



**Figura 1** Santiago Sierra, *Palabra tapada*, 2003. Padiglione spagnolo, 50esima Esposizione Internazionale, Venezia, Italia.  
© Santiago Sierra. Courtesy dell'artista

# **Padiglioni che denunciano, riflettono e astraggono**

## **Un'analisi critica e trasversale della partecipazione spagnola alla Biennale di Venezia (2003-2011)**

Anita Orzes

Universitat de Barcelona, Espanya

**Abstract** Studying the national participations at the Venice Biennale means studying part of the spine of the exhibition as the creation of national pavilions is generated at a time when the Biennale was still defining its structure. Through an in-depth analysis of national participations it is possible to study the foreign cultural policy of the various countries, the evolution of a supposedly national art and the local-global contradictions of the contemporary art system. This essay aims to present and analyze some of the projects exhibited in the Spanish pavilion in the first editions of 21 century to demonstrate its utility to discuss the obsolescence or topicality of the national pavilions in Venice and also to treat the 'biennial phenomenon', its apparent unstoppable and the trend of the 'discursive biennials'.

**Keywords** Spanish Pavilion. Venice Biennale. On Translation. National pavilions. Discursive biennials.

**Sommario** 1 Perché studiare le partecipazioni nazionali alla Biennale di Venezia? – 2 La partecipazione spagnola alla Biennale di Venezia: lo stato dell'arte. – 3 Il Padiglione nazionale come (s)oggetto della riflessione e della denuncia. – 4 L'(in)adeguatezza delle *discursive biennials*. – 5 Conclusione.

## 1 Perché studiare le partecipazioni nazionali alla Biennale di Venezia?

Studiare le partecipazioni nazionali alla Biennale di Venezia significa studiare parte della colonna vertebrale della mostra. Infatti, l'idea di creare architetture dove i Paesi partecipanti possano esporre i propri rappresentanti si genera contemporaneamente al definirsi dei contorni della struttura della Biennale stessa, materializzandosi fisicamente già nel 1907 con il primo Padiglione nazionale, quello del Belgio.<sup>1</sup> Inoltre, questa struttura continua ad essere vigente, a differenza di altri biennali che, nonostante abbiamo preso Venezia come modello di riferimento, l'hanno ormai abbandonata.<sup>2</sup>

Fino alla data odierna gli studi sulla struttura della Biennale di Venezia e, conseguentemente, sulle partecipazioni nazionali sono esigui. Se si escludono alcuni progetti artistici come *On Translation: I Giardini* (2005) e *Altavoces* (2005), essi si riducono a studi datati (cf. Alloway 1968) o ampliati cronologicamente ma non aggiornati (cf. Di Martino 1995, Di Martino 2013) e con tesi di laurea triennale, magistrale o di dottorato.

Eppure, lo studio delle partecipazioni nazionali, sia dei Paesi che possiedono un Padiglione dentro i Giardini, sia di quelli che, privi di esso, vi partecipano in Padiglioni satelliti (ossia in spazi di varia natura come istituti di cultura, palazzi o chiese concessi per un limitato periodo di tempo, e disseminati per l'*urbe* veneziana e le isole adiacenti), permettono di svolgere una complessa ed articolata analisi della realtà socio-politica, culturale-economica ed identitaria-nazionale. I Giardini di Castello sono stati, e continuano ad essere, un vero e proprio punto di precipitazione delle tensioni geo-politiche a livello mondiale, basta ricordare l'arrivo di Israele con il proprio Padiglione nel 1952, dopo aver partecipato per la prima volta nel 1950 (in uno spazio concessogli nel Palazzo dell'Esposizione), successiva-

---

Questo saggio ha origine 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).

**1** 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 lavori 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 Biennale, propose di collocare le opere degli artisti stranieri nei Padiglioni nazionali che si sarebbero costruiti nel recinto dei Giardini.

**2** Un esempio è la Biennale di San Paolo (1951) che negli anni Ottanta inizia a riflettere sulla validità della struttura in partecipazioni nazionali, a favore invece di sezioni tematiche. Ciò sino al 2006, con *Como viver junto* (27<sup>a</sup> Biennale di San Paolo, 7 ottobre-17 dicembre 2006), quando si abbandonando le rappresentazioni nazionali.

mente alla proclamazione dello Stato di Israele nel 1948; o la partecipazione della Germania con il Padiglione della Repubblica Democratica Tedesca e della Repubblica Federale di Germania durante la Guerra Fredda. Al giorno d'oggi queste tensioni rivelabili, per esempio, ai Giardini con il Padiglione coreano, dove partecipa solo la Corea del Sud, si sono estese a tutta la città di Venezia e sono visibili nelle cartografie tracciate dai Padiglioni satelliti. Ne sono esempio la partecipazione della Catalogna o la reiterata assenza di Porto Rico, colonia degli Stati Uniti.

Attraverso un'approfondita analisi delle partecipazioni nazionali è quindi possibile studiare la politica culturale estera dei Paesi partecipanti, l'evoluzione di un'arte presumibilmente nazionale e le contraddizioni locale-globale del sistema artistico contemporaneo. Altrettanto interessante è esaminare quali artisti si inviano a Venezia e quali ad altre biennali occidentali e del Sud Globale dato che corrispondono all'immagine che si vuole dare delle pratiche artistiche del proprio Paese nei diversi contesti esteri.

Data una piattaforma internazionale quale la Biennale di Venezia, che possiede più di cento anni di storia, e le cui partecipazioni nazionali sono numerose eppure in parte discontinue, non è facile portare a termine un'analisi esaustiva. È però possibile individuare casi di studio paradigmatici in quei Paesi abituati a partecipare alla Biennale di Venezia, che approfittano da sempre della struttura della manifestazione per godere di una maggiore visibilità e i cui progetti permettono di arricchire concettualmente la Biennale stessa, per svolgere a partire dall'analisi di questi casi paradigmatici - anche considerazioni più generali. Il caso scelto è quello della Spagna. Il presente saggio si prefigge quindi di presentare ed analizzare alcuni dei progetti esposti nel Padiglione spagnolo della Biennale di Venezia nelle prime edizioni del Duemila, e dimostrarne l'utilità per discutere la questione generale dei Padiglioni nazionali e per trattare il fenomeno biennale e la sua apparente inerzia. Per una corretta contestualizzazione, prima di soffermarsi sulla partecipazione di Santiago Sierra (*Palabra tapada e Muro cerrando un espacio*, 2003), Antoni Muntadas (*On Translation: I Giardini*, 2005) e Dora García (*Lo inadecuado*, 2011), si ritiene opportuno realizzare una breve digressione sulla partecipazione della Spagna e lo stato dell'arte degli studi ad essa relativi. Questa digressione si ripropone di fornire una cornice storica nella quale inserire l'analisi di questi tre progetti artistici.

## 2 La partecipazione spagnola alla Biennale di Venezia: lo stato dell'arte

La Spagna è un Paese assiduo alla Biennale di Venezia: oltre a parteciparvi fin dalla sua Prima edizione, è tra i primi a costruire un Padiglione nazionale (1922). L'attività espositiva del Padiglione spagnolo è un oggetto di studio paradigmatico. Infatti, l'analisi critica della sua traiettoria dopo più di un secolo di partecipazione pressoché costante permette di eviscerare la sua politica culturale estera, individuando nel franchismo uno spartiacque che segna un prima, un durante e un dopo.<sup>3</sup> Così, si può assistere all'omologazione ai canoni globali di artisti isolati dal contesto internazionale per anni, oltre ad operare un confronto critico tra gli artisti inviati a rappresentare la Spagna in diverse biennali nello stesso arco cronologico.<sup>4</sup>

La complessità di una ricerca di questo tipo deve confrontarsi con la scarsità delle ricerche realizzate fino al momento. L'unico libro dedicato alla partecipazione spagnola alla Biennale di Venezia è *Un siglo de arte español en el exterior. España en la Bienal de Venecia 1895-2003* (2003) di Rosalía Torrent Esclapés.<sup>5</sup> Quasi un decennio prima della pubblicazione di questo libro, nel 1988, Torrent Esclapés discuteva la sua tesi di dottorato, dal titolo *La Bienal de Venecia. Datos para su historia. La participación española: el hito del 76* presso l'Universitat de València. Ricerche accademiche più recenti, corrispondenti a tesi di laurea magistrale, sono state realizzate presso l'Università Ca' Foscari Venezia: *La Spagna alla Biennale di Venezia dal 1976 al 2009* di Giulia Crespi (a.a. 2011-12), *Il Padiglione spagnolo alla Biennale di Venezia: un'analisi critica dell'attività espositiva dal 2001 al 2013* dell'autrice di questo saggio (a.a. 2013-14) e *Videoarte e arti performative: il caso del Padiglione spagnolo alla Biennale di Venezia dal 2001 al 2017* di Eleonora Varotto (a.a. 2017-18).

Nel momento in cui si sta scrivendo questo saggio sta avendo luogo presso l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) la mostra *España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976*,<sup>6</sup> dedicata dell'omonima mostra curata da Valeriano Bozal e Tomás Llorens nel Palazzo dell'Esposizione durante la 37a edizione della Biennale di Venezia.

<sup>3</sup> Gli unici anni in cui non partecipa alla mostra sono dal 1942 al 1950 nel 1974. Nel 1976 il Padiglione rimane chiuso ma si organizza la mostra *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*.

<sup>4</sup> Interessanti casi di studio sono il Padiglione della Spagna all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1937 in contrapposizione a quello nella Biennale di Venezia del 1938 o, negli anni Cinquanta, la partecipazione spagnola alle Biennali di Venezia ed alle Biennali Ispanoamericane.

<sup>5</sup> Nel 1997 Rosalía Torrent Esclapés pubblicò il libro *España en la Bienal de Venecia 1895-1997*. L'edizione aggiornata al 2003 è stata finanziata dal Ministero degli Affari Esteri.

<sup>6</sup> Dal 13 settembre 2018 al 13 gennaio 2019.

In questa edizione, che appartiene alle «biennali solidali» promosse durante la presidenza di Carlo Ripa di Meana,<sup>7</sup> la Spagna non venne invitata all'Esposizione e si promosse quel progetto curatoriale<sup>8</sup> il cui obiettivo era dimostrare come per molti anni la Biennale era stata lo scenario di una Spagna che aveva mostrato una realtà distorta, dove l'avanguardismo spagnolo era stato modellato dall'interno, diventando uno strumento di propaganda politica a favore del regime franchista. La decisione di Carlo Ripa di Meana, il dibattito e le contestazioni che si generarono al riguardo in Spagna (e anche in Italia), la chiusura del Padiglione nazionale e la mostra stessa sono un altro esempio di come le tensioni politiche si riflettano, grazie alla struttura della Biennale, nei Giardini di Castello.

Per quanto riguarda lo studio della politica culturale post-dittatura, adottata dal Governo spagnolo, si cita l'articolo *Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)* (marzo 2005), il progetto di ricerca *Arte contemporaneo español en el exterior* (Beirak 2013) e la sezione *La (re)construcción de la institución de arte in Art/nsición, Tra/nsición* (Albarrán 2018). In queste ricerche viene offerta un'analisi della politica culturale e degli organismi statali creati per la diffusione dell'arte spagnola all'estero in contrapposizione a quelli per lo sviluppo di una rete stabile all'interno del paese ed il loro 'traballare' con i cambi di governo, si esaminano i presupposti, si ribadisce (indicazione alla quale soggiace una denuncia) che non è il Ministero di Cultura (quando esiste e non viene inglobato ad altri ministeri) ad occuparsi della partecipazione spagnola alle mostre internazionali, bensì il Ministero degli Affari Esteri.<sup>9</sup>

A dispetto dell'interesse di questi studi, continua ad essere assente uno studio minuzioso della politica culturale estera adottata nelle biennali internazionali ed è, conseguentemente, mancante quella relativa al Padiglione spagnolo. Lacuna che si è cercata di colmare con la tesi di laurea magistrale *Il Padiglione spagnolo alla Biennale di Venezia: un'analisi critica dell'attività espositiva dal 2001 al 2013* che si configura come una proposta per progredire nella rilettura della qualità della presenza spagnola alla Biennale di Venezia nelle prime edizioni del Duemila.

**7** 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. La Biennale del 1974 è stata dedicata al Cile.

**8** Si articolava in due grandi blocchi ed analizzava e 'correggeva' l'immagine dell'avanguardia spagnola che si era mostrata alla Biennale. Il primo blocco studiava tanto gli avvenimenti artistici che avvennero in piena guerra civile quanto quelli relativi agli artisti in esilio; il secondo tentava un'analisi cronologica-visiva dell'arte spagnola post-bellica.

**9** Il Ministero degli Affari Esteri è l'organismo che dal 1950 si occupa della coordinazione della partecipazione spagnola alla Biennale di Venezia.

### 3 Il Padiglione nazionale come (s)oggetto della riflessione e della denuncia

Il carattere internazionale della Biennale di Venezia e la sua struttura in partecipazioni nazionali, albergate in «ambasciate simboliche» (Medina 2003, 232) dei Paesi, la trasforma in un luogo in cui si può mettere in discussione, contemporaneamente, la globalizzazione ed il nazionalismo (cf. Basualdo 1999, s.p.). L'intervento di Santiago Sierra nel Padiglione nazionale, nella 50esima Biennale, ne è un esempio. Le tre parti in cui si articola si inseriscono nelle direttrici abituali 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*). In quest'occasione si analizzeranno le prime due, senza dimenticare di sottolineare che, nonostante ogni parte esista indipendentemente, la coesistenza ne amplifica la forza.

In *Palabra tapada* [fig. 1] Santiago Sierra ha coperto la parola Spagna, collocata all'entrata del Padiglione, usando della plastica nera e del nastro adesivo. Il suo carattere effimero obbliga gli addetti alla manutenzione delle installazioni a 'ristrutturarla' costantemente. Il messaggio contenuto in *Muro cerrando un espacio* [fig. 2] riafferma l'identità dello spazio e le sue connotazioni storiche e simboliche. Quest'ultimo consiste nella costruzione di un muro di mattoni, dal suolo al tetto, parallelo alla porta d'ingresso, che impedisce di varcarne la soglia. L'accesso all'edificio è bloccato e la porta, lasciata aperta, aumenta la forza visiva 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 c'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 nazionalità spagnola, presentando prima un documento identificativo.

*Muro cerrando un espacio* si riferisce «alla restrizione dell'accesso rappresentata dai confini e dai limiti (in)visibili che collocano le persone in differenti territori geografici, sociali e ideologici. Il muro polarizza gli spettatori della Biennale su entrambi i lati di uno scenario ipotetico [...] e mostra che, nonostante le apparenze, i confini non sono stati aboliti ma consolidati» (Martínez 2003, 24). Portando a termine questo progetto in uno dei Padiglioni nazionali della Biennale di Venezia, Santiago Sierra ha convertito questa ambasciata artistica simbolica in una extraterritorialità, un Padiglione esclusivamente per spagnoli, il cui retro si trasforma in un ufficio di revisione migratoria. Ha enfatizzato, attraverso la strumentalizzazione linguistica e l'ostruzione fisica, quella che giudicava essere la politica migratoria del governo spagnolo di fronte ai flussi migratori provenienti dal Nord Africa e dall'America Latina.



**Figura 2** Santiago Sierra, *Muro cerrando un espacio*, 2003.  
Padiglione spagnolo, 50esima Esposizione Internazionale, Venezia, Italia.  
© Santiago Sierra. Courtesy dell'artista

La forza del lavoro risiede nella capacità di Santiago Sierra di mettere in relazione gli avvenimenti (la politica migratoria) con il luogo (il Padiglione nazionale come ambasciata simbolica del paese) e di mettere in discussione, conseguentemente e contemporaneamente, la globalizzazione ed il nazionalismo nella struttura nazionalista della Biennale di Venezia, che si pone come una mostra internazionale. Quest'opera è tutt'ora di grande attualità se si considera la politica migratoria che stanno intraprendendo gli Stati Uniti verso i paesi dell'America Latina, il desiderio di innalzare frontiere fisiche o il comportamento di alcuni Paesi dell'Unione Europea di fronte alla crisi migratoria. Nonostante la lettura politica fosse importante nel momento in cui è stata presentata alla Biennale, e nonostante sia molto attuale, in quest'occasione ci si vuole soffermare sul ruolo che ha giocato l'architettura che ha ospitato il progetto di Santiago Sierra.



ra e su come i Padiglioni nazionali sono «uno degli alibi estetici per la persistenza dello stato nazione», un anacronismo a cui si ricorre per «rinazionalizzare la produzione artistica» (Medina 2003, 232).

Per approfondire questi aspetti si utilizzerà *On Translation: I Giardini*,<sup>10</sup> progetto con cui Antoni Muntadas partecipa alla 51. edizione della Biennale di Venezia, costruendo una metafora riflessiva dei 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 Muntadas identifica i Giardini come un «giardino amabile», una «micro-città dove la storia è visibile nei dettagli della sua pianificazione» (Muntadas 2005, 140): l'organizzazione territoriale corrisponde alla realtà geo-politica ed economica della prima metà del XX secolo (principalmente), mentre gli ordini e gli stili architettonici dei Padiglioni riflettono il governo dei singoli Paesi e l'epoca in cui furono innalzati.<sup>11</sup>

Secondo Antoni Muntadas, la struttura e i modi in cui i Giardini accolgono e presentano l'arte non sono adatti 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 stessa 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 (Belgio, Spagna, Francia, Germania e Stati Uniti) all'interno del recinto dei Giardini ed altri che, per la saturazione dello stesso, si disperdono nella città lagunare.

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» (Muntadas 2005, 276), trasformandosi, in questo modo, in un dispositivo di legittimazione dell'identità nazionale.<sup>12</sup> Conseguentemente, tutti i Paesi che non lo possiedono, se vogliono partecipare dignitosamente all'evento, dovranno trova-

<sup>10</sup> *On Translation* raccoglie una serie di progetti iniziati nel 1995. Non è un lavoro finito e si arricchisce con il tempo. Sono progetti complementari che danno continuità ad ampie tematiche: la comunicazione, la cultura del nostro tempo ed il ruolo dell'arte nella società contemporanea.

<sup>11</sup> Il Padiglione spagnolo è stato costruito nel 1922. La sua facciata è stata rimodellata nel 1938 e nel 1952.

<sup>12</sup> Muntadas, 2005, 292-4. La preoccupazione degli Stati di possedere un Padiglione nazionale, pur lontano dal nucleo centrale, invece di concentrare l'attenzione principale sulla qualità della propria esposizione, dimostra che il modello imposto da Ve-

re una collocazione negli spazi disponibili (istituti di cultura, antichi palazzi, chiostri o chiese) ed investire molto tempo, forze e denaro (in pubblicità) per attrarre le persone e, soprattutto, per informarle della propria esistenza.

Con il suo progetto, Muntadas vuole marcare una distanza rispetto ai problemi della rappresentazione e della nazionalità. La strategia consiste nell'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 evidenziata. Nelle sale adiacenti,<sup>13</sup> 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* (cf. Bonet 2005, 386-429).

In *On Translation: Stand By*, l'artista vuole mostrare il primo contatto che le persone instaurano 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. La situazione di attesa è stata ricreata in *On Translation: I Giardini* [fig. 3] 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 dalla 51. Biennale di Venezia.

Per mezzo dell'installazione, Muntadas trasforma il Padiglione in una complessa metafora di quello che reputa essere, al giorno d'oggi, la Biennale: una struttura gerarchica che vede i paesi storicamente e politicamente importanti in una posizione privilegiata, che conservano

---

nezia trasforma il Padiglione nel principale protagonista mentre gli artisti e la loro arte rimangono in secondo piano.

**13** 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 accurato della versione originale per confrontarla con quella presentata nel 2005. Cf. Mercader 2000 e Alonso 2002.



**Figura 3** Antoni Muntadas, *On Translation: I Giardini*, 2005. Padiglione spagnolo, 51esima Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, Italia. © Muntadas. Courtesy dell'artista. Fotografo: Claudio Franzini

senza la necessità di legittimarla, e i Paesi storicamente poveri, che si trovano in una posizione svantaggiata e lontani dai flussi delle persone che vanno a visitare l'esposizione. In aggiunta, la struttura dei Padiglioni dimostra l'esistenza di una gerarchia tanto tra i partecipanti, coloro che possiedono un Padiglione dentro l'ambito recinto e coloro che l'hanno fuori, quanto con i Paesi che non vi prendono parte. Il *gap* geopolitico tra i paesi poveri e 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 collocano 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% del PIL all'economia mondiale.<sup>14</sup>

Il progetto di Muntadas si inserisce nel dibattito internazionale sull'obsolescenza della struttura della Biennale di Venezia (cf. Alloway 1968, 12-29; Filipovic 2005, 63-84), secondo il quale i Padiglioni nazionali sono un'eredità del diciannovesimo secolo ed è urgente abbandonarla, modificarla o aggiornarla. Una voce dissonante è quella di Caroline A. Jones che sostiene che la «componente del Padiglione» (Jones 2010, 83) sia molto utile per il suo ruolo politico e concettuale. Si condivide questa visione e si ritiene che, sebbene la struttura della Biennale di Venezia rifletta il modello ideologico con cui si interpretavano le nazionalità alla fine del XIX secolo, essa sia (e sia stata) un utile strumento da un punto di vista geo-politico, economico e identitario-nazionale.

<sup>14</sup> Le statistiche appartengono a *Altavoces*, opera di *sound art* con cui Santiago Sierra partecipa alla 51. Biennale di Venezia. Il contenuto della registrazione è disponibile nella pagina web dell'artista: [https://www.santiago-sierra.com/200502\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/200502_1024.php) (2018-11-07).

Si reputa inoltre che il motivo per cui le critiche sono così aspre e poco costruttive, dal momento che si indica che la struttura è obsoleta e che dev'essere abbandonata, modificata o aggiornata con urgenza ma non si suggeriscono nuovi approcci, si deve a una conoscenza superficiale della sua storia, a una disinformazione rispetto alle (tras)formazioni topografiche che hanno avuto luogo nei Giardini di Castello tra la costruzione del primo e dell'ultimo Padiglione, rispettivamente nel 1907 e nel 1995.<sup>15</sup>

Al giorno d'oggi esistono solo due pubblicazioni concernenti la storia dei Padiglioni nazionali a Venezia: *I Padiglioni della Biennale di Venezia* (Mulazzani 1988, 2004)<sup>16</sup> e *On Translation: I Giardini* (Muntadas 2005). La prima è una pubblicazione di carattere compilativo: la breve introduzione sulla storia dei Giardini di Castello è seguita da schede concernenti i Padiglioni nazionali con informazioni relative al momento in cui se ne è proposta la costruzione alla Biennale,<sup>17</sup> dettagli del progetto architettonico ed una documentazione visiva (piantine e fotografie). La seconda è il catalogo del progetto presentato nel Padiglione spagnolo ed è attualmente il testo più aggiornato e completo. Contiene un saggio sulla storia dei Giardini di Maria Vittoria Martini, le piantine di varie edizioni che permettono visualizzare come si è formato il nucleo originale della mostra ed un importante corpus fotografico dei Padiglioni nazionali.

In entrambi i testi si spiega qual è stata la genesi dei Padiglioni nazionali, le modalità per edificarli e la formazione progressiva del nucleo originale della Biennale. È totalmente assente la ricostruzione delle vicende di quei Paesi che in un momento determinato hanno disposto di un Padiglione nel recinto della Biennale per poi cederlo ad un altro o di quei Paesi a cui è stato offerto il terreno per la costruzione dell'architettura nazionale ma che hanno declinato l'offerta. La ricerca e (ri)costruzione di queste storie eclissate è di grande utilità per riaffermare come la struttura della Biennale di Venezia sia un utile strumento per svolgere una complessa ed articolata analisi della realtà geo-politica, culturale-economica ed identitaria-nazionale.

**15** Gli anni in cui i Paesi hanno costruito e/o occupato i rispettivi Padiglioni nei Giardini di Castello sono: 1907 Belgio, 1909 Germania, Ungheria e Gran Bretagna, 1912 Francia e Olanda, 1922 Spagna, 1930 Stati Uniti, 1932 Danimarca e Svizzera, 1934 Austria, 1956 Giappone e Finlandia, 1958 Canada, 1964 Brasile, 1988 Australia e 1995 Corea del Sud.

**16** L'edizione ampliata del 2004 include il Padiglione del libro *Electa* e quello della Corea del Sud. Si può ricordare anche lo studio di Romanelli, Giandomenico (1976). *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*. Venezia: Archivio storico delle arti contemporanee.

**17** Per ottenere la concessione del terreno, il Paese doveva presentare un progetto e ottenere l'approvazione del comune. Una volta ottenuto il consenso, il Paese poteva decidere di costruire da solo il Padiglione, occupandosi delle spese e nominando un architetto, o affidarne il compito al Comune di Venezia e farsi carico dell'edificio posteriormente.

Al giorno d'oggi, dato che i Giardini di Castello godono di una conformazione definita e non sono soggetti a cambiamenti importanti, l'oggetto di studio dovrebbe essere le partecipazioni nazionali dei Padiglioni satelliti. Esse, infatti, non sono costanti, ma corrispondono a determinate politiche culturali, riflettendo l'ordine geo-politico ed economico mondiale (come dimostra *Altavoces* di Santiago Sierra), e non rispecchiano quindi solo la vecchia Europa e le vecchie potenze mondiali, come è invece il caso dei Giardini. Inoltre, il loro aspetto nomadico, diluito nella città di Venezia, e i loro tentativi di avvicinarsi ai Giardini, o entrare nell'Arsenale, oggi il secondo nucleo principale della Biennale, dimostra che non è sufficiente partecipare alla Biennale di Venezia con un Padiglione nazionale, il cui potere simbolico è ancora molto forte, ma che è necessario ubicarsi nelle immediate vicinanze dei Giardini [fig. 4] come se, con questo gesto, si volesse autolegittimarsi, dimostrando di 'essere all'altezza'.

Un esempio lo costituisce la partecipazione del Messico alla 56. Biennale di Venezia. Gli artisti Tania Candiani e Luis Felipe Ortega presentano *Possessing Nature*, una ricerca storica che sfocia in una proposta concettuale, la quale si vincola con la memoria idrica di due città anfibie, Città del Messico e Venezia, e che riflette il viaggio fatto dal Messico per arrivare all'Arsenale. L'opera si configura come una scultura d'acciaio che nasconde un dispositivo idraulico il quale aspira l'acqua dai canali veneziani, la fa transitare attraverso un canale interno alla scultura, la riversa in uno specchio d'acqua, per poi restituirla alla laguna. Nello specchio d'acqua si proietta un video che, alternando immagini del passato e del presente, mette in relazione la Città del Messico e Venezia (cf. Ponce-López 2015, 61-79). È importante segnalare che la forma della scultura corrisponde all'unione delle architetture che hanno ospitato il Messico dal 2007 (anno in cui ritorna a partecipare alla Biennale con un Padiglione nazionale dopo vent'anni di assenza)<sup>18</sup> al 2015.<sup>19</sup> *Possessing Nature* è una testimonianza visiva dell'arduo viaggio intrapreso dal Padiglione messicano per avvicinarsi, progressivamente, ai Giardini di Castello ed entrare nell'Arsenale.<sup>20</sup>

Un altro esempio è la Spagna, Stato plurinazionale che in varie occasioni è ricorso alla struttura della Biennale di Venezia per affermare la sua plurinazionalità. In quest'occasione si riporteranno due esempi: il primo relativo a Euskadi (Paese Basco) ed il secondo relativo alla Catalogna.

**18** Il Messico ha partecipato alla Biennale di Venezia nel 1950, 1952, 1958, 1968 ai Giardini di Castello e nel 1986 nell'Arsenale. Il saggio di Carolina Ruiz Nieto, nel presente volume, ricostruisce le prime partecipazioni del Messico ed indica l'esistenza di una storia ricordata e di una eclissata.

**19** Palazzo Soranzo Van Axel (2007), Palazzo Rota Ivancich (2009 e 2011) e Chiesa di San Lorenzo (2013).

**20** La concessione dello spazio avrà luogo fino al 2024.



Figura 4 Ricostruzione della partecipazione del Messico (1950-2017) e della Catalogna (2009-2017) alla Biennale di Venezia (ricostruzione dell'Autrice)

Nel 1976, gli scultori baschi Jorge Oteiza ed Eduardo Chillida, invitati a partecipare alla mostra *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, rifiutano l'offerta ritenendo che le loro opere non si potessero concepire fuori dal contesto del popolo basco, reclamando così un proprio padiglione.<sup>21</sup> Alla fine Euskadi ha abbandonato qualsiasi progetto espositivo e l'ha sostituito con una solitaria *Ikurriña* situata in uno spazio concesso dagli artisti italiani nel proprio Padiglione. Ciononostante, fuori dai Giardini sono stati prodotti atti che volevano ricordare l'identità del popolo basco (cf. Torrent 2013, 292-4).

Nel 2009 alla Biennale di Venezia si poteva visitare *Miquel Barceló* nel Padiglione nazionale, *La comunitat inconfesable* ai Magazzini del Sale, partecipazione catalana promossa dall'Istituto Ramon Lull, ed il *Pabellón de la Urgencia. La sociedad del miedo* nell'isolotto dell'Arsenale, promosso dalla regione di Murcia. La Spagna partecipava quindi con tre progetti, la consueta partecipazione nazionale nell'omonima sezione e due progetti nella sezione degli Eventi Collaterali.<sup>22</sup> Se *Pabellón de la Urgencia. La sociedad del miedo* è un

<sup>21</sup> Jesús Ceberio, «El País Vasco estará presente en la Bienal de Venecia», *El País*, 3 agosto 1976.

<sup>22</sup> La Biennale di Venezia si divide in tre sezioni: l'esposizione del curatore, le partecipazioni nazionali e gli eventi collaterali. Le modalità di partecipazione sono differenti in ogni sezione. In linea generale, nel caso degli Eventi Collaterali bisogna inviare un progetto che deve risultare utile complemento alla Mostra e deve ricevere l'approvazione del curatore, il vaglio degli uffici della Biennale per l'aspetto organizzativo e, successivamente, deve essere sottoposto al Consiglio di Amministrazione della Biennale per l'ammissione definitiva.

evento collaterale sporadico, promosso da istituzioni spagnole, come è stato il caso di *Ofelias y Ulises. En torno al arte contemporáneo español*<sup>23</sup> nel 2001, la partecipazione catalana corrisponde ad una rivendicazione identitaria e politica che si avvale del potere simbolico dei Padiglioni nazionali a Venezia. Tutt'altro che innocentemente, ci si riferisce a questa partecipazione con la denominazione popolare di Padiglione catalano<sup>24</sup> e non con quella ufficiale che è «Catalogna in Venice». Il Padiglione catalano partecipa, inoltre, al progressivo avvicinamento di molti Padiglioni satelliti ai due nuclei centrali della Biennale: se nelle 53. e 54. edizioni è ospitato nei Magazzini del Sale alle Zattere, dalla 55. si ubica in uno spazio nei Cantieri Navali di Castello, a pochi metri dall'Arsenale ed a pochi passi dai Giardini.

Per concludere, si ricorda come la curatela di Carlos Basualdo di *Bruce Nauman: Topological Gardens*, per la partecipazione degli Stati Uniti alla 53. Biennale di Venezia, ha fatto della struttura della Biennale di Venezia il suo punto di forza e non una debolezza. 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 si prefigge di rappresentare un Paese, esponendo un'arte locale-globale in un'architettura nazionale, la sfida consiste nel riconoscere questa impossibilità ed integrarla, in modo produttivo, ad un evento il cui sistema arte-Padiglione-nazione ha creato sia gerarchie tra i Paesi partecipanti sia aree di maggiore o minore interesse e fruibilità (dentro e fuori o 'nei pressi' dei Giardini di Castello e l'Arsenale). Il curatore ha quindi deciso di articolare la mostra in tre spazi espositivi, tra il centro e la periferia: il Padiglione nazionale ai Giardini di Castello, Ca' Foscari Esposizioni ed il chiostrò dell'Università IUAV nella sede dei Tolentini. Le tre sedi sono una manifestazione visibile della struttura della Biennale e, per mezzo delle sequenze concettuali (*Heads and Hands, Sound and Space e Fountains and Neons*), si vuole mostrare la logica topologica della produzione di Bruce Nauman e permettere al pubblico di avvicinarsi all'opera dell'artista americano mediante la sua esperienza nella città e viceversa (cf. Basualdo 2009, 188-92).

**23** Ha avuto luogo agli Antichi Granai della Giudecca. Nel Padiglione nazionale si esponeva *Viaje a Venecia*, mostra curata da Estrella de Diego.

**24** José Oliva, «Cataluña tendrá pabellón propio en la Bial de Venecia de 2009», *El Mundo*, 15 octubre 2007; Anónimo, «El jurado del pabellón catalán en Venecia amaga con dimitir», *El País*, 31 de julio de 2009; Anónimo, «Cataluña por libre en Venecia», *La Razón*, 25 de marzo de 2009.

#### 4 L'(in)adeguatezza delle *discursive biennials*

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 che «un artista è inadeguato per rappresentare un Paese, [e] un Paese non è adeguatamente rappresentato da un artista» (García 2011, 207), considerazione a cui si aggiunge il fatto che, nel momento della nomina, non viveva in Spagna da più di 20 anni. Conseguentemente, usa la sua sensazione di 'inadeguatezza', di difficoltà e scomodità, come materiale di lavoro, dando vita a *Lo inadecuado*, una *performance* che si prolunga durante tutti i sei mesi della 54. Biennale, che è il culmine di progetti affini realizzati anteriormente, con cui mette in discussione i parametri che caratterizzano una mostra.

Dora García trasforma il Padiglione in un laboratorio di idee ed esperienze. Al suo interno si svolgono le prime due parti del progetto, mentre la terza prende forma nella realtà virtuale di internet. Nell'edificio spagnolo non sono presenti né opere d'arte tangibili né indicazioni precise rispetto alle *performance* che avranno luogo. Le creazioni d'arte sono sostituite da «strumenti d'appoggio», «contenitori concettuali» (Del Rio 2003, 43), per eventi e *performance* che prenderanno forma durante la Biennale. Il pubblico che entra nell'edificio e visita le sale trova cartelli, bacheche, tavole, immagini e testi che non hanno, apparentemente, alcuna relazione tra di loro. Può sentirsi smarrito, non riuscendo a rintracciare un filo conduttore del discorso e interrogandosi, senza esito, su quale sia l'inizio e quale la fine, dato che non esiste né un inizio né una fine prestabilita. Gli «strumenti d'appoggio» si 'attivano', diventano oggetti utili, durante le *performance*, i discorsi e gli incontri ai quali partecipano attori ed esperti di arte contemporanea. Ogni giorno 'si attiva' una parte de *Lo inadecuado* per 'assopirsi' poco dopo e lasciare, l'indomani, spazio ad un'altra azione.

La seconda parte dell'intervento è *Instant Narrative*, una *performance* continua, una «dattilografia di eventi» (Brea 2008, 176). Consiste in un personaggio, seduto sulla 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 alla persona che scrive al 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. Si stabilisce così una frontiera tra la realtà e la finzione, tra la presunta spontaneità e l'imposto, un distacco radicale tra oggettività e soggettività, per porre in discussione il grado di verità presente nella realtà.



La terza parte di questo laboratorio di idee ed esperienze si materializza nel blog *Contribute to The Inadequate*: 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 ai *workshops* o semplicemente raccontare la propria esperienza nel Padiglione.

*Lo inadecuado* è privo di un copione predefinito nei minimi dettagli. Si vuole intervenire in situazioni concrete e in un tempo reale, si definiscono quindi linee guida generiche ma mutanti che non permettono di prestabilire né la 'durata' del prodotto artistico, né l'interazione del pubblico. Ciò corrisponde con le linee di ricerca e di sperimentazione di Dora García: come lei stessa afferma, nel momento in cui ha accettato di rappresentare la Spagna alla Biennale di Venezia, ha accettato l'incarico di presentare il suo modo di lavorare<sup>25</sup> nel Padiglione nazionale e non di essere la rappresentante dell'arte spagnola del momento.

La sua traiettoria artistica è scandita da importanti e significative partecipazioni a biennali internazionali come Sydney (2008), Istanbul (2009) e San Paolo (2010). Nei progetti presentati in questi eventi l'artista ha focalizzato la sua attenzione sulla marginalità dettata dall'esclusione,<sup>26</sup> mentre a Venezia si concentra sull'inadeguatezza dell'inclusione e pone l'accento sull'analisi della condizione dell'artista in queste manifestazioni, sulla sua condizione di inadeguatezza, e usa tale sensazione come materiale di lavoro, creando 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. Di conseguenza, suscita, coscientemente o meno, una riflessione sull'adeguatezza delle biennali e del loro formato nell'epoca contemporanea, in un momento in cui le biennali stesse si sono rese auto-riflessive.

Dopo i primi cinquant'anni di attività della Biennale di Venezia, si incomincia ad assistere alla proliferazione delle biennali nei centri e ai margini del sistema dell'arte.<sup>27</sup> Attualmente si contano tra due-

<sup>25</sup> Dichiarazione dell'artista alla presentazione del progetto che ha avuto luogo nel Círculo de Bellas Artes de Madrid il 5 maggio 2011.

<sup>26</sup> Si fa riferimento a *The Deviant Majority: From Basaglia to Brazil* (Biennale di San Paolo, 2010) e *The Beggar's Opera* (Münster Sculpture Projects, 2007).

<sup>27</sup> La maggior parte della bibliografia pubblicata fino al momento indica che la proliferazione delle biennali d'arte contemporanea inizia negli anni Ottanta, conseguentemente alla Prima edizione della Biennale dell'Avana (1984). Questo dato, più che una verità assoluta, corrisponde alla storicizzazione eurocentrica del 'fenomeno biennale'. Uno studio recente (Green, Garden 2016, 81-108) indica come vi sia stata una 'seconda ondata' di biennializzazione nel Sud Globale tra gli anni Cinquanta e Ottanta (Biennale di Alessandria, 1955; Biennale di Arte Coltejer, 1968 e Biennale di San Juan, 1970). Studi in atto, e non ancora pubblicati, dell'autrice di questo saggio, suggeriscono l'esistenza di multipli centri di cultura, anteriori alla Biennale dell'Avana, in America Latina.

cento e trecento biennali nel mondo, includendo sia quelle che hanno avuto una o poche edizioni, quelle che dopo un periodo di pausa hanno provato o stanno cercando di imporsi come evento artistico nella propria area geografica, sia quelle la cui longevità le ha rese le più conosciute, studiate ed attuali modelli di riferimento.

Dagli anni Cinquanta alla seconda metà degli anni Novanta, le biennali si sono affermate nel sistema dell'arte contemporaneo perché offrivano una nuova modalità di produzione, esposizione, 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. Tra la seconda metà degli anni Novanta e la prima decade del Duemila si assiste alla cristallizzazione e fossilizzazione di questo 'nuovo' sistema dell'arte e all'eccessivo protagonismo dell'evento in sé, a discapito delle pratiche artistiche, tanto che si arriva ad affermare che «la biennale è il soggetto e l'arte è l'oggetto» (Paasche 2010, 20). Di fronte a queste presumibilmente ipotetiche ma sempre più tangibili e evidenti conseguenze, sorgono vari interrogativi: qual è il futuro delle manifestazioni? Sono un modello esaurito o hanno ancora qualcosa da offrire alla contemporaneità? La biennializzazione dell'arte e la sua arte biennialista è un fatto irreversibile? Per ultima la domanda più logica, provocatoria, apparentemente scontata ma estremamente necessaria per un fenomeno che da tempo è globale, ma è ormai più omogeneo che eterogeneo: cos'è una biennale?

In un momento in cui le biennali hanno incominciato a ridefinire e legittimare il loro modello, non deve sorprendere la lista stilata da José Roca, in cui egli indica cosa debba essere una biennale puntualizzando ciò da cui deve allontanarsi: 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 biennale (cf. Roca 2011, 18-25). Sebbene Massimiliano Gioni, nel saggio intitolato *In Defense of Biennials* (cf. Gioni 2013, 171-7), 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 eterogenei, 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 tendenza delle *discursive biennials* (Ferguson, Hoegsberg 2010, 361), vale a dire, l'analisi della propria storia e traiettoria per ridefinire la propria identità o lo studio minuzioso del fenomeno biennale prima di incominciare a definire il proprio modello. *Em vivo contato* (San Paolo, 2008) e *To Biennial or Not Biennial?* (Bergen 2009) sono un esempio di questa nuova tendenza.

*Em vivo contato* è il progetto curato da Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen nella 28esima Biennale di San Paolo. Per mezzo dell'auto-

analisi (la storia e traiettoria della Biennale di San Paolo a livello globale e nel contesto latinoamericano) si auspica di gettare le basi per rigenerare il proprio modello e di far scaturire una lettura critica e riflessiva sul biennialismo (cf. Barriendos, Spricigo 2009, 16-27). Per quanto concerne il primo punto, si lavora con l'Archivio Wanda Svevo,<sup>28</sup> archivio storico che, prima dell'edizione in esame, conteneva solo documenti sulla storia della Biennale di San Paolo e del Museo de Arte Moderno<sup>29</sup> e volumi di arte contemporanea. Visto il carattere riflessivo della 28esima Biennale di San Paolo si decide di incrementarne i fondi, per convertirla in un Centro di Documentazione sulle biennali<sup>30</sup> ed invitare gli artisti partecipanti alla Biennale a sviluppare un progetto partendo da quanto conservato nell'archivio e trasformarlo in uno spazio di riflessione (cf. Mesquita, Cohen 2008, 22). Per quanto riguarda il secondo punto, sono stati organizzati una serie di incontri in cui si analizza la storia, il ruolo e il futuro della Biennale di San Paolo (*The Bienal de São Paulo and the Brazilian artistic milieu: memory and projection e Backstage*), il modello espositivo adottato da quest'ultima e da altre biennali per identificare tipi e categorie e studiarne l'evoluzione negli anni (*Biennials, biennials, biennials...*) ed il futuro delle pratiche artistiche contemporanee (*History as a flexible matter: artistic practices and new system of reading*) (cf. Mesquita, Cohen 2008, s.p.). Gli assi di queste conferenze (storia, pratica artistica e futuro) sono stati i medesimi attraverso i quali si articola il simposio *To Biennial or Not to Biennial?*<sup>31</sup>

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 di 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.

**28** *Em vivo contato* si è articolato in tre parti: l'agora, le *plan libre* e l'archivio Wanda Svevo.

**29** Il Museo de Arte Moderno (MAM) è l'istituzione che promosse la Biennale di San Paolo dal 1948 al 1962, anno in cui si fondó la Fundação Bienal de São Paulo.

**30** In occasione del simposio *To Biennial or Not to Biennial?*, l'Archivio Wanda Svevo è stato portato a Bergen ed esposto nella Bergen Kunsthall dal 17 settembre al 18 ottobre 2009.

**31** Il simposio ha luogo dal 18 al 20 settembre 2009.

In soli tre giorni si ricorda il passato (dalle prime biennali alla proliferazione del formato); si analizzano le pratiche artistiche (i 'tipi' di biennali, la loro funzione, il ruolo del curatore e la tendenza ad adottare il modello della *discursive biennial*) 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 discorsiva (cf. Niemojewski 2010, 88-103; Ferguson, Hoegsberg 2010, 360-75), la quale stimola un *re-thinking* sul compromesso tra l'arte e la città sede dell'evento e la manifestazione artistica diviene una piattaforma che favorisce l'incontro ed il dialogo.

Tanto l'esperienza della 28esima 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. Solo quando si avrà accettato e processato l'esistenza di un 'vecchio stile' nella storia delle biennali, da cui distanziarsi mantenendolo però sempre presente, si potranno incominciare a liberare le biennali dalla prigione di 'contemporaneità antica' in cui molte si trovano attualmente. Fino a quando ciò non avviene, non bisogna sorprendersi se nei circoli d'arte ci si chiede: «Did Biennials Change Art?», affermando implicitamente che «la Biennale è il soggetto e l'arte l'oggetto» (Paasche 2010, 19-20), invece di interrogarsi su come l'arte possa cambiare una biennale o su come si possa cambiare una biennale utilizzando l'arte.

## 5 Conclusione

Il presente saggio è stato scritto con il proposito di presentare e analizzare alcuni dei progetti esposti nel Padiglione spagnolo nelle prime edizioni del Duemila e dimostrarne l'utilità per discutere l'obsolescenza o l'attualità delle partecipazioni nazionali alla Biennale di Venezia e per trattare brevemente la tendenza delle *discursive biennials*. Da una parte, si è cercato di fare chiarezza sulla potenzialità e contemporaneità di una struttura che è generalmente giudicata obsoleta a causa di letture superficiali e della disinformazione derivata da studi approssimativi e datati. *On Translation: I Giardini* ha permesso di dimostrare che la struttura della Biennale di Venezia è un utile strumento da un punto di vista geo-politico, economico ed identitario-nazionale tanto che è stata enunciata la mossa politica e culturale della Catalogna e la palpabile denuncia di Santiago Sierra. Dall'altra, si è fatto riferimento alla tendenza discorsiva di alcune biennali e come la prolungata auto-referenzialità possa derivare in

studi e congressi ridondanti piuttosto che generare modelli più consoni per le realtà locali e la specificità temporale.

Invece di soffermarsi su quesiti la cui ridondanza stessa li ha resi retorici (La biennializzazione dell'arte e la sua arte biennialista è un fatto irreversibile? Qual è la prima biennale d'arte contemporanea?) si considera opportuno allontanarsi dalla prospettiva eurocentrica e genealogica, quindi lineare, e studiare il fenomeno biennale da una pluralità di luoghi e tempi. Nel caso specifico di Venezia, si considera di grande utilità continuare con la ricerca iniziata da Muntadas, avendo essa dimostrato la potenzialità della struttura della Biennale. Difatti, siccome i Giardini godono ormai di una conformazione definita e non sono soggetti a cambiamenti importanti, l'oggetto di studio dovrebbero essere le partecipazioni nazionali dei Padiglioni satelliti. Esse infatti non sono pre-esistenti, riflettono il mutare dell'ordine geo-politico mondiale e, soprattutto, corrispondono a determinate politiche culturali. Inoltre, a livello globale, sono sempre determinate politiche culturali quelle che decidono di impiantare il modello biennale nella propria area geografica, con l'ambizione di incrementare la visibilità artistica (ma non solo) della città, della regione e del Paese. Si vuole quindi concludere con una domanda che connette la struttura nazionale della Biennale di Venezia internazionale con l'altrettanto internazionale fenomeno biennale: è possibile che il fenomeno biennale si rifletta nella Biennale di Venezia attraverso le partecipazioni nazionali?

## Bibliografia

- Albarrán, Juan (ed.) (2018). *Art/nsición, Tran/nsición*. Madrid: Brumania.
- Alonso, Rodrigo (2002). *Muntadas con/texto*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- Alloway, Laurence (1968). *The Venice Biennale 1985-1968. From Salon to Goldfish Bowl*. Greenwich: New York Graphic Society.
- Baravalle, Marco; Casavecchia, Barbar; Daneri, Anna; De Bellis, Vincenzo; Fabbris, Eva; Graziani, Stefano; Pietroiusti, Cesare; Roccalva, Bruna (2011). «Pensieri intorno a un tavolo». García, Dora (ed.), *Mad Marginal Cahier #2: L'inadeguato/Lo inadecuado/The Inadequate = Catalogo della mostra* (Venezia, Biennale di Venezia, Padiglione spagnolo, 4 giugno-27 novembre 2011). Berlin: Sternberg Press, 206-2019.
- Barreiro López, Paula (2018). «Vanguardia artística y realidad social: una batalla por el significado del arte moderno». Albarrán, Juan (ed.), *Art/nsición, Tra/nsición*. Madrid: Brumania, 517-44.
- Barrieros, Joaquín; Sprigco, Vinicius (2009). «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*, 95, 16-27.
- Basualdo, Carlos (ed.) (2009). *Bruce Nauman: Topological Garden = Exhibition Catalogue* (Biennale, La Biennale di Venezia, Padiglione degli Stati Uniti, 7 giugno-22 novembre 2009). Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.

- Bazzoni, Romolo (1962). *60 anni della Biennale di Venezia*. Venezia: Lombroso.
- Bianchi, Mario (2006). *I miei esordi saggistici*. Padova: Il Glifo.
- Bonet, Eugeni (2003). «Pabellón On Translation / On Translation Pavilion». *Muntadas* 2005, 383-429.
- Bozal, Valeriano; Llorens, Tomás (eds). (1976) *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976 = Catálogo de la exposición* (Venezia, La Biennale di Venezia, 18 luglio-10 ottobre 1976). Barcellona: Gustavo Gili.
- Brea, José Luis (2008). «Dora García». Olivares, Rosa (ed.), *100 artistas españoles*. Madrid: EXIT publicaciones, 176-9.
- Crespi, Giulia (2012). *La Spagna alla Biennale di Venezia dal 1976 al 2009* [tesi di laurea magistrale]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Del Rio, Victor (2003). «Dora García». *Cimal. Arte Internacional*, 56, 42-3.
- Di Martino, Enzo (1995). *La Biennale di Venezia 1895-1995*. Milano: Mondadori.
- Di Martino, Enzo (2013). *La Biennale di Venezia 1895-2013*. Venezia: Papiro Arte.
- Di Martino, Enzo; Rizzi, Paolo (1982). *Storia della Biennale 1895-1982*. Milano: Electa.
- Ferguson, Bruce; Hoegsberg, Milena (2010). «Talking and Thinking about Biennials: The Potential of the Discursive». Filipovic, Van Hal, Ovstebo 2010, 360-75.
- Filipovic, Elena (2005). «The Global White Cube». Filipovic, Elena; Vanderlinden, Barbara (eds), *The Manifesta decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-wall Europe*. Cambridge (MA): MIT Press, 63-84.
- Filipovic, Elena; Van Hal, Marieke; Ovstebo, Solveig (eds) (2010). *The Biennial Reader*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Gioni, Massimiliano (2013). «In Defense of Biennials». Dumbadze, Alexander; Hudson, Suzanne (eds), *Contemporary Art: 1989 to the Present*. Oxford: Wiley-Blackwell, 171-7.
- Green, Charles; Gardner, Anthony (2016). *Biennials, Triennials, and Documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art*. Hoboken: Wiley.
- Jasso, Karla (ed.) (2015). *Tania Candiani and Luis Felipe Ortega. Possessing Nature = Catálogo de la exposición* (Venezia, Biennale di Venezia, Padiglione del Messico, 9 maggio-22 novembre 2015). Ciudad de México: INBA.
- Jones, Caroline (2010). «Biennial Culture: A Longer History». Filipovic, Van Hal, Ovstebo 2010, 66-87.
- Lagnado, Lisette; Pedrosa, Adriano (2006). *27a. Bienal de São Paulo: Como Viver Junto = Catálogo da exposição* (São Paulo, Bienal de São Paulo, 7 ottobre-17 dicembre 2006). São Paulo: Fundação Bienal.
- Martínez, Rosa (2003). «La mercancía y la muerte». *Martínez* 2003, 14-25.
- Martínez, Rosa (a cura di) (2003). *Santiago Sierra = Catálogo de la exposición* (Venezia, Esposizione Internazionale d'Arte, Padiglione spagnolo, 15 giugno-3 novembre 2003). Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas.
- Martini, Martia Vittoria (2005). «Breve historia de I Giardini». *Muntadas* 2003, 205-33.
- Marzo, Jorge Luis (2005). «Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)». *Desacuerdos*, 2, 57-121.
- Medina, Cuauhtémoc (2003). «Aduana/customs». *Martínez* 2003, 214-51.
- Mercader, Antoni (a cura di) (2000). *MUNDATAS: Proyectos/Projects*. Madrid: Fundación Telefónica.
- Mesquita, Ivo; Cohen, Ana Paula (eds) (2008). *Em Vivo contacto / In living contact = Catalogo da exposição / Exhibition Catalogue* (San Paolo, 18a Bien-

- nale di San Paolo, 26 ottobre-6 dicembre 2008). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Mulazzani, Marco [1988] (2004). *I Padiglioni della Biennale di Venezia*. 2a ed. Milano: Electa.
- Muntadas, Antoni (2005) (ed.). *On translation: i Giardini = Catálogo de la exposición* (Venezia, Biennale di Venezia, Padiglione spagnolo, 12 de junio-6 de noviembre 2005). Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas.
- Niemojewski, Rafal (2010). «Venice or Havana: A Polemic on The Genesis of the Contemporary Biennial». Filipovic, Van Hal, Ovstebo 2010, 88-103.
- Ofelias y Ulises* (2001). *Ofelias y Ulises. En torno al arte contemporáneo español = Catálogo della mostra* (Venezia, Giudecca, Antichi Granai, 10 giugno-4 novembre 2001). Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Orzes, Anita (2014). *Il Padiglione spagnolo alla Biennale di Venezia: un'analisi critica dell'attività espositiva dal 2001 al 2013* [tesi di laurea magistrale]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Paasche, Marit (2010). «The Cage of the Contemporary. On "Late Style" and Biennials». Filipovic, Van Hal, Ovstebo 2010, 19-22.
- Ponce-López, Roberto (2015). «Lo que la laguna nos dejó. Cambio en el espacio urbano de México y Venecia». Jasso 2015, 61-79.
- Roca, José (2011). «[duo]decálogo». Roca, José (ed.), *Bienal do Mercosur. Ensaio de geopoética = Catálogo da exposição* (Porto Alegre, Biennale del Mercosur, 10 settembre-15 novembre 2011). Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 18-25.
- Rubira, Sergio (ed.) (2018). *Caso de Estudio. España. Vanguardia Artística y realidad social. 1936-1976 = Catálogo de la exposición* (Valencia, IVAM, 13 settembre 2018-13 enero 2019). Valencia: Institut Valencia d'Art Modern.
- Spricigo, Vinicius (2011). *Modos de representação da Bienal de São Paulo. A passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural*. São Paulo: Hedra.
- Stella, Alessandro (1913). *Cronistoria della Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia 1895-1912*. Venezia: Fabbris di S.
- Torrent Esclapés, Rosalía (1988). *La Bienal de Venecia. Datos para su historia. La participación española: el hito del 76* [tesi di dottorato]. Valencia: Universitat de Valencia.
- Torrent Esclapés, Rosalía (1997). *España en la Bienal de Venecia (1895-1997)*. Castellón: Servicio de Publicaciones de la Diputación.
- Torrent Esclapés, Rosalía (2003). *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia 1895-2003*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Varotto, Eleonora (2018). *Videoarte e arti performative: il caso del Padiglione spagnolo alla Biennale di Venezia dal 2001 al 2017* [tesi di laurea magistrale]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Wigley, Marc (2005). «Conversación entre Antoni Muntadas y Mark Wigley, Nueva York / A conversation Between Antoni Muntadas and Mark Wigley, New York». *On Translation: I Giardini* (51st Venice Biennale). Madrid: Spanish Ministry of Foreign Affairs and Cooperation, 269-322.

