

BIENNAL DE VENÈCIA

AVANTGUARDA ARTÍSTICA I REALITAT
SOCIAL A L'ESTAT ESPANYOL 1936-1976



FUNDACIÓ JOAN MIRÓ

18 desembre 1976 - 13 febrer 1977

Parc de Montjuïc

Barcelona

Manifesto dell'esposizione *España, Vanguardia artística y realidad social*. 1936-1976,
trasferita alla Fundació Joan Miró di Barcellona nel dicembre 1976-febbraio 1977,
dopo la Biennale di Venezia del 1976

Storie della Biennale di Venezia
a cura di Stefania Portinari e Nico Stringa

Breve storia di una liberazione

La Spagna alla Biennale di Venezia dal 1979 al 1999

Giulia Crespi

Archivio Emilio Isgrò, Milano, Italia

Abstract The essay offers a specific recollection of the participation of Spain at the Venice Biennale since 1976 to 1999. The starting date has a particular relevance both for historical and artistic reasons. 1976 coincides in fact with a democratic beginning for the Country, which has just witnessed Franco's death. This meant the end of a long period of isolation and the recovery from years of repression and dictatorship. Through that time, artistically, Spain was not left behind, thanks to the strength of many artists who kept contact with other countries, always up to date on what was new. However, they had been forced to choose between being artist of the regime or stay hidden in an interior exile. With the Biennale edition of 1976, the special project, promoted by the institution and two of the most renowned art critics at the time, Valeriano Bozal and Tomàs Llorens, called *España, Vanguardia artistica y realidad social. 1936-1976*, tried to draw a critical and historical view on the Spanish artistic languages consumed and silenced by censorship. Through the 80s and the 90s Spain has experienced a renewed awareness of its internationally artistic role and that has reflected on the choices made for Venice Biennale. Although seeing the evolution of Spanish art in the last decades through the Biennale is limited and incomplete, it has an undeniable interest and relevance worth being investigated.

Keywords Spanish Pavillion. Biennale. Venice. Seventies.



Edizioni
Ca' Foscari

Storie dell'arte contemporanea 4 | Atlante delle Biennali 1

ISSN 2704-9973

ISBN [ebook] 978-88-6969-366-3 | ISBN [print] 978-88-6969-367-0

Open access

Published 2019-12-18

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-366-3/021

341

Non è possibile ripercorrere la storia della partecipazione della Spagna alla Biennale di Venezia degli ultimi quarant'anni, senza prendere in considerazione un anno fondamentale, il 1976, che non solo coincide storicamente con l'elezione di Adolfo Suárez González, primo ministro democraticamente scelto dopo la morte del *Caudillo* Franco, ma anche con la fine di un periodo di isolamento culturale determinante nello sviluppo artistico della nazione. Vedere la storia dell'arte spagnola degli ultimi quarant'anni attraverso lo specchio della manifestazione veneziana permette di riflettere su quali artisti il Paese abbia ritenuto degni rappresentati di un determinato momento culturale.

Durante gli anni fascisti, lo stesso Franco non impedisce mai la partecipazione della Spagna alla Biennale, anzi sceglie di utilizzarla a proprio favore, diffondendo, attraverso gli artisti invitati, l'idea menzognera di un paese libero e aperto. Il generale aveva capito l'importanza che poteva avere l'arte e, soprattutto, l'importanza di utilizzare quell'arte alla Biennale e, quindi, a livello mondiale.

Dopo la morte di Francisco Franco, il 20 novembre del 1975 l'arte dominante è certamente quella concettuale, interessata alla ricerca sul linguaggio, sulla forma e sull'uso di nuove tecnologie. Nella nuova libertà ritrovata, gli artisti spagnoli si aprono a linguaggi nuovi ma che, curiosamente, perdono un elemento vitale del loro sviluppo: un nemico contro cui combattere, aspetto fino ad allora caratteristico.

Segnale importante e che desta grande scalpore a livello internazionale, è il progetto di rottura pensato per la Biennale del 1976 dai critici Valeriano Bozal e Tomás Llorens, che vuole mettere in scena il vero percorso della produzione artistica dei precedenti anni di regime, includendo anche chi era stato costretto a fuggire all'estero o a chiudersi in un esilio interiore. Dopo la decisione di chiudere ufficialmente il Padiglione spagnolo dei Giardini, una commissione ufficiale, incaricata dall'allora presidente della Biennale Carlo Ripa di Meana, allestisce la mostra, all'interno del Padiglione Centrale, intitolata *España, Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*, con l'obiettivo di analizzare le relazioni tra l'avanguardia e le realtà sociali che avevano caratterizzato la Spagna durante gli anni del franchismo. Si configura così un evento internazionale di dibattito democratico che ben si inserisce nel nuovo indirizzo intrapreso dalla Biennale, nel pieno clima di rinnovamento italiano degli anni Settanta.

Questo saggio trae origine da: Crespi, Giulia (2012). *La Spagna alla Biennale di Venezia dal 1976 al 2009* [tesi di laurea magistrale]. Relatore Nico Stringa; correlatore Stefania Portinari, a.a. 2011/2012. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia; e dalla partecipazione al convegno *Storie della Biennale di Venezia*, a cura di Nico Stringa e Stefania Portinari (Venezia, Università Ca' Foscari Venezia, Ca' Dolfin, 6-7 dicembre 2016).

ta, che voleva porsi in prima linea per la denuncia di ideologie fasciste e di limitazioni alle libertà perpetrate ancora da alcuni regimi.¹

Nonostante il Ministerio de Asuntos Exteriores avesse inizialmente riconfermato Luis Gonzáles Robles come commissario incaricato dell'organizzazione della Biennale del 1976 programmando l'abituale esposizione all'interno del Padiglione spagnolo con gli artisti Modest Cuixart, Luis Feito López e l'Equipo Realidad, scelti per far conoscere il punto sull'arte contemporanea spagnola, inizia a delinearli l'ipotesi di promuovere una mostra di carattere marcatamente antifascista e ci si interroga sull'appoggio che questa idea avrebbe potuto ottenere in Spagna. Racconta Ripa di Meana, ricordando i momenti antecedenti all'apertura dell'edizione del 1976:

Noi prendemmo i contatti con chi era in Italia. Stabile in Italia fu per molti anni Rafael Alberti con sua moglie. Intorno a lui c'era un gruppo di esuli spagnoli che aveva sempre tenuto uno sguardo molto ampio su quello che succedeva in Spagna e tra questi spiccava un giovane pittore che faceva spola tra Francia e Italia: Eduardo Arroyo. Amico di molti artisti italiani del tempo e di tutta la pittura politica italiana di Guttuso etc., aveva un suo peso. Il retroscena politico di tutti questi esuli era a maggioranza comunista. I comunisti spagnoli avevano avuto un ruolo leggendario nella guerra civile incoraggiati dalle retrovie sovietiche durante il periodo della dittatura, e avevano il vantaggio della tradizione organizzativa leninista che le altre forze politiche non avevano. In più, i comunisti, vantavano una preponderanza nelle brigate internazionali. Questo partito guidato da Santiago Carrillo, che stava a Parigi, aveva contatti anche con un figlio del popolo, autodidatta, molto geniale Marcelino Camacho, alla guida delle Comisiones Obreras. Avevamo anche dei contatti con una forza ancora indistinta che poi sarà quella dell'attuale primo ministro Mariano Rajoy, che negli auspici avrebbe voluto essere la democrazia cristiana: il Partido Popular.²

L'arresto di Arroyo, tornato in Spagna clandestinamente, all'aeroporto di Valencia, dove si era diretto per organizzare una mostra di artisti spagnoli in concomitanza con l'edizione della Biennale, è il primo fatto eclatante che fa ripensare all'invito ufficiale alla Spagna. È la Biennale stessa a levare un forte grido di protesta e a denuncia-

¹ Si veda in particolare il progetto speciale dedicato al Cile nel 1974, a favore della libertà del Paese sudamericano dopo il colpo di stato del generale Pinochet, e l'edizione del 1977, conosciuta come 'Biennale del dissenso', dedicata all'arte sovietica.

² Carlo Ripa di Meana a colloquio con Giulia Crespi in *La Spagna alla Biennale di Venezia dal 1976 al 2009* [tesi di laurea magistrale], 40-1.

re il caso, così come aveva in precedenza fatto anche per l'arresto di Alfonso Sastre e Genoveva Forest e altri sei intellettuali spagnoli.

I propositi di Ripa di Meana in quei mesi si indirizzano così all'organizzazione e direzione di un'edizione nuova della Biennale che risponda alla «necessità di far fronte alle gravi costrizioni che hanno luogo in varie parti del mondo dell'arte, della cultura e della libertà» (Carlo Ripa di Meana in Torrent 2003, 67).

España, Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976 porta con sé diverse polemiche sia prima sia dopo l'inaugurazione. Il Padiglione nazionale viene lasciato chiuso e tutta l'attenzione si sposta sul Padiglione centrale. In accordo con l'idea generale, la mostra doveva seguire tre principi fondamentali: doveva avere carattere storico, occupandosi del periodo dal 1936 al 1976; doveva essere discorsiva, quindi articolata secondo diverse unità che creassero un discorso narrativo; e infine doveva essere analitica, ovvero concepita in modo che lo spettatore capisse l'esposizione anche attraverso l'analisi delle relazioni intercorse allora tra i fenomeni artistici e il contesto storico complessivo, politico, economico, sociale e culturale, della dittatura franchista.

Il nostro progetto voleva fare una teoria dell'arte contemporanea in Spagna sotto Franco. Il punto di partenza era: c'è un regime dittatoriale per quarant'anni e, nonostante la repressione, è certo che ci sono movimenti d'avanguardia. La questione era determinare che carattere storico avevano questi movimenti d'avanguardia, dove posizzarli. Credo che l'argomento proposto fosse molto semplice: l'avanguardia è un progetto che ha avuto sempre una vocazione di trasformazione sociale e l'avanguardia artistica ha, in una maniera o nell'altra, una vocazione di trasformazione politica. E quindi: come si può accettare che quest'avanguardia sia nata durante un momento immobilista e dittatoriale? La risposta è stata: perché l'idea di novità è tollerata dal Regime fino al punto concreto in cui si produce l'assorbimento e l'integrazione dell'avanguardia stessa, dopo di che nasce una nuova ondata di avanguardia che vuole rompere con quel livello fino a che anche questo torna ad integrarsi, e così via. Alla fine succede che l'idea di avanguardia evapora. (Tomás Llorens in Torrent 2003, 153)³

3 Enriqueta Antolín intervista Tomás Lorens (Torrent 2003).

EA Non c'è mai stata una polemica così grande rispetto alla partecipazione spagnola in una Biennale. Come definirebbe oggi quella esposizione della quale fu il principale responsabile?

TL Un grande insuccesso ... Per quanto riguarda me e tutti i collaboratori fu un grande impegno intellettuale, però fu mal compreso sia in Spagna che fuori. In questo senso dico che fu un insuccesso.

A partire da questo momento, che concretamente segna una linea tra il prima e il dopo nella presenza spagnola a Venezia, è interessante vedere quali sono state le scelte curatoriali e quali sono stati gli artisti che hanno avuto il compito di aver rappresentato il Paese all'estero.

Sul finire degli anni Settanta e nei primi anni Ottanta i commissari che si sono susseguiti nella direzione del Padiglione spagnolo hanno scelto di presentare giovani artisti sulla scia del rilancio della società; Ferrán García Sevilla, Miquel Navarro, Cristina Iglesias, José María Sicilia, Eduardo Arranz Bravo, José Luis Pascual e Nacho Criado sono alcuni degli artisti che espongono e che oggi rappresentano un successo di critica a livello nazionale e internazionale e che hanno vissuto con la Biennale di Venezia un momento di affermazione artistica

Non bisogna caratterizzare il nostro momento con una o un'altra ideologia, con uno o un altro stile, ma abbiamo selezionato personalità, artisti che si rappresentano da soli e che rappresentano, non un gruppo determinato, ma un momento sociale. (González Robles 1982, 5)

Nel 1984 il commissario Luis Gonzales Robles sceglie di dedicare l'intero Padiglione a Antoni Clavé, dando vita a una interessante retrospettiva a partire dagli anni Trenta. La sua carriera era iniziata come autore di incisioni, illustrazioni pubblicitarie e cartellonistica, ma anche come costumista. Spinto poi, a seguito della Guerra Civile, ad abbandonare la Spagna e a trasferirsi in Francia, entra in contatto con artisti del calibro di Picasso, che producono su di lui un cambio radicale di stile. Si avvicina quindi al cubismo e all'espressionismo che lo aiutano a maturare uno stile personale, caratteristico di tutta la sua carriera. Infatti, già a partire dagli anni Cinquanta, Clavé si libera dalle influenze esterne e si indirizza alla creazione di opere che sono diretta materializzazione delle sue idee, che si rivelano solo nell'atto della realizzazione. Da ciò deriva il suo rispetto per la materia bruta o, meglio, per le forme brute che la materia può acquisire accidentalmente: pieghe, deterioramenti, strappi. La grande innovazione è però l'introduzione del tempo nelle sue opere.

Il riutilizzo di materiali e oggetti che entrano a fare parte delle sue opere non ha l'intento di riabilitare gli scarti e la volgarità, ma piuttosto ambiscono a rispettare il peso del tempo sullo spazio del quadro e della scultura. (Daix 1984, 7)

Nel 1986 il nuovo commissario Francisco Calvo Serraller⁴ si concentra sulla rivalutazione dei precedenti dieci anni di arte spagno-

⁴ Francisco Calvo Serraller è uno storico, critico d'arte, saggista e docente presso l'Universidad Complutense di Madrid.

la. Una decade, secondo lui, «segnata dalla fretta e dal desiderio più incontenibile di omologazione internazionale, con tutto ciò che un atteggiamento del genere implica, sia di negativo che di positivo» (Calvo Serraller 1986, 330). Serraller aggiunge che nelle ultime quattro edizioni della Biennale «a parte la sempre polemica discriminazione dei nomi, si è quasi sempre verificato un divorzio tra ciò che si intendeva nei circoli specializzati del paese come arte più rappresentativa del momento e ciò che si presentava ufficialmente nel Padiglione» (Calvo Serraller 1986, 330). La sua scelta ricade su artisti che già avevano attirato l'attenzione della critica nazionale e internazionale e che, soprattutto, sembrano slegarsi dall'eredità del franchismo, di cui conservano un ricordo solo nei racconti di infanzia. L'opera di Ferrán García Sevilla, Miquel Navarro, Cristina Iglesias e José María Sicilia rappresenta un nuovo traguardo nello sviluppo artistico del Paese.

Non bisogna dimenticare che gli anni Ottanta sono anni cruciali nel rinnovamento della Spagna; contemporaneamente alla diffusione del mercato dell'arte, con la nascita di importanti gallerie tra Madrid e Barcellona e di una fiera internazionale come ARCO Madrid (1982), e contemporaneamente alla nascita di un vero museo di arte contemporanea, il Centro de Arte Reina Sofía di Madrid (1986), crescono anche le libertà espressive ed una nuova consapevolezza di poter occupare un ruolo importante nel panorama mondiale.

A Venezia, ancora negli anni Ottanta, si gioca anche il predominio dell'interesse della critica per la scultura a discapito della pittura: Juan Muñoz, Cristina Iglesias e Susana Solano rinnovano la scultura tradizionale e si contrappongono alle esperienze pittoriche di Ferrán García Sevilla, José María Sicilia e Miquel Barcelò, che nel 1982 era stato l'unico rappresentante spagnolo a Documenta VII di Kassel. Le esposizioni di Oteiza nel 1988 e Chillida, a Ca' Pesaro, nel 1990, sanciscono invece il definitivo riconoscimento internazionale dei due maestri baschi.

Le premesse teoriche dell'opera di Oteiza si possono rintracciare nell'apprezzamento per certe culture primitive e nella visione contemporanea del mondo. Studiando la mitologia e le forme artistiche della cultura sudamericana in Spagna, Oteiza le riutilizza per comprendere le relazioni della metafisica dell'uomo con l'universo. La sua indagine e, quindi, la sua estetica si basano sull'idea che l'intera attività cosmica ubbidisce a delle regole cicliche, all'interno delle quali si collocano i processi dinamici di movimento, crescita e cambiamento. L'artista moderno deve dunque riuscire a creare un vocabolario formale per mezzo del quale lo spazio esterno e lo spazio interno riescano a fondersi, dando vita ad espressioni con significato universale e spirituale (Rowell 1988).

Eduardo Chillida, già premiato con il Premio Internazionale di Scultura del Comune di Venezia nel 1958 in occasione della XXIX

Biennale, ritorna a Venezia con una selezione di trenta sculture datate tra il 1951 e il 1990 e così scrive per lui Giovanni Carandente.

Formalmente, la scultura di Chillida, esprime la stasi, l'imperturbabilità dell'assoluto, evita il dettaglio superfluo, carpisce i rapporti segreti delle forme e il ritmo che si istituisce tra gli elementi, crea la dialettica dei pieni e dei vuoti, del peso e della gravitazione, indaga sulle unità originarie che compongono una struttura (Carandente 1990, 15)

L'opera scultorea di Chillida si è caratterizzata per forte intimismo e poeticità, legati alla terra d'origine, e per la sorprendente molteplicità di materiali utilizzati. Con il legno, il granito, il cemento (riprendendo la lezione di Le Corbusier), l'acciaio, ma soprattutto il ferro, l'artista basco crea forme che non solamente occupano uno spazio, ma lo penetrano, grazie al sensuale alternarsi di curve e segmenti retti che creano dinamicità, senza mai sconfinare in un vero e proprio movimento (cf. Fullaondo 1976). Le sue opere sono il risultato di un calcolo preciso, quasi matematico delle strutture, derivato dalla sua formazione di architetto, prematuramente abbandonata, e dalla profonda ammirazione per la misura geometrica di Piero della Francesca e per la perfezione della forma racchiusa nella sezione aurea.

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

Sempre in occasione della Biennale di Venezia si è celebrato un modello espositivo destinato ad avere fortuna; quello di accostare un artista consacrato ad uno più giovane e meno conosciuto. È il caso delle esposizioni congiunte di Susana Solano con Jorge Oteiza (1988), di Antoni Tàpies con Cristina Iglesias (1993), di Joan Brossa con Carmen Calvo (1997), che hanno permesso un diretto confronto tra generazioni e punti di vista diversi, ma compatibili.

Probabilmente gli esiti più interessanti dell'arte spagnola sono passati per le sale del Padiglione spagnolo o nel Padiglione Centrale della Biennale anche durante tutti gli anni Novanta; Antoni Miralda (1990), Andreu Alfaro (1995), Manolo Valdés e Esther Ferrer (1999) hanno consacrato definitivamente la loro presenza nel panorama artistico internazionale.

Il tema dell'opera di Miralda nel 1990 sono le 'nozze' tra due monumentali statue: la Statua della Libertà a New York e la Statua di Colombo a Barcellona. Si tratta di un progetto in divenire che ha trovato una conclusione solo nel 1992, in occasione delle celebrazioni del quinto centenario dello sbarco di Colombo nel Nuovo Mondo. *Honeymoon* continua un percorso, iniziato sul finire degli anni Settanta da Miralda, interessato a indagare la «permanenza del rito e della cerimonia nella società attuale, il tutto visto sotto il suo aspetto umoristico e inteso come una festa che riunisce le genti in pace e allegria» (Biennale 44 1990, 208). Per il centenario della Statua della Libertà nel 1986, con l'intenzione di riscoprire i riti e le celebrazioni del matrimonio occidentale, l'artista inizia a concepire questo «viaggio di nozze» tra le due statue, concluso con il matrimonio vero e proprio solo dopo sette anni. Rovesciando il concetto di viaggio di nozze, che normalmente avviene solo a seguito delle effettive nozze, Miralda programma un viaggio attraverso differenti Paesi per consentire a tutti i popoli di esserne partecipi.

Nel 1993 Achille Bonito Oliva dedica la XLV Biennale di Venezia, per la quale è stato nominato direttore del settore arti visive ai «Punti cardinali dell'arte», immaginando una esposizione «transnazionale e interdisciplinare, che darà all'Europa un segnale di conciliazione in questi tempi di estrema divisione e di crisi economica, morale e politica».⁵

La Spagna dedica l'intero Padiglione a Antoni Tàpies e Cristina Iglesias, progetto pensato da Aurora García, critica d'arte e storica che, a partire dagli anni Ottanta, si era dedicata alla curatela indipendente. La ricerca di interdisciplinarietà, che Bonito Oliva aveva incoraggiato, è ben rappresentata dai due artisti spagnoli che con le opere esposte si collocano in un campo che supera la mera scultura e pittura per farsi portatori di un nuovo linguaggio artistico.

Sia Tàpies che Iglesias realizzano opere espressamente pensate per il Padiglione spagnolo che, quindi, non sono solamente traslazione di opere preesistenti, ma nascono e si concludono in relazione allo spazio a loro concesso. La convivenza tra le loro creazioni risulta riuscita, suscitando riflessioni su una poetica che si nutre di silenzio, dando vita a luoghi che portano con loro connotazioni quasi mistiche e spirituali.

Il titolo dell'opera di Tàpies, che gli vale anche il Leone d'Oro per la pittura, è esplicativo: *Rinzen*, che dal giapponese si traduce 'improvviso risveglio', porta con sé la connotazione semantica 'zen' e ciò che crea è uno spazio che induce alla contemplazione e alla riflessione: «Rinzen è una idea che viene dal buddismo, dove il pensie-

⁵ Achille Bonito Oliva in Peru Egurvide, «Los cuatros puntos cardinales del arte, lema de la Bienal de Venecia», *El País*, 26 de mayo de 1993.

ro della illuminazione o risveglio improvviso è abituale». ⁶ Le diciannove opere di Cristina Iglesias creano «ambienti fisici in cui i binomi come il reale e l'illusorio, il possibile e l'impossibile, l'evidente e l'occulto, sono privi di delimitazioni precise» (García 1993, 182). L'artista originaria di San Sebastian produce delle immagini che, come quelle di Tàpies, inducono ad una riflessione sul rapporto tra mondo esterno e mondo interno, sensazione accentuata dall'uso degli specchi. Invita lo spettatore a circolare intorno sue proprie opere e a rimanerne sorpreso, trasportato da un territorio all'altro in un costante rimando al profondo rapporto tra uomo e natura, in cui l'utilizzo di vari materiali e diversi generi diventa elemento costante.

Per l'edizione del centenario della Biennale il Padiglione spagnolo inaugura esponendo le opere di Andreu Alfaro e Eduardo Arroyo, scelte dal commissario Fernando Huici. A differenza dell'anno precedente, in cui le opere di Tàpies e Iglesias, nonostante le ovvie diversità, dialogavano perfettamente e in un certo senso si completavano vicendevolmente, in questa edizione i due artisti appaiono fortemente contrapposti. Se gli esordi di Arroyo lo avvicinano ai movimenti neofigurativi della Parigi degli anni Sessanta e alla pop art, grazie a «l'appropriazione e manipolazione degli stereotipi culturali di ordine assai diverso, che gli permettono la costruzione di un discorso mordace e appassionato, di forte senso critico» (Huici 1995, 186), le opere di Alfaro sono, invece, in forte connessione con la geometrizzazione delle forme e dello spazio di eredità costruttivista, e sembrano anticipare le posizioni minimaliste degli anni Settanta (cf. Llorens, Todolí 1991).

Per comprendere meglio la partecipazione spagnola nel 1997, partiamo da una definizione che il poeta-artista Joan Brossa dà di se stesso e della sua arte:

Io non sono né pittore, né scultore, né nessun'altra cosa. C'è una definizione della poesia visiva che dice che cerca una nuova dimensione tra il visivo e la semantica, senza cadere né nell'una né nell'altra cosa. Si tratta di operare un cambio di codice, di supporto, per poter esprimere qualcosa che si può scrivere. Con gli oggetti si possono creare metafore. E mi pare che questo è ciò che ho raggiunto molte volte. Però è difficile, perché, se ti lasci andare, puoi perdere l'equilibrio. ⁷

La commissaria Victoria Combalá, scelta per curare il Padiglione spagnolo alla Biennale di quell'anno, utilizza la formula, ormai diven-

⁶ Antoni Tàpies, «La Bienal concede el León de Oro de pintura a Tàpies», *El País*, 14 de junio de 1993.

⁷ Joan Brossa in Peru Egurbide, «El Balón con peineta de Brossa, imagen de España en la Bienal de Venecia», *El País*, 14 de junio de 1997.

tata consuetudine, di accostare tra di loro due artisti appartenenti a generazioni differenti: l'ormai riconosciuto talento di Joan Brossa viene affiancato alla emergente valenciana Carmen Calvo. Entrambi gli artisti scelti fanno dell'annullamento delle frontiere tra le varie discipline artistiche l'elemento fondante della propria carriera. Per Brossa il confine tra poesia e poesia visiva, così come la produzione di poesia e oggetto viene totalmente superato, mentre Carmen Calvo sfrutta la sottile linea che distingue la pittura dalla scultura per farne il perno delle proprie opere. Come scrive per loro José Maria Parreno, «hanno costruito un linguaggio poetico supportato dall'oggetto, e questo è una lingua più universale dell'Esperanto e che va oltre la parola per coniugare associazioni, per pensare agli opposti e dare forma a intuizioni nelle quali lo spettatore si riconosce».⁸

Nel 1999 la Biennale di Venezia viene affidata a Harald Szeemann che, con il titolo *dAPERTutto*, organizza una edizione all'insegna del superamento di ogni distinzione tra artisti affermati e artisti giovani. Nel 1980 Szeemann era stato il promotore insieme a Bonito Oliva di *Aper-to*, sezione dedicata alla promozione dei nuovi talenti emergenti, ma nel 1995 Jean Clair aveva preferito abolirla. Ora, 1999, l'intera Biennale diviene 'aperta' e si annullano i confini. Gli spazi espositivi aumentano notevolmente, creando in tale modo una nuova relazione con l'utilizzo di spazi inconsueti. L'edizione di Szeemann è un vero successo, tanto da dare l'impressione di costituire una nuova Biennale (cf. Ricci 2010).

Un'altra innovazione apportata dal curatore svizzero è la maggiore presenza di arte proveniente dall'oriente, con una grande quantità di artisti cinesi. Come scrive lui stesso:

«Siamo saturi di storia europea e nordamericana che, con questa guerra assurda, a mio dire è arrivata alla fine. Non è che voglio oppormi alle culture o dare un tocco caotico alla Biennale. Voglio solamente ampliarla e offrire una maggiore apertura».⁹

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

Nel 1999 il Padiglione spagnolo, curato da David Pérez, professore e saggista, propone le opere di due artisti che hanno avuto un

⁸ José Maria Parreno, «Brossa & Calvo: el objeto español», *ABC de las artes*, 13 de junio de 1997.

⁹ Harald Szeemann in Carmen del Val, «Estamos saturados de arte occidental», *El País*, 8 de junio de 1999.

ruolo molto importante negli orientamenti artistici del paese nel corso dei precedenti decenni: Manolo Valdés e Esther Ferrer. Entrambi iniziano la propria carriera artistica all'interno, rispettivamente, di Equipo Cronica e Zaj; due gruppi apparsi in Spagna nel 1964, nati dalla necessità di «sovvertire i codici e i concetti artistici del momento» (Pérez 1999, 168).

Questa tendenza ha avuto successivamente forti ripercussioni sulla nascita di movimenti concettuali agli inizi degli anni Settanta, come il Grup da Traball e anche su manifestazioni come gli 'incontri di Pamplona' del 1972. Con la mostra Biennale, come scrive David Pérez, «non si propone un dialogo tra generazioni, una opera complementare o un dialogo artistico. È un esempio di una determinata situazione dell'arte spagnola che si colloca nel segno di una rottura artistica, degli anni Sessanta e Settanta, con l'arte accademica del franchismo e con le basi della modernità».¹⁰

La rivalutazione del passato e il passo verso la modernità è ciò che ha maggiormente caratterizzato queste due decadi di presenza spagnola a Venezia. Dal Duemila si prediligono invece artisti affermati e linguaggi sperimentali, segno di una nuova radicata consapevolezza che ha ridato al Paese una voce protagonista nel dibattito artistico internazionale.

Bibliografia

- Carandente, Giovanni (1990). *Eduardo Chillida = Catalogo della mostra* (Venezia, Ca' Pesaro). Milano: Fabbri.
- Daix, Pierre (1984). *Antoni Clavé: Pabellón de España. Bienal de Venecia*. Madrid: Programa español de acción cultural en el exterior.
- Fullaondo, Juan Daniel (ed.) (1976). *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- González Robles, Luis (1982). *España en la Bienal de Venecia '82*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales.
- Llorens, Tomás; Todolí, Vicente (eds) (1991). *Alfaro = Catálogo de la exposición* (Valencia, 2 de octubre-9 de diciembre de 1991). Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.
- Oteiza, Jorge; Solano, Susana (eds) (1988). *De varia commensuración = Catálogo de la exposición* (Venezia, 43ma Biennale di Venezia, Padiglione della Spagna). Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Ministerio de cultura.
- Ricci, Clarissa et al. (ed.) (2010). *Starting From Venice*. Milano: et. al. edizioni.
- Rowell, Margit (1988). «Una modernidad atemporal». Oteiza, Solano 1988.
- Torrent, Rosalía (2003). *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas; Turner.

¹⁰ David Pérez, «El pabellón español participa del «dapertutto» de la Bienal de Venecia», *El País*, 28 de mayo de 1999.