio de Asuntos Exteriores⁹⁵, suscitò molte critiche⁹⁶: venne messa in discussione la sua adeguatezza rispetto a quello che dovrebbe essere una partecipazione alla Biennale. Inoltre, contrastava fortemente con la sezione APERTO dove venivano esposti i valori emergenti, tra i quali spiccava il maiorchino Miquel Barceló.

Dal 1984 si adotta una nuova politica secondo la quale nessun curatore può organizzare più di un’edizione della rappresentazione spagnola all’esposizione veneziana. In questo modo si aspira ad una “rigenerazione” dello stesso padiglione, evitandone la fossilizzazione causata dalla reiterazione della stessa ideologia curatoriale, come era successo negli ultimi trent’anni. Nonostante ciò, non si riesce ad evitare la stasi dell’approccio curatoriale. A dimostrazione di questo si vedrà che fino alla fine del secolo verrà adottata una precisa formula espositiva in quasi tutte le edizioni: il duo

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Entrambi gli artisti avevano già partecipato alla Biennale di Venezia. Francisco Cruz de Castro aveva esposto nel 1970 e Josep Guinovart nel 1952, 1958 e 1962, tutte edizioni curate da Robles.

⁹⁵ *Antoni Calvé. Pabellón de España Bienal de Venecia Exposición Internacional de Arte*, Programa Español de Acción Cultural en el Exterior, Madrid 1984, p. 3. Nella presentazione del padiglione, scritta da Miguel Ángel Carrido Mompín (Director General de Relaciones Culturales y Ministerio de Asuntos Exteriores) e Maniel Fernandez Miranda (Director General de Bellas Artes y Archivos. Ministerio de Cultura) si legge: “È necessario rivendicare l’opera di Clavé come propria semplicemente perché non si può negare che non lo sia, nonostante le logiche interrelazioni che si sono create in un Paese, la Francia, in cui ha risieduto la maggior parte della sua vita. (...) Presentandolo alla Biennale come unico esempio della nostra arte, stiamo offrendo all’attenzione mondiale un’artista che rappresenta in modo esemplare il congiunto della nostra arte (...) Uno dei capitoli della cultura in cui si è distinto il nostro Paese è la pittura e Antoni Clavé assicura la continuità con la nostra grande tradizione e apre una nuova via per il futuro”. Traduzione della scrivente.

⁹⁶ PÉREZ Luis Francisco, “Italia. Viena en Venecia”, *Lápiz: revista internacional de arte*, Asociación Editores de la Información, Madrid, n° 19, luglio 1984, p. 56. “(...) Fu un errore. Clavé è un artista straordinario, un gran creatore, però la sua opera non è il riflesso della Spagna del 1984. La sua opera è valida ma è anche passata, un prodotto non attuale. Perché organizzare mostre personali di un artista di settant’anni, ripeto, un artista straordinario, conosciuto e reputato a livello internazionale, quando si può e si dovrebbe offrire l’immagine della giovane arte spagnola?”. Traduzione della scrivente.

artistico composto, nella maggior parte dei casi, da un artista affermato e un altro, più giovane, all'inizio di una carriera promettente.

L'edizione che spicca tra quelle della fine del XX secolo è quella del 1986, organizzata da Ana Vázquez de Parga. Questo si deve tanto al progetto curatoriale quanto alla scelta del curatore.

La nomina di Ana Vázquez de Parga rappresenta un passo avanti verso la contemporaneità dato che, finalmente, viene riconosciuta la professione del curatore indipendente. Tale figura, slegata dai vincoli istituzionali, era apparsa prima nei circuiti internazionali ma solo in quest'occasione viene resa ufficiale nella penisola iberica.

La proposta espositiva, che si appoggia sul discorso formulato dal critico Francisco Calvo Serraller, denuncia la situazione dell'arte spagnola attuale; spiega perché nelle quattro edizioni anteriori non vi sia stato un filo conduttore e mostra la vera arte spagnola del momento. Come enuncia il catalogo, tra il 1976 e il 1986 "l'arte spagnola è stata caratterizzata dalla fretta e dall'irrefrenabile desiderio di omologazione internazionale"⁹⁷. La Spagna è entrata all'improvviso nella modernità ed ha voluto mettersi al passo con la scena artistica contemporanea senza possedere l'esperienza sufficiente e senza attraversare le fasi necessarie. Si è preferito bruciare queste tappe, come dimostra la dispersione e la contraddizione nella maggior parte delle iniziative di promozione dell'arte giovane, invece di costruire solide fondamenta. Pertanto, non è una casualità che, nelle ultime quattro edizioni della Biennale di Venezia, il padiglione spagnolo sia stato lo scenario di azioni sconnesse dove "si è prodotto, quasi sempre, un divorzio tra ciò che si considerava l'arte più rappresentativa del momento nei circuiti specializzati del Paese e quello che si presentava ufficialmente nel padiglione"⁹⁸. Di fronte alla volontà di svincolarsi dalla falsa omologazione internazionale sono stati selezionati quattro giovani artisti (Miguel Navarro, Ferrán García Sevilla, José María Sicilia e Cristina Iglesia) che, grazie alla loro opera coerente e ben sedimentata, rappresentavano un nuovo tipo di artista spagnolo, lontano dai frequenti mimetismi e agli antipodi della mentalità tradizionale marcata dall'isolazionismo.

Senza alcun dubbio, si può affermare che "la grande sorpresa della Biennale"⁹⁹, dove è "possibile vedere quello che tutti sperano normalmente da una Biennale"¹⁰⁰, ricopre un

⁹⁷ CLAVO SERRALLER Francisco, "Una nueva generación para una nueva época" in *España en la XLII Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de Cultura, Madrid 1986, p. 8. Traduzione della scrivente.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ CORRAL María, "La más ambiciosa", *Lápiz: revista mensual de arte*, Asociación Editores de la Información, Madrid, n° 37, novembre 1986, p. 8. María Corral sottolinea che: "La Spagna, rappresentata

ruolo chiave nella storia del padiglione spagnolo, comparabile con quella del 1976. Entrambe vogliono denunciare una determinata situazione: se con *España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976* si voleva esporre e recuperare tutta l'arte che era stata occultata durante il franchismo; nel 1986 il proposito è denunciare la situazione di mimetismo ed omologazione, evidenziare che c'è stata una politica espositiva sconnessa e rendere noti i rappresentanti della nuova scena artistica spagnola.

Nel 1988, María Corral getta le basi del formato espositivo che si adotterà negli anni seguenti: Jorge Oteiza e Susana Solana inaugurano il modello artista-adulto-uomo-affermato con artista-giovane-donna-emergente. Questa formula si ripete nel 1993 e 1997, rispettivamente con Antoni Tàpies e Cristina Iglesias e Joan Brossa e Carmen Calvo. Tutte le edizioni, grazie ad una coerente organizzazione, ricevono l'appoggio della critica: le opere di Oteiza e Solana condividono molte implicazioni teoriche e mostrano in che modo la scultura sia uno dei campi dove gli artisti spagnoli "apportano delle novità considerevoli"¹⁰¹; la poetica del silenzio e l'interesse per la materia è simultanea in Tàpies e Iglesias, mentre Joan Brossa e Carmen Calvo "*casan muy bien*"¹⁰² e, grazie alla loro intelligenza concettualista ed emotività surreale, sono capaci di instaurare un legame anche con chi non sa niente d'arte.

Il modello artista-affermato e artista-emergente viene adottato, da una parte, per offrire "allo spettatore (...) il messaggio della modernità della Spagna, della sua creatività e della persistenza della sua brillante tradizione nelle arti plastiche che è stata molto importante in tutto il mondo, secolo dopo secolo, scuola dopo scuola, dalle caverne di Altamira fino ai nostri giorni"¹⁰³; dall'altra per assicurarsi il successo senza rischiare troppo selezionando artisti emergenti.

Non è una casualità che Jorge Oteiza, Antoni Tapiés e Joan Brossa occupassero lo spazio centrale del padiglione mentre le opere di Susanna Solana, Cristina Iglesia e

questa volta da quattro artista indiscutibili - García Sevilla, Cristina Iglesia, Miguel Navarro e J. María Sicilia - è stata, tanto per i critici, direttori di musei, ect., quanto per il pubblico in generale, la grande sorpresa della Biennale". Traduzione della scrivente.

¹⁰⁰ BUONUOMO M., *Il Mattino*, 29 giugno 1986 cit. in TORRENT R., *España en la Bienal a Venecia: 1895-1997*, Servicio de Publicaciones de la Diputación, Castellón 1997, p.195. "Le migliori partecipazioni nazionali sono sicuramente quelle di Francia, Germania, Inghilterra, Grecia e Spagna: gli unici padiglioni in cui è possibile vedere quello che tutti sperano di vedere normalmente da una Biennale, questo è, proposte concrete (...) tutte le spinte che possano continuare a permettere una dinamica dell'arte".

¹⁰¹ CALVO SERRALLER Francisco, "Presentado el pabellón español de la Bienal de Venecia", *El País*, 11 giugno 1988. Traduzione della scrivente.

¹⁰² CALVO SERRALLER Francisco, "La Bienal de Venecia sorprende a los expertos con su tono equilibrado e inteligente", *El País*, 13 giugno de 1997.

¹⁰³ Antoni Tàpies. *XLV Bienal de Venecia. Puntos cardinales del Arte. Pabellón de España.*, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Àmbit servicios editoriales, Barcelona 1993. Intervento di Javier Solana Madariaga, s/p. Traduzione della scrivente.

Carmen Calvo venissero collocate nelle cappelle laterali. Quest'organizzazione spaziale non deve passare inosservata perché mostra, chiaramente, che si continua a dare priorità ad un determinato tipo d'opera. Infatti, la struttura del padiglione determina che la prima cosa che si vede, quando vi si accede, è lo spazio centrale e, conseguentemente, il primo contatto che s'instaura è con l'opera dell'artista affermato. Si orienta in questo modo lo sguardo dello spettatore.

Con tali considerazioni non si vuole mettere in discussione la serietà delle proposte curatoriali, bensì evidenziare che, diversamente dal progetto presentato nel 1986, si sceglie una politica espositiva meno rischiosa.

Nel 1995 e nel 1999 il duo artistico è formato da artisti appartenenti alla stessa generazione. Nel 1995 Fernando Huici seleziona Andreu Alfaro e Eduardo Arroyo¹⁰⁴ con il proposito di confrontare linguaggi molti diversi sebbene gli artisti avessero vissuto le stesse fasi storiche, politiche e sociali. Nel 1999, David Pérez invita Manuel Valdés ed Esther Ferrer sostenendo che “in un padiglione con queste caratteristiche non si può scommettere sull'arte giovane né mostrare “qualcosa” che potrebbe essere una moda”¹⁰⁵. Preferisce scegliere degli artisti che abbiano lavorato costantemente durante trent'anni, mostrando una concreta e ragionata evoluzione personale e stilistica nonostante questo significhi esporre solo una determinata “generazione dell'arte spagnola”¹⁰⁶.

Per ultima, la partecipazione di Antoni Miralda alla Biennale del 1990 esce dallo schema del duo artistico che, come si è potuto constatare, ha predominato nell'ultima decade del XX secolo. Presenta *Honeymoon*¹⁰⁷, una *performance* incompiuta, dove mescola il puro concettualismo con il *kitsch*: rappresenta il matrimonio tra il monumento di Cristoforo Colombo e la statua della Libertà, due opere che si osservano dai lati opposti dell'Atlantico. Una serie di atti, che hanno luogo a Barcellona, New

¹⁰⁴ Nel 1993 e 1995 le opere degli artisti sono state realizzate appositamente per la Biennale di Venezia, in questo modo ottengono un maggior dialogo con lo spazio.

¹⁰⁵ SAMANIEGO Fernando, “Esther Ferrer y Manolo Valdés llevan a la Bienal dos formas distintas de ver el arte”, *El País*, 11 giugno 1999. David Pérez afferma: “(...) può sembrare strano che abbia riunito in questa Biennale due artisti così opposti, però entrambi si sono formati in un gruppo che ha caratterizzato l'arte spagnola dopo gli anni cinquanta. Erano gruppi che rompevano con l'estetica dell'informale e che si collocavano nei principi della pop-art, con un'accezione molto combattiva con il franchismo”. Per questo “il padiglione non è rappresentativo dell'arte spagnola, bensì di una generazione dell'arte spagnola”. Traduzione della scrivente.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ In occasione della partecipazione nella Biennale di Venezia si pubblica MIRALDA Antoni, *Luna de Miel/Honeymoon*, *Ambit*, Barcelona 1990, libro in cui si raccolgono tutti gli atti che hanno avuto luogo fino a quel momento. La pubblicazione riporta la corrispondenza tra Colombo e *Liberty*. I due monumenti si raccontano reciprocamente le fasi del progetto e condividono le loro emozioni ed i suoi timori.

York e molte altre città tra il 1986 ed il 1992¹⁰⁸, celebrano la loro unione immaginaria: dalla proposta, alla preparazione del corredo, fino alla celebrazione del matrimonio.

Quando il progetto è stato presentato alla Biennale, Miralda vi stava lavorando da ormai quattro anni ed aveva deciso di utilizzare quest'occasione per conoscere l'opinione comune sul progetto: *Honeymoon* ha partecipato con le pubblicazioni matrimoniali. Ad ogni visitatore del padiglione è stato chiesto di dare un verdetto, positivo o negativo circa il matrimonio.

Ovviamente, per esprimere un verdetto era necessario conoscere il progetto, motivo per cui il padiglione spagnolo presentava un'installazione con i regali che i fidanzati si erano fatti fino a quel momento: il velo di *Liberty*, l'anello di fidanzamento, le fedi, il vestito della fidanzata e le due calze del giorno e della notte per alludere alla differenza oraria tra i due continenti.

Grazie a questa breve panoramica sulle ultime edizioni del XX secolo¹⁰⁹ è stato possibile constatare in che modo, nella maggior parte dei casi, si è sempre optato per artisti di riconosciuto prestigio internazionale. Nei casi in cui sono stati scelti artisti emergenti, questi sono stati esposti insieme a personalità affermate. Tutto ciò non deve sorprendere e non costituisce nessuna novità: una biennale è un grande scenario internazionale e, fra tutte, la Biennale di Venezia è quella che ha più influenza nel mondo artistico e nel mercato dell'arte. È normale e lecito che un Paese, al parteciparvi, voglia "assicurarsi" il successo selezionando artisti affermati il cui progetto possa riscuotere facilmente il favore della critica. Infatti, nella storia della Biennale si può ricompilare una lunga lista: gli Stati Uniti presentano Jasper Johns nel 1988, Louis Bourgeois nel 1993, Bill Viola nel 1995 e Bruce Nauman nel 2009; la Germania vede Hans Haacke distruggere il pavimento del padiglione nel 1993 e la Francia si identifica con l'"americanizzata" Louise Bourgeois nel 1999. Questi sono solo alcuni esempi di una compilazione praticamente interminabile. Pertanto la politica espositiva poco rischiosa adottata dalla Spagna non è una novità ed altri paesi l'hanno impiegata e la perpetueranno nel tempo.

Il padiglione spagnolo si caratterizza per il curioso fenomeno di ripetizione dei nomi: gli artisti selezionati non solo possiedono un riconosciuto prestigio internazionale ma avevano già partecipato a precedenti edizioni nello stesso padiglione: Oteiza, invitato a partecipare nel 1976, aveva rifiutato l'offerta perché la sua opera non si poteva

¹⁰⁸ Il progetto è iniziato nel 1986, l'anniversario della creazione della statua della Libertà ed è terminato nel 1992, anno in cui si commemorava l'anniversario del primo viaggio di Cristoforo Colombo.

¹⁰⁹ Si fa riferimento alle edizioni dal 1986 in avanti.

concepire fuori dal contesto del popolo basco, reclamando così un proprio padiglione¹¹⁰. Tapiès aveva partecipato nel 1952, 1954 e 1958 e, a distanza di trentacinque anni, ritorna al padiglione; Cristina Iglesias vi esponeva nuovamente nel 1993, solamente sette anni dopo la sua prima apparizione ed Eduardo Arroyo e Andreu Alfaro condividono nuovamente il padiglione dopo aver partecipato nella riscrittura critica della storia ufficiale dell'arte spagnola nel 1976. Alfaro, inoltre, vi aveva esposto anche nel 1996, durante l'epoca di Luis González Robles¹¹¹.

La partecipazione spagnola nelle prime edizioni del XXI secolo, precisamente dal 2001 al 2013, si caratterizza per la continuità e discontinuità con quelle dell'ultima decade del secolo precedente. Da un lato, si abbandona il formato del duo artistico, costituito dall'artista-adulto-affermato e dall'artista-giovane-emergente, privilegiando la presenza di un unico artista e, dall'altro, si smette di esporre un'arte giovane e si selezionano, quasi esclusivamente, artisti di riconosciuto prestigio internazionale. Questo, ovviamente, in linee generali.

Nell'arco cronologico studiato in questa tesi (2001-2013) ci sono due eccezioni riguardo a quello che è stato appena precisato: *Viaje a Venecia*, con il quale si inaugura il XXI secolo, e *Paraíso Fragmentado*. Nel 2001, Estrella de Diego utilizza nuovamente la formula espositiva del duo artistico, esponendo questa volta due artisti baschi molto giovani, Ana Laura Aláez e Javier Pérez. Non esiste, diversamente dalla decade anteriore, nessun tipo di "sostegno" garantito da un artista celebre. Nel 2007, Alberto Ruiz de Samaniego seleziona quattro artisti eterogenei, la cui partecipazione ad una biennale può risultare alquanto insolita: José Luis Guerín, un cineasta; Rubén Ramos Balsa, artista multiforme molto giovane, Los Torreznos, un duo che non godeva dell'appoggio di nessuna galleria e si muoveva in circuiti alternativi dell'arte ed il poeta e fotografo Manuel Vilariño, l'unico con una traiettoria relativamente avanzata.

Nelle altre edizioni, oltre ad esporre un solo artista, si selezionano sempre artisti famosi -Rosa Martínez sceglie Santiago Sierra (2003), Bartomeu Mari nomina Antoni Muntadas (2005) ed Enrique Juncosa è il curatore scelto da Miquel Barceló (2009)- ed altri – Katya García-Antón scommette su Dora García (2011) e Octavio Zaya su Lara

¹¹⁰ Alla fine, Euskadi ha abbandonato qualsiasi progetto espositivo e l'ha sostituito con una solitaria *Ikurriña* situata nello spazio concesso dagli italiani nel loro padiglione. Ciononostante, fuori dai Giardini sono stati prodotti degli atti che volevano ricordare l'identità del popolo. Per una dettagliata descrizione dell'avvenimento cfr. TORRENT R., *España... op. cit.*, pp. 240-248.

¹¹¹ Anche Esther Ferrer aveva partecipato alla Biennale con anteriorità al 1999 e, concretamente, nella collettiva *Ubi fluxus ibi notus* nel 1990. Il motivo per cui non viene inclusa nel gruppo sopra citato si deve al fatto che questa mostra è stata organizzata da Achille Bonito Oliva nella Giudecca ed è, conseguentemente, aliena alle scelte prese dalla Spagna.

Almarcegui (2013)- che, benché fossero più giovani, si muovono nei circuiti internazionali dell'arte e sono riconosciute internazionalmente.

Arrivati a questo punto, è necessario fare una puntualizzazione: il Ministerio de Asuntos Exteriores è l'organismo che dal 1950 si occupa della coordinazione della partecipazione spagnola alla Biennale di Venezia. L'organismo designa un curatore che, a sua volta, sceglie l'artista o gli artisti. L'elezione era arbitraria, ovvero non esisteva un reale processo di selezione. A questo proposito, un cambiamento molto significativo ha luogo dopo l'edizione del 2009: in quest'occasione il Ministerio ha scelto direttamente l'artista, Miquel Barceló, e quest'ultimo il suo curatore prediletto, Enrique Juncosa. L'evento suscita molte critiche dentro e fuori il mondo dell'arte e si decide reimpostare il sistema, fortemente criticato da tempo. Da questo momento in poi verrà convocato un *comité*, composto da esperti (curatori, critici, docenti e storici dell'arte), i quali avranno il compito di selezionare un curatore idoneo e lo comunicheranno con tempo sufficiente per dare la possibilità a quest'ultimo di sviluppare un progetto articolato e ben strutturato. Questa formula si mette in pratica con l'edizione del 2011, anno in cui si nomina Katya García-Antó¹¹². Nel 2013 si designa Octavio Zaya¹¹³.

Il loro profilo non si differenzia troppo da quello dei curatori che li hanno preceduti: condividono un profilo ibrido dove all'attività curatoriale, nell'ambito delle esposizioni internazionali, si aggiunge la curatela nelle istituzioni museali, l'attività di ricerca e d'insegnamento e la critica d'arte. Estrella de Diego ed Alberto Ruiz de Samaniego sono docenti, critici d'arte e curatori; Bartomeu Mari, Enrique Juncosa e Octavio Zaya si distinguono per l'ampia esperienza nella direzione dei musei e nella curatela, soprattutto nel contesto museale, Katya García-Antón, invece, alla formazione museale aggiunge la partecipazione a numerose biennali. In questo gruppo si distingue la figura di Rosa Martínez, che primeggia grazie all'ampia esperienza nella curatela delle biennali.

Una volta chiarito questo punto, si può ritornare alla partecipazione spagnola.

Nella prima parte del XXI secolo, invece di verificarsi la ripetizione degli stessi nomi, ha luogo la reiterazione di temi affini.

Nel 2001, 2007 e 2013 gli artisti sviluppano delle riflessioni su Venezia. Javier Pérez e Ana Laura Aláez, seguendo le istruzioni della curatrice, usano la città come punto di

¹¹² Il Comité Asesor para el Arte Contemporáneo si è riunito ad aprile 2010 ed era formato da Carmen Giménez, Estrella de Diego, Bartomeu Mari e José Lebrero.

¹¹³ Il Comité Asesor para el Arte Contemporáneo si è riunito a giugno 2012 ed era formato da José Guirao, Teresa Velázquez, Estrella de Diego e Alberto Ruiz de Samaniego.

partenza: un luogo che deve “catturarli” ed “influenzarli” in modo che vi si possano identificare. Una volta concluso questo processo di metamorfosi, si chiede loro una riproduzione visuale dell’esperienza vissuta e delle loro sensazioni. In questo modo il padiglione si trasforma in un’interpretazione unica e personale della città. Nel 2007, *Paraíso Fragmentado* sostituisce la relazione diretta con la città con quella “indiretta”, attraverso la rilettura di Erza Pound, Friedrich Nietzsche e Marcel Proust. Qui gli artisti non dovevano realizzare un’opera che riflettesse la città o che fosse una trasposizione letteraria dei testi, bensì “afferrare l’atmosfera” e costruirne una metafora. Per concludere, Lara Almarcegui, dopo *de-construir* il padiglione, allontana l’attenzione dello spettatore dal centro storico e gli mostra La Sacca San Mattia di Murano, un “luogo di possibilità”¹¹⁴. La sua guida *anti-monumentos* propone un *Gran Tour* all’inverso, il cui punto nevralgico non è Piazza di San Marco ma una discarica, un non-luogo che spiega perfettamente la città perché vi appartiene.

I progetti che si sviluppano nel 2003, 2005 e 2011 possono essere inseriti nella cornice della critica istituzionale, anche se con alcune sfumature.

Santiago Sierra, con la chiusura del padiglione ed il divieto ad accedervi, carica la struttura di una forte connotazione politica e critica un aspetto concreto dell’evento internazionale, il ruolo di un padiglione nazionale. Anche l’intervento di Antoni Muntadas, *On Translation: I Giardini* (2005) corrisponde ad una critica: denuncia la struttura di parco tematico della Biennale di Venezia e ricrea il suo funzionamento dentro l’architettura spagnola.

Dora García, diversamente dagli artisti appena citati, non mette in discussione la maggiore o minore validità delle biennali o se un padiglione nazionale abbia ancora motivo di esistere a Venezia, bensì analizza la situazione di un artista in queste manifestazioni. *Lo inadecuado* (2011) può essere definito una critica istituzionale trasversale, caratterizzata da una poetica retorica, dove Dora García riconosce appartenere al sistema dell’arte e agisce partendo da questa base.

Per concludere, la partecipazione di Miquel Barceló nel 2009 costituisce, fino a questo momento, un caso isolato, motivo per cui verrà analizzato separatamente. In questo caso, uno degli artisti spagnoli più venduti ha deciso di usare il padiglione per mostrare gli ultimi dieci anni della sua produzione artistica.

¹¹⁴ ALMARCEGUI Lara, "Demoliciones, solares y descampados", *Lápiz: Revista internacional del arte*, Asociación Editores de la Información, Madrid, n° 237-238, luglio 2007, p. 136.

Il padiglione spagnolo alla 49^a, 52^a e 55^a Esposizione Internazionale d'Arte

La laguna veneziana: illusione o realtà?

Nella prefazione di *L'altra Venezia*¹¹⁵ (2003) di Predrag Matvejević, Raffaele La Capria afferma che è un problema parlare di una città della quale si è parlato “troppo” per due ragioni. La prima: è difficile essere originali. La seconda: le numerose descrizioni hanno sostituito la realtà. L'occhio vede il luogo che è stato descritto dagli altri e non il paesaggio che lo circonda. La realtà finisce schiacciata dalla sua stessa rappresentazione.

La conclusione è ovvia: Venezia è scomparsa, svanita nelle rappresentazioni che si sono fatte.

Si vuole cominciare con questa riflessione per sottolineare che la lettura di una prefazione può influenzare la lettura di un libro, soprattutto nel momento in cui tratta di una città specifica: può influenzare la relazione con la città e con le opere letterarie ed artistiche che l'hanno dipinta, pensando che quello che si sta leggendo od osservando non sia la città stessa bensì l'ennesima rappresentazione di un'idea o di un mito poco originale.

La città “accusata” è la *Serenissima Repubblica*; questa passa da “accusata” a “vittima” quando si afferma che “(...) Queste descrizioni hanno sostituito quello che l'occhio voleva vedere, sono entrate nella retina e ne hanno influenzato la visione in modo così forte che, al giorno d'oggi, la realtà rappresenta il luogo comune di questa realtà”¹¹⁶.

Un'altra tesi ripetuta insistentemente da La Capria è che descrivere i luoghi che sono stati attraversati, percorsi e vissuti da molte persone è estremamente pericoloso dato che “qualcuno” l'ha fatto prima di te, e “forse anche meglio”¹¹⁷. Visione erronea: anche se, nel passato, un luogo è stato descritto da numerosi scrittori e da molti artisti questo non determina che non si possa scrivere qualcosa originale ed inedito o ritrattarlo con nuove tonalità. Se fosse vero non avrebbe nessun senso continuare a studiare i dipinti di Goya,

¹¹⁵ MATVEJEVIĆ Predrag, *La otra Venecia*, PRE-TEXTOS, Valencia 2004. Per la realizzazione delle tesi è stata utilizzata la versione spagnola, la traduzione italiana del libro è: MATVEJEVIĆ Predrag, *L'altra Venezia*, Garzanti, Milano 2003.

¹¹⁶ La Capria Raffaele, “Venecia mínima” in MATVEJEVIĆ P., *La otra....op. cit.*, p. 9. Traduzione della scrivente.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 8.

Velázquez, Tiziano o Rembrandt perché “qualcuno l’ha fatto prima di te”, si è già detto tutto quello che si poteva dire. A tutto questo si può, e si deve, aggiungere che se un gran quantità di studiosi si sono interessati in una città non significa che questa perda il suo potere e la sua forza ispiratrice. Non si “consuma”.

Un ultimo elemento da discutere è che la prefazione non coincide con il punto di vista dello scrittore: nonostante Predrag Matvejević ammetta che Venezia si è convertita in un “luogo comune”, riconosce che, in nessun momento, possederemo un’immagine totale di questa meraviglia della natura e dell’intelletto umano:

“Sono arrivato a Venezia da diversi punti: dal nord per terra ferma, dal sud e da est per male, con il vento a favore o contrario. Era uguale e diversa in ogni stagione dell’anno, fosse giorno o fosse notte, con il sole o con la pioggia. (...) Un’altra volta sono arrivato un giorno senza vento, in inverno. Ho cercato i luoghi da cui le costruzioni conosciute si vedessero in modo diverso. Ho camminato dal sentiero di San Trovaso per Dorsduro, sono passato tra i canali e le strette calli per il Rio dei Muti e il Rio della Madonna dell’Orto. Il freddo aveva spaventato i visitatori. Vicino all’imbarcadero non ho visto nessuna gondola, solo due vecchie *caroline* si dondolavano. I mattoni delle pareti erano più marroni che rossi. Viste dalla Giudecca, le Zattere risultavano insolite, invece la Giudecca è sempre la stessa, da qualsiasi luogo si osservi. In quel luogo stavo nella vera Venezia, non nella sua immagine”¹¹⁸.

Con l’obiettivo di dimostrare che la tesi di Raffaele La Capria non è assoluta, citeremo tre libri che, grazie ai loro approcci differenti, dimostrano che la descrizione originale di una città, anche se molto lodata, è ancora possibile.

Ogni scelta è stata determinata da una motivazione precisa: *Le Pietre di Venezia* (1853) di John Ruskin, un classico dove l’autore descrive la decadenza della città nata nell’acqua sottolineandone la contemporanea bellezza. *Fondamenta degli Incurabili* (1992) di Joseph Brodsky¹¹⁹ per l’attitudine dello scrittore, cui volontà è identificarsi con la città di cui cerca di comprenderne tutte le sfumature senza giudicarla. È un osservatore silenzioso che descrive quello che vede, con l’unico proposito di offrire un’opera letteraria nella quale si riflettono le sue impressioni. Per concludere, *Morte a*

¹¹⁸ MATVEJEVIĆ P., *La otra...op. cit.*, pp.15-19. Traduzione della scrivente.

¹¹⁹ BRODSKY Joseph, *Marca de Agua*, Madrid, Ediciones Siruela, 2005 (1992). Nella realizzazione della tesi è stata utilizzata la versione spagnola, la traduzione italiana del libro è: BRODSKY Joseph, *Fondamenta degli Incurabili*, Adelphi, Milano 1996 (1992).

Venezia (1992) dove Thomas Mann¹²⁰ racconta ciò che spesso succede: la relazioni conflittuale tra quello che si ama e quello che fa soffrire.

Da quello che ci racconta lo scrittore tedesco, non era la prima volta che Von Auschenbach andava a Venezia, anche se questa volta arrivava in barca, esperienza che gli faceva percepire la città in modo completamente diverso da come l'aveva sempre vissuta avvicinandosi dalla terraferma. La relazione è totalmente ambigua dato che "(...) entrando salutò il mare con lo sguardo e si allietò di sapere Venezia così vicina e facilmente accessibile"¹²¹; "(...) il viaggiatore non conservava tra i suoi ricordi un istante più delizioso di quello in cui la gondola penetrava nella laguna dal canale di Mestre e scopriva Venezia"¹²² direbbe Ruskin.

Nonostante l'enfasi iniziale sembra non abituarsi alla città: in una visita a San Marco rigetta sia le calli sature di turisti, rumorose, che sembravano perdere la loro peculiarità, sia quelle lontane dal centro storico, colme di vagabondi e dell'odore poco gradevole della laguna. Lo cataloga come caotico, ed il successivo viaggio in gondola, nel cuore della città, gli trasmette la stessa impressione. Quest'esperienza, sommata alle sue condizioni di salute, determina l'abbandono repentino della città per "circostanze impreviste" che viene comunicato al Hotel la notte stessa. Nel momento in cui lascia la città emerge ancora più forte che nelle pagine precedenti la sua relazione dualista con la laguna. La sensazione di aver preso una decisione precipitosa ed erronea, imputabile al suo stato cagionevole, lo invade la notte prima della partenza. Si sta rendendo conto che una città come Venezia, che coinvolge tutti gli organi sensoriali e che permette di vivere il passato attraverso il presente e il presente attraverso il passato, non si può abbandonare da un giorno all'altro senza la minima ripercussione emozionale. Il giorno successivo, il viaggio dall'Hotel alla stazione riempie d'angoscia il cuore del lettore; non tanto perché il viaggiatore contempla tutto quello che lo circonda con il cuore distrutto, bensì perché "ciò che risultava insopportabile (...) era l'idea di non vedere mai più Venezia, di doverla salutare per sempre"¹²³.

Sicuro del suo istinto utilizza il malinteso della valigia come scusa per tornare . Il viaggio di ritorno al Lido, magistralmente tradotto visivamente nel film di Visconti,

¹²⁰ AYALA Francisco, "Prólogo" in MANN Thomas, *Muerte en Venecia*, Edhasa, Barcellona 2010 (1912), pp. 7-16. Secondo Francisco Ayala si può parlare di personificazione di Thomas Mann con il protagonista del libro: la crisi spirituale e di coscienza che fa scappare Gustav Aschenbach a Venezia è la stessa che stava soffrendo lo scrittore in quegli anni.

¹²¹ MANN T., *Muerte en...op. cit.*, p. 41. Traduzione della scrivente.

¹²² RUSKIN John, *Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre Arte*, Iberia, Barcellona 1961 (1853), p. 3. Traduzione della scrivente.

¹²³ MANN T., *Muerte en...op. cit.*, p. 68.

contrariamente ai piani precedenti, mostra un uomo che si sente giovane, radiante e sorridente. La sequenza si contrappone alla precedente dove la tristezza e l'angustia riempivano l'aria. La città si adatta perfettamente all'attitudine positiva del protagonista: la nebbia che aveva caratterizzato le scene precedenti, ed in particolare la prima scena dove la cinepresa di Visconti mostra un città fantasmagorica, come se in realtà non esistesse, adesso scompare. I raggi di sole che irradiano il viso dello scrittore tedesco si riflettono nei palazzi. Gli restituisce tutto il suo splendore. È in questo modo che inizia il suo secondo viaggio a Venezia, che in realtà è il primo.

Fondamenta degli Incurabili è altrettanto ammirabile: l'autore vive in simbiosi con il protagonista che si muove dentro la scenografia veneziana dei palazzi del XVII secolo e le strette calli. Il testo si differenzia positivamente nel panorama della letteratura artistica veneziana per l'attitudine dello scrittore che non cerca né di comprendere la città né di giudicarla bensì descrive le sensazioni che lo avvolgono: viaggiando nell'acqua si ricevono le informazioni in modo diverso dato che ivi bisogna cercare e mantenere l'equilibrio, non ci si distrae come quando si cammina per la strada. L'identificazione è quasi totale: accetta il fenomeno dell'acqua alta descrivendolo come assolutamente normale, in cui ci si può imbattere in qualsiasi pomeriggio d'inverno, che svuota le calli ed i negozi. Cattura le diverse reazioni al fenomeno e le racconta in modo relativamente comico: mentre "(...) la scarpa del pellegrino, che ha provato l'acqua, si asciuga sul termosifone della stanza dell'Hotel, l'autoctono si tuffa nel suo armadio per pescare un paio di stivali di gomma"¹²⁴. Sono descrizioni originali ed autentiche: scrive quello che sente, quello che gli comunica la laguna, restituendoci così le sue impressioni. Condivide le sue emozioni.

Gli mancava "qualcosa" per definire questa esperienza onirica perfetta: visitare la città con un veneziano che gli mostrasse come viverla nella sua totalità. Non è stato possibile: svantaggio irrecoverabile. Mary McCarthy, autrice di *Venezia Salvata* (1956)¹²⁵, non condivide la sua opinione:

"Quasi tutti i veneziani, compresi i bambini, abbandonano quello che stanno facendo per mostrarti qualcosa. Non solo offrono indicazioni; ti dirigono o, in alcuni casi, ti seguono, per assicurarsi che prenda il cammino corretto. La loro grande angoscia è che possa perderti un'immagine artistica o tipica. Un sagrestano,

¹²⁴ BRODSKY J., *Marca... op. cit.*, p. 66. Traduzione della scrivente.

¹²⁵ MCCARTHY Mary, *Venecia Observada*, Ariel, Barcellona 2008 (1956). Nella realizzazione della tesi è stata utilizzata la versione spagnola, la traduzione italiana del libro è MCCARTHY Mary, *Venezia salvata*, Archinto, Milano 2003.

che ha già avuto la sua elemosina, non ci lascerà andare via fino a quando non avremo visto l'ultimo Palma il Giovane (...) Così è la cortesia veneziana. Gli stranieri che hanno vissuto qui molto tempo la rinnegano sostenendo che: "Non hanno nient'altro da fare"¹²⁶.

Attitudine errata. L'autrice nelle pagine successive dimostra che condivide lo stesso punto di vista degli "stranieri che hanno vissuto qui molto tempo": non ha saputo abbandonare la sua condizione d'immigrante e personificarsi con quella di un cittadino che, orgoglioso di vivere in una delle città più belle del mondo, vuole mostrarla nella sua complessità.

In questo scenario veneziano prendono forma i progetti curatoriali di Estrella de Diego, Alberto Ruiz de Samaniego e Octavio Zaya, i quali possiedono approcci tanto diversi quanto quelli degli autori che abbiamo citato.

Estrella de Diego invita gli artisti a identificarsi con "l'eden, il giardino di Dio"¹²⁷ come ha fatto Brodsky in *Fondamenta degli Incurabili*: non devono giudicare la città e nemmeno provare a capirla bensì esternare le loro emozioni e sensazioni. Solo in questo modo riusciranno a vivere un *Viaje a Venecia* in cui non sono gli artisti spagnoli ma persone che hanno perso la loro identità per identificarsi con la città multiculturale per eccellenza ed "operare" nella stessa. Nel 2001 il punto di partenza per gli artisti sono le strette calli, il rumore del vaporetto e la sensazione d'instabilità che provoca l'acqua.

In *Paraíso Fragmentado*, la relazione diretta con la città è sostituita dall'indiretta, ottenuta con la lettura di Erza Pound, Friedrich Nietzsche e Marcel Proust. Queste interpretazioni, così diverse tra loro, sono quelle che hanno guidato le opere di personalità artistiche altrettanto differenti: Manuel Vilarió, Rubén Ramos Balsa, José Luis Guerin e Los Torreznos.

Lara Almarcegui, invece, ci fa allontanare dal centro storico per mostrarci un "luogo di possibilità"¹²⁸: La Sacca San Mattia di Murano. Grazie alla sua guida anti-monumento ci propone un *Grand Tour* "al contrario" cui punto nevralgico non è la Piazza San Marco bensì una discarica, un non-luogo che è in grado di spiegarci perfettamente la città perché parte integrante di essa. La sua è una *Venezia salvata* dall'oblio.

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 13-14. Traduzione della scrivente.

¹²⁷ RUSKIN J., *Las piedras...op. cit.*, p. 2. "Dimentichiamo vedendo sbiancare le sue pietre tra il luccichio del sole e del mare, che sono stati prima "come l'eden, il giardino di Dio" (...) Venezia, perfetta come lei nella sua bellezza(...) fantasma teso sulla sabbia del mare". Traduzione della scrivente.

¹²⁸ ALMARCEGUI Lara, "Un descampado. Matadero de Arganzuela" in *UEM TESTMADRID*, Universidad Europea Madrid, Madrid 2006, p. 136.

Agendo secondo l'*incipit* dei rispettivi curatori gli artisti trasformano il padiglione spagnolo: nel 2001 è uno spettacolo veneziano dove la città lagunare è la protagonista indiscussa; nel 2007 si trasforma in un "recipiente" dove convergono interpretazioni a volte divergenti e nel 2013 contiene i detriti ed una guida che ci insegna *L'altra Venezia*.

I progetti artistici dimostrano come, diversamente da quello che sostiene Raffaele La Capria, una nuova lettura della città secolare è ancora possibile e che la letteratura artistica di questa, invece di condizionare negativamente la percezione, la arricchisce, offrendo prospettive inedite.

Viaje a Venecia

Nel XXI secolo, il vecchio schema di uguagliare l'identità nazionale all'identità artistica, utilizzato dalla Biennale di Venezia, è messo in discussione e sembra superato. Estrella de Diego vuole intraprendere una riflessione su questa questione in un luogo come la città di Venezia visto che l'identifica come la più adatta per la sua "multiculturalità": punto d'incontro e di scambio tra Oriente ed Occidente.

Viaje a Venecia è il titolo della mostra e della proposta curatoriale di Estrella de Diego, la quale nutre forti dubbi sulla validità di una biennale e considera obsoleti i padiglioni nazionali¹²⁹, tanto che considera il padiglione spagnolo non un padiglione nazionale bensì "un luogo di transito, di viaggio, di contaminazioni". Punto chiave del suo progetto è invitare gli artisti a riflettere su Venezia, non da un punto di vista storico o culturale, bensì interagendo con la città, la strette calli, con le signore che stendono i vestiti tra i canali, il rumore dell'acqua mossa dalle gondole e vedere come la città "agisce" su di loro e come gli artisti "agiscono" sulla città. Le emozioni e le sensazioni devono prevalere sull'analisi storica.

L'invito della curatrice a riflettere su Venezia a Venezia è particolarmente ambizioso perché espone la doppia realtà che possiede: essere una città reale ed un riflesso.

È reale perché esiste, è tangibile nella sua materialità. È un riflesso sia perché specchio del passato, sia perché fa parte della sua naturalezza: sua è l'acqua nella quale si riverberano i palazzi e le barchette dei pescatori dopo una dura giornata di lavoro, che restituisce lo splendore del sole e del vetro di Murano.

Venezia è una realtà tangibile ed un riflesso. A questo punto è logico chiedersi: quale immagine appare nella nostra mente quando pensiamo a questa città? Sicuramente il paesaggio così tipico ed unico al mondo. A cosa corrisponde il suo paesaggio? Il paesaggio è la storia della città e la sua storia è il paesaggio. Pertanto gli artisti si trasformeranno in paesaggisti che faranno "il paesaggio di un paesaggio"¹³⁰.

Estrella de Diego sottolinea due aspetti fondamentali che gli artisti devono prendere in considerazione: usare la città come "oggetto" di lavoro dato che, generalmente, il luogo influenza le opere proposte e dimenticarsi di chi erano prima di arrivare a Venezia per

¹²⁹ Intervista a Estrella de Diego. Allegato 1.

¹³⁰ CALVO SERRALLER Francisco, "La reflexión luminosa del paisaje veneciano", *Arte y Parte: revista bimestral de información artística*, Ediciones del Limón, Madrid, n° 33, giugno-luglio 2001, pp. 14-18.

immedesimarsi con l'isola¹³¹. La stessa richiesta si rivolge allo spettatore, cui partecipazione attiva permetterà che egli stesso possa rivedere la sua idea di Venezia, condividendola con gli artisti. Artisti che sono, precisamente, due: Javier Pérez e Ana Laura Aláez.

Dalle dichiarazioni della curatrice tale scelta è stata fatta in base a due ragioni principali: nonostante fossero antitetici, “stavano proponendo questioni interessanti che potevano ricongiungersi da un punto di vista puramente formale¹³²” e per la sua precedente esperienza nella Biennale di San Paolo dove aveva già sperimentato la “forza” di un progetto curatoriale basato sull'estetica relazionale¹³³.

Consapevole del gran potere simbolico di una biennale, della grande tensione a cui sono sottoposti gli artisti e della loro giovane età, temeva che il padiglione fosse troppo grande per uno solo. Analogamente, la scelta si relaziona direttamente con il proposito di mostrare la giovane arte spagnola. Tale obiettivo viene confermato da *El entorno del arte español contemporáneo*¹³⁴, mostra parallela al padiglione, organizzata nell'isola della Giudecca.

Spettacolo veneziano

L'intervento dei due artisti modifica l'architettura del padiglione: nel centro primeggia la cupola progettata da Javier Pérez ed attorno i tre spazi costruiti da Ana Laura Aláez (Fig. 1). Le opere, oltre a modificare l'architettura dell'edificio, accompagnano i

¹³¹ DE DIEGO Estrella, “Viaje a Venecia”, *Viaje a Venecia/A journey to Venice*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid 2001, p. 16. Estrella de Diego: “Non siamo “il padiglione nazionale” di un determinato Paese, ma dei viaggiatori che, come succede sempre in un viaggio, siamo soggetti ad un'operazione di sincretismo nella quale continuiamo ad essere “noi” e abbiamo smesso di esserlo per prendere in prestito l'identità dell' “altro”(...)”. Traduzione della scrivente.

¹³² Intervista a Estrella de Diego. Allegato 1.

¹³³ Nel 1994, nella Biennale di San Paolo, la curatrice ha convocato tre artisti, Joan Brossa, Juan Luis Moraza e Ana Prada, invitandoli a riflettere sulla forza del linguaggio.

¹³⁴ OLMO B. Santiago, “Escenarios para el arte”, *Lápiz: revista internacional de arte*, Asociación de Editores de Información, Madrid, n° 175, luglio 2001, pp. 42-50. L'autore sostiene che alla 49ª edizione della Biennale di Venezia manca di “fluidità” e questo si deve all'esorbitante quantità di eventi e padiglioni dispersi per la città. Tra la moltitudine delle proposte parallele si distingue *Ofelia y Ulises* per l'interessante panorama di opere e artisti proposti. Sfortunatamente, nell'abbondante e poco qualitativa agenda degli eventi collaterali non gli è stato dato il giusto valore; BOSCO Roberto, “España, desde I Giardini a la Giudecca”, *El periódico del arte*, Editorial PPM, Madrid, n° 46, luglio 2001, s/p. Nel 2001 la partecipazione spagnola si articola intorno a tre assi: il Padiglione Nazionale nei Giardini di Castello, la mostra organizzata dal Ministerio de Asuntos Exteriores nell'isola della Giudecca e gli artisti selezionati da Harald Szeemann. Roberto Bosco, diversamente da Santiago Olmo, giudica “discontinuo” il progetto di Rafel Doctor; DOCTOR Rafael, *En torno al arte español contemporáneo/ Ofelia y Ulises*, Bremen, Toledo 2001.

movimenti dello spettatore. Le grandi dimensioni della cupola (Fig. 2) convivono con la fragilità dei materiali tanto che si può affermare che l'artista insegna la vulnerabilità attraverso la materia. Collocata nella parte centrale del padiglione, dal tetto fino alla testa dello spettatore, corrisponde ad una "minaccia" e lo spettatore, intimidito, trova rifugio nei tre spazi laterali (*Liquid Sky*, *Pink Space* e *Rain Room*) che offrono un'esperienza più intima (Fig. 3).

In questo modo si modifica la tradizionale organizzazione spaziale dell'architettura: se consideriamo l'esempio di una basilica religiosa, lo spazio sottostante alla cupola è un luogo sicuro, di meditazione e contemplazione; qui si converte in un luogo di "transito" verso le tre cappelle laterali. Esse creano un'atmosfera diversa attraverso l'utilizzo di suoni, luci ed acqua: *Liquid Sky*, quella che si relaziona di più con l'installazione centrale, presenta un cielo stellato invertito; nella seconda, *Pink Space*, si passa dalla notte al tramonto. Nell'ultima, *Rain Room*, una tenda reale rende tangibile l'acqua invisibile di Pérez¹³⁵.

La descrizione del progetto evidenzia in che modo gli artisti sono antitetici: Javier Pérez lavora "aggiungendo", la sua cupola è un elemento "minaccioso"; Ana Laura Aláez produce "sottraendo", le cappelle corrispondono alla "liberazione dalla minaccia". Apportano due punti di vista diversi che si integrano per contrapposizione e non per similitudine: Javier Pérez prende possesso della verticalità e Ana Laura Aláez si è "estesa" in orizzontale. Due forze convergenti e divergenti: contraggono e dilatano simultaneamente lo spazio. Javier Pérez lo contrae facendo convergere tutte le forze nel volume della sua ragnatela; Ana Laura Aláez lo dilata nelle cappelle i cui colori, rosa e azzurro, sono la scenografia della nostra "passeggiata veneziana", accompagnata da melodie che si propagano in tutto il padiglione, verticalmente e orizzontalmente. In nessun momento smette di conversare con l'interlocutore verticale e "dal momento che lui ha collocato la volta celeste ai nostri piedi, ha cambiato l'ordine delle cose; lei ha trasformato la superficie levigata, l'estrema pianura dell'acqua che segnala orizzontalmente la latitudine, in uno schermo verticale, una parete cristallina, una tenda d'acqua, in una cascata celeste"¹³⁶.

Si può affermare che nel padiglione spagnolo si può vedere la città di Venezia. La cupola invertita ricorda uno degli elementi caratteristici dell'architettura italiana e che

¹³⁵ Per una descrizione completa del padiglione si raccomanda la lettura di: DE DIEGO E., *Viaje a...op. cit.*; CALVO SERRALLER, *La reflexión... op. cit.*; ALÁEZ Ana Laura, *Ana Laura*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, SEACEX, Madrid 2004.

¹³⁶ CALVO SERRALLER F., *La reflexión... op. cit.* p. 15. Traduzione della scrivente.

domina il paesaggio lagunare. Non è necessario far riferimento alla cupola della chiesa della Salute o della Basilica di San Marco, è sufficiente ricordarsi di quella del Redentore o delle dimensioni più piccole, ma per questo non meno affascinanti, della chiesa di San Sebastiano.

Le cupole, come l'acqua, sono un elemento imprescindibile di Venezia: si distribuiscono più o meno uniformemente nel paesaggio lagunare, connettendo visivamente le piccole isole che formano la vecchia repubblica. L'unica differenza tra queste e quella di Javier Pérez è che questa è stata costruita al contrario, offrendo una prospettiva letteralmente "inversa" rispetto a quella a cui siamo abituati quando la osserviamo dall'alto di un campanile, una basilica o un'altana.

Se a tutto questo sommiamo il fatto che il suo colore azzurro è reso possibile dalle piccole gocce del vetro di Murano che la costituiscono, si può affermare con certezza che la cupola di Javier Pérez non è solo la sua personale interpretazione della città bensì che Venezia vive nella cupola.

Tale progetto non sarebbe stato possibile senza la volontà dell'artista di realizzare un'opera che *site-specific*¹³⁷: dopo essersi chiesto cosa gli dava la città, ha deciso di partire da elementi come l'acqua e l'instabilità, fortemente legati tra di loro¹³⁸.

L'instabilità è la sensazione che prova qualsiasi persona che non è abituata a muoversi nell'acqua:

“C'è qualcosa di primordiale nel fatto di viaggiare nell'acqua, anche nei brevi tragitti. (...) L'acqua altera il principio di orizzontalità, soprattutto di notte, quando la superficie sembra un pavimento [stabile]. Non importa quanto sembri solida la tolda sotto i tuoi piedi, sull'acqua si è sempre più sull'allerta che sulla riva, le tue facoltà devono cercare l'equilibrio. Sull'acqua, ad esempio, non ti distrai nello stesso modo che per strada; le tue gambe mettono alla prova, costantemente, te ed il tu ingegno, come se fossi una specie di compasso(...)”¹³⁹.

¹³⁷ “Conversación: Ana Laura Aláez-Javier Pérez- Estrella de Diego”, *Viaje a...op. cit.*, p. 132. Javier Pérez asserisce: “Quando è sorta l'idea di fare qualcosa a Venezia pensai ad un'opera appositamente per il luogo perché mi sembra una città molto speciale. È una città più mentale che reale; essendo circondata dal mare non si sa bene dove ubicarla, potrebbe stare galleggiando in qualsiasi parte, incluso tra le nuvole”. Traduzione della scrivente.

¹³⁸ *Ibidem*. Nella stessa conversazione l'artista sostiene che, dopo quest'esperienza, crede che sia più facile lavorare con un artista con cui non si hanno tante cose in comune poiché si lavora in modo diverso, senza sovrapporre i propri stili. Ricorda che quando ha lavorato con persone con le quali aveva molte affinità gli è risultato particolarmente difficile condividere lo spazio.

¹³⁹ BRODSKY J., *Marca... op. cit.*, p.12. Traduzione della scrivente.

Qual è l'altro elemento che ci suggerisce l'idea di instabilità? Il fatto che enormi palazzi antichi siano stati costruiti sull'acqua, utilizzando come basamento il fragile legno. Un'ulteriore relazione con la cupola: imponenti dimensioni che occultano qualcosa di fragile, un basamento che da un giorno all'altro potrebbe decidere che ha già compiuto la sua funzione. La fragilità attraverso la materia. L'ingannevole solidità della sua struttura che, visivamente, si presenta come un blocco unico, di inquietanti dimensioni, per rivelarsi composto da piccole gocce di vetro, che nel progetto originale avrebbero dovuto muoversi¹⁴⁰, determinano la sensazione di "pericolo".

L'attitudine di Javier Pérez non è nuova: è più influenzato dall'idea mentale che fisica della città. Non solo interpreta quello che vede, bensì ci restituisce le sue sensazioni e le sue emozioni. L'attitudine, ripetiamolo, non è nuova. Non è il primo che "crea" partendo da una realtà che si converte in "percezione personale". Prima di lui lo ha fatto Canaletto, uno dei più grandi rappresentanti del vedutismo veneziano.

Comunemente si è soliti identificare il vedutismo, genere che ha ottenuto il suo apogeo nel XVII secolo, come la fedele riproduzione della realtà. Interpretazione erronea e soprattutto "ingenua": se così fosse i quadri sarebbero cartoline che ripetono all'infinito il mito della *Serenissima*. Lo storico dell'arte sa che non è così: i vedutisti –Carlevarijis, Canaletto, Bellotto, Guardi- non sono "pittori fotografici"¹⁴¹: guardano Venezia "con i propri occhi" e la riproducono sulla tela con il filtro della loro sensibilità, senza l'obbligo di farla combaciare con la realtà¹⁴². Le vedute di Canaletto, come la cupola di Javier Pérez, possiedono un'origine più "mentale" che "fisica". L'artista, per ottenere l'effetto desiderato, prende come riferimento un oggetto ed esegue la tela combinando diversi punti di vista, non solamente "da destra e da sinistra", bensì anche da "più vicino o più lontano del tema". Obbedendo alle specifiche esigenze pittoriche, modifica i meandri del Canal Grande, avvicina o allontana lo sfondo, modifica i profili dei tetti, semplifica le architetture e apre facciate laterali per mostrare gli edifici in base agli scorci più soddisfacenti. In *Vista del Gran Canal dal campo di San Vio*, l'osservatore attento alle viste urbane nota che il paesaggio è stato modificato attraverso distorsioni prospettiche e innaturali ampliamenti. Questo è un esempio del genio creativo di

¹⁴⁰ Intervista a Estrella de Diego. Allegato 1. La curatrice racconta che, in principio, la struttura progettata da Javier Pérez non doveva essere rigida. Le dimensioni dell'opera, maggiori di quelle prestabilite, hanno determinato che l'ingegnere del padiglione, per motivi di sicurezza, decidesse di "bloccare la struttura".

¹⁴¹ SUCCI Dario, DELNERI Annalia (a cura di), *Canaletto: una Venezia immaginaria*, Diputació de Barcelona, Barcellona 2001, p. 185.

¹⁴² PEDROCCO Filippo, *Canaletto e i vedutisti veneziani*, Scala, Firenze 1995, pp. 34-37

Canaletto che, partendo dalla manipolazione dei dati della realtà, modella l'immagine di una Venezia che nessuno aveva visto prima: crea equivalenti.

Il proposito di questo paragone è dimostrare l'analoga procedura di questi due artisti: Javier Pérez, come l'artista veneziano, focalizza la sua attenzione nei *topoi* di Venezia per evocare il suo valore mitico e simbolico. In entrambi i casi, il paesaggio urbano è filtrato dalla soggettività dell'artista che sperimenta i limiti della creazione artistica: Canaletto usa la luce ed i colori, Javier Pérez ricorre all'installazione.

Opere originali e riproduzioni narcisiste

Quali sono gli elementi che ci fanno giudicare positivamente un'opera presentata da un artista in una biennale o in qualsiasi evento internazionale che si caratterizza per essere una fiera d'arte contemporanea? L'originalità. L'artista deve rischiare producendo qualcosa "nuovo".

La pressione dell'evento ed il possibile giudizio negativo della critica determinano che, in molti casi, gli artisti assumano un atteggiamento conservatore, senza sperimentare nuove proposte: propongono opere simili a quelle che li hanno resi famosi.

Javier Pérez e Ana Laura Aláez vivono in prima persona la "tensione biennialistica" e reagiscono in modo opposto: lui sperimenta, lei ripropone vecchie formule.

Partiremo dalla "incertezza della sperimentazione" per arrivare al "consolidamento di una formula".

A dispetto dei problemi sorti nella realizzazione, per la sua struttura e il suo significato intrinseco, il giudizio sull'opera di Javier Pérez è, nel complesso, assolutamente positivo. L'artista, nonostante la sua giovane età e poca esperienza nel mondo delle biennali d'arte, dimostra una gran maturità¹⁴³ al momento di generare il progetto dato che segue il *dicit* della curatrice –“dimenticarsi chi erano prima di arrivare a Venezia, vedere come la città agisce su di loro e come loro agiscono sulla città”¹⁴⁴– realizzando un'opera originale e *site-specific* nella quale si riflettono i caratteristici elementi della

¹⁴³ Il termine “maturità” può sembrare dissonante rispetto all'affermazione di Estrella de Diego, ovvero che le dimensioni della cupola erano maggiori rispetto a quelle indicate inizialmente dall'artista, fatto che ha causato problemi al momento di aprire il padiglione. In questo caso si ricorre a tale termine per indicare la coerenza adottata al momento di realizzare l'opera per la Biennale, ovvero presentando un progetto artistico originale e *site-specific*.

¹⁴⁴ DE DIEGO E., *Viaje a...op. cit.*, p. 16.

sua ricerca artistica, il vetro e l'uso del suono, senza che essi determinino una copia senza carattere.

Nel 1998 dissemina ventuno bolle di vetro soffiato, *Levitas* (1998, fig. 7), sul pavimento della Galleria Salvador Díaz di Madrid. Le sfere di cristallo presentano le orme di alcuni piedi nella parte superiore trasmettendo la sensazione che questi piedi camminino senza toccare il suolo come se stessero levitando. Se le dimensioni e le forme di queste bolle suggeriscono l'idea di solidità e stabilità, il materiale sussurra la sua fragilità e avverte che il minimo urto può distruggere l'incantata tranquillità del luogo¹⁴⁵. Sarà per non distruggere l'incanto e la fragilità solitaria che il piede, che ha iniziato a "tastare" la superficie, ha deciso arrestare la sua ricerca? No, nella maniera più assoluta. È un'astuta metafora con la quale mette in discussione la fragilità del corpo umano.

Il piede sospeso è parte della ricerca artistica: "voglio che le dimensioni delle mie opere siano il riflesso della misura dell'uomo"¹⁴⁶. Questa è l'origine del suo interesse per il vetro: il volume si ottiene soffiando aria; è il risultato di un respiro, in questo caso il respiro umano, che genera "qualcosa" vincendo la resistenza della materia¹⁴⁷. Non è casuale che le campane di *Tempus Fugit* (Fig. 9) siano l'immagine di un polmone. L'installazione, presentata nel Palacio de Cristal nel Parco del Buen Retiro a Madrid¹⁴⁸, è formata da braccia che sostituiscono il tradizionale pendolo della campana che, mossi dalle corde, colpiscono insistentemente la membrana di vetro che li imprigiona. Evocano la fragilità del materiale e dell'arbitrarietà delle nostre brevi vite. Come in *La torre del Sonido* (1999), studia le possibilità espressive della melodia del vetro.

La torre del Sonido, di ferro, legno e vetro soffiato, ha bisogno dell'intervento del pubblico che, entrando dentro, con il suo peso ed i suoi movimenti, è l'elemento che genera le vibrazioni necessari per "attivare" l'opera. L'architettura, apparentemente solida e sicura per le sue dimensioni, si prefigura come l'elemento "minaccioso", ma la sua fragilità intrinseca contraddice la prima impressione. La "minaccia" e la vulnerabilità attraverso la materia insegna l'analogia con *Un pedazo de cielo*

¹⁴⁵ PÉREZ Javier, *Levitas-gravitas*, Galería Salvador Díaz, Madrid 1999. La mostra si è tenuta da gennaio a marzo del 1999. L'ingresso della galleria si è caratterizzato per una luminosa luna azzurra, colore che continua nei muri dello spazio espositivo. L'installazione è composta da un video e dalle statue appese alle pareti; le bolle di vetro soffiato si distribuiscono nel pavimento assumendo la fisionomia di un'onda del mare.

¹⁴⁶ BLANCH Teresa, "Rojo. Dialogo entre Teresa Blanch y Javier Pérez" in *Mutaciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2004, pp. 16-55. Dichiarazione dell'artista. Traduzione della scrivente.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ La mostra si è tenuta dal 21 ottobre 2004 al 17 gennaio 2005.

cristalizado (2001). Quello che le differenzia, nonostante non fosse l'idea originale del artista, è la presenza del suono determinato dall'interagire dello spettatore con l'opera.

In *La Torre del Sonido* il visitatore è vittima dei suoi stessi movimenti: oltrepassando la porta trasmette involontariamente una vibrazione a tutti gli oggetti di vetro che, destabilizzandosi, mostrano il rumoroso fracasso dell'architettura "dedicata alla contemplazione". Si crea, in questo modo, la sensazione che non si sarebbe dovuti essere lì, perché la presenza stessa lo mette in pericolo.

Nel padiglione spagnolo l'unica cosa che minaccia è l'imponente cupola e le sue gocce di vetro. Il suono era scomparso per gli enunciati motivi di sicurezza.

Grazie a questa panoramica nella produzione artistica di Javier Pérez si è potuto constatare come le sue opere presentano elementi ricorrenti ma, in nessun caso, si può parlare di copie senza carattere grazie ai diversi approcci utilizzati.

Discorso diverso per Ana Laura Aláez: il progetto dell'artista dialoga con la cupola ma non è minimamente comparabile, a livello di sperimentazione ed innovazione, con quest'ultimo. Anche se i suoi colori e la tenda d'acqua permettono di scoprire la città di Venezia – l'azzurro di *Liquid Sky* e *Rain Room* è il colore della laguna, la tenda d'acqua incarna il suo elemento vitale, l'acqua, e il rosa di *Pinkin Room* richiama visualmente il tramonto alle Zattere- l'analisi delle sue opere, precedenti e successive, dimostra che ripete un "discorso estetico"¹⁴⁹, adottando una formula costante. La prima installazione in cui troviamo queste caratteristiche, che sembrano essere quelle di un marchio di fabbrica, risale al 1997 quando, nella Sala Montcada della Caixa, crea *She Astronauts* (Fig. 4), un ambiente azzurro che assume la fisionomia di un negozio di vestiti. L'ambiente disegnato con molta attenzione e dedizione, dove lo specchio rotondo sulla parete a sinistra richiama visivamente tanto il disegno circolare che ricopre la superficie del pavimento quanto i piccoli cerchi della parte posteriore. L'obiettivo dell'installazione è contestare il concetto di "firma d'artista" tanto che ha invitato altri artisti a disegnare parte del mobilio, i vestiti e gli accessori¹⁵⁰.

In questo progetto compaiono elementi che si perpetueranno nelle opere successive: la tonalità azzurra dell'ambiente, gli specchi nelle pareti ed i luminosi elementi circolari nel pavimento.

¹⁴⁹ BOSCO R., "España desde... *op. cit.*

¹⁵⁰ ALAÉZ Ana Laura, *She Astronauts*, Fundación La Caixa, Barcellona 1997.; ALAÉZ Ana Laura, "Supermodels, Supervixens, Supervillanas", *Arte y Parte: revista bimestral de información artística*, Ediciones del Limón, Madrid, n° 14, aprile-maggio 1998, pp. 44-46. L'installazione sembrava un vero negozio tanto che il pubblico si è lamentato di non poter comprare gli oggetti esposti.

Nulla di tutto ciò manca in *Dance & Disco* (2000, fig. 5), club inserito nella dinamica de *Espacio 1* del Museo Arte Reina Sofia. *Espacio 1* si divideva in due zone: nella prima si trova la pista da ballo ed il bancone del bar, il suo “nucleo”, e nella seconda c’è una “stanza oscura” caratterizzata da un labirinto di muri mobili. Nella pista da ballo, il classico specchio rotondo appare, com’è abituale, appeso alla parete e cerchi luminosi, le cui tonalità variano dall’azzurro al rosa, invadono il perimetro circostante. In *Beauty Cabinet Prototype* (2003, fig. 6) l’azzurro concede tutto il protagonismo al rosa, che dipinge le pareti smontabili a forma di stella. È una cabina di bellezza completa: i trucchi, gli specchi, le poltrone e le foto lo identificano come uno spazio dedicato alla bellezza e alla cura del corpo.

Dopo questo breve *excursus* è possibile arrivare a tre conclusioni. In primo luogo, l’artista decide di sperimentare molteplici forme d’espressione: dalle arti plastiche, al cinema fino ai complessi meccanismi psicologici della musica. Quando si allontana dalle strutture dell’arte contemporanea apporta molto all’arte: *Dance & Disco* più che una mostra era un progetto che portava tutti i concetti legati ad essa alle sue estreme conseguenze. L’obiettivo era convertire l’ambiente in un luogo che lei stessa rimpiange nella città dove vive: introdurre l’azione di “bere qualcosa” in un museo e convertirlo in un evento speciale. La risposta del pubblico è stata entusiasta tanto che è riuscita ad avvicinare al museo gente che non vi era mai entrata.

Un’altra conclusione è che il ruolo del pubblico è sempre attivo, lo coinvolge totalmente. *Dance & Disco* è un esempio, *Absolut Light* (2001) un altro: il visitatore transita per una superficie di cristallo di sette metri di lunghezza che, illuminata con neon azzurri negli spigoli, assomiglia al ghiaccio¹⁵¹.

Finalmente, la terza ed ultima conclusione, probabilmente la più importante nel nostro discorso: la ripetizione delle stesse formule. Il modello per le sue installazioni-architetture-scenografie è una pura ripetizione della forma: quando deve produrre qualcosa di nuovo lo modifica e lo adatta alle diverse situazioni.

Questa panoramica non vuole cambiare il giudizio positivo espresso sul padiglione spagnolo, bensì farci chiedere se si può affermare che esiste un deliberato dialogo tra le opere. Fino ad ora si è parlato di spazio orizzontale e spazio verticale e di come le proiezioni sul soffitto di Ana Laura Aláez instaurano un dialogo “in verticale” con l’opera di Javier Pérez. Dopo i nuovi accorgimenti è logico chiedersi se Aláez avrebbe

¹⁵¹ L’opera, presentata nel 2001 nel mercato di Fuencarral di Madrid, consiste in un tubo esagonale di luce. La base di una bottiglia di vodka ha ispirato la forma e il colore azzurro è stato scelto perché richiama il ghiaccio con cui si riempie il bicchiere.

ugualmente proiettato le immagini nel soffitto anche se non vi fosse stata la cupola e la risposta è scontatamente positiva, basta vedere l'analogo uso della sua immagine in *Dance & Disco*. Discorso analogo può essere fatto per i colori: sono i colori di Venezia ma anche quelli che utilizza normalmente nelle sue installazioni: l'azzurro di *She Astronauts*, il rosa di *Beauty Cabinet Prototype* e la loro mistura in *Dance & Disco*.

Recipiente allegorico

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avvolgea,
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi ch'or ne son sì scarsi;
e 'l viso di pietosi color farsi,
non so se vero o falso, mi pareva:
i' che l'esca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di subito arsi?
Non era l'andar suo cosa mortale
ma d'angelica forma, e le parole
sonavan altro che pur voce umana;
uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch'i' vidi, e se non fosse or tale,
piaga per allentar d'arco non sana¹⁵².

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, 1366-1374.

Secondo il poeta anche Laura appartiene alla natura: il vento muoveva i suoi capelli biondi che le circondavano il volto ed intensificavano la bellezza dei suoi occhi, anche se la luce era meno brillante di “prima”. È una donna-angelo, elemento tipico nella tradizione del *dolce stil novo*. L'unico problema di Laura è che Petrarca la trasforma in un essere mortale: il luccichio dei suoi occhi sembra meno intenso. Nonostante la sua bellezza possa appassire non smetterà mai di amarla: la ferita provocata da un freccia non guarisce sebbene si allenta la corda dell'arco che l'ha causata. L'amore di Petrarca è terreno, quello di Dante è platonico, cosa che determina il costante uso del presente¹⁵³.

¹⁵² PETRARCA Francesco, “Erano i capei d'oro a l'aura sparsi” in *Canzoniere*, Einaudi, Torino 2005 (1366-1374), p. 152.

¹⁵³ Dante usa il presente, creando una visione atemporale; Petrarca usa tanto il presente quanto il passato: questo significa che per Petrarca il tempo ha un valore preciso e che si rende come la realtà cambi con il trascorrere del tempo. Inoltre, nella sua opera descrive i sentimenti che prova nei diversi periodi della sua vita, Dante, invece, registra l'insufficienza delle parole per descrivere Beatrice.

“Mostrasi si’ piacente a chi la mira,/che da’ per li occhi una dolcezza al core,/che ‘ntender non la puo’ chi no la prova;(...)”¹⁵⁴. Queste sono le caratteristiche della donna conosciuta nel suo nono anno d’età, i cui occhi concedono la beatitudine all’anima: lo sguardo è ciò che determina la grazia.

I capelli biondi, lo sguardo ultraterreno e gli occhi divini delle “donne che non conosciamo. Adesso passa una che guarda da destra a sinistra, allegra per la mattina abbagliante, (...) con il suo viso speciale ci annuncia la possibilità di una nuova felicità”¹⁵⁵. Anche nel montaggio foto-sequenziale di José Luis Guerín c’è un susseguirsi di volti: donne che sono corpi reali e tangibili, che con la loro presenza corporea scompaiono dietro l’angolo. La stessa velocità dell’apparizione di un fantasma. Un fantasma che ancora non lo è, perché possiede ancora la sua vita e ha una storia da raccontare. Una cammina parlando al telefono; sembra preoccupata: probabilmente succederà qualcosa brutto. Un’altra attraversa, in fretta, la città sul sellino della sua bicicletta: i capelli le coprono il viso e quasi non può vedere dove va. È proprio questa la nostra domanda: Dove va? A comprare il pane per la nonna per dopo correre alla lezione di letteratura francese all’università, o al parco per leggere, con l’amore della sua vita, il libro proibito che ha causato la condanna di Paolo e Francesca. Sono ipotesi, solamente ipotesi.

Un marciapiede, che potrebbe trovarsi in qualsiasi parte del mondo, sul quale cammina una ragazza dai lunghi capelli biondi che, forse, sta andando al bar dove la sta aspettando la bruna che accompagna la dolce attesa con la lettura di Madame Bovary. Un viso dai lineamenti soavi, una pelle da bambina, una donna perfetta e inoltre “era veneziana”¹⁵⁶, direbbe Brodsky. La forza di un volto che non conosciamo ci mostra nuove vite che desideriamo vivere, dato che “è come l’incanto di un nuovo luogo che ci ha rivelato un libro”¹⁵⁷. Queste sono le caratteristiche dell’installazione di José Luis Guerín che avvolgono fisicamente lo spettatore ed occupano tutto il perimetro della prima sala del padiglione spagnolo, oltre ad evocare, a mio avviso, i riferimenti letterari citati.

Il passaggio ad un’altra sala lo annuncia il gorgheggio di un bambino che gioca con l’acqua sotto un tavolo di legno. *Soplar* (2003-2007, fig. 25), installazione che riproduce

¹⁵⁴ ALIGHIERI Dante, “Tanto gentile e tanto onesta pare” in *Vita Nova*, Capítulo XXVI, Feltrinelli, Milano 2003, (1292-1293), p. 85.

¹⁵⁵ PROUST Marcel, “Mujeres desconocidas” in *Contra Sainte-Beuve. Recuerdo de una mañana*, Langre, San Lorenzo de El Escorial 2004, p. 134. Traduzione della scrivente.

¹⁵⁶ BRODSKY J., *Marca...op. cit.*, p.15.

¹⁵⁷ PROUST M., *Contra Sainte-Beuve...op. cit.*, p.137

l'avvenimento ripreso: un tavolo e sotto di questo una televisione che trasmette il video di un bambino, sostituendone la sua presenza fisica. Sul tavolo il bicchiere: questa volta il gorgheggio è stato provocato artificialmente da un sistema di ventilazione. Nell'altra estremità del tappeto una situazione simile: il tavolo e la televisione. La differenza è che qui il bambino non si nasconde sotto il tavolo, ma assume una posizione di rispetto seduto sulla sedia e guardando direttamente la cinepresa e quindi noi visitatori. Più in là le immagini di una pianta immobile (*Proyectos Fotosíntesis*, 2007): neanche il vento riesce a muoverne le foglie. L'immobilità di un essere senza vita. Estatico come la luce che invade il perimetro del suolo e il divano di *Sensor Crepuscular* (2007).

Le altre videoproiezioni presenti nel padiglione possiedono caratteristiche completamente diverse: la ripetizione dei secondi che compongono *35 minutos* (2007) e l'opera sonora, realizzata sempre da Los Torreznos¹⁵⁸, che conta le ventiquattro ore di un giorno (*El Reloj*, 2007). Quindici minuti di parole che, apparentemente, non hanno senso in *De Perejil a Diwanija* (2007) produce la risata di chi li ascolta. Questo succede perché Los Torreznos considerano l'umore una strategia di ricerca e di comunicazione¹⁵⁹. La parola ripetuta, che si trasforma in un'esperienza musicale, per loro, non è altro che la risposta alla domanda generata al principio. Per il pubblico, invece, è il punto di partenza della loro riflessione.

Questa ripetizione è l'ultima fase di una riflessione linguistica e concettuale: trasforma i parametri recettivi e di comunicazione a cui siamo abituati, provocando confusione, sorpresa e alla fine, risate. La risata è una reazione nervosa di fronte a qualcosa che non capiamo nella sua totalità¹⁶⁰. Questo succede perché un testo è stato trasformato in musica: si percepisce prima come un ronzio e non come una struttura dotata di significato. Provoca inquietudine, sorpresa e disorientamento; di conseguenza, la risata. La risata non è altro che il punto di partenza della riflessione dello spettatore e non la risposta finale: vogliono trasmettere un messaggio attraverso l'ironia¹⁶¹.

¹⁵⁸ Los Torreznos si definiscono “uno strumento di comunicazione sociale e politica” che lavora “dalla realtà più diretta, inclusa la familiare, traducendo nel linguaggio contemporaneo temi che formano parte della quotidianità più assoluta”. Dato che la bibliografia di questi due artisti (Rafael Lamata e Jaime Vallare) non è molto ampia e realizzano soprattutto *performance*, senza lasciar quindi una testimonianza fisica del loro lavoro, per studiare la loro opera si consiglia di prendere visione della loro web: *Los Torreznos* in <http://www.lostorreznos.es/> (consultato il 30 giugno 2013).

¹⁵⁹ DE GONZALO Marta, PÉREZ PIETRO Publio (a cura di), *El incremento*, Fundació Espais d'Art Contemporani, Barcellona 2005, pp. 24-27.

¹⁶⁰ LOS TORREZNOS, “Si te cortan la cabeza” in *Los Torreznos* in <http://www.lostorreznos.es/textos.swf> (consultato il 30 giugno 2013).

¹⁶¹ Intervista a Rafael Lamata. Allegato 2.

Fino ad adesso ci siamo imbattuti in un cineasta che realizza un montaggio foto-sequenza; in Rubén Ramos Balsa che riprende la crescita di una pianta con l'obiettivo di analizzare la lenta crescita della materia e la comicità teatrale della parola de Los Torreznos.

L'ultimo componente di questo "ambiguo" recipiente veneziano è Manuel Vilariño e le sue fotografie visionarie: un uccello morto circondato da terra rossa, un altro che è circondato dalla terra con la stessa tonalità e luminosità e mostra il ventre pieno di sangue, rendendo ancora più intenso il colore brillante della terra. Sono morti ma liberi di dormire il sogno eterno nella posizione che, apparentemente, hanno scelto loro stessi. Altri uccelli (*Naturaleza muerta con curry*, 1999; *Naturaleza muerta con tè negro*, 1999) sono stati legati, con corde rosse, come se volessero prendere il volo. La morte viene tinta con i colori della vita: il giallo del sole; il rosso della vita, il sangue che scorre nelle vene generando i battiti del cuore; il marrone del tè, prodotto delle terre; il nero del cioccolato, la gola, uno dei peccati capitali. Immagini con tonalità vive che rappresentano la morte, anche se la morte non ha colore.

La sensazione generale è che queste immagini non corrispondano né al mondo "reale", né ad un sognato, "inventato" dalla febbrile immaginazione dell'artista. Sono una miscela di verità e finzione, di razionale e irrazionale: è per questo che, da una parte, le analizziamo con distacco e, dall'altra, sembrano parte del nostro stesso universo. Nonostante siamo sicuri di questo, continua ad essere misterioso il proposito dell'artista. È evidente che non vuole imitare niente: i colori vivissimi, la strana posizione del soggetto e gli sfondi irreali non ci permettono di capire "la verità assoluta" dell'opera, bensì creano interpretazioni. Inoltre, il fatto che in *Paraíso Fragmentado* (1998-2003, fig. 23) taglia, dilania arbitrariamente l'oggetto ritratto e lo de-colloca, senza creare nessun tipo di connessione tra le fotografie, dimostra che il suo obiettivo non è raccontare una storia ma un istante preciso e individuale.

A questo punto è logico chiedersi: che cosa rappresentano queste immagini? La morte, ovvero la fine della vita o la redenzione, l'inizio di una nuova vita? Chi sono questi animali? Sono delle vittime o dei martiri? Perché suscitano una profonda perturbazione poetica? E, per finire, la domanda più importante: cosa vuole comunicare l'artista con il suo lavoro?

Primo punto: queste immagini, questi animali sono il nostro specchio, sono esseri profondamente simili a noi.

Secondo punto: Nonostante siano morti non si possono considerare delle vittime. Se analizziamo le fotografie, ad esempio *Naturaleza muerta con tè verde* (1999) o *Naturaleza muerta con nuez moscada* (1999), ci renderemmo conto che non sono legati con la forza, bensì che hanno “liberamente” accettato la loro condizione, come se stessero riposando dolcemente nel proprio letto di morte. Sembra che stiano aspettando, sereni, che il corpo si disintegri e lasci che l’anima sia l’unica cosa che li rappresenti¹⁶².

Terzo punto: la “fabulazione poetica”¹⁶³ è ciò che ci perturba. Ci sentiamo parte integrale di una scena che ci interpella e ci confonde: nonostante queste immagini siano apparentemente “lontane” e “distanti”, le avvertiamo come vicine e percepiamo che c’è qualcosa che ci unisce. È qui che si trova la risposta al primo punto: “ellos somos nosotros”¹⁶⁴, loro siamo noi.

Quarto punto: il proposito è creare un luogo estraneo e banale, che disorienta e confonde, conducendoci in un “fuori-luogo” dove non possiamo pensare bensì semplicemente immergerci in questa *preparatio mortis*¹⁶⁵. Dimostrazione di ciò è l’atto di riunire, attentamente, tutti gli elementi che confluiscono nella costruzione della scena-rituale: scene cerimoniali, frammenti di un rituale ripetuto ossessivamente, con cui cerca di dirigere il nostro sguardo verso una rappresentazione simbolicamente codificata della morte.

Donne sconosciute, video-proiezioni che sembrano statiche, parole ripetute e avanzi di animali: tutto questo racchiude il padiglione spagnolo nel 2007. Queste sono state le creazioni degli artisti e il progetto curatoriale di Alberto Ruiz de Samaniego, energicamente criticate dalla stampa spagnola¹⁶⁶: in *ArteContexto* Alicia Murría lo

¹⁶² MAILLARD Chantal, “Del Sacrificio” in VILARIÑO Manuel (a cura di), *Fío e sombra*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela 2002, pp. 55-57. Riferendosi alle serie *Crucifixiones*, *Tumbas* e *Naturalezas muertas*, l’autore sostiene che la figura animale centrale non si può considerare una vittima perché il suo corpo è nitidamente delimitato e rialzato dalle spezie sottostanti o dalla croce adiacente.

¹⁶³ JIMÉNEZ José, “Ellos somos nosotros” in VILARIÑO Manuel (a cura di), *Señal en el aire*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela 2004, p. 54.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 53. L’autore sostiene che l’opera di Vilariño ha “transitato dall’umano all’animale” alla ricerca di una risposta logica all’inquietudine che ci caratterizza come abitanti del mondo. Crede che l’artista si chieda cos’è che ci rende tanto diversi dagli animali e che lo spettatore è catturato da queste immagini perché l’esperienza quotidiana, in cui li vediamo vivere e morire, ci comunica che “il loro sangue non è così diverso dal nostro”. Questa vicinanza si configura attraverso la distanza.

¹⁶⁵ DUQUE Félix, “Estar para los restos” in *Fío e sombra...op. cit.*, pp. 45-63.

¹⁶⁶ In questo ampio “scenario” di critiche differiscono le opinioni di Juan Vicente e Francisco Calvo Serraller che giudicano positivamente il progetto curatoriale di Alberto Ruiz de Samaniego. VINCENTE Juan, “España pone la nota optimista en una Bienal de Venecia marcada por la denuncia”, *ABC*, Madrid, 8 giugno 2007; CALVO SERRALLER Francisco, “La Bienal de Venecia invita a la meditación”, *El País*, Cultura, 7 giugno 2007. “(...) Infine, per quanto riguarda i padiglioni nazionali, dirò che quello spagnolo, a cura di Alberto Ruiz de Samaniego, non solo adempie degnamente con il suo contenuto, bensì che, per me, eleva molto il livello abituale. È molto poetico, è ben organizzato e ha sostanza; distacciamo l’installazione

definisce un “vero sproposito”¹⁶⁷: è incoerente sia la selezione degli artisti, sia il discorso del curatore. Tale giudizio può essere causato da numerosi fattori: il padiglione avrebbe dovuto essere una metafora di Venezia, però sembra che Venezia non ci sia. Inoltre, dato che si sono convocati cinque artisti, è ovvio presupporre che si stabilisca un vincolo d'estetica relazionale, cosa che viene negata dall'organizzazione spaziale del padiglione: ogni artista possiede uno spazio definito e autonomo che si caratterizza, secondo Rafael Lamata¹⁶⁸, per identificarsi con un “treno della strega” dove lo spettatore passa per diverse situazioni e diversi momenti, uscendo con un'idea più o meno generale. Le opere sono totalmente indipendenti e funzionano autonomamente; non dialogano tra di loro.

La loro apparente mancanza di connessione può aver determinato le dure critiche che non sono altro che il frutto di un approccio inadeguato al progetto. Per agevolare la lettura ed evitare giudizi inappropriati si fornirà una lettura del padiglione che vuole ricoprire la funzione di guida specializzata.

di José Guerin però senza sminuire le fotografie di Vilariño, né i video lirici di Rubén Ramos, né le intense *performance* de Los Torreznos(...). Traduzione della scrivente.

¹⁶⁷ MURRÍA Alicia, “Propuestas sin riesgo”, *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios*, Arthoy, Madrid, n° 15, 2007, pp. 7-9. Gli articoli che condividono la “dura” tesi di Alicia Murría sono: ROSSI Mariella, “Lo que nos hacen creer”, *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, Asociación de Editores de Información, Madrid, n° 235, luglio 2007, pp. 47-53 e LORÍA Vivianne, “La decepción”, *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, Asociación de Editores de Información, Madrid, n° 235, luglio 2007, pp. 42-44.

¹⁶⁸ Intervista a Rafael Lamata. Allegato 2.

Genesi letteraria, sviluppo filosofico

“M’amour, m’amour
what Do I love and
where are you love?
That I lost my center
fighting the world.
The dreams clash
and are shattered
and that I tried to make a *Paradiso Terrestre*”¹⁶⁹

Erza Pound, *The Cantos*, 1969.

Secondo Erza Pound, Venezia è l’anticamera del paradiso. Per Brodsky è una “versione del paradiso”¹⁷⁰ dato che ci sono più abitanti che angeli naturali, “l’eden”¹⁷¹ delle città secondo Ruskin. I tre letterati, insieme a Nietzsche e Proust, costituiscono il punto di partenza e la formula finale di *Paraíso Fragmentado*; progetto che si basa su tre considerazioni principali.

Alberto Ruiz de Samaniego si propone affrontare le problematiche dell’arte contemporanea offrendo una proposta di quello che deve essere un padiglione in una biennale, soprattutto in quella di Venezia che è stata, a lungo, una piattaforma delle avanguardie artistiche¹⁷².

Come punto di partenza voleva “(...) rendere formale una determinata visione dell’arte contemporanea, e una scommessa – rischiosa – che lavorasse su premesse molto diverse da quelle che, credo, dominano nel sistema dell’arte contemporanea”¹⁷³. Il curatore galiziano ritiene che, in alcuni aspetti, l’arte contemporanea abbia interrotto la sua ricerca e sia imprigionata in quella che lui stesso definisce una “spettacolarizzazione della banalità” dove sembrano essere più importanti le dimensioni di un’opera o il curriculum di un artista rispetto alla qualità e capacità di offrire “qualcosa” di necessario

¹⁶⁹ POUND Erza, *The Cantos*, (CXVIII), Faber & Faber, Londra 1975 (1969), p. 131-132.

¹⁷⁰ BRODSKY J., *Marca...op. cit.*, p. 21.

¹⁷¹ RUSKIN J., *Las piedras...op. cit.*, p. 2.

¹⁷² Intervista ad Alberto Ruiz de Samaniego. Allegato 3.

¹⁷³ *Ibidem*. Traduzione della scrivente.

al mondo. Ciò che determina questa “povertà contenutistica” è che gli stessi artisti lavorano e producono arte partendo dalle altre opere d’arte o da altri movimenti delle arti plastiche.

Un altro aspetto “limitativo”, sempre secondo Alberto Ruiz de Samaniego, è che “l’artista plastico, al giorno d’oggi, legge solamente riviste d’arte e d’economia”¹⁷⁴ determinando che il discorso delle arti visive rimanga isolato dentro il suo stesso mondo. Non dialoga con gli altri settori della cultura, cosa che lo penalizza enormemente. Tale fenomeno si può spiegare con una metafora: la cultura è come una grande piscina, senza le corsie che dividono arbitrariamente l’acqua. Se le persone in generale, e gli artisti in questo caso, considerano i diversi settori della cultura come entità autonome che non si incrociano mai, ovvero come le corsie di una piscina che marciano un territorio preciso, la debilitano enormemente. Al giorno d’oggi, sembra che quando si sta “nuotando in una”, non ci si può spostare in quella di sinistra e neanche in quella di destra, perché la corsia in cui si sta nuotando è il “settore” a cui si appartiene e si può “fare solo questo” perché “solo lì si è competenti”. Continuando con questa metafora, quello che risulta difficile da capire è che queste corsie, ovvero le diverse aree della cultura, condividono la stessa acqua, la cultura, e nonostante possano sembrare divise hanno bisogno l’una dell’altra perché sono la loro stessa linfa vitale.

Nel progetto curatoriale, come dichiara il curatore, è stato fondamentale prendere in considerazione la storia e la tradizione di altre biennali, senza dimenticare le relazioni tra la Spagna e Venezia come territori a partire dei quali “pensare ed agire”. Analizza Venezia, il suo mito, la sua storia, la sua dimensione felice e paradisiaca ed osserva come tutto questo stia cadendo nell’oblio, sotterrato dal triste mito della Venezia turistica, di una città che, da un giorno all’altro, scomparirà sommersa dall’acqua. Un mito erroneo la sta trasformando nella città degli innamorati, dove il Ponte dei Sospiri ha perso la sua tradizionale funzione. Tali riflessioni influenzano la scelta dei testi di Nietzsche, Pound e Proust, coloro che hanno captato la vera essenza di Venezia e la svelano nelle loro opere. Saranno i fari che guideranno il progetto espositivo e la riflessione degli artisti.

La selezione degli artisti si allaccia direttamente al primo punto: se, nel passato, la Biennale si configurava come un’importante piattaforma delle avanguardie artistiche negli ultimi anni ha assunto, sempre di più, la caratteristica di essere una vetrina di nomi illustri. Fin dall’inizio, il curatore ha selezionato artisti che non limitassero la loro

¹⁷⁴ *Ibidem.*

ricerca alle arti plastiche, bensì che ampliassero il loro lavoro ad altri settori. Considerando che partecipare ad una biennale proporziona la possibilità di proporre un'artista o un'idea che “apporti qualcosa nuovo”, ha deciso di esporre artisti che lavorano in diversi settori artistici, le cui traiettorie artistiche si differenziano notevolmente. Il proposito è che il padiglione spagnolo si converta in un recipiente che contiene un amalgama di tecniche, stili e cambi artistici, “dando visibilità a creatori che se lo meritano”.

Si spiega così la selezione di José Luis Guerín, Rubén Ramos Balsa, Manuel Vilariño, Rafael Lamata e Jaime Vallauré (Los Torreznos): ogni personalità possedeva qualità proprie che avrebbero permesso di dotare il padiglione di quelle che devono essere le caratteristiche dell'arte contemporanea trasformandolo, in questo modo, in quello che deve essere una biennale d'arte contemporanea: un luogo che è un universo di settori diversi ma unificati nella trama, com'è l'essenza stessa della cultura, dove ogni settore apporta “qualcosa di nuovo” all'altro.

Concretamente, ha identificato il cinema come “un genere dell'immagine contemporanea, rilevante e caratteristico della nostra epoca” e José Luis Guerín come un artista che combacia perfettamente con la sua idea di ciò che deve essere l'arte contemporanea. Il cineasta è sedotto dalla possibilità di pensare al cinema “da un'altra istanza” tanto che afferma: “(...) non voglio scontrarmi con nessun fotografo. Preferisco proporre un modo alternativo di pensare al cinema, attraverso queste istantanee congelate. Sempre partendo dalla proiezione perché non si tratta di oggetti ma di immagini evanescenti, spettrali”¹⁷⁵.

Dall'altra parte, Los Torreznos, con la loro opera allegra, ottimista e vivace – pura volontà di gaia scienza nietzschiana- lavorano con la *performance*, il teatro, la parola e il concettualismo. Rubén Ramos Balsa¹⁷⁶ per la dimensione olistica con cui si avvicina alla *performance*, alla videoproiezione, alla storia, alla politica e al design, aggiungendo una forte componente soggettiva e artigianale. Per concludere, Manuel Vilariño, “artista visionario”, che possiede esattamente ciò che Alberto Ruiz de Samaniego cerca in un artista: essere interculturale. Un fotografo cui universo proviene dalla poesia e dalle

¹⁷⁵ SERRA Catalina, “La mujer fugaz de Guerín”, *El País*, 8 giugno 2007. Traduzione della scrivente.

¹⁷⁶ Essendo Rubén Ramos Balsa un personaggio emergente e non essendo disponibile un'ampia bibliografia critica, il sito web dell'artista è una fonte primaria e secondaria di grande importanza: viene costantemente aggiornata con i nuovi lavori e c'è una sezione dove si possono consultare articoli di giornali, cataloghi e riviste dedicati alla sua produzione e saggi scritti dallo stesso artista. Cfr. *Rubén Ramos Balsa* in <http://www.rubenramosbalsa.com> (consultato il 17 giugno 2013).

riflessioni più profonde: le sue fotografie non si possono capire senza Valente, Juan de la Cruz, Georges Bataille e María Zambrano¹⁷⁷.

Indubbiamente, la selezione del curatore galiziano è stata molto coraggiosa: ha scommesso su artisti che si possono considerare “strani”¹⁷⁸ in una biennale, o per essere molto giovani come Rubén Ramos Balsa o perché, fino a quel momento, non godevano dell’ appoggio di una galleria e si muovevano in un circuito artistico alternativo, come Los Torreznos. In questa scommessa rischiosa si distingue la figura di Manuel Vilariño, l’unico che possedeva una traiettoria artistica relativamente avanzata¹⁷⁹.

Una volta ultimato il progetto ed esposti gli artisti, il risultato corrisponde all’idea iniziale del curatore: un recipiente veneziano che racchiude un amalgama di tecniche, stili e ambiti artistici.

Per concludere, è necessario sottolineare che, diversamente da altre biennali, nel 2007 il 90% delle opere sono state realizzate appositamente per la mostra¹⁸⁰.

I tre motivi sopra descritti sono sufficienti per stilare le prime conclusioni. In primo luogo il fatto che il 90% delle opere siano state realizzate appositamente per la mostra indica che tutti gli artisti sono partiti dalla stessa premessa: il testo che gli ha inviato il curatore in cui esponeva le linee principali del progetto. Chi sperava di trovare un’autentica riproduzione della città lagunare sarebbe rimasto deluso dato che non l’ha incontrata, non era l’obbiettivo: “Non si è mai trattato di illustrare, bensì unicamente di percepire “il tono”, di cogliere l’idea, e di applicare questa poetica. Per questo, credo che tutte condividano, diciamo con Wittgenstein, un’ “aria di famiglia” (...)”¹⁸¹. Ciò lo conferma indirettamente Rafael Lamata quando afferma che hanno dovuto progettare le opere partendo dalle referenze teoriche del curatore e che volevano,

¹⁷⁷ RUIZ DE SAMANIEGO A., “Animales que brotan del silencio. Conversación con Manuel Vilariño”, *Sublime: arte + cultura contemporánea*, Integra Diseño i Comunicación, Gijón, n° 5, settembre-ottobre 2002, pp. 23-27. Manuel Vilariño: “(...) la poesia e la fotografia sono indissociabili nella mia opera e nella mia vita. M’interessa LA POESIA!! Cosa posso dire. I grandi poeti centro-europei, i poeti latinoamericani sono presenti sul tavolo nella gioventù di San Juan de la Cruz, i sufi e la grande prosa poetica di María Zambrano, per citar qualche nome”. Traduzione della scrivente.

¹⁷⁸ Intervista a Rafael Lamata. Allegato 2.

¹⁷⁹ Tra le numerose mostre personali dell’artista si citano: *Bestiario* (1987), *Bestias involuntarias* (1993), *Testimonio de un lagarto* (1997), *El ángel necesario*, Manuel Vilariño. *Fío e sombre* (2002) e *La hora de la estrella* (2005).

¹⁸⁰ Delle tredici opere presentate da Rubén Ramos Balsa solo una (*Soplar*) era stata realizzata previamente. *Pies de Plomo* e *Soplar* sono due lavori iniziati anteriormente e che si concludono nelle Biennale. Manuel Vilariño espone gran parte della sua produzione artistica -*Paraíso fragmentado* (1998-2003), *Naturaleza muerta con pájaro solitario* (1999), *Naturaleza muerta nocturna* (2001)- e solamente tre opere inedite: *Ingravidéz*, *Animal Insomne* e *Tabla Bwa*.

¹⁸¹ Intervista ad Alberto Ruiz de Samaniego. Allegato 3. Traduzione della scrivente.

contemporaneamente e parallelamente, mostrare la loro produzione artistica ed il modo in cui lavorano abitualmente¹⁸².

Queste due testimonianze permettono di capire l'attitudine con cui bisogna avvicinarsi al padiglione: osservare le opere nella loro individualità, dato che sono state create indipendentemente, senza che ci fossero contatti tra gli artisti, e "captare" tutto ciò che offre ogni esperienza artistica nella sua individualità e complessità. È quindi logico che il padiglione trasmetta l'idea di un insieme di opere apparentemente prive di connessione. Non è altrettanto normale che la critica non abbia saputo decifrarlo e sia stata così dura e superficiale, soprattutto perché non si può negare che se si considerano le opere nel contesto della Biennale e se si relazionano tra di loro e con la scenografia veneziana hanno caratteristiche comuni: la creazione, l'allegria e l'intrinseca analisi del tempo. Come sostiene Estrella de Diego, il luogo condiziona le opere proposte¹⁸³ e, in questo caso, anche la loro interpretazione.

La creazione e l'allegria accomunano l'arte di Rubén Ramos Balsa e di Los Torreznos. Il giovane artista non sovraccarica l'esistenza con valori superflui, crea nuovi valori che trasformano la vita in una dimensione viva, leggera ed attiva¹⁸⁴. Mentre il duo artistico usa l'umore come strategia di *súper-vivencia*¹⁸⁵ e di ricerca: la risata si configura come una reazione nervosa di fronte a qualcosa che non si capisce totalmente. È una risata che non dovrebbe essere ironica, bensì retorica nonostante trasmetta un messaggio attraverso l'ironia.

L'elemento che li accomuna è il tempo, analizzato da prospettive e punti di vista diversi. Manuel Vilariño è l'ambasciatore della relazione poetica dello spazio-tempo: con le nature morte non vuole né afferrare il breve istante che separa la vita dalla morte, dato che è impossibile, né fotografare animali morti per renderli immortali, bensì suscitare una riflessione partendo dall'immagine rappresentata.

Se rappresenta animali morti e non vuole simboleggiare né la vita, né la morte, qual è il proposito? La recezione dell'istante, perché è quello che più si avvicina al tempo. L'immagine è solo una copia della realtà.

Perché è impossibile rappresentare l'istante che separa la vita e la morte quando siamo vivi? Perché si dovrebbe compiere il transito. Una volta che è iniziato non si può arrestare e, conseguentemente, raccontarlo ai posteri. La morte è un "timido sgattaiolare

¹⁸² Intervista a Rafael Lamata. Allegato 2.

¹⁸³ DE DIEGO E., *Viaje a...op. cit.*, p. 16.

¹⁸⁴ RAMOS Miguel Ángel, RUIZ DE SAMANEGO Alberto, "Cristal bajo el agua" in *Paraíso fragmentado*, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Madrid 2007, pp. 43-83.

¹⁸⁵ DE GONZALO M., PÉREZ P., *El incremento...op. cit.*, p. 25.

dalle cose”¹⁸⁶ e, conseguentemente, la vita non ha la capacità di afferrare la morte. Allo stesso modo la morte non può “installarsi” nella vita: se irrompe la vita cessa. Sembra dunque impossibile rappresentare lo spazio-tempo. Manuel Vilariño sceglie l’istallazione e la fotografia come risposta personale: se la morte è un istante “eterno”, la linea che separa la vita e la morte è un istante fugace. Attraverso le sue creazioni prova a produrre un’idea di “tempo zero”¹⁸⁷ o un “istante duraturo”, essendo il movimento permanentemente bloccato. Pertanto, se si considera verace il pensiero di Omar Calabrese, secondo cui “(...) La natura morte è il tempo, dato che ciò che cambia appartiene al tempo, ma il tempo stesso non cambia, potrebbe solo trasformarsi in un altro tempo, fino all’infinito”¹⁸⁸ è ovvio che l’unico modo per rappresentare figurativamente il trascorrere del tempo è bloccando il tempo della rappresentazione. È esattamente quello che fa l’artista galiziano quando ricorre all’“istante duraturo”.

Il divenire della morte si oppone alla ricerca di Rubén Ramos Balsa che studia il divenire della vita. Il divenire può essere repentino o molto lento, basta pensare alla nascita di un bambino, al momento del parto e al primo gemito che testimonia la sua presenza nel mondo. Questo non sarebbe stato possibile senza i precedenti nove mesi dove il minuscolo embrione, con cambiamenti inizialmente impercettibili, è cresciuto e ha modificato le sue dimensioni. Solamente analizzando le differenze infinitesimali delle dimensioni quasi impercettibili si avverte il “cambiamento”, una mutazione impercettibile all’occhio umano¹⁸⁹. Quello che si vede, e che viene generalmente identificato come “divenire”, è il cambio repentino che muta una realtà conosciuta e considerata “stabile”, non la sua lenta ed impercettibile evoluzione.

Qual è il divenire così sottile che l’occhio umano non è capace di registrare? Il transito ed il luccichio di un riflesso o un fascio di luce che attraversa il vetro ed irrompe nella casa per invadere, poco a poco, la superficie del sofà, le lenzuola del letto o il pavimento della cucina. Un altro esempio, ancora più difficile da percepire: l’oscuro e lento germogliare delle piante, che grazie all’acqua, linfa vitale, crescono ogni giorno di più senza che ci si renda conto delle loro piccole conquiste quotidiane.

¹⁸⁶ DUQUE Félix, “Necroiconofilia” in *Señal en el aire...op. cit.*, p. 24.

¹⁸⁷ CASTRO FLÓREZ Fernando, “[...]FLuchtigern noch als wir selbst. [Consideraciones sobre el imaginario bestial de Manuel Vilariño]”, *Terra en Trance*, Dirección de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid 2008, p.16. Fernando Castro Flórez riporta una considerazione di Leon Battista Alberti, il quale sostiene che i pittori, per rappresentare il movimento del tempo, rappresentano il movimento cambiando la posizione delle cose. Con le nature morte passa all’esatto contrario: il fatto che non succeda niente sposta l’attenzione sull’azione temporale.

¹⁸⁸ CALABRESE Omar, “Naturaleza muerta” in *Cómo se lee una obra de arte*, Ed. Catedra, Madrid 1993, p. 21.

¹⁸⁹ RAMOS M., RUIZ DE SAMANEGO A. “Cristal bajo ...op. cit.”, p. 69-71.

Le videocamere utilizzate dall'artista sostituiscono l'occhio umano e gli restituiscono questi cambi infinitesimali. La contiguità delle cose e le variazioni impercettibili: come la stessa Venezia che cambia costantemente sebbene sembri sempre la stessa. Ogni giorno uguale e diversa dal precedente.

Un'altra caratteristica del tempo sono le ripetizioni: l'alba e il tramonto, il succedersi delle stagioni, i fenomeni atmosferici: l'acqua che evapora, si solidifica formando le nuvole per poi ritornare alla terra sotto forma di pioggia. Venezia è l'esempio perfetto di questo processo: il suo dogma è l'acqua alta che sale e si abbassa inondando la città per dopo lasciare che i suoi tesori si secchino alla luce del sole. Questo ciclo si ripete giorno dopo giorno, anno dopo anno, secolo dopo secolo. Ci sono eventi, cose e fenomeni che cambiano e non torneranno mai ad essere come prima ed altri che si ripetono all'infinito. È precisamente ciò che fanno Rafael Lamata e Jaime Vallauré in *35 minutos*¹⁹⁰: contano, con interruzioni ben marcate, i 2100 secondi che compongono trentacinque minuti con l'obiettivo di rendere coscienti gli spettatori dello scorrere del tempo. La genesi di quest'opera si trova nella "crisi temporale" vissuta dagli artisti nel momento in cui si resero conto che stavano invecchiando¹⁹¹. Dopo lunghe riflessioni, frasi, testi e complesse scenografie hanno deciso che contare i secondi che durava una *performance* era il modo migliore per rendere consapevoli le persone e consapevolizzarsi del fluire del tempo.

Procedura simile in *El Reloj*, opera sonora, dove contano le 24 ore che compongono un giorno. In questo caso la ripetizione prende forma attraverso "il tempo della ripetizione", ovvero con la reiterazione costituita dalle parole che si scompongono e si convertono in un gioco fonetico ed in una potente "arma espressiva"¹⁹². Discorso analogo per *Los Torreznos diciendo no* e *Los Torreznos diciendo sí*: cercano la sfumatura utilizzando la replica.

La logica conseguenza di tanta reiterazione è che questa si esaurisca, scompaia. Ripetere qualcosa la rende visibile e ben udibile ma l'eccesso causa che si perda il suo significato, a meno che non ci sia "qualcosa" che restituisca il senso al fatto di dire: "(R) Pero si lo tenemos, si ya son nuestros/ (J) Ya, ya, pero vamos a dejarlo por el momento/ (R) Pero hombre ¿qué dices?/ (J) Es que tú no te has movido del sitio/ (R) ¿Eh, eh,

¹⁹⁰ La *performance* ideata nel 2002 è stata presentata a Madrid lo stesso anno, a *Domestico '04* nel 2004 e nel 2005 al *Festival In-Pretable* (La Casa Encendida). Nel 2007, in occasione della Biennale di Venezia, venne realizzata la videoproiezione.

¹⁹¹ "Conversación con los Torreznos" in DOMÍNGUEZ Juan (a cura di), *In-presentable: 03-07*, La Casa Encendida, Madrid 2007, p. 183.

¹⁹² *Ibidem*, p. 185.

eh?”¹⁹³. È il pubblico che ne deve trovare l’accezione. Se questo non avviene si perde il significato, la denuncia attraverso l’ironia scompare e la reiterazione “fossilizza” il tempo invece di “farlo progredire”.

Per concludere, in *Las mujeres que no conocemos*¹⁹⁴ (2007, fig. 24), ispirata dalla lettura di *Mujeres Desconocidas* di Marcel Proust, compare nuovamente il tema della ripetizione. Le immagini si susseguono una dopo l’altra ed il volto è l’elemento che permette di stabilire una certa continuità: gli occhi brillanti, i capelli mossi dal vento, il sorriso e lo sguardo che si perde in profonde riflessioni. Una naturalità innata nelle azioni possibili solo perché queste donne non sapevano che qualcuno le stava osservando; se non fosse stato così l’incanto sarebbe svanito.

La reiterazione di José Luis Guerín si distingue da quella de Los Torreznos: è solo visiva, non temporale. Queste vite scompaiono dietro l’angolo e, con loro, il nostro contatto temporale con esse.

Due sono gli aspetti temporali nel montaggio foto-sequenziale del cineasta barcellonese: il tempo della fotografia ed il suo particolare interesse per analizzare il passato utilizzando il presente.

Nel primo caso è necessario sottolineare che una fotografia è l’espressione di un istante determinato, ovvero del “tempo catturato” e che il tempo, che trascorre tra una foto e l’altra, è un “tempo evaso”¹⁹⁵ occulto all’occhio della cinepresa, del fotografo e dello spettatore. Non si può recuperare. *Las mujeres que no conocemos* è quindi la rappresentazione di un tempo in *potenza* nel quale la cinepresa studia la quotidianità di alcune persone da un determinato punto di vista ed in un istante preciso: i pochi secondi in cui si vedono passare per strada. Per ampliare questa riflessione sarebbe necessario che il tempo *in potenza* si trasformasse *in atto*: istaurare una relazione più profonda con il soggetto della foto per conoscere i suoi antecedenti temporali e vivere insieme il futuro.

L’opera presentata alla Biennale di Venezia è completa solo se si relaziona con *En la ciudad de Sylvia* (2007) e *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007). Il punto di partenza,

¹⁹³ Estratto del copione di *De Perejil a Diwania* reperibile nella sezione *Trabajos* nella pagina web degli artisti *Los Torreznos* in <http://www.lostorreznos.es/> (consultato il 30 giugno 2013). “(R) Ma se lo abbiamo, se sono già nostri/ (J) Già, già, però lasciamolo stare per il momento/ (R) ma insomma, cosa dici? / (J) È che tu ti sei mosso dal posto / (R) Eh, eh, eh?”. Traduzione della scrivente.

¹⁹⁴ SERRA C., “La mujer...*op. cit.* Con questa frase il cineasta allude all’attitudine di molti uomini che, in qualche momento nella loro vita, hanno visto passare una donna e hanno pensato “è lei” e, nonostante questa certezza, non hanno trovato il coraggio di avvicinarla.

¹⁹⁵ HERNÁN Silva, PINTO Iván, “Entrevista a José Luis Guerín. A propósito de ‘En la ciudad de Sylvia’ y ‘Unas Fotos en la ciudad de Sylvia’”, *La fuga* in <http://www.lafuga.cl/entrevista-a-jose-luis-guerin/252> (consultato il 13 luglio 2013).

la genesi, è una ricerca. L'oggetto cercato è una persona in carne ed ossa, Sylvia, conosciuta a Strasburgo venti anni prima. La speranza è di trovarla partendo dai ricordi materiali - una scatola di fiammiferi e un porta bicchiere con l'indirizzo di una libreria - e dalla sua professione - era infermiera -¹⁹⁶. Quest'ultimo ricordo costituisce il punto di partenza: in *Unas Fotos en la ciudad de Sylvia* Guerín, munito della macchina fotografica, si dedica a scattare foto ai luoghi dove lei poteva essere o essere stata, incominciando da quelli che si legavano direttamente alla sua professione. *En la Ciudad de Sylvia* affida il compito a Xavier Lafitte, il protagonista, il cui sguardo sostituisce l'obiettivo della cinepresa¹⁹⁷. Il suo proposito è evidente: vivere il passato nel presente e cercare il presente nel passato.

In *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* lo ottiene con i ritratti delle persone e le panoramiche paesaggistiche nelle quali vuole trovare un determinato e preciso momento del presente: il suo, dove vivono i ricordi. Questa operazione determina che, se da una parte "ritorna al passato", dall'altra identifica una serie di "presenti in potenza", come è già stato precisato. In questo modo le due opere hanno una stretta relazione contenutistica.

Si può affermare che, nei tre progetti sopra esposti, il tempo assume diverse connotazioni: il tempo del cineasta, il tempo "in potenza" delle storie delle donne, quello della fotografia e il tempo "evaso". In *Las mujeres que no conocemos*, la ripetizione di visi femminili è quindi solo un *medium* necessario per sottolineare l'aspetto *in potenza* che convive in tutti loro. Qui il tempo è intrinsecamente presente, sebbene, diversamente da *En la ciudad de Sylvia* e *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, non è il soggetto principale. Lo è il viso femminile, gli incontri inaspettati che suscitarono la produzione di Proust e che continuano ad essere uno degli avvenimenti più comuni e frequenti nella Venezia delle strette calli e dei vaporetti che si incrociano nei canali: una figura che scopare dietro l'angolo di una chiesa gotica e un'altra nel vaporetto che si dirige al Lido.

¹⁹⁶ Per una dettagliata descrizione si consulti: VALL Pere, "En ciudad de Sylvia la mujer soñada, ideada, perseguida de Guerín", *Fotogramas & Video*, Comunicación y Publicaciones, Barcellona, n° 1967, settembre 2007, p. 109; CALVO Alejandro, "Mirada(s)", *Dirigido: revista de cine*, Dirigido por, Barcellona, n° 19(221), settembre 2007, pp. 24-25 e LOSILLA Carlos, "Todo estaba oscuro", *Cahiers du cinema España*, Caimán ediciones, Madrid, n° 4, settembre 2007, pp. 42-43.

¹⁹⁷ CALVO A., "Mirada(s)...*op. cit.*", p.25. Secondo Alejandro Calvo, il confronto tra le fotografie di *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* e le immagini di *En la ciudad de Sylvia* amplificano il senso totale dell'opera e creano un disequilibrio comparativo molto interessante: da una parte, le fotografie risorgono come la pulsione dove gli spettri rappresentati assumono un'identità corporea, dall'altra, le immagini in movimento dissolvono le figure convertendosi in riflessi.

Paraíso Fragmentado trasforma il padiglione in un “recipiente” concettuale di Venezia. La città dell’eterno presente, dove, come nelle *performances* di Los Torreznos, tutto si ripete all’infinito. Contemporaneamente, è l’emblema di un divenire così impercettibile che l’occhio umano non può captare. La gondola continua ad essere il simbolo più prestigioso per muoversi tra i canali, e i palazzi, con i loro riflessi, non si sono mossi dal luogo designatogli secoli fa. Sembra tutto immobile, ma non lo è: l’acqua che culla questo paesaggio lo sta, lentamente, danneggiando. Il fatto che l’occhio umano non lo veda non significa che non stia succedendo, nello stesso modo in cui, sebbene *Proyecto Fotosíntesis* sembri statico, non significa che non stia crescendo.

Venezia è realtà, una rappresentazione e, in questo caso, una metafora. È questa metafora intrinseca nella sua naturalezza che permette dimostrare che opere giudicate incoerenti non lo sono: indipendenti e autonome tra di loro, se analizzate nel contesto del padiglione e in relazione con la città, possiedono aspetti che gli permettono di essere un’allegoria della stessa.

Tutto ciò è stato possibile perché, come afferma il curatore, gli artisti “hanno captato l’atmosfera”.

Detriti che travolgono; guide che allontanano

Ángel Luis Pérez Villén sostiene che l'arte contemporanea non produce bellezza, non promette un'epifania estetica nella quale sia ammessa la bellezza, esibisce soltanto le miserie della condizione contemporanea, l'inquietudine, l'assurdo ed il disdegno¹⁹⁸. Partendo da questa considerazione, con la consapevolezza che essa non abbraccia la totalità della produzione artistica contemporanea ma si riferisce solo ad una parte, il visitatore della 55ª Biennale di Venezia non deve sorprendersi se, all'entrare nel padiglione spagnolo, lo investe una montagna di detriti.

Nel 1922 Javier de Luque ha progettato il padiglione spagnolo. Per la sua edificazione sono stati utilizzati 500 metri cubi di calcestruzzo, cemento, mattoni, piastrelle e malta; 49 metri cubi di legno, 15 metri cubi di sabbia, 2 metri cubi di vetro e mezzo metro cubico di ferro. Tutti questi materiali (Fig. 47) si trovano, accuratamente collocati, pesati e distribuiti nelle sale del padiglione. In questo modo, Lara Almarcegui crea uno "spazio di compensazione"¹⁹⁹: uno spazio "altro" dentro lo stesso, doppio nella sua materialità, nelle sue misure e nel suo peso. Ci sono due padiglioni nello stesso spazio utopico: il costruito ed il *de-construido*; il padiglione "contenitore" ed il "contenuto". Omogenei nella loro materialità ed essenza, eterogenei ed opposti nella loro "fisicità".

Al contatto diretto con i detriti segue il loro trasferimento sullo schermo: un documentario sulla Sacca San Mattia di Murano. L'artista ricerca la storia e le circostanze che hanno determinato la creazione di quest'isola partendo dai detriti e scarichi dell'industria del vetro di Murano, in una collezione di dati, informazioni storiche, geografiche, ecologiche, sociologiche e politiche, di documenti e delle opinioni degli esperti. Una guida che, diversamente da quello che chiede il *Gran Tour*, concentra la sua attenzione su un luogo remoto, transitorio, indeterminato ed anti-monumentale di una città che, apparentemente, conosce solo la bellezza.

Concordemente con quanto affermato da Octavio Zaya, il lavoro esposto nel padiglione spagnolo, come quelli che l'artista ha concepito e realizzato negli ultimi vent'anni, si posiziona al confine tra la rigenerazione e la decadenza urbana. Da un lato concentra la

¹⁹⁸ PÉREZ VILLÉN Ángel Luis, "El resto. Superfluos y utópicos" in *El resto. Superfluos y utópicos*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botín, Cordova 2010, pp. 16-17.

¹⁹⁹ ZAYA Octavio, "Lara Almarcegui. Excavándome el camino a lo posible" in *Lara Almarcegui (55ª Bial de Venecia, Pabellón de España)*, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, Madrid 2013, p.14. Octavio Zaya definisce lo spazio reale del padiglione uno "spazio d'illusione" e l'intervento dell'artista uno "spazio di compensazione" che, nonostante sia costruito con gli stessi materiali, non è lo stesso bensì "la nostra immagine allo specchio".

sua attenzione sugli spazi abbandonati e strutture in fase di trasformazione e dall'altro studia le connessioni che si possono stabilire tra l'architettura e la trama urbana²⁰⁰.

La sua produzione artistica è caratterizzata da un gruppo di categorie e metodi basici costanti, nei quali è presente un numero infinito di varianti in base al luogo, l'obiettivo della riflessione e la circostanza. Le categorie principali sono quattro: *demoliciones*, *excavaciones*, *edificios abandonados* e *descampados*²⁰¹. Il progetto interno al padiglione (i detriti) si inserisce nella prima, quello esterno (la Sacca San Mattia) nell'ultima, motivo per cui *demoliciones* e *descampados*²⁰² saranno oggetto dell'analisi effettuata in questo capitolo.

Demolizioni: de-construcciones

La categoria *demoliciones* si articola in tre linee di ricerca: gli atti di restauro di edifici in via di demolizione (*Restaurando el Mercado de Gros unos días antes de su demolición*); l'ostentazione nel tessuto urbano dei detriti prodotti dalla smantellamento di un'architettura (*Depósito de agua: materiales de construcción*, *La montaña de escombros* e *Buscando escombros*) e la *de-construcción* di un edificio riempiendolo o dei materiali vergini o dei suoi detriti (*Materiales de construcción de la sala de exposiciones* e *Materiales de construcción. Sala de exposiciones Espacio 2*). In tutti questi casi i siti della distruzione architettonica vengono mostrati come "rovine" moderne organizzate per il divertimento pubblico.

In *Restaurando el Mercado de Gros unos días antes de su demolición*²⁰³ (Mercado de Gros, San Sebastián, 1995), Lara Almarcegui avverte il bisogno di restaurare un edificio

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 13.

²⁰¹ MEDINA Cuauhtémoc, "Meditación Material" in *Lara Almarcegui...op. cit.*, pp. 25-31e *Lara Almarcegui*, Málaga, CAC Málaga 2007. Nel saggio, Cuauhtémoc Medina analizza attentamente le categorie segnalate. In *Lara Almarcegui* (2007) vengono identificate solo tre categorie: *demoliciones*, *autoconstrucción* e *descampados*. In questa tesi verrà utilizzata la suddivisione proposta da Cuauhtémoc Medina perché si considera più completa ed esaustiva.

²⁰² La Real Academia Española definisce il *descampado* un "terreno scoperto, libero, privo di ostacoli, di erbacce e di una fitta vegetazione". Non esiste una traduzione appropriata in italiano. In alcuni casi si può definire un "terreno abbandonato". Dato che non è possibile tradurlo fedelmente, si utilizzerà il termine spagnolo.

²⁰³ Per realizzare la descrizione dei progetti dell'artista è stata consultata la seguente bibliografia: *Lara Almarcegui*, CAC Málaga, Málaga 2007, pp. 20-59; *Lara Almarcegui* (55ª Bienal de Venecia, Pabellón de España) *op. cit.*; CHAVARRÍA Javier, "Mirar, hacer nada y dejar hacer" in *UEM TESTMADRID*, Universidad Europea Madrid, Madrid, 2006, pp. 65-73; ALMARCEGUI Lara, "Un descampado. Matadero

degli anni Trenta, originamente un mercato, che sarebbe stato demolito in pochi mesi. Fin dal principio sapeva che il restauro non si sarebbe potuto portare a termine nel poco tempo disponibile; quello che voleva fare era catturare l'attenzione su questo mercato, punto nevralgico della vita del quartiere.

Depósito de agua: materiales de construcción (Falsburgo, 2000, fig. 48) contrattacca la demolizione di un deposito d'acqua collocando la stessa quantità dei suoi materiali da costruzione (70 tonnellate di mattoni, 35 di pietra, 10 di cemento e 2,6 di acciaio) accanto all'edificio, in modo che si potesse vedere l'edificio ed i suoi componenti. Il cumulo di materiali, che aveva come sfondo il presente (la struttura fisica dell'edificio) rifletteva il suo stato embrionale (come era prima della costruzione) e il suo destino quando fosse stato distrutto. Anche in *La montaña de escombros* (Sint Truiden, 2005, fig. 49) accatista i detriti di una casa, il cui destino era la demolizione, nello spazio limitrofo alla stessa. Quest'atto garantisce che, dopo la sua distruzione, il suo ricordo e la sua presenza materiale e volumetrica rimangano in quel luogo. In *Buscando escombros* (FRAC Lorraine, Metz 2002) invece di portare i detriti in un luogo li "persegue": la conversione di un edificio in un centro d'arte contemporanea causa varie demolizioni e Almarcegui verifica quali materiali da costruzione vengono estratti e dove vengono portati. Questa ricerca ha fatto sì che percorresse sia la città sia la campagna per scoprire che alcuni detriti sono finiti in una valle vicino ad un fiume, unendosi al paesaggio naturale, ed altri sono stati fusi con materiali di altri edifici dando vita a nuove forme.

In *Materiales de construcción de la sala de exposiciones* (Frac Bourgogne, Dijon, 2003, fig. 50) e *Materiales de construcción. Sala de exposiciones Espacio 2* (CAC, Malaga, 2007) decompone le sale espositive nei rispettivi materiali da costruzione e colloca questa stessa quantità nell'interno, generando così uno "spazio di compensazione", come nel padiglione spagnolo.

Come si può constatare nella descrizione degli ultimi due sottogruppi e nel progetto presentato alla Biennale di Venezia, sarebbe più consono utilizzare il termine *de-construcción*²⁰⁴, dato che l'artista non demolisce fisicamente nessuna architettura, bensì

de Arganzuela" in *UEM...op. cit.*, pp. 75-85; ALMARCEGUI Lara, "Demoliciones, solares y descampados", *Lápiz: Revista internacional del arte*, Asociación de Editores de Información, Madrid, n° 237-238, luglio 2007, p. 136; MORTON Tom, "City limits: Lara Almarcegui", *Frieze*, Londra, n° 108, luglio-agosto 2007, pp. 124-127 e MOOSJE Goosen, "Lara Almarcegui", *Frieze*, Londra, n° 141, settembre 2011, p. 217.

²⁰⁴ HOLLOWAY Ropert, "Matta-Clarking" in CORBEIRA Darío (a cura di.) *¿Construir o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark.*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2000, pp. 203-225. Ropert Holloway mette alla prova l'affermazione di James Wines, secondo cui Gordon Matta-Clark è

produce una frammentazione intellettuale dell'edificio che prende forma dalla sua "decomposizione concettuale", o come detriti o come materiali vergini. Infatti, la parola *de-construcción*, in italiano "decostruzione", suggerisce l'inversione della costruzione e non il suo abbattimento.

Detto interesse per la decostruzione nasce dalla necessità di cercare un modo per parlare dell'architettura che non desse un'immagine idealizzata della stessa²⁰⁵. Antagonista della definizione di Miguel Fisac dell'architettura come l'aria che c'è dentro un edificio, pretende di cambiare quest'immagine idilliaca: parlare degli edifici in termini di materiali e di peso significa demitizzarli, arrivare alla parte più profonda della loro natura, approfondirli e trapassarne la percezione più superficiale. L'estetica di queste *de-construcciones* è antitetica e complementare allo stesso tempo: i materiali vergini rappresentano l'energia in *potenza*, mentre i detriti ne raffigurano la perdita. La dissociazione della materia dai detriti, ovvero la sua "rovina", invoca una rappresentazione del tempo: i detriti, il suo *atto*, disegnano il suo passato e ne contengono, contemporaneamente, la *potenza*.

Nell'archeologia della contemporaneità²⁰⁶, presentata nel padiglione spagnolo, convivono tre fasi temporali: il passato, il presente ed il futuro. *La montaña de escombros* corrisponde alle *ruins in reverse* teorizzate Robert Smithson:

"Se il futuro è "superato" e "passato di moda", allora sono stato nel futuro. (...) Questo panorama zero sembrava contenere delle *rovine al contrario*, ovvero tutta la nuova costruzione che alla fine si sarebbe costruita. È il contrario della "rovina romantica" perché gli edifici non *cadono* in rovina *dopo* che sono stati costruiti bensì *rinascano* dalle rovine prima che si edificino"²⁰⁷.

"l'unico e vero architetto decostruttivista". Analizza il termine "decostruzione" da Jacques Derrida fino a Mark Wigley. Secondo Mark Wigley la decostruzione è la sfida ai valori di armonia, unità e stabilità della struttura. Un architetto decostruttivista è, conseguentemente, "non colui che smantella l'edificio, bensì colui che localizza i dilemmi inerenti all'interno degli edifici, i difetti strutturali". Se ci atteniamo a quest'argomentazione, è possibile applicare il termine decostruttivista a Lara Almarcegui.

²⁰⁵ HDEZ. VELASCO Irene, "Los artistas somos los nuevos chivos expiatorios", *Elmundo.es*, 1 giugno 2013, in <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/06/01/cultura/1370077647.html> (consultato il 3 dicembre 2013). Lara Almarcegui afferma: "L'idea di decostruire gli edifici nasce dalla ricerca di un modo per parlare dell'architettura che non ne dia un'immagine idealizzata. Prova a trovare una nuova immagine dell'architettura rispetto a quella idilliaca che vediamo nelle riviste(...)". Traduzione della scrivente.

²⁰⁶ EFE, "El pabellón español en la Bienal de Venecia, a examen", *ABC.es*, 31 maggio 2013, in <http://www.abc.es/cultura/arte/20130531/abci-venecia1-201305311333.html> (consultato il 3 dicembre 2013). José Guirao sostiene che Lara Almarcegui ci aiuti a volgere il nostro sguardo critico verso ciò che abbiamo condannato all'oblio e alla distruzione. Definisce le sue opere come "una specie di archeologia della contemporaneità" che ci rende consapevoli del nostro ruolo di soggetti protagonisti del nostro tempo.

²⁰⁷ SMITHSON Robert, "The Monuments of Passaic. Has Passaic Replaced Rome as the Eternal City?", *Artforum*, vol. VI, n° 4, dicembre 1967. L'articolo è stato consultato nella pubblicazione "A Tour of The

I detriti, da una parte, come afferma Cuauhtémoc Medina, corrispondono alla genesi dell'edificio e, dall'altra, seguendo la riflessione di Robert Smithson, sono la rappresentazione di un futuro possibile e lontano. Nella metà di questa linea temporale c'è l'edificio, in questo caso il padiglione spagnolo, emblema del presente tangibile.

Quando i materiali vergini sono i protagonisti si verifica esattamente il contrario: si allude a quello che è stato demolito per via di ciò che non è ancora stato realizzato, risaltando l'invisibilità di questi materiali nella "fisicità" della sala costruita. Anche in questo caso convivono le tre fasi temporali: i materiali come embrioni dell'edificio (il suo stato fetale), l'edificio come presente ed i materiali come *potenza* per realizzare un gemello. Un'empirica e ridondante esibizione dell'architettura stessa.

Sia quando l'artista porta nella galleria i materiali da costruzione, sia quando "avvicina" l'edificio ai suoi detriti, attiva paradossalmente il sistema delle "rovine coinvolte"²⁰⁸: i detriti (futuro possibile) trasformano l'edificio (presente) in un'antichità malinconica ed onorabile e l'avverte della sua transitorietà. Tempi che dovrebbero operare come una narrativa rimangono sovrapposti tra la realtà e la loro mera potenzialità.

Materiali, detriti ed edifici: Prima o dopo? Prima e adesso? Adesso e dopo? Meglio: prima, adesso e dopo simultaneamente. Questo perché Lara Almarcegui dota i suoi materiali di una carattere eminentemente teorico.

Descampados: il non-luogo del luogo

La seconda parte del progetto presentato alla Biennale di Venezia consiste in una dettagliata analisi della Sacca San Mattia di Murano e la realizzazione di una guida. Essa contiene informazioni dettagliate sulla storia dell'isola, la sua funzione attuale e sui vari progetti a cui ha partecipato.

Come indica il suo stesso nome, "Sacca" San Mattia, l'origine è artificiale. Venezia, come la maggior parte delle città italiane nel XIX secolo, visse l'arrivo della ferrovia e con essa l'industrializzazione e la necessità di costruire nuove "sacche", isole artificiali, per dotare di maggior spazio la città in espansione.

Monuments of Passaic, New Jersey" in FLAM Jack (a cura di.), *Robert Smithson, Collected Writings*, University of California Press, Berkeley 1996, p. 72. Traduzione della scrivente.

²⁰⁸ MEDINA C., "Meditación...*op. cit.*", p.28.

Tra il 1930 ed il 1970 il Magistrato alle Acque di Venezia ha creato la Sacca San Mattia rovesciandovi il fango procedente dal degrado delle vie d'acqua della città. Benché l'isola fosse praticamente conclusa nel 1970, non si ha smesso di versarvi detriti (600 metri cubici di materiali al giorno), provenienti dalle riabilitazioni che avevano luogo nel centro storico della città, finché nel 1990 non venne considerata "piena". Successivamente, la SGC (Società Gestione Sacche) ha richiesto un ulteriore ampliamento, che si è concluso nel 2003. Questo processo fu molto rapido se si considera che nel XVI secolo misurava 380.000 metri quadrati e al giorno d'oggi 1.000.000.

La guida informa il lettore circa la composizione del fondo: la superficie della Sacca San Mattia si alza tra i 3 e 5 metri sul livello del mare, sebbene discenda nel suo perimetro. Lo strato superiore dell'isola, che misura approssimativamente 2,5 metri, è composto principalmente da sabbia e pezzi di mattoni, vetro, plastica, ferro e legno. Al di sotto si trova il suolo naturale, una miscela di argilla e limo.

Per concludere, l'artista indaga i progetti che vi si volevano mettere in atto: il *Progetto sublagunare*, la costruzione di un tunnel ferroviario sotto la laguna; il concorso *Venice Lagoon Park*, un parco pubblico con l'obiettivo di rivendicare la laguna e Murano come parte integrante della città di Venezia, e il *Progetto Murano*, una fiera per rivitalizzare l'economia e unire la comunità locale²⁰⁹.

Dopo questa breve descrizione, è possibile immaginare la Sacca San Mattia di Murano come un luogo non particolarmente attraente dal punto di vista estetico, che non possiede un passato proprio bensì imposto dalle esigenze della città. Una discarica che è stata sfruttata durante molti anni e che, in diverse occasioni, è stata oggetto di progetti di riabilitazione, anche se nessuno è stato portato a termine. Risulta logico chiedersi perché Lara Almarcegui, avendo la possibilità di lavorare in un luogo intrinseco di cultura, storia e bellezza, abbia deciso focalizzare la sua attenzione su una discarica.

La risposta si trova analizzando la sua produzione artistica, dato che non è la prima volta che analizza un *descampado* e redige una guida²¹⁰ sui luoghi marginali della città. In occasione della 27ª Biennale di San Paolo realizza la *Guía de terrenos baldíos de Sao Paulo*, con il proposito di aiutare il lettore a scoprire i luoghi "sperduti", che non sono ancora stati catturati dalla crescita accelerata della città. Effettua un'operazione analoga,

²⁰⁹ "Guía de la Sacca San Mattia, La isla abandonada de Murano, Venecia" in *Lara... op. cit.*, pp. 201-205.

²¹⁰ Ogni guida è composta da un'introduzione che illustra i motivi che ne hanno determinato la redazione ed indicazioni precise sulle modalità d'uso. L'introduzione è seguita dalla lista dei luoghi, una cartina della città e dalla descrizione dettagliata di ogni *descampado*.

questa volta con i luoghi che corrispondono alla “realizzazione di un disegno”, ad Amsterdam (2007) e Al Khan (2007)²¹¹.

I suoi interventi istaurano un dialogo con i diversi aspetti che incidono nel tessuto urbano ed esplorano le relazioni tra gli spazi, le architetture e le politiche urbanistiche e sociali della città. Dato che ogni città ha le sue proprie caratteristiche e particolarità, queste azioni cercano di scoprire ed esporre nuovi punti chiave nei discorsi che analizzano il concetto di città.

I processi di trasformazione, gli aspetti “dimenticati” nello sviluppo urbanistico o gli spazi vuoti costituiscono l’idiosincrasia di ogni zona²¹² che l’artista “smuove”, ricerca, registra, fotografa o cartografa per invitare a riflettere sulla trasformazione che soffrono le metropoli, sugli affari urbanistici ed incluso su aspetti concreti come la speculazione.

I *descampados* le interessano in quanto “luoghi di possibilità”²¹³, “luoghi aperti all’immaginazione”²¹⁴ dove tutto può succedere. Non è nient’altro che un non-luogo che vive in un luogo.

Qualsiasi luogo o qualsiasi costruzione, seppur anonima, banale o residuale, possiede una storia e bisogna valorizzarla, altrimenti si rimarrà orfani di fronte alla crescita selvaggia della contemporaneità, che, come un uragano, divora tutto ciò che incontra nel suo cammino. È innegabile che una città è una realtà in continua trasformazione e la sua storia può essere raccontata tanto attraverso i suoi spazi vuoti quanto con quelli costruiti.

Queste guide anti-monumento²¹⁵ non recensiscono i fili architettonici firmati da grandi architetti che praticano la ricerca più nuova, bensì fanno camminare il turista verso quei non-luoghi che, nonostante la posizione decentralizzata e l’estetica poco attraente, possono spiegare perfettamente la realtà del luogo.

Tale considerazione aiuta a capire perché, ogni volta che Almarcegui lavora con un *descampado*, cerca di aprirlo al pubblico e negoziare con le istituzioni corrispondenti

²¹¹ ALMARCEGUI Lara, *Guía de terrenos baldíos de Sao Paulo. Uma seleca doslugares vazios mais interessantes da cidade*, 2006; ALMARCEGUI Lara, "Espacios vacíos en Amsterdam, 1999", CORTÉS José Miguel G., *IMPASSE 6. Cuitats negades 1. Visualitzant espais urbans absents/Ciudades negadas 1. Visualizando espacios urbanos ausentes*, Centre d'Art la Penera, Lleida 2006, pp. 31-41; ALMARCEGUI Lara, *Guide to Al Khan: an empty village in the city of Sharjah*, 2007; ALMARCEGUI Lara, *Guide to the undefined places of Lund*, Lund Konsthall, Lund 2005. Nel prologo di tutte le guide qui citate, l’artista reitera che nonostante la lettura commisura informazioni dettagliate sui *descampados*, questa non ne sostituisce, in nessun caso, la visita diretta. Solo passando un po’ di tempo in ogni luogo ci si renderà conto della sua importanza.

²¹² FRANCÉS Fernando, “La ciudad, disculpa para pensar” in *Lara Almarcegui... op. cit.*, p. 9.

²¹³ ALMARCEGUI L., “Demoliciones, solares y ... op. cit.”, p. 136.

²¹⁴ ALMARCEGUI Lara, “Un descampado. Matadero de Arganzuela” in *UEM...op. cit.*, p.75.

²¹⁵ CHAVARRÍA Javier, “Mirar, hacer nada y dejar hacer” in *UEM...op. cit.*, pp. 65-73. (p.69).

delle moratorie per l'uso urbanistico degli stessi, una specie d'indulto in modo che si conservino selvaggi per un po'²¹⁶. Solo chi vive un'esperienza propria e reale in essi (dalla semplice passeggiata dove può uscire dal sentire prestabilito, fare rumore, cantare o giocare) si avvede della loro importanza per la storia e l'identità della comunità.

Agendo in questo modo non impone un'opera d'arte, bensì guida lo sguardo del visitatore, lo educa e gli dà gli strumenti per vedere un mondo che va al di là degli oggetti definiti dalla loro ovvia "fisicità". Genera così un'arte pubblica interventzionista. L'obiettivo dell'arte pubblica critica, secondo Krzysztof Wodiczko, non consiste né in una felice auto-esibizione né in una collaborazione passiva con la grande galleria della città, il suo teatro ideologico ed il suo sistema architettonico. Si tratta piuttosto di un'implicazione diretta con le strutture cittadine ed un compromesso che, per mezzo di infiltrazioni e appropriazioni estetico-critiche, mette in discussione le operazioni simboliche, psicopolitiche ed economiche della città²¹⁷.

Se a questo concetto si aggiunge la tesi di Rosalyn Deutsche dell'arte "intervenzionista"²¹⁸, fatta per una situazione specifica, come la volontà d' esporre una problematica sociale, esibendone le spaccature e potenziandone il dibattito, sarà facile notare l'approssimazione interventista dei lavori di Lara Almarcegui: progetti concepiti *in e per* un luogo specifico (*site-specific*) che prendono in considerazione lo spazio geografico (*context-specific*) *in e per* il quale lavorano e una serie di questioni (*debate-specific*) e realtà che possano avere un legame con il detto spazio.

²¹⁶ L'obiettivo è ottenere che, in pochi anni, questi *descampados* protetti siano gli unici terreni rimasti vuoti, mentre l'ambiente circostante è stato costruito. Questo permetterà di vedere il contrasto tra le trasformazioni della natura su se stessa e l'irreversibile azione dell'uomo. A Rotterdam è riuscita a proteggere uno spazio dal 2003 al 2018, a Genk dal 2004 al 2014 e a Madrid, trattandosi di uno spazio ubicato nel mezzo di un progetto di ristrutturazione del macello della città, ha ottenuto un breve proroga di un anno, durante tutto il 2006.

²¹⁷ WODICZKO Krzysztof, "Strategies of Public Address: Which Media, Which Public?" in FOSTER Hal (a cura di) *Discussions in Contemporary Culture #1*, Bay Press, Seattle 1987, p. 42.

²¹⁸ DEUTSCHE Rosalyn, "Agoraphobia" in BLANCO P., CARRILLO J., CLARAMENTE J., EXPÓSITO M., *Modos de hacer. Arte crítico, espera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca 2001, p. 313. Rosalyn Deutsche, riferendosi all'arte fatta per un luogo specifico, diversifica l'approssimazione "integrazionista" da quella "intervenzionista". La prima ambisce ad eliminare i segni visibili della problematica sociale ed a rendere concreta la coerenza sociale; la seconda, come si specifica nel capitolo, espone detta problematica per avviare un dibattito rigenerante.

Lara Almarcegui tra Land Art e dadaismo

Esiste un abisso tra la “geografia di ieri” e la “geografia di oggi”. La prima trova la sua essenza in *geographia*, parola greca composta da "γη γη", la Terra, e "γραφειν", descrivere o disegnare, la quale indica che questa scienza si occupa della descrizione o della rappresentazione grafica della Terra. La seconda, teorizzata da Nicolas Bourriaud²¹⁹, scopre la sua identità nelle ricerche fatte dagli artisti contemporanei che esplorano i modi di abitare, i circuiti in cui si muovono le persone e, soprattutto, le strutture economiche, sociali e politiche che delimitano i territori umani.

L'atto di camminare, e con esso l'implicita scoperta del tessuto geografico-urbano, è stato uno degli aspetti più importanti dell'arte contemporanea: nelle prime decadi del XX secolo, con i dadaisti parigini, si identifica come una forma di *anti-arte*²²⁰, invece, nella seconda metà del XX secolo, con gli esponenti della Land Art, si considera un *medium* che gli artisti utilizzano per intervenire sulla natura.

Nel 1921, i dadaisti organizzano a Parigi una serie “visite-escursioni” ai luoghi più banali della capitale francese, ottenendo, per la prima volta nella Storia, che l'arte rifiuti i luoghi rinomati con l'obiettivo di riconquistare lo spazio urbano.

Il primo luogo di incontro è il giardino della chiesa di Saint-Julien-le-Pauvre: un giardino nel quartiere latino, familiare, intimo e sconosciuto allo stesso tempo; uno spazio banale ed inutile che, come molti altri, non avrebbe una vera ragione di esistere.

La visita-escursione si pubblicizza attraverso la stampa, manifesti e volantini. Il giorno prestabilito si portano gli spettatori ed un gruppo di artisti al giardino e si scopre che i dadaisti non sono intervenuti nel luogo, non hanno né lasciato né tolto alcun oggetto. Lo spazio si presenta al gruppo di artisti esattamente com'è. Il motivo è che l'opera non è il luogo, bensì consiste nel gesto di essere riusciti a portare qualcuno a visitare un luogo banale e vuoto, lontano dalle zone principali della città²²¹. Lo dimostra una delle fotografie che documentano l'avvenimento, la quale mostra il gruppo nel giardino della

²¹⁹ BOURRIAUD Nicolas, “Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica” in BOURRIAUD Nicolas (a cura di), *Heterocronias. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Cendeac, Murcia 2008, pp. 17-18.

²²⁰ CARERI Francesco, "Walkscapes" in CARERI F. (a cura di), *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, Barcellona 2006, p. 21.

²²¹ L'avvenimento era stato annunciato nel diciannovesimo numero della rivista *Littérature* e descritta, il giorno successivo alla visita, nell'edizione del 15 aprile di *Comoedia*. L'articolo si intitolava: “Les disciples de DADA à l'Église de Saint-Julien-le-Pauvre”. La visita-escursione è stata riferita dai suoi partecipanti, cfr. PARINAUD André (a cura di), *André Breton-Entretiens*, Gallimard, Parigi 1952 e RIBEMONT-DESSAIGNES Georges, *Déjà jadis*, René Julliard, Parigi 1958.

chiesa posando in un terreno selvatico. Non mostra nessuna *performance*, semplicemente il gruppo che ha camminato fino a lì e lo spazio vuoto. È evidente che il *flâneur* e il suo atto caratteristico di camminare per la città è stato usato come forma artistica che si iscrive in uno spazio ed in un tempo reale, senza avere bisogno di alcun materiale complementare.

Con quest'azione i dadaisti, come pure i situazionisti, determinano il passaggio dalla città del futuro alla città della banalità, la dissacrazione dell'arte, un modo di unire l'arte e la vita, e attribuiscono un valore estetico ad uno spazio anziché ad un oggetto.

Nella seconda metà del XX secolo, la Land Art rivisita, per mezzo della passeggiata, le origini arcaiche del paesaggio e la relazione tra l'arte e l'architettura. Nel 1967, con l'opera *A Line Made by Walking*, Richard Long trasforma l'atto di camminare in una forma artistica autonoma: una linea disegnata calpestando l'erba del prato sostituisce l'oggetto scultorio assente.

Sempre alla fine degli anni Settanta, Robert Smithson intraprende una serie di escursioni per l'*hinterland* della città di New York e per le zone abbandonate del New Jersey. Le conseguenze di queste escursioni sono le istantanee dei parcheggi, dei solai all'ombra, delle cave abbandonate e le sue considerazioni riguardo a com'è cambiata la relazione tra l'arte e la natura, su come il paesaggio contemporaneo produca anticipatamente il proprio spazio e i futuri luoghi abbandonati della città contemporanea, generati dall'entropia²²².

Se si riprende la definizione di Nicolas Bourriaud della "geografia di oggi", si può costatare che anche Lara Almarcegui è un'artista che per mezzo dei suoi *descampados* esplora i modi di abitare, i circuiti in cui si muovono le persone e le strutture economiche, sociali e politiche che delimitano i territori umani.

Com'è stato esposto precedentemente, i *descampados* le interessano in qualità di "luoghi di possibilità". Studia la loro storia, analizza il presente, ne offre una documentazione fotografica e, in molti casi, una guida pratica per scoprirli e capirli. Una volta che si è "impossessata" del luogo, lo apre al pubblico lasciandolo vuoto, senza aggiungere alcun oggetto fisico che non gli appartenga per natura. In questo modo lascia libero il visitatore di agire in esso come meglio crede, passeggiando senza meta perché non esiste alcun percorso prestabilito.

²²² SMITHSON Robert, "Entropy and the New Monuments", Artforum Ed., Nueva York, *Artforum*, giugno 1966. L'articolo è riportato in FLAM J. (a cura di), *Robert Smithson... op. cit.*, pp. 10-23.

Allo stesso modo dei dadaisti parigini, l'arte di Lara Almarcegui rifiuta i luoghi rinomati con il proposito di conquistare lo spazio urbano. I dadaisti focalizzano la loro attenzione sui luoghi banali della città, trasformando la rappresentazione futurista della città moderna nella città della banalità. Lara Almarcegui mostra i luoghi abbandonati che, per la loro stessa condizione di oblio, si considerano insipidi e privi di sostanza dalla prospettiva cosmopolita-espansionista ma colmi di storia e parte integrante della *urbs*.

Un'altra analogia è il gesto di lasciare vuoto il *descampado*, esattamente com'era nel momento in cui è incominciata la ricerca. Se per i dadaisti è un atto di ribellione, portato a termine con il proposito di provocare, Lara Almarcegui sottolinea l'importanza dello spazio incolore in modo che le persone ne possano scoprire l'essenza e lo smascherino con i proprio mezzi.

Il visitante, che viene lasciato libero di esplorare tale spazio, si converte inconsciamente in un artista, in uno degli esponenti della Land Art che rende l'atto di camminare una forma artistica autonoma. Si renderà conto, come ha fatto Smithson in *A Tour of the Monuments of Passaic*, che nelle parti oscure della città si trovano i futuri abbandonati, generati dall'entropia.

In questo modo i *descampados* dimostrano che Lara Almarcegui comincia agendo come un dadaista per poi trasformare il pubblico in un *walking artist*.

Gordon Matta-Clark e Lara Almarcegui: il sottosuolo e la dissezione architettonica

Ogni città è un testo che intrappola ed immagazzina una memoria collettiva. Ogni riorganizzazione territoriale, ogni nuova infrastruttura, articola nuovi modi di relazionarsi con la scena urbana.

Le case abitate e quelle abbandonate, gli edifici in uso e quelli in disuso, il centro storico, la neonata periferia, i *descampados* ed i luoghi abbandonati sono parte integrante della *urbs*.

La scomparsa di un edificio o la sua trasformazione provoca un cambiamento nella narrazione geografica perché con esso si modificano gli strati della Storia: si

azzittiscono conoscenze e memorie collettive e si affievoliscono gli echi dei fantasmi che pullulavano in quei luoghi²²³.

Partendo da questa considerazione, i gesti di Gordon Matta-Clark e di Lara Almarcegui agiscono come un dispositivo della memoria che “estrae” da ogni persona i pensieri inconsci, li rende tangibili e li consapevolizza circa il mondo in cui sono immersi.

La comune preoccupazione per le condizioni sociali, le relazioni dell’architettura con l’ambiente e la proprietà, così come la ricerca degli spazi abbandonati e sepolti sotto la superficie delle città, dimostrano le forti analogie presenti nelle opere di questi artisti.

Corinne Diserens²²⁴ considera *Reality Properties: Fake Estates* (1973) l’emblema delle preoccupazioni sociali di Matta-Clark. Nel 1973, ha comprato dei piccoli terreni “inaccessibili”²²⁵ a Queens e Staten Island (New York) con il proposito di proteggerli lasciandoli incolumi. Queste *curb property* erano delle proprietà in eccedenza di un progetto architettonico che venivano solitamente acquisite per speculazione. Per l’artista americano offrivano, invece, un’occasione per rivitalizzare gli spazi urbani trascurati e dimenticati, tanto che esegue una piantina della località e la documenta fotograficamente.

Tale attitudine è condivisa da Lara Almarcegui; ogni volta che identifica i *descampados* di una città, li descrive attentamente attraverso le guide, sottolineando il loro potenziale in quanto luoghi diversi dal resto della città, e tenta di proteggerli negoziando delle moratorie per l’uso degli stessi.

Alla fine degli anni Settanta, Gordon Matta-Clark²²⁶ decide di indagare cosa succede nel sottosuolo di Parigi e come questo sia fatto: percorre, fotografa e filma le costruzioni sotterranee dei servizi metropolitani²²⁷.

²²³ VÁSQUEZ ROCCA Adolfo, “El vértigo de la sobremodernidad: turismo etnográfico y ciudades del anonimato”, *Revista de humanidades*, Tecnológico de Monterrey, Monterrey, n° 22, 2007, pp. 211-223.

²²⁴ DISERENS Corinne, “Gordon Matta-Clark: The Reel World” in CORBEIRA D. (a cura di), *¿Construir...op. cit.*, pp. 45-56.

²²⁵ BEAR Liza, “Conversación con Gordon Matta-Clark”, *Avalanche*, dicembre 1974, pp. 34-37. L’articolo si può consultare in “Gordon Matta-Clark: Cortando el edificio de la calle Humphrey. Entrevista de Liza Bear, mayo 1974” in *Gordon Matta-Clark*, MNCARS, Madrid 2006, pp. 166. Gordon Matta-Clark: “Quando ho comprato quelle proprietà (...) la descrizione che più mi emozionava era che erano “inaccessibili” (...) Quello che volevo fare era designare questi spazi che non sarebbero stati visti e di sicuro [non sarebbero stati] occupati”. Traduzione della scrivente.

²²⁶ Per realizzare la descrizione dei progetti dell’artista si è consultata la seguente bibliografia: *GORDON MATT-CLARK*, IVAM, Valencia 1993, pp. 65-194 e 221-313; KARAVAGNA Christian, “It’s nothing worth documenting if it’s no difficult to get: on the documentary nature of photography and film in the work of Gordon Matta-Clark” in DISERENS Corinne (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, Phaidon, Londra 2006, pp. 133-146 e *Gordon Matta-Clark*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2006, pp. 165-248.

²²⁷ CORBEIRA Darío, “Designar espacios. Crear complejidad” in CORBEIRA D. (a cura di), *¿Construir...op. cit.*, pp. 143-171. Gordon Matta Clark sta cercando, per mezzo della ricerca sotterranea, il suo “altro io” nell’immagine del fratello morto. La stretta relazione di *Underground Paris* (1977), *Substrait*

Underground Paris (1977) testimonia le visite agli edifici ed ai luoghi conosciuti, come Les Halles, Nôtre Dame, L' Opéra o St. Michel, tanto a livello superficiale quanto sotterraneo. Nel film *Sous-sols de Paris* (1977) continua le ricerche sui tunnel presenti sotto la superficie della città con la volontà di “inciampare” nella memoria storica e nei resti di progetti fracassati. Quest'attività include il sollevamento della superficie e la penetrazione o l'escavazione delle fondamenta, permettendo così la reintroduzione nella società dal basso. Discorso analogo in *Substrait* (1976), rodato l'anno prima a New York, cortometraggio in cui mostra la varietà e complessità degli spazi e dei tunnel scavati nell'area metropolitana.

L'artista di Saragozza, con *Madrid Subterráneo* (2012), persegue lo stesso obiettivo: mostrare il “negativo” della città, tutto ciò che la superficie occulta.

La relazione che esiste tra il sottosuolo e la città è paragonabile a quella di un albero con le sue radici: il sottosuolo è “il guscio del corpo”²²⁸ e, da un punto di vista metaforico, la sua psiche. La città è un dispositivo della memoria, ma la memoria le è stata alienata. È come se il tronco dell'albero non fosse cosciente degli anelli che lo costituiscono. Per recuperare questi ricordi bisogna “aprirli”.

Il progetto culmina in un libro²²⁹, la cui lettura suppone il capovolgimento dell'idea di sottosuolo stabile e pietroso. Lo mostra in tutta la sua vulnerabilità: un luogo mutabile, con cambiamenti dettati da leggi proprie in cui non bisogna interferire. Analogamente a Gordon Matta-Clark, mostra “quello di sotto” come un'alternativa allo spazio socioeconomico della città che vive nella superficie. Contemporaneamente, “quello di sotto” è una struttura portante: alloggia le infrastrutture che sostengono molti dei flussi di “quello di sopra”, come i mezzi di trasporto pubblici, che rendono possibile lo spostamento delle persone, o la distribuzione dell'acqua, del gas e dell'energia.

Aprire il sottosuolo significa restituire lo scheletro alla società (Matta-Clark), renderla consapevole (Lara Almarcegui) e restituirla, metaforicamente, la memoria.

Levantar el suelo de la habitación D4 (Amsterdam, 2005), *Retirando el cemento de la fachada* (Bruselas, 1999), *Levantar el asfalto* (Amsterdam, 2004) e *Cavar* (Amsterdam, 1998) rappresentano altri intenti di leggere ed interpretare gli strati sovrapposti della Storia.

(1976) e *Sous-sol de Paris* (1977) con *Descending steps for Batan* (1977) emerge dalla perlustrazione di uno spazio alieno a quello superficiale, popolato dai vivi. Inoltre, agendo nel sottosuolo sta cambiando il verso della crescita verticale che storicamente ha avuto l'arte.

²²⁸ BROWER Marianne, "Dejando al descubierto" in *GORDON MATTA-CLARK... op. cit.*, p. 55.

²²⁹ ALMARCEGUI Lara, *Madrid Subterráneo*, La librería, Madrid 2012.

In *Levantar el suelo de la habitación D4* (Fig. 52) e *Levantar el asfalto* investiga, rispettivamente, lo spazio espositivo del Rijksmuseum e del Stedelijk Museum Bureau: alza il suolo per accertare cosa c'è sotto e lo ricopre immediatamente. Quando il pubblico accede allo spazio lo trova perfettamente ricostruito e può consultare la documentazione che riepiloga e testimonia la ricerca che vi ha avuto luogo. In *Retirando el cemento de la fachada* (Fig. 53) toglie la vernice bianca dalla facciata di un edificio industriale di Bruxelles che era stato ristrutturato numerose volte; in questo modo, si rendevano gradualmente visibili i materiali da costruzione e la sua storia.

Gli strati della memoria assumono visibilità anche attraverso l'atto di scavare, come dimostra *Cavar* (1998, fig. 51): Lara Almarcegui scava un buco in un terreno vuoto di Amsterdam, estraendo i resti degli edifici anteriormente esistenti in quello spazio. Un gesto simile a quello di Matta-Clark in *Descending Steps for Batan* (1997); nella Galleria Yvon Lambert a Parigi, scava, durante tutto il periodo espositivo, il suolo in memoria del fratello suicida.

Un altro elemento in comune è il modo provocatorio in cui si relazionano con l'architettura: entrambi la dissezionano²³⁰. L'*anarchitettura* incita Matta-Clark ad operare come un chirurgo esperto che disseziona la casa ed "estirpa" solo la parte che gli interessa, senza mettere a rischio, in nessun momento, la sua stabilità ed integrità. Lara Almarcegui, invece, si traveste da geologo che studia la montagna, la sua struttura rocciosa, per poi insinuare una sorella gemella, con la stessa composizione materiale ma con un'estetica diversa, di fonte alla prima, all'originale.

Gordon Matta-Clark in *Splitting* (1974), *Conical Intersect* (1975), *Day's Passing Pier 52* (1975) e *Office Baroque* (1977) non disintegra l'edificio bensì la sua analogia architettonica²³¹; invece l'istallazione (l'architettura *de-construida*) presentata nel padiglione spagnolo da Almarcegui (2013), *La montaña de escombros* (2005), *Depósito de agua: materiales de construcción* (2000), *Materiales de construcción. Sala de exposición espacio 2* (2007) violano l'edificio nell'accezione più brutale.

Entrambi, usando modalità distinte, stabiliscono un dialogo tra l'arte e l'architettura nel terreno della stessa architettura: provocano, più o meno violentemente, una tensione tra la struttura e la sua disintegrazione, la forma e la sua decomposizione, tra la totalità ed i suoi frammenti.

²³⁰ GRAHAM Dan, "Gordon Matta-Clark" in *GORDON MATTA-CLARK ... op. cit.*, pp. 211-215.

²³¹ BROWER Marianne, "Dejando al descubierto" in *GORDON MATTA-CLARK...op. cit.*, pp. 51-55.

Innovazione carente, strategia ripetuta

La Biennale di Venezia è il più grande palcoscenico artistico a livello mondiale, tanto che la partecipazione di un artista rappresenta il suo riconoscimento internazionale. È un luogo dove si è soggetti ad una forte pressione dato che si è sottoposti all'occhio costante della critica, la quale può essere moderata, elogiativa o spietata.

Per quanto riguarda la partecipazione di Lara Almarcegui ed il giudizio della stampa, sono soprattutto due le critiche che ha ricevuto: la prima concerne l'elevato costo per la realizzazione del progetto, in un momento in cui la Spagna sta vivendo una dura crisi economica²³², e la seconda, l'insinuazione di poca originalità del progetto²³³.

Come si è visto in questo capitolo, il doppio progetto presentato dall'artista (il padiglione *de-construido* e la guida della Sacca San Mattia) si inserisce nel *modus operandi* artistico degli ultimi dieci anni: l'attenzione diretta agli spazi abbandonati e alle strutture in fase di trasformazione, la ricerca delle connessioni tra l'architettura e il tessuto urbano, ed i tentativi di parlare dell'architettura senza offrire un'immagine idealizzata. Un'arte pubblica interventzionista che trova le sue origini ed instaura un forte legame con l'*anarchitettura* di Gordon Matta-Clark ed il suo interesse per il sottosuolo della città, con le visite-escursioni dei dadaisti e situazionisti parigini e con l'atto di camminare come forma artistica autonoma degli esponenti della Land Art.

Una volta specificato questo punto, e dopo aver analizzato il progetto presentato alla Biennale e la sua relazione con progetti anteriori, bisogna chiedersi se Lara Almarcegui apporta qualcosa di nuovo con il suo progetto.

In primo luogo, realizza un'installazione che informa le persone circa i materiali che compongono il padiglione spagnolo e che rimanda, ipoteticamente, al passato di questi materiali o al possibile futuro di decadenza del padiglione nazionale. In secondo luogo, offre una dettagliata ricerca della Sacca San Mattia, isola artificiale che funziona come

²³² HDEZ. VELASCO Irene, "Los artistas somos los nuevos... *op. cit.*"; FERNÁNDEZ Milena, "¿Cuánto cuesta un pabellón de ... *op. cit.*", PULIDO Natividad, "Seis toneladas de escombros en el pabellón... *op. cit.* Il costo totale è stato di 400.000 euro. Gli articoli citati analizzano le spese necessarie per la realizzazione del progetto e si chiedono se, in un momento di grave crisi economica, fosse necessario spendere una cifra così elevata.

²³³ EFE, "El pabellón español... *op. cit.*"; Fernando Castro Flórez afferma che: "La *ruina* accumulata, o meglio, esposta nel padiglione della Spagna alla Biennale di Venezia non è nient'altro che un gesto di *routine*, la più triste manifestazione dell'inerzia mentale in cui vivono alcuni artisti sopravvalutati e agiati nel seno di una pratica curatoriale che ha come unico criterio la complicità. (...) Quello che mi preoccupa è constatare che un'artista giovane ripete da diversi anni lo stesso schema, volgarizzando la sua estetica, accumulando materia per generare un discorso privo di significato". Traduzione della scrivente.

discarica, luogo sconosciuto dalla maggior parte delle persone che visitano Venezia e anche da un gran numero di quelle che vivono nell'isola a forma di pesce. Questa ricerca, il video del luogo ubicato in una stanza apposita del padiglione e la guida rendono consapevoli i visitatori di un "luogo di possibilità" che, anche se è lontano dai flussi principali della città, ne è parte integrante. Questo perché, come succede con qualsiasi *descampado*, solo essendo consapevoli della sua esistenza e vivendo un'esperienza personale e reale in esso, ci si avvede della sua importanza per la storia e l'identità della città.

La guida della Sacca San Mattia è l'ultima di una lunga lista: la Guida di San Paolo, di Amsterdam, di Al Khan etc. Nonostante l'artista abbia effettuato lo studio fatto a Venezia in molti altri luoghi, il progetto non può essere criticato dal punto di vista dell'originalità dato che ogni luogo possiede la propria individualità, la propria anima e la propria storia, ed in quanto tale sarà sempre un progetto originale che offre una documentazione inedita su un luogo mai analizzato o non apprezzato a causa della sua banalità.

Lo stesso ragionamento non può essere applicato alla *de-construcción* del padiglione spagnolo: gesto di routine che non offre niente di nuovo. È la semplice ripetizione di progetti anteriori (*La montaña de escombros*, *Depósito de agua: materiales de construcción* y *Materiales de construcción de la sala de exposiciones*) adattati a un nuovo contesto.

Analizzando i suoi lavori si individuano, da una parte, progetti attraenti ed innovativi, come il calcolo della quantità esatta di tutti i materiali con cui è stata costruita l'intera città di San Paolo (*Materiales de construcción. Ciudad de Sao Paolo*), la conversione di una stazione abbandonata in un hotel gratuito (*Hotel de Fuentes de Ebro*) o *Madrid Subterráneo* e, dall'altra, le *de-construcciones*, azioni ripetute fino all'esaurimento, come se l'artista avesse sviluppato un'idea durante il suo operato artistico e non le permettesse di svilupparsi ulteriormente, rimanendo in uno stato embrionale.

Il padiglione spagnolo alla 50^a, 51^a e 54^a Esposizione Internazionale d'Arte

La critica delle istituzioni

Il *mouseion*, la torre d'avorio a cui era praticamente impossibile accedere prima della Rivoluzione Francese, si è trasformato nel luogo in cui si legittima l'arte e gli artisti. Un artista non esiste senza una galleria che lo appoggi ed in cui esporre i suoi lavori, né senza un museo che esponga o compri i suoi quadri, né senza la partecipazione alle *mega-exhibitions*. Bisogna integrarsi nel "sistema dell'arte"; solo così si può ottenere la fama desiderata. Questo, ovviamente, se l'artista vuole vivere della "sua arte" e non solo "per amore" all'arte.

Come dimostra l'età contemporanea, la maggior parte degli artisti ha accettato questo meccanismo. Fino a quando alcuni non hanno raggiunto un punto di saturazione, sfociata nella critica istituzionale. Una "lotta" degli artisti che non è durata molto, dato che tale pratica, come tutto quello che entra in un museo, ha finito "istituzionalizzandosi".

Nonostante questa sconfitta, è importante indicare e definire cos'è la critica istituzionale, quale arco cronologico abbraccia e citarne gli esempi più importanti.

Questa è stata definita un metodo concettuale di analisi dell'arte, che sottopone ad un approccio critico la struttura e la logica dei musei e delle gallerie²³⁴. Questa "ragione critica", tra i cui padri fondatori ci sono Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke e Michael Asher, vuole trasformare le manifestazioni visibili del sistema dell'arte e la sua struttura gerarchica. Nonostante vi siano state delle manifestazioni anteriori agli anni Settanta è in questa decade che raggiunge una grande visibilità.

In una prima fase, le istituzioni –il museo e la galleria- erano visti da una prospettiva soprattutto antagonista.

Il 28 aprile 1958, Yves Klein inaugurò *Le Vide*, il cui proposito era già indicato nel titolo: *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*. Rimosse tutto ciò che era presente nella Galleria Iris Clert, dipinse le pareti di bianco e la facciata in azzurro. L'unico oggetto che rimase nello spazio fu un armadio vuoto. Durante l'inaugurazione furono serviti agli spettatori dei

²³⁴ FRASER Andrea, "What is Institutional Critique?" (1972) in WELCHMAN John C. (a cura di), *Institutional Critique and After*, JRP/Ringier, Zurigo 2006, p. 305.

cocktail azzurri, che, grazie ad una determinata sostanza, colorarono d'azzurro pure l'urina. La parete bianca aveva una doppia funzione: mostrare lo spazio vuoto della galleria e sottolineare che questa aveva sostituito l'oggetto artistico. Così si voleva far riflettere sulla funzione sociale ed estetica della galleria, un luogo dove convergono forze e tensioni contrastanti, e spostare l'attenzione del pubblico dall'opera d'arte allo spazio che la ospita²³⁵.

Analogamente, nel 1968, Daniel Buren tenne chiusa la galleria milanese Apollinaire durante tutto il periodo della mostra e, due anni più tardi, appese fuori dalla Galleria di Eugeni Butler, a Los Angeles, il cartello "During the exhibition the gallery will be closed". Lo spettatore, privato della possibilità di entrare nello spazio espositivo, lo può penetrare solo con lo sguardo: è quindi egli stesso che "attiva" l'opera d'arte per mezzo dell'ostacolo fisico ideato dall'artista.

Il ruolo del pubblico è stato molto rilevante, nel senso di attivo, anche in *Information*, la mostra che ha avuto luogo al Museum of Modern Art (MoMA) nel 1970. Qui Hans Haacke, con l'opera *MoMA-Poll*²³⁶, ricreò l'ambiente di una campagna elettorale. Sulla parete principale fu appeso un cartello con la domanda: "Il fatto che il Governo o Rockefeller non abbiano denunciato la politica indocinese di Nixon, sarebbe un motivo per non votarlo a novembre?" e sotto vennero collocate due urne trasparenti, in cui i visitatori dovevano introdurre la scheda con il voto a favore o contro. *MoMA-Poll* ha avuto una grande rilevanza dal punto di vista sociale e politico, da una parte, poiché la domanda era rivolta al mondo politico americano ed coinvolgeva alcuni membri della stessa istituzione; dall'altra perché al giudizio di Haacke si aggiungeva quello del pubblico. La trasparenza delle urne, inoltre, potenziava ancora di più il discorso, dato che rendeva visibile la scelta "elettorale" dei votanti.

Negli anni Novanta la critica si convertì in una moda e divenne il tema principale dei dibattiti dei curatori, storici dell'arte e direttori di istituzioni culturali. Furono analizzati attentamente i problemi con cui convivevano i musei e le gallerie d'arte e

²³⁵ O'DOHERTY Brian, "The Gallery as a Gesture" in *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (expanded edition), University of California Press, Berkeley 1986, pp. 87-107.

²³⁶ GRIFFIN Tim, "Historical survey", *ArtForum*, 09 agosto 2011 in http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_43/ai_n6206228/ (consultato il 15 luglio 2013). In un'intervista con Tim Griffin, Hans Haacke dichiara: "Credo sia importante aggiungere che il museo non sapeva niente della mia opera fino alla notte prima dell'apertura. Mi dissero dopo che il direttore del museo e l'inviato di David Rockefeller avevano avuto un incontro nervoso. Data l'alta sensibilità del momento, censurare un'opera d'arte che era stata pensata per coinvolgere i visitatori del MOMA in un processo democratico avrebbe probabilmente causato molti più guai per il museo di quelli che supponeva esporla". Traduzione della scrivente.

si cercarono delle soluzioni. I musei e le gallerie divennero, in questo modo, il luogo che generò una critica e una piattaforma che voleva “rigenerare” il sistema. *The Museum as Muse: Artista Reflect* (1999), mostra che ebbe luogo nel MoMa ed il cui obiettivo era convertire il museo in un luogo di ispirazione dell’attività artistica, ne costituì un chiaro esempio. Era accettata qualsiasi tipo di arte: da quella di chi si muoveva dentro la critica istituzionale, a coloro che avevano realizzato opere esclusivamente per la mostra. L’unica cosa che importava era la possibilità di analizzare la relazione tra l’arte ed il luogo che l’ospitava che diveniva così il tempio delle Muse.

Sorgono qui alcune contraddizioni intrinseche alla stessa critica istituzionale ed abilmente trattate in *Institutional critique: can the institution ever criticize?*, evento organizzato, nel 2008, dall’Institute of Contemporary Art (Londra). I quesiti erano : la critica istituzionale può contrastare le strategie del potere agendo nelle istituzioni che lo rappresentano? L’entrata di un’opera in un museo, nonostante la sua intenzione critica, alla fine la “disattiva” “istituzionalizzandola”? Qualsiasi tipo di critica verrà, prima o poi, istituzionalizzata?

Qualsiasi tipo di gesto od opinione nasce in relazione ad un oggetto, un fatto o una situazione, e non esiste senza il contesto che l’ha generato. Allo stesso modo, la critica istituzionale scaturisce da un rapporto conflittuale con un’istituzione che rappresenta il sistema dell’arte, ed il luogo più adatto per rendere noto questo “malessere” è la medesima. Non vi è nessuna possibilità che la critica istituzionale si manifesti fuori dal sistema dell’arte; le è necessario per criticarlo e rendersi manifesta. Neanche il fatto che i musei comincino a “catalogarla” ed a organizzare mostre in cui si analizza il fenomeno è un problema: il loro ruolo è studiare ed esporre le correnti artistiche. Il problema si presenterebbe solo se gli artisti smettessero di effettuare qualsiasi tipo di critica, nata da un reale interesse, ed incominciassero a esercitarlo solo perché “è la moda attuale” ed “è possibile ottenere facilmente il successo desiderato”. Solo in questo caso verrebbe privata della sua vera essenza.

Per dimostrare che la critica istituzionale non è morta, non si è istituzionalizzata, bensì non ha smesso di svilupparsi, raggiungendo un carattere più discorsivo, si citano i progetti dell’artista messicano Mario García Torres e della peruviana Sandra Gamarra.

Mario García Torres, prendendo come punto di partenza l'arte concettuale di Sol LeWitt, John Baldessari e Robert Barry, crea un proprio museo, il Museo de Arte Sacramento²³⁷ (2004), praticamente inaccessibile e senza una collezione permanente. Gli artisti sono invitati a far pervenire le proprie opere, in forma di bozzetti ed istruzioni, in modo che il pubblico possa riprodurle. È un "archivio vivente", in continuo aggiornamento, al quale ci si reca per vivere l'esperienza di un luogo, partecipare alla creazione di un'opera, e non per vedere un oggetto. Si caratterizza, inoltre, per essere un "forum di dibattito" su questioni di estrema attualità.

Il LiMac (2002), il museo ideato da Sandra Gamarra, non pretende, in nessun momento, configurarsi come una critica, bensì presentarsi come un gioco artistico che offra una riflessione sull'utopia culturale e la necessità di mettere in discussione il mondo dell'arte, agendo all'interno dello stesso. Questo "museo de proyecto" e, contemporaneamente, "proyecto de museo", viaggia per America Latina alla ricerca di tutto ciò che possa porre in questione il sistema dell'arte e ubicare questa critica in un luogo sempre diverso, creando così più centri di discussione.

Dopo aver concordato che la critica istituzionale non è morta e che, nonostante il rischio della sua istituzionalizzazione risulta più facile agire dentro il sistema dell'arte che fuori dallo stesso, si possiedono le basi per avvicinarsi ai tre progetti presentati alla Biennale di Venezia: l'ostruzione di Santiago Sierra, *On Translation: I Giardini* di Antoni Muntadas e *Lo inadecuado* di Dora García.

Santiago Sierra e Antoni Muntadas criticano un aspetto concreto dell'evento internazionale: nel 2003 Sierra non permette al pubblico accedere all'architettura, vuota, del padiglione, costruendo un muro di mattoni e caricandolo di una forte connotazione politica. Nel 2005, Muntadas agisce in modo meno aggressivo: ricrea il funzionamento della Biennale di Venezia nel padiglione, offrendo al pubblico un'analisi dettagliata e tutti gli strumenti necessari per confermare la veridicità della sua argomentazione. Nel 2011, Dora García non mette in discussione la maggiore o minore validità delle biennali o se un padiglione nazionale ha ancora motivo di esistere a Venezia, bensì analizza la condizione dell'artista in queste manifestazioni. La sua è una critica trasversale, caratterizzata da una poetica retorica, nella quale accetta di appartenere al sistema dell'arte ed agisce partendo da questa base.

²³⁷ TENCONI Roberta, "Mario García Torres", *Mousse*, Issue # 9 in <http://moussemagazine.it/articolo.mm?lang=en&id=58> (consultato il 27 giugno 2014). Il Museo de Arte Sacramento, uno spazio aperto di 300 ettari e "di difficile accesso", in una sperduta località messicana, è dotato della stessa struttura di un'istituzione reale, ha un direttore, un gruppo di esperti e gli uffici amministrativi.

Critiche che precedono l'inaugurazione

Nei primi mesi del 2003, dopo che è stato annunciato l'artista che avrebbe rappresentato la Spagna alla Biennale di Venezia quello stesso anno, i giornali spagnoli si sono riempiti di critiche ancora prima che l'esposizione internazionale incominciasse²³⁸. Le critiche erano dirette tanto alla curatrice, Rosa Martínez, per la scelta effettuata, quanto a Santiago Sierra che, con l'attitudine polemica e provocatoria che lo contraddistingue, è solito oltrepassare "i limiti dell'arte"²³⁹.

Un titolo di *ABC* segnalava: "Exteriores envía a Venecia a un artista que ha pagado con droga a sus modelos por dejarse tatuar la piel"²⁴⁰. La domanda implicita del giornalista non poteva essere più chiara: il progetto che Sierra presenterà a Venezia avrà quel "punto di perversione" che predomina in tutte le sue opere? La risposta dell'artista non lascia alcun dubbio: "Perverso non è masturbarsi o tatuarsi la pelle (...) La perversione risiede nel fatto di pagare persone, comprare corpi, volontà e il tempo"²⁴¹.

Le domande che ha generato questo dibattito iniziale sono molteplici. Vediamo le principali. Da una parte, se la curatrice poteva immaginare l'insoddisfazione e le polemiche, perché ha optato per una scelta così rischiosa? Dall'altra, cos'è che la opinione pubblica ed il mondo dell'arte temevano? E, soprattutto, questa tensione generale aveva un solido fondamento?

Le risposte a codesti quesiti si trovano tanto nella curatela di Rosa Martínez quanto nella produzione artistica di Santiago Sierra.

Analizzando la partecipazione della curatrice indipendente ad altre biennali, si può constatare che dirige la propria attenzione verso gli artisti la cui produzione rinnova i linguaggi formali e relaziona i valori estetici con i contenuti concettuali, dato che è fondamentale "mettere in relazione l'arte e la vita, la teoria e l'esperienza,

²³⁸ LUCAS Antonio, "El artista español en la Bienal de Venecia, censurado al hablar de Irak", *El mundo*, Madrid, 8 febbraio 2003; SAMANIEGO Fernando, "El radical Santiago Sierra ocupará el pabellón de España en Venecia", *El País*, Madrid, 8 febbraio 2003 e GARCÍA Ángeles, "La España tapiada de Sierra sofoca Venecia", *El País*, 15 giugno 2003.

²³⁹ "Los límites del arte", *ABC*, Madrid, 9 febbraio 2003.

²⁴⁰ ASTORGA Antonio, "Exteriores envía a Venecia a un artista que ha pagado con droga a sus modelos por dejarse tatuar la piel", *ABC*, Madrid, 8 febbraio 2003. Il titolo dell'articolo recita: "[Il Ministero degli] Affari Esteri invia a Venezia un artista che ha pagato con della droga i suoi modelli per lasciarsi tatuare la pelle". Traduzione della scrivente.

²⁴¹ *Ibidem*.

l'emozione e l'aspetto critico"²⁴². Identifica l'attività curatoriale come un "processo di negoziazione tra le istituzioni, gli artisti ed il contesto sociopolitico in cui si produce un'esposizione"²⁴³. Questo spiega, ad esempio, la selezione di Xu Bing (1955) in *Friends and Neighbours*, progetto curatoriale presentato alla EVA International Biennial nel 2000 a Limerick (Irlanda). Nei primi anni del XX secolo, l'Irlanda, il paese dei maiali, ha ricevuto immigranti da diverse parti del mondo - soprattutto asiatici- per lavorare nel fiorente settore dell'informatica. L'artista cinese possedeva le caratteristiche sopra citate: la capacità di vincolare la sua opera al contesto in cui quest'ultima aveva luogo e, inoltre, era asiatico, come la maggior parte degli immigranti in quel momento. Per questo motivo è stato invitato dalla curatrice a portare a termine *Un caso especial de transferencia*²⁴⁴, *performance* nella quale si analizzano gli scambi culturali, libidinosi ed economici tra l'Est e l'Ovest, rappresentati dall'incontro sessuale tra due maiali.

È utile citare quest'episodio perché riflette nitidamente l'idea di Rosa Martínez sul ruolo del curatore: essere un "catalizzatore" che crea degli eventi da relazionare in un luogo ed in un momento specifico. Se a tutto ciò si sommano le sue dichiarazioni sulle biennali come "un luogo per esplorare e discutere la sincronicità del presente a livello globale ed internazionale"²⁴⁵ e la cui funzione "non è preservare il passato bensì inventare il presente ed esplorare i limiti dell'arte"²⁴⁶, non deve sorprendere la selezione dell'artista trasferitosi in Messico: ha seguito le sue "direttrici abituali di lavoro"²⁴⁷.

Esistono quindi due motivi alla base della nomina di Santiago Sierra: la sua traiettoria artistica, che dimostra la propria capacità di mettere in relazione gli avvenimenti con il luogo, e il carattere internazionale della Biennale di Venezia,

²⁴² LEE CHUL Young, "Entrevista con Rosa Martínez", *Revista de Occidente*, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, n° 238, febbraio 2001, p. 51. Traduzione della scrivente.

²⁴³ *Ibidem*, p. 53.

²⁴⁴ Per una completa descrizione della *performance* si consulti *Xubing* in <http://www.xubing.com/> (consultato il 10 aprile 2014).

²⁴⁵ THEA Carolee, "Rosa Martínez 02/1999", *Foci: Interviews with ten international curators*, Apex Art Curatorial Program, Nueva York 2001, p. 80. Traduzione della scrivente.

²⁴⁶ BASUALDO Carlos, "Launching Site. Curators Carlos Basualdo talks with Rosa Martínez", *Artforum*, Artforum Ed., Nueva York, estate 1999 in <http://www.rosamartinez.com/> (consultato il 26 giugno 2014). Traduzione della scrivente.

²⁴⁷ MOLINA Ángela, "Yo aún no me he 'aburrido' de la energía multicultural que se respira en las bienales", *El País*, Babelia, Madrid, 14 giugno 2003. Nell'intervista la curatrice dichiara "(...) il Ministerio de Exteriores conosceva il mio profilo come curatrice indipendente e la mia traiettoria professionale ed ha assunto il "rischio" di convocarmi". Traduzione della scrivente.

realtà in cui si può mettere in discussione, contemporaneamente, la globalizzazione ed il nazionalismo²⁴⁸.

Il dissenso e le confutazioni generali, manifestate nei giornali e nella stampa specializzata, non erano dovute alla sua determinazione creativa o lucidità intellettuale, bensì al timore che il progetto presentato potesse “danneggiare” l’immagine della Spagna. Questo si deve alla mancanza di sentimenti patriottici da parte dell’artista ed all’insinuazione di antipatriottismo, dato che si è trasferito in Messico perché era in disaccordo con il contesto artistico del suo paese di origine. Si temeva che Sierra utilizzasse la possibilità di esporre alla Biennale per sottolineare e manifestare, ancora di più, la sua distanza dalla Spagna. Per essere più coincisi: era in gioco la dignità della nazione nel più importante palcoscenico delle arti visive.

Questi timori trovavano fondamento in base alla lettura che si mette in atto sulle opere presentate e alla prospettiva da cui si analizzano. Infatti, se si analizzano da un punto di vista artistico non ci si imbatte in niente di nuovo. Santiago Sierra opera secondo il suo *modus operandi*: provoca, riflette e ottiene che il pubblico partecipi attivamente. In aggiunta, le opere presentate nel padiglione spagnolo si inseriscono nelle classiche direttrici del suo lavoro: l’ostruzione, (*Muro cerrando un espacio*), la provocazione linguistica (*Palabra tapada*) e la tematica del lavoro come castigo (*Mujer con capirote sentada de cara a la pared*).

Se si osservano da una prospettiva politica, invece, la polemica è inevitabile: trattano, esplicitamente, di questioni sociali. La controversia aumenta se ci si relaziona con le “vittime”. In ogni caso, neanche quest’approccio è nuovo nell’operato di Sierra. Un esempio chiave di come quello che genera ostilità non è il progetto artistico in sé bensì il suo significato, soprattutto se inserito in un determinato contesto, è *245m³* (2006): una sinagoga a Pulheim (Germania), attualmente convertita in un centro d’arte contemporanea, in cui ha fatto convergere i tubi di scappamento di alcune macchine. Il motore, ovviamente, era acceso²⁴⁹.

La sinagoga aveva perso definitivamente la sua funzione religiosa e si era trasformata in uno dei luoghi di massacro per eccellenza: la camera a gas. I gas, provenienti dalle macchine situate all’esterno, erano tossici e le persone dovevano

²⁴⁸ BASUALDO C., *Launvhigh...op. cit.*; THEA C., *Rosa Martínez...op. cit.* e LEE CHUL Y., *Entrevista con... op. cit.*

²⁴⁹ MASCARÓ VILLELA Pilar, “No en mi nombre, realidad y ética en la obra de Santiago Sierra” in *Santiago Sierra: 7 trabajos/7 works*, Lisson Gallery, Londra 2007, pp. 7-42.

entrare nella “casa delle riunioni” usando maschere a gas ed adottando specifiche misure di sicurezza.

La censura, che ha fatto seguito, è stata determinata dall’indignazione generale, scaturita dal significato storico nel contesto dell’edificio e non dalla sua reale pericolosità. Non vi è stata alcuna separazione tra l’aspetto artistico ed il campo tematico: si è considerato solamente irrispettoso e poco divertente; non si stavano rispettando le vittime dell’olocausto e si stava prendendo il giro la memoria storica.

245m³ corrisponde al suo *modus operandi*: una provocazione, portata ai limiti della morale comune, che non avrebbe avuto la stessa risonanza se si fosse installata in uno spazio che non fosse la sinagoga. La provocazione e la riflessione condividono lo stesso spazio.

Si cita quest’opera perché, concettualmente, si collega al lavoro presentato alla Biennale di Venezia. Come si vedrà, non è stata l’opera d’arte in sé a provocare l’indignazione generale, bensì che questa fosse esposta nella più importante esposizione internazionale d’arte e che Santiago Sierra stesse rappresentando la Spagna, giudicandola criticamente.

Performance sulla frontiera

Muro cerrando un espacio, Palabra tapada e Mujer con capirote sentada de cara a la pared sono le tre parti in cui si articola il polemico intervento nel padiglione nazionale. Ogni opera esiste indipendentemente dalle altre però solo la loro coesistenza ne amplifica la forza. Per agevolarne la comprensione, alquanto complessa, e rendere evidente il legame esistente, si realizzerà un’analisi critica dall’esterno all’interno: da *Palabra tapada* a *Mujer con capirote* passando, ovviamente, per *Muro cerrando un espacio*.

In *Palabra tapada* (Fig. 10) ha coperto la parola “Spagna”, collocata nell’entrata principale del padiglione, usando della plastica nera e nastro adesivo. Il suo carattere effimero obbliga gli addetti alla manutenzione delle installazioni a “ristrutturarla” costantemente. Tal gesto determina che, apparentemente, il padiglione perda la sua

identità; in realtà, la afferma a gran voce: “a volte, un’omissione ha molta più forza di un’azione”²⁵⁰, ovvero della sua visibilità.

In primo luogo perché, nonostante il nome non fosse visibile, tutti sanno che lo storico padiglione nazionale spagnolo è “Il”, a sinistra dell’entrata principale. Lo conferma la cartina della Biennale, che lo colloca vicino al Palazzo dell’Esposizione, il nucleo originale della manifestazione, e che indica che l’artista espostovi è Santiago Sierra. L’architettura non si vede però esiste, o meglio ancora: il padiglione si vede però non c’è nulla che ne attribuisca l’identità.

Tornando indietro alcuni anni è interessante ricordare l’intervento di Hans Haacke nel padiglione tedesco del 1993²⁵¹: nella porta d’entrata, di stilo neoclassico, sotto l’insegna GERMANIA (Fig. 14), scolpita nel frontone, aveva collocato una fotografia di Hitler, accompagnato da Mussolini, nella sua visita all’Esposizione Internazionale d’Arte del 1934²⁵². La foto mostrava, rendendole ancora più esplicite, le relazioni tra le politiche istituzionali dell’arte ed il potere e dimostrava la capacità che possiedono le immagini di rievocare i ricordi.

In entrambi i casi, il padiglione è stato utilizzato per affrontare questioni politiche, anche se con approcci opposti: Hans Haacke genera una riflessione partendo dall’immagine, la parola, l’identità e dagli avvenimenti storici che emergono da queste interconnessioni; Santiago Sierra occulta la parola e, conseguentemente, elimina l’identità nazionale.

Oltre alle citate piantine della Biennale, quello che afferma nuovamente l’identità dello spazio è il messaggio contenuto in *Muro cerrando un espacio*. Quest’ultimo consiste nella costruzione di un muro di mattoni, dal suolo al tetto, parallelo alla porta d’accesso che, evidentemente, impedisce il passaggio. L’accesso all’edificio è bloccato e la porta, lasciata volontariamente aperta, aumenta la forza del muro. Lo spettatore vi si può solo avvicinare, scontrarsi con l’ostacolo fisico, e percorrere lo spazio con la vista, fino a dove il campo visivo glielo permette.

Vicino al muro vi è un cartello, in castigliano, che indica che l’entrata si trova nella parte posteriore della costruzione e che vi può accedere solo chi possiede la

²⁵⁰ MARTÍNEZ Rosa, “Entrevista a Santiago Sierra” in *Santiago Sierra...op. cit.*, p. 180. Trad. propria.

²⁵¹ Nella 53^a edizione della Biennale di Venezia Liam Gillick, l’artista del padiglione tedesco, riflette sull’intervento di Hans Haacke del 1993.

²⁵² GRASSKAMP Walter, “No-Man’s land” in *Bodenlos*, Edition Cantz, Ostfildern 1993, pp. 51-63. Nel testo l’autore offre una panoramica sulla storia del padiglione tedesco (es. le modifiche architettoniche) e un’analisi sul progetto di Hans Haacke, le cui opere si relazionano con il tempo e la realtà sociale del luogo.

nazionalità spagnola, presentando previamente la carta d'identità. L'ostacolo fisico del muro risulterebbe risolto se non fosse che il messaggio è scritto in castigliano, motivo per cui può essere inteso solo dagli *hispanohablantes*²⁵³.

L'esclusione linguistica si somma all'ostacolo fisico. Qui avviene una prima, e contundente, selezione: se non si conosce la lingua non si riceve il messaggio. La seconda esclusione avrà luogo nella parte posteriore del padiglione: una guardia non permette nessuna eccezione; gli unici che possono accedervi sono i sudditi della monarchia spagnola. Il padiglione non solo è spagnolo, bensì esclusivamente per spagnoli.

Se si considera la funzione di "rappresentazione nazionale" che ha un'architettura nazionale alla Biennale di Venezia, quella spagnola, con l'operazione di Santiago Sierra, da "ambasciata simbolica"²⁵⁴ si trasforma nell'ufficio di revisione dei permessi d'immigrazione.

L'interpretazione politica dell'opera è latente. Un muro è una frontiera che separa due territori. Qui si può leggere come la metafora dell'oceano che separa un Impero privato delle sue vecchie colonie. Il percorso, dalla porta principale alla parte posteriore, non è nient'altro che il viaggio che milioni di latinoamericani intraprendono verso la Spagna, sorvolando l'oceano. Una volta che hanno circumnavigato il padiglione, si imbattono in una lunga coda per accedere allo spazio e molti, dopo l'interminabile attesa, non raggiungono l'obbiettivo. L'unico "visto" accettato è la carta d'identità spagnola. La guardia non li lascia entrare e devono tornare sui loro passi.

Per mezzo della strumentalizzazione linguistica, Santiago Sierra ha creato una rappresentazione di quello che è stato la Spagna nell'ultimo decennio: uno Stato che sembra deciso a svolgere il ruolo di guardia di frontiera, di fronte ai flussi migratori provenienti dal Nord d'Africa e dall'America Latina²⁵⁵. È la sua personale maniera di denunciare la situazione.

La forza di questo complesso lavoro risiede nella selezione del luogo in cui realizzarlo: ha scelto il padiglione spagnolo perché in quel momento personificava la Spagna e la Biennale di Venezia era un potente palcoscenico internazionale, che gli

²⁵³ La parola *hispanohablante* indica qualsiasi persona, comunità o paese che ha come lingua materna lo spagnolo. In modo erroneo è comunemente usato per indicare coloro che parlano la lingua. Nel caso specifico di *Muro cerrando un espacio*, il messaggio era diretto a coloro la cui lingua materna è lo spagnolo, in particolare ai latinoamericani, ma poteva essere capito da qualsiasi persona che parlasse la lingua.

²⁵⁴ MEDINA Cuauhtémoc "Aduana/Customs" in *Santiago...op. cit.*, p. 232.

²⁵⁵ *Ibidem*.

avrebbe permesso dare visibilità al suo progetto e maggior voce alla sua denuncia. Era consapevole che la critica, e le persone in generale, avrebbero parlato dell'ostruzione, e che le contestazioni e le polemiche sulla dignità della rappresentazione nazionale, che fossero sfociate in Spagna, le avrebbero offerto una grande visibilità. La polemica e la provocazione convivono nuovamente nella sua opera: polemica perché giudica e critica l'attitudine del governo del suo paese di nascita e provocativa perché decide realizzarla nel più importante ed antico evento d'arte contemporanea²⁵⁶. Un alto esempio, insieme a $245m^3$, di come non è così facile separare l'aspetto artistico da quello politico.

Neanche l'esclusione e l'ostruzione sono una novità nella produzione artistica di Sierra: in *Obstrucción de una vía con un contenedor de carga* (Messico, 1998) ha paralizzato il traffico del Distretto Federale con un camion²⁵⁷, in *465 personas remuneradas* (Museo Rufino Tamayo, Città del Messico, 1999) le sale del museo sono state riempite con l'opera, vale a dire, con le persone pagate per permanervi in piedi, impedendo così l'accesso al pubblico; e in *Espacio cerrado con metal corrugado* (2002) ha chiuso l'entrata del nuovo spazio espositivo della Lisson Gallery durante tre settimane. Un esempio estremo del principio di esclusione è *Placa para puerta* (Monaco di Baviera, 2006): nell'entrata della galleria ha collocato una lamina metallica nella quale erano stati incisi 57 divieti: "È proibito l'accesso a fumatori, ciechi, alcolisti (...) anziani, persone senza la carta di credito, casalinghe (...)". La lista ha comportato un'esclusione universale: nessun tipo di pubblico era ammesso. Il fine era spostare l'attenzione dello spettatore, attraverso il museo vuoto, dall'opera all'attitudine: focalizzarne l'attenzione, e conseguentemente generare una riflessione, sul contesto specifico in cui si produce l'intervento e non sugli oggetti che, normalmente, ne occupano lo spazio.

Questi esempi sono indispensabili per avvedersi dell'importante ruolo che svolge il pubblico. Con il divieto di accedere allo spazio espositivo non lo si vuole escludere dall'arte, bensì offrirgli una prospettiva diversa. Il proposito è provocare una riflessione sulle norme che dominano in una galleria, come in *Placa para puerta* e

²⁵⁶ SAN MARTÍN Javier Francisco, "Chiuso. Arte español en la Bienal de Venecia, 1980-2003" in PICAZO Gloria, PERAN Martí, *La década equívoca, el trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Ajuntament de Lleida i Centre d'art la Panera, Lleida 2005, pp. 215-230. La chiusura del padiglione ha simboleggiato per molti artisti, storici dell'arte e critici l'impossibilità di rendere visibile l'arte spagnola contemporanea.

²⁵⁷ L'ostruzione ha avuto luogo nell'Anillo Periférico sud, una delle strade più transitate del Distretto Federale. Sierra ha ottenuto il camion in prestito da un'azienda alla quale non ha mai nascosto il fine. Neanche l'autista ha obiettato quando gli è stato proposto di bloccare il traffico per cinque munti.

Espacio cerrado con metal corrugado, o sul concetto di patria, orgoglio nazionale e sul “privilegio della nazionalità” come in *Muro cerrando un espacio* (Fig. 11).

La veridicità di quanto affermato si riscontra nella risposta pacata che Sierra dà ad una giornalista nordica, “l’ho privata del diritto di vedere un luogo, no della sua intelligenza”²⁵⁸, dopo la richiesta di quest’ultima di concederle un permesso speciale per accedere al padiglione, in caso contrario non avrebbe potuto scrivere. Il dettame contiene la chiave di lettura del progetto presentato alla Biennale e di molti altri che seguono lo stesso *dicit*: l’opera non consiste in ciò che è contenuto nel padiglione bensì in ciò che il pubblico, scontrandosi con un muro che non possiede un’identità, lo “attivi”²⁵⁹. Gli esclusi sono coloro che danno vita all’opera, la quale, senza di loro, non esiste, si annulla. Gli ammessi sono, in realtà, i veri marginati perché non vivono sulla propria pelle il messaggio che si vuole comunicare, ma visitano un luogo anonimo e vuoto.

Il ragionamento è più facile di quello che sembra: se qualcuno può accedere ad un luogo senza il minimo sforzo, presentando la carta d’identità, come si fa in qualsiasi ufficio statale, non “approfitta” l’occasione; gli sembra assolutamente normale. La persona che è stata esclusa, invece, è il vero protagonista, colui che vive pienamente le contraddizioni intrinseche del muro di mattoni. L’escluso si arrabbia, pensa, riflette, fa supposizioni ed assume la sua condizione. L’ammesso “fa un giro” per il padiglione e, disgustato ed infastidito per la lunga attesa ed il non-contenuto, esce senza rendersi conto del privilegio che ha avuto. Solo chi non era spagnolo ha potuto vivere la situazione che l’artista voleva denunciare; solamente egli ha potuto identificarsi con l’immigrante a cui si nega l’accesso in territorio straniero. Solo l’esclusione permette vivere l’opera; coloro che vi possono accedere la visitano senza avvedersi, nella maggior parte dei casi, del suo messaggio.

Se realizzi il lavoro otterrai la retribuzione pattuita

L’ultima tappa del nostro viaggio nel padiglione nazionale corrisponde a *Mujer con capirote sentada de cara a la pared*: la *performance* ha avuto luogo all’interno dell’architettura spagnola, senza la presenza del pubblico, il primo maggio 2003.

²⁵⁸ GARCÍA Á., “La España tapiada...*op. cit.*”

²⁵⁹ MARTÍNEZ R., “Entrevista a ... *op. cit.*”, p. 180.

Durante un'ora, una donna è rimasta seduta, immobile, con la faccia rivolta alla parete e con un *capirote*²⁶⁰ nero – un cappello conico di cartone che in Spagna ha una lunga tradizione - sulla testa. Una volta concluso il lavoro, ha preso lo stipendio pattuito e si è congedata dicendo che per lei era “la fine di una giornata qualsiasi”²⁶¹. Retribuire una persona per attuare in “qualcosa” programmato è molto comune nella produzione artistica di Santiago Sierra. L'aspetto inusuale nell'azione appena descritta è il giorno in cui prende forma; è il primo maggio, la festa dei lavoratori. Generalmente ci si riposta. Questa donna no, lavora. Ha bisogno del denaro. L'importanza di questo dettaglio consiste, come afferma Rosa Martínez, in “rendere esplicito, in modo così evidente che quasi disturba, la meccanica ripetitiva dello sfruttamento in ambito lavorativo e la sottomissione umana al destino economico, smentendo la tanto pretesa purezza dell'arte. Mette l'accento anche su quello che Baudrillard ha definito come l'impossibilità dell'arte di sfuggire dall'economia politica dell'oggetto-merce, e indica l'artista come il produttore di oggetti di lusso, le cui critiche sono sempre assorbite dal sistema”²⁶².

Il punto di partenza di questo settore è *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada* (1998): l'artista dichiara che quando ha realizzato l'opera si è reso conto della sua grande potenzialità²⁶³. Da questo momento si dedica a stipulare contratti di lavoro con “coloro che si nascondono” – prostitute, persone le cui condizioni lavorative sono altamente discutibili e coloro che sono disposti ad accettare una ricompensa economica per occupazioni ingrato - affrontando le tematiche che la società, generalmente, cerca di nascondere, vale a dire, le contraddizioni del capitalismo. In *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas*²⁶⁴ (2000) costruisce, nella sala della Kunsthalle nel PS1, un muro di mattoni che delimita una piccola cella in cui è rinchiuso un uomo. Dall'altra parte della parete si

²⁶⁰ Il *capirote* è il copricapo dei Nazareni e dei Penitenti nelle confraternite della *Semana Santa* spagnola, ovvero la settimana della passione di Cristo, dalla domenica delle Palme alla domenica di Pasqua. Il *capirote* può essere armato o floscio: quello armato viene usato dai Nazareni, quello floscio, che ricade sulla nuca e le spalle, dai Penitenti. È un segno di umiliazione per chi lo indossa ed indica penitenza dei propri peccati.

²⁶¹ MARTÍNEZ R., “La mercancía y la muerte” in *Santiago...op. cit.*, p. 24. Traduzione della scrivente.

²⁶² *Ibidem.*, p. 16.

²⁶³ CASTRO FLÓREZ Fernando, “Santiago Sierra. Castigados”, *Exit: imagen y cultura*, Olivares y Asociados, Madrid, n° 12, noviembre-enero 2003, p. 50.

²⁶⁴ MASCARÓ P., “No en mi nombre...op. cit.”, p. 25-28. I titoli descrittivi dimostrano l'aspetto concettuale delle opere e sono usati per evidenziare la distanza tra l'arte e la realtà. Sierra sottolinea che, nonostante quello che si sta vedendo sia arte, le persone, i luoghi, gli avvenimenti ed il maltrattamento sono reali. In questo modo, il titolo si trasforma in una nota a piè di pagina che “illustra meglio” quello che le immagini non possono comunicare.

ubica il pubblico, che si rende conto della sua presenza grazie al piccolo varco aperto nella parte inferiore del muro, all'altezza del pavimento.

Questo buco era l'unico contatto che il prigioniero, permanentemente disteso su un fianco, aveva con il mondo estero: per esso passava l'aria necessaria per la sua sopravvivenza, si alimentava e osservava la realtà che lo circondava. L'uomo vi è permaso 360 ore, due settimane, senza nessuna interruzione. Per ogni ora in cui si umiliava guadagnava 10\$.

Il *modus operandi* è lo stesso in *3 personas remuneradas para permanecer tumbadas en el interior de 3 cajas durante una fiesta* (2000), festa che ha avuto luogo nel vernissage della Biennale dell'Avana. In nessun momento si è spiegato agli invitati che nelle casse si nascondevano tre giovani donne, motivo per cui questi le hanno utilizzate come sedie. Anche in questo caso vi è stata una retribuzione economica.

Nel 2001 e nel 2002 assume persone per fargli dire frasi imparare a memoria, di ignoto significato: undici donne indiane, che non parlavano castigliano, hanno ricevuto 2\$, per persona, per ripetere: "Mi stanno pagando per dire qualcosa di cui ignoro il significato" (*11 personas remuneradas para aprender una frase*); nel Regno Unito ha assunto un vagabondo per fargli dire davanti ad una telecamera: "La mia partecipazione in questo progetto può generare benefici di 72.000\$. Io sto guadagnando 5£".

La reazione più comune, di fronte a queste opere, è la rabbia e l'indignazione; ci si sta approfittando di individui bisognosi che farebbero qualsiasi cosa pur di sopravvivere. Ciò nonostante, un'accurata riflessione permette percepire che l'artista non sta facendo nient'altro che mostrare, in modo chiaro e scrupoloso, le regole del mercato. Non c'è motivo per sdegnarsi di fronte ai suoi progetti poiché è quello che si fa, abitualmente, quando non si assume una persona e la si paga in nero o quando non si chiede lo scontrino in un negozio per pagare meno il prodotto. Il meccanismo è praticamente identico: l'imprenditore non assume regolarmente un impiegato per pagare meno tasse e Santiago Sierra lo paga per compiere un'azione che non ha senso, risaltando la grande necessità di quest'ultimo di ottenere i soldi. In entrambi i casi, l'impiegato accetta delle condizioni sfavorevoli però necessarie per la sua sopravvivenza.

La ragione per cui si criticano è per il carattere esplicito e, soprattutto, estremo: oltrepassano quello che l'etica comune identifica come "moralmente accettabile". Oggettivamente, sono gesti quotidiani e comuni ma amplificati, ed è questa

“amplificazione” ciò che infastidisce. L’atteggiamento corretto sarebbe smettere di criticare l’artista sia quando assume quattro prostitute per tatuarle una linea sulla spalla, pagandole con una dose di eroina, sia quando tinge i capelli a 133 venditori ambulanti illegali, dato che sono semplicemente la rappresentazione di frammenti della quotidianità: i giovani si tingono o si tagliano i capelli quando perdono una scommessa con gli amici ed i drogati fanno qualsiasi cosa per acquisire una dose. I suoi gesti disturbano perché hanno luogo dove la gente può vederli, solo così si può mostrare la complessa ragnatela della società contemporanea: un lavoro ingrato per un salario minimo.

La tematica del salario minimo per un lavoro apparentemente senza senso è presente anche in *Palabra tapada*: la scultura effimera che deve essere costantemente ristrutturata. La precarietà si risolverebbe con l’uso di materiali più resistenti e di miglior qualità, però volontariamente non si sostituiscono.

In primo luogo, perché, se si cambiassero detti materiali, i lavoratori non dovrebbero continuare a restaurare “qualcosa” con la consapevolezza del suo carattere effimero e, pertanto, non sarebbe possibile sottolineare l’inutilità di un lavoro che ha come unico fine la ripetizione, all’infinito, di un gesto. In secondo luogo, se il nastro adesivo che sostiene il plastico nero non si staccasse continuamente, non si genererebbe la provocazione di intravedere la scritta “Spagna”, per occultarla immediatamente. Solo in questo modo il padiglione nazionale è e non è il padiglione spagnolo. Solamente perpetuando il gesto alla luce del sole si rafforza, rendendolo costantemente visibile al pubblico della mostra e a tutti coloro che, in Spagna, lo hanno condannato per farlo.

Tutto quello che si è visto fino a questo momento permette affermare che il progetto con cui Santiago Sierra ha partecipato alla Biennale segue le linee principali della sua produzione artistica: l’ostruzione, la provocazione linguistica ed il tema del lavoro come castigo.

Ha creato una situazione specifica, in un contesto determinato, il cui fine era generare una riflessione passando per la provocazione. Mette in discussione il ruolo del padiglione nazionale nella stessa istituzione che l’ha ideato, privandolo della sua identità e rendendolo anonimo. Analogamente, ne riafferma l’identità, nella parte posteriore dell’architettura, per mezzo del principio di esclusione secondo la nazionalità. L’ “ambasciata simbolica” della Spagna perde il suo ruolo di padiglione nazionale e si trasforma in un’architettura solo ed unicamente per spagnoli.

Sfortunatamente, gli unici che accedono all'edificio sono, in realtà, coloro che non comprendono il prodotto artistico. Al loro posto, gli esclusi la attivano, vivendola sulla propria pelle.

L'artista ha messo in relazione l'arte con la vita, l'emozione -lo sdegno- con l'atteggiamento critico -la riflessione-, caratteristiche richieste dalla curatrice, dimostrando anche l'importanza del contesto politico in cui si realizza un'esposizione: non avrebbe avuto senso portar a termine il progetto in un'altra biennale o fiera d'arte, solo nei Giardini ci sono gli storici padiglioni nazionali e solo Venezia ha il privilegio di essere il principale palcoscenico del mondo dell'arte.

Una biennale nella Biennale: i Giardini di Castello nei Giardini di Castello

La Biennale di Venezia non è solo la prima esposizione internazionale d'arte contemporanea, ma l'unica che continua a mantenere invariata la sua struttura dopo più di cento anni di storia.

Nel capitolo precedente si è visto come Santiago Sierra ne metta in discussione la struttura, prendendo come punto di partenza il padiglione spagnolo, attraverso il quale riconsidera il significato della nazionalità.

Due anni più tardi, Antoni Muntadas rivendica un'iniziativa politica ed una riflessione con *On Translation: I Giardini*, progetto con cui costruisce una metafora partendo dai Giardini di Castello.

Il punto di partenza è la struttura della Biennale che, nel 1976, anno della sua prima partecipazione alla mostra con *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, ne ha catturato l'attenzione. Già in quest'occasione identifica i Giardini come un "giardino amabile", una "micro-città dove la storia è visibile nei dettagli della sua pianificazione"²⁶⁵: possiede un'autonomia urbanistica ed un'organizzazione territoriale propria. Gli ordini e gli stili architettonici dei padiglioni riflettono il governo dei singoli Paesi e l'epoca in cui furono edificati.

Il progetto presentato nel 2005 scaturisce da questo primo contatto e vi si riscontra il suo consueto modo di lavorare, vale a dire, ascoltare "gli echi del luogo"²⁶⁶. Capta l'essenza del luogo non come realtà fisica e geografica, bensì come un'eredità storica, culturale, politica e sociale; un insieme antropologico molto più complesso del semplice aspetto estetico. Agisce come un filtro traduttore: studia, interpreta ed, in seguito, espone la sua interpretazione. In *On Translation: I Giardini*, dopo aver studiato la topografia del perimetro originale della Biennale, le modifiche che vi hanno avuto luogo e la storia di ogni padiglione, sviluppa una sua riflessione critica e la espone organizzando un'installazione alquanto complessa.

Nella produzione artistica di Antoni Muntadas spicca *On Translation: La Alameda*(2000), progetto simile a quello presentato a Venezia; entrambi

²⁶⁵ MUNTADAS Antoni, "Notas, noviembre 2004" in *On translation: I Giardini, Stand by, Listening, Warning, La mesa de negociación II, On view, The interview, The bookstore, El aplauso, The Internet project, The Bank*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid 2005, p. 140.

²⁶⁶ MARCHÁN FIZ Simón, "Una mirada nómada al paisaje de los medios" in MERCADER Antoni (a cura di), *Proyectos MUNDATAS Projects*, Fundación Telefónica, Madrid 2000, pp. 14-26. Simón Marchán Fiz sostiene che le caratteristiche dei lavori di Muntadas dipendono, nella maggior parte dei casi, dalle circostanze che lo circondano. Esse sono parte integrante dell'opera.

propongono la lettura e l'interpretazione di un luogo specifico. In occasione della mostra *Muntadas-Proyectos*, il consiglio direttivo del Laboratorio de Arte Alameda gli ha chiesto di elaborare un'opera che entrasse in relazione con l'*entourage* urbano dello spazio espositivo. Dopo un primo periodo di ricerca nel Distretto Federale del Messico, decise che la magnitudine della città avrebbe potuto essere uno svantaggio, motivo per cui focalizzò la sua attenzione sul parco La Alameda. Di quest'ultimo gli interessava l'uso popolare, la storia ed i cambiamenti a cui è stato soggetto.

Un altro punto importante nella sua ricerca è stato *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1946-1947), il murale in cui Diego Rivera esprimeva il suo giudizio sulla Storia del Messico e su degli avvenimenti concreti, vincolati al parco in questione²⁶⁷.

Muntadas è rimasto impressionato tanto dall'interpretazione del grande muralista quanto dalla censura a cui era stata soggetta l'opera. È per questo motivo che, nella versione del catalano esiliato negli Stati Uniti, è presente una tenda che nasconde la riproduzione del murale. Con essa si riferisce sia alla censura sofferta, sia al fatto che la pittura murale è rimasta coperta durante otto mesi, per proteggerla dal vandalismo. Inoltre, decide di distaccare la figura di “El Nigromante”, che stringe tra le sue mani il foglio con la criticata frase “Dio non esiste”, riproducendola in 3D, dato che è la chiave di lettura della composizione²⁶⁸.

Quanto precisato finora dimostra che *On Translation: La Alameda* è l'interpretazione personale dell'artista ed istaura un dialogo tanto con l'ambiente che la circonda quanto con il murale di Diego Rivera, un'altra interpretazione personale del luogo. Tutto ciò suggerisce e permette il paragone con *On translation: I Giardini* (Fig. 15), con la differenza che in quest'ultima l'aspetto critico prevale su quello puramente riflessivo.

²⁶⁷ Per una descrizione dettagliata della storia del murale e delle sue caratteristiche iconografiche si raccomanda la seguente bibliografia: *Diego Rivera: Catálogo General de Obra Mural y Fotografía Personal*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Città del Messico 1988, pp. 209-219 e SÁNCHEZ HERNÁNDEZ Américo, UGALDE GÓMEZ Nadia, *Diego Rivera. Los muros en papel*, Diputación de Pontevedra, Pontevedra 2005.

²⁶⁸ La figura dello storico personaggio del liberalismo ottocentista Ignazio Ramírez, conosciuto come “El Nigromante” è stato soggetto a molte critiche per il foglio che aveva in mano, nel quale era riportata la frase: “Dios no existe, afirmó y demostró lógica y experimentalmente”. Nel 1948, Luis María Martínez, arcivescovo del Messico, si nega a dare la sua benedizione al hotel del Prado se non si toglie la frase offensiva. La seconda censura corrisponde alla collocazione di un velo bianco di seta sul murale stesso. Alla fine, poco dopo la censura di monsignore Martínez, uno studente cattolico è riuscito a scappare al personale di sicurezza dell'hotel e ha cancellato il “non esiste” con un coltello, preso da una tavola del ristorante.

Secondo Antoni Muntadas, la struttura e i modi in cui i Giardini accolgono e presentano l'arte non è adatta all'età contemporanea e l'idea del padiglione come rappresentazione di un paese è obsoleta. La tesi si articola su tre linee: la storia della Biennale di Venezia, la struttura topografica dei Giardini di Castello e l'esistenza dei padiglioni nazionali.

L'analisi dell'articolarsi delle ultime decadi dimostra che la manifestazione ha luogo non solo nei Giardini di Castello e nell'Arsenale ma coinvolge tutta l'*urbe* veneziana. Vi sono gli storici padiglioni nazionali – Francia, Spagna, Germania, Belgio e Stati Uniti - all'interno del recinto dei Giardini ed altri che, per la saturazione dello stesso, si disperdono nella città lagunare. Tra questi vale ricordare il padiglione di Singapore, che nel 2001 è stato ubicato nella Scuola di Santa Maria Appolinia, e spostato nel 2003 alla Fondazione Ugo e Olga Levi; o il padiglione di Taiwan, che dal 2001 gode di una sede fissa nel Palazzo delle Prigioni. Emblematico è il caso del Padiglione America Latina, il quale si muove dalla periferia al centro: nel 2001 si situa fuori dalla laguna, nel Istituto Italo-Latino Americano della Cultura e le Arti Visive di Treviso, posizione sfavorevole per la sua fruizione, e nel 2005 si installa nel Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, nel Sestiere di San Marco. Sebbene non sia dentro il perimetro “privilegiato” di Giardini, tale posizione offre maggior visibilità rispetto al 2001. Finalmente, nel 2009 gli si concede uno spazio all'Arsenale²⁶⁹.

Il fenomeno dell'abbondante presenza dei padiglioni satelliti ha una causa ed una conseguenza. Da una parte, lo storico modello imposto dalla Biennale sembra affermare che “chi non ha un padiglione nella Biennale non è un paese”²⁷⁰, trasformandosi, in questo modo, in un “dispositivo”, *maquinaria* in spagnolo²⁷¹, della legittimazione dell'identità nazionale. Conseguentemente, tutti i paesi che non lo possiedono, se vogliono partecipare dignitosamente all'evento, dovranno trovare una collocazione negli spazi disponibili –istituti di cultura, antichi palazzi, chiostrini- ed

²⁶⁹ Le informazioni relative alla posizione dei padiglioni satelliti in ogni edizione si possono consultare nel catalogo corrispondente DE CORRAL M., MARTÍNEZ R. (a cura di), *L'esperienza ... op. cit.* e nel sito web *La Biennale di Venezia* in <http://www.labiennale.org/it/arte/index.html> (consultato il 3 giugno 2013) e *Universes in Universe* in http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia (consultato il 3 giugno 2013).

²⁷⁰ “Conversación entre Antoni Muntadas y Mark Wigley” in *On Translation... op. cit.*, pp. 270-321.

²⁷¹ Il termine usato da Antoni Muntadas è “maquinaria”, parola spagnola con cui si indica “l'insieme delle macchine per un determinato fine”. Il termine corrispondente in italiano è “macchinario”, ovvero “l'insieme di macchine, congegni e di altri elementi che operano in modo funzionale per compiere un determinato lavoro”. Dato che non si considera tale parola appropriata e consona per la comprensione del discorso, si ritiene opportuno sostituirla con “dispositivo”, nell'accezione di “congegno utilizzato per compiere una determinata funzione”.

investire molto tempo, forze e denaro (in pubblicità) per attrarre le persone e, soprattutto, per informarle della propria “esistenza”. Il fine di tutti questi sforzi è dimostrare che appartengono alla *maquinaria bienal*.

La preoccupazione degli Stati di possedere un padiglione nazionale, pur lontano dal nucleo centrale, invece di concentrare l’attenzione principale sulla qualità tematica della propria esposizione, dimostra che il modello imposto da Venezia trasforma il padiglione nel principale protagonista mentre gli artisti e la loro arte²⁷² rimangono in secondo piano.

Con il suo progetto, Muntadas vuole marcare una distanza rispetto ai problemi della rappresentazione e della nazionalità. La strategia consiste in organizzare il padiglione spagnolo secondo la stessa struttura della Biennale, in modo che racchiuda una serie di sedi internazionali, da Bogotá (*On Translation: El aplauso*), alla Corea del Sud (*On Translation: Listening*) e New York (*On Translation: The Bank*), riproducendo così la conformazione di un “parco tematico”.

La struttura architettonica del padiglione agevola l’organizzazione in due spazi: il nucleo centrale, la prima sala visitata dallo spettatore, in cui colloca *On Translation: Stand By* e *On Translation: I Giardini*, opere che si collegano direttamente alla critica fatta. Negli “cappelle” adiacenti si espongono tutti quei lavori che sottolineano l’internazionalità del padiglione – a sinistra *On Translation: On View*, *On Translation: Warning*, *On Translation: The Interview*, *On Translation: The Internet Project*; a destra, *On Translation: Listening*, *On Translation: El aplauso* e, nella sala perpendicolare al nucleo centrale, *On Translation: La mesa de negociación II*, *On Translation: The Bookstore* e *On Translation: The Bank*²⁷³.

In *On Translation: Stand By*²⁷⁴, l’artista vuole mostrare il primo contatto che le persone instaurano, generalmente, con gli spazi culturali o religiosi, gli uffici di migrazione e gli aeroporti: una lunga attesa prima di poter accedere al luogo desiderato; caratterizzata iconograficamente da larghe file che costituiscono il contatto visivo iniziale con i diversi scenari. Nelle fotografie esposte, tutti i luoghi

²⁷² “Conversación entre Antoni Muntadas y Mark Wigley” in *On Translation... op. cit.*, p. 292-294.

²⁷³ *On Translation* raccoglie una serie di progetti iniziati nel 1995. Non è un lavoro finito e si arricchisce con il tempo; la sua evoluzione dipende dagli stimoli che circondano l’artista. Sono progetti complementari che danno continuità ad un tema molto ampio: la comunicazione, la cultura del nostro tempo ed il ruolo dell’arte nella società contemporanea. Ognuno di essi ha il titolo in inglese, linguaggio universale, e un sottotitolo che ne definisce l’obiettivo e funge da “filtro” traduttore. Il sottotitolo mantiene la lingua del contesto in cui ha luogo: inglese, francese, italiano, castigliano, catalano etc.

²⁷⁴ Per una descrizione dettagliata del padiglione si consulti BONET Eugeni, “Pabellón On Translation” in *On Translation...op. cit.*, pp. 386-429.

sono facilmente riconoscibili: la sala d'aspetto di un aeroporto, l'architettura del Museum of Modern Art (MoMA) di New York o le colonne dell'imponente Basilica di San Marco.

L'artista pretende che l'istituzione di cui si sta parlando sia riconoscibile: ritrae l'attesa delle persone di fronte al MoMA scegliendo la facciata dell'edificio che ne riafferma l'identità per mezzo di un cartello che sottolinea che "quello" è uno dei più importanti musei americani e non un'istituzione qualsiasi. Seguendo lo stesso principio, decide di ritrarre le colonne della Basilica di San Marco e non quelle di una più anonima, seppur importante, chiesa veneziana. È come se volesse affermare che la moltitudine è lì e sta aspettando, senza alcuna lamentela, perché è "la" basilica e non si può tornare a casa, dopo una visita alla città del Doge, senza aver ammirato i suoi preziosi mosaici con le storie del Nuovo e del Vecchio Testamento. Tutto ciò si può anche interpretare come una critica generalizzata al pubblico delle grandi manifestazioni che vi vuole partecipare solo perché è l' "imperdibile" Biennale di Venezia od ammirare la ristrutturazione di Carlo Scarpa solo perché è il "famoso" Museo Correr, quel museo situato vicino alla Biblioteca Marciana, e non per un interesse reale.

La situazione di attesa è stata ricreata in *On Translation: I Giardini* dove il nucleo centrale si trasforma in un vestibolo che evoca le sale di aspetto e di transito degli aeroporti con le sue file di panchine, monitor e schermi pubblicitari. Una struttura rettangolare attraversa diagonalmente lo spazio e assume la funzione di un *database*: da un lato, raccoglie le fotografie, antiche ed attuali, dei padiglioni dei paesi partecipanti ed offre informazioni sulla loro storia, dall'altro, presenta una lista con i nomi dei paesi esclusi nella 51^a edizione.

Lo spazio, organizzato in questo modo, adotta la fisionomia della sala d'aspetto di un aeroporto senza identità, dato che si potrebbe essere in qualsiasi posto. Non è un caso che Muntadas abbia voluto paragonarla con uno dei luoghi di transito per eccellenza; un aeroporto possiede le stesse caratteristiche di una biennale: un punto d'incontro tra paesi dove convergono artisti provenienti dagli antipodi dell'emisfero e spettatori che danno un'occhiata veloce per poi partecipare ad un'altra manifestazione artistica. Un ulteriore elemento che rende internazionale il padiglione sono le cappelle laterali: riuniscono opere²⁷⁵ che sono state realizzate in località diverse, spesso molto lontane.

²⁷⁵ Dato che i progetti presentati alla Biennale non corrispondono sempre alla versione originale della serie *On Translation*, in quanto soggetti a modifiche necessarie per la mostra, si consiglia lo studio

On Translation: Warning (1999-2005), che si vincola a *On Translation: The Audience* (Rotterdam 1999), consiste nell'inclusione di un cartello –Attenzione: la percezione richiede impegno- nei vestiboli di numerosi istituzioni culturali. *Leitmotiv* con cui l'artista sottolinea l'importanza della percezione e della partecipazione dei visitatori negli avvenimenti contemporanei. Altrettanto cosmopolita è *On Translation: The Internet Project* (1997), presentato in occasione di Documenta X, dove crea un sito web che permette seguire il processo di traduzione di una frase da una lingua all'altra, fino a raggiungere ventitre versioni, durante tutta la durata della manifestazione. Qui l'internazionalità è intrinsecamente presente nelle variazioni linguistiche e nel sistema adottato, al punto che la frase recita: "i sistemi di comunicazione offrono la possibilità di migliorare la comprensione tra le persone: in quale lingua?"²⁷⁶. Riflessione simile è quella di *On Translation: The Bank*²⁷⁷, in cui si interroga su come si spende il denaro con la successione imprecisabile di cambi monetari e per l'accumulo delle tasse e commissioni bancarie.

Tutto ciò che è stato descritto fino al momento dimostra in che modo Muntadas, per mezzo dell'installazione, trasformi il padiglione in una complessa metafora di quello che reputa essere, al giorno d'oggi, la Biennale di Venezia: una struttura gerarchica che vede i paesi storicamente e politicamente importati in una posizione privilegiata, che conservano senza la necessità di legittimarla, e i paesi storicamente poveri, che si ubicano in una posizione svantaggiata e lontani dai flussi che vanno a visitare l'esposizione. *On Translation: Stand By* e *On Translation: I Giardini* sono le conclusioni della sua analisi e, attraverso di esse, invita il visitante a uscire dalla riproduzione e constatare con i propri occhi la struttura poco democratica adottata dal denominato parco tematico.

accurato della versione originale per confrontarla con quella presentata nel 2005. MERCADER A., *Proyectos MUNTADAS...op. cit.* e ALONSO Rodrigo (a cura di), *Muntadas con/texto*, Ediciones Simurg, Buenos Aires 2002, pp. 337-349, 419-422 e 444-451.

Per dimostrare la veridicità di quanto affermato si riporta l'esempio di *On Translation: La mesa de negociación*. Nella sua versione originale (*Muntadas: Proyectos*, 1998), l'installazione si riferiva alla diatriba per il controllo del poderoso mercato delle telecomunicazioni. Nella variante del 2005, le cartografie, precedentemente definite con un significato più miscelaneo di ripartizione del mondo, concernono aspetti più specifici della produzione, del consumo e dell'economia culturale. I libri, che sostengono le gambe della tavola, esaltano tematiche relative alla globalizzazione e alla proficuità dell'arte e delle attività culturali.

²⁷⁶ *On Translation: The Internet Project* in <http://www.adaweb.com/influx/muntadas/project.html> (consultato il 25 giugno 2013). Traduzione della scrivente.

²⁷⁷ L'opera è stata concepita, originariamente, per una mostra collettiva nell'antica sede di una società bancaria a Manhattan nel 1997. Ha la conformazione di una composizione grafica, che evoca i tradizionali tabelloni di cambio delle organizzazioni bancarie, con i nomi dei paesi, le bandiere, le unità, le rispettive valute e le cifre decimali. *On Translation: The Bank* è una delle opere che non è stata soggetta a modifiche in occasione della Biennale.

Critiche alle critiche: i padiglioni secolari

“La Biennale di Venezia è il paradigma della convivenza dei modi in cui si può concepire la nazionalità al giorno d’oggi -avverte Rosa Martínez- (...) è una costruzione che riflette l’ideologia con cui si interpretavano le nazionalità alla fine del XIX secolo”²⁷⁸. Conformemente a quanto nota Caroline A. Jones²⁷⁹, la realtà dei padiglioni nazionali è abbastanza emblematica: da una parte, permette all’artista di essere il rappresentante del Paese e gli si chiede che realizzi un tipo d’arte che trasmetta un’immagine ed un sentimento nazionale; dall’altra, dato che si sta partecipando ad una manifestazione internazionale, l’arte che si presenta deve possedere le caratteristiche adeguate, ovvero essere, appunto, internazionale. Solo in questo modo è possibile inserirsi, rispettabilmente, nel contesto cosmopolita della stessa Biennale.

In aggiunta, la struttura dei padiglioni dimostra l’esistenza di una gerarchia tanto tra i partecipanti, coloro che possiedono un padiglione dentro dell’ambito recinto e coloro che l’hanno fuori, quanto con i paesi che non vi prendono parte. Il *gap* geopolitico tra i paesi poveri ed i ricchi è evidente: quelli che sono dotati di un padiglione nei Giardini rappresentano il 24% della popolazione mondiale e producono l’83% del PIL globale; quelli che si ubicano fuori corrispondono al 34% e contribuiscono al suddetto PIL con il 9%. Per concludere, gli Stati che non vi partecipano rappresentano il 42% e contribuiscono solo con l’8% all’economia mondiale²⁸⁰.

Conoscendo questa realtà è ovvio chiedersi perché la struttura della Biennale rimane immutata, e se può arrivare a pregiudicarla. Daniel Birnbaum²⁸¹ afferma che si continua a conservarla così per motivazioni storiche, logistiche, finanziere e perché così come è rende “tipica” Venezia. Sottolinea che, nonostante la maggior parte delle persone che lavorano nel mondo dell’arte asseriscano che la rappresentazione nazionale è alquanto obsoleta²⁸², in qualsiasi esposizione internazionale, una delle

²⁷⁸ JARQUE Fietta, “Dos españolas al timón de la Bienal de Venecia”, *El País. Babelia*, 9 marzo 2005. Traduzione della scrivente.

²⁷⁹ JONES Caroline A., “Biennial Culture: A Longer History” in *The Biennial Reader...op. cit.*, pp. 82-83 e ALLOWAY L., *The Venice...op. cit.*, pp. 12-29.

²⁸⁰ Le statistiche, realizzate da Santiago Sierra, si possono consultare in *Loudspeakers*, progetto curato da Rosa Martínez alla 51ª edizione della Biennale di Venezia.

²⁸¹ BUCK Louisa, “Not every artist who is new or who is doing something fresh and interesting is 27 years old”, *The Art Newspaper, What’s On*, n° 23, giugno 2009, p. 3.

²⁸² Tra i critici e curatori che sostengono che la struttura della Biennale è obsoleta si cita Estrella de Diego, Lawrence Alloway, Carolina A. Jones ed Elena Filipovic. DE DIEGO E., *Viaje a...op. cit.*, pp.

domande più frequenti è: “di dov’è l’artista?”. Fatto che dimostra che il luogo in cui è nato un artista, o dove è deceduto, permette un primo approccio con l’opera ed è una delle prime informazioni che si desidera acquisire. Se si analizza da questa prospettiva di “arricchimento nazionale” e non di esclusione, o posizione privilegiata, l’identificazione nazionale arricchisce e non impoverisce la mostra.

In generale, prima di emettere un giudizio positivo o negativo su una questione o un argomento è necessario conoscerne la storia. In quest’occasione specifica, prima di emettere l’opinione favorevole o contraria ai padiglioni nazionali, è d’obbligo sapere perché esistono, vale a dire, perché sono stati costruiti.

L’origine risale alla seconda edizione della Biennale (1897), nella quale si nota che il carattere internazionale comportava che gli artisti italiani non avessero spazio sufficiente per presentare i propri lavori²⁸³ nel Palazzo dell’Esposizione, l’unico spazio espositivo in quel momento loro accessibile. Nel 1907, di fronte all’esigenza di offrire una superficie maggiore, Antonio Fradeletto, Segretario generale della Biennale²⁸⁴, propose di collocare le opere degli artisti stranieri nei padiglioni nazionali che si sarebbero costruiti nel recinto dei Giardini. Per ottenere la concessione del terreno, il Paese doveva presentare un progetto e ottenere l’approvazione del comune: una volta acquisito e/o costruito il padiglione²⁸⁵ lo Stato straniero ne assumeva le spese di mantenimento. Questa strategia permetteva non solo di riservare più spazio agli artisti italiani nel Palazzo dell’Esposizione, bensì di evitare all’Ente spese consistenti e garantire la costanza delle partecipazioni estere. Logicamente, i primi ad approfittare del palcoscenico offerto furono le grandi potenze europee: nel 1907 si costruì il primo padiglione nazionale, quello del Belgio, seguito nel 1909 dalla Germania, dall’Ungheria e dalla Gran Bretagna, e nel 1912 da quelli di Francia ed Olanda. La seconda ondata di padiglioni stranieri si registrò

12-19; JONES C., “Biennial Culture... *op. cit.*, p. 82-83; ALLOWAY L., *The Venice...op. cit.*, pp. 12-29; FILIPOVIC Elena, “The Global White Cube” in *The Manifesta... op. cit.*, pp. 63-84.

²⁸³ DI MARTINO Enzo, *BloBiennale. Aneddoti, scandali, curiosità e incidenti alla Biennale di Venezia dal 1895 al 2013*, Edizione speciale per “Il Gazzettino”, 2013; BAZZONI Romolo, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso editore, Venezia 1962, pp. 87-127. La Biennale di Venezia si definisce un’Esposizione Internazionale d’Arte fin dal principio. Il fatto che nella prima edizione si presentassero 150 opere di artisti stranieri e 150 di italiani dimostra che, nei primi anni, la tendenza fu di appoggiare e favorire l’arte nazionale.; MARTINI Maria Vittoria, “Breve historia de I Giardini” in *On translation...op.cit.*, p. 218. Il carattere internazionale della Biennale provocava le lamentele degli artisti italiani che reputavano di non aver spazio sufficiente per esporre i propri lavori.

²⁸⁴ Antonio Fradeletto ricoprì l’incarico di Segretario generale dal 1895 al 1914 e fu, insieme a Riccardo Selvatico, uno dei suoi fondatori.

²⁸⁵ Si usano i termini “acquisire” e “costruire” poiché, una volta ottenuto il consenso del comune, il Paese poteva decidere di costruire da solo il padiglione, occupandosi delle spese e nominando un architetto, o affidarne il compito al comune e farsi carico dell’edificio posteriormente. La questione verrà spiegata dettagliatamente nel capitolo.

durante il governo fascista con l'arrivo di Spagna (1922), Stati Uniti (1930), Danimarca (1932), Svizzera (1932) e Austria (1934). Nel secondo dopoguerra ci fu la terza ondata di richieste, però, a causa della saturazione del terreno, non si poté concedere il permesso a tutti i richiedenti. Tra gli ammessi si citano: Giappone (1956), Finlandia (1956), Canada (1958) e Brasile (1964)²⁸⁶.

Da quanto illustrato, si può comprendere che la possibilità di possedere un'architettura nel privilegiato perimetro ha sempre costituito una grande attrazione per gli enormi vantaggi che offriva, tra questi la visibilità nella scena mondiale. Gli ultimi due paesi a beneficiare del "privilegio" sono stati Australia e Corea del Sud, rispettivamente, nel 1988 e 1995. Da quel momento, sempre più frequentemente, si è osservata la proliferazione dei padiglioni satelliti, che contribuirono al fenomeno di "crescita" della Biennale la quale, dopo essersi "estesa" nell'Arsenale, ora coinvolge l'*urbe* veneziana. Concordemente a quanto affermato magistralmente da Muntadas nella sua critica, questi padiglioni si configurano come i "nuovi ricchi" che, grazie alla posizione emergente nell'economia e politica mondiale, vogliono partecipare all'evento. Altresì a causa della citata saturazione, si vedono obbligati a ubicarsi fuori dal nucleo originale ed a trovare una sistemazione provvisoria, che può essere soggetta a cambi di edizione in edizione: l'Iran nel 2003 si colloca nel Palazzo Malipiero e nel 2005 nella Fondazione Levi, vicino alla Turchia; l'Argentina nel 2001 si installa nel Fondaco dei Tedeschi e nel 2005 nel Palagraziussi, l'antico Oratorio S. Filippo Neri alla Fava. Nel 2009, il Messico, che per la prima volta riesce a partecipare con una mostra individuale, è ospitato dal Palazzo Rota Ivancich, nel Sestier di Castello.

Come si è potuto constatare tanto in questi esempi quanto in quelli precedenti, codesti padiglioni hanno lo svantaggio di situarsi all'esterno dell' "Arcadia"²⁸⁷. Lo svantaggio aumenta se non possiede un'ubicazione stabile. I continui cambi non permettono allo spettatore creare una mappa mentale in cui ricordare la loro posizione, diversamente da quello che accade nei Giardini. Il risultato è una sensazione di disorientamento dato che, se si vuole visitare un padiglione, non si sa "dov'è stato collocato in quest'edizione".

²⁸⁶ Un'esaustiva storia sui padiglioni si può consultare in MULAZZANI Marco, *I padiglioni della Biennale di Venezia*, Electa, Milano 2004 e BAZZONI R., *60 anni...op. cit.*, pp. 87-127.

²⁸⁷ MENNOUR Kamel, MARTÍNEZ Rosa, HOFFMANN Jens, "Three views of "Making Words" in Venice", *The Art Newspaper*, n° 203, giugno 2009, p. 32. Rosa Martínéz: La Biennale di Venezia è rilevante non solo per il contesto che offre –i Giardini ed i suoi padiglioni sono una sorta di Arcadia dove le nazioni possono vivere insieme (...). Traduzione della scrivente.

Pertanto, il problema dei padiglioni satelliti non consiste nella loro dispersione nell'*urbe* veneziana, anche se, evidentemente, è un fattore che non ne agevola la fruizione, bensì è dettato dal continuo cambio di ubicazione.

Di fronte alle critiche che asseriscono che la magnitudine della Biennale e la posizione dei “nuovi ricchi” non permetta una completa fruizione della manifestazione, si può contestare che questo succede in qualsiasi istituzione di grandi dimensioni: quando si va al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o al Museo Nacional del Prado a Madrid, le dimensioni non permettono visitare, in un arco temporale limitato, la collezione permanente e le mostre temporali. Realtà analoga nel Museo del Louvre a Parigi o nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Sarà il visitatore che effettuerà una selezione. Un'altra considerazione imprescindibile è sottolineare come, in qualsiasi mostra d'arte, il pubblico sia estremamente eterogeneo; vi si incontrano coloro che vi partecipano per la prima volta, coloro che assistono a ogni edizione perché “è obbligatorio partecipare” e il pubblico che, data la sua formazione, assiste in qualità d'“esperto”. Gli appartenenti al primo gruppo visiteranno solo il nucleo originale della Biennale, nel Reina Sofia si dirigeranno alla sala del Guernica e nel Louvre a quella della Gioconda; scelte dettate dall'“inammissibilità” di perdersi le cose più importanti. Il secondo gruppo amplierà la sua visita all'Arsenale. Gli “esperti” assisteranno all'evento con un atteggiamento totalmente distinto e il fatto che un'artista che gli interessa non si trovi nel famigerato recinto non costituirà loro alcun problema. È sufficiente pensare ad una persona che ha attraversato l'oceano Atlantico per assistere alla manifestazione, non sarà certo la posizione periferica di un padiglione ad impedirgli di visitarlo.

Altrettanto rilevante è l'attuale struttura della Biennale. Essa costituisce un documento storico di grande spessore, come dimostra il progetto di Muntadas, la sua topografia permette studiare i cambiamenti politici, sociali e storici. Analizzandola, si osserva che i primi padiglioni sono stati costruiti in modo tale da creare un legame visuale con il Palazzo dell'Esposizione. Infatti i padiglioni del Belgio e dell'Olanda si ubicano alla sua sinistra e rivolgono la facciata al viale che conduce allo stesso, come se volessero “indicare il cammino” verso quello che una volta fu il nucleo della mostra. I padiglioni di Norvegia, Stati Uniti e Israele si comportano nello stesso modo, nel lato opposto della strada.

Durante la seconda ondata, l'organizzazione distributiva di Spagna, Danimarca e Stati Uniti forma visualmente una “L” che, da una parte, sembra “chiudere”

l'ambiente, come se volesse assumere la funzione di un "doppio recinto" e, dall'altra, esclude dal campo visivo dello spettatore le architetture più antiche di Francia, Germania e Gran Bretagna.

Oltre all'analisi visiva è obbligatorio conoscere la storia di ogni padiglione e constatare come tutti gli Stati si siano impegnati non solo ad avere un edificio proprio nei Giardini, ma anche perché esso riflettesse la loro identità nazionale.

Come si è già detto, un Paese poteva o acquisire il terreno ed assumere le spese inerenti alla costruzione o delegarla all'Ente-Biennale e farsi, successivamente, carico del costo. In alcune occasioni, l'Ente propose l'acquisto di un padiglione che originariamente era stato sede di un altro stato partecipante. Un esempio sono le vicissitudini del padiglione tedesco e spagnolo, che si intrecciano nella seconda decade degli anni Venti. Nel 1922 Mariano Benlliure, curatore spagnolo nella manifestazione, promosse la progettazione del padiglione nazionale e la Biennale suggerì la riconversione dell'architettura tedesca, proprietà del comune e abbandonato dalla Germania nel 1920²⁸⁸. L'offerta fu rifiutata per la volontà di creare una struttura che caratterizzasse, e quindi celebrasse, le peculiarità della Spagna. Il progetto fu affidato all'architetto Javier de Luque, il quale non deluse le aspettative, disegnando un edificio ispirato al barocco castigliano. Un fatto analogo riguardò il padiglione svedese: negli anni Cinquanta si propose collocarlo in quello già utilizzato dalla Danimarca, al momento in stato di abbandono. Neppure in questo caso la proposta fu accolta. Alex Kandell²⁸⁹ elaborò, nel 1953, un progetto che prevedeva di ubicare il padiglione svedese tra quello cecoslovacco e quello danese. Come di fatto avvenne ed è ben visibile attualmente.

Infine, il padiglione giapponese, la cui proposta di costruzione anticipata da Kokusai Brjitou nel 1931, mentre fu realizzato solo nel 1955²⁹⁰. Anche in questo caso venne offerta, nel 1942, l'acquisizione di quello austriaco ricevendo, nuovamente, un diniego. Se si fosse realizzato l'acquisto proposto, il padiglione probabilmente

²⁸⁸ MULAZZANI M., *I padiglioni...op. cit.*, pp. 46-49. La storia del padiglione tedesco è abbastanza emblematica: progettato da Daniele Donghi nel 1909, fu chiuso durante la prima Guerra Mondiale e aperto nuovamente dal 1992. Nel 1932 fu occupato dall'Austria, conseguentemente al rifiuto della Germania nazista di partecipare alla mostra. La Germania lo occupa di nuovo, questa volta ininterrottamente, nell'edizione successiva.

²⁸⁹ *Ibidem*. Si consiglia consultare il testo per una descrizione dettagliata del progetto architettonico.

²⁹⁰ RED., "Il padiglione del Giappone alla Biennale", *Domus*, Editoriale Domus, Milano, n° 322, settembre 1956, pp. 6-8. Nel 1931 l'edificazione del padiglione giapponese non ha avuto luogo per due motivi: la difficoltà di trovare un luogo adeguato, a causa della poca superficie disponibile, e la crisi economica sofferta dal Paese in quegli anni, che lo obbligarono a posporre il progetto.

avrebbe mantenuto l'austera architettura austriaca e non sarebbe quella leggera struttura di Takamasa Yoshizaka, sospesa su *pilots*, ed ispirata a Le Corbusier.

I fatti ricordati sono sufficienti per dimostrare che la volontà di avere uno spazio proprio nel nucleo originale della Biennale conviveva con il forte desiderio di vedere riflessa l'identità nazionale nell'architetture che ne avrebbe ospitato i rappresentanti.

L'ultimo punto di quest'analisi volge nuovamente l'attenzione al tema dei padiglioni satelliti, che, secondo la teoria condivisa, risultano penalizzati per la loro posizione decentrata. Per dimostrarne l'inesattezza di queste tesi basti riflettere su quanto afferma *Bruce Nauman: Topological Gardens*, progetto con cui Carlos Basualdo ha curato il padiglione degli Stati Uniti nel 2009. La mostra si articola in tre sedi: lo storico edificio concepito da Delano e Aldrich, il palazzo gotico che alloggia gli uffici amministrativi dell'Università Ca' Foscari e il chiostro dell'Università IUAV.

In merito, come spiega Basualdo²⁹¹, il punto di partenza è stato interrogarsi se un'esposizione, grazie alla sua struttura, può aiutare il visitatore a stabilire una relazione tanto con le opere quanto con il contesto in cui si espongono. Nel caso specifico di una mostra che prova a rappresentare una nazione, realtà impossibile, la sfida consiste nel riconoscere questa impossibilità ed integrarla, in modo produttivo, alla logica dell'evento. Di conseguenza, si decise dividere *Bruce Nauman: Topological Gardens* in tre sequenze, fisicamente lontane ma concettualmente complementari. Ogni parte fu organizzata come se costituisse una frase, nella quale le opere sostituiscono le parole. Parole che vengono proposte come ipotetiche note di una partitura musicale che prende forma e diviene comprensibile solo se si ascoltano congiuntamente. Le tre sedi sono una manifestazione visibile della struttura urbana di Venezia e della Biennale e, per mezzo delle sequenze concettuali, si vuole mostrare la logica topologica della produzione di Nauman: permettere al pubblico di avvicinarsi all'opera dell'artista americano mediante la sua esperienza nella città e viceversa. In questo modo si mette in discussione l'ideologia dei padiglioni nazionali, dimostrando che "l'importante" non si situa solo dentro il perimetro dei Giardini: gli spazi esterni possono arricchire l'esperienza estetica dello spettatore e la stessa Biennale. Il fatto di ubicarsi fuori dall'"privilegiato" recinto non rappresenta necessariamente uno svantaggio: tutto dipende dell'importanza che si dà alla

²⁹¹BASUALDO Carlos, "Bruce Nauman: Topological Gardens" in *Bruce Nauman: Topological Gardens*, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia 2009, pp. 182-192.

manifestazione, mediante un progetto curatoriale adeguato, e dal modo in cui si sensibilizza ed educa il pubblico.

Giunti a questo punto, si può affermare con certezza che la Biennale di Venezia è una “micro-città”, dove la storia si riflette nei dettagli della costruzione, ed i padiglioni nazionali corrispondono al criterio di concepire la nazionalità alla fine del XIX secolo. Non bisogna dimenticare che la struttura “originaria” implica che qualsiasi Paese, che voglia ottenere visibilità, deve disporre di un proprio padiglione, anche se situato al margine del nucleo originale.

In risposta a chi giudica “obsoleta” la struttura, si può rispondere che sarebbe assurdo modificarla: significherebbe privare Venezia della sua caratteristica principale, oltre al fatto che il “sistema originario” non ammette cambi. Se, ipoteticamente, si decidesse di “eliminare” i padiglioni nazionali ed organizzarvi mostre tematiche, si continuerebbe a identificarli come “il padiglione olandese”, il “francese” o lo “spagnolo” e si ascolterebbe: “ho visto la mostra che hanno allestito nel padiglione giapponese”. Affermazioni che contraddistinguerebbero ancora di più l’identità nazionale, cioè quello che più sembra “disturbare” i critici.

Non bisogna nemmeno dimenticarsi dell’Arsenale, lì confluiscono artisti di tutto il mondo per riflettere sul tema proposto, di volta in volta, dal curatore. L’Arsenale garantisce dunque l’esistenza di un luogo, di respiro internazionale, dove non si dividono gli artisti in base alla provenienza. I Giardini invece si possono considerare come un recipiente dove confluiscono le idee dei curatori nazionali che, con le loro proposte, arricchiscono la mostra generale. Se si osserva da questo punto di vista, il “fossile del XIX secolo”²⁹² offre possibilità invece di sottrarle.

In ultima istanza: cosa rispondere a coloro che criticano la struttura dei padiglioni nazionali e vogliono modificarla? Per i motivi enunciati in questo capitolo, la struttura non si può e non si deve cambiare. Ciò che si può fare, se la si considera “obsoleta”, è “modernizzarla” senza mutarla.

Bruce Nauman: Topological Garden (2009) e *Punti Cardini dell’arte*(1993) sono due eccellenti esempi di come interagire con gli spazi ed evidenziarne le capacità espressive.

²⁹² Intervista a Estrella de Diego. Allegato 1.

Nella 45^a edizione, Achille Bonito Oliva, sicuro della necessità di rinnovare “il fossile del XIX secolo”, amplia il concetto di padiglione nazionale²⁹³: e chiede ai curatori di convocare un’artista che non abbia un vincolo diretto con il paese ospitante. Seguendo questo *incipit*, il padiglione tedesco ha selezionato Nam June Paik, artista coreano, tenuto conto della sua relazione con la Germania ed della lunga residenza nel Paese.

In questa occasione i due curatori pongono in rilievo come la struttura della Biennale possa continuare ad essere un elemento di ricchezza. Carlos Basualdo articola un progetto curatoriale dimostrando come quello che generalmente si considera uno svantaggio (situarsi fuori dallo storico perimetro) possa divenire un elemento che offre una diversa e distinta prospettiva. Achille Bonito Oliva elimina quanto giudica obsoleto, segnalando:

“la constatazione di come l’arte contemporanea si sia formata attraverso il nomadismo culturale e la coesione dei linguaggi. Sottoposta al confronto serrato col mondo della tecnica e l’evoluzione della società moderna, essa ha dovuto accettare l’idea del viaggio, il riferimento ad altre culture per ritrovare energia e forza espressiva.(...) L’internazionalità del arte ne [della cultura] costituisce il valore morale e fonda la necessità espositiva, in quanto capace di coniugare la coesistenza delle differenze.(...) Il progetto della XLV edizione della Biennale di Venezia porta come titolo unitario *Punti Cardinali dell’arte* proprio per rivendicare una diversa progettualità culturale, non poggiante sulla superbia unificatrice e teorica ma piuttosto su una *struttura a mosaico, tesa alla lettura della complessità internazionale dell’arte mediante tasselli espositivi di temi, contesti e personalità individuali della creazione artistica.*”²⁹⁴.

²⁹³ BONITO OLIVA Achille, “Punti Cardinali dell’arte” in *XLV Esposizione internazionale d’arte La Biennale di Venezia*, La Biennale di Venezia, Venezia 1993, pp. XXIII-XLI. Nel testo, Achille Bonito Oliva espone la genesi del progetto curatoriale, il proposito e le difficoltà economiche incontrate.

²⁹⁴ *Ibidem*, pp. XXIII-XXIV. Le sottolineature sono a cura dell’autore di questa tesi.

***Lo inadecuado* come forma d'essere, pensare e comportarsi**

Quando si pensa ad un'opera d'arte si è soliti immaginare una pittura, un bozzetto o una scultura e, conseguentemente, un artista come un pittore o uno scultore. Dora García non appartiene a nessuna delle categorie citate perché lei è un'artista che “crea situazioni”.

Lo inadecuado, progetto presentato alla 54^a Biennale di Venezia, è un chiaro esempio di come Dora García non produca oggetti d'arte, destinati ad esistere solo dentro un contesto istituzionale o commerciale, bensì genera realtà parallele, idea *performance* e costruisce siti web. Per la sua stessa conformazione, la sua opera non esiste autonomamente: diversamente da un dipinto o una scultura, che si collocano in uno spazio ed esistono indipendentemente dalla presenza dello spettatore, il suo prodotto ha bisogno di quest'ultimo per prendere forma, per vivere.

Dopo questo breve chiarimento introduttivo, necessario per avvicinarsi alla sua produzione artistica, si può incominciare l'analisi di *Lo inadecuado* e chiedersi il perché del titolo.

In primo luogo, come dichiara Katya García-Antón²⁹⁵, curatrice del padiglione spagnolo, l'artista vuole usare come materiale di lavoro la sua sensazione di “inadeguatezza”, il suo sentimento di difficoltà prodotto dalla nomina a rappresentante della Spagna alla Biennale di Venezia. Ciò perché, “un artista è inadeguato per rappresentare un Paese, un Paese non è adeguatamente rappresentato da un artista”²⁹⁶.

Diversamente da quanto interpretato dalla stampa, *Lo inadecuado* non si limita a riflettere la sensazione provata dall'artista per la sua nomina, bensì racchiude una ricerca molto più ampia e profonda, la cui origine si trova nei progetti anteriori. Coloro che partecipano al progetto devono concepire l'essere “inadeguato” *as a*

²⁹⁵ Il 5 maggio 2011, nel Círculo de Bellas Artes de Madrid, ha avuto luogo la presentazione del progetto. In quest'occasione, Katya García-Antón afferma: “Dora vuole usare la sua sensazione di inadeguatezza come materiale di lavoro. Cosa significa essere adeguato? Quali sono i momenti di “inadeguatezza” nella nostra cultura? È un modo per resistere all'omologazione? (...)”. Traduzione della scrivente.

²⁹⁶ BARAVALLE Marco, CASAVECCHIA Barbara, “Pensieri intorno a un tavolo” in *Mad Marginal Cahier #2: L'inadeguato/Lo inadecuado/The Inadequate*, Sternberg Press, Berlino 2011, p. 206. Affermazione di Dora García. Traduzione della scrivente.

*formal construction*²⁹⁷, ed esplorare le molteplici forme ed aspetti del concetto di “inadeguatezza”.

Concordemente con quanto sostiene Erving Goffman in *The Presentation of Self in Everyday Life*²⁹⁸, il miglior modo per comprendere l’interazione sociale che si produce nella vita quotidiana è servirsi della metafora della rappresentazione teatrale: quando una persona si relaziona con altre cerca di trasmettere, in modo più o meno cosciente, una precisa impressione di sé. Interpreta un determinato ruolo, che corrisponde all’immagine che vuole infondere. In questo modo, qualsiasi tipo di relazione sociale è una *performance*, che prende forma sul palcoscenico della vita quotidiana, per comunicare con gli spettatori e compiacerli.

Seguendo questa linea di pensiero, si può constatare che il nucleo di molti progetti di Dora García, e in questo caso concreto *Lo inadecuado*, trova la sua origine in un’amplia e lunga ricerca che ha come soggetto la relazione tra l’autore ed il pubblico, l’attore e lo spettatore, tra chi parla e chi ascolta.

The Beggar’s Opera, progetto presentato al Skulptur Project Münster nel 2007, è il “predecessore concettuale” di *Lo inadecuado*. L’artista prova a contraddire le aspettative che si hanno quando si assiste a una mostra, ovvero entrare in uno spazio definito e “vedere” un’opera d’arte. A Münster ha ideato un’opera che è esattamente il contrario di quello che si spera di vedere in un’esposizione di sculture in uno spazio pubblico: ha resuscitato Charles Filch, personaggio inventato da John Gay nella novella *The Beggar’s Opera* ed usato da Bertolt Brecht in *Die Kleinbürgerhochzeit*, per fargli condurre per tre mesi la vita di un vagabondo²⁹⁹. Ogni settimana *The Beggar* partecipava, come unico protagonista, nel suo spettacolo di *stand-up comedy*, in modo da rendere più concreta la sua presenza per il pubblico che assisteva all’evento. Quando non era occupato nelle rappresentazioni teatrali,

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 207. “Il concetto di ‘inadeguato’ deve intendersi come una costruzione formale, con le stesse qualità di un buon testo o di una buona storia: l’obiettivo del lavoro non sono le buone intenzioni, e nemmeno la trasmissione delle informazioni. (...) Tutti gli interventi costruiscono una singola *performance*, complessa e prolungata (fuori dal padiglione e fuori dal limite di tempo dell’ “aperto al pubblico”), esplorando il concetto di “inadeguato” nelle sue molteplici forme”. Traduzione della scrivente.

²⁹⁸ GOFFMAN Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Books, Nueva York 1959. Nel libro Goffman usa la terminologia del mondo del teatro: l’azione si svolge in uno scenario (*stage*), l’opera si prepara dietro le quinte (*backstage*), e gli attori, per rendere più credibile l’interpretazione, hanno un abbigliamento adeguato.

²⁹⁹ FRANZEN Brigitte, KÖLIN Kasper, PLATH Carina, *Sculpture Projects Muenster 07*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia 2007, pp. 90-93; RUBIRA Sergio, “Entrevista a Dora García”, *Exit Express*, Olivares y Asociados, Madrid, n° 29, estate 2007, pp. 16-17.

viveva come un vagabondo e provava ad ottenere il denaro, necessario per la sua sussistenza, raccontando storie o vendendo oggetti.

Per mezzo di questa *performance*, in tempo reale e in uno spazio specifico, Dora García ha teso a dimostrare in che modo le aspettative o le idee che si hanno quando si visita qualsiasi tipo di mostra possano arrivare a modificare il significato dell'opera presentata; essendo esattamente il contrario di quello che ci si aspetta. Inadeguato è “essere goffo e incompsto, parlare e muoversi equivocatamente; essere un gigante pericoloso, un distruttore di mondi. Come ogni psicotico e comico sa, una mossa falsa, eseguita con precisione, può perforare il tessuto sottile della realtà (...)”³⁰⁰, per usare le parole di Erving Goffman.

È questo il concetto di “inadeguato” o “inadeguatezza” che bisogna aver presente quando ci si avvicina allo studio del padiglione spagnolo e non solo il comprensibile timore generato dalla scoperta di essere l'artista selezionata per rappresentare la Spagna nell'architettura nazionale³⁰¹.

Una volta chiarito questo punto si può tornare allo studio di *Lo inadecuado*, una *performance* che si prolunga per tutti i sei mesi della Biennale, composta da oggetti, conversazioni, monologhi, testi teatrali e dibattiti.

Con questo progetto, Dora García trasforma il padiglione nazionale in un laboratorio di idee ed esperienze: è una sfida a tutti i parametri che caratterizzano una mostra. Generalmente, quando uno spettatore visita una mostra deve collocarsi in una determinata posizione per comprendere le opere; quando si assiste ad una *performance* c'è un'ora precisa a cui presentarsi e degli attori da osservare. In questo caso non c'è un momento concreto per visitare lo spazio, e neanche una zona che offra un punto di vista privilegiato per captare più facilmente l'essenza di quanto avviene. Ciò si deve al fatto che il padiglione non contiene solo un'opera d'arte, ma molteplici e mutanti. Non c'è un'ora in cui comincia e in cui termina la *performance*, essa è continua. Il visitatore si trova in un oceano e nessuno gli dice cosa deve guardare e fare: deve attivarsi da solo, imparare la modalità corretta di interagire con l'opera per capirla e farne parte. Una volta appreso a nuotare, può godersi l'esperienza.

³⁰⁰ GOFFMAN Erving, *Encounters: two studies in the sociology of interaction*, Indianapolis, Bobbs-Merrill 1961, p. 82.

³⁰¹ MEATS Sandrine, “Dora García: Interview: Dora García”, *InitiArt Magazine*, 27 de septiembre de 2012 in <http://www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=64> (consultato il 23 aprile 2014).

Il progetto si divide in tre parti: le prime due si svolgono nel padiglione stesso e la terza nella realtà virtuale del web.

All'interno del padiglione vi sono diversi elementi che non si possono considerare opere d'arte concluse, ma "strumenti d'appoggio" per eventi che prenderanno forma durante la Biennale. Difatti, il pubblico, che entra nell'edificio e passeggia per le sale, trova cartelli, bacheche, tavole, immagini e testi (Fig. 43) che non hanno alcuna relazione tra di loro. Continua il suo percorso senza capire qual è il filo conduttore del discorso. Si chiede qual è l'inizio e quale la fine e non li trova. Questo perché, come si è detto, non esiste né un inizio né una fine. Questi strumenti d'appoggio si "attivano", diventano oggetti utili, durante le *performance*, i discorsi e gli incontri ai quali partecipano attori ed esperti dell'arte contemporanea³⁰². Ogni giorno "si sveglia" un'opera diversa, per poi "addormentarsi" nuovamente e lasciare, l'indomani, spazio ad un'altra.

La seconda parte dell'intervento è *Instant Narrative* (Fig. 45), una *performance* continua, una "dattilografia di eventi"³⁰³. Consiste in un personaggio, seduto nella piattaforma della sala centrale che scrive quello che vede e sente nel padiglione. Gli scritti si proiettano su uno schermo nel quale si "imbatte" lo spettatore in un momento determinato della visita. Egli può riconoscersi o meno nelle frasi proiettate, nello stesso modo in cui può aver catturato l'attenzione o essere passato inosservato all'uomo che scrive a computer. Se egli si riconosce, Dora García ha raggiunto l'obiettivo desiderato: mettere a confronto due livelli di percezione, quella che una persona ha di se stessa e quella che hanno gli altri, come fece Dan Graham con i suoi video negli anni Settanta. Si stabilisce così un distacco radicale tra oggettività e soggettività.

Per concludere, esiste anche il Blog: *Contribute to The Inadequate* (Fig. 46): un diario collettivo in cui si può consultare un riassunto dettagliato di quello che succede e dove qualsiasi persona può intervenire per commentare le *performance*, partecipare virtualmente nei *workshops* o semplicemente raccontare la sua esperienza nel padiglione.

Le tre parti in cui è composto *Lo inadecuado* sono particolarmente utili per comprendere le linee di ricerca e di sperimentazione di Dora García, dato che, come

³⁰² BARAVALLE M., CASAVECCHIA B., "Pensieri intorno...*op. cit.*, p. 207. Dora García ha convocato principalmente esperti italiani, sostenendo che "dato che la biennale è italiana i partecipanti devono essere italiani".

³⁰³ BREA José Luis, "Dora García" in *100 artistas españoles*, EXIT publicaciones, Madrid 2008, p. 176.

lei stessa afferma, nel momento in cui ha accettato di rappresentare la Spagna alla Biennale di Venezia, ha accettando l'incarico di presentare il suo lavoro, il suo modo di lavorare³⁰⁴, nel padiglione nazionale e non di essere la rappresentante dell'arte spagnola del momento. Per la sua struttura *Lo inadecuado* è affine a *Insertos en Tiempo Real*³⁰⁵, progetto che include varie *performance* con le quali l'artista pretende di intervenire “in situazioni reali in un tempo reale”³⁰⁶.

Entrambi si muovono attorno a due concetti fondamentali: da una parte, la “durata” della prodotto artistico e, dall'altra, il modo in cui il pubblico percepisce le opere d'arte. Dato che le *performance* possono durare ore, o varie settimane, è impossibile riassumerle in un momento concreto e rendersi conto della sua complessità assistendo solo ad una parte.

Come si vedrà, gli esempi analizzati in seguito dimostrano che tale lavoro attraversa la frontiera tra la realtà e la finzione, tra la presunta spontaneità e l'imposto, per porre in discussione il grado di verità presente nella realtà.

All'interno del padiglione si trovano poster, libri, manifesti e cartelli che non hanno nessuna relazione tra loro, saranno i *performer* ad “attivarli” durante il loro operare. Questi oggetti sono gli “strumenti d'appoggio” che l'artista usa abitualmente e che, in questo caso, sono a disposizione dei visitatori. Uno “strumento d'appoggio” è un “contenitore concettuale”³⁰⁷: un oggetto comune, uno spazio anonimo, un elemento quotidiano usato in un nuovo contesto partendo dalla sua reale funzione. In *Perplejidad* (1999), un nastro di demarcazione, come quelli collocati dalla polizia per impedire il transito nella scena di un crimine, delimita un definito spazio vuoto che assume la forma di un triangolo. Nel nastro è scritta la parola “perplexità”. Questo procedimento permette di oltrepassare l'uso pratico dell'oggetto, introducendolo in una nuova dimensione simbolica, appropriandosi di esso e modificandone il funzionamento davanti allo spettatore: la de-contestualizzazione del oggetto convive così con la sua abituale operatività.

³⁰⁴ Dichiarazione dell'artista nella presentazione del progetto che ha avuto luogo nel Círculo de Bellas Artes de Madrid il 5 maggio 2011 e che ribadisce in altre interviste. MEATS S., “Dora García...*op. cit.*”, e ACHIAGA Paula, “Dora García. El Arte no tiene que entenderse en absoluto”, *El Cultural.es* 5 maggio 2011 in http://www.elcultural.es/noticias/ARTE/1601/Dora_Garcia (consultato il 23 aprile 2014).

³⁰⁵ *Insertos en Tiempo Real* è un sito web in cui l'artista dettaglia l'evoluzione di dieci *performances* (*Proxy*, *La Pared de Cristal*, *The notebook*, *Para Siempre*, *Todas las Historias*, *La Multitud*, *El Mensajero*, *Lo Posible*, *Coma* y *El Reino*). Grazie alla sua configurazione, si può considerare un diario visivo e testuale dei suoi progetti.

³⁰⁶ RUBIRA S., “Entrevista a ...*op. cit.*”, p. 16.

³⁰⁷ DEL RIO Victor, “Dora García”, *Cimal: Arte Internacional*, Pascual Lucas Catalá, Valencia, n° 56, 2003, p. 43.

Qualsiasi tipo di “strumento d’appoggio” non possiede alcuna utilità che non discenda da chi lo “attivi”. Ciò a riconferma che i lavori di Dora García non esistono autonomamente: non si tratta di oggetti d’arte destinati ad esistere solo dentro un contesto istituzionale o commerciale, bensì di concetti che strumentalizzano i testi, le fotografie, le rappresentazioni e le installazioni.

È esattamente questo che accade nel padiglione quando Charles Fisch e Jacok Tamm, rispettivamente con *Best Regards from Charles Fisch* e *Real Artist don’t have teeth*, usano gli oggetti –vetrine, bacheche, poster, libri, fotografia- come “strumenti d’appoggio” per le loro riflessioni. Di nuovo i protagonisti di *Museo dell’arte contemporanea italiana in esilio* e *Sensibili alle foglie* “attivano” il materiale presente nelle vetrine, mentre il poeta e artista Aldo Piromalli le arricchisce con le lettere indirizzate a *Lo inadecuado*³⁰⁸.

Un’altra caratteristica del suo modo di lavorare è l’uso della finzione come strumento per costruire realtà possibili³⁰⁹: una persona, una qualunque, è “il materiale” che permette una connessione tra ciò che è spontaneo e ciò che imposto, tra la conoscenza e l’ignoranza, tra la coscienza e l’incoscienza. L’artista dà forma a coreografie dove il pubblico, di fronte ad una realtà apparentemente normale, vi partecipa con le sue reazioni, senza esserne cosciente.

In *The Tunnel People* (2000) tre attori, due uomini e una donna, recitano, seguendo un copione, in un vagone della metropolitana di Bruxelles. Nello scompartimento, gli attori entrano a formare parte della realtà dei passeggeri che, incoscientemente, sono gli spettatori. Con il loro comportamento fuori dal comune suscitano delle reazioni nel pubblico³¹⁰ che, attraverso di esse, partecipa alla *performance* e la prolunga fuori dello scompartimento nel momento in cui, dopo aver registrato nella propria memoria l’accaduto, lo racconta nelle ore successive. L’interazione sorta offre, in tal modo, un riflesso del “codice della realtà”.

³⁰⁸ Per una descrizione dettagliata PIETROIUSTO Cesare, MEO Alessandra, “Il Museo dell’arte contemporanea italiana in esilio” in *Mad Marginal... op.cit.*, pp. 74-91.; VALENTINO Nicola, “Sensibili alle foglie” in *Mad Marginal... op.cit.*, pp. 66-73, e le testimonianze nel sito web *TheInadequate.net*.

³⁰⁹ WITTOCX Eva, “Dora García: formas de ver” in MARTÍNEZ Chus (a cura di), *Introducción a un estética científica*, Fundación Telefónica, Madrid 2005, pp. 25-30.

³¹⁰ Nel vagone sono state collocate due videocamere per registrare le *performance* e le reazioni del pubblico non informato. Il materiale raccolto (video e fotografie), insieme ai commenti ed alle riflessioni dell’artista, si può consultare nel sito web *TheTunnelPeople* in <http://doragarcia.org/tunnelpeople/index.html#> (consultato il 2 aprile 2014).

In *La Pared de Cristal*³¹¹ (2001) riprende lo stesso concetto, però lo interpreta in modo diverso dato che chiarisce come determinate attività quotidiane o apparentemente spontanee siano, in realtà, imposte. In questo caso due persone sono costantemente collegate tra loro con degli auricolare e si danno reciprocamente degli ordini. Una *performer* è nella galleria, in presenza di un pubblico informato; l'altra cammina per strada ed entra in contatto con i passanti. Diversamente da *The Tunnel People*, in questo caso ci sono due tipi di pubblico: i visitatori informati ed i passanti ignari. Solo il rapporto con i secondi offre come risultato un riflesso nel codice della realtà, mentre i primi sono complici del sistema dell'arte. Un'incognita aggiunta è che gli attori non sanno se il suo omologo sta portando a termine fedelmente gli ordini ricevuti e non conoscono le reazioni dei rispettivi spettatori.

Nel caso specifico del padiglione, *El Mensajero*³¹² è la *performance* che riflette meglio l'uso delle persone come "materia prima"; permette la costruzione di possibili realtà, l'interazione tra la conoscenza e l'ignoranza, la conseguente sensazione di inadeguatezza prolungata. Qui Dora García chiede ad un attore di memorizzare un testo in una lingua che non conosce. Appresa la frase, deve uscire nel mondo reale e conversare con le persone fino a quando non incontra qualcuno che capisca quello che sta dicendo. L'interlocutore sarà chi aiuta il messaggero a capire il messaggio che trasmette. Se non si riesce a trovare qualcuno in grado di interpretarlo, rimarrà senza senso e l'attore non comprenderà mai il senso della propria missione. Nessuno può ipotizzare con esattezza quando dura la *performance* poiché essa si conclude solo nel momento in cui il messaggio viene decifrato.

Con questo protocollo di lavoro si moltiplicano gli eventi possibili: una persona che cammina per strada crea una serie di realtà diverse che sono anche il riflesso delle diverse incapacità di relazionarsi con gli altri.

Il concetto di "inadeguato" si prolunga nel tempo e nello spazio: inadeguato è il messaggero che porta con sé un messaggio di cui ignora il significato; inadeguato si sente il pubblico quando entra in contatto con questo strano personaggio che parla

³¹¹ *La performance* è stata presentata al Festival a/d Werf a Utrecht (Olanda) dal 17 al 27 maggio 2001 e, successivamente, riprodotta in parte a Marres Maastrich il 6 ottobre 2001. Per una documentazione completa del progetto si consulti il sito web *Insertos en Tiempo Real* in <http://doragarcia.org/inserts/pareddecrystal/index.html> (consultato il 4 aprile 2014).

³¹² *El Mensajero* ha avuto luogo per la prima volta a Bruxelles nel 2002. Alla 54ª edizione della Biennale di Venezia, Dora García presenta la *performance* ad agosto. Per quanto concerne la prima, si può consultare "El Diario del Mensajero" in *El Mensajero* in <http://doragarcia.org/inserts/elmensajero/bruselas/info.html> (consultato il 9 giugno 2014), mentre la seconda in *TheInadequate* in <http://theinadequate.net/> (consultato il 2 aprile 2013).

una lingua incomprensibile e che gli spiega: “Mi pagano per farlo (...) Quello che dico non mi concerne. Il messaggio non è per me (...) Se fosse per me sarebbe in una lingua che io possa comprendere (...) Non devo comprenderlo, solo portarlo”³¹³. E, per concludere, inadeguata è la situazione che si crea.

Tale circostanza cambia quando il messaggero riesce a trovare qualcuno che comprende quello che sta dicendo. Quando accade, il portatore dell’incognita è l’unico inadeguato nel frammento della realtà che si sta vivendo, perché continua ad ignorare le frasi recitate. Il “ricevente”, adesso l’ “adeguato”, è l’unico che può aiutarlo a mutare la sua condizione.

Un altro aspetto del suo lavoro consiste nel porre in questione la realtà espositiva e la relazione tra lo spettatore e l’opera per mezzo dell’interazione tra l’artista ed il visitante: colloca una persona nello spazio espositivo al quale si reca il pubblico per “vedere” l’opera. Si stabilisce così una situazione ambigua ed interessante tra colui che assiste alla mostra e colui che ne forma parte. Lo spettatore percepirà la stranezza della sua presenza solo se rimane il tempo sufficiente per captare che la sua attività non è convenzionale, tanto per il tempo trascorso nella sala quanto per la condotta. Inoltre, la permanenza duratura del *performer* si contrappone al tempo discontinuo del pubblico.

In questo modo, Dora García altera la situazione convenzionale incidendo nelle forme di mostrare e percepire l’arte: un primo esempio di questa linea di ricerca è *Proxy*, progetto presentato per la prima volta nella Galleria Juana de Aizpuru di Madrid, nella sezione *Project Rooms* di ARCO 2001³¹⁴. L’artista ha inviato, a suo nome, un’attrice ad “istallarsi” nello stand della galleria durante tutta la giornata, circondata dalle opere e dagli spettatori. Non avendo preparato nessun copione, la *performer*, inizialmente, si comportava come il resto delle persone presenti alla mostra. Allo scadere del tempo che si è soliti dedicare a quest’ultima, l’attrice cominciava ad assumere comportamenti insoliti: leggeva, sbadigliava, si sedeva sul pavimento, si appoggiava al muro e mangiava. Questa seconda fase suscitava, “attivava”, l’attenzione del pubblico, che si rendeva conto del suo comportamento

³¹³ *Ibidem*. Traduzione della scrivente.

³¹⁴ Dopo l’apparizione in *Project Rooms*, *Proxy* è stata realizzata nel ciclo di mostre *Mínimo Común Denominador* nella Sala Montcada di Barcellona nel 2002. Qui l’artista presenta altre due opere (*Coma* e *Todas las historias*) che hanno molte affinità con *Proxy* perché continuano ad analizzare la relazione tra il pubblico e l’opera, sebbene con approcci diversi: in *Coma* una cinepresa registra tutto quello che succede nella mostra e dopo lo espone come opera d’arte; in *Todas las historias* utilizza la realtà virtuale di internet per collezionare storie scritte dall’artista e rese realtà da chi le legge. Per mezzo della lettura l’utente assume il ruolo del *performer*.

anomalo e cominciava ad interrogarsi sulla condotta della donna, concentrandosi sulle sue azioni. In questo modo il visitatore entra a formar parte della *performance*, ignorando ancora il ruolo che egli gioca ed il significato della presenza di lei.

Proxy rappresenta una replica dello spettatore e la sua ragione d'essere si giustifica solo con la presenza di quest'ultimo. Si crea così un gioco ambivalente nel quale, da una parte, non si sa se lo spettatore è parte della mostra o se è solamente colui che vi assiste e, dall'altra, egli perde la capacità di giudicare ed attuare, dovendo ridefinire il suo ruolo nella sala per ricomporre le aspettative perturbate.

Come in *Proxy*, anche in *Instan Narrative* un *performer* occupa permanentemente lo spazio espositivo e qui lo fa senza dissimulare la sua funzione: seduto nel centro del padiglione osserva e “registra” tutto quello che vede ed ascolta –l'aspetto, il comportamento e gli atteggiamenti del pubblico- per poi trascrivere le sue impressioni nello schermo del computer che ha davanti agli occhi. Quanto descritto si proietta su un altro schermo, collocato in un'altra sala dell'edificio, annullando così qualsiasi tipo di relazione con lo scrittore. Nel momento in cui il pubblico si imbatte nel testo, intuisce che qualcuno l'ha osservato e che, probabilmente, continua a farlo. Le poche linee proiettate possiedono un grande potere perché, da una parte, testimoniano le impressioni che lo scrittore ha avuto di una persona; dall'altra, quest'ultima si vede attraverso gli occhi di un'altra, avendo così una prospettiva diversa di se stessa. Per ultimo, il soggetto delle descrizioni, sapendo che il suo comportamento è sottoposto ad un'osservazione critica, genera un complesso sistema di feedback ed inizia a “recitare” per trasmettere l'immagine che vuole che gli altri abbiano di lui.

Si innesca così un complesso gioco psicologico tra quello che trasmette una persona, la percezione che un'altra ha di essa, l'immagine che si vuole dare di se stessi e quello che si è realmente. Dora García dimostra abilmente che, come sostiene Goffman in *The Presentation of Self in Everyday Life*³¹⁵, quasi tutti i rapporti sociali sono una *performance* cui unico obiettivo è compiacere il mondo circostante.

Ricapitolando: fino adesso si è visto in che modo il padiglione spagnolo si configura come uno spazio apparentemente vuoto, occupato solo dagli “strumenti d'appoggio” che i *performer* “attivano”, da *work-shop*, da incontri e dibattiti. Alcuni riflettono sull'esilio, la marginalità, l'esclusione, l'essere un *outsider*; sensazioni che si spostano al pubblico, il quale in molte occasioni si sente inadeguato in un contesto

³¹⁵ GOFFMAN E., *The Presentation ...op. cit.*

che non capisce del tutto ed, in altre, vi partecipa senza problema. A tutto ciò si aggiunge una persona, seduta nel centro del padiglione, che racconta, analizza ed interpreta tutti gli avvenimenti dello spazio circostante, riportando le sue impressioni su uno schermo che può essere letto da tutti. Questo crea un mondo parallelo, dove si altera una situazione convenzionale influenzando le forme di mostrare e percepire l'arte, e dove i visitatori si trasformano in opere ignare, osservate da un *performer* che è il responsabile del loro “cambio d'essere”.

Sono queste le marionette che muove l'artista per ottenere che la sua *performance* prolungata ed inconclusa possa nascere, vivere e crescere.

Particolarmente interessante è quello che succede quando i ruoli si invertono ed il pubblico prende il controllo delle redini attuando come gli stessi *performer*, fatto che genera un certo sconcerto dato che “non si sa cosa sta succedendo”. Un caso esemplare è *Untitled (4)*, l'intervento anomalo e non programmato di Artificio e Trojart³¹⁶.

Il 30 agosto 2011, i due artisti entrano nel padiglione, occultando il volto con una maschera bianca, e camminano fino a quando uno si siede vicino al “ragazzo al pc”³¹⁷ ed incomincia a scrivere sulla sua lavagna portatile. In questo modo assume lo stesso ruolo che ha il *performer* di *Instant Narrative*: osserva ciò che lo circonda, “registra” le sue impressioni, sviluppa ipotesi e formula conclusioni. Il *performer*, che ignora quello che sta succedendo, assume la stessa funzione del pubblico, trasformandosi in un complice dell'attuazione.

Incominciano così ad analizzarsi reciprocamente, a scrivere quello che credono che l'altro stia pensando e facendo. Il “ragazzo al pc” scrive: “Sopraggiungono due ragazzi con la t-shirt della Biennale e maschere bianche sul volto. In effetti non so neanche io di cosa si tratti ... presumo che uno mi stia facendo un ritratto. Raccomanderei attenzione nel tracciarmi il naso”. Il “ragazzo al pc” pensa che il “ragazzo mascherato” gli stia facendo un ritratto, dato che, come succede spesso quando qualcuno sta disegnando, la gente si avvicina per osservare l'atto della

³¹⁶ La *performance* integrale si può vedere in *Untitled (4)*, Artificio e Trojart in <http://artificio-trojart.weebly.com/speciale-54-biennale-di-venezias.html> (consultato il 2 maggio 2014).

³¹⁷ “Ragazzo al pc” è il nome che Artificio e Trojart hanno dato al *performer* di *Instant Narrative* e che hanno usato in *Untitled (4)*; per riferirsi al ragazzo che vi si è seduto accanto usano “ragazzo mascherato”. Per fedeltà e rispetto al loro operato, da questo momento ci riferiremo a lui in questo modo.

creazione³¹⁸. In realtà non lo sta ritraendo, ma scrivendo quello potrebbe stare pensando: “Il ragazzo al pc pensa: ‘io sono una *performance*, io sono un’opera d’arte’. Secondo il motto di Gino De Dominicis “è il pubblico che si espone all’arte e non viceversa”.

Il gioco intrapreso raggiunge conseguenze estrema; se in un primo momento il “ragazzo al pc” e il “ragazzo mascherato” si erano scambiati i ruoli, finiscono per essere nel contempo il *performer-reporter* e il *pubblico-opera*.

In questo suggestivo interscambio di opinioni, ipotesi e punti di vista, si può affermare che l’opera di Dora García ha raggiunto il culmine perché il pubblico si è impadronito della struttura concettuale e tecnica di *Lo inadecuado* e ha iniziato ad arricchirla con contributi personali, estendendo la sensazione di inadeguatezza, marginalità ed incomprendimento a coloro che dovevano generarla.

Il blog *Contribute to The Inadequate* è la terza parte del progetto, l’unica che ha luogo fuori dal padiglione e l’unica che “sopravvive” come testimonianza fisica.

In prima istanza, è utile sottolineare che quasi sempre i suoi progetti sono accompagnati da un sito web, che o è uno strumento d’appoggio, un valore aggiunto, o parte integrante del progetto. Questo perché Dora García identifica internet come un importante mezzo di comunicazione³¹⁹, capace di arrivare ad un pubblico molto ampio: non solo permette ai visitatori di trovare materiale inedito sulla mostra medesima, bensì raggiunge le persone che non calpesterebbero mai un museo. Oltre ad avvicinare coloro che navigano in internet, fa conoscere la sua produzione artistica e li invita a partecipare, scrivendo un quaderno (*The Notebook*) o rispondendo a delle domande (*La esfinge*).

The Notebook (2001) è uno spazio virtuale che le persone possono usare liberamente per scrivere frammenti di vita quotidiana. Seguendo le indicazioni dell’ideatrice: “Il *Notebook* succede in qualsiasi momento ed in qualsiasi luogo. Un nuovo taccuino vuoto, su cui inizi a scrivere e in cui scrivi tutto ciò che ti passa per la testa, tutto ciò che succede mentre scrivi; nel momento in cui smetti di scrivere (perché sei annoiato, stanco o perché hai altre cose più urgenti da fare) la nota finisce. Chiudi il

³¹⁸ *Untitled (4)* ... *op. cit.* Il “ragazzo al pc” scrive: “Come spesso accade, del pubblico si raccoglie dietro al disegnatore: vedere la magia della creazione è sempre una cosa appagante”.

³¹⁹ Il sito web dell’artista si può considerare un catalogo completo dei suoi progetti terminati ed attuali. Costantemente aggiornata, raccoglie informazioni su detti progetti e contiene i collegamenti necessari per accedere al sito web di ognuno di essi. *Dora García* in <http://www.doragarcia.net/> (consultato il 2 aprile 2013).

taccuino”³²⁰. Così facendo, la realtà virtuale di internet raccoglie esperienze vissute, ricordi reali e sogni, rimorsi e consolazioni, o semplicemente immagini con cui incorniciare la finestra sopra la scrivania. Mentre l’autore dirige i suoi pensieri ad anonimi lettori, essi si impadroniscono di frammenti di vite altrui.

Meno riflessiva e più attiva è *La esfinge*³²¹ (2004); una voce di giovane donna espone all’utente di internet una serie di domande, a cui può rispondere con un <<si>> o un<<no>>. Per passare alla domanda successiva è sufficiente dare una risposta, anche se completamente soggettiva³²². Dato che tutte le risposte devono essere personali, per decidere se sono corrette o meno, si confrontano con quelle data da Dora García. Il gioco termina nel momento in cui non coincidono.

Se gli esempi che si sono citati sono progetti indipendenti ed autonomi, *Contribute to The Inadequate* è uno “strumento d’appoggio”, un valore aggiunto di *Lo inadecuado*. Come si è già detto, si può definire un diario collettivo: agli articoli di Dora García si sommano quelli dei *performer* ed i commenti di chi ha visitato il padiglione o ha partecipato ad una determinata attività.

Il diario collettivo diviene una banca dati molto importante perché consente di studiare la *performance* prolungata che, in quanto tale, non lascia altre tracce, altre memorie cartacee. Il catalogo, che è ben presente, non si configura come un testo esplicativo del progetto, ma piuttosto come una raccolta di pensieri, idee etc.

Anche nel blog si può vivere una precisa sensazione di “inadeguatezza” dettata dal fatto che non è previsto l’uso di una lingua comune: tutti possono scrivere nella lingua preferita, questa libertà comporta che ci siano “entrate” in inglese, italiano, spagnolo e francese, le quali, essendo prive di traduzione, si possono capire solo se si conosce la lingua in cui sono scritte. L’alienazione aumenta quando un *post* è scritto in diverse lingue così che, se non si conoscono tutte, la comprensione è destinata a rimanere parziale. La componente poliglotta, espressamente richiesta dall’artista, fa assomigliare il blog al catalogo, i cui saggi sono scritti nella lingua madre

³²⁰ *The Notebook* in <http://doragarcia.org/inserts/notebook/index.html#> (consultato il 9 giugno 2014). Breve descrizione del progetto da parte dell’artista. Traduzione della scrivente.

³²¹ Il progetto è stato creato originalmente per internet. Dopo l’esito ottenuto, è stato adattato all’ambito museale, questa volta con il titolo in inglese *-The sphinx(2005)-*. Nella sala della mostra si ode una voce che ripete, continuamente, la stessa domanda fino a quando qualcuno non risponde <<sí>> o <<no>>. Anche in questo caso la risposta è soggettiva e il gioco finisce quando la risposta del visitante non coincide con quella dell’artista. In occasione della Biennale, Dora García ha riproposto *The sphinx* nella sezione “Rehearsal/Retrospective”, il 3 e 7 giugno 2011.

³²² Le domande sono molto generali: È innamorato? Le piacerebbe tornare indietro nel tempo? o gli uomini possono cambiare il loro destino?

dell'autore, dando luogo alla stessa impossibilità di comunicazione che si stabilisce tra il messaggero e la maggior parte dei suoi interlocutori.

La ragnatela concettuale di *Lo inadecuado*: un progetto adeguato in un sistema dell'arte (in)adeguato?

Lo inadecuado è un progetto molto vasto che risulta essere, da una parte, enorme e senza fine nella sua complessità e, dall'altra, incomprensibile per il pubblico, non abituato a questo tipo di mostre. Inoltre, non è quello che generalmente ci si attende in una biennale, come quella veneziana. Non perché le tecniche usate siano nuove, tanto la *performance* quanto l'estetica relazionale sono comuni nelle pratiche artistiche, ma per il modo in cui Dora García le utilizza, ovvero per creare un'altra realtà. La prospettiva da cui osserva attentamente, analizza ed interpreta il mondo dell'arte, tanto quello dell'artista quanto quello del visitatore, è inusuale ed impattante. Tutto ciò non deve sorprendere: quando l'arte illumina o spolvera il lato nebuloso della realtà, adotta, necessariamente, forme inedite e la forma diviene una parte inscindibile dalla scoperta. In presenza di un approccio inusuale, che in un primo momento può disorientare, bisogna effettuare uno sforzo di adattamento, essere istruiti e sentirsi soddisfatti per questa nuova forma d'arte. L'incomprensione sarà seguita dalla comprensione solo se si lasciano da parte i pregiudizi nati dalle inevitabili ed iniziali sensazioni di smarrimento e confusione.

Come l'*Ulysses* di James Joyce, *Lo inadecuado* rappresenta un microcosmo nel quale si accumulano riferimenti alla letteratura universale, alla storia, filosofia, astronomia e musica, ed in cui si avvicendano ed intrecciano, incessantemente, stili e registri diversi. James Joyce distribuisce, in modo sparso, le informazioni sulle vicende che narra ed arriva quasi ad occultarle in alcuni passaggi dello scritto; Dora García dissemina e sparge gli strumenti concettuali delle *performance*, che si trovano nelle bacheche che occupano il padiglione. Solo se si è capaci di entrare nel meccanismo si può accedere ad essi; altrimenti rimarranno occulti dietro un vetro trasparente.

In entrambi i casi il vocabolario è complesso: se nell'*Ulysses* è così anacronistico o preciso da obbligare il lettore a consultare continuamente un dizionario; nel caso di *Lo inadecuado* si utilizza il linguaggio della Torre di Babele. In altre parole: tutti i linguaggi sono ammessi, senza implicare che la "moltitudine" li capisca.

Questi punti in comune aiutano a capire perché la sensazione che si prova leggendo l'*Ulysses* sia la stessa che si sperimenta visitando *Lo inadecuado*: di fronte ad un mondo ignoto, molto diverso da quello abituale, prevale la sensazione di smarrimento, spesso seguita dalla sensazione di incongruenza con la realtà circostante. Questo succede non per la difficoltà della lettura, bensì perché si esce dagli schemi convenzionali: nella letteratura la maggior parte delle novelle si basa sulla narrativa lineare di cui l'autore ci spiega la trama; nelle mostre, solitamente, si organizza ed indica al visitatore un percorso prestabilito che offre le chiavi di lettura delle opere esposte. Ciò è esattamente l'opposto di quello che fa Dora García: rompe la narrativa lineare e mette in discussione i parametri che caratterizzano una mostra, senza curarsi di lavorare in un luogo emblematico come il padiglione nazionale spagnolo e in uno dei più importanti scenari del mondo dell'arte contemporanea, la Biennale di Venezia. Di conseguenza, suscita, coscientemente o meno, una riflessione sull'adeguatezza delle biennali e del loro "formato" nel mondo odierno. Non ci si può riferire al progetto di Dora García come ad una forte ed intransigente critica istituzionale dato che non critica l'istituzione della Biennale come tale, non mette in discussione la maggior o minore validità delle biennali e se un padiglione nazionale ha ancora ragione di esistere a Venezia, bensì pone l'accento sull'analisi della condizione dell'artista in queste manifestazioni. La sua è una critica istituzionale trasversale, caratterizzata da una poetica retorica, nella quale riconosce di appartenere al sistema dell'arte ed agisce partendo da questa base.

Giunti a questo punto è necessario effettuare una breve ricapitolazione: Dora García è un'artista che nutre alcuni dubbi su quello che, al giorno d'oggi, è la Biennale di Venezia e quello che significa rappresentarvi una nazione. Reputa di non essere la persona adeguata per rappresentare la Spagna dopo più di 20 anni che vive all'estero³²³. Conseguentemente, usa la sua sensazione di "inadeguatezza", di difficoltà ed incomodità, come materiale di lavoro. Inoltre, *Lo inadecuado* è il culmine dei progetti realizzati fino a quel momento, su tematiche affini: con esso non vuole né essere la rappresentante dell'arte spagnola del momento né esporre un determinato progetto, ma mostrare il suo modo di lavorare.

³²³ Nella presentazione del progetto nel Círculo de Bellas Artes, la artista afferma: "Una cosa è inadeguata rispetto ad un'altra (...) Io ho dubbi sulla Biennale di Venezia. Ho dubbi su quello che significa, per un artista, rappresentare un paese, soprattutto considerando che sono 20 anni che non vivo in Spagna. Infine, ho molti dubbi su quello che è e cosa significa un padiglione nazionale".

Una volta puntualizzati questi aspetti, si può affermare che, effettivamente, *Lo inadecuado* si configura come la continuazione di progetti anteriori: *Mad Marginal* è il contenitore concettuale in cui confluiscono, dal 2009, tutti i suoi progetti il cui denominatore comune è la marginalità come status creativo, e ne riflette le contraddizioni e potenzialità.

Nel 2010, la Galleria Civica di Trento ospita la prima parte del progetto: il punto di partenza è la rivoluzione di Franco Basaglia, psicologo italiano che con il libro *Che cos'è la psichiatria?*³²⁴ porta ad un cambio importante nell'Ospedale di Trieste. Da ospedale clinico si converte in una casa di accoglienza, non essendo più un luogo dove le persone sono obbligate ad andare, ma dove loro stesse decidono di recarsi per migliorare la propria condizione di vita e di salute. La volontà dell'artista è seguire la via, i dettami e le teorie di Basaglia, applicandoli all'arte. Così facendo interviene, incide sulla scelta di coloro che decidono volontariamente di rimanere fuori dal *mainstream* del sistema artistico contemporaneo³²⁵. L'esperienza di Trento termina in *The Deviant Majority. From Basaglia to Brazil*³²⁶, presentata alla Biennale di San Paolo nel 2010. Qui si possono vedere le immagini del manicomio di Juqueri, il più grande e crudele dell'America Latina, dove sono internate più di 14.000 persone appartenenti a tutte le classi sociali, condizioni ed età. *The Deviant Majority. From Basaglia to Brazil*, come indica il titolo stesso del catalogo (Cahier#1), costituisce solo il primo capitolo di una ricerca molto più ampia che porterà, anche se con un altro approccio, a *Lo inadecuado*³²⁷.

Non bisogna dimenticare neanche del legame con *The Beggar's Opera* ed i progetti raggruppati in *Instertos del Tiempo Real*, di cui si è parlato precedentemente.

La continuità concettuale e stilistica è presente e non si può negare. Quello che risulta particolarmente interessante nel caso di *Lo Inadecuado* è il contesto in cui esso prende forma.

³²⁴ BASAGLIA Franco, *Che cos'è la psichiatria?*, Einaudi, Torino 1972 (1967).

³²⁵ GARCÍA Dora, "Radical politics, radical psychiatry, radical art. An introduction to the "Mad Marginal" project" in *Mad Marginal Cahier#1. From Basaglia to Brazil*, Mousse, Milano 2010, pp. 11-21.

³²⁶ La connessione Basaglia-Brasile si deve al viaggio dello psichiatra italiano al manicomio di Juqueri in Brasile, il quale venne inaugurato nel 1989 ed è ancora attivo nonostante l'incendio sofferto nel 2005. Il video presentato alla Biennale di Sao Paolo offre un *excursus* in quest'immenso luogo, guidati dal figlio di uno degli psichiatri che vi lavorarono. L'ambiente verde, che ha come sfondo il rumore tipico dell'Amazzonia, contrasta con le storie narrate dal figlio dello psichiatra, che descrive le condizioni dei malati: essi morivano, abbandonati e soli, al di fuori dell'edificio.

³²⁷ Lo stretto vincolo tra i progetti lo dimostra il fatto che la artista ha incluso nella pubblicazione del padiglione spagnolo il catalogo della prima parte del progetto.

Non è certo la prima volta che Dora partecipa ad un'esposizione internazionale d'arte. La sua attività è scandita da tappe importanti e significative come la Biennale di Istanbul (2003), Münster Sculpture Projects (2007), la Biennale di Sydney (2008) e quella di San Paolo (2010), dove presenta il già citato *The Deviant Majority: From Basaglia to Brazil*. Però è solo a Venezia, punto centrale dell'attenzione mondiale, che emerge la sensazione di inadeguatezza. Fino a quel momento aveva focalizzato la sua attenzione sulla marginalità dettata dall'esclusione³²⁸, a Venezia si concentra sull'inadeguatezza dell'inclusione e dell'appartenenza a un determinato sistema. Pertanto, sebbene l'artista lo neghi sostenendo che la stampa ha messo troppa enfasi nella relazione tra il titolo del suo progetto e l'iniziale perplessità di rappresentare la Spagna alla Biennale, non bisogna escludere l'enorme potere simbolico che continuano ad avere i padiglioni nazionali. Se detto potere non fosse così forte, perché non ha dato vita prima ad un progetto di queste dimensioni e di questa importanza? Perché realizzarlo proprio a Venezia? E, soprattutto, se lo avesse portato a termine in un altro posto, avrebbe avuto la stessa forza, lo stesso impatto?

Il gran potere metaforico dei Giardini dimostra non solamente che esso è stato uno delle forze motrici del progetto, quanto che *Lo inadecuado* non avrebbe avuto lo stesso impatto altrove e fuori da un padiglione nazionale. Un'architettura che è lo scenario di un progetto complesso, per mezzo del quale si mettono in discussione i parametri che caratterizzano un'esposizione dentro della stessa, ed il cui filo conduttore è una sensazione costante e diffusa d'inadeguatezza.

La conclusione di questo viaggio possiede una logica conseguenza: un'artista pensa di non essere la persona adeguata e usa tale sensazione come materiale di lavoro, creando così un progetto assolutamente adeguato grazie al quale ci si interroga, implicitamente, sulla maggiore o minore adeguatezza del contesto in cui lo si realizza: la Biennale di Venezia in particolare e le altre biennali in generale.

³²⁸ Si fa riferimento a *The Beggar's Opera* (Münster Sculpture Projects, 2007) e *The Deviant Majority*.

Discursive biennials: la biennale è il soggetto e l'arte l'oggetto?

Nell'introduzione di questa tesi si è visto che, dal decennio degli anni Ottanta, si verifica il *boom* delle esposizioni internazionali d'arte contemporanea, determinando la moltiplicazione dei centri di cultura e che, come conseguenza, l'attenzione non si è centrata solo nelle *hegemonic machines* della cultura dominante occidentale. Prima fra tutte, la Biennale dell'Avana è una cartografia geopolitica della costruzione di una piattaforma internazionale, alternativa alle biennali del *Grand Tour*, nella quale si espongono solo artisti del Terzo Mondo.

Gli anni Ottanta e Novanta sono estremamente proficui per il mondo dell'arte, giacché il sistema dell'arte sta cambiando e le biennali sono un fenomeno nuovo che deve essere studiato e teorizzato: in merito Hou Hanru³²⁹ sostiene che sono un ponte tra la realtà "locale" e quella "globale", Okwui Enwezor contrappone il *National Model*³³⁰, con Venezia e Pittsburgh in prima fila, al *Trauma Model*, vale a dire, a tutte le biennali che, essendo creazioni posteriori alla Seconda Guerra Mondiale, trovano origine come risposta ai drammatici avvenimenti storici che hanno demolito il "vecchio ordine". E Thomas Mcevilley³³¹ avverte che non si può parlare indiscriminatamente di biennali occidentali –Venezia o Documenta- e biennali non-occidentali solo da un punto di vista geografico. Vi sono infatti biennali non-occidentali che sono nate per contrastare il predominio occidentale nel campo della cultura artistica –La Biennale dell'Avana-, quelle che nascono con dichiarati obiettivi occidentali –La Biennale di San Paolo- e altre che, nonostante la posizione geografica, si considerano occidentali per le sue caratteristiche economiche e storiche –la Biennale di Sydney-.

Durante i primi vent'anni si è sperimentato un formato che doveva ancora definirsi; lo dimostra la scelta di un tema curatoriale ed il formato di saggio come asse centrale della mostra nella terza edizione della Biennale dell'Avana, copiato da molte altre. Nella Biennale di Venezia, invece, Aperto '80, ideato da Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann, si configura come uno spazio speciale dedicato ai giovani artisti emergenti di tutto il mondo. Tale sezione, come dichiara la curatrice Lillian Llanes

³²⁹ HANRU H., "Towards a ...*op. cit.*, pp. 57-62.

³³⁰ Cfr. nota n° 12.

³³¹ MCEVILLEY T., "Arrivederci, Venice...*op. cit.*, pp. 406-415.

nelle sue *Memorias*³³², è stata un punto di riferimento imprescindibile per delineare la nuova biennale delle periferie per eccellenza, quella cubana.

Alle influenze reciproche fa seguito una dura, benché ovvia, constatazione: in poco tempo, queste *large-scale exhibitions* affermano sempre di più la loro funzione politica³³³, sebbene si continui a sottolinearne solamente l'aspetto culturale. Ma a ben vedere, i fatti d'arte non solo influenzano direttamente il turismo, ma sul medio periodo incidono sullo sviluppo urbano della città "ospitante": sia con l'ampliamento delle aree d'esposizione, sia con l'aprirsi alla multiculturalità, sino a corroborare l'ambizione di incrementare la visibilità internazionale del Paese.

Questa breve ricapitolazione permette di affermare che i primi vent'anni³³⁴ di vita e attività delle biennali sono stati frenetici e, generalmente, positivi. Il sistema dell'arte veniva mutando, le biennali si venivano affermando nel mondo perché offrivano una nuova modalità di produzione, esibizione, circolazione e ricezione dell'arte e portavano, di conseguenza, un nuovo formato, sperimentando, influenzandosi reciprocamente e analizzando le proprie capacità e le rispettive zone d'influenza. Oltre a ciò, hanno contribuito a modificare il modo di concepire l'arte e la sua relazione con il mondo esterno, dando nuova forma alla pratica artistica e agli ambiti che ad essa si relazionano, come la critica e la politica curatoriale.

Una volta analizzati i primi cent'anni di vita della Biennale di Venezia, i sessanta di quella di San Paolo, i trenta di quella dell'Avana, i vent'anni delle biennali di Berlino, Liverpool, Gwangju, Lione e Istanbul³³⁵ o i primi dieci delle biennali "giovani" come quelle di Marrakech, Manif d'art e Bucarest³³⁶ si può dire la stessa cosa? Il "fenomeno biennale" continua ad essere positivo o è diventato un rito ridondante se non ripetitivo al limite dello stucchevole?

³³² LLANES Lillian, *Memorias: Bienales de La Habana.1984-1999*, ArteCubano Ediciones, L'Avana 2012.

³³³ MARCHART Oliver, "Hegemonic Shifts and the Politics of Biennialization: The Case of Documenta" in *The Biennial... op. cit.*, p. 466 e 473-479.

³³⁴ La Biennale di Venezia fu inaugurata nel 1895 e quella di San Paolo nel 1951. Negli anni Ottanta avevano, rispettivamente, quasi novanta e trent'anni di vita. Con l'espressione "i primi vent'anni" di vita delle biennali non si vuole lasciare da parte queste due esposizioni internazionali, ma far riferimento al fenomeno massivo di proliferazione delle biennali, nelle diverse parti del pianeta, che si verifica a partire dagli anni Ottanta. Fenomeno in cui Venezia e San Paolo hanno avuto un ruolo fondamentale poiché sono stante il modello di riferimento.

³³⁵ Gli anni delle rispettive fondazioni sono: Biennale di Berlino (1998), Biennale di Liverpool (1999), Biennale di Gwangju (1995), Biennale di Lione (1992) e Biennale di Istanbul (1987).

³³⁶ Queste biennali sono alcune tra le più giovani: la Manif d'art (2000), a Quebec, ha poco più di dieci anni di vita, invece la Biennale di Marrakech e quella di Bucarest, entrambe fondate del 2005, devono ancora compiere i primi dieci anni.

Le opinioni dei critici, curatori e storici, a questo proposito, anche se differiscono in alcune sfumature, condividono la stessa idea di fondo, che si vedrà di seguito.

In un articolo dall'emblematico titolo *Bienales, bienales, bienales, bienales, bienales, bienales*³³⁷, Ivo Mesquita le elogia sostenendo che tracciano la nuova geografia del mondo dell'arte, integrando diverse regioni ed internazionalizzando la cultura. Ciò nonostante, considera che, sebbene il modello sia positivo per la sua capacità di offrire un'occasione per il dialogo e l'intercambio tra le diverse pratiche culturali, pecca per essersi trasformato in una strategia per influenzare il mercato internazionale.

“Negli ultimi quindici anni, governati dalla globalizzazione e dal multiculturalismo, abbiamo assistito all'esplosione delle mostre internazionali d'arte che adottano il modello di biennale, appoggiandosi nelle politiche di diplomazia culturale e giocando con il concetto d'identità nazionale. In realtà quello che mette in risalto siffatto fenomeno è il fatto che molte città in diverse parti del mondo adottano questa strategia come mezzo per ottenere una gran visibilità ed entrare nel circuito internazionale dell'economia e della cultura. (...) Non c'è niente di nuovo in questo sistema che sembra riprodursi all'infinito. Al contrario, favorisce sempre di più l'economia e meno la cultura. Artisti, curatori, critici, galleristi, patroni e patrocinanti alimentano un sistema di produzione ben definito e che in nulla si differenzia da qualsiasi altra forma di produzione industriale”³³⁸.

Più dure sono le opinioni espresse da Santiago B. Olmo e da Serge Guilbaut, che le considerano eventi di *glamour*, dove si espone un' "arte de boutique"³³⁹. I curatori, collezionisti, galleristi, mercanti, direttori di museo, critici e politici hanno convertito le biennali, o almeno "alcune" di esse precisa Santiago B. Olmo³⁴⁰, in giganteschi supermercati estetici³⁴¹ nei quali si combina l'idea della fiera con quella dell'esposizione audace, avanguardista e trasgressiva, colorita dal fascino mediatico

³³⁷ MESQUITA Ivo, "Bienales, bienales, bienales, bienales, bienales, bienales", *Revista de Occidente*, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, n° 238, febbraio 2001, pp. 31-36.

³³⁸ *Ibidem*, pp. 33-34. Traduzione della scrivente.

³³⁹ GUILBAUT Serge, "La globalización y la era del arte de boutique" in *Bienal de La Habana... op. cit.*, p. 320.

³⁴⁰ OLMO B. Santiago, "Operación Bienal... op. cit.", p. 7.

³⁴¹ GUILBAUT S., "La globalización ... op. cit.", p. 320.

e *glamour* dei *vernissages* e dei party esclusivi. Si presenta un'arte "diluita", che non è nient'altro che una scusa, un pretesto per altro.

Non si allontanano troppo le teorie di Fernando Castro e di Simon Sheik. Il critico e filosofo spagnolo segnala che "nel fondo l'interesse centrale del *biennialismo* non è l'arte, ma il turismo"³⁴², rafforzato dalla costruzione di una marca commerciale chiara e distinguibile: "Il *branding* (...) delle biennali - nota Sheik - è bidirezionale: da un lato, la città come attrazione ed incentivo offre un *entourage* alla biennale e le conferisce un nuovo valore"; dall'altro, il *glamour* e il prestigio della manifestazione offrono un "marchio di qualità" alla città, alla regione o, addirittura, a tutto il Paese. (...) All'incanto della realtà locale si somma il *glamour* della globalità"³⁴³.

Se ci si riferisce alla strumentalizzazione dell'arte e al coinvolgimento delle industrie dell'intrattenimento e del turismo, un'altra critica ricorrente è l'effetto *déjà vu*: la ripetizione costante dei medesimi discorsi e nomi, ciò vale tanto per i curatori quanto per gli artisti che "si muovono" nella mappa artistica delle biennali e delle fiere presentando sempre gli stessi prodotti. Il risultato è un'arte puramente "biennialista"³⁴⁴, sia nella forma che nei contenuti. Questa è la logica delle *mega-exhibitions* che arriva ad essere paradigmatica nella 6^a Biennale dei Caraibi: Maurizio Cattelan e Jens Hoffmann hanno invitato ad una biennale inesistente³⁴⁵ artisti il cui denominatore comune era il solo fatto di essere stati tra quelli che più avevano partecipato alle manifestazioni internazionali negli ultimi anni.

Considerevolmente antitetica a quanto visto fino al momento è l'idea di Rosa Martínez che sottolinea come la proliferazione delle biennali si debba all'impossibilità dei musei di misurarsi con tutto il complesso spettro di relazioni di cui l'arte ha bisogno per vivere, farsi conoscere e capire. Riconosce, tuttavia, che alcune delle città che dispongono di importanti musei le organizzano comunque per rinnovarsi e rimanere in contatto con i nuovi sviluppi dell'arte contemporanea, dato

³⁴² CASTRO FLÓREZ Fernando, *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentadas del extraño mapa artístico actual*, Akal, Madrid 2012, p. 30. Traduzione della scrivente.

³⁴³ SHEIK Simon, "¿Qué es la bienalización? Notas sobre la mediación cultural de las finanzas globales y la producción del capital cultural global", *Humboldt*, 2011, n° 156, 2011 in <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/es8622843.htm> (consultato l'8 aprile 2014). Traduzione della scrivente.

³⁴⁴ HERNÁNDEZ NAVARRO Miguel Ángel, "La bienal como obra de arte total", *Revista de Occidente*, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, n° 393, febbraio 2014, p. 17. La definizione di arte "biennialista" combacia con quella di "arte di *boutique*" data da Serge Guilbaut, cfr. nota n° 339.

³⁴⁵ Tra gli artisti selezionati vi erano Vanessa Beecroft, Tobias Reberger e Rirkrit Tiravanija. Oltre all'aspetto parodistico, si voleva giocare con l'estetica relazionale e la creazione di vincoli e comunità. Lo dimostra il fatto che gli artisti siano rimasti sull'isola parlando d'arte.

che “le biennali ottengono un interesse internazionale che i normali programmi museali non riescono a creare”³⁴⁶.

La “biennializzazione dell’arte” è un fenomeno estremamente ampio, le cui sfumature sono praticamente infinite: basta considerare che quanto esposto fino al momento ne rappresenta solo una piccola parte. In linee generali si può affermare che, tra gli anni Novanta e la prima decade del XXI secolo, si assiste alla cristallizzazione del “nuovo” sistema dell’arte: le modalità di produzione, esibizione, fruizione, circolazione ed inclusa la stessa storia. La biennali, da luoghi di riferimento per osservare i progressi e gli sviluppi artistici, si sono fossilizzate in una ridondante ripetizione. Il pericolo più grande è che l’esposizione si converta nell’opera d’arte e che quest’ultima si trasformi in un semplice tassello della composizione.

Di fronte a queste estreme conseguenze in cui “la biennale è il soggetto e l’arte l’oggetto”³⁴⁷, qual è il futuro delle manifestazioni? Sono un modello esaurito o hanno ancora “qualcosa” da offrire alla società contemporanea? La “biennializzazione” dell’arte e la sua arte “biennialista” è un fatto irreversibile? La stretta relazione, per non usare il termine simbiosi, con fiere, gallerie e musei lascia spazio a un tipo d’arte che non sia quello convenzionalmente accettato? e, la domanda più logica in questo mondo così omogeneo: cos’è oggi una biennale?

Partendo da quest’ultima domanda, che può sembrare molto provocatoria ma assolutamente necessaria, dato che le biennali stanno vivendo un momento in cui devono ridefinire e legittimare il loro modello, non sorprende la necessità sentita dal curatore colombiano José Roca di stilare una lista di venti punti cercando di chiarire cosa non debba essere una biennale: una biennale non è un museo, una biennale non è Documenta, una biennale non è né una mostra né una fiera d’arte e neanche una scuola d’arte e, per concludere, una biennale non deve essere solo una biennale³⁴⁸.

Sebbene Massimiliano Gioni, il giovane commissario di *Il Palazzo Enciclopedico*, garantisca che una biennale non è né un modello né un formato, quanto uno strumento versatile che si può usare per ottenere i risultati più eterogenei³⁴⁹, è

³⁴⁶ LEE CHUL Y., “Entrevista con Rosa... *op. cit.*, p. 50-52. Rosa Martínez distacca anche la differenza tra le biennali nate recentemente e quelle “istituzionali”. Se nelle prime il curatore gode di molta libertà quando istaura un dialogo con il contesto e per agire nella realtà locale, in quelle “istituzionali” deve seguire delle linee predefinite.

³⁴⁷ PAASCHE Marit, “The Cage of the Contemporary. On “Late Style” and Biennials” in *The Biennial.. op. cit.*, p. 20.

³⁴⁸ ROCA José, “Duodecálogo. Sobre el oficio de curar y el modelo de bienal”, *Revista de Occidente*, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, n° 393, febbraio 2014, pp. 5-10.

³⁴⁹ GIONI Massimiliano, “In Defense of Biennials” in DUMBADZE Alexander, HUDSON Suzanne (a cura di), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley-Blacwell, Oxford 2013, pp. 171-177.

evidente che, alla fine, ogni biennale ha una propria forma, e una propria struttura, seppure molte facciano riferimento, almeno in partenza allo stesso modello. Se così non fosse, non si spiegherebbe l'attuale crisi delle *discursive biennials*³⁵⁰, vale a dire, la loro necessità impellente di ritrovare una propria identità ed interrogarsi su come raggiungere l'obiettivo prefissato. Non si può non cogliere come *Em vivo contato* (28° Biennale di San Paolo) e *To Biennial or Not Biennial?* di Bergen, siano solo due delle tante pedine nella scacchiera di una costante autoreferenzialità.

Em vivo contato non è né una critica istituzionale né un'interruzione (temporale) del sistema dell'arte³⁵¹, quanto la volontà di denunciare, per mezzo dell'auto-analisi, il blocco del sistema per poi far scaturire una riflessione sulle biennali. Procedendo dal particolare all'universale: la Biennale di San Paolo in relazione ad altre ed il sistema globale delle *mega exhibitions* nella realtà contemporanea.

Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, i curatori, organizzano il progetto basandosi su due precise ed inconfutabili costatazioni. La prima: negli anni Cinquanta si volle convertire San Paolo, grazie alla Biennale, in un centro artistico internazionale. Nonostante la manifestazione nutrisse aspirazioni occidentali sino alla fine degli anni Ottanta è stata l'unico luogo in cui era accolta l'arte del Terzo Mondo. La proliferazione delle biennali nell'emisfero sud, in detta decade, ha portato dilemmi e dubbi sia su un possibile suo nuovo ruolo nel contesto latinoamericano sia in relazione alla città che la ospitava.

La seconda: le biennali assomigliano sempre di più alle fiere d'arte e hanno bisogno di riappropriarsi di quanto sottrattole, solo così potranno competere con esse.

Resi espliciti questi dati difficilmente controvertibili, i curatori hanno provato a gettare le basi per "rigenerare" il modello: da una parte, hanno cercato di recuperarne il proposito iniziale -essere una specie di termometro della sperimentazione e un barometro dei "lavori pionieri"- e, dall'altra, si sono proposti di creare una piattaforma da cui osservare e riflettere sulla cultura e sul sistema delle biennali nei circuiti dell'arte³⁵². L'analisi della 28ª edizione della Biennale di San Paolo dimostra che, nonostante questi propositi, i due punti menzionati non sono stati affrontati, né

³⁵⁰ FERGUSON Bruce, HOEGSBERG Milena, "Talking and Thinking about Biennials: The Potencial of the Discursive" in *The Biennial... op. cit.*, p. 361.

³⁵¹ BARRIENDOS Joaquín, SPRICIGO Vinicius, "Horror Vacui: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte. Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28ª Bienal de Sao Paulo", *Ramona: revista de artes visuales*, Fundación Start, Buenos Aires, n° 95, ottobre 2009, pp. 16-27.

³⁵² *Ibidem*, p. 25.

separatamente né congiuntamente. Hanno invece provato a raggiungere il primo passando per il secondo, determinando che quest'ultimo prevalesse.

Em vivo contato si è articolato in tre punti: l'agorà, *le plan libre* di Le Corbusier e l'Archivio Wanda Svevo. La comunicazione, la riflessione ed il dialogo sono stati i perni concettuali: il piano terra del padiglione di Ciccillo Matarazzo ha acquisito la funzione dell'agorà greco, piazza pubblica e luogo d'incontro, confronto e fruizione; il secondo piano è rimasto vuoto, in modo che lo spettatore potesse avere una relazione diretta con l'architettura e riempirla con la sua presenza, e nel terzo piano, è stato aperto l'Archivio Wanda Svevo³⁵³. Qui sono stati esposti documenti riguardanti più di duecento biennali d'arte contemporanea³⁵⁴ e sui quali gli artisti furono chiamati a lavorare.

Quest'ultimo è stato il cuore pulsante della *discursive biennial* di San Paolo: il punto di partenza per iniziare a riflettere su di essa. Gli artisti avrebbero dovuto riempire fisicamente e concettualmente questo spazio con le loro opere e le conferenze ne avrebbe fatto uno "spazio di riflessione"³⁵⁵.

Per quanto concerne il primo punto, è interessante vedere che si chiede agli artisti di sviluppare un progetto partendo da quanto conservato nell'archivio - *in, outside, around* di esso - e dando forma in tal modo ad un "termometro di sperimentazione" dove far confluire e confrontare le diverse letture della realtà di San Paolo, dell'universalità delle biennali e dell'individualità di ogni creatore e il suo muoversi in un mondo globalizzato. Il risultato non ha soddisfatto le aspettative, gli invitati non si sono sentiti motivati a lavorare sull'archivio della Biennale e si sono limitati ad esporre i loro documenti e le loro opere per tentare di creare un loro archivio personale. L'unico che è riuscito a capire il progetto è stato Mabe Bethonico, brasiliano, che ha proposto una riflessione sull'evoluzione del Parque Ibirapuera, luogo chiave nella storia della Biennale di San Paolo.

³⁵³ Il nome originale dell'archivio era Archivos Históricos de Arte Contemporâneo e fu creato da Wanda Svevo, segretaria generale della Biennali di San Paolo nel 1954.

³⁵⁴ Nel momento in cui si è iniziato ad organizzare il progetto dell'Archivio Histórico Wanda Svevo era composto solo da documenti sulla storia della Biennale di San Paolo, altri di storia dell'arte contemporanea e alcuni documenti riguardanti la storia del Museo de Arte Moderno (MAM, San Paolo), istituzione che promosse la Biennale dal 1948 al 1962, anno in cui si fondò la Fundação Bienal de Sao Paulo. Date le limitazioni, nasce l'idea di ampliare l'archivio trasformandolo in un "Centro sulle biennali". Esso è stato portato a Bergen in occasione del simposio *To Biennial or Not To Biennial?* Dal 17 settembre al 18 ottobre 2009 è stato esposto nella sala n° 5 della Bergen Kunsthall.

³⁵⁵ MESQUITA Ivo, COHEN Ana Paula, "Introduction" in *Em vivo contato/In living contact*. (28ª Bienal de Sao Paulo), Fundação Bienal de Sao Paulo, San Paolo 2008, p. 22.

Per quanto riguarda il secondo punto si trova, ancora una volta, l'idea dalla "piattaforma"³⁵⁶ da cui si analizza la storia, il ruolo ed il futuro della Biennale di San Paolo (*The Bienal de Sao Paulo and the Brazilian artistic milieu: memory and projection y Backstage*), il modello espositivo adottato da quest'ultima e da altre per definire i "tipi" e le "categorie" delle esposizioni esistenti e vedere in che modo si sono sviluppate durante gli anni (*Biennials, biennials, biennials...*) ed il futuro delle pratiche artistiche contemporanee (*History as a flexible matter: artistic practices and new system of reading*).

Gli assi di queste conferenze –storia, pratica artistica e futuro- sono stati i medesimi in cui si articola il simposio *To Biennial or Not to Biennial?*³⁵⁷

Nel 2007 il comune di Bergen manifesta il desiderio di istituire una biennale d'arte contemporanea in Norvegia. Dopo aver consultato i professionisti della Bergen Kunsthall, si decide sostituire la prima edizione con un simposio, in cui critici, artisti, curatori e storici dell'arte avrebbero analizzato, esposto e riflettuto sui temi "topici" delle biennali e le problematiche che le caratterizzano. L'obiettivo è che nella nuova esposizione internazionale conviva sia un interessante ed innovatore contesto artistico sia il coraggio di parlare ed affrontare i problemi che emergono quando gli obiettivi della politica si scontrano con la libertà artistica. L'equilibrio possibile tra questi fattori sarebbe dovuto emergere dalla discussione.

In solo tre giorni si ricorda il passato (dalle prime biennali – Venezia, San Paolo, L'Avana e Documenta- fino al *boom* degli anni Ottanta – Manifesta, Berlino, Istanbul e Mercosur); si analizzano le pratiche artistiche (i "tipi di biennali", la loro funzione, il ruolo del curatore, la tendenza ad adottare il modello della *discursive biennial*, le conseguenze per gli artisti, i curatori e il pubblico dei possibili cambi nella struttura delle esposizioni) e si conclude chiedendosi se, in un momento in cui la post-modernità è arrivata alla fine e una nuova era, la *altermodernity*, è stata dichiarata, queste esposizioni possano essere o no rilevanti.

I relatori sottolineano che uno dei modelli emergenti si caratterizza per possedere un'approssimazione discorsiva³⁵⁸, la quale stimola un *re-thinking* sul compromesso

³⁵⁶ *Ibidem*.

³⁵⁷ Il simposio ha luogo dal 18 al 20 settembre 2009. Ogni giorno è dedicato a una determinata sezione: *History*, *Practice* e *Future*. Dato l'obiettivo di questa tesi si considerano rilevanti e da segnalare i seguenti interventi: *Are the Traditional Paradigms Still Relevant Today?* di Sarat Maharaj e Carlos Basualdo e *Did Biennials Change Art?* di Hans Ulrich Obrist e Anri Sala (sezione *History*); *Discursive Models* di Bruce W. Ferguson, *Biennial Format* di Ranjit Hoskote e *To Biennial or Not... and Bergen?* di Rafael Niemojewski (sezione *Future*). Per il programma completo cfr. *The Biennial Reader. The Bergen Biennial Conferences*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2010, pp. 46-48.

tra l'arte e la città sede dell'evento. Questa direzione adottata in molti progetti curatoriali, denominata "piattaforma", è sorta dalla constatazione che gli artisti usano, sempre più frequentemente, la città come scenario per le loro opere. Analogamente, si vuole distinguere una biennale dalla formula generica del "evento culturale". In tal modo, la funzione del curatore non è più quella di offrire un'interpretazione, ma quella di colui che invita gli artisti ad aiutarlo nell'obiettivo di attivare una relazione con gli abitanti locali. In questo modo, la manifestazione artistica diviene una piattaforma che favorisce l'incontro ed il dialogo: una *bienal as symposium*³⁵⁹.

In questo universo di esperienze si può incontrare, come rappresentante d'eccellenza, la Documenta 11 con la sua costellazione di cinque "piattaforme". In Documenta prendono corpo una serie di simposi e argomenti di discussione che hanno luogo, durante otto mesi, nei quattro continenti, e danno corpo ad una struttura "collaborativa" ed in un processo discorsivo: *Democracy Unrealized* prende il via da Vienna nel mese di marzo del 2001 e si conclude a Berlino a ottobre dello stesso anno; *Experiment with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation* ha luogo a Nuova Delhi nel mese di maggio del 2001 e consiste in cinque giorni di dibattiti e tavole rotonde; *Créolité and Creolization* si svolge nelle Isole delle Antille a gennaio 2002 e *Under Siege: Four African Cities-Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos* è a Lagos (Nigeria) nel marzo 2002³⁶⁰. Quest'estensione territoriale e temporale della mostra favorisce la formulazione di un modello critico di respiro internazionale, che collega circuiti artistici e culturali eterogenei in un contesto globale.

A queste caratteristiche Hans Ulrich Obrist aggiunge la necessità delle biennali di "produrre realtà".

Per renderlo possibile bisogna rifiutare la modalità ON/OFF³⁶¹ che le caratterizza: un evento che arriva in una città, probabilmente dopo una rapida e superficiale organizzazione, vi rimane alcuni mesi per lasciare successivamente il vuoto.

³⁵⁸ Durante il congresso, i relatori che sottolineano la gran rilevanza delle *discursive biennials* sono Bruce W. Ferguson e Rafal Niemojewski. I saggi che si basano sulle conferenze date a Bergen sono: NIEMOJEWSKI R., "Venice or Havana... *op. cit.*" e FERGUSON B., HOEGSBERG M., "Talking and Thinking about Biennials... *op. cit.*"

³⁵⁹ BASUALDO Carlos, "The Unstable ...*op. cit.*", pp. 50-61.

³⁶⁰ Per consultare il programma dettagliato cfr. *Plataform5_Documenta11* in <http://www.documenta12.de/archiv/d11/data/english/index.html> (consultato il 16 giugno 2013).

³⁶¹ Dichiarazione di Hans Ulrich Obrist in "Did Biennials Change Art?". La conferenza può essere vista in *BergenBiennialConference* in <http://vimeo.com/channels/87547/page:2> (consultato il 17 giugno 2014).

Dammi i colori, idea alla base della Biennale di Tirana del 2003, curata da Ulrich Obrist e Anri Sala, proponeva agli artisti usare la città, in particolare la facciata degli edifici, come tela e realizzare opere *site-specific* che sarebbero rimaste lì permanentemente. Si annullava così la modalità ON/OFF e si “piantavano i semi per il futuro” in modo che, quando si fosse conclusa la manifestazione, gli artisti continuassero a rimanere legati e quindi ad intervenire nella città³⁶².

La seconda (2007) e la terza (2009) edizione della Biennale di Riwaq³⁶³ combina gli ultimi due modelli: si struttura in una serie di “riunioni” composte da simposi *site-specific* e *workshops* con l’obiettivo di offrire agli spettatori un insieme di coordinate alternative con cui tracciare i propri viaggi nel mondo globalizzato. Questi momenti di dialogo e confronto sono il punto di partenza per gli artisti, che hanno potuto riflettere e lavorare su di essi per i due anni successivi ed esporre, nel 2009, le opere così maturate.

Le riunioni della Biennale di Riwaq e le piattaforme di Documenta 11 suppongono una complessa e profonda relazione tra gli elementi locali e quelli globali, e si organizzano in modo tale da permettere a questo *feedback* di articolarsi ad ampio spettro sia nel tempo che nello spazio, annullando la modalità ON/OFF indicata da Ulrich Obrist.

Tanto l’esperienza della 28^a Biennale di San Paolo quanto il simposio a Bergen sono chiari esempi delle *discursive biennials*, in molti casi caratterizzate da una forte autoreferenzialità che vincola le biennali al passato e le converte in prigioniere del presente. In questa trama labirintica, l’unico filo di Arianna è l’identificazione e la teorizzazione di un “late style”³⁶⁴ nella storia della biennali, definito come “being *in*, but oddly *apart from*, the present”. Quando si avrà accettato tale “vecchio stile”, che come un libro di storia che va letto per imparare, consapevoli che i fatti riportati fanno riferimento ad un’epoca specifica e non ripetibile, si potrà liberare la Biennale dalla prigione della “contemporaneità antica”.

Fino a quando ciò non avvenga, non bisogna sorprendersi se nei circoli d’arte ci si chieda: “Did Biennials Change Art?”, affermando implicitamente che “la biennale è

³⁶² *Ibidem*. L’artista Anri Sala racconta che il giorno prima della conferenza “Did Biennials Change Art?” ha ricevuto l’immagine di un intervento *site-specific* a Tirana, inviatogli da un’artista locale. Dimostrazione che *Dammi i colori* è riuscito ad annullare la modalità ON/OFF delle biennali e che detta edizione continua ad essere presente nella città

³⁶³ Entrambe le edizioni sono state curate da Khalil Rabah e Charles Esche.

³⁶⁴ SAID Edward, *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*, Random House LLC, New York 2006, p. 24.

il soggetto e l'arte l'oggetto"³⁶⁵, invece di interrogarsi su come l'arte possa cambiare una biennale o su come si possa cambiare una biennale utilizzando l'arte.

L'arte di cambiare il sistema

Dopo aver compreso l'inconfutabile crisi che stanno vivendo le biennali, momento in cui devono ridefinirsi e trovare una nuova identità, non si può tralasciare il fatto che, nelle *discursive biennials*, la parola "biennale" assuma il ruolo di soggetto in una frase, in cui l'arte è ridotta a mero oggetto. È facile comprendere come i termini vadano rovesciati: l'arte torni soggetto e una biennale, o qualsiasi tipo di esibizione internazionale d'arte contemporanea, sia lo strumento della sua rappresentazione.

Come nel caso di un'opera teatrale, la cosa più importante è lo spettacolo, che prende forma grazie al lavoro degli attori e non al palcoscenico poiché esso è solo la struttura portante. Lo spazio in cui gli attori svolgono il loro ruolo, che deve essere adeguatamente equipaggiato per garantire il corretto svolgimento dell'opera.

Uno scenario con un'illuminazione inadeguata, che lo risalta eccessivamente, accecando gli attori è assolutamente inutile. Quello di cui si ha bisogno è uno spazio che, grazie ad un corretto uso delle luci, sappia dirigere l'attenzione del pubblico verso gli interpreti di vite altrui, mostrando, contemporaneamente, il buon funzionamento della struttura.

Un teatro senza attori è un edificio vuoto, senza vita, con poltrone che nessuno usa. Gli attori, i soggetti attivi ne hanno bisogno, essendo il luogo privilegiato dove mostrare il proprio lavoro, la propria arte. Detto gioco di equilibri è quello che dovrebbe esistere in una biennale: la manifestazione internazionale è il palcoscenico per gli artisti e quest'ultimo, in qualità di strumento attraverso il quale si mostra l'arte, deve dirigere le luci verso il vero protagonista, l'arte, e non brillare di una che non gli appartiene.

Diversamente dalle *discursive biennials*, che mettono l'accento sullo scenario, dimenticandosi di chi lo anima, Dora Garcia pone l'attenzione sul lavoro individuale degli attori, in questo caso di se stessa, in qualità di artista chiamata a rappresentare la Spagna, dimostrando che è possibile cambiare le biennali usando l'arte.

³⁶⁵ PAASCHE M., "The Cage of ...op. cit., p. 20.

Utilizza il padiglione spagnolo come luogo in cui esporre il suo modo di lavorare e, conseguentemente, alcuni progetti precedenti. Un'auto-promozione intelligente e sottile dato che non li espone dicendo: "Questo è quello che faccio. Qui comincia e li finisce", bensì vi organizza in merito un discorso articolato e complesso. Trasforma il padiglione in un laboratorio di idee dove mette gli ingredienti – le idee ed i *performers* - e i partecipanti – il pubblico e la sua relazione con gli oggetti esposti - che genereranno il risultato di questa ricetta. Un prodotto mai completamente ultimato e di cui solo lo scorrere del tempo saprà definirlo con precisione.

I discorsi impliciti in questa complessa struttura, formata da vetrine mobili che si "attivano" ogni giorno, messaggi incomprensibili e frasi che appaiono e scompaiono su uno schermo, delineano, da una parte, la relazione tra lo spettatore e l'opera e, di conseguenza, il vincolo tra ciò che è spontaneo e ciò che è imposto, tra la conoscenza e l'ignoranza; e, dall'altra, esprime la condizione dell'artista che partecipa in una manifestazione di questo tipo.

Grazie a questa struttura, il padiglione spagnolo, nei sei mesi della Biennale, si configura come uno spazio in cui poter pensare, analizzare, discutere e sperimentare. Una realtà in continuo mutamento nella quale gli aspetti teorici (*No Order. Artist in the Post-Fordist Society*, *Outsider. Museo dell'arte contemporanea in esilio* y *Notes in the Margin*) si combinano con quelli pratici (*Real Artists don't have teeth*, *Best Regards From Charles Filch* y *Rehearsal/Retrospective*). Una pratica che, partendo dal suo stesso soggetto, l'arte, permette di arricchire e modificare la struttura secolare della manifestazione.

Questo è esattamente ciò di cui hanno bisogno le biennali: non solo teorizzare il proprio passato, presente e, come conseguenza estrema, un futuro ancora lontano, bensì modificare il presente in modo che esso, e il futuro più prossimo, non continuino ad essere il "fossile" di tutto quello che li ha preceduti. L'obbiettivo esplicito è passare da una *bienal as symposium* a una biennale come laboratorio di idee. Dora García ha dimostrato che, e come, è possibile fare esperimenti dentro l'istituzione stessa; perché non continuare su questa linea?

Il padiglione spagnolo alla 53^a Esposizione Internazionale d'Arte

Un padiglione maiorchino, africano e nomade

Il padiglione spagnolo alla 53^a edizione della Biennale di Venezia si caratterizza per essere maiorchino, nomade e internazionale: Miquel Barceló è il protagonista indiscusso e Enrique Juncosa il curatore. La fama internazionale raggiunta dall'artista, uno dei più emblematici rappresentanti della tradizione spagnola, e la grande predisposizione di Enrique Juncosa, il più grande specialista europeo dell'opera di Barceló nonché suo intimo amico, permette di qualificare questo duo come praticamente perfetto per lavorare nella più antica esposizione internazionale d'arte contemporanea. L'esito sembra assicurato e si decide di ottenerlo esponendo gli ultimi dieci anni della produzione artistica e i temi abituali dell'artista maiorchino: i primati, i paesaggi africani e la spuma marina.

La prima serie comprende le pitture di gorilla solitari, in un certo modo autoritratti dell'artista, e si collegano con alcune opere eseguite sul finire degli anni Novanta che rappresentano *Copito de Nieve*, il gorilla albino. Anche i paesaggi africani riconducono ad alcuni lavori degli anni Novanta e rappresentano figure umane, animali domestici, oggetti, vegetazione e la vita intorno al fiume Niger. Le tele bianche si collegano invece alle opere concettuali degli anni 70, in cui esplorava il comportamento dei pigmenti e della materia. Qui la spuma delle onde è resa con maggior espressività grazie al suo essere puramente materica, in costante movimento e statica allo stesso tempo. Non mancano neanche le ceramiche, quello che lui chiama il "generico della pittura"³⁶⁶ e la proiezione di *Paso Doble*; la *performance*, realizzata per la prima volta nel Festival di Avignone³⁶⁷, che ha avuto luogo nei giorni di inaugurazione della Biennale. Infine, la mostra presenta una serie di opere

³⁶⁶ BARCELÓ Miquel, "La arcilla, la obra escultórica: pintura" in *Miquel Barceló. La arcilla, la obra escultórica: pintura*, Universidad Pública de Navarra y Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona 2013, p. 61.

³⁶⁷ La prima rappresentazione ha avuto luogo nella Église des Célestins ad Avignone nel 2006. La *performance* trova la sua origine nelle visite dell'artista, coreografo, ballerino e direttore teatrale Josef Nadj allo studio del maiorchino. Nadj voleva entrare nell'universo pittorico di Barceló. Dopo una notte passata nell'*atelier*, gli confessa che vuole "penetrare" un suo quadro. Da questo desiderio si origina *Paso Doble*: si incomincia a pensare ad un quadro in cui il Direttore di Teatro potesse "penetrare" e si finisce "fondendo" le due pratiche artistiche.

dell'artista e scrittore francese François Augiéras, la cui opera Barceló vuole far conoscere al pubblico internazionale³⁶⁸.

Nonostante la mostra trattasse di tematiche “abituale”, in certo modo già note, conosciute e studiate, non ci si deve dimenticare che la produzione di Barceló non si caratterizza unicamente da passi lineari, ma anche, e soprattutto, dalle retrocessioni, interruzioni e regressioni “misteriose” nella sua stessa ricerca creativa. Questo lo manifesta, in modo chiaro e coinciso, lo scrittore cubano José Lezama Lima quando, dopo aver rimproverato i critici d'arte di concentrare la propria attenzione unicamente sui passi lineari di un creatore, propone uno “sviluppo temporale dove il tempo forma degli isolotti, campi magnetici e sviluppi circolari”³⁶⁹. E Barceló è un artista la cui traiettoria è piena di movimenti circolari. Lo dimostra il suo nomadismo, la sua transizione costante nella pittura senza allontanarsi dalla sua pura essenza ed il fatto che ogni volta che atterra in un terreno conosciuto cambia il suolo sottilmente ma visibilmente.

Già nel 1987 reputa il suo “nomadismo pittorico” causa diretta della sua deriva fisica e l'impossibilità di distruggere uno stile perché inesistente. I suoi movimenti circolari non gli permettono né di passare da uno stile all'altro, né di dimenticarsi del precedente: tutto è congiunto. Nella sua auto-rappresentazione di “ammassatore”³⁷⁰ della pittura, in cui si definisce come “un panettiere tra il Louvre, l' *atelier* e la biblioteca”, si legge:

“Il nomadismo, l'assenza di fissità, la deriva permanente, esercitata nei miei quadri dotati di un certo movimento, hanno avuto come conseguenza una deriva fisica reale, che mi porta a cambiare quasi costantemente l'*atelier*, la città, il Paese. Questo mi porta, tra le tante cose, a lavorare efficientemente contro me stesso.

In qualche modo, il Barceló di Barcellona è antagonista al Barceló di Napoli; come quello di Parigi lo è con quello del Portogallo. Questa dinamica mi permette scivolare in altre e, soprattutto, rendermi ultimamente conto di come, dopo aver provato a distruggere lo stile in mille modi, lo stile è rimasto fatalmente lì. Dico fatalmente perché inevitabilmente, e perché con lo stile è

³⁶⁸ Per una dettagliata descrizione del progetto si consulti il *dossier* per la stampa del Padiglione Spagnolo nella 53ª Esposizione Internazionale d'Arte e il catalogo della mostra: *Miquel Barceló*, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, Madrid 2009.

³⁶⁹ LEZAMA LIMA José, *Confluencia*, Editorial Letras Cubanas, L'Avana 1988, p. XXV.

³⁷⁰ CALVO SERRALLER Francisco, *El taller de esculturas de Miquel Barceló*, Tf. Editores, Madrid 2002, p. 16.

meglio comportarsi come se non esistesse, non guardandolo mai fissamente, ma sapendo che è lì”.³⁷¹

Questo saggio, scritto quando aveva solo trent’anni, quando non conosceva ancora l’Africa ma aveva già “assaporato” il prestigio di Kassel³⁷², dimostra in che modo Barceló sapesse già che, in lui, nella sua stessa persona convivevano molteplici artisti. Per sentirsi completo doveva lasciare una parte delle sue radici nel luogo cui appartenevano e un’altra estirparla per portarla con sé. Solo in questo modo il suo stile sarebbe stato inesistente ed invincibile allo stesso tempo: inesistente perché è impossibile definirlo dentro di un canone preciso, ed invincibile perché possiede forze poliedriche. Usando le parole di Lezama: è uno stile formato da “isolotti, campi magnetici e sviluppi circolari” la cui struttura a *matrioska* fa sì che sia formato da compenetrazioni e “non successioni” lineari.

Ogni tema trattato, come ogni sezione presente alla Biennale, non rappresenta “un” motivo corrispondente a un determinato momento, ma “il” motivo che ha già affrontato e sui cui tornerà. A questo proposito, Dore Ashton descrive il suo metodo di lavoro come *iterazione*: il processo che i matematici impiegano nelle equazioni per arrivare ad una serie di approssimazioni sempre più precise³⁷³. La critica americana riporta l’esempio di un limone o un melograno, e conseguentemente delle nature morte, e spiega in che modo Barceló, dopo un primo approccio, ritorna, in diversi momenti, su questi soggetti per cercare di approfondire la conoscenza sui loro colori, sulla tessitura, o il modo in cui toccano la superficie³⁷⁴.

Un altro tema è il mare e le diverse prospettive da cui viene messo a fuoco: da massa impenetrabile, se vista da una gran altura, a essenza penetrata nel momento stesso in cui lo viene dipingendo. L’osserva, lo studia e lo rappresenta dall’alto, da dentro e dal basso. Egli stesso si trova sopra, sotto o dentro il mare. Le onde non le raffigura, bensì le costruisce. La sabbia cambia il suo *status* e da essere rappresentata nel

³⁷¹ BARCELÓ Miquel, “Trabajar como un panadero entre el Louvre, el taller y la biblioteca”, CALVO SERRALLER Francisco (a cura di), *El arte visto por los artistas. La vanguardia española analizada por sus protagonistas*, Taurus, Madrid 1987, p. 59. Traduzione della scrivente.

³⁷² Nel 1982 ha partecipato alla Documenta di Kassel, manifestazione che ha favorito il suo riconoscimento internazionale nel mondo artistico. Nel 1988 ha realizzato il suo primo viaggio in Africa.

³⁷³ ASTHON Dore, “Barceló: el pintor como un gladiador de principios” in *Las formas del mundo. Obra Reciente*, Fundación Kuxta, San Sebastián 2005, p. 16.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 17. Gli sforzi per cercare di rendere tangibile la densità materica di una cosa erano tipici dell’estetica degli informalisti del dopoguerra. Oltre a essi, hanno esercitato una gran influenza sul “giovane” Barceló anche François Ponge e Jean Dubuffet, che hanno concentrato la loro attenzione su una sola “cosa”: Ponge descrivendola nei suoi poemi e Dubuffet dipingendola nelle sue tele.

quadro vi viene inserita letteralmente. L'oceano di "oggi" è diverso da quello di "ieri", sebbene ne conservi la memoria: qualsiasi luogo in cui l'artista sia stato è generalmente plasmato nell'opera successiva; così facendo il passato penetra la contemporaneità.

In questo modo, l'oceano africano contiene il Mediterraneo, infatti da Maiorca si vede l'Africa, nello stesso modo in cui Barcellona osserva l'isola più grande delle Baleari e il Portogallo, come l'Africa, si affaccia sull'oceano Atlantico. Molte delle sue opere non si possono capire senza ricordare il suo essere mediterraneo e le esperienze visive della sua infanzia.

A tutto ciò si somma la citata riflessione sul nomadismo: solamente se si conosce il "suo" nomadismo fisico si può viaggiare nella "sua" produzione artistica. Nel caso specifico della Biennale, per comprendere il padiglione spagnolo, non bisogna trascurare la sua relazione speciale con l'Africa, nella quale, come si è detto, si riflette Maiorca. Il primo viaggio in Africa, a cui hanno fatto seguito altri in quasi tutti gli anni successivi, risale al 1988³⁷⁵. Tanto Enrique Juncosa³⁷⁶ quanto Dore Ashton³⁷⁷ sostengono che la "forza" di Barceló risiede nella sua visione antagonista all'orientalismo letterario: vive l'Africa, non la visita come un turista; lascia il suo bagaglio europeo nel Vecchio Mondo ed esperimenta il continente negro dal di dentro e vi si immerge, grazie al desiderio di comprensione e conoscenza in queste civiltà, dimenticandosi della propria, in teoria, più avanzata. Solamente la convivenza e l'assimilazione sensoriale del paesaggio gli permette di conoscere i propri quadri direttamente dall'interno, analogamente a come fa con lo stesso continente. In questo modo le sue opere non si presentano né come il risultato di un *iter* né come delle idee definite, bensì come finestre aperte alle riflessioni: devono generare idee, non imporle.

Tutto questo dimostra, da una parte, la grande importanza che ha per Barceló il luogo dove lavora e come i suoi viaggi, in cui "cattura" tutto quello che lo circonda con voracità, rappresentano una costante ricerca di motivazioni; dall'altra, il ruolo

³⁷⁵ A questo primo viaggio fa seguito un secondo nel 1990 a Ségou, una città sulle sponde del Niger. Nel 1992 conosce la città di Dogon, dove compra una casa in una remota borgata vicino a Sangha, nei dirupi di Bandiagara e, da questo momento, vi ritorna tutti gli anni. I viaggi si sono interrotti nel 2008 quando, a causa del conflitto bellico, non è più un luogo sicuro.

³⁷⁶ JUNCOSA Enrique, *Miquel Barceló sentimiento del tiempo*, Editorial Síntesis, Madrid 2004, pp. 44-47 e 93-101.

³⁷⁷ ASHTON Dore, *Miquel Barceló. A mitad del camino de la vida*, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, Barcelona 2008, pp. 89-98.

fondamentale che ha l’Africa come fulcro della sua attività creativa³⁷⁸. Questo è il luogo in cui ha fatto *tabula rasa* per iniziare di nuovo a dipingere³⁷⁹. Una pittura che, fin dagli inizi della sua carriera, identifica come “il sistema più automatico, diretto ed efficace per produrre immagini dotate di un potere di seduzione maggiore o minore”. Per questo, l’unica posizione possibile per un pittore è “la più audace e radicale, l’audacia permanente è l’esercizio di un professionista curioso”³⁸⁰.

La veridicità di quanto affermato fino al momento si trova nei denominati *accidenti* africani, entrambi degli anni Novanta: i disegni sui fogli rotti e divorati dalle termiti e dall’ *harmantán*, il vento atroce che ha coperto di polvere le sue tele, stimolando così gli esperimenti con la ceramica.

Di ritorno da un viaggio da Gao a Timbuctù, Barceló ha scoperto che le termiti avevano divorato i fogli di carta su cui prendeva nota. Invece di buttarli via, dato che erano inservibili, ha deciso usarli approfittando dell’*accidente*: i buchi gli sono serviti per rappresentare i teschi e i diversi orifizi del corpo, evocare la peculiare orografia delle falesie di Bandiagara e, altre volte, hanno costituito la metafora di una borgata.

A questo primo *accidente*, puramente fortuito, ne seguono altri provocati da lui stesso: alimenta le termiti che consumano i suoi fogli e questi fogli di carta rotti, divorati e bucherellati aiutano la sua ricerca sulla superficie e la tridimensionalità pittorica.

Un’altra esperienza personale alla base della sua produzione artistica riporta ai giorni ventosi di Mali. Il forte vento sahariano ha alzato, come è solito, un gran quantità di polvere e di terra coprendo il pittore e depositandosi sulle tele e sui materiali. In quel momento l’artista si fonde, letteralmente, con la sua opera e con l’ambiente circostante; capisce che quest’ultimo non solo deve stimolare mentalmente la sua opera, ma generarla matericamente e fisicamente. Si genera così il lavoro con l’argilla e le ceramiche che germogliano direttamente sul suolo africano. Dopo avere

³⁷⁸ *Ibidem.*, p. 90.

³⁷⁹ HUICI MARCH Fernando, “MIQUEL BARCELÓ. Una conversación”, *Arte y Parte*, Ediciones del Limón, Madrid, n° 77, octubre-noviembre 2008, p. 21. Riferendosi alla sua esperienza in Africa, Barceló asserisce: “è uno stimolo continuo. Visto che non c’è niente, o quasi niente, arrivi a concentrarti nelle cose che sono realmente necessarie. (...) Dall’altra parte c’è una specie di inquietudine, che ha sempre prodotto in me la necessità di dipingere o disegnare. Lì trovo questa pulsione iniziale. (...) le mie prime sculture le ho fatte in Africa. Il “primo” di quasi tutto l’ho fatto lì. I miei primi quadri ovviamente no. Pero, pensandoci, potrebbe essere anche questo. Lì ho fatto *tabula rasa*. In qualche modo ho smetto di dipingere e ho iniziato di nuovo a dipingere”. Traduzione della scrivente.

³⁸⁰ BARCELÓ M., “Trabajar como...*op. cit.*”, pp. 60-61. Traduzione della scrivente.

imparato questa tecnica³⁸¹, prova a fare cose altrimenti non ottenibili per mezzo della pittura. Si rende conto che la ceramica è il “generico della sua pittura”: una revisione, tanto dei temi quanto delle tecniche. Questo “modo di dipingere”³⁸² rappresenta ritorni al passato e salti verso il futuro: alcune sono delle caricature dei suoi dipinti, oggetti che si guardano allo specchio e notano che, sebbene sia trascorso del tempo, la matrice è sempre la stessa; altre, invece, le prefigurano.

Nel caso delle opere di argilla che pre-annunciano quelle delle successive tele materiche, si nota non solo in che modo l’azzardo sia una costante nella sua produzione pittorica, ma anche la rapidità che possiede nell’appropriarsi del fattore casualità. Proprio il caso ha voluto che dopo aver lasciato alcune opere di argilla, che non lo convincevano, vicino al caminetto, queste si siano impregnate del fumo che vi usciva e si siano trasformate in delle superfici ultrasensibili che “registrano” tutto ciò che le tocca, dalle dita di una mano al passaggio di una formica. La natura della fuliggine di affumicare e, conseguentemente, arricchire l’aspetto estetico delle ceramiche, si trasferisce anche sulle tele dove convive con gli acquarelli, il gesso e l’argilla. Questo nero oscuro rappresenta, in molti casi, l’ultima possibilità che Barceló offre alle opere in cui non trova altra ragione d’essere. Discorso analogo vale per le crepe che attraversano la terra cotta, come fiumi secchi che dividono le sponde. È così che l’*accidente* imprevisto e non desiderato viene prima accettato e poi provocato perché necessario. Le termiti continuano ad alimentarsi con i fogli di carta, il forno, che solidifica la ceramica dell’ambiente africano, è quello che determina, con la sua fuliggine, l’oscuramento, l’ultra-sensibilità e le “ferite”.

Nello stesso modo in cui di Direttore di un orchestra coordina i diversi strumenti per ottenere una sinfonia perfetta, Barceló dirige i suoi *accidenti* occasionali o provocati. Il prodotto finale, diversamente da una sinfonia, non si conosce sin dal principio né si può controllare. Non si sa con sicurezza quale sarà il risultato finale: esso può essere un altro *accidente* come lo dimostrano i ritratti con la candeggina.

³⁸¹ Barceló ha imparato la tecnica di produzione ed elaborazione a Mali da artigiani locali. L’argilla si ottiene mescolando il fango con escrementi di mucca, cammello o paglia di miglio. A questo si aggiungono pezzi di ceramica triturati e già cotti in modo che possieda plasticità e si possa sagomare. Una volta nel forno ci si assicura che l’alta temperatura non la brucino e non provochino crepe. Se si brucia non si può rimediare. Se compaiono crepe si applica una sostanza simile all’aceto per eliminarle e, successivamente, si applica una specie di lacca con una resina vegetale.

³⁸² BARCELÓ M., “La arcilla... *op. cit.*”, p. 62.

Viaggiare con Barceló, viaggiare dentro Barceló....

“Miquel Barceló cammina. Se ne va, ritorna, non smette di manipolare le cornici, con rapidità e precisione, visiona, scarta, si muove, ritorna indietro, si dirige verso un'altra tela... È come un mappamondo immenso da scoprire con incessanti peregrinazioni”³⁸³: queste parole, usate da Jean Louis Prat nel prologo della retrospettiva *Miquel Barceló. Mapamundi*, da una parte, riassumono quello che si è visto nel capitolo precedente e, dall'altra, definiscono, impeccabilmente, le caratteristiche principali del lavoro di Barceló, essere un tutto concepito con le tecniche tradizionali dell'arte. La pittura e la scultura “confezionano” i primati, i paesaggi africani, la schiuma marina, le ceramiche e raggiungono il culmine in *Paso Doble*.

A dimostrazione del fatto che i suoi temi non seguono una prospettiva lineare, ma si caratterizzano per i retroscena, le interruzioni e le regressioni misteriose della sua ricerca creativa. Tutto ciò lo si ritrova tanto nell'organizzazione della mostra quanto nella struttura del catalogo: si segue l'ordine alfabetico invece del cronologico. I temi sono la cosa importante, quello che vogliono raccontare e testimoniare. *Africa* è la prima parola che si legge aprendo il testo, ed il primo luogo dove si viaggia attraversando le sue opere. Segue la **B** di *Blanco*, il bianco del *desierto* e del mare con le sue *olas*(onde). Si passa così alle *Cerámicas*, il culmine delle sue *Naturalezas muertas*, le quali non esisterebbero senza l' *África*, la città *Dogón* ed il suo vento, e che acquisiscono più forza grazie alle *grietas* (crepe) e all' *humo* (fumo). *Floquet de neu* introduce i suoi discendenti che non sono nient'altro che gli autoritratti dell'artista. *Paso Doble* anticipa la conclusione che porta a *Zelete*, lo scenario delle notti degli anni Settanta del maiorchino a Barcellona³⁸⁴. E adesso, dopo aver stilato la lista, ci si può immergere in ognuno di loro.

Due raffigurazioni di gorilla fanno gli onori della casa ed accolgono il visitatore nel padiglione. *La Solitude Organisative* (2008) e *Flecha Rota* (2008), discendenti diretti di Copito de Nieve³⁸⁵, sono una metafora dell'artista e della condizione artistica.

³⁸³ PRAT Jean-Louis, “Miquel Barceló: Mapamundi” in *Miquel Barceló. Mapamundi*, Fondation Maeght, St.Paul de Vence 2002, p. 14. Traduzione della scrivente.

³⁸⁴ *Miquel Barceló... op. cit.*

³⁸⁵ Floquet de neu, il nome catalano di Copito de Nieve, era un gorilla albino catturato da scienziati spagnoli nella Giunea Equatoriale e che è vissuto fino alla sua morte nel parco zoologico di Barcellona. Ha avuto numerosi figli ma nessuno bianco come lui. Barceló lo ha raffigurato in vari quadri, come *Gorille blanc sur la plage* (1999).

La Solitude Organisative (Fig. 40) rappresenta la riflessione che precede la creazione: lo smarrimento, la perplessità che si prova quando si vive l'istinto della creazione sapendo che "dipingere è sempre un viaggio incerto nel quale si può arrivare agli antipodi di quello che si pretendeva"³⁸⁶. Nonostante questo, alcune volte si riesce a conservare il controllo delle redini. L'animale condivide con il pittore un'aria serena e contemplativa, il senno necessario per ri-organizzare, in una materia definita, l'eruzione del vulcano delle idee e degli istinti. Quando l'eruzione è troppo violenta si mette da parte la saggezza e trionfa *Flecha Rota* (Fig. 41), un essere vulcanico, poderoso ed inarrestabile. Fiumi di lava scorrono sulla sua pelle come i pigmenti sulla tela: trionfa la materia in ebollizione³⁸⁷, la sua viva natura. La materia pittorica si rivela sulla superficie della tela, si raccoglie, si estende, si appropria di quello che prima non le apparteneva. È un magma informe e caotico che delinea il suo mondo, dotato di un ordine proprio, dove domina il *pathos*, la cui ricchezza testuale, come si vedrà più avanti, scivola tra le curve delle ceramiche.

Sebbene antitetici, entrambi questi aspetti sono positivi, convivono in ogni artista e fanno parte del sacro atto della creazione. La cosa più terribile che può accadere è che la fiamma si spenga. *Allumettes* (2006), delle sigarette per metà consumate, mezze bruciate e mezze accese, sono un'altra metafora della condizione artistica, in cui nessuno vuole imbattersi: un'opera non ancora ultimata, un'altra che non si riesce ad iniziare e, infine, una terminata ma inutile, senza senso e con pigmenti incolori. In questo caso, Barceló offre un'ultima opportunità alle sue creazioni³⁸⁸, vale a dire, dà la possibilità all'accidente, fortuito o provocato, di ossequiarle con una nuova ragione d'essere. Se non succede, scompariranno nello stesso forno che le ha generate o ha provato a salvarle.

Nel catalogo della sua prima mostra personale a Madrid, Antoni Marí pone l'accento sull'atto della creazione e sottolinea quanto detto fino al momento:

“La pittura per Barceló è l'atto più libero e il bisogno più perentorio. [È un] modo di conoscere e una forma di sapere: come una fatalità ineludibile e come la libertà più desiderata. La pittura di Barceló è un

³⁸⁶ Affermazione dell'artista nella conferenza "Pradoxismo" data il 31 ottobre 1989 nel ciclo di conferenze *El Museo del Prado visto por artistas contemporáneos*, organizzata dalla Fundación Amigos del Museo del Prado. Il testo completo si può consultare nella web dell'artista *Miquel Barceló* in http://www.miquelbarcelo.com/documentos/Pradoxismo_28b1.pdf (consultato il 24 luglio 2014).

³⁸⁷ *Miquel Barceló. Pinturas 1984*, Galería Juana de Aizpuru, Madrid 1984, p. 8.

³⁸⁸ BARCELÓ M., "La arcilla... *op. cit.*", p. 49.

prodotto incosciente della natura, una forza irrazionale, oscura e sconosciuta che incita ad operare e perfezionare quello che la coscienza aveva iniziato. Sintesi della natura più delicata e della natura più agreste. Un concerto campestre in un campo di sperperi e una volontà furiosa che vuole conciliare ed armonizzare antagonismi”³⁸⁹.

Un po' più in là un mare, apparentemente tranquillo, culla l'esperienza visiva dello spettatore. Il mare, uno dei suoi motivi più frequenti, è metafora della materia viva, in costante movimento. Quest'ultimo porta con sé, implicitamente, l'irrefrenabile scorrere del tempo, un altro dei suoi temi principali. Barceló ha dipinto tanto i suoi fondali (*Grans fons submarí*, 2001) quanto la superficie, ed è sempre stato capace di trasmettere i suoi infiniti tesori occulti: conosce bene quello che sta dipingendo e porta Maiorca sempre con sé. L'artista appartiene al mare, nello stesso modo in cui il mare compenetra la sua anima, in qualsiasi luogo si trovi. Questa conoscenza così profonda gli permette rappresentarlo in tutte le sue sfumature: dall'azzurro tropicale, al grigio contaminato, fino ad arrivare al bianco e alla sua superficie bianca ed inerte (*De Mars*, 2006) come la sabbia di un deserto che non ha mai conosciuto il vento. Ma, quando il vento soffia, incomincia a formarsi una leggera schiuma procedente dalle onde (*Mare Tranquilitas*, 2008 e *Mare Nectaris*, 2008); successivamente la superficie si increspa, perde il controllo e diventa affilata come le spine di un riccio di mare (*Mer du Nord*, 2002). Ritorna la materia in ebollizione, il magma informe e caotico e la sua affinità con la scultura. Ricompare la massa impenetrabile. Si ripete la lotta tra l'uomo e la natura e l'impossibilità di dominarla. È una presenza sensibile; è materia prima. Non vi è nessun tentativo di imitare la realtà. Non ne ha bisogno: essa è presente, trattenuta nella tela, nella sua pura materialità³⁹⁰. Non ci si trova di fronte ad un'opera che rappresenta la realtà, ma ad una che la contiene.

L'acqua del mare o dell'oceano è quella che, dolcemente, ha cullato il fiume nel suo lungo e lento viaggio intrapreso dalla sorgente. Nel suo viaggio ha attraversato monti, pianure, quelle terre che da molto non vedono la pioggia, paesaggi solitari, villaggi quasi deserti, mercati e città che si sono dimenticate quello che è la natura selvaggia. Ha potuto osservare, silenziosamente, il mondo circostante. Nessuno si è reso conto che fosse lì, studiando e prendendo nota e appunti di quello che vedeva.

³⁸⁹ MARÍ Antonio, “Miquel Barceló” in *Miguel Barceló... op. cit.*, p. 19. Traduzione della scrivente.

³⁹⁰ *Miguel Barceló. Pinturas... op. cit.*, p. 10.

L'esperienza di Barcelló in Africa³⁹¹ si potrebbe paragonare ad un fiume solitario: si muove nei meandri e da lì trasmette, con precisione, i misteri della vita quotidiana di questa parte del mondo. Convive con le persone nei mercati di Ségou e di Mopti, con i pescatori e le lavandaie del fiume Niger, con gli artisti e gli artigiani di Bamako e con i contadini ed i pastori delle borgate di Dogon. Dal 1992, possiede una casa nella borgata di Sangha, nella città di Dogon. Non ha l'elettricità e approfitta delle ore di sole per osservare il paesaggio semideserto. Rifiuta l'Africa esotica che entusiasmò gli orientalisti nel passato e cerca il continente nero in cui un punto lontano può essere qualsiasi cosa: "non si sa mai se [quello che si vede] è prodotto dalla natura o sono forme inventate. In tutta la città dogon è così. Gli stessi Dogoni, passeggiando, discutono su quello che gli sembra una cosa e non si sa mai se è la mano dell'uomo che l'ha costruita o se è frutto della natura. Le cose piccole copiano le cose grandi, e le casse sono come i granai e i granai come i nidi delle api, e i nidi delle api sono come i piccoli nidi di termiti o i formicai delle pareti. È una coniugazione di elementi molto perfetta, come un giardino buddista(...)"³⁹². In questo paesaggio evanescente trovano origine i suoi bozzetti³⁹³ e le sue pitture. *Dogon I* (Fig. 38) e *Dogon II*, entrambe del 2008, sono i primi quadri in cui si rappresenta il paesaggio della città di Dogon: la superficie piena di irregolarità, dove le immagini sorgono dalle viscosità della materia, ricrea la bellezza primordiale e, alcune volte, ostile dei paesaggi che sono stati lo scenario di questi avvenimenti. Se i profili delle persone e degli animali sono facilmente identificabili ci sono punti, marche, linee che occultano molto bene la propria identità. L'impossibilità di decifrare il mondo circostante si trasferisce dalla realtà alla tela, dagli occhi dell'artista a quelli dello spettatore.

I punti, i segni e le larghe linee tracciate dalla peregrinazione degli animali passano dalla materialità dei quadri alla tridimensionalità delle ceramiche. Esse, la cui genesi si trova nell'*harmantán* in ella polvere che ha ricoperto le sue tele e i materiali di

³⁹¹ La bibliografia concernente l'esperienza africana è molto ampia: la galleria Bruno Bischofberger edita *Miquel Barceló in Mali* (1989) e *Ce que vous cherchez il y en a* (2005), in cui si raccolgono, rispettivamente, le opere del primo viaggio di Barceló nel 1988 e di uno più breve nel 2004. Barceló pubblica i *Cuadernos de África* (2004). Ci sono state numerose mostre sui temi africani: una di disegni nella Konsthall de Rotterdam (1993), *Miquel Barceló: Tekeningen van Mali*, un'altra nel Centro Pompidou (1996), *Miquel Barceló. Impressions d'Afrique 1988-1995*, e la più recente nel Irish Museum of Modern Art (2008), *Miquel Barceló. The African Work*.

³⁹² JUNCOSA Enrique, "Una conversación con Miquel Barceló" in *Miquel Barceló. Obra africana*, Turner, Madrid 2008, p. 15.

³⁹³ A causa delle condizioni climatiche e del poco spazio disponibile l'artista lavora con il piccolo formato. I bozzetti e gli acquarelli sono sempre opere autonome e mai studi preparatori per i dipinti: i temi variano e le tonalità cromatiche sono diverse.

lavoro, sono il culmine delle sue pitture e, in particolare, delle nature morte³⁹⁴: nei quadri, le immagini sembrano provenire dalla viscosità stessa della materia che ne genera le forme; nelle ceramiche, invece, l'artista si dirige all'oggetto stesso, presentandolo e rappresentandolo allo stesso tempo. Qualsiasi tipo di dipinto è sempre stato e sempre sarà pura finzione ed imitazione; nelle sue ceramiche, d'altro canto, vive l'esistenza. Nonostante ciò, non bisogna dimenticarsi che "la ceramica è pittura, la contiene, e ogni volta sono più sicuro di che non c'è tra di loro né una gerarchia né una differenza"³⁹⁵.

La veridicità di quest'affermazione, vale a dire, l'inesistenza di una gerarchia, si può constatare in *Paso Doble* (Fig. 42), una *performance* che non si ripete mai: c'è, ovviamente, un copione a cui attenersi ma il prodotto ogni volta è nuovo e irrimediabilmente si distrugge.

La sua importanza risiede nel fatto che è una rivelazione: mostra l'atto artistico, quella genesi creativa che ogni creatore protegge nelle mura del suo *atelier*. Qui Barceló si sveste e grazie al ballo con Josef Nadj si scoprono parte dei suoi segreti: "quello che ho fatto è stato mettere in scena gli utensili ed i gesti del mio lavoro con l'argilla, mostrare il corpo come strumento, il corpo positivo e negativo, le forme e gli oggetti che creano il prodotto finale. La mia testa è usata come maschera del mio corpo, ma serve anche per rappresentare le urne ed altre teste. Fare un corpo con l'argilla, fare un corpo con l'opera e fare l'opera con il corpo"³⁹⁶.

Lo scenario è un suolo di argilla rossa; al fondo una parte bianca inclinata come se fosse una tela su un cavalletto. Barceló e Nadj portano gli strumenti che il maiorchino usa abitualmente per dipingere: cubi, tubi, pelli di legno e pale. L'atto creativo incomincia quando questi strumenti si trasformano nei pennelli e l'argilla nei pigmenti: le bolle di argilla prelevate dal suolo si lanciano con forza contro la tela bianca. Essa, una volta persa la verginità, incomincia a trasformarsi, muta gradualmente e riceve tutto quello che le viene offerto. Anche i due ballerini si trasformano: da artisti ad esseri mostruosi. Solo quando si tolgono le maschere di argilla, per incorporarle alla parete bianca, acquistano di nuovo la loro fisionomia. Si continua a lavorare: la musica, la danza ed i lanci. Quando Barceló disegna un arco sulla tumultuosa superficie inclinata significa che è arrivato il momento di ritirarsi: i

³⁹⁴ MESQUIDA Biel, "Pintar con tierra. La memoria de la carne de Miquel Barceló" in *Miquel Barceló en Silos*, T.F. Editores, Madrid 2002, pp. 25-27.

³⁹⁵ "Una conversación. Pamplona" in CALVO SERRALLER F., *Miquel ...op.cit.*, p. 13.

³⁹⁶ BARCELÓ M., "La arcilla....op. cit.", p. 69.

due entrano letteralmente nel quadro e scompaiono. Hanno penetrato fisicamente e corporalmente il quadro, adesso bisogna distruggerlo.

Una retrospettiva... Un'altra volta?

Concordemente a quanto affermato da Daniel Birbaum, *Making Words*³⁹⁷ esprime il desiderio di porre in risalto il processo creativo. Un'opera d'arte non rappresenta solamente la visione che possiede l'artista del mondo, ma il suo modo personale di fare e interagire in questo pianeta. Per questo, la mostra si configura come un'occasione per studiare i mondi che circondano l'essere umano e, allo stesso tempo, immaginarne altri futuri. Ogni manufatto deve essere contemplato come l'interpretazione personale di un artista e il suo modo di restituirci le sue emozioni ed esperienze.

Leggendo la presentazione del progetto curatoriale di Birnbaum, il padiglione spagnolo risponde perfettamente a quello che si stava chiedendo agli artisti. Barceló espone il suo universo, il proprio mondo: quello che ha vissuto, visitato, interpretato e che ha voluto vedere. Ci insegna l'Africa in cui non smette di pensare a Maiorca, ci offre il mare che ha visto da molti punti diversi e quelle macchie nere nel deserto che non sempre ha potuto identificare con chiarezza. Si sveste e parla della sua condizione come artista. Per concludere, rivela il processo creativo che normalmente si cela nelle mura del *atelier*. In una breve frase: si svela.

Detto questo, è necessario pensare in cosa si mostra nel padiglione spagnolo. La stampa ha centrato l'attenzione nelle tecniche usate –la pittura e la scultura– considerandole “arcaiche” in una biennale³⁹⁸. Qui, dato che si ritiene che non si possono definire arcaici, o fuori moda, i fondamenti dell'arte, si ricorre direttamente al lettore chiedendogli se, dal suo punto di vista, era necessario, per un artista internazionale, usare la Biennale per realizzare una retrospettiva che illustra gli ultimi dieci anni della sua produzione. Oltre a ciò, il 2009 è stato l'anno di Barceló dentro e fuori dalla Spagna e ripercorrendo le vari mostre in cui era il protagonista indiscusso si poteva ammirare la sua produzione artistica in *totum*. A Maiorca, la

³⁹⁷ BIRNBAUM D., *Fare Mondi... op. cit.*

³⁹⁸ PULIDO Natividad, “Exteriores llevará a Miquel Barceló, además, a la Bienal de Venecia”, *ABC*, 9 novembre 2008; DOTTI Marco, “Miquel Barceló, materia e luce”, *Il Manifesto*, 27 agosto 2009; EFE, “Barceló nada a contracorriente con su pintura en una Bienal de pocos cuadros”, *La Vanguardia*, 4 giugno 2009 e TOLEDO Manuel, “A contracorriente en Venecia”, *BBC Mundo*, 11 luglio 2009.

Fundació Pilar i Joan Miró ha presentato *Barceló antes de Barceló 1973-1982*³⁹⁹; la galleria Bruno Bischofberger, a Zurigo, ha esposto *Miquel Barceló. Recent works*⁴⁰⁰ in concomitanza con l'esposizione veneziana e, nella laguna, ha protagonizzato il padiglione spagnolo.

A questa larga bibliografia visiva bisogna aggiungere la curatela di Enrique Juncosa, intimo amico ed uno dei più grandi esperti dell'artista. Dopo essersi conosciuti nella seconda mostra personale di Barceló a Palma di Maiorca nel 1977, le collaborazioni sono state continue: nel 1984 si pubblica l'intervista *Miquel Barceló: The spanish dream hero*⁴⁰¹, nel 1990 Barceló ha realizzato il disegno della copertina di *Pastoral con cebras*, libro scritto da Juncosa, e nel 1991 hanno collaborato insieme al *Libro del océano*. Dal 1994, lo scrittore e il critico d'arte ha curato numerose mostre personali in tutto il mondo: nel 1994 *Miquel Barceló: 1984-1994* nella Whitechapel Art Gallery di Londra, mostra che viaggia all'IVAM di Valencia l'anno successivo; *Miquel Barceló: obra sobre papel 1979-1999* inaugurata nel 1999 nel Museo Centro de Arte Reina Sofía e che nel 2000 viaggia a San Paolo, Montevideo e Tel Aviv. Segue una mostra di incisioni nella Repubblica Dominicana e una di ceramiche nel Monasterio de Silos⁴⁰². Nel 2007 ha curato *Miquel Barceló a les Illes Balears y Barceló en las colecciones privadas de Barcelona*. L'anno successivo le opere africane (*Miquel Barceló: the African work*) viaggiano al Irish Museum of Modern Art, dove Enrique Juncosa ricopre la carica di Direttore, per poi tornare in Spagna ed esporli nel Centro de Arte Contemporáneo di Malaga. A tutto ciò si sommano i libri sull'artista, come *Miquel Barceló. Sentimiento del tiempo*, ed i numerosi saggi di catalogo.

Questa lunga lista di collaborazioni testimonia che il duo possa qualificarsi come praticamente perfetto per partecipare nella più antica Esposizione Internazionale d'Arte: Enrique Juncosa è colui che, fin dagli albori della sua carriera, ha visto crescere il maiorchino e ha partecipato, in prima persona, al processo di diffusione e consacrazione della sua produzione artistica, fuori e dentro la Spagna. Dall'altra parte, Barceló è un artista di riconosciuto prestigio internazionale che, in più

³⁹⁹ La mostra ha avuto luogo dal 24 giugno al 27 settembre 2009. Il 20 novembre dello stesso anno viaggia a Toulouse (Francia) dove Les Abattoirs la alloggia fino al 28 febbraio 2010.

⁴⁰⁰ La mostra ha avuto luogo dal 23 maggio al 24 luglio 2009. La Biennale di Venezia è stata inaugurata il 7 giugno e ha chiuso le sue porte il 22 novembre 2009.

⁴⁰¹ L'intervista si è svolta nel mese di agosto del 1984 nell'*atelier* dell'artista, in Cala Marçal a Mallorca. È stata pubblicata nel giornale maiorchino *El mundo. El día de Baleares* il 14 settembre 1984.

⁴⁰² *Miquel Barceló en silos*, T.F. Editores, Madrid 2002.

occasioni, ha affidato le sue opere a Juncosa. Si può affermare che sono cresciuti insieme: si conoscono, personalmente e professionalmente, e hanno molta esperienza alle spalle. Non vi poteva essere né migliore curatore né migliore artista. Il progetto esposto alla Biennale avrebbe potuto essere spettacolare, se non avessero optato a favore del convenzionale formato della retrospettiva; quello stesso formato che avevano già adottato in molteplici occasioni ed in molti luoghi. Sono stati esposti gli ultimi dieci anni della produzione artistica e i temi abituali dell'artista maiorchino: i primati, i paesaggi africani e la schiuma marina. Nonostante ciò, come si è noto anteriormente, quando si parla dei suoi temi "abituali" non si deve pensare in "qualcosa" già visto, conosciuto o studiato, ma avvedersi della sua traiettoria piena di movimenti circolari, in cui ci sono numerosi retrocessi ed interruzioni.

Una volta esposti tutti i punti in questione è d'obbligo chiedersi se era necessaria un'altra retrospettiva dopo tutte quelle che si sono già fatte e, soprattutto, dopo quello che stavano avendo luogo quell'anno.

Se, come sostiene il Juncosa, Barceló ricerca sempre nella sua esperienza personale il fondamento delle sue pratiche artistiche⁴⁰³ e il luogo in cui lavora è la sua musa, dato che assume tutto quello che lo circonda con voracità, perché non si è lasciato catturare dall'atmosfera magica ed unica di Venezia? Perché la laguna non ha catturato la sua attenzione? Essa appartiene al mare, uno dei temi prediletti dall'artista e parte essenziale della sua anima. Perché ha preferito rappresentare il mondo che aveva già fatto, invece di *fare un mondo* appositamente per la Biennale, in cui confluiscono l'Africa, Maiorca, Parigi e Venezia?

⁴⁰³ JUNCOSA E., *Sentimientos ... op. cit.*, p. 94.

Epilogo

L'attività espositiva del padiglione spagnolo, alla Biennale di Venezia, nella prima decade del XXI secolo, concretamente dal 2001 al 2013, è stata oggetto di studio per tre ragioni fondamentali: in primo luogo, perché essendo la Spagna un paese che vi partecipa, fin dalla sua prima edizione, è significativo studiare il suo sviluppo dopo più di un secolo di storia e, soprattutto, in anni caratterizzati da importanti cambiamenti dell'istituzione stessa. In secondo luogo, perché l'*excursus* sulla partecipazione e l'analisi della politica culturale estera, adottata dal Governo spagnolo, hanno permesso di evidenziare le caratteristiche principali e rendere esplicito come, in molte occasioni, si sia deciso di mostrare un volto che non rifletteva la reale situazione interna del paese. A questo proposito si è parlato di "maschera e realtà", il gioco metaforico di risonanze veneziane che è servito per esprimere quello che è stata, ed in molti casi continua ad essere, l'arte spagnola alla Biennale di Venezia. In ultima istanza, perché i progetti curatoriali che hanno preso forma nell'architettura nazionale, e determinato la selezione delle edizioni esaminate, permettono di analizzare due questioni che reputo fondamentali nelle manifestazioni artistiche di questo tipo: da una parte, la relazione con la città in cui ha luogo l'evento, dall'altra, l'attuale critica al "fenomeno biennale"; e per ultimo, il comportamento di un'artista di riconosciuto prestigio internazionale quando vi partecipa e vi propone un progetto.

Come si è visto nei capitoli precedenti, *Viaje a Venecia* del 2001 e *Paraíso Fragmentado* del 2007 sono due progetti in cui, nonostante i punti di partenza siano tanto diversi quanto quello che si chiede agli artisti, la città di Venezia è la protagonista indiscussa. Essa ha comportato uno stimolo fisico, reale e tangibile nel primo e uno letterario, più platonico, nel secondo.

Javier Pérez e Ana Laura Aláez, seguendo l'*incipit* di Estrella de Diego, trasformano il padiglione in un vero spettacolo veneziano, vale a dire, "trasportano" la città lagunare, le sue caratteristiche ed il suo artigianato più famoso al padiglione spagnolo. Benché gli artisti siano antitetici, ed i loro punti di vista diversi, si integrano per contrapposizione e non per similitudine. Le opere dialogano tra di loro, tanto che si può affermare che è stato il modo antitetico di lavorare che ha permesso l'esito del progetto: Javier Pérez lavora "aggiungendo", Ana Laura Aláez

“sottraendo”; se la cupola è un elemento “minaccioso”, le cappelle corrispondono alla “liberazione dalla minaccia”.

Pertanto, lo spettatore si muove in uno spazio caratterizzato dalla dialettica del pieno/vuoto, spostandosi nelle sale che si relazionano tra di loro tanto da un punto di vista spaziale quanto concettuale. Ciò dimostra che la fase di riflessione ed analisi collettiva, alla base del progetto curatoriale, ha avuto un ruolo fondamentale. Ana Laura Aláez ha dichiarato: “io sono stata influenzata dall’elezione di Javier di scegliere lo spazio centrale perché ho provato ad osservare il suo spazio, avvicinarmi od incluso scartarlo”.

Tale dialogo e confronto manca completamente in *Paraíso Fragmentado*, lo dimostra il fatto che gli artisti hanno visto le opere che avrebbero condiviso lo spazio con le loro solamente nei giorni dedicati al montaggio della mostra. Inoltre Alberto Ruiz de Samaniego non era interessato a creare un vincolo di estetica relazionale, bensì un luogo in cui convergessero tutte le arti.

Entrambi i progetti curatoriali costituiscono un caso esemplare nel mondo dell’arte contemporanea, ognuno era dotato di caratteristiche peculiari, e come tali devono essere studiati. *In primis* perché i curatori hanno effettuato una selezione alquanto rischiosa convocando quegli artisti. Diversamente da quanto succede abitualmente, non hanno selezionato artisti famosi ma giovani creatori (Javier Pérez, Ana Laura Aláez e Rubén Ramos Balsa), coloro che si muovono nei circuiti alternativi dell’arte contemporanea (Los Torreznos) e chi non è solito partecipare, data la professione di cineasta, ad una biennale di arti visive (José Luis Guerín).

Il giudizio su *Viaje a Venecia* è assolutamente positivo. Diversamente da quanto accade generalmente in una manifestazione di questo tipo, in cui, nella maggior parte dei casi, solo il pubblico di “esperti” possiede il *background* necessario per capire i discorsi della *mega-exhibition*, qui la comprensione è alla portata di tutti. Con ciò non si vuole affermare che sia carente di sofisticatezza, bensì che è strutturata in diversi gradi di lettura che permettono differenti livelli di comprensione e partecipazione. Tutto dipende dalla relazione tra lo spettatore e l’opera: egli può visitare lo spazio, divertirsi passeggiando per il cielo stellato di *Liquid Sky* e l’alba di *Pink Space* o può essere “intimidito” dal dialogo tra le opere e pensare che non c’è spazio per il suo personale punto di vista. Può dare un’occhiata rapida e comprendere, a grandi linee, i discorsi sviluppati dagli artisti e decidere di partecipare attivamente esprimendo quello che pensa ed interrogandosi sui diversi

modi di interagire nel medesimo spazio e di relazionarsi con la città. In questo caso si considera quello che ha fatto “l’altro”, quello che pensa, come lo esprime nella sua opera e si rispetta con la consapevolezza che un punto di vista altrui può mettere in discussione le proprie certezze, distruggerle o rafforzarle. Dimostrazione di come le modalità di partecipazione siano così diverse come diverso è il pubblico di una biennale, e questo è uno dei motivi che ne ha determinato il successo.

La facilità di ricezione e il diverso approccio dei curatori ai rispettivi progetti sono quello che più differenzia *Viaje a Venecia* da *Paraíso Fragmentado*. Nel 2007 il padiglione riflette perfettamente il progetto curatoriale sebbene la ricezione non sia immediata. A questo proposito è interessante chiedersi se, in presenza di quello che il curatore galiziano definisce la “spettacolarizzazione della banalità”, non abbia reso volontariamente “oscuro” il suo progetto. Concordemente a quanto afferma, il mondo dell’arte contemporanea ha fermato la sua ricerca e gli unici strumenti culturali degli artisti plastici, al giorno d’oggi, corrispondono alle diverse modalità di espressione dell’arte plastica stessa, privandosi così degli altri campi della cultura. Questa considerazione e l’analisi che si è effettuata, nel capitolo corrispondente di questa tesi, confermano, dal mio punto di vista, che Alberto Ruiz de Samaniego ha coscientemente dato vita ad un discorso, caratterizzato dall’elevata proiezione filosofica e nel quale convergevano tutte le arti, che non poteva essere compreso dalla moltitudine dei visitatori. Ciò non è né una rivelazione, né un fatto sorprendente, espone semplicemente quello che dovrebbe essere l’arte contemporanea, vale a dire, multidisciplinare, e dimostra come quello che dovrebbe essere quotidiano e normale, per coloro che lavorano in questo mondo, risulti strano ed incomprensibile, tanto che da venire giudicato incoerente.

Nel 2013, Lara Almarcegui presenta un doppio progetto che, concordemente a quanto sottolinea il curatore Octavio Zaya, si situa al confine tra la rigenerazione e la decadenza urbana: da un lato, focalizza l’attenzione sugli spazi abbandonati e le strutture in processo di trasformazione e, dall’altro, studia i nessi che si possono stabilire tra architettura e ordine urbano.

Nel padiglione convivono due progetti: quello interno vede il padiglione decomposto e si inserisce nella categoria *demoliciones* e quello esterno, la Sacca San Mattia, in *descampados*.

La ricerca sulla Sacca San Mattia, diversamente da quello che hanno fatto *Viaje a Venecia* e *Paraíso Fragmentado*, allontana l’attenzione dalla Venezia conosciuta in

tutto il mondo, dal centro storico così unico ed inimitabile e dall'acqua che culla le gondole nei canali, e la focalizza su una discarica a cielo aperto. Questa, nonostante il suo aspetto estetico poco gradevole, non è solamente un testimone affidabile della graduale evoluzione della città, bensì parte integrante della stessa.

Agendo in questo modo, l'artista stabilisce un dialogo con le diverse componenti che incidono nel tessuto urbano, esplora le relazioni tra gli spazi, le architetture e le politiche urbanistiche e sociali della città, e rende esplicito che anche gli spazi vuoti costituiscono l'essenza di un luogo. Per questo motivo difende i *descampados* come "luoghi di possibilità" che devono essere preservati se non si vuole rimanere orfani di fronte alla crescita selvaggia della contemporaneità che, come un uragano, divora tutto ciò che è vulnerabile e che trova sul suo cammino.

Questo modo di lavorare, seguendo le teorie di Krzysztof Wodiczko e Rosalyn Deutsche, permette di definire i suoi progetti come arte pubblica "interventista": un progetto sviluppato *in e per* un luogo specifico (*site-specific*), che prende in considerazione lo spazio geografico (*context-specific*) *in e per* cui lavora, una serie di questioni (*debate-specific*) e realtà che hanno una relazione con questo spazio.

Dopo l'analisi dei progetti che si vincolano alla città in cui ha luogo l'evento, si è analizzato un secondo gruppo in cui sono stati inclusi tutti quelli che possiedono una vertente critica rispetto al fenomeno delle biennali, la stessa Biennale di Venezia e cosa significa per un Paese partecipare ad esse.

A questo proposito è importante ricordare che tutti gli artisti selezionati nelle edizioni qui trattate (2003, 2005 e 2011), ai quali si sommano Lara Almaraz nel 2013 e Miquel Barceló nel 2009, riflettono una nuova tendenza nella politica curatoriale del padiglione spagnolo, le cui uniche eccezioni sono *Viaje a Venecia* e *Paraíso Fragmentado*. Difatti, diversamente da quello che succede nell'ultima decada del XX secolo, si abbandona il formato espositivo del duo artistico, formato da un arista-adulto-uomo-affermato e da un'artista-giovane-donna-emergente, e si punta su un unico rappresentante di riconosciuto prestigio internazionale. Una volta ricordata questa questione, si può tornare all'analisi della partecipazione spagnola.

Come nel primo gruppo, anche in questo caso quello che ha permesso, ed in certo modo obbligato, l'analisi congiunta dei progetti è la loro affinità tematica, nonostante gli artisti li realizzino con approcci e metodologie diverse. La critica all'istituzione della Biennale si effettua in modi opposti: provocatoria in *Muro cerrando un espacio*

e *Palabra tapada*, riflessiva in *On Translation: I Giardini*, e trasversale e sottile in *Lo inadecuado*.

Santiago Sierra costruisce il padiglione spagnolo criticando tanto il ruolo del padiglione nazionale, quanto quello che ha avuto la Spagna con i flussi migratori provenienti dall'America Latina. Non lascia spazio al dialogo: denuncia la situazione, identificando carnefici e vittime. Muntadas, invece, ricrea, in modo ponderato, la struttura della Biennale. Allo studio minuzioso segue una tesi precisa e definita.

Se il proposito è lo stesso quello che differenzia i due lavori, oltre alle diverse modalità con cui si sviluppano, è il formato con cui si rivolgono al pubblico. Stimolando le diverse capacità e disponibilità ricettive a comprendere, raccoglie e appropriarsi dei diversi messaggi inviati.

Santiago Sierra trasforma una situazione in realtà; Antoni Muntadas la "metaforizza". Il discorso articolato da Sierra fa dello spettatore e della sua provenienza ciò che "aziona" l'opera. Così facendo non solo lo spettatore partecipa attivamente, bensì si trasforma lui stesso nell'opera. Tanto l'accesso quanto l'esclusione sono motivi di riflessione: da una parte, dà risalto al significato di nazionalità, dall'altra, al funzionamento e alla necessità di un padiglione alla Biennale. Inoltre, se apparentemente solo chi ha la nazionalità spagnola può essere partecipe dell'opera, in realtà viene coinvolto con maggiore interesse chi non ne è in possesso. Se si considera la partecipazione di un "visitatore spagnolo" a cui si permette l'accesso, può succedere che "viva" il padiglione "normalmente" e che, probabilmente, si lamenti perché l'interno è lasciato vuoto. Non si rende conto del suo vero significato perché non è la "vittima". Al contrario, chi vive in prima persona l'esclusione e riflette sulla situazione, senza considerarla il "solito scherzo dell'arte contemporanea", può comprendere la profondità intrinseca nella provocazione di Sierra.

L'intervento dell'artista trasferitosi in Messico è, pertanto, diretto a un pubblico molto ampio e permette diversi livelli di lettura, cosa che non succede in quello di Antoni Muntadas.

La sua tesi si articola in molteplici parti che si intrecciano tra di loro: la sua produzione artistica, la sua relazione con la Biennale, la storia e lo sviluppo dell'istituzione e la critica a cui è soggetta. Nel momento in cui viene a mancare una di queste componenti *On Translation: I Giardini* non può essere compreso nella sua

totalità; tanto che se si isola la lista dei paesi esclusi o *la mesa de negociación* esse non hanno senso e lo spettatore è circondato da immagini, video e suoni che non sa decifrare. Sembra, quindi, che il progetto di Muntadas sia specifico tanto quanto il pubblico a cui si indirizza.

Lo inadecuado, la *performance* prolungata presentata da Dora García, è molto importante perché, in un certo modo, amplia e completa il discorso di Muntadas.

Analizzando tutte le sfumature del progetto, si è potuto riflettere sulla condizione di “inadeguatezza” percepita dall’artista che partecipa, come rappresentante del padiglione nazionale, nella più antica Esposizione Internazionale d’Arte, ed estendere tale sensazione al pubblico (*El Mensajero*). I progetti anteriori (*Mad Marginal. The Deviant Majority. From Basaglia to Brazil e The Beggar’s Opera*) si possono considerare i precursori de *Lo inadecuado*. Oltre a dimostrare la complessità del progetto artistico, si è dimostrato in che modo si possa mettere in discussione i parametri che caratterizzano un’esposizione che si sviluppa dentro sé stessa. La conclusione ha, pertanto, una logica conseguenza: un’artista pensa che non è la persona adeguata per rappresentare un paese e utilizza questa sensazione come materiale di lavoro, creando così un progetto assolutamente adeguato grazie al quale ci si interroga, implicitamente, sulla maggior o minor adeguatezza del contesto in cui esso prender forma, vale a dire, le biennali. Da questo percorso intellettuale si è portato a termine uno studio sul fenomeno delle biennali: dalla sua creazione, al *boom* degli anni Ottanta, sino all’attuale situazione di “stasi”. Questo si caratterizza per una forte componente teorica, che indirizza i suoi sforzi ad indagare il ruolo che hanno avuto le biennali nel passato, la funzione che possiedono nell’attualità e quella che potranno avere nel futuro. Diversamente dal percorso fatto da Dora García in *Lo inadecuado*, la forte componente “autoriflessiva” delle *discursive biennials*, da una parte, le vincola al passato e le converte in prigioniera del presente e, dall’altra, non riesce ad abbandonare l’aspetto teorico a favore di quello pratico.

È questa digressione sulla situazione attuale delle biennali ciò che permette di affermare che il progetto dell’artista di Valladolid amplia e completa quello di Muntadas. L’artista catalano analizza e critica solo la struttura della Biennale di Venezia; con Dora García, invece, è stato possibile ampliare il discorso al sistema dell’arte contemporanea.

Per concludere, Miquel Barceló, con una mostra di omonimo titolo, compie il desiderio di *Making Words* di Daniel Birnbaum: esporre quelle opere che

rappresentano non solo la visione che possiede l'artista del mondo, bensì la sua personale maniera di *fare* ed interagire con esso. Difatti Barceló espone il suo universo, il suo proprio mondo: quello che ha vissuto, visto interpretato o che ha voluto vedere. Ci mostra la sua Africa, un continente in cui non smette di pensare a Maiorca; condivide con il pubblico il mare che ha visto da molti e diversi punti e quelle macchie nere nel deserto che non sempre ha potuto identificare con chiarezza. Si svela, parla della sua condizione come artista e rivela il processo creativo che generalmente nasconde gelosamente. Se da questa prospettiva Miquel Barceló risponde adeguatamente al dettame generale di *Making Words*, da un altro punto di vista, pecca per la ripetizione della stessa ideologia curatoriale, presentata già in molte occasioni con il suo curatore prediletto, Enrique Juncosa, e per l'incapacità di "fare un mondo" concretamente diverso per questa edizione della Biennale, invece di reiterare quelli già visti.

Dopo questo breve *excursus*, si può concludere che la ricerca ha permesso di esaminare le diverse modalità con cui un curatore importa un progetto, la recezione e l'interpretazione degli artisti, oltre a dimostrare che esistono diversi livelli di lettura di una stessa mostra e che, in molte occasioni, il luogo influenza tanto il progetto quanto l'interpretazione critica.

Bibliografia

100 artistas españoles, EXIT publicaciones, Madrid 2008.

ALAÉZ Ana Laura, "Supermodels, Supervixens, Supervillanas", *Arte y Parte: revista bimestral de información artística*, Ediciones del Limón, Madrid, nº 14, aprile-maggio 1998, pp. 44-46.

ALAÉZ Ana Laura, *Ana Laura*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, SEACEX, Madrid 2004.

ALAÉZ Ana Laura, *She Astronauts*, Fundación La Caixa, Barcellona 1997.

ALLOWAY Lawrence, *The Venice Biennale, 1895-1968: from salon to goldfish bowl*, New York Graphic Society, Greenwich 1968.

ALMARCEGUI Lara, "Espacios vacíos en Ámsterdam, 1999" in CORTÉS José Miguel G., *IMPASSE 6. Cuitats negades 1. Visualitzant espais urbans absents/Ciudades negadas 1. Visualizando espacios urbanos ausentes.*, Centre d'Art la Penera, Lleida 2006, pp. 31-41.

ALMARCEGUI Lara, "Festival Internacional de Jardines, Liverpool, 2004" in GOPAR Juan, ALMARCEGUI Lara, *Taller-Exposición*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas De Gran Canarias 2005, pp. 114-121.

ALMARCEGUI Lara, "Un descampado. Matadero de Arganzuela" in UEM *TESTMADRID*, Universidad Europea Madrid, Madrid 2006, pp. 75-85.

ALMARCEGUI Lara, "Demoliciones, solares y descampados", *Lápiz: Revista internacional del arte*, Asociación de Editores de Información, nº 237-238, luglio 2007, p. 136.

ALMARCEGUI Lara, *Guía de terrenos baldíos de Sao Paulo. Uma seleca doslugares vazios mais interessantes da cidade*, 2006.

ALMARCEGUI Lara, *Guide to Al Khan: an empty village in the city of Sharjah*, 2007.

ALMARCEGUI Lara, *Guide to the undefined places of Lund*, Lund Konsthall, Lund 2005.

ALONSO Rodrigo (a cura di), *Muntadas con/texto*, Ediciones Simurg/Cátedra La Ferla(UBA), Buenos Aires 2002.

ANTOLIN Enriqueta, "La Bienal Roja. Conversación con Tomás Llorens" in TORRENT ESCALPÉS Rosalía, *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid 2003, pp. 159-163.

Antoni Calvé. *Pabellón de España Bienal de Venecia Exposición Internacional de Arte*, Programa Español de Acción Cultural en el Exterior, Madrid 1984.

Antoni Tàpies. *XLV Bienal de Venecia. Puntos cardinales del Arte. Pabellón de España*, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Àmbit servicios editoriales, Barcellona 1993.

ARÓSTEGUI RUBIO Juan Arturo, *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996*, Trea, Gijón 2003.

Artistas españoles en la XXIX Exposición Bienal Internacional de Arte en Venecia, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid 1958.

ASHTON Dore, "Barceló" in *Barceló*, Ministerio de Asuntos Exteriores, SEACEX, Madrid 2003, pp. 31-59.

ASHTON Dore, *Miquel Barceló. A mitad del camino de la vida*, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, Barcellona 2008.

ASTHON Dore, "Barceló: el pintor como un gladiador de principios" in *Las formas del mundo. Obra Reciente*, Fundación Kuxta, San Sebastián 2005, pp. 13-20.

ASTORGA Antonio, "Exteriores envía a Venecia a un artista que ha pagado con droga a sus modelos por dejarse tatuar en la piel", *ABC*, Madrid, 8 febbraio 2003.

BARAVALLE Marco, CASAVECCHIA Barbara, "Pensieri intorno a un tavolo" in *Mad Marginal Cahier #2: L'inadeguato/Lo Inadecuado/The Inadequate*, Sternberg Press, Berlino 2011, pp. 206-219.

Barceló en las colecciones privadas de Barcelona, Fundación Francisco Godia, Barcellona, 2007.

BARCELÓ Miquel, "La arcilla, la obra escultórica: pintura" in *Miquel Barceló. La arcilla, la obra escultórica: pintura*, Universidad Pública de Navarra y Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona 2013, pp. 43-73.

BARCELÓ Miquel, "Trabajar como un panadero entre el Louvre, el taller y la biblioteca" in CALVO SERRALLER Francisco (a cura di), *El arte visto por los artistas. La vanguardia española analizada por sus protagonistas*, Taurus, Madrid 1987, pp. 53-61.

BARCELÓ Miquel, *Ce que vous cherchez il y en a*, Galería Bruno Bischofberger, Zurigo 2005.

BARCELÓ Miquel, *Cuadernos de África*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcellona 2004.

BARCELÓ Miquel, *Miquel Barceló in Mali*, Galería Bruno Bischofberger, Zurigo 1989.

Barceló, Ministerio de Asuntos Exteriores, SEACEX, Madrid 2003.

BARRIENDOS Joaquín, SPRICIGO Vinicius, "Horror Vacui: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte. Una conversación con Ivo

Mesquita sobre la 28ª Bienal de Sao Paulo”, *Ramona: revista de artes visuales*, Fundación Start, Buenos Aires, nº 95, octubre 2009, pp. 16-27.

BASUALDO Carlos, “Bruce Nauman: Topological Gardens” in BASUALDO Carlos, *Bruce Nauman: Topological Garden*, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia 2009, pp.182-192.

BASUALDO Carlos, “The Unstable Institution”, *MJ. Manifesta Journal: journal of contemporary curatorship*, Silvana Editoriale, Milano, nº 2, invierno 2003/primavera 2004, pp. 50-61.

BAZZONI Romolo, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso Editore, Venezia 1962, pp. 87-127.

BIERAK Jazmín, “Política cultural y arte contemporáneo: el Centro Nacional de Exposiciones” in *Arte y transición*, Brumaria A.C, Madrid 2012, pp. 249-271.

BIRNBAUM Daniel (a cura di), *Fare Mondi/Making Words* (53ª Esposizione Internazionale d’Arte), Marsilio, Milano 2009.

BLANCH Teresa, “Rojo. Dialogo entre Teresa Blanch y Javier Pérez” in BLANCH Teresa, *Mutaciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2004, pp. 16-55.

BLANCH Teresa, *Mutaciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2004.

BONAMI Francesco (a cura di) *Sogni e conflitti: la dittatura dello spettatore* (50ª Esposizione Internazionale d’Arte), Marsilio, Venezia 2003.

BONET Eugeni, “Pabellón On Translation” in MUNTADAS Antoni (a cura di), *On translation: I Giardini*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2005 pp. 386-429.

BONITO OLIVA Pabellón On Translation” in *On translation: i Giardini*, Dirección General de Relaciones Culturales Achille, “Punti Cardinali dell’arte” in *XLV Esposizione internazionale d’arte La Biennale di Venezia*, La Biennale di Venezia, Venezia 1993, pp. XXIII-XLI.

BOSCO Rovertó, “España, desde I Giardini a la Giudecca”, *El periódico del arte*, Editorial PPM, Madrid, nº 46, julio 2001, s/p.

BOURRIAUD Nicolas, “Topocrítica. El arte contemporáneo y la Investigación geográfica” in BOURRIAUD Nicolas (a cura di), *Heterocronias. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Cendeac, Murcia 2008, pp. 17-34.

BROCK BAZON, “La piattaforma dell’amicizia-La critica della Verità!” in SZEEMAN Harald (a cura di), *Platea dell’umanità* (49ª Esposizione Internazionale d’Arte), Electa, Milano 2001, pp. XIV-XV.

BRODSKY Joseph, *Marca de Agua*, Ediciones Siruela, Madrid 2005 (1992).

BROWER Marianne, "Dejando al descubierto" in *GORDON MATTA-CLARK*, IVAM, Valencia 1993, pp. 51-55.

BUBMANN Klaus, GRASSKAMP Walter, HAACKE Hans, *Bodenlos*, Edition Cantz, Ostfildern 1993.

BUCHLOH Benjamin H.D., "El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones", in *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Akal, Madrid 2004, pp. 167-200.

BUCK Louisa, "Not every artista who is new or who is doing something fresh and interesting is 27 years old", *The Art Newspaper*, What's On, nº 23, giugno 2009, p. 3.

CABAÑAS BRAVO Miguel, *El ocaso de la política artística americanista del franquismo*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca 1995, pp. 13-19.

CABELLO Helena, "TestMadrid. Espacio_Acción_Reacción" in *UEM TESTMADRID*, Universidad Europea Madrid, Madrid 2006, pp. 19-35.

CALABRESE Omar, "Naturaleza muerta" in *Cómo se lee una obra de arte*, Ed. Catedra, Madrid 1993.

CALVO Alejandro, "Mirada(s)" in *Dirigido: revista de cine*, Dirigido por, Barcellona, nº 19 (221), settembre 2007, pp. 24-25.

CALVO SERRALLER Francisco, "Una nueva generación para una nueva época" in *España en la XLII Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de Cultura, Madrid 1986, pp. 7-9.

CALVO SERRALLER Francisco (a cura di), *Miquel Barceló. La arcilla, la obra escultórica: pintura*, Universidad Pública de Navarra y Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona 2013.

CALVO SERRALLER Francisco, "La Bienal de Venecia invita a la meditación", *El País*, Cultura, 7 giugno 2007.

CALVO SERRALLER Francisco, "La reflexión luminosa del paisaje veneciano", *Arte y Parte: revista bimestral de información artística*, Ediciones del Limón, Madrid, nº 33, giugno-luglio 2001, pp. 14-18.

CALVO SERRALLER Francisco, "Relevo histórico" in *5 Artistas Españoles*, Ministerio de Cultura, Madrid 1985, pp. 13-21.

CALVO SERRALLER Francisco, *El taller de esculturas de Miquel Barceló*, Tf. Editores, Madrid 2002.

CAÑAS Gabriela, "Avanzadas negociaciones del Ministerio de Cultura para la donación a España de la colección Thyssen", *El País*, 10 aprile 1987

CARERI Francesco, "Anti-Walk" in *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Editorial Gustavo Gili, Barcellona 2006, pp. 68-118.

CARERI Francesco, "Walkscapes" in *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Editorial Gustavo Gili, Barcellona 2006, pp. 19-27.

CARRASCO Bel, "Parte de la colección del barón Thyssen quedará depositada en España", *El País*, 7 maggio 1986.

CASANI Borja, "Busco una Imagen Internacional para España", *Sur Exprés*, Producciones del Desierto, Madrid, 1987– 1988, pp. 56-61 e 151.

CASTRO FLÓREZ Fernando, "[...]FLuchtigern noch als wir selbst. [Consideraciones sobre el imaginario bestial de Manuel Vilariño]" in *Terra en Trance*, Dirección de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid 2008, pp.11-45.

CASTRO FLÓREZ Fernando, "Desmantelando una vida de alquiler: Santiago Sierra, artista ejemplar", *Cimal*, Cimal Internacional, Valencia, n° 54, 2001, pp.14-17.

CASTRO FLÓREZ Fernando, "Santiago Sierra. Castigados", *Exit: imagen y cultura*, Olivares y Asociado, Madrid, n° 12, noviembre-gennaio 2003, pp.44-73.

CASTRO FLÓREZ Fernando, *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentadas del extraño mapa artístico actual*, Akal, Madrid 2012.

CAVALLUCCI Fabio, JIMÉNEZ Carlos, *Santiago Sierra*, Silvana, Milano 2005.

Cento opere di artisti hispanici del Novecento alla XXI Biennale di Venecia, Jefatura Nacional de Bellas Artes de España, Madrid 1938.

CHAVARRÍA Javier, "Mirar, hacer nada y dejar hacer" in *UEM TESTMADRID*, Universidad Europea Madrid, Madrid 2006, pp. 65-73.

CHILLIDA Alicia, "Introducción" in GOPAR Juan, ALMARCEGUI Lara, *Taller-Exposición*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas De Gran Canarias 2005, pp. 4-7.

CHUL LEE Young, "Entrevista con Rosa Martínez", *Revista de Occidente*, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, n° 238, febbraio, pp. 51-63.

CIRAUQUI Manuel, "Interferencias en lo real. Conversación con Lara Almarcegui y Dora García", *Lápiz: Revista internacional de arte*, Asociación de Editores de Información, Madrid, n° 237-238, luglio 2007, pp. 141-151.

CIRAUQUI Manuel, "Un viaje intrascendente", *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, Asociación de Editores de Información, Madrid, n° 235, luglio 2007, pp. 54-62.

"Conversación con los Torreznos" in DOMÍNGUEZ Juan (a cura di), *In-presentable: 03-07*, La Casa Encendida, Madrid 2007, p. 173-193.

"Conversación entre Antoni Muntadas y Mark Wigley" in *On translation: I giardini, Stand by, Listening, Warning, La mesa de negociación II, On view, The interview, The bookstore, El aplauso, The Internet project, The Bank*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid 2005, pp. 270-321.

CORAZÉN ARDURA José Luis, "Non-olet: notas sobre la negación en el trabajo de Santiago Sierra", *Revista de Occidente*, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, nº 357, febbraio 2011, pp. 86-92.

CORBEIRA Darío, "Designar espacios. Crear Complejidad" in CORBEIRA Darío (a cura di) *¿Construir.. o deconstruir?. Textos sobre Gordon Matta-Clark.*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2000, pp. 143-171.

CORBOZ André, *Canaletto: una Venezia immaginaria*, Alfieri Electa, Milano 1985.

CORRAL María, "La más ambiciosa", *Lápiz: revista mensual de arte*, Asociación de Editores de Información, Madrid, nº 37, noviembre 1986, p. 8.

CORTÉS José Miguel G., "Ciudades negadas 1. Visualizando espacios urbanos ausentes" in *IMPASSE 6. Cuitats negades 1. Visualitzant espais urbans absents/Ciudades negadas 1. Visualizando espacios urbanos ausentes.*, Centre d'Art la Penera, Lleida 2006, pp. 153-170.

Création et marché de l'art, Collectif, 1986.

CURIGER Bice (a cura di), *ILLUMInazioni* (54ª Esposizione Internazionale d'Arte), Marsilio, Venezia 2011.

DE CORRAL María (a cura di), De vari commensuracio. Jorge Oteiza/ Susana Solano. Pabellón español en la XLIII Bienal de Venecia, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid 1988.

DE CORRAL María, MARTÍNEZ Rosa (a cura di), *L'esperienza dell'arte. Sempre un po' più lontano* (51ª Esposizione Internazionale d'Arte), Marsilio, Venezia 2005.

DE DIEGO Estrella (a cura di), *Viaje a Venecia* (49ª Bienal de Venecia, Pabellón de España), Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid 2001.

DE GONZALO Marta, PÉREZ PIETRO Publio (a cura di), *El incremento*, Fundació Espais d'Art Contemporani, Barcellona 2005.

DE SOLÁ-MORALES IGNASI, "Urbanité Intresticielle" in *Inter Art Actuel*, 61, Quebec 1995.

DE SOLÀ-MORALES RUBIÓ Ignasi, "Terrain vague" in *Anyplace*, MIT Press, Cambridge 1995, pp. 118-123.

DEL RIO Victor, "Dora García", *Cimal: Arte Internacional*, Pascual Lucas Catalá, Valencia, nº 56, 2003, pp. 42-43.

DEUTSCHE Rosalyn, "Agoraphobia" in BLANCO P., CARRILLO J., CLARAMENTE J., EXPÓSITO M., *Modos de hacer. Arte crítico, espera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca 2001, p. 313

DI MARTINO Enzo, *BloBiennale. Aneddoti, scandali, curiosità e incidenti alla Biennale di Venezia dal 1895 al 2013*, Edizione speciale per Il Gazzettino, 2013.

DI MARTINO Enzo, *Storia della Biennale di Venezia 1985-2003*, Papiro Arte, Torino 2003.

DÍAZ SÁNCHEZ Julián, *El triunfo del informalismo. Las consideraciones de la pintura abstracta en la época de Franco*, Metáforas del Movimiento Moderno, Madrid 2000, pp. 19-53.

DÍAZ SÁNCHEZ Julián, *La idea del arte abstracto en la España de Franco*, Ensayos Arte Catedra, Madrid 2013.

Diego Rivera: Catálogo General de Obra Mural y Fotografía Personal, Instituto Nacional de Bellas Artes, Città del Messico 1988, pp.209-219.

DIÉZ Anabel, "Zapatero impulsa la cultura como bandera de España en el mundo", *El País*, 24 febbraio 2004.

DISERENS Corinne, "Gordon Matta-Clark: The Reel World" in CORBEIRA Darío (a cura di), *¿Construir.. o deconstruir?. Textos sobre Gordon Matta-Clark.*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2000, pp. 45-56.

DOCTOR Rafael, *En torno al arte español contemporáneo: Ofelia y Ulises*, Bremen, Madrid 2001.

DOMINGUEZ Cristina, "Una historia de la tierra escrita en su superficie" in *Barceló*, Ministerio de Asuntos Exteriores, SEACEX, Madrid 2003, pp. 25-29

DONAGGIO ADRIANO, *Biennale di Venezia. Un secolo di Storia*, ARTDossier, Giunti, Firenze, luglio-agosto 1988.

DORFLES Gillo, "La manche y el gesto en la XXIX Bienal" in *El devenir de la crítica*, Espasa Calpe, Madrid 1979

DORFLES Gillo, "Stazione Utopia" in *Inviato alla Bienalle*, Libri Scheiwiller, Milano 2010, pp. 485-488.

DOTTI Marco, "Miquel Barceló, materia e luce", *Il Manifesto, Cultura & visioni*, 27 agosto 2009.

DUQUE Félix, "Estar para los restos" in VILARIÑO MANUEL, *Fío e sombra*, Santiago de Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago di Compostela 2002, pp.45-63.

DUQUE Félix, "Necroiconofilia" in VILARIÑO MANUEL, *Señal en el aire*, Xunta de Galicia, Santiago di Compostela 2004, pp.23-32.

EDITORIAL, "Los límites del arte", *ABC*, Madrid, 9 febbraio 2003.

Em vivo contato/In living contact. (28ª Bienal de Sao Paulo), Fundação Bienal de Sao Paulo, San Paolo 2008.

"Encuentro en la Moncloa de jóvenes artistas españoles con los consejeros del Museo de Arte Moderno de Nueva York", *El País*, 17 aprile 1986.

ENWEZOR Okwui, "Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form", *MJ. Manifesta Journal: journal of contemporary curatorship*, Silvana Editoriale, Milano, n° 2, inverno 2003/primavera 2004, pp.94-119.

España en la XLII Bienal de Venecia, Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de Cultura, Madrid 1986.

España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976, Gustavo Gil, Barcellona 1976,

FERGUSON Bruce, HOEGSBERG Milena, "Talking and Thinking about Biennials: The Potencial of the Discursive" in *The Biennial Reader*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2010, p. 361.

FILIPOVIC Elena, "The Global White Cube" in VANDERLINDEN Barbara, FILIPOVIC Elena, *The Manifesta decade: debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*, MIT Press, Cambridge 2005, pp. 63-84.

FLAM Jack (a cura di), *Robert Smithson, Collected Writings*, University of California Press, Berkeley 1996.

FRADE Cristina, "Miquel Barceló. Triple cita con el penúltimo mito del arte español", *Descubrir el Arte*, Arlanza, Madrid, n° 40, giugno 2002, pp. 48-51.

FRANCÉS Fernando, "La ciudad, disculpa para pensar" in *Lara Almarcegui*, CAC Málaga, Malaga 2007, pp. 9-11.

FRANCÉS Fernando, "Santiago Sierra", *Descubrir el arte*, Arlanza, Madrid, n° 100, giugno 2007, pp. 76-78.

FRANZEN Brigitte, KÖLIN Kasper, PLATH Carina, *Sculpture Projects Muenster 07*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia 2007, pp. 90-93.

FRASER Andrea, "From the Critique of Institutions to the Institution of Critique", in WELCHMAN John (a cura di), *Institutional Critique and After*, JRP/Ringier, Zurigo 2006, pp. 123-135.

FRASER Andrea, "What is Institutional Critique?"(1972) in WELCHMAN John (a cura di), *Institutional Critique and After*, JRP/Ringier, Zurigo 2006, pp. 305-309.

FUENTES FEO Javier, "¿Con que se trataba de que cinco idiotas cargaran el muro?", *Sublime: arte + cultura contemporánea*, Integra Diseño i Comunicación, Gijón, n° 9, maggio-giugno 2003, pp. 24-27.

GALINDO VILLORIA Francisco (a cura di), *Informe sobre la acción cultural de España en el exterior*, Ediciones y Publicaciones Autor, Madrid 2009.

GARCÍA Ángeles, "La España tapiada de Sierra sofoca Venecia", *El País*, 15 giugno 2003.

GARCÍA CANCLINI Néstor, "Las traducciones en abismo de Antoni Muntadas" in *Proyectos: Laboratorio Arte Alameda/On Translation: La Alameda*, Turner, Città del Messico, 2004.

GARCÍA Dora (a cura di), *Mad Marginal Cahier#1. From Basaglia to Brazil*, Mousse, Milano 2010.

GARCÍA Dora (a cura di), *Mad Marginal Cahier#2. The Inadequate*, Sternberg Press, Berlino 2011.

GARCÍA Dora, "Radical politics, radical psychiatry, radical art. An introduction to the "Mad Marginal" project" in *Mad Marginal Cahier#1. From Basaglia to Brazil*, Mousse, Milano 2010, pp. 11-21.

GIMÉNEZ Carmen, "Las exposiciones de arte" in CALVO SERRALLER Francisco, *Los espectáculos del arte*, Tusquets, Barcellona 1993, pp. 204-223.

GIONI Massimiliano (a cura di), *Il Palazzo Enciclopedico (55ª Esposizione Internazionale d'Arte)*, Marsilio, Venezia 2013.

GIONI Massimiliano, "È tutto nella mia testa?", *Il Palazzo Enciclopedico*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 23-28.

GIONI Massimiliano, "In Defense of Biennials" in DUMBADZE Alexander, HUDSON Suzanne (a cura di), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley-Blackwell, Oxford 2013, pp. 171-177.

GOFFMAN Erving, *Encounters: two studies in the sociology of interaction*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1961.

GOFFMAN Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Books, New York 1959.

GONZÁLEZ Felipe, "Introducción" in *Propuestas culturales / PSOE*, Mañana Editorial D.L., Madrid 1978.

GOPAR Juan, ALMARCEGUI Lara, *Taller-Exposición*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas De Gran Canarias 2005.

GORDON MATTA-CLARK, IVAM, Valencia 1993

Gordon Matta-Clark, MNCARS, Madrid 2006.

GRASSKAMP Walter, "No-Man's land" in *Bodenlos*, Edition Cantz, Ostfildern 1993, pp. 51-63.

GRIFFIN Tim, "Global Tendencies: Globalism and Large Scale Exhibition", *Artforum*, Artforum Ed., Nueva York, n° 42, novembre 2003, pp. 153-207.

GUILBAUT Serge, "La globalización y la era del arte de boutique" in *Bienal de La Habana para leer*, Universitat de València, Valencia 2009, pp. 320-323.

HAACKE HANS, "All the Art That's Fit to Show" in WELCHMAN John (a cura di), *Institutional Critique and After*, JRP/Ringier, Zurigo 2006, pp. 53-56.

HAACKE Hans, "Gondola! Gondola!" in *Bodenlos*, Edition Cantz, Ostfildern 1993, pp. 27-35.

HANRU Hou, "Towards a New Locality" in VALDERLINDEN Barbara, FILIPOVIC Elena, *The Manifesta decade: debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*, MIT Press, Cambridge 2006, pp. 57-62.

HERNÁNDEZ NAVARRO Miguel Ángel, "La bienal como obra de arte total", *Revista de Occidente*, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, nº 393, febrero 2014, pp. 11-30.

HERREROS Juan, "Lara Almarcegui at Work" in *Lara Almarcegui*, CAC Málaga, Málaga 2007, pp. 13-17.

HOLLOWAY Robert, "Matta-Clarking" in CORBEIRA Darío (a cura di) *¿Construir. o deconstruir?. Textos sobre Gordon Matta-Clark.*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2000, pp. 203-225.

HUICI Fernando (a cura di), *Andreu Alfano, Eduardo Arroyo. XLVI Bienal de Venecia. Pabellón de España 1995*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid 1995.

HUICI Fernando, "A vueltas con la historia" in *Andreu Alfano, Eduardo Arroyo. XLVI Bienal de Venecia. Pabellón de España 1995*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid 1995, pp. 11-27.

HUICI Fernando, "MIQUEL BARCELÓ. Una conversación", *Arte y Parte*, Ediciones del Limón, Madrid, nº 77, octubre-noviembre 2008, pp. 18-37.

JARQUE Fietta, "Dos españolas al timón de la Bienal de Venecia", *El País, Babelia*, 9 marzo 2005.

JIMÉNEZ Carlos, "Santiago Sierra o el arte en la sociedad posfordista", *Art Nexus*, Arte en Colombia, Colombia, nº 56, abril-junio 2005, pp. 64-69.

JIMÉNEZ Carlos, "Turbulencias en el panóptico", *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, Asociación de Editores de Información, Madrid, vol. XIX, nº 167, noviembre 2000, pp. 43-49.

JIMÉNEZ José, "Ellos somos nosotros" in VILARIÑO Manuel (a cura di), *Señal en el aire*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela 2004, pp. 53-57.

JONES Caroline A., "Biennial Culture: A Longer History" in *The Biennial Reader*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2010, pp. 66-87.

"José María Aznar dice que la cultura es su segunda prioridad", *El País*, 12 octubre 1995.

JUNCOSA Enrique, "Una conversación con Miquel Barceló" in *Miquel Barceló. Obra africana*, Madrid, Turner 2008, pp. 11-30

JUNCOSA Enrique, *Miquel Barceló sentimiento del tiempo*, Editorial Síntesis, Madrid 2004.

KARAVAGNA Christian, "It's nothing worth documenting if it's no difficult to get: on the documentary nature of photography and film in the work of Gordon Matta-

Clark” in DISERENS Crorinne (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, Phaidon, Londra 2006, pp. 133-146.

KIRSHNER Judith Russi, "Non-uments" in *GORDON MATTA-CLARK*, IVAM, Valencia 1993, pp. 56-62.

Lara Almarcegui, CAC Málaga, Malaga 2007.

LARSON Kay, “Los paseos geológicos de Robert Smithson” in *Robert Smithson: el paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, Institut Valenciá d'Art Modern, Valencia 1993, pp. 25-32.

LEE CHUL Young, “Entrevista con Rosa Martínéz”, *Revista de Occidente*, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, nº 238, febbraio 2001, pp. 50-63.

LEONARD Marc, *Public Diplomacy*, Foreign Policy Center, Londra 2002.

LEZAMA LIMA José, *Confluencia*, Editorial Letras Cubanas, L'Avana 1988.

LLORENS TOMÁS, “Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta” in *España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*, Gustavo Gil, Barcellona 1976, pp. 136-167.

LLORENTE HERNÁNDEZ Ángel, “El arte en el bando franquista durante la Guerra Civil” in *Arte y política en España 1989-1939.*, Editorial Comares, Granada 2002, pp. 124-134.

LORÍA Vivanne, “La decepción”, *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, Asociación de Editores de Información, Madrid, nº 235, luglio 2007, pp. 42-44.

LOSILLA Carlos, “Todo estaba oscuro”, *Cahiers du cinema España*, Caimán Ediciones, Madrid, nº 4, settembre 2007, pp. 42-43.

LUCAS Antonio, “El artista español en la Bienal de Venecia, censurado al hablar de Irak”, *El mundo*, Madrid, 8 febbraio 2003.

MAILLARD Chantal, “Del Sacrificio” in VILARIÑO Manuel (a cura di), *Fío e sombra*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago di Compostela 2002, pp. 55-57.

MAMELI Paolo, *Il Carnevale di Venezia: la storia, le maschere, lo spettacolo*, La Nuova di Venezia e Mestre, Padova 2012.

MANACORDA Francesco, “There Is No Such Thing as Nature” in MANACORDA Francesco, YEDGAR Ariella, *Radical nature: art and architecture for a changing planet*, 1969-2009, Koenig Books, Londra 2009, pp. 9-15.

MANN Thomas, *Muerte en Venecia*, Edhasa, Barcellona 2010 (1912).

MANRESA Andreu, “Miquel Barceló, pintor”, *La Fundación. Revista de la Fundación Mapfre*, Fundación Mapfre, Madrid, nº 18, febbraio 2012, pp. 8-11.

MARCHÁN FIZ Simón, “Una mirada nómada al paisaje de los medios” in MERCADER Antoni (a cura di), *Proyectos MUNDATAS Projects*, Fundación Telefónica, Madrid 2000, pp.14-26.

MARCHART Oliver, “Hegemonic Shifts and the Politics of Biennialization: The Case of Documenta” in *The Biennial Reader*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2010, pp. 466-489.

MARTÍN Alicia, “Más presencia española en Venecia”, *El periódico del arte*, Editorial PPM, Madrid, nº 45, julio 2001, p.8.

MARTÍN MARTÍN Fernando, *El Pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Publicaciones Universidad, Siviglia 1938, pp. 19-51.

MARTÍNEZ Rosa (a cura di), *Santiago Sierra* (Pabellón de España, 50ª Bienal de Venecia), Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid 2003.

MARTÍNEZ Rosa, “Arte: Hágalo usted mismo”, *Lápiz: revista internacional de arte*, Asociación de Editores de Información, Madrid, nº 108, gennaio 1995, pp. 64-66.

MARTÍNEZ Rosa, “El arte (y la intensidad) pueden cambiar el mundo. Entrevista con Harald Szeemann”, *Lápiz: revista internacional de arte*, Asociación de Editores de Información, Madrid, nº 150, gennaio-febbraio 1999, pp.147-150.

MARTÍNEZ Rosa, “El Territorio del Otro”, *Lápiz: revista internacional de arte*, Asociación de Editores de Información, Madrid, nº 105, giugno 1994, pp.16-23.

MARTÍNEZ Rosa, “Entre la nostalgia y la sospecha: los nuevos lugares del arte” in *Looking for a PLACE. The third international SITE Santa Fe Biennial*, Santa Fe, New Mexico 2000.

MARTINI Maria Vittoria, “Breve historia de I Giardini” in *On translation: i Giardini*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid 2005, pp. 206-233.

MARZO Jorge Luis, LOZANO Amparo, “Entrevista a Migel Ángel Cortes” in MARZO J. L., *Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)*, 2004, pp. 120-130.

MASCARÓ VILLELA Pilar, “No en mi nombre, realidad y ética en la obra de Santiago Sierra” in *Santiago Sierra: 7 trabajos/7 works*, Lisson Gallery, Londra 2007, pp. 7-42.

MATVEJEVIĆ Predrag, *La otra Venecia*, PRE-TEXTOS, Valencia 2004.

MCCARTHY Mary, *Venecia observada*, Ariel, Barcellona 2008.

MEDINA Cuauhtémoc “Aduana/customs” in *Santiago Sierra*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid 2003, pp. 214-251.

MEDINA Cuauhtémoc, “Meditación Material” in *Lara Almarcegui*, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, Madrid 2013, pp. 25-31.

MENNOUR Kamel, MARTÍNEZ Rosa, HOFFMANN JENS, “Three views of “Making Words” in Venice”, *The Art Newspaper*; Umberto Allemandi, Londra, n° 203, giugno 2009, p.32.

MERCADER Antoni (a cura di), *Proyectos MUNDATAS Projects*, Fundación Telefónica, Madrid 2000.

MESQUIDA Biel, “Pientar con tierra. La memoria de la carne de Miquel Barceló” in *Miquel Barceló en silos*, T.F. Editores, Madrid 2002, pp. 13-35.

MESQUITA Ivo, “Bienales, bienales, bienales, bienales, bienales, bienales”, *Revista de Occidente*, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, n° 238, febbraio 2001, pp. 31-36.

MESQUITA Ivo, COHEN Ana Paula, “Introduction” in *Em vivo contato/In living contact*. (28 Bienal de Sao Paulo), Fundação Bienal de Sao Paulo, San Paolo 2008, pp. 16-22.

Miquel Barceló (Pabellón de España, 53ª Bienal de Venecia), Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, Madrid 2009.

Miquel Barceló a les Illes Balears, Fundació Balears 21, Palma de Mallorca 2003.

Miquel Barceló en silos, T.F. Editores, Madrid 2002.

Miquel Barceló. Impressions d’Afrique 1988-1995, Galerie d’Art Graphique, Centre Pompidou, Parigi 1996.

Miquel Barceló. Mapamundi, St.Paul de Vence, Fondation Maeght 2002

Miquel Barceló: 1984-1994, Whitechapel Art Gallery, Londra 1994.

Miquel Barceló: obra sobre papel 1979-1999, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1999.

Miquel Barceló: the African work, Irish Museum of Modern Art, Dublino 2008.

MIRALDA Antoni, *Honeymoon/Luna de miel*, Ambit, Barcellona 1990

MOLINA Ángela, “Bienal de Venecia, el cielo en una herida”, *Descubrir el arte*, Arlanza, Madrid, VII (77), giugno 2005, pp. 24-28.

MOLINA Ángela, “Yo aún no me he ‘aburrido’ de la energía multicultural que se respira en las bienales”, *El País. Babelia*, Madrid, 14 giugno 2003.

MOOSJE Goosen, “Lara Almarcegui”, *Frieze*, Durian Publications, Londra, n° 141, settembre 2011, p. 217.

MORENO Ceferino, *España: Biennale di Venezia 80*, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid 1980.

MORTON Tom, “City limits: Lara Almarcegui”, *Frieze*, Durian Publications, Londra, n° 108, luglio-agosto 2007, pp. 124-127.

MOSQUERA Gerardo, "Algunas notas sobre globalización y curadrodía", *Revista de Occidente*, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, nº 238, febrero 2001, pp.17-30.

MULAZZANI Marco, *I Padiglioni della Biennale di Venezia*, Electa, Milano 2004.

MUNTADAS Antoni, "Notas, noviembre 2004" in *On translation: i Giardini, Stand by, Listening, Warning, La mesa de negociación II, On view, The interview, The bookstore, El aplauso, The Internet project, The Bank*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid 2005, pp. 140-147.

MURRÍA Alicia, "Propuestas sin riesgo", *ArteContexto: arte, cultura, nuevos medios*, Arتهoy, Madrid, nº. 15, 2007, pp. 7-9.

NIEMOJEWSKI Rafal, "Venice or Havana: A Polemic on the Genesis of the Contemporary Biennial" in *The Biennial Reader*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2010, pp. 88-103.

NOYA Javier, *Una diplomacia pública para España*, Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, DT. 11/2006 - 15/6/2006.

O'DOHERTY Brian, "The Gallery as a Gesture" in *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (expanded edition), University of California Press, Berkeley 1986, pp. 87-107.

OLMO B. Santiago, "Escenarios para el arte", *Lapíz: revista internacional de arte*, Asociación de Editores de Información, Madrid, nº 175, julio 2011, pp. 42-50.

OLMO B. Santiago, "Operación Bienal", *Lapíz: revista internacional de arte*, Asociación de Editores de Información, Madrid, nº 175, julio 2011, p. 7.

On translation: i Giardini, Stand by, Listening, Warning, La mesa de negociación II, On view, The interview, The bookstore, El aplauso, The Internet project, The Bank, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid 2005.

PAASCHE Marit, "The Cage of the Contemporary. On "Late Style" and Biennials" in *The Biennial Reader*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2010, pp. 19-22.

PALOP Juan, "Dieciséis principios para un nuevo urbanista" in GOPAR Juan, ALMARCEGUI Lara, *Taller-Exposición*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas De Gran Canarias 2005, pp. 96-103.

PEDROCCO Filippo, *Canaletto e i vedutisti veneziani*, Scala, Firenze 1995.

PELZER Brigit, "El museo del signo" in *Marcel Broodthaers*, Museo Nacional Reina Sofia, Madrid 1992, pp. 17-33.

PERÉZ David, "Esther Ferrer y Manolo Valdés en la 48ª Bienal de Venecia" in *España en la XLVIII Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos exteriores, Madrid 1999, pp. 19-20.

PÉREZ ESCOLANO Víctor, LLEÓ CEÑAL Vicente, GONZÁLEZ CORDÓN Antonio y MARTÍN MARTÍN Fernando, "El Pabellón de la República Española en

la Exposición Internacional de París de 1937” in *España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*, Gustavo Gil, Barcellona 1976, pp. 26-44.

PÉREZ Isabel María, “Una perspectiva transfronteriza de ida y vuelta. Entrevista a Antonio Zaya” in *Bienal de La Habana para leer*, Universitat de València, Valencia 2009, pp. 507-510.

PÉREZ Javier, *Levitas-Gravitas*, Galería Salvador Díaz, Madrid 1999.

PÉREZ Luis Francisco, “Italia. Viena en Venecia”, *Lápiz: revista internacional de arte*, Asociación Editores de la Información, Madrid, n.º.19, 1984, pp. 54-61.

PÉREZ VILLÉN Ángel Luis (a cura di), *El resto. Superfluos y utópicos*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botín, Cordova 2010.

PÉREZ VILLÉN Ángel Luis, "El resto. Superfluos y utópicos" in *El resto. Superfluos y utópicos*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botín, Cordova 2010, pp. 9-39.

POUND Erza, *The Cantos*, Faber & Faber, Londra 1975.

PRAT Jean-Loui, “Miquel Barceló: Mapamundi” in *Miquel Barceló. Mapamundi*, Fondation Maeght, St. Paul de Vence 2002, pp. 9-15.

PROUST Marcel, “Mujeres desconocidas” in *Contra Sainte-Beuve. Recuerdo de una mañana*, Langre, San Lorenzo de El Escorial 2004.

Proyectos: Laboratorio Arte Alameda/On Translation: La Alameda, Turner de México, Città del Messico, 2004.

PULIDO Natividad, “Exteriores llevará a Miquel Barceló, además, a la Bienal de Venecia”, *ABC*, 9 noviembre 2008, p. 68.

PUNZANO Israel, “El "cine expuesto" de Guerin llega al CCCB con 'Las mujeres que no conocemos'”, *El País*, 23 gennaio 2008.

RAMOS Miguel Ángel, RUIZ DE SAMANEGO Alberto, “Cristal bajo el agua” in *Paraíso fragmentado* (Pabellón de España, 52ª Bienal de Venecia), Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Madrid 2007, pp. 43-83.

REATO Danilo, *Storia del carnevale di Venezia*, Filippi, Venezia 1991.

RED, “Il padiglione del Giappone alla Biennale”, *Domus*, Editoriale Domus, Milano, n.º 322, settembre 1956, pp. 6-8.

RENIER MICHIEL Giustina, *Origine delle feste veneziane*, Filippo Editori, Venezia 1994.

REYES PALMA Francisco, “On Translation: Muntadas. Un diálogo entre Antoni Muntadas y Francisco Reyes Palma” in *On Translation: La Alameda*, Turner de México, Città del Messico 2004, pp. 43-59.

Robert Smithson: el paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 1993.

ROBLES GONZÁLEZ Luis (a cura di), *España en la Bienal de Venecia '82*, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid 1982.

ROCA José, “Duodecálogo. Sobre el oficio de curar y el modelo de bienal”, *Revista de Occidente*, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, nº 393, febbraio 2014, pp. 5-10.

ROMANELLI Giandomenico, *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, Stamperia di Venezia, Venezia 1976.

ROMANELLI Giandomenico, *Venezia Ottocento. L'architettura, l'urbanistica*, Albrizzi Editore, Venezia 1988, pp. 40-56.

ROMOLO Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso Editore, Venezia 1962.

ROQUE Juana María, “Barceló. El milagro de los panes y los peces en la catedral de Palma”, *Descubrir el Arte*, Arlanza, Madrid, nº 96, febbraio 2007, pp. 65-70.

ROSSI Mariella, “Lo que nos hacen creer”, *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, Asociación de Editores de Información, Madrid, nº 235, luglio 2007, pp. 47-53.

RUBIRA Sergio, “Entrevista a Dora García”, *Exit Express*, Olivares y Asociados, Madrid, nº 29, estate 2007, pp. 16-17.

RUIZ DE SAMANIEGO Alberto (a cura di), *Paraíso fragmentado* (Pabellón de España, 52ª Bienal de Venecia), Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Madrid 2007.

RUIZ DE SAMANIEGO, “Animales que brotan del silencio. Conversación con Manuel Vilariño”, *Sublime: arte + cultura contemporánea*, Integra Diseño i Comunicación, Gijón, nº 5, settembre-ottobre 2002, pp. 23-27.

RUSKIN John, *Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre Arte*, Iberia, Barcellona 1961 (1851-1853).

SAID Edward, *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*, Random House LLC, Nueva York 2006.

SAMANIEGO Fernando, “El radical Santiago Sierra ocupará el pabellón de España en Venecia”, *El País*, Madrid, 8 febbraio 2003.

SAN MARTÍN Francisco Javier, “Ruido y Gasolina en el país de los pieles blancas” in *Santiago Sierra: 7 trabajos/7 works*, Lisson Gallery, Londra 2007, pp. 63-76.

SAN MARTÍN Javier Francisco, “Chiuso. Arte español en la Bienal de Venecia, 1980-2003” in PICAZO Glòria, PERAN Martí, *La década equívoca, el trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*, Ajuntament de Lleida i Centre d'art la Panera, Lleida 2005, pp. 215-230.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ Américo, UGALDE GÓMEZ Nadia, *Diego Rivera. Los muros en papel*, Depuración de Pontevedra, Pontevedra 2005.

Santiago Sierra: 7 trabajos/7 works, Lisson Gallery, Londra 2007.

SANZ LUQUE Belén, *¿Es posible evaluar la política cultural exterior como política pública?*, Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, DT. XXX/2004 – 16/02/2006.

SCHNEIDER Eckhard, KUNSTHAUS Bregenz, *300 tons and previous works*, D.A.P., Nueva York 2004.

SCHNITZLER Arthur, *Il ritorno di Casanova*, Olivetti, Milano 1985 (1918).

SCHUBERT Karsten, *El museo: historia de una idea. De la Revolución Francesa a hoy*, Turpiana, Granada 2008.

SERRA Catalina, “La mujer fugaz de Guerní”, *El País*, 8 giugno 2007.

SMITHSON Robert, “Cultural Confinement” (1972), in FLAM Jack (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley 1996, pp. 154-156.

SMITHSON Robert, “The Monuments of Passaic. Has Passaic Replaced Rome as the Eternal City?”, *Artforum*, Artforum Ed., Nueva York, 1967, vol. VI, n° 4, dicembre 1967, ristampado come “A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey” in FLAM Jack (a cura di), *Robert Smithson, Collected Writings*, University of California Press, Berkeley 1996, pp. 68-74.

SMITHSON Robert, “Entropy and the New Monuments”, *Artforum*, Artforum Ed., Nueva York, luglio 1966 ristampato in FLAM Jack (a cura di), *Robert Smithson, Collected Writings*, University of California Press, Berkeley 1996, pp. 10-23.

STORR Robert, “Think with the senses. Feel with the mind. Art in the present tense” in *Think with the senses. Feel with the mind. Art in the present tense* (52ª Esposizione Internazionale d’Arte), Marsilio, Venezia 2007, pp. 3-18.

STORR Robert, *Las bienales ¿foro para el arte o salón general?*, Fundación ICO, Madrid 2007.

STORR Robert, *Think with the senses. Feel with the mind. Art in the present tense* (52ª Esposizione internazionale d’Arte), Marsilio, Venezia 2007.

SUCCI Dario, DELNERI Annalia (a cura di), *Canaletto: una Venecia imaginaria*, Diputació de Barcelona, Barcellona 2001.

SZEEMANN Harald (a cura di), *Platea dell’umiltà* (49ª Esposizione Internazionale d’Arte), Electa, Milano 2001.

SZEEMANN Harald, “La grande narrazione fuori del tempo dell’esistenza umana nel suo tempo” in *Platea dell’umiltà* (49ª Esposizione Internazionale d’Arte), Electa, Milano 2001, pp. XVI-XXV.

TAZZI Pier Luigi, "Con los vivos duele más" in *Santiago Sierra: esparado de poliuretano sobre 18 personas*, Claudio Poleschi Arte Contemporanea, Lucca 2002, pp.1-5

The Biennial Reader, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2010.

THEA Carolle, *Foci interviews with ten international curators*, Apex Art Curatorial Program, Nueva York 2001, pp. 16-99.

TORRENT ESCALPÉS Rosalía, *España en la Bienal de Venecia: 1895-1997*, Servicio de Publicaciones de la Diputación, Castellón 1997.

TORRENT ESCALPÉS Rosalía, *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid 2003.

UEM TESTMADRID, Universidad Europea Madrid, Madrid 2006.

"Una conversación. Pamplona" in CALVO SERRALLER Francisco (a cura di) *Miquel Barceló. La arcilla, la obra escultórica: pintura*, Universidad Pública de Navarra y Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona 2013, pp. 13-29.

UREÑA Gabriel, *Las Vanguardias artísticas en la postguerra española 1940-1959*, Istmo, Madrid 1982.

URSPRUNG Philip, "Más allá del *Terrain Vague*: siguiendo a Lara Almarcegui" in *Lara Almarcegui*, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, Madrid 2013, pp. 43-47.

VALL Pere, "En ciudad de Sylvia la mujer soñada, ideada, perseguida de Guerin" in *Fotogramas & Video*, Comunicación y Publicaciones, Barcelona, n.º 1967, settembre 2007, p. 109.

VANDERLINDER Barbara, FILIPOVIC Elena, *The Manifesta decade: debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*, MIT Press, Cambridge 2005.

VÁSQUEZ ROCCA Adolfo, "El vértigo de la sobremodernidad: turismo etnográfico y ciudades del anonimato", *Revista de humanidades*, Tecnológico de Monterrey, Monterrey, nº 22, 2007, pp. 211-223.

VECCO Marilena, *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel. Esposizione, vendita, pubblicizzazione dell'arte contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2002.

VETTESE Angela, "La traducción requiere participación" in *On translation: I Giardini, Stand by, Listening, Warning, La mesa de negociación II, On view, The interview, The bookstore, El aplauso, The Internet project, The Bank*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid 2005, pp. 324-357.

VILARIÑO Manuel, *Fío e sombra*, Centro Gallego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2002.

VILARIÑO Manuel, *Señal en el aire*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2004.

VIVANCO Luis Felipe, “En torno a la Biennale di Venecia. Diálogo breve de la forma y el espíritu”, *Vértice*, Diputación Provincial, San Sebastián, julio 1938, n.º. 12, s/p.

WITTOCX Eva, “Dora García: formas de ver” en MARTÍNEZ Chus (coord.), *Introducción a un estética científica*, Fundación Telefónica, Madrid, 2005, pp. 25-30.

WODICZKO Krzysztof, “Strategies of Public Address: Which Media, Which Public?” in FOSTER Hal (a cura di) *Discussions in Contemporary Culture #1*, Bay Press, Seattle, 1987.

ZAYA Octavio, “Lara Almarcegui. Excavándome el camino a lo posible” in *Lara Almarcegui*, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, Madrid, 2013, pp. 13-16.

Sitografia

ACHIAGA Paula, “Dora Garcia. El Arte no tiene que entenderse en absoluto”, *El Cultural.es*, 5 maggio 2011 in http://www.elcultural.es/noticias/ARTE/1601/Dora_Garcia (consultato il 23 aprile 2014).

Artisfizio e Trojart in <http://artisfizio-trojart.weebly.com/> (consultato il 2 maggio 2014).

BARCELÓ Miquel, *Pradoxismo* in http://www.miquelbarcelo.com/documentos/Pradoxismo_28b1.pdf (consultato il 24 luglio 2014).

BASUALDO Carlos, “Launching Site. Curators Carlos Basualdo talks with Rosa Martínez”, *Artforum*, Summer 1999, Nueva York in <http://www.rosamartinez.com/> (consultato il 26 giugno 2014).

BEIRAK Jazmín, *Arte contemporáneo español en el exterior. Políticas públicas (1989-2008)*, Trabajo de investigación a iniciativa del Museo Reina Sofía, la Fundación Banco Santander e YGBART in http://www.blogfundacionbancosantander.com/horizontes/2013/wp-content/uploads/2013/11/ACEE_Pol%C3%ADticas-p%C3%ABlicas.pdf (consultato il 20 gennaio 2014).

BergenBiennialConference in <http://vimeo.com/channels/87547/page:2> (consultato il 17 giugno 2014).

CALVO SERRALLER Francisco, “La Bienal de Venecia invita a la meditación”, *El País*, 7 giugno 2007 in http://www.elpais.com/articulo/cultura/Bienal/Venecia/invita/meditacion/elpepucul/20070607elpepucul_9/Tes (consultato il 15 maggio 2013).

CALVO SERRALLER Francisco, “La Bienal de Venecia sorprende a los expertos con su tono equilibrado e inteligente”, *El País*, 13 giugno 1997 in http://elpais.com/diario/1997/06/13/cultura/866152801_850215.html (consultato il 25 febbraio 2014).

CALVO SERRALLER Francisco, “Presentado el pabellón español de la Bienal de Venecia”, *El País*, 11 giugno 1988 in http://elpais.com/diario/1988/06/11/cultura/581983211_850215.html (consultato il 10 marzo 2014).

DE GONZALO Marta, PÉREZ PIETRO, *El incremento*, Fundació Espais d’Art Contemporani, Marzo 2005, pp. 24-27 in

<http://usuarios.arsystel.com/mapumapu/castellano/biblio/incremento.pdf> (consultato il 25 maggio 2013).

Diario de sesiones del Congreso de los Diputados, Comisiones, IV legislatura, n° 623, sessione n° 35, 18 febbraio 1999 in
<http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/PopUpCGI?CMD=VERDOC&CONF=BRSPUB.cnf&BASE=PUW6&PIECE=PUW6&DOCS=1-1&FMT=PUWTXDTS.fmt&OPDEF=Y&QUERY=%28D%29.PUBL.+%26+%28CONGRESO%29.SECC.+%26+%40NDIA%26gt%3B%3D623+Y+CDC199902180623.CODI.#1> (consultato il 10 febbraio 2014).

Discurso de investidura del candidato a la presidencia del Gobierno José Luis Rodríguez Zapatero. Congreso de los diputados, 15 de abril de 2004 in
<http://estaticos.elmundo.es/documentos/2004/04/15/discurso.pdf> (consultato il 7 febbraio 2014).

Discurso de investidura de José María Aznar, Congreso de los Diputados, 3 de mayo de 1996 in http://www.jmaznar.es/file_upload/discursos/pdfs/00001A0001.pdf (consultato il 14 febbraio 2014).

Discurso de investidura de Felipe González Márquez, Congreso de los Diputados, 30 de noviembre de 1982 in <http://www.transicion.org/60hitos/1982-11NovDiscInvestGonzalez-VWEB.doc.pdf> (consultato l'8 febbraio 2014).

Discurso de investidura del Presidente del PP, Mariano Rajoy, Congreso de los diputados, 19 de diciembre de 2011 in
http://www.elpais.com/elpaismedia/ultimahora/media/201112/19/espana/20111219elpapunac_1_Pes_PDF.pdf#page=3&zoom=auto,0,493. (consultato il 7 febbraio 2014).

Dora García in <http://www.doragarcia.net/> (consultato il 2 aprile 2013).

EFE, “Barceló nada a contracorriente con su pintura en una Bienal de pocos cuadros”, *La Vanguardia*, 4 giugno 2009 in
<http://www.lavanguardia.com/cultura/20090604/53716876757/barcelo-nada-a-contracorriente-con-su-pintura-en-una-bienal-de-pocos-cuadros.html> (consultato il 29 luglio 2014).

EFE, “El pabellón español en la Bienal de Venecia, a examen”, *ABC.es*, 31 maggio 2013 in <http://www.abc.es/cultura/arte/20130531/abci-venecia1-201305311333.html> (consultato il 3 dicembre 2013).

EFE, “La Bienal de Venecia concede el León de Oro de pintura a Tàpies”, *El País*, 14 giugno 1993 in
http://elpais.com/diario/1993/06/14/cultura/740008802_850215.html (consultato il 5 febbraio 2014).

EGURBIDE Peru, “Dos españoles ajenos a las modas”, *El País*, 13 giugno 1997 in http://elpais.com/diario/1997/06/13/cultura/866152811_850215.html (consultato il 14 febbraio 2014)

El Mensajero in <http://doragarcia.org/inserts/elmensajero/bruselas/info.html> (consultato il 9 giugno 2014)

FERNÁNDEZ Milena, ¿Cuánto cuesta un pabellón de la Bienal? Las críticas al proyecto español reabren el debate sobre el precio de la cita del arte contemporáneo, *El País*, 30 maggio 2013 in http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/30/actualidad/1369901646_843398.html (consultato il 03 dicembre 2013).

GARCÍA Ángeles, “Andreu Alfaro y Eduardo Arroyo presentan en el pabellón de España su obra más consolidada”, *El País*, 10 de junio de 1995 in http://elpais.com/diario/1995/02/11/cultura/792457202_850215.html (consultato il 25 febbraio 2014).

GRIFFIN Tim, "Historical survey", *ArtForum*, 09 agosto 2011 in http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_43/ai_n6206228/ (consultato il 15 luglio 2013).

HDEZ. VELASCO Irene, “Los artistas somos los nuevos chivos expiatorios”, *Elmundo.es*, 1 giugno 2013 in <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/06/01/cultura/1370077647.html> (consultato il 3 dicembre 2013).

HERMOSO Borja, “Presidente, un ministro por favor”, *El País*, 18 dicembre 2011 in http://politica.elpais.com/politica/2011/12/18/actualidad/1324242759_962860.html (consultato il 10 febbraio 2014).

HERNÁN Silvia, PINTO Iván, “Entrevista a José Luis Guerín. A propósito de ‘En la ciudad de Sylvia’ y ‘Unas Fotos en la ciudad de Sylvia’”, *La fuga* in <http://www.lafuga.cl/entrevista-a-jose-luis-guerin/252> (consultato il 13 luglio 2013).

Insertos en Tiempo Real in <http://doragarcia.org/inserts/pareddecristal/index.html> (consultato il 4 aprile 2014).

La Biennale di Venezia in <http://www.labiennale.org/it/arte/index.html> (consultato il 3 giugno 2013).

LARRABEITI Gorka, “Barceló por Barceló”, *Revista Cervantes*, Roma, n° 4, gennaio 2003 in http://www.miguelbarcelo.info/documentos/cervantes_30.pdf (consultato il 10 luglio 2014).

Lo Inadecuado in <http://theinadequate.net/> (consultato il 2 aprile 2013).

LÓPEZ IGLESIAS Javier, “España tiene un mercado artístico raquítico. Entrevista a Francisco Calvo Serraller”, *hoyesarte.com*, 14 gennaio 2014 in http://www.hoyesarte.com/entrevistas/calvo-serraller-espana-tiene-un-mercado-artistico-raquitico_150016/ (consultato il 14 gennaio 2014).

Los Torreznos in <http://www.lostorreznos.es/> (consultato il 30 giugno 2013).

LOS TORREZNOS, “Si te cortan la cabeza”, *Los Torreznos* in <http://www.lostorreznos.es/textos.swf> (consultato il 30 giugno 2011).

MARCHART Olivier, “The Politics of Biennialization”, *OnCurating.org*, 2009, n.º.2, pp. 6-9 in http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue2.pdf (consultato l’8 aprile 2014).

MARZO Jorge Luis, BADIA Tere, “Las Politicas Culturales del Estado Español (1985-2005)”, *Espais*, 2006 in http://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf (consultato il 5 febbraio 2014).

MARZO Jorge Luis, LOZANO Amparo, “Entrevista a Fernando Checa Cremades” en MARZO J. L., *Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)*, 2004, pp. 154- 160 in http://www.soymenos.net/politica_pp.pdf (consultato il 5 febbraio 2014).

MARZO Jorge Luis, LOZANO Amparo, “Entrevista a Migel Ángel Cortes” in MARZO J. L., *Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)*, 2004, pp. 120-130 in http://www.soymenos.net/politica_pp.pdf (consultato il 5 febbraio 2014).

MARZO Jorge Luis, “Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)”, *Desacuerdos*, Arteleku – Diputación Foral de Gipuzkoa , MACBA y UNIA-arteypensamiento, 2005, pp. 57-121 in <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-2> (consultato il 25 gennaio 2014).

MEATS Sandrine, “Dora García: Interview: Dora García”, *InitiArt Magazine*, 27 settembre 2012 in <http://www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=64> (consultato il 23 aprile 2014).

Miquel Barceló in <http://www.miquelbarcelo.com/> (consultato il 30 giugno 2014).

On Translation: The Internet Project in <http://www.adaweb.com/influx/muntadas/project.html> (consultato il 25 giugno 2013).

Plataform5_Docuementa11 in <http://www.documenta12.de/archiv/d11/data/english/index.html> (consultato il 16 giugno 2013).

PULIDO Natividad, “Seis toneladas de escombros en el pabellón español en la Bienal de Venecia”, *ABC.es*, 17 maggio 2013 in <http://www.abc.es/cultura/arte/20130516/abci-almarcegui-201305161448.html> (consultato il 3 dicembre 2013).

Rubén Ramos Balsa in <http://www.rubenramosbalsa.com/> (consultato il 17 giugno 2013).

SAMANIEGO Fernando, “Esther Ferrer y Manolo Valdés llevan a la Bienal dos formas distintas de ver el arte”, *El País*, 11 giugno 1999 in http://elpais.com/diario/1999/06/11/cultura/929052004_850215.html (consultato il 25 febbraio 2014).

SAMANIEGO Fernando, “Tápies y Cristina Iglesias presentarán instalaciones en la Bienal de Venecia”, *El País*, 29 gennaio 1993 in http://elpais.com/diario/1993/01/29/cultura/728262002_850215.html (consultato il 25 febbraio 2014).

SHEIK Simon, “¿Qué es la bienalización? Notas sobre la mediación cultural de las finanzas globales y la producción del capital cultural global”, *Humboldt*, 2011, n° 156 in <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/es8622843.htm> (consultato l'8 aprile 2014).

TENCONI Roberta, “Mario García Torres”, *Mousse*, *Issue #9* in <http://moussemagazine.it/articolo.mm?lang=en&id=58> (consultato il 27 giugno 2014).

The Notebook in <http://doragarcia.org/inserts/notebook/index.html#> (consultato il 9 giugno 2014.)

The Tunnel People in <http://doragarcia.org/tunnelpeople/index.html#> (consultato il 2 aprile 2014).

TOLEDO Manuel, “A contracorriente en Venecia”, *BBC Mundo*, 11 luglio 2009 in http://www.bbc.co.uk/mundo/cultura_sociedad/2009/06/090608_barcelo_mt.shtml (consultato il 10 luglio 2014).

Universes in Universe in http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia (consultato il 3 giugno 2013).

Untitled (4), Artisfizio e Trojart in <http://artisfizio-trojart.weebly.com/speciale-54-biennale-di-venecia.html> (consultato il 2 maggio 2014).

VICENTE Juan, “España pone la nota optimista en una Bienal de Venecia marcada por la denuncia”, *ABC*, Madrid, 8 giugno 2007, in http://www.abc.es/hemeroteca/historico-08-06-2007/abc/Cultura/espa%C3%B1a-pone-la-nota-optimista-en-una-bienal-de-venecia-marcada-por-la-denuncia_1633582024399.html (consultato il 10 giugno 2013).

VIDAL-BENEYTO José, “Hacia una fundamentación de la Política Cultural”, *Revista española de investigación sociológicas*, CIS, n° 16, 1981, pp. 123-134, in <http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=revistas&numero=16> (consultato il 5 febbraio 2014)

Xubing in <http://www.xubing.com/> (consultato il 10 aprile 2014).

Allegato 1

Intervista a Estrella de Diego

A cura di Anita Orzes

Data: 16 maggio 2013

Anita Orzes: Mi piacerebbe sapere come ha reagito quando le hanno offerto di essere la curatrice del padiglione spagnolo alla Biennale di Venezia. Mi spiego meglio: Qual è la prima cosa in cui ha pensato, tanto nei problemi che avrebbe potuto trovare quanto nelle aspettative che aveva.

Estrella de Diego: La prima cosa che si prova è paura, per molti motivi. Io avevo già lavorato nelle biennali, motivo per cui avevo esperienza nella rappresentazione della Spagna nelle biennali internazionali, ad esempio in quella di San Paolo. Questa è stata tremenda: sono sorti molti problemi che sono normali quando una persona esce dal suo Paese per montare una mostra in una biennale, però sono comunque problemi. Dall'altra parte, avevo i miei dubbi sulla validità delle biennali nel mondo contemporaneo, motivo per cui stavo pensando cosa fare. Nonostante i dubbi ho vinto la curiosità, l'illusione di partecipare a una biennale e ho accettato. Ho accettato con la consapevolezza di dover proporre qualcuno che fosse importante dal punto di vista internazionale e che ottenesse il consenso generale. Se da una parte ti fa piacere che ti incarichino di qualcosa così importante, dall'altra nutro i miei dubbi se accettare o no e, infatti, l'ho pensato molto.

AO: E le aspettative?

EdD: Le aspettative? Credo che in un assunto, una persona non abbia aspettative, l'unica cosa che vuole è uscirne il più indenne possibile. L'aspettativa è avere degli artisti che stimi ed appoggiarli nella loro carriera internazionale. Ma, in generale, credo che una persona non abbia aspettative; almeno io non le avevo. A cosa ti riferisci con "aspettative", Anita?

AO: Ad esempio all'immagine che della Spagna che voleva trasmettere.

EdD: La scelta dei curatori in una biennale ha sempre una forte relazione con il partito al potere e, ovviamente, con la sua politica. Non sto dicendo che ti obbligano a fare qualcosa. Io ho avuto libertà totale nel prendere le mie decisioni, però diciamo che il partito e, conseguentemente, la politica che caratterizza il Paese in un determinato momento, influenza la scelta del curatore. In quel momento volevamo appoggiare artisti giovani, vale a dire, allontanarci dal formato adottato negli ultimi anni di un artista adulto ed un altro giovane. Da questo punto di vista era più importante quello che la Biennale significava dentro la Spagna che l'immagine che davamo all'estero. Come ho detto, eravamo molto interessati a mostrare l'arte giovane. Infatti è stata la prima edizione in cui, oltre alla mostra nel padiglione, è stata fatta un'altra, sempre di giovani artisti, per mostrare quello che stavano facendo i giovani creatori spagnoli.

AO: Lei ha curato la rappresentazione nazionale sia nella Biennale di Venezia che nella Biennale di San Paolo. A questo proposito, volevo sapere in cosa di diversificano le due curatele –mi riferisco ovviamente alla sua esperienza.

EdD: Credo che possa rendermene conto adesso che è passato del tempo. Poco fa, in un'incontro a New York, ho parlato della Biennale di Venezia con Robert Storr. Credo che la differenza fondamentale sia che quanto più importante è una biennale più si vuole che sia tutto perfetto. Con questo non voglio dire che non ambivo a che la partecipazione nella Biennale di San Paolo fosse perfetta. Sempre vedendolo a distanza, la differenza consiste nella relazione tra la biennale, la città ed il suo pubblico. A Venezia, quello che mi ha più deluso è stato vedere come si "svuotava" rapidamente: all'inaugurazione e nei primi giorni c'erano molte persone e, nei giorni successivi, in cui sono rimasta per assicurarmi che tutto funzionasse perfettamente, era già vuota. Invece a San Paolo, dove ho fatto esattamente lo stesso, nei giorni successivi all'inaugurazione era una biennale molto visitata e la città era molto coinvolta. Nella mostra veneziana non c'è questo "coinvolgimento": è quasi "segregata" nei Giardini, luogo che le persone non visitano molto. Questo è stato il nucleo della mia conversazione con Robert Storr. Mi sono resa conto che l'uso che si fa della Biennale a San Paolo è molto più intenso ed è una delle poche occasioni che hanno le persone di vedere l'arte.

AO: Qual è, secondo Lei, il ruolo del curatore del XXI secolo?

EdD: Il ruolo del curatore al giorno d'oggi è importantissimo. Personalmente, credo che la critica d'arte non abbia più alcuna importanza, nessun ruolo. Chi possiede il potere sono i commissari "vip" come Hans Ulrich Obrist e lo stesso Robert Storr, sebbene non gli piaccia essere un curatore "vip". È un potere enorme: selezionano gli artisti, li espongono nelle biennali e, conseguentemente, decidono se inserirli nel circolo o no. Possono esistere artisti molto bravi che non partecipano alle biennali, non si conoscono e continuano ad essere emarginati da circuito. Il ruolo del curatore è cambiato molto e la critica non ha più alcuna rilevanza: prima parlava degli artisti, adesso lo fanno i curatori; essa teorizza, nient'altro.

AO: Quali sono i passi che deve seguire un curatore per ottenere che una mostra sia la più perfetta possibile?

EdD: In primo luogo bisogna inventarsi un'idea, selezionare gli artisti e produrre un progetto chiaro e coerente. In secondo luogo, bisogna assicurarsi che l' "infrastruttura" funzioni bene: essere sicuro che tutto funzioni, che si faccia bene e a tempo. Il curatore è una specie di "conseguitore". Deve controllare gli artisti e assicurarsi che non "perdano il controllo". Inoltre, deve realizzare molti lavori di gestione; se la mostra è di qualità è un lavoro collettivo, se presenta dei problemi la colpa è sua. Per me è molto chiaro che quando curo una mostra fino all'ultimo dettaglio è di mia responsabilità.

AO: Nel 2001 ha deciso di esporre due artisti che si possono definire antitetici e che non avevano mai lavorato insieme. Mi può spiegare il motivo di questa scelta, se gli artisti hanno risposto alle sue aspettative o se l'hanno delusa.

EdD: L'idea principale è stata decidere se esporre un solo artista o più di uno. In quel momento in Spagna si volevano esporre artisti molto giovani, che stavano iniziando, e ho avuto paura che un padiglione fosse troppo "complicato" per un solo artista. Il potere simbolico dei padiglioni nazionali alla Biennale di Venezia è enorme. Dalla mia esperienza professionale, in generale, e dalla mia esperienza nella biennali, in

particolare, ho pensato che il peso simbolico sarebbe stato troppo per un solo artista e alla fine ne ho scelti due.

Artisti che, in un momento determinato erano abbastanza antitetici però che, d'altra parte, stavano sviluppando questioni che si potevano riunire da un punto di vista puramente formale. Sinceramente, lavorare con loro è stato un po' complicato perchè non erano molto professionali, probabilmente per la giovane età. Sono successe cose terribili: Javier Pérez, senza avvisarmi, aveva dato più ampiezza del previsto alla sua cupola. Questo è un problema con una struttura che pesa tonnellate. Fortunatamente, il nostro ingegnere italiano, che se ne stava occupando con l'architetto del padiglione, gli ha concesso un margine maggiore, aggiungendo che "poi dicono che gli ingegneri non hanno immaginazione". Comunque, abbiamo rischiato di non aprire il padiglione perchè non si poteva garantire la sicurezza al pubblico. Quello che ha fatto Javier Pérez è stato assolutamente poco professionale.

Anna Laura Aláez, invece, ha fatto un sistema d'acqua che il giorno prima dell'inaugurazione è straripato.

Realmente, gli artisti sono stati una catastrofe dal punto di vista tecnico nonostante abbiano avuto tutta l'assistenza tecnica che hanno richiesto. Da questo punto di vista è stata una grande sofferenza. Grazie all'architetto veneziano, all'ingegnere ed al fatto che io parlo italiano e potevo spiegare rapidamente i problemi, siamo riusciti ad aprire la struttura. Questa è la storia dietro le quinte della Biennale di Venezia.

Mi hanno defraudato gli artisti? Sì, assolutamente. Credo di aver fatto la scelta sbagliata.

Venezia è orribile, può essere un trampolino enorme o la fine della carriera. Questo può succedere quando si punta su artisti giovani. Se avessi scelto Tápies non avrei avuto nessuno di questi problemi. Da quest'esperienza, che non è stata molto buona, è rimasto il catalogo che è stata un'esperienza molto interessante.

AO: Una cosa molto interessante del catalogo è che si organizza come un "viaggio" in cui personalità distinte scrivono un saggio sulla propria percezione personale.

EdD: Sí, è proprio questo. Abbiamo lasciato i saggi nella lingua originale per trasmettere l'idea della multiculturalità di Venezia: un punto d'incontro di molte culture. Inoltre, per "rendere vulnerabile" il padiglione, vi è una parte dedicata alla

fase di montaggio. Nel catalogo abbiamo potuto fare “qualcosa” che non hanno fatto gli artisti, immagino per la loro giovane età.

AO: Nel catalogo afferma che il proposito era "invitare i partecipanti a riflettere sulla propria idea di Venezia". Crede di aver raggiunto il suo proposito? Come ha reagito il pubblico allo spazio costruito da Javier Pérez e Ana Laura Aláez?

EdD: Lo abbiamo raggiunto fino ad un certo punto. Il risultato finale del padiglione era buono nonostante tutti gli incubi: siamo riusciti a parlare di quest'immagine di ricchezza, di livelli, di quest'immagine poco reale di Venezia. Quando lo spettatore arriva è un mondo onirico; gli sembra impossibile che un mondo così possa esistere ancora. Questo sì che siamo riusciti ad ottenerlo. La cupola di Javier Pérez doveva muoversi, per tintinnare, però l'architetto, vista la struttura, ha deciso che non poteva muoversi. Non vi è stata, diversamente da quello che ha detto Javier Pérez, nessuna censura. Si sono rispettate le misure di sicurezza.

AO: Qual è il ruolo del pubblico in una biennale?

EdD: Se il ruolo del curatore e dell'artista è complicato, quello del pubblico lo è ancora di più. Credo che sia di consumo culturale....

AO: Crede che uno spettatore possa ancora partecipare attivamente in una biennale o la sua partecipazione è solo passiva?

EdD: Non credo molto, è solo consumo culturale. È molto difficile che uno spettatore possa partecipare realmente a una biennale.

AO: Quindi il ruolo del pubblico in una biennale è lo stesso che in un museo...

EdD: Credo che sia ancora peggiore, nel senso che il ruolo è ancora più passivo, ancora più da "spettatore". Ovviamente, è sempre necessario distinguere di chi si sta parlando: nella Biennale di San Paolo la percezione del pubblico è molto più attiva perchè ci sono persone che non hanno mai visto arte ed è l'unica opportunità che

hanno. A Venezia non è così perchè i bambini, o qualsiasi persona, non hanno bisogno di muoversi dal proprio quartiere per vedere arte, perchè tutto è arte. In questo modo la percezione è distinta.

AO: Come definirebbe la Biennale di Venezia dopo più di cent'anni di storia? Crede che sia un'istituzione moderna o che dovrebbe cambiare alcuni aspetti? Crede che la struttura dei vecchi padiglioni nazionali sia superata?

EdD: Non lo so, ne parlavo giustamente quel giorno con Robert Storr. È un'istituzione che ha cent'anni, una tipica istituzione del XIX secolo, esattamente come le esposizioni universali. È necessaria un biennale al giorno d'oggi? Non lo so. Si dovrebbe cambiare la Biennale di Venezia in qualche modo e come farlo? Non lo so, è molto complicato. Credo che i padiglioni nazionali siano obsoleti perché i paesi sono cambiati ed il potere del mondo è cambiato.

Probabilmente bisogna lasciare Venezia così com'è e chiarire che è un fossile del XIX secolo, come le esposizioni universali. Mi chiedo, inoltre, se una biennale, al giorno d'oggi, sia necessaria dato che tutto quello che si vede in una biennale si può vedere in qualsiasi parte del mondo. Non so se bisognerebbe cambiarla, perché e come cambiarla?

AO: Personalmente, credo che la struttura della Biennale di Venezia non si debba cambiare: i padiglioni nazionali sono parte della sua storia e, per dirlo romaticamente, sono la sua anima. La Biennale di Venezia senza la sua struttura non avrebbe lo stesso senso e la stessa risonanza, perderebbe l'essenza. Se si cambia la struttura, non sarebbe più la Biennale di Venezia. Inoltre, da un punto di vista logistico, la struttura non lo permette.

EdD: Sí, hai ragione, la struttura non permette nessun cambio. È necessario modificarla però, come farlo? E se la lasciamo così, deve essere chiaro che è un fossile del XIX secolo!

Allegato 2

Intervista a Rafael Lamata (Los Torreznos)

A cura di Anita Orzes

Data: 6 giugno 2013

Anita Orzes: La partecipazione alla Biennale di Venezia è molto importante per un artista dato che presuppone il riconoscimento artistico definitivo. A questo proposito vorrei sapere come hanno reagito Jaime e lei quando Alberto Ruiz de Samaniego vi ha convocati per partecipare alla 52^a edizione della Biennale di Venezia: quali erano i vostri dubbi, che aspettative avevano o fino a che punto si sono realizzate.

Rafael Lamata: Per noi l'invito alla Biennale è stata un'enorme sorpresa. Non ce lo aspettavamo e per questo le aspettative sono emerse con il tempo: quello che è successo, tutto quello che si è prodotto è stato *positivo* e nuovo nel senso che non c'era una strategia prevista. Nel momento in cui ce l'hanno comunicato, abbiamo cominciato a pensarci, provando a vedere cosa significava lavorare in un'istituzione come la Biennale e come potevano far valere il nostro lavoro in quest'ambito.

AO: Mi piacerebbe conoscere la “genesi” delle opere esposte alla Biennale di Venezia. Inoltre, vorrei sapere se Alberto Ruiz de Samaniego vi ha dato delle indicazioni e dei suggerimenti che potessero aiutarvi nella fase di creazione o se vi ha lasciato totale libertà. Glielo chiedo perché in questo momento sto pensando a *Las mujeres que no conocemos* di José Luis Guerín e al testo di Proust *Mujeres desconocidas*, raccomandato dal curatore.

RL: Alberto Ruiz de Samaniego ci ha dato libertà totale nella preparazione e nell'impostazione delle opere. Avevamo come punti di riferimento i testi elaborati da lui stesso: avevamo informazioni su Proust e sui principi teorici su cui voleva giocare Alberto. Queste sono state solamente delle indicazioni perché vi è stata libertà totale nel momento di scegliere e preparare le opere. Per quanto riguarda la loro genesi è necessario sottolineare che noi lavoriamo con *performance* e “arte de acción”, pertanto volevamo presentare il nostro lavoro, il nostro modo di lavorare e di comprendere e vivere l'arte alla Biennale. Abbiamo presentato cinque opere-video e

una sonora: due corrispondevano a performance già realizzate e le abbiamo registrate “videograficamente”. La difficoltà è consistita nel trasformare una *performance*, che possiede molta intensità ed energia grazie alla sua rappresentazione diretta, in un’opera di video arte che riuscisse a comunicarne l’essenza. Il risultato finale è stato molto positivo.

AO: Nel momento in cui avete pensato che opera proporre alla Biennale e nel momento in cui il curatore vi ha comunicato la volontà di costruire, per mezzo di *Paraíso Fragmentado*, una metafora di Venezia: ha influito di più la città fisica o il mito e l’idea della città?

RL: Sinceramente, dal mio personale punto di vista, non credo che il nostro progetto giocasse con la metafora o l’idea di Venezia. È qualcosa che si tiene in considerazione quando si lavora e si preparano le opere però non credo che ci sia una relazione diretta tra la nostra opera e la città di Venezia. Le nostre opere giocavano in modo collaterale sebbene, essendo in quel contesto e organizzando il padiglione come un percorso sotto l’insegna di “*Paraíso Fragmentado*”, è vero che tutto si “tinge” di una cosa o di un’altra.

AO: Se la città di Venezia non è presente, il fatto che la critica, faccio riferimento soprattutto a quella italiana, abbia identificato nella “ripetizione” del vostro lavoro “l’eterno presente di Venezia”, è dunque erronea? Per me, personalmente, è possibile. Studiando le vostre opere, le percepisco in un modo se le analizzo nella loro individualità e un’altra se penso che siano state esposte in un evento artistico che ha luogo a Venezia. Uno degli aspetti che mi incuriosisce di più è il modo in cui analizzate il concetto del tempo, il suo trascorrere e mi sembra che la ripetizione continua, che caratterizza queste opere, si trasformi in una ricerca concreta di novità. Opere come *35 minutos* o *El Reloj* mi fanno pensare nell’ “eterno presente di Venezia”, l’idea della città che non cambia, nella quale ogni giorno è uguale al precedente. Ovviamente, quando faccio questa considerazione sono perfettamente cosciente che il luogo influenza la lettura dell’opera.

RL: È un’interpretazione interessante. Curiosamente una delle opere che abbiamo fatto più fatica a realizzare è stata *El Reloj*, opera sonora in cui contiamo le 24 ore di un giorno per 24 ore reali, con una durata ciclica. Nonostante ciò quando stavo

facendo quest'opera pensavo a un significato più generico, vale a dire, quello di un orologio che conta il tempo ed è una funzione che mi sembra attragga qualsiasi realtà; ammetto che la tua può essere una lettura interessante. Mi sembra corretto quello che dici: nel contesto "organizzato" dal curatore e in questo carattere di eterno presente che ha la città, le opere possiedono diverse letture ed interpretazioni. Voglio comunque sottolineare che quando abbiamo progettato le opere non vi era questa riflessione previa, bensì una molto più generica.

AO: Qual era il messaggio che volevate trasmettere con queste opere?

RL: Non c'è un messaggio che io ti possa enunciare. Il valore che queste opere hanno per me è che trasmettono il carattere della nostra produzione. Inoltre, affrontano questioni che a me sembrano interessanti nel mondo dell'arte contemporanea: l'umore e la comunicazione esplicita. Difendo la presenza dell'umore in una mostra e in una biennale perché mi sembra una variante importante. Allo stesso tempo, un altro elemento chiave è la comunicazione esplicita: tutte le nostre opere interpellano direttamente lo spettatore: gli parlano, gli raccontano qualcosa o catturano la sua attenzione. In alcuni casi contano numeri, in altri stanno contando nomi, in altre stanno ridendo. Quello che hanno in comune tra di loro e con la nostra produzione abituale è che sono tutte dirette apertamente al canale della comunicazione. Giochiamo in questo settore perché quello che vogliamo fare è essere espliciti e comunicare quelle caratteristiche che non sono sempre chiare nel mondo dell'arte contemporanea, soprattutto se non si ha una conoscenza preventiva. Inoltre, un altro elemento che ci interessa rendere evidente è l'elemento critico e che mette in discussione la condizione umana ed il trascorrere del tempo e l'aspetto patetico dell'essere umano che vuole controllare le cose e non ci riesce. È un paradosso complesso.

Per concludere, le opere volevano comunicare in modo chiaro qual era il nostro tipo di lavoro e la nostra filosofia, ciò che pensavamo essere i motivi per i quali eravamo stati scelti.

AO: Nell'edizione del 2007 sono stati convocati cinque artisti. Questo fatto determina che si possa parlare di estetica relazionale come nell'edizione del 2001 curata da Estrella de Diego. Vorrei sapere quali sono state le relazioni con gli altri artisti, se vi sono stati momenti di discussione in comune o se ogni

persona, in questo caso Jaime e tu, ha lavorato indipendentemente e se l'unico momento di scambio di idee si sia realizzato quando le opere erano terminate.

RL: Attraverso il curatore sapevamo quali erano i lavori dei partecipanti e conoscevamo un po' quali erano gli approcci di ognuno, però non ci siamo confrontati con loro fino al montaggio del padiglione a Venezia. Colui che conosceva la visione generale e l' "incastrò" delle opere era il curatore e non una visione collettiva precedente. Solamente a Venezia al montaggio della mostra ci siamo messi in relazione con gli altri: per simpatie personali e affinità con la sua produzione ci siamo confrontati soprattutto con Rubén.

AO: Vorrei continuare con il confronto con l'edizione del 2001, dato che è l'unica in cui si può parlare di estetica relazionale come nel 2007; nonostante si differenzino parecchio. Reputo che in *Viaje a Venecia* le opere di Ana Laura Aláez e di Javier Pérez si relazionassero tra di loro solo dal punto di vista spaziale e che concettualmente fossero molto diverse. In *Paraíso Fragmentado*, invece, mi ricordo che l'organizzazione del padiglione permetteva che ognuno avesse uno spazio indipendente e che le relazioni fossero, soprattutto, concettuali e metaforiche. Lei cosa pensa? Crede che le opere esposte dialogassero tra di loro, avessero punti in comune, o condividevano semplicemente il concetto della metafora di Venezia? Se le opere dialogavano tra di loro, come lo facevano?

RL: Ritengo che potesse esistere una relazione metaforica tra le opere, sebbene ogni spazio nel padiglione possedesse la sua autonomia. Lo paragonerei al "tren de la bruja" in cui si attraversano diverse situazioni e momenti. L'ipotesi che suppongo "maneggiasse" Alberto era che questo percorso, l'unione di 4 o 5 esperienze diverse e autonome, dovessero produrre un'idea di "complesso". Per quanto riguarda il dialogo, mi sembra non c'era nulla di predeterminato, però dipendendo dal punto di vista dello spettatore e della sua personale percezione si che ci potevano essere delle relazioni. Credo che questi elementi o erano nella testa di Alberto come note distinte della stessa sinfonia o era lo spettatore che attraverso la sua esperienza personale poteva tessere relazioni.

AO: Quindi, come crede che abbia reagito il pubblico? Forse, se non vi era alcun dialogo predeterminato lo spettatore poteva uscire dal padiglione senza aver trovato il filo logico...

RL: È facile che non si trovasse un filo logico, lo spettatore avrebbe dovuto essere una persona molto meditativa. Da quello che ho visto, il pubblico reagiva in modo diverso e, nella maggior parte dei casi, si poneva in relazione con ogni sessione in modo indipendente: c'erano delle cose che gli piacevano di più, che catturavano la sua attenzione ed altre che gli piacevano meno. Nonostante non siamo rimasti i cinque mesi di apertura posso affermare che la nostra esperienza con il pubblico è stata stupenda: la gente si sedeva nel pavimento per vedere i video e quando siamo tornati a settembre per realizzare una performance la partecipazione è stata entusiasta.

AO: Che cosa risponderebbe se qualcuno le dicesse che il padiglione spagnolo era un “vero sproposito” e che il progetto curatoriale di Alberto Ruiz de Samaniego non aveva alcun senso?

RL: Risponderei che quello che ha fatto il curatore ha molto valore: Alberto possiede una proiezione filosofica molto grande, però forse, la “proiezione fisica” non è stata sufficientemente chiara. Un altro elemento importante, che lo identifica come una persona molto coraggiosa, è che ha scelto persone “rare”. Quando vai a Venezia ti rendi conto che è una vetrina gigantesca e percepisci l'importanza che ha per il mercato dell'arte. Scommettere su persone che non hanno un appoggio galleristico, come siamo noi, che fino a quel momento ci muovevano in un circuito dell'arte “alternativo”. È molto coraggioso ed ardito, dato che tutti gli artisti che partecipano alla Biennale di Venezia hanno una galleria rappresentante e commerciale, facciano quello che facciano. Noi eravamo l'unica “rarietà” del padiglione: Rubén è un artista molto giovane, come Guerin che, essendo cineasta, non ha molto a che fare con il mondo delle biennali. Vilariño, possedeva una proiezione artistica avanzata, però anche lui era un personaggio strano. Per tutte queste ragioni ritengo che la scommessa e la scelta che fatta sia di gran valore. Riflettendo su quello che mi dici e su quello che mi chiedi è vero che la “comprensione dell'approccio al suo lavoro” nel padiglione non era così chiara. Mi ricordo che la critica, in Spagna, è stata molto negativa; all'estero no, è stata positiva.

AO: Qual è stato l'insegnamento più significativo tratto da quest'esperienza e dal curatore?

RL: Per me è stata l'esperienza della produzione stessa, l'elaborazione e lo sviluppo della mostra, e la relazione con il curatore. Esporre lì ha permesso che il nostro lavoro fosse visto da persone di tutto il mondo, alle quali gli è piaciuto tanto che hanno incominciato a chiamarci per lavorare con loro: dal 2007 non abbiamo smesso di presentare il nostro lavoro in tutto il mondo. Abbiamo viaggiato dal Nord della Norvegia a Shanghai fino al Cairo. Questo è stato possibile grazie alla Biennale di Venezia: se non vi avessimo partecipato, continueremmo a fare le stesse cose con la stessa passione di quel momento, che è la stessa di adesso.

Allegato 3

Intervista ad Alberto Ruiz de Samaniego

A cura di Anita Orzes

Data: 25 luglio 2013

Anita Orzes: Come ha reagito quando le hanno offerto la curatela della mostra nel padiglione nazionale alla Biennale di Venezia? Mi spiego meglio: qual è la prima cosa a cui ha pensato, sia riguardo ai problemi che avrebbe potuto avere sia alla aspettative che nutriva.

Alberto Ruiz de Samaniego: Non me lo aspettavo assolutamente. Non avevo mai fatto niente per procurarmi questa nomina. Non avevo fatto quello che, comunemente, si dice “fare piccoli passi” per ottenere questo tipo di incarico – quest’indipendenza e posizione periferica è qualcosa che, in Spagna, non si accetta con naturalezza, e non si perdona, specialmente per tutti coloro che credono di meritarselo di più, *id est*, aver fatto piccoli passi - per raggiungere un obiettivo. Comunque, mi è sembrata una gran responsabilità e, allo stesso tempo, una sfida veramente affascinante, che mi ha obbligato fin dal primo momento a meditare sulle diverse componenti che intervengono in un evento di questo tipo: i contenuti conoscitivi e contestuali, la poetica e l’estetica del progetto, la storia e la tradizione di altre biennali, la tipologia degli interventi, il numero degli artisti, la ricezione, gli obiettivi, le strategie, l’ambito nazionale ed internazionale dell’evento, la Spagna e Venezia come territori a partire dai quali pensare ed agire, il sistema artistico spagnolo: sfide e necessità, carenze ed azioni.

AO: Mi piacerebbe sapere da dove nasce l’idea di *Paraíso Fragmentado*. Cosa c’è alla base di questa riflessione? Qual è la genesi del suo progetto curatoriale?

ARdS: L’idea parte da alcuni versi di Ezra Pound, tratti da *The Cantos*, naturalmente. Però non è nient’altro che il risultato finale, incluso quello promozionale, di quello che volevo organizzare. In primo luogo, volevo rendere formale una determinata visione dell’arte contemporanea, e una scommessa – rischiosa – che lavorasse su premesse molto diverse da quelle che, credo, dominano nel sistema e nel mercato dell’arte contemporanea: vi è una sorta di tensione verso la spettacolarizzazione del terrore e della banalità; si usufruisce continuamente –in modo molto osceno e vacuo-

dell'aspetto penoso, triste, deprimente o, semplicemente, dell'aneddotico senza nessuna intensità né estetica, né poetica, né riflessiva. Tutto ciò, incredibilmente, si considera arte critica e “politicamente corretto”, quando, nel migliore dei casi, non è altro che “la sociologia di camminare per casa”, o ancora peggio: (pseudo)antropologia senza alcuna forma di volontà. Si cerca di convincerci che non può esistere un'arte ottimista, allegra nel significato nietzschiano del pieno godimento e della volontà di vivere che l'arte trascina sempre con sé. Questa è stata la prima decisione: basta predicare la disillusione, la paralisi o la stupefatta passività. L'arte serve anche per potenziare la vita, per renderla più reale, per permettere che raggiunga una completezza inedita, inconsueta. Questa specie di estetica, insieme alla *joie de vivre* la trovavo, come ti ho detto, in Nietzsche – che casualmente ha vissuto a Venezia per molto tempo, di fatti ha redatto lì il manoscritto finale di *Aurora*, il libro in cui precisamente il pensatore abbandona i suoi schemi più “schopenhaueriani” per istaurare una relazione con questi postulati che io assumo-. È così che la seconda via del lavoro si è generata naturalmente: Venezia, precisamente. Si trattava di pensare a Venezia, giustamente, come una città che – emersa splendente, folgorante, dal fango della laguna – ha incarnato la vivacità e l'allegria più intensa del vivere che si possa immaginare: era la gran epoca di Venezia, della Venezia veramente possente e magistrale: quella della pittura veneziana, quella dell'opera e di Vivaldi, quella di Casanova e del Settecento. Non quest'altra Venezia, crepuscolare e mortifera, che –sfortunatamente - è quella che vende le guide turistiche. In questo modo ho notato immediatamente che, nel caso di Venezia, succedeva la stessa cosa che nell'arte attuale: c'è una dimensione di giovialità, di completezza ed incluso di forza –nel commercio, nel viaggio, nell'avventura -, una dimensione chiaramente felice e paradisiaca che è sempre ovviata, obliterata, degradata, silenziata a favore di un'altra visione triste, pessimista, compiaciuta e morbida (tipica della morte a Venezia o della Venezia per ridicoli innamorati). La visione completa è quella che ci sarebbe dovuta servire come modello di esistenza e di poetica. E casualmente, tre grandi creatori – e pensatori – che avevano vissuto a Venezia avevano notato questa stessa dimensione, e l'avevano resa manifesta nelle loro opere. Infatti, in tutti loro l'esperienza di vita a Venezia era stata determinante per la loro visione del mondo e dell'arte. Questi tre autori erano: Nietzsche, Pound e Proust. Questi dovevano essere i fari che guidavano il progetto espositivo.

È sorto immediatamente un altro aspetto su cui desideravo pensare e lavorare intensamente. Credo che uno dei problemi dell'arte contemporanea sia la sua graduale – e impoverita - separazione dagli altri generi, territori e pratiche artistiche. L'arte plastica contemporanea è diventata, sempre di più, narcisista, egoista: *ombliquista*, meta-artistica. Gli artisti lavorano e producono arte partendo da altre opere d'arte o altri movimenti appartenenti all'arte plastica, nient'altro. Questo risulta essere sempre di più asfissiante e riduttivo. Nel peggiori dei casi si riduce a meri occhiolini o barzellette auto-compiacenti nei quali gli artisti fanno riferimento alle opere o alle pratiche di altri artisti, motivo per cui tutta la pratica si riduce a un gioco noioso tra “iniziati” nel quale lo spettatore non specializzato rimane fuori dal gioco. Se tutto ciò non bastasse, ho inoltre la sensazione che, rispetto ad altre epoche, come ad esempio la moderna, l'artista plastico contemporaneo non legge nient'altro che le riviste d'arte o di economia. Non legge la poesia, non gli interessa altra cultura che quella della graduatoria e del *mainstream*. Non vi è più fratellanza tra la poesia e l'arte, o tra le arti e l'arte plastica. Credo che questo sia, giustamente, colpa del sovrano autismo al quale si sono ridotte le arti visuali contemporanee. In cambio, io ho sempre creduto – e forse ciò è dovuto alla mia formazione universitaria e alla mia attività come professore d'estetica- nella comunicazione tra i diversi territori, nella fertilità che si produce nel muoversi tra i generi artistici e culturali, nel dialogo naturale e fervidamente positivo che si produce grazie all'interscambio tra le arti. Credo che, ancora di più al giorno d'oggi, una persona non può essere un'esperta d'arte e ignorare completamente le altre pratiche artistiche. Anche in questo caso, Venezia era di nuovo un modello per dimostrare la possibilità di comunicazione tra le arti: un modello di sinestesia, tra la luce e il suono, il colore e la carnalità, tra l'Oriente e l'Occidente, il fango e l'oro, il secco e l'umido. Con questa premessa ho deciso di pensare a diversi artisti che manifestassero questa possibilità: il padiglione spagnolo doveva essere un recipiente – veneziano - che contenesse questa amalgama frontaliera di pratiche e territori artistici. Ho pensato immediatamente al cinema, “*cine de exposición, cine de ensayo y visualidad pictórica*”, come un genere dell'immagine contemporanea che mi è sembrato assolutamente rilevante ed indicativo della nostra epoca, e ho pensato a Guerín come un artista che rispondeva perfettamente a tutti i postulati che ti sto raccontando, e così è stato: gli ho inviato un testo di Proust, un racconto su Venezia e sui passanti veneziani osservati dal narratore e gliel'ho proposto come punto di partenza.

Ho pensato anche ad altri artisti che si situassero più vicino alla corporalità ed alla teatralità, all'uso della voce e della parola – incarnata- e mi sono imbattuto con i miei referenti più amati: Jaime Vallaure e Rafael Lamata. Da molti anni lavoravano in questo territorio frontaliere tra la performance, il teatro, la parola e l'aspetto concettuale. La loro opera era poderosamente allegra, vivace, ottimista, divertente: pura volontà di gaia scienza nietzschiana. Ho pensato anche a Manuel Vilariño come ad un fotografo il cui universo proviene dalla poesia e dal pensiero più meditativo: egli stesso è poeta e la sua opera non si capisce senza i riferimenti alle poetiche di Valente, Juan de la Cruz, Georges Bataille o María Zambrano. In questo caso c'è una connessione con l'aspetto poetico e una voce che viene dalla profondità meditativa. E, alla fine, ho pensato a Rubén Ramos Balsa per la dimensione olistica con cui lavora e a cui aggiunge la componente tecnologica che spesso è radicalmente singolare, iper-soggettiva, ed incluso, artigianale. Rubén pratica la sinestesia di cui abbiamo parlato in un modo naturale e proprio: realizza una *performance* che costruisce un dizionario visivo di sogni nel quale si può partecipare, lavora anche con la musica, come ha dimostrato alla Biennale e fa tutto ciò con uno sguardo che è capace di transitare da universi minimi e molecolari a verità intense di poesia cosmica. Tutto ciò in un'opera di complessità vitalista e di rischiosa allegria vitale. Qui il cerchio si chiude. La differenza è che per "raggruppare" tutto ciò è stato necessario molto tempo. Non è stato né così rapido né così facile come te lo racconto.

AO: Nel 2007 ha selezionato quattro artisti molto diversi. Mi piacerebbe sapere il motivo per cui ha deciso di convocare ognuno di loro. Si tratta di artisti molto diversi tra di loro, e credo che la sua scelta è stata molto coraggiosa ed ardita. Reputo la Biennale di Venezia un enorme palcoscenico e, nella maggior parte dei casi, i curatori preferiscono puntare su artisti riconosciuti nella loro nazione o internazionalmente e che possiedono una galleria che li appoggia. Lei ha scommesso tutto su artisti molto giovani, come Rubén Ramos Balsa o José Luis Guerín, o come Los Torreznos che si muovevano in un circuito alternativo d'arte indipendente. Quali aspetti del loro lavoro Le hanno fatto pensare che erano le persone adeguate per portare a termine il suo progetto per la Biennale?

ARdS: A parte di questa domanda è stato risposto precedentemente, però mi piacerebbe insistere su una decisione che mi ha procurato non pochi nemici e che

continua a sembrarmi la più opportuna. Quando una persona ha l'opportunità di lavorare in un palcoscenico come la Biennale non può fare altra cosa che proporre un'idea e degli artisti che abbiano qualcosa da "apportare". Voglio dire che sarebbe molto facile optare per un artista riconosciuto e con una traiettoria artistica già definita, però questo in realtà non apporterebbe niente: l'artista di riconosciuta fama internazionale non ha bisogno di questo "sostegno" – e non per motivi meramente "di cornice"–, l'offerta espositiva non aggiungerebbe niente a quello che si conosce già e, in verità, per questo non si avrebbe bisogno neppure di un curatore. Si tratta più che altro di garantire visibilità a creatori che se lo meritano, che stanno realizzando un lavoro che ha bisogno di questo "sostegno" e che hanno ancora qualcosa di nuovo da mostrare. Nel senso che possono ancora sorprendere e motivare, nuovamente, il carattere vitale che l'arte può avere. In questo modo, con questa consapevolezza, ho optato per determinati creatori e non mi importava se avessero una galleria o fossero riconosciuti internazionalmente, come non mi interessava né la loro età –odio questa stoltezza dell'arte emergente- né la loro provenienza, non capisco niente dei "territori", sebbene mi si abbia incredibilmente accusato di essere un nazionalista galiziano! Comunque, per quanto riguarda la possibilità di lavorare con un artista affermato, questo tipo di feticismo non mi interessa assolutamente. In questa decisione vi era una presa di posizione che si può considerare politica, evidentemente: accettavo che non avrei avuto un "sostegno" – sempre interessato - delle gallerie e degli interessi creati nel sistema artistico spagnolo, molto meschino, povero di spirito e di idee, e così povero da essere invidioso e strisciante. Ma, alla fine, dobbiamo essere nietzschiani fino alla fine: una persona deve farsi carico delle proprie decisioni.

AO: Tra gli artisti esposti, aveva già lavorato in diverse occasioni con Manuel Vilariño, motivo per cui suppongo che lo reperi un artista con molte potenzialità. Quale crede che sia la sua più grande virtù o qualità?

ARdS: L'universo visuale di Manuel Vilariño è di una potenza e bellezza straordinaria. Credo che Vilariño sia uno degli ultimi artisti visionari su cui si possa fare affidamento: le sue opere sono di una ricchezza cromatica, di una forza visuale e di una sensualità indiscutibile. Le sue immagini – a proposito, sono tremendamente sinestetiche, basti pensare all'uso continuo delle specie vegetali - generano una connessione con una sorta di incoscienza tribale, originaria, che ci colloca in

dimensioni della vita inesplorate e, contemporaneamente, molto intime. È lì la poesia, esattamente come la concepisco: qualcosa di brutale o di essenziale, e molto sofisticato, sottile, come un uccello in volo o l'aria sulla montagna. Per quanto riguarda il resto, con egli vi era, come dici, una sintonia tale che ci ha permesso di lavorare insieme partendo dai testi di Pound: il gran polittico che ha fatto per la Biennale è stato determinato dai versi di Pound.

AO: La maggior parte della critica spagnola, diversamente da quella straniera, ha giudicato negativamente il suo progetto curatoriale. Personalmente, come si può dedurre dalla mia affermazione precedente, penso che sia stato coraggioso, ardito e che il risultato finale sia stato di gran qualità. Secondo Lei cosa ha determinato l'insoddisfazione generale? Cosa non è stato capito?

ARdS: La maggior parte, non tutta. Difatti Francisco Calvo Serraller ha scritto una rassegna generale della Biennale nella quale ha incluso tratti molto elogiativi sul nostro progetto. Colgo quest'occasione per ringraziarlo, perché lui sa quanto può essere "caina" la cultura artistica del nostro paese. Ma più in là del *cainismo* disgraziato e goffo, che ha generato molta invidia e pregiudizi iniziati prima di rendere pubblico il progetto, io credo che il problema principale che ha incontrato *Paraíso fragmentado* è stato, precisamente, la sua volontà di oltrepassare le frontiere categoriali e concettuali. Disgraziatamente, il livello della critica e della cultura artistica spagnola attuale non vuole le letture di Nietzsche, Proust o Pound. Gli sembra qualcosa inutile, un culturismo pedante, qualcosa di "ritardatario" (*sic!* Così è come, ad esempio, lo ha qualificato Alicia Murriá,). Tutto ciò è perché disconoscono tutto questo. Sono incapaci di capire l'aspetto pregnante, l'impronta indelebile, l'importanza di tutta questa poesia e di questo pensiero. E, in qualche modo, il progetto della Biennale dava loro fastidio: metteva in evidenza il loro modo di fare arte, li attaccava, e loro credevano solo al loro proprio modo di concepire il sistema artistico. Usava direttrici che non conoscevano neppure da lontano, stabiliva collegamenti che non capivano: era inopportuno, intempestivo.

AO: In una intervista con Los Torreznos, Rafael Lamata ha affermato che Lei gli ha lasciato libertà assoluta nel momento di organizzare e realizzare le opere.

Vorrei quindi sapere se gli artisti hanno risposto positivamente alle sue aspettative o se, da alcuni punti di vista, non le hanno raggiunte.

ARdS: Tutti gli artisti hanno risposto al cento per cento alle mie aspettative. Bisogna capire che non si trattava di un'illustrazione o un processo allegorico di un testo precedentemente noto. Assolutamente no. Si trattava di tradurre e catturare l'atmosfera, lo spirito, un'onda e una direzione che ci spingeva a lavorare in un modo specifico, con degli obiettivi concreti e con delle premesse sufficientemente ampie da permettere l'autonomia e la libertà creativa di qualsiasi artista intelligente e con voglia di creare.

AO: Nel 2007 ho visitato il padiglione spagnolo in tre occasioni: la prima volta nel mio percorso abituale per i Giardini di Castello nel quale “curioso” e provo a capire cosa può essere interessante per poi studiarlo ed analizzarlo. In quest'occasione ho visitato il padiglione spagnolo e ricordo che *Las mujeres que no conocemos* ha catturato totalmente la mia attenzione, tanto che sono uscita quasi senza rendermi conto che vi erano altre opere. Successivamente ho iniziato a cercare informazioni, sono venuta a conoscenza del suo progetto curatoriale, degli artisti esposti, dei loro percorsi artistici e delle opere proposte in quell'occasione. Sono tornata al padiglione con un atteggiamento completamente diverso rispetto alla prima volta: cercavo le relazioni tra le opere e provavo a capire come dialogavano tra di loro. Quando sono tornata a casa ho pensato che la mia percezione delle opere poteva essere influenzata da quello che avevo letto, tanto che ho deciso di aspettare alcuni giorni e tornarvi di nuovo, con la speranza di risolvere i miei dubbi con questa ulteriore visita. Questa terza visita è stata, in certo modo, rivelatrice e ho capito che ogni opera possedeva la sua indipendenza, era autonoma ma, essendo osservate congiuntamente, ognuna “apportava qualcosa” alle altre e “riceveva qualcosa” dalle altre. Questo è ciò che ho pensato in quel momento e continuo a esserne convinta. Adesso che ho la possibilità di parlare con Lei, vorrei sapere se quest'interpretazione è corretta o se secondo Lei le opere dialogano tra loro. Se è così, come lo fanno? Se la risposta è negativa, o meglio, se sono opere che devono considerarsi nella loro individualità, perché crede che devono essere esposte tutte insieme nel padiglione?

ARdS: È una domanda complicata. Io credo, in principio, che i quattro interventi siano autonomi, in modo che potrebbero funzionare indipendentemente senza nessun problema. C'è però, per dirlo in questo modo, un “rumore di sfondo” che è comune. Bisogna notare che, rispetto ad altre biennali, in quella del 2007, il 90% delle opere sono state realizzate appositamente per la mostra. Condividere questo “rumore” significa che tutti gli artisti hanno lavorato con identiche premesse, quelle che io gli ho fornito: era un testo di 8 o 9 pagine in cui esponevo, dettagliatamente, le idee di cui ti ho parlato. Successivamente gli ho inviato testi concreti (sempre di Nietzsche, Proust o Pound) dai quali avrebbero dovuto iniziare a pensare. Non si è mai trattato di illustrare, bensì unicamente di percepire “il tono”, di cogliere l'idea, e di applicare – come se si trattasse di una cassa di strumenti – questa poetica. Per questo, credo che tutte condividano, diciamo con Wittgenstein, un' “aria di famiglia”. Tutte rispondono a quest'impulso nietzschiano sottile, preciso e allegro, completo e poetico, rotondo e felice alla base della proposta estetica. Credo che sia un lavoro *hermoso* (formoso), inteso nel significato etimologico: pieno di forme. E molto delicato.

AO: Crede che il discorso che lei ha impostato e l'organizzazione degli artisti poteva essere facilmente capito dal pubblico o poteva risultare difficile e soggetto ad interpretazioni arbitrarie?

ARdS: Qualsiasi discorso corre il rischio di essere interpretato in modo arbitrario. Una persona non può imporre, come se fosse Dio – obbiettivo questo che nemmeno Egli ha conseguito – una lettura ideale, precisa, che coincida punto per punto con i nostri desideri. Giustamente uno dei peggiori mali dell'arte contemporanea è la difficoltà di realizzare trasposizioni simboliche, ci manca la capacità metaforica: viviamo in un letteralismo feroce, piano e banale. Sono quindi benvenute tutte le letture che si possono realizzare del progetto. L'aspetto sintomatico, in Spagna, è che non vi è stata, praticamente, nessuna lettura, ma unicamente attacchi frontali, ineleganti, immediati, senza considerare neanche un solo aspetto conoscitivo o estetico. Non c'è peggior cieco che colui che non vuole vedere.

AO: Qual è il ruolo del pubblico nel suo progetto curatoriale?

Ards: Lo stesso che in qualsiasi altro progetto: l'opera esiste solo nella sua discussione. In questo sono assolutamente duchampiano: il pubblico fa l'opera.

Allegato 4

Intervista a Lara Almarcegui

A cura di Anita Orzes

Data: 23 gennaio 2014

Anita Orzes: La partecipazione alla Biennale di Venezia è molto importante per un artista dato che suppone un importante riconoscimento artistico internazionale. A questo proposito vorrei sapere come ha reagito quando Le hanno chiesto di partecipare alla 55^a edizione della Biennale di Venezia: quali erano i suoi dubbi, che aspettative aveva e fino a che punto si sono realizzate.

Lara Almarcegui: L'aspetto più interessante della Biennale di Venezia è poter lavorare in un padiglione intero. Per un'artista che lavora lo spazio e la costruzione, rappresentano l'opportunità di lavorare, realmente, con totale libertà sull'edificio interno: la parte interna, quella esterna e "girarlo". Sono riuscita addirittura a trovare degli spazi nuovi che non erano stati utilizzati prima. Dall'altra parte, nonostante il padiglione spagnolo goda di una buona reputazione, dovuta agli artisti che vi hanno esposto, come Santiago Sierra e Dora García, gli artisti sanno che quello spagnolo è uno dei padiglioni più difficili della Biennale perché appartiene al Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Questo, invece di aiutare, genera ogni sorta di ostacolo; esattamente il contrario di quello che fanno gli altri Paesi. Quando si incarica di un progetto un artista, è normale che lui o lei riceva sostegno da coloro che hanno formulato l'invito. Io stessa ho visto come gli artisti della Germania, del Belgio e dell'Olanda ricevano tutto l'appoggio e l'aiuto di cui hanno bisogno. Nel mio caso, il Ministerio mi ha dato solamente di permesso di esporre quello che io volevo, nella parte superiore del padiglione, due settimane prima dell'inaugurazione della mostra. Ripeto: le condizioni di lavoro degli artisti nel padiglione spagnolo non sono assolutamente buone.

AO: Quando ha organizzato il progetto per la Biennale, qual è stata la difficoltà più grande in cui si è scontrata?

LA: Ero sola. A Venezia l'artista del padiglione spagnolo è solo. Ho montato la mia installazione, in tre settimane, senza che nessuno mi aiutasse, senza che nessuno si "occupasse" del padiglione. In un Centro d'Arte o in una biennale meno importante, come Liverpool, Sharjah o Taipei, questo non succede. Anche negli spazi d'arte più alternativi si aiuta molto di più l'artista che nel padiglione spagnolo a Venezia.

AO: La critica, la relazione con artisti come Gordon Matta-Clark e Robert Smithson. Con Matta-Clark, in particolare, visto il suo interesse per le condizioni sociali e per la relazione tra l'architettura, il suo *entourage* e la proprietà; con Smithson per l'interesse su quelle zone periferiche che sono state destinate all'oblio. Questi artisti hanno influenzato in qualche modo il suo lavoro o sono pure analogie? Quali sono gli artisti che hanno influenzato di più la sua produzione artistica?

LA: Del lavoro di Matta-Clark mi sono interessati molto i tagli degli edifici, nei quali si mostrano i materiali da costruzione, come dimostrano i miei lavori dove presento i materiali da costruzione. La differenza risiede nel fatto che io non ne mostro solo una parte, ma tutti i materiali, con lo stesso peso e lo stesso volume dell'edificio. Da Smithson ho imparato soprattutto la tecnica delle visite guidate verso determinati luoghi, però sono lontana dalla passeggiata del *flâneur*, caratterizzata dall'azzardo, o da quella surrealista.

AO: Uno degli aspetti della sua produzione artistica che reputo molto interessante sono le guide che realizza. Vi ho sempre pensato come ad un *Gran Tour* all' "inverso": ai luoghi conosciuti antepone quelli sconosciuti. Personalmente, le identifico come un ottimo modo per sensibilizzare le persone dei luoghi che le circondano e, allo stesso tempo, offrire un nuovo punto di vista al turista. Quale messaggio vuole trasmettere? In che modo immagina che possano arrivare ad influenzare la vita quotidiana della società?

LA: Le guide passano, generalmente, inosservate e a malapena si è parlato di quelle di Venezia però sono molto ambiziose concettualmente. Presentano il luogo e rappresentano un invito ad avere un'esperienza propria con esso, esperienza in cui non si limita in alcun modo la libertà d'azione di una persona. Inoltre, raccolgono

molte informazioni sul *descampado*, la sua storia, su come si è generato e, soprattutto, la cosa più difficile da scoprire: che piani futuri ci sono per loro e quali discussioni sono in atto. Se le mie installazioni dei materiali da costruzione e dei detriti o le escavazioni parlano della realtà fisica più immediata dell'edificio in cui si trova il pubblico, le guide introducono la scala della città e della sua periferia. In questo senso sono più aperte e complesse.

AO: Quest'anno il padiglione spagnolo ha ricevuto tanto elogi, quanto critiche. C'è un articolo (EFE, "El pabellón español en la Bienal de Venecia, a examen", ABC.es, 31 maggio 2013) che ha catturato la mia attenzione perché mostra due opinioni antitetiche: José Guirao elogia il suo lavoro, sostenendo che permette di "volgere il nostro sguardo verso quello che abbiamo condannato all'oblio ed alla distruzione". Dall'altra parte, Fernando Castro Flórez lo critica fortemente, definendolo un "gesto di *routine*". La descrive come un'artista che "da alcuni anni ripete sempre lo stesso schema (...) e produrre un discorso vuoto". Se avesse la possibilità di rispondere ad entrambi, cosa risponderebbe? Quale parte del suo lavoro crede che non è stata capita da Castro Flórez per esprimere un giudizio così negativo?

LA: Immagino che Fernando Castro Flórez interpreti molti progetti come gesti meramente provocatori. Quello che io faccio non è un gesto provocatorio ma uno studio dettagliato della realtà costruita ed urbana, che mi circonda e che cambia continuamente. Per me continua ad essere molto importante parlare di essa in qualsiasi luogo. Lavoro criticamente con l'eccesso della costruzione e della progettazione e questi non sono esauriti assolutamente, al contrario: sono, sempre di più, fatti di grande attualità e reputo questo tipo di lavoro sempre più urgente.

Apparato illustrativo

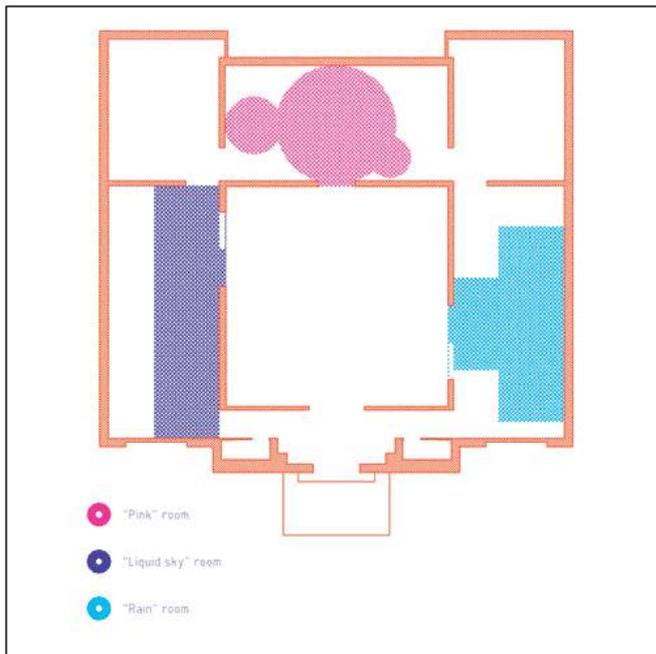


Fig. 1. *Viaje a Venecia*, piantina del Padiglione Spagnolo, Biennale di Venezia, Italia, 2001.

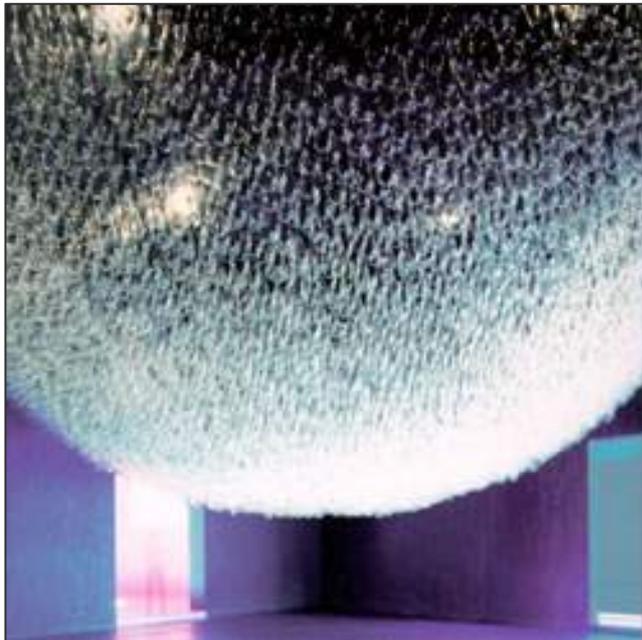


Fig. 2. Javier Pérez, *Un pedazo de cielo cristalizado*, Padiglione Spagnolo, Biennale di Venezia, Italia, 2001.

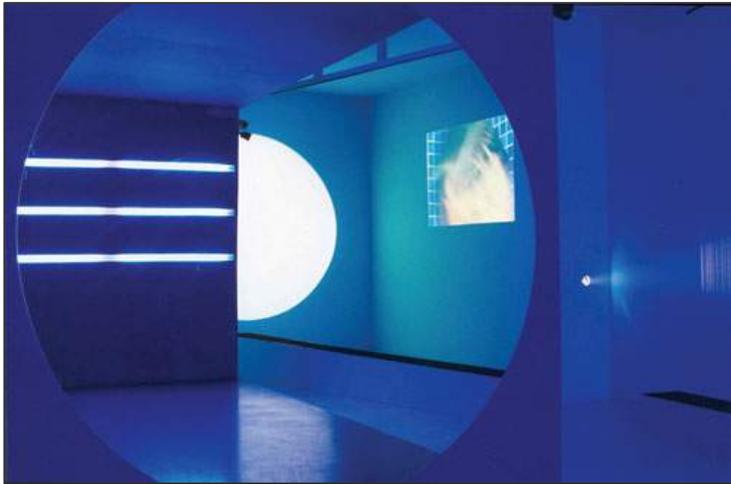


Fig. 3. Ana Laura Aláez, *Liquid Sky*,
Rain Room, *Pink Space*, Padiglione
Spagnolo, Biennale di Venezia,
Italia, 2001.

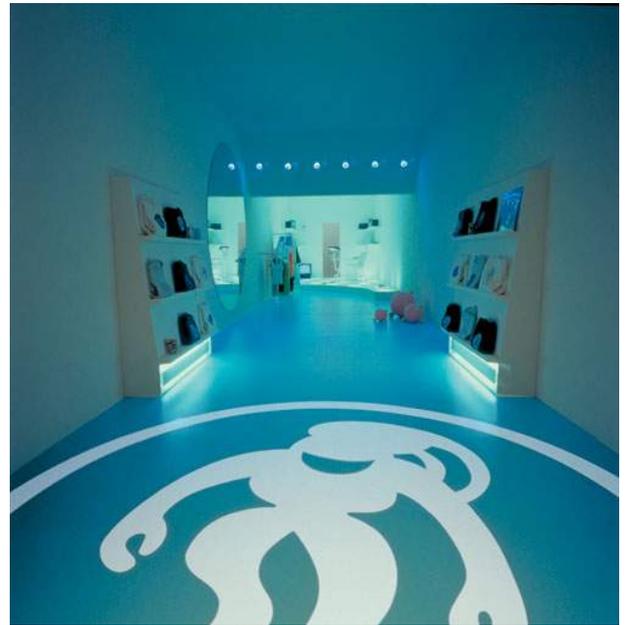


Fig. 4. Ana Laura Aláez, *She Astronauts*, Sala Montcada, Fundación Caixa, Barcelona, Spagna, 1997.

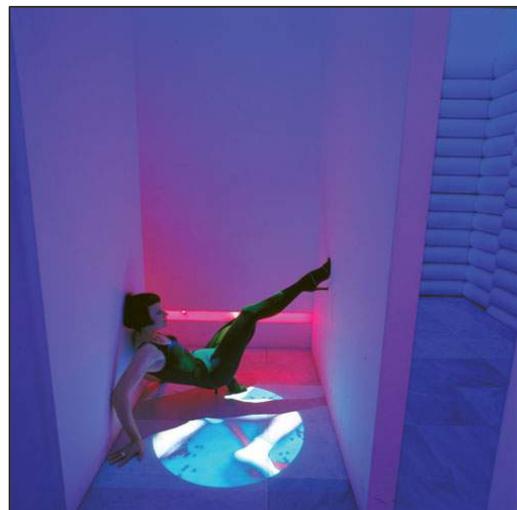
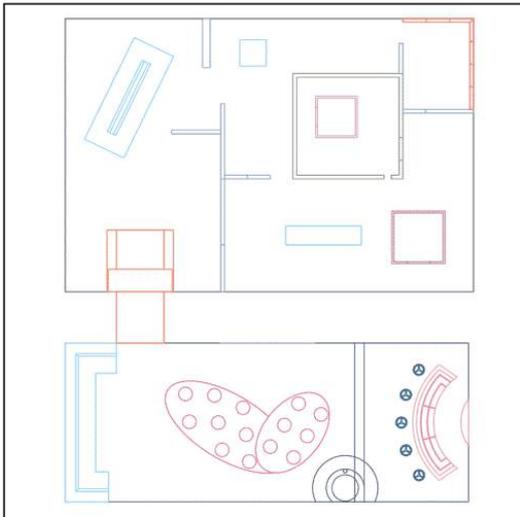


Fig. 5. Ana Laura Aláez, *Dance & Disco*, Espacio 1, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spagna, 2000.

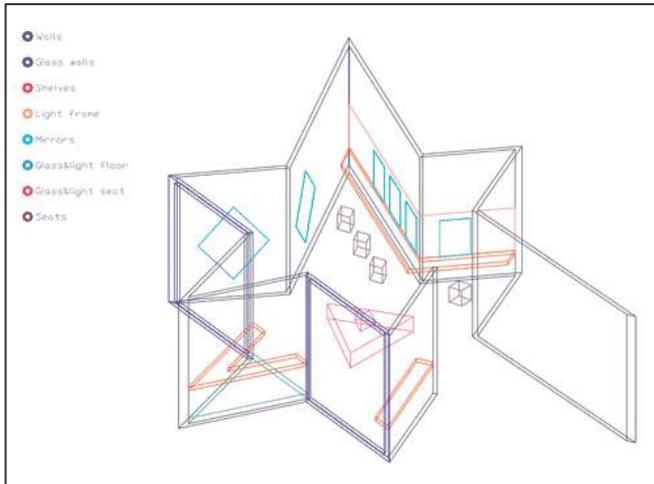


Fig. 6. Ana Laura Aláez, *Beauty Cabinet Prototype*, Palais de Tokyo, Parigi, Francia, 2003.



Fig. 7. Javier Pérez, *Levitas*, Galleria Salvador D a, Madrid, Spagna, 1998.



Fig. 8. Javier Pérez, *La Torre del Sonido*, 1999. Collezione dell'artista.



Fig. 9. Javier Pérez, *Tempus Fugit*, Palacio De Cristal, Parco del Retiro, Madrid, Spagna, 2005.



Fig.10. Santiago Sierra, *Palabra Tapada*, Padiglione Spagnolo, Biennale di Venezia, Italia, 2003.



Fig. 11. Santiago Sierra, *Muro Cerrando Un espacio*, Padiglione Spagnolo, Biennale di Venezia, Italia, 2003.



Fig. 12. Santiago Sierra, *Mujer con capriote sentada de cara a la pared*, Padiglione Spagnolo, Biennale di Venezia, 2003.



Fig. 13. Santiago Sierra, *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remudradas*, Espacio Aglutinador, L'Avana, Cuba, 1999.



Fig. 14. Hans Haacke, *GERMANIA*, Padiglione Tedesco, Biennale di Venezia, Italia, 1993.

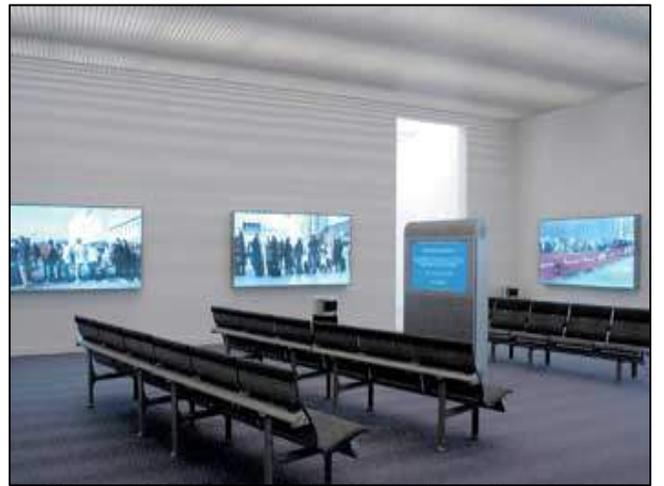


Fig. 15. Antoni Muntadas, *On translation: I Giardini*, Padiglione Spagnolo, Biennale di Venezia, Italia, 2005.



Fig. 16. Antoni Muntadas, *On Translation: Warning*, 1999-2005.



Fig. 17 Antoni Muntadas, *On Translation: la mesa de negociación II*, 1998-2005 .



Fig. 18. Antoni Muntadas, *On Translation: The Bank*, 1997.



Fig. 19. Manuel Vilariño, *Naturaleza muerta con curry*, 1999.
Fotografía, 110 x 110 cm.



Fig. 20. Manuel Vilariño, *Naturaleza muerta con pimentón*, 1998.
Fotografía, 110 x 110 cm.



Fig. 21. Manuel Vilariño, *Naturaleza muerta con pájaro solitario*, 1999.
Fotografía, 110 x 110 cm.



Fig.22. Manuel Vilariño, *Pájaro muerto con pimentón*, 1999. Fotografía, 110 x 110 cm.



Fig. 23. Manuel Vilariño, *Paraíso Fragmentado*, 1998- 2003. Carta Hahnemühle su alluminio, 330 x 550 cm.



Fig. 24. José Luis Guerín, *Las mujeres que no conocemos*, Padiglione Spagnolo, Biennale di Venezia, Italia, 2007.

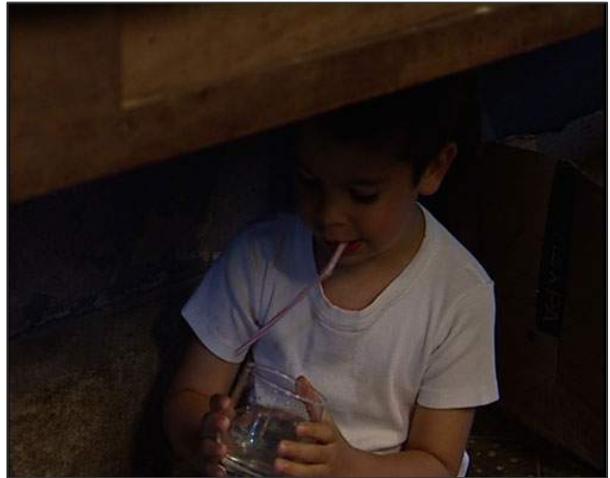


Fig. 25. Rubén ramos Balsa, *Soplar*, 2003-2007, Padiglione Spagnolo, Biennale di Venezia, Italia, 2007.



Fig. 26. Rubén Ramos Balsa, *Plantas con micro-cámaras*, Padiglione Spagnolo, Biennale di Venezia, Italia, 2007.

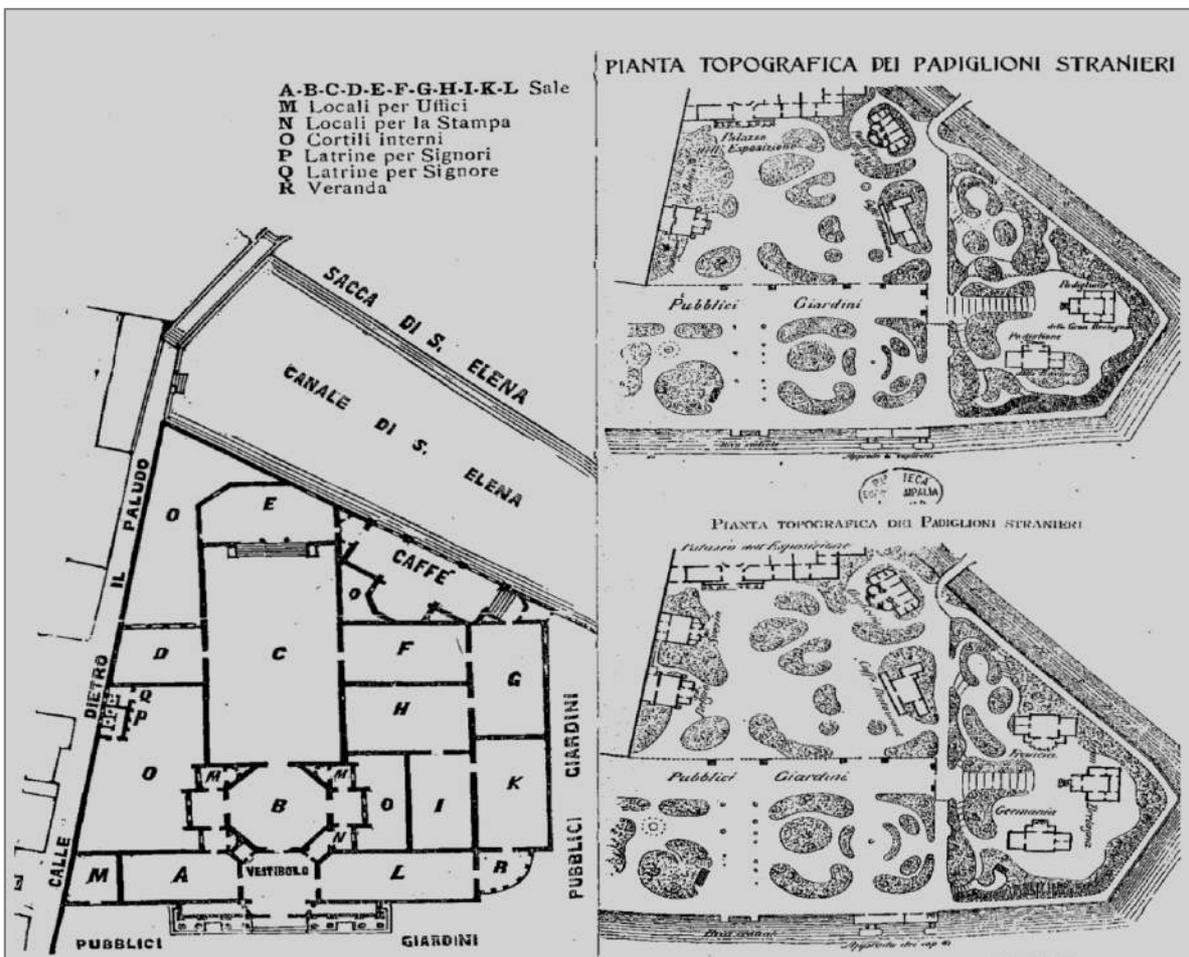


Fig. 27. Piantina topografica dei padiglioni stranieri, Giardini di Castello, Biennale di Venezia, Italia, 1895, 1910 e 1912.



Fig. 28. Piantina topografica dei padiglioni stranieri, Giardini di Castello, Biennale di Venezia, Italia, 1920.

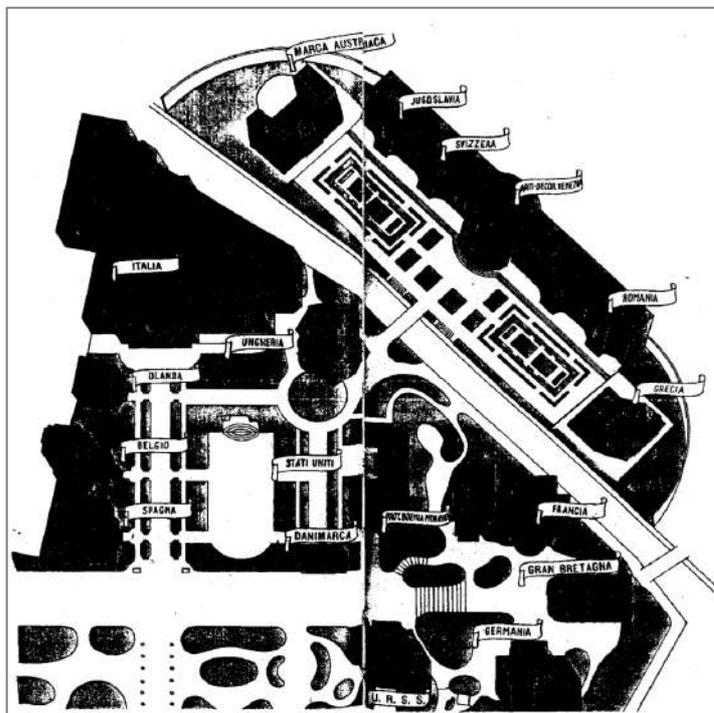


Fig. 29. Piantina topografica dei padiglioni stranieri, Giardini di Castello, Biennale di Venezia, Italia, 1940.

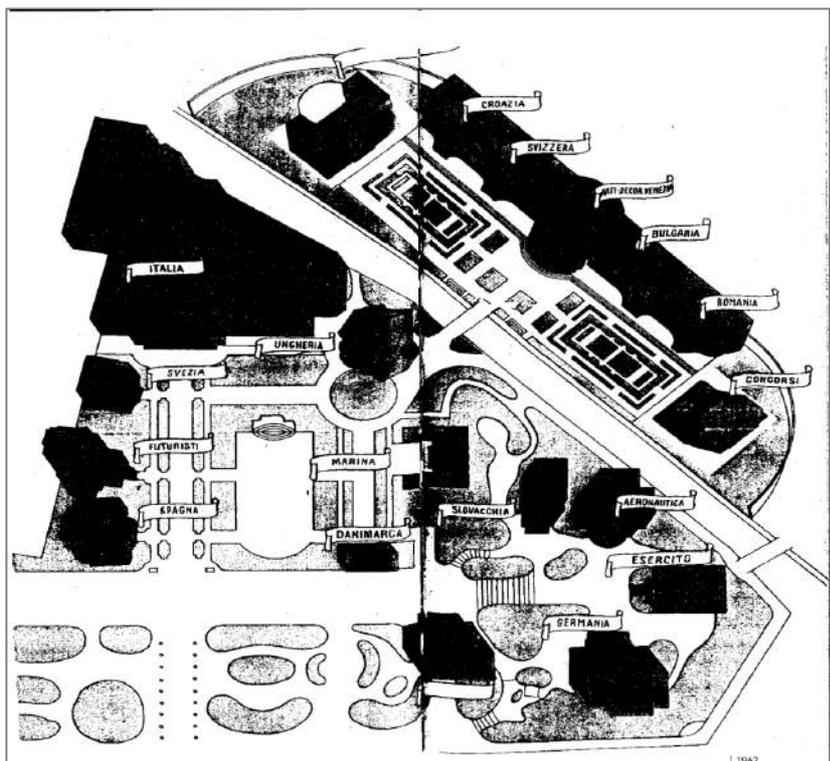


Fig. 30. Piantina topografica dei padiglioni stranieri, Giardini di Castello, Biennale di Venezia, Italia, 1942.

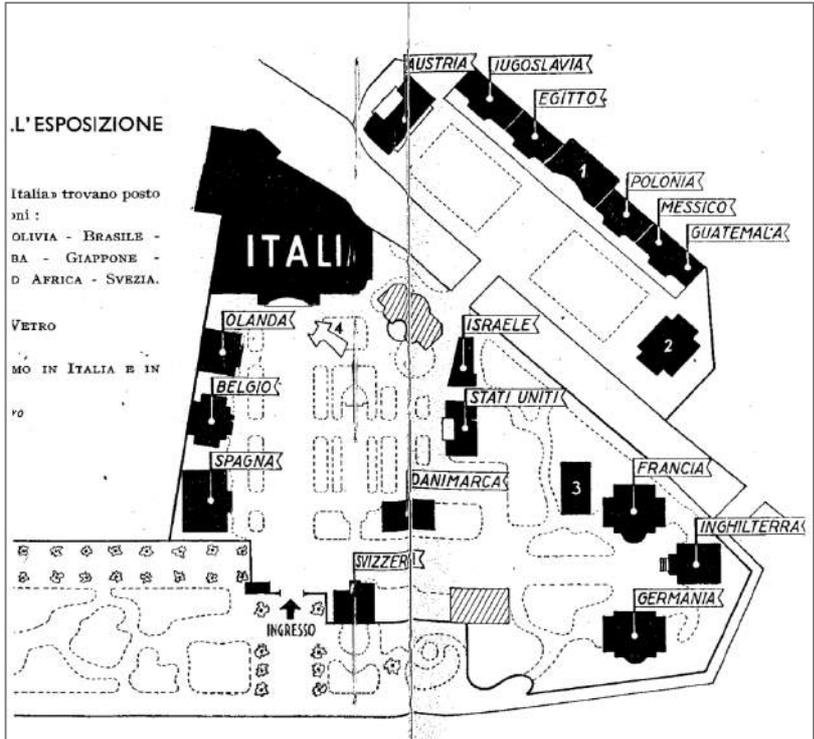


Fig. 31 Piantina topografica dei padiglioni stranieri, Giardini di Castello, Biennale di Venezia, Italia, 1952.



Fig. 34. Miquel Barceló, *Grans fons submarí*, 2011. Tecnica mista su tela, 300 x 400 cm. Collezione Privata.



Fig. 35. Miquel Barceló, *Mare Nectaris*, 2008. Tecnica mista su tela, 235 x 375 cm. Collezione Privata.



Fig. 36. Miquel Barceló, *Mare Tranquilitas*, 2008. Tecnica mista su tela, 235 x 375 cm. Collezione Privata.



Fig. 37. Miquel Barceló, *Mer du Nord*, 2002. Tecnica mista su tela, 235 x 375 cm. Collezione privata.

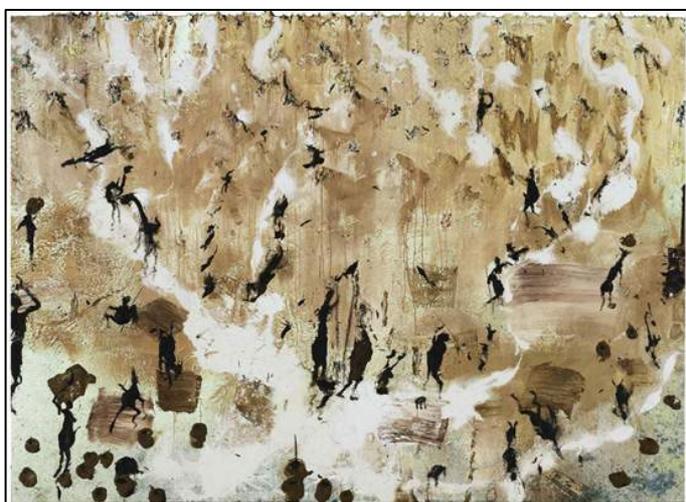


Fig. 38. Miquel Barceló, *Dogon I*, 2008. Tecnica mista su tela, 260 x 360 cm. Collezione privata.



Fig. 39. Gruppo di ceramiche di Miquel Barceló, Padiglione Spagnolo, Biennale di Venezia, 2009.



Fig. 40. Miquel Barceló, *La Solitude Organisative*, 2008. Tecnica mista su tela, 300 x 400 cm. Collezione Particolare.



Fig. 41. Miquel Barceló, *Flecha Rota*, 2008. Tecnica mista su tela, 285 x 235 cm. Collezione Particolare.



Fig. 42. Miquel Barceló, Josef Nadj, *Paso Doble*, Teatro Fondamenta Nuove, Venezia, 4-7 giugno 2009.



Fig. 43 Dora García, *Lo Inadecuado* (dettagli), Padiglione Spagnolo, Biennale di Venezia, Italia, 2011.



Fig. 44. Jakob Tamm, “*Real Artists Don’t Have Teeth*” performance in *Lo inadecuado*, Padiglione Spagnolo, Biennale di Venezia, 2011.



Fig. 45 *Instant Narrative, Lo Inadecuado*, Padiglione Spagnolo, Biennale di Venezia, Italia, 2011.

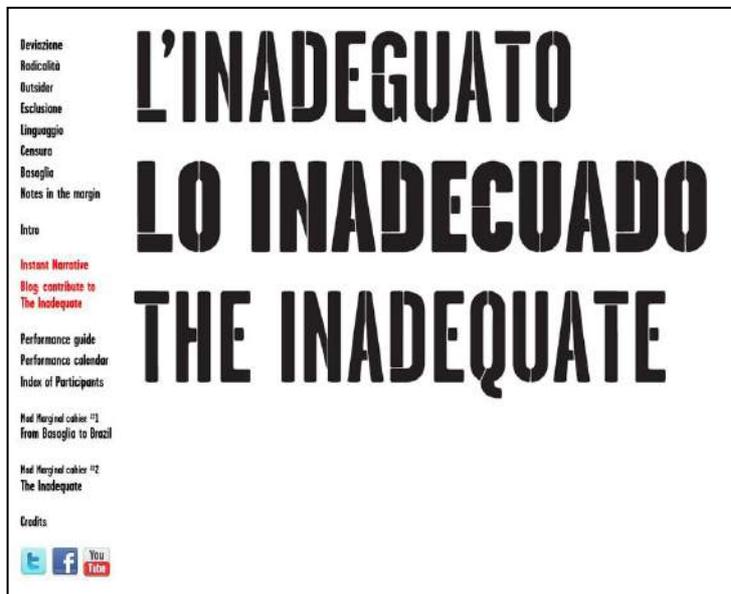


Fig. 46. Pagina iniziale del sito web *Theinadequate.net*.

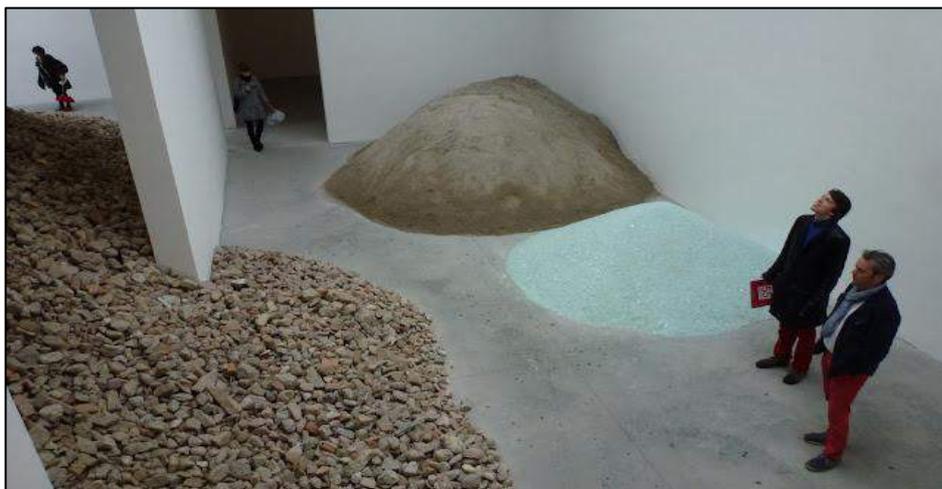


Fig. 47. Lara Almarcegui, *Lara Almarcegui*, Padiglione Spagnolo, Biennale di Venezia, Italia, 2013.

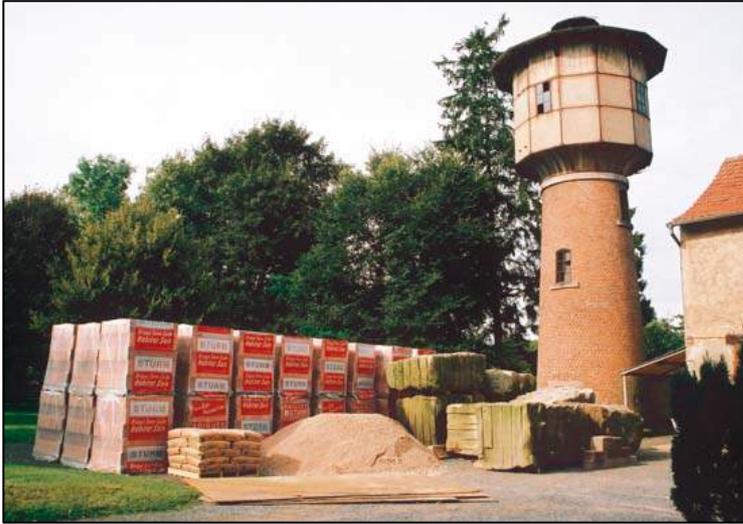


Fig. 48. Lara Almarcegui,
Depósito de agua: materiales de construcción, Falsburgo, 2000.



Fig. 49. Lara Almarcegui, *La montaña de escombros*, Sint Truiden, 2005.



Fig. 50. Lara Almarcegui,
Materiales de construcción de la sala de exposiciones, Frac Bourgogne, Digione, 2003.



Fig. 51. Lara Almarcegui, *Cavar*, Amsterdam, 1998.



Fig. 52. Lara Almarcegui, *Levantando el suelo de la habitación D4*, Rijksmuseum, Amsterdam, 2005.



Fig. 53. Lara Almarcegui, *Retirando el cemento en la fachada*, Bruxelles, 1999.