



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

UN COLLAGE DI STILI POST-MODERNO: L'OPERA DI JUAN FALCÓN

Relatrice/Relatore

Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatrice

Prof.ssa Stefani Portinari

Laureanda

Marta Zugarelli

869363

Anno Accademico

2022/2023

ABSTRACT

Juan Falcón è stato un artista che, a partire dagli anni '80, nella sua opera ha riassunto molte tendenze artistiche a lui precedenti, rispecchiando un periodo particolarmente effervescente per Oviedo, sua città natale, e, più in generale, per la Spagna. Come vedremo, gli anni '80, tanto nel contesto spagnolo quanto in quello internazionale, sono stati caratterizzati da una ripresa di stili, immagini e linguaggi preesistenti. Molti degli artisti della cosiddetta "postmodernità" riprendono e attualizzano infatti le pratiche del passato con intenti diversi. Nel suo ormai celebre saggio *Postoproduction* (2002), il critico e curatore francese Nicolas Bourriaud individua, proprio nei primi anni '80, le radici di questa attitudine diffusa all'appropriazione e al riuso. È così che, in questo nuovo contesto culturale, i concetti di originalità e di creazione del nuovo sbiadiscono lentamente, aprendo la strada a concetti come quelli del *remake/reenactment*, da intendersi non come mera ripetizione (o citazionismo), ma come gesto interpretativo che implica sempre una variazione in un diverso qui e ora. La tesi analizza pertanto l'opera di Falcón attraverso questa chiave di lettura, contestualizzando il suo lavoro nel sistema culturale-artistico spagnolo degli anni '80. Si vedrà come, in Spagna, la ripresa del passato e la sua ri-attualizzazione/ri-significazione non sono un fenomeno da leggere in senso nostalgico, bensì come espressione della disillusione nei confronti di una promessa di modernità mancata, proprio quando la Spagna faceva il suo ingresso nell'Unione Europea e si stava riprendendo dalla lunga dittatura franchista.

INDICE

Introduzione	p. 6
Capitolo I – La mania contemporanea dell’appropriazione	
I.I. L’appropriazione nell’arte	p. 10
I.II. L’appropriazione come pratica	p. 12
I.II.I Il ready-made	p. 14
I.II.II Il ri-fotografare	p. 15
I.II.III. Il collage	p. 20
I.II.IV. L’imitazione pittorica	p. 21
I.II.V. Il found footage	p. 22
I.III. Esempi di artisti appropriazionisti	p. 23
Capitolo II – L’era della post-produzione: la perdita dell’originalità?	
II.I. La post-produzione	p. 30
II.II. Il reenactment	p. 34
II.II.I. Il reenactment del corpo dell’artista	p. 36
II.II.II. La ricostruzione di mostre del XX secolo	p. 39
II.III. Il concetto di originalità	p. 43
II.III.I. Un breve excursus teorico	p. 45
II.III.II. La superficie bianca: <i>Gran error</i> di Ignasi Aballí	p. 51
Capitolo III – La postmodernità e gli anni spagnoli di fine Novecento	
III.I. Introduzione alla figura di Juan Falcón e al contesto spagnolo della fine del XX secolo	p. 55
III.I.I. Dopo la Guerra Civile spagnola	p.56
III.I.II. Gli inizi dell’apertura (1951- 1957)	p. 58
III.I.III. Avanguardia e proiezione esterna dal 1957	p. 59
III.II. Il periodo della transizione alla democrazia: un “diluvio” di mostre	p. 61
III.II.I. “1980”: tutto fumo e niente arrosto	p. 63
III.II.II. Mostre internazionali sull’arte spagnola	p. 65
III.II.III. Esposizioni in Spagna sugli artisti della transavanguardia italiana	p. 66
III.II.IV. Sulla scia della mostra “1980”	p. 68
III.III. La postmodernità	p. 71
III.III.I. Postmodernità e Avanguardia	p. 73
III.III.II. Continuità alterate	p. 74
III.III.III. Un collage di stili	p. 76
III.III.IV. Riconquistare l’esperienza e ripulire lo sguardo	p. 78
III.IV. Chema Cobo: un modello ideale per l’analisi della pittura spagnola postmoderna	p. 80
III.IV.I. Dal manierismo al romanticismo barocco	p. 82

III.IV.II. I dipinti di Hacker e Cobo	p. 84
III.IV.III. Pittura e testo	p. 87
Capitolo IV – Juan Falcón: il riflesso di un’epoca, tra euforia e crisi	
IV.I La costruzione di un universo pittorico attraverso la riappropriazione delle avanguardie	p. 90
IV.II L’euforia degli anni ‘80 e la crisi degli anni ‘90: Movida, PSOE ed europeismo	p. 97
IV.II.I. 1986: il sogno europeo e l’entrata nell’UE	p. 103
IV.II.II. La precarietà del lavoro	p. 105
IV.II.III. La caduta del governo di González e la salita al potere di Aznar	p. 106
IV.III. La città come mezzo di comunicazione e di produzione	p. 109
IV.III.I. Falcón: un “irredimibile bohémien”	p. 110
IV.IV. Mitologia e contemporaneità nell’opera di Falcón	p. 115
IV.IV.I. La necessità del mito	p. 117
IV.IV.II. Arlecchino: un archetipo che si converte in mito	p. 119
Conclusioni	p. 127
Apparato iconografico	p. 133
Bibliografia	p. 140
Sitografia	p. 145
Videografia	p. 147

Introduzione

“Tutta Oviedo possiede un pezzettino di Falcón, un artista generoso e un pittore sincero. [...] vicino al cubismo analitico e al realismo magico”¹.

Questa tesi racconta l’opera di un artista riflessivo, con una affascinante capacità di introspezione, che illustra la realtà della Oviedo di fine Novecento attraverso la ri-appropriazione delle pratiche artistiche a lui precedenti. Come vedremo, l’opera di Falcón (1959 – 2020) oscilla tra un post-cubismo personalizzato che prende forma in figure semplificate, risolte linearmente e i quadri pienamente surrealisti, carichi di figure provenienti dal subconscio e dai suoi sogni. L’obiettivo della ricerca è riflettere sulla figura di questo artista spagnolo e sulla sua opera. L’analisi del suo lavoro è preceduta da una trattazione sul concetto di appropriazione e riuso nell’arte, soprattutto a partire dagli anni ‘80 e ‘90 del secolo scorso, prendendo come principale riferimento, il contesto spagnolo.

Una premessa necessaria rispetto alla figura di Falcón, è che su di lui non si è scritto quasi nulla, dato che è stato un artista che, nel corso della sua carriera artistica, è uscito ed entrato nel sistema dell’arte, decidendo a un certo punto di distaccarsene. Tra gli scritti che lo riguardano, troviamo solo piccole recensioni giornalistiche in occasione di qualche mostra, che tuttavia non forniscono informazioni approfondite sul suo lavoro, solo minime note biografiche e qualche intervista occasionale. Come si sottolineerà più avanti, lo scritto fino ad ora più importante sul lavoro di Falcón, che si è rivelato di grande importanza per il presente studio, è la tesi triennale di Lucía Falcón, nipote dell’artista, la prima a dare una certa organicità alla sua biografia e alla sua produzione artistica.

Questa ricerca è dunque nata per cercare di colmare una curiosità personale riguardo a Juan Falcón e alla scoperta delle sue opere durante il soggiorno Erasmus di un anno nella città di Oviedo (2022/2023). È grazie alla Professoressa Ana María Fernández García dell’Università di Oviedo, infatti, che si è avuta l’opportunità di conoscere il

¹ R. Alonso, A. Ballesteros, F. Bravo, A. Braña, A. Dovgan, P. Fernández, Y. Galván, V. García, B. Gutiérrez, C. Martínez, C. Posada, A. Quince, M. Zugarelli (a cura di), *Juan Falcón: Pasado, presente continuo*, catalogo della mostra (Sala de Exposiciones, Edificio Histórico de la Universidad de Oviedo, 13 giugno – 16 luglio 2023), Servicios de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2023; https://www.uniovi.es/documents/39158/3309288/Cat%C3%A1logo_Juan+Falc%C3%B3n.pdf/811c678e-c02d-da89-3fb2-ca0489bb201b?t=1686645619884

lavoro dell'artista, da poco scomparso, frequentando il Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte. Il master ha portato alla realizzazione di un progetto curatoriale da cui è nata la mostra "Juan Falcón: pasado, presente continuo".

La partecipazione a questo progetto ha permesso di venire a conoscenza del contesto in cui ha operato Falcón, non solo grazie al rapporto diretto che si è instaurato con sua nipote Lucía, ma anche grazie al lungo periodo passato a Oviedo, in cui si è svolto un tirocinio presso la Galería Arancha Osoro, che è stato di fondamentale importanza per la ricerca sul campo e il reperimento di fonti e testimonianze primarie. Durante la ricerca si sono anche realizzati una serie di video sulla vita e l'opera di Falcón, i cui link sono disponibili nella "videografia". In seguito alla mostra e al materiale raccolto, è maturata la curiosità di voler andare oltre le affermazioni di una certa critica che consideravano Falcón un artista la cui pratica non poteva essere inserita in alcun movimento, in virtù del fatto che li riassumeva tutti. Si è anche voluto andare oltre lo stereotipo di artista bohémien e passatista in cui Falcón è stato relegato. Con questa tesi si è voluto dimostrare come la sua scelta di appropriarsi e di ridare nuova vita e nuovo senso alle pratiche artistiche a lui precedenti, non sia sinonimo di una sorta di straniamento o rifiuto del presente, tutt'altro.

Durante i lavori per la mostra "Juan Falcón: pasado, presente continuo", si sono incontrati diversi collezionisti privati per conoscere e vedere le opere dell'artista di persona, con l'intento di comprendere meglio la sua figura e la sua pratica. Le persone incontrate, tra cui la famiglia Falcón García, Conchita Fernández, Javier González Tuñón, Carmen Hontañón María Jesús Iturrate, Gregorio e Marta Llames, la famiglia Maroto Fernández e Juan Luis Rodríguez-Vigil, avevano conosciuto Falcón nel periodo coincidente con il suo ritorno da Parigi e collezionato i primi pezzi da lui realizzati a partire dal 1980.

Alle testimonianze dirette e all'osservazione delle opere, si è affiancato lo studio con attività come il fotografare, il misurare, il prendere appunti. Oltre alle fonti primarie, si sono consultate fonti secondarie, reperite per la quasi totalità nella Biblioteca de Humanidades dell'Università di Oviedo e nella Biblioteca BAUM di Ca' Foscari. Come sottolineato precedentemente, il fatto che quasi nessuno abbia scritto su Falcón, è stato sicuramente un limite per la ricerca, per quanto si sia cercato di

colmare le lacune bibliografiche con la ricerca sul campo e le testimonianze di prima mano.

Nel primo capitolo si sono prese in considerazione le tecniche di appropriazione e riuso nell'arte contemporanea, tra primo e secondo Novecento, a partire dal ready-made, introdotto da Marcel Duchamp, dal collage e dal fotomontaggio, fino alle pratiche del remake e del reenactment.

L'analisi prosegue nel secondo capitolo, dove ci si è concentrati sul postmodernismo. Il critico e curatore francese Nicolas Bourriaud, nel suo saggio *Postoproduction* (2002), diventato un punto di riferimento per la teorizzazione di questo tipo di pratiche soprattutto a partire dagli anni Ottanta, teorizza il rinato interesse, attualizzato a tecniche, materiali, attitudini della contemporaneità, per la produzione di opere sulla base di immagini, suoni, materiali già esistenti, che gli artisti rimaneggiano con attività di post-produzione, abolendo l'idea di originalità (essere all'origine di) e di creazione (creare qualcosa dal nulla). Al concetto di postproduzione si è poi affiancato quello di reenactment, da intendersi non come mera ripetizione, ma come gesto interpretativo che implica sempre una variazione in un diverso qui e ora, di cui si è cercato di individuare varie tipologie, dove protagonista è, di volta in volta, il corpo dell'artista, oppure le immagini o ancora le mostre. Si è messo in evidenza come, negli ultimi anni, riattivare la storia e, in particolare, la storia dell'arte è diventato abituale sia per gli artisti che per i curatori. Testo teorico di fondamentale importanza per lo studio della relazione tra originale e copia è stato, ovviamente, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica* di Walter Benjamin. Si è cercato di analizzare il concetto di originale soprattutto da un punto di vista giuridico. L'originalità, per quanto sia un'idea obsoleta nella pratica e teorizzazione artistica contemporanea, è un requisito tuttora basilare per garantire il Diritto di Proprietà Intellettuale attribuito a un'opera d'arte, ma differisce notevolmente a seconda della giurisdizione in cui ci si trova e degli accordi internazionali a cui le legislazioni nazionali devono conformarsi. A tal proposito, si sono presi in considerazione gli scritti di esperti come Nadia Walravens, Julien Cabay, Anna Baron e Anguita Villanueva e Ayllón Santiago e si è preso in esame l'esempio dell'artista concettuale spagnolo Ignasi Aballí e di suoi lavori come *Gran Error* e *Listados*, dove l'idea di originalità sfuma del tutto.

Il terzo capitolo è dedicato all'analisi del contesto spagnolo di fine Novecento, riflessione necessaria per comprendere la pratica artistica di Juan Falcón. Dopo un lungo periodo di repressione, iniziato con la vittoria della Guerra Civile spagnola da parte del franchismo, il momento di riscatto del popolo spagnolo dai tanti anni di isolamento (sociale e culturale) rispetto al contesto europeo ed internazionale, coincide con la morte di Franco nel 1975, momento in cui ha inizio il periodo della transizione alla democrazia. Dal punto di vista artistico, ciò comporta una rinata vitalità e un vero e proprio "diluvio" di mostre (tra le quali spicca "1980", tenutasi a Madrid) rivolte a far uscire la Spagna da un lungo periodo di oscurantismo. Questo clima frenetico e fiducioso, però, rivela ben presto molti punti deboli, perché, di fatto, nessun artista spagnolo riesce a imporsi sulla scena grazie a questo tipo di esposizioni, per quanto il tentativo fosse soprattutto di apertura verso il mercato internazionale. Sono anni in cui, a livello di mercato, domina la *Transavanguardia*, il movimento coniato da Bonito Oliva, caratterizzato, secondo le sue stesse parole, da nichilismo, individualismo, frammentazione, eclettismo, manierismo, e da un recupero, attraverso la citazione, dell'arte del passato. La cosiddetta "nuova pittura", inoltre, secondo Barbara Rose, è interessata all'individualità e alla sintesi, all'evocazione, all'immaginario, tutti aspetti che confluiscono nell'opera di Chema Cobo, che è stato scelto come caso studio per l'analisi della pittura spagnola postmoderna in parallelo a Juan Falcón. Il suo presunto disimpegno politico e sociale a favore dell'individualità sono sintomo di un'epoca.

Nel quarto capitolo l'analisi si concentra sul lavoro di Falcón. La sua permanenza a Parigi tra gli anni '70 e '80 è stata importantissima per la sua formazione. A Parigi l'artista spagnolo lavora come assistente negli studi di Valerio Adami ed Eduardo Arroyo. Gli anni giovanili sono costellati di incontri, tra gli altri con Titina Maselli e Dolores e Juan Miró. L'influenza di quest'ultimo è ben evidente nella sua arte.

Si sono individuati tre temi cardine per ripercorrere e spiegare il lavoro di Falcón all'interno del contesto artistico-culturale spagnolo: la Movidia (seguita dalla delusione a partire dagli anni '90), la città di Ovideo, la mitologia.

Juan Falcón è stato un creatore versatile. L'insieme delle sue opere rivela un'attitudine citazionista caratterizzata da un nomadismo culturale che gli ha dato la libertà di muoversi agilmente tra tradizione e contemporaneità.

Capitolo I. La mania contemporanea dell'appropriazione

I.I L'appropriazione nell'arte

Nel gennaio 2015, il mondo dell'arte contemporanea è stato sconvolto dalla notizia della condanna del pittore Luc Tuymans da parte del tribunale di Anversa che l'ha accusato di violazione del diritto d'autore per l'opera *A Belgian Politician* (Fig.1). Si tratta di una tela del 2011 realizzata ispirandosi a una fotografia raffigurante il politico Jean-Marie Dedecker, scattata da Katrijn Van Giel, fotografa del quotidiano belga "De Standaard". Van Giel ha scattato la foto il giorno della sconfitta di Dedecker alle elezioni del 2010 e Tuymans ha dipinto la tela a olio proprio a partire da quella fotografia. In risposta a tale atto, la fotografa ha in seguito citato in giudizio il pittore accusandolo di violazione del diritto d'autore. Il tribunale le ha dato ragione, comminando una multa di 500.000 euro al pittore per la riproduzione dell'opera sulla tela. Un'ulteriore multa di 500.000 euro, invece, è stata destinata al collezionista che ha acquistato il dipinto se ha esercitato il diritto di comunicazione pubblica dello stesso esponendolo in uno spazio pubblico². Tuymans ha riconosciuto in tribunale che l'opera era ispirata alla fotografia e ha rivendicato la protezione della parodia per giustificare la copia dell'opera di terzi senza richiedere la relativa licenza. Ma il giudice non ha accettato l'argomentazione in quanto, secondo il tribunale, l'artista, nella sua tela, non aveva utilizzato l'opera originale in modo umoristico³.

Ma chi è Tuymans? È un pittore molto noto nel settore delle arti visive, ed è considerato uno dei pittori più emblematici della sua generazione. Le sue opere non solo sono vendute da Saatchi, una delle gallerie più influenti a livello internazionale, ma sono anche conservate in collezioni di tutto il mondo. Come lascia perfettamente intendere questo fatto, la pratica artistica di Tuymans si basa sull'interpretazione di immagini preesistenti, siano esse disegni, fotografie o film, che trattano temi diversi come la caduta delle torri gemelle o le colonie belghe e per questo il suo lavoro si inquadra nella forma più esplicita di copia, ovvero nella pratica artistica dell' "appropriazionismo", termine utilizzato

² E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*, Tesi di dottorato, Università autonoma di Barcellona, 2021.

³ E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

esclusivamente in arte per definire la tendenza a utilizzare elementi esistenti nella creazione di una nuova opera. Secondo la definizione pubblicata dalla Kunzt Gallery, infatti: "È l'uso di immagini o oggetti preesistenti che vengono scarsamente o per nulla trasformati"⁴. Questi elementi possono costituire una parte o la totalità di un'opera di un altro autore, oggetti quotidiani o immagini della cultura popolare. Si tratta di un prestito lecito, non a scopo di lucro ma a soli fini artistici, in cui l'artista manifesta la sua ferma intenzione di basare la propria versione su un'altra opera specifica⁵. Mentre la parola "appropriazionismo" mette quasi subito in allarme giuristi e avvocati, per gli storici dell'arte il termine è importante quanto qualsiasi altro movimento artistico del XX secolo, come il cubismo, la pop art povera o il surrealismo. I musei di tutto il mondo ospitano opere di artisti "appropriazionisti", ovvero artisti che incorporano o si appropriano di opere altrui protette da copyright, senza chiedere il permesso ai detentori del diritto d'autore o senza avere la protezione e la sicurezza legale di eventuali limiti che consentirebbero loro di utilizzare l'opera altrui per perseguire i propri diritti fondamentali di espressione o creazione artistica⁶. Con il fine di dedicare questa prima parte alla definizione di appropriazione, il Moma definisce tale pratica come:

L'atto di prendere intenzionalmente in prestito o copiare e alterare intenzionalmente oggetti e immagini preesistenti. È una strategia che è stata utilizzata dagli artisti per migliaia di anni, ma assume un significato particolare a metà del XX secolo in Nord America e in Gran Bretagna, con il boom consumistico e la proliferazione di immagini rese popolari dall'accrescimento dei mass media, sia attraverso le riviste che la televisione⁷.

L'appropriazione esiste in tutti i campi della creazione artistica, come la letteratura, la musica o il cinema. Nelle arti visive, l'arte appropriazionista è, dunque, un'arte che ricontestualizza un oggetto o un'opera d'arte per forzare o provocare una

⁴ K. Ghesquière, Kunzt Gallery, 2019, p.3, in V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*, atti del convegno (Valencia, ANIAV Asociación Nacional de Investigación en Artes Visuales, 2029), pp. 226 – 231.

⁵ V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*, atti del convegno (Valencia, ANIAV Asociación Nacional de Investigación en Artes Visuales, 2029), pp. 226 – 231.

⁶ V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*.

⁷ Sezione "MomaLearning, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

rilettura di esso o di un tema che l'artista appropriazionista associa all'opera appropriata. L'immagine "appropriata" può essere una fotografia, una pagina di giornale, una pubblicità o persino un'altra opera d'arte e si tratta di una pratica che, come già detto prima, è assolutamente generalizzata tra gli artisti contemporanei⁸. I grandi eventi in cui si riunisce il settore dell'arte contemporanea, siano essi fiere o manifestazioni culturali come ARCO, Art Basel, la Biennale di Venezia o la Biennale di San Paolo, mostrano in ogni loro edizione l'indiscutibile importanza di questo genere artistico praticato da artisti contemporanei di tutto il mondo. Come vedremo verso la fine del nostro primo capitolo, sono proprio gli artisti appropriazionisti quelli che più frequentemente hanno affrontato la critica o il commento politico nelle loro opere, i cui contenuti sono spesso eloquenti nel loro simbolismo come qualsiasi articolo di opinione in un giornale. Ed ecco, quindi, che questi artisti, utilizzano le opere di altri per incorporarle nel loro lavoro come materiale espressivo.

I.II L'appropriazione come pratica

Come dice David Julián Cortés Parra in *Tras las citas del pintor: la apropiación como metodología en tres obras de Wilson Díaz (Dietro le citazioni del pittore: l'appropriazione come metodologia in tre opere di Wilson Díaz)*, definire l'appropriazione una "pratica" significa considerare il concetto come una metodologia piuttosto che come un'estensione dell'avanguardia o una tendenza estetica. I movimenti nordamericani degli anni Ottanta, come la Simulation painting, avevano come punto di partenza proprio l'appropriazione di artisti e stili della storia dell'arte moderna. In questo gruppo artisti, come Sherrie Levine, copiano esattamente il lavoro di altri autori, utilizzando mezzi come la fotografia e la pittura⁹. Questi lavori propongono riflessioni estetiche postmoderne in cui diventano evidenti i problemi teorici legati alle nozioni di creazione, semantica, originalità, tradizione storica, aura e perennità. Tuttavia, l'appropriazione, intesa al suo estremo come copia

⁸ V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*.

⁹ D. J. Cortés Parra, *Tras las citas del pintor: la apropiación como metodología en tres obras de Wilson Díaz*, Tesi di laurea, Università di Los Andes, Bogotá, Colombia, 2020.

e citazione esatta di elementi visivi per la creazione di una nuova opera d'arte, non diventa mai un movimento costituito. Al contrario, l'appropriazione può essere intesa come una metodologia utilizzata da vari artisti nella realizzazione delle loro opere per i valori estetici e concettuali che è in grado di generare¹⁰.

Se analizziamo lo sviluppo dell'arte nel corso della sua storia, possiamo sicuramente affermare che l'essere umano, nelle diverse creazioni artistiche, ha sempre creato consapevolmente o inconsapevolmente a partire da un referente su cui basarsi, che gli è servito come motore per raggiungere nuovi contenuti¹¹. L'appropriazione, quindi, non è una risorsa artistica recente, né il risultato della "rivoluzione digitale" o del suo effetto sul processo creativo degli artisti, ma è una pratica molto frequente nella creazione artistica e una risorsa ampiamente utilizzata da molti dei grandi maestri dell'arte. Questo processo può essere rintracciato nella statuaria classica, in quanto, com'è risaputo, le sculture romane erano copie di modelli ellenistici, così come nei dipinti di miti classici e passi biblici del periodo barocco e rinascimentale, che gli artisti hanno rielaborato introducendo variazioni compositive, come nel caso del *Ratto delle Sabine* o di *Giuditta e Oloferne*¹². Rispetto agli anni a noi più recenti, sicuramente Picasso è un esempio eloquente: si appropriò, infatti, di opere di Poussin, Velázquez, Rembrandt, Delacroix, Cranach, Courbet e Manet, di cui citerei la sua opera più iconica *Le déjeuner sur l'herbe*, per la cui realizzazione lo stesso artista francese si era ispirato ad un altro capolavoro, il *Concerto campestre* di Tiziano, facendo sì che quel quadro diventasse ben presto l'emblema del fenomeno del citazionismo, in quanto molti artisti meno noti si sono ispirati proprio a quest'opera. Tra il 1949 e il 1962 Picasso realizzò diverse versioni del dipinto di Manet (Fig.2): 27 dipinti, 140 disegni, 3 incisioni e alcuni modelli per una scultura. ma anche altri artisti meno noti hanno creato opere basate su *Le Déjeuner sur l'herbe*. Nonostante la storia millenaria di tale pratica, sarò alla fine degli anni Settanta del secolo scorso, però, che l'appropriazionismo viene coniato come tale, in seguito all'esposizione "Pictures" di Douglas Crimp, sulla scia del collage e della filosofia

¹⁰ D. J. Cortés Parra, *Tras las citas del pintor: la apropiación como metodología en tres obras de Wilson Díaz*.

¹¹ V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*.

¹² V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*.

del Ready-Made di Marcel de Duchamp e dei suoi “Objets Trouvés”, cioè oggetti presi dalla realtà ed esposti in un contesto artistico, argomento che svilupperemo a breve. Possiamo quindi affermare che la copia è una pratica accettata nella Storia dell'Arte, anche se esiste un certo tabù nel riconoscerla, perché ha ancora una connotazione negativa. In effetti, gli artisti devono destreggiarsi con il diritto d'autore per dimostrare il loro valore, a causa delle connotazioni negative che l'appropriazionismo denota. Infatti, i problemi che alcuni artisti hanno avuto per essersi appropriati di opere altrui sono ben noti. Nel 1964, ad esempio, Andy Warhol ha dovuto raggiungere un accordo finanziario con la fotografa Patricia Caulfield per l'uso non autorizzato di un'immagine di un bouquet di fiori e per averla serigrafata su larga scala; anche Richard Prince è stato citato in giudizio per violazione del diritto d'autore nel 2015 quando ha ri-fotografato ed esposto alla galleria Frieze di New York un selfie di Ashley Salazar che lei aveva caricato su Instagram¹³.

Sicuramente l'appropriazionismo è iniziato mettendo in discussione gli ingranaggi del sistema dell'arte. Come direbbe Walter Benjamin: "Nel nostro tempo l'unica opera veramente dotata di senso, di significato critico, dovrebbe essere un collage di citazioni, frammenti, echi di altre opere"¹⁴. Troveremmo così la verità assoluta, come fecero i cubisti quando introdussero il collage nei loro dipinti? Va detto che le diverse manifestazioni di appropriazione emerse alle sue origini erano molto vicine al concetto più puro di copia. Tra queste tipologie di rappresentazione vicine all'opera originale abbiamo: il già citato ready-made coniato da Marcel Duchamp nel 1915, la ri-fotografia (una tecnica di fotografia su fotografia praticamente senza alterazioni), il collage e l'imitazione pittorica, tutte pratiche che analizzeremo di seguito.

I.II.I. Il ready - made

Al primo posto, per il suo alto grado di iconicità, c'è il ready-made dei surrealisti che, con il loro significato irrazionale sono riusciti a valorizzare la dignità di oggetti

¹³ J.M Aznar, *El genio roba*, in “Huffpost”, 2016, https://www.huffingtonpost.es/jose-maria-aznar-auzmendi/el-genio-roba_b_11758290.html, in V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*.

¹⁴ E. Vila-Matas, *El mal de Montano*, Anagrama”, Barcelona, 2002, p.124, in V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*.

volgari che non hanno bisogno di essere dipinti per essere arte. Si trattava, infatti, di oggetti di uso quotidiano che gli artisti "riposizionavano" in un contesto artistico, titolandoli e firmandoli per conferire loro lo status di opere d'arte. Con questo gesto, i surrealisti intendevano riflettere ironicamente sull'ambiguità di ciò che è o non è arte, avviando un processo che avrebbe accompagnato la creazione artistica per tutto il XX secolo¹⁵. I primi ready-made sono quelli di Marcel Duchamp: la famosa *Ruota di bicicletta*, consistente in una vera ruota di bicicletta fissata a uno sgabello e *Fontaine* del 1915, un orinatoio posto su un piedistallo. Due anni dopo, nel 1917, quest'opera fu considerata scandalosa, ma Duchamp aveva lanciato un messaggio che avrebbe cambiato per sempre la storia dell'arte: qualsiasi cosa poteva essere arte e, allo stesso tempo, stava insinuando che l'arte era alla pari di un gabinetto¹⁶. Più pittorica, invece, è *L.H.O.O.Q.*, realizzata nel 1919. Si tratta di una cartolina con una riproduzione della Gioconda di Leonardo da Vinci su cui Duchamp ha disegnato a matita baffi e pizzetto. I Surrealisti si innamorarono presto di questo concetto e in seguito produssero ready-made più intervenuti e decontestualizzati, come *Breakfast with Fur* di Meret Oppenheim, un kit di tazza, piattino e cucchiaio foderato di pelliccia. Si tratta di opere che scossero le fondamenta dell'arte, suscitando diverse critiche e dando forma a un nuovo approccio all'arte moderna¹⁷.

I.II.II. Il ri-fotografare

La pratica artistica di ri-fotografare la realtà, replicando un'immagine fotografica precedente, sembra emergere nella seconda metà degli anni Settanta in alcuni progetti di ampio respiro. Nel 1977 il teorico dell'arte Douglas Crimp organizzò una mostra all'Artist Space di New York intitolata "Pictures", a cui già abbiamo precedentemente accennato, in cui Troy Brauntuch, Jack Golstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Cindy Sherman¹⁸ e altri si appropriarono di immagini per le loro

¹⁷ V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*.

¹⁸ Tra il 1974 e il 1984 si è formato un gruppo di artisti chiamato "The Pictures Generation", di cui fanno parte Cindy Sherman, Richard Prince e Sherry Levine.

opere¹⁹. È stato allora che la teoria appropriazionista ha preso nuovo slancio per mettere in discussione, più che la rappresentazione in sé, tutti quei meccanismi attraverso i quali essa viene codificata. In altre parole, gli artisti che hanno iniziato questa fase hanno analizzato le immagini che li circondavano (pubblicità, cinema, storia dell'arte...) per sovvertire gli stereotipi che li contenevano e per farlo, hanno appunto utilizzato la tecnica della ri-fotografia. Levine, ad esempio, trasferisce il significato del lavoro di Evans fotografando le riproduzioni delle sue opere nei libri e utilizzando titoli come *After Walker Evans*. Princem invece, mette in evidenza il contenuto ideologico del marchio Marlboro che cerca di collegare la mascolinità del cowboy con quella dell'americano medio²⁰. Negli stessi anni, anche *Rephotographic Survey Project* merita di essere menzionato. Iniziato nel 1977, i giovani fotografi Mark Klett e JoAnn Verburg e la storica Ellene Manchester decidono di produrre repliche topograficamente identiche dei capolavori della fotografia della frontiera americana scattati da alcuni tra i più influenti artisti del diciannovesimo secolo, come Timothy O'Sullivan, William Henry Jackson, John K. Hillers e William Bell. Il progetto, al quale progressivamente si aggiungono Gordon Bushaw e Rick Dingus, si estende dal 1977 al 1979, ma la pubblicazione *Second View* sarà data alle stampe solo nel 1984. È interessante come, nel libro, sono sempre accoppiate le fotografie storiche e i nuovi scatti. La riflessione concettuale scivola così dall'indagine e dalla documentazione spaziale alla dimensione temporale, quell'arco di un centinaio di anni nel quale il paesaggio rimane identico a sé stesso descrivendo un tempo geologico che si potrebbe definire apatico, oppure reca i segni di una rapida e profonda trasformazione. L'ultima evoluzione del progetto si compie tra il 1997 e il 2000 con *Third View*, dove Klett, insieme a Kyle Bajakian, Toshi Ueshina, Byron Wolfe, integra la macchina fotografica con altri materiali, interviste, fotografie al team, nuovi strumenti multimediali come i video, i sound footage, i panorami in

Pictures Generation", di cui fanno parte Cindy Sherman, Richard Prince e Sherry Levine. Questo gruppo di artisti ha incentrato il proprio lavoro sulla riproduzione di immagini riconoscibili dalla maggior parte delle persone, riconoscibili dalla maggior parte delle persone, che facevano parte del paesaggio visivo comune dell'epoca, riprodotte dai mass media. Il loro intento era quello di riflettere su come queste immagini definiscono la nostra percezione del mondo. La tecnica utilizzata da questi autori è la rifotografia, cioè fotografare le opere di altri per creare il proprio lavoro e dargli un contenuto e dargli un contenuto ricontestualizzandolo.

¹⁹ V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*.

²⁰ V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*.

Quick Time Virtual Reality, rivelando il ruolo sempre più cruciale delle nuove tecnologie nella costruzione culturale del paesaggio²¹. Klett interpreta in maniera rigorosa la pratica della ri-fotografia che comporta l'individuazione del luogo esatto in cui è stata scattata l'immagine originale, replicandola dal medesimo punto di vista. Gli artisti più esigenti insistono, inoltre, sull'utilizzo di un'attrezzatura simile, sulla reiterazione dell'ora del giorno e di altri aspetti salienti della fotografia di partenza, per replicarne correttamente i toni luministici e la resa finale. L'ossessione per la copia, il doppio, inaugurata da Mark Klett contagia altri progetti che si concentrano sul paesaggio, sia dialogando idealmente con fotografi del passato sia attingendo ad archivi pubblici o privati. Nel primo caso ricordiamo a titolo esemplificativo *Paris Changing: Revisiting Eugène Atget's Paris* (1989-2005) di Christopher Rauschenberg, nel quale compie una riflessione in merito alla persistenza dei luoghi, *New York Changing: Revisiting Berenice Abbott's New York* (1997-2003) di Douglas Lever, *Recollecting Landscape* (1980, 2004 e 2014) commissionato dal Botanic Garden Meise del Belgio, dal Flemish Architectural Institute e dalla Provincia delle Fiandre Occidentali²². Appartengono invece al secondo caso il *Wisconsin Sesquicentennial Rephotographic Project* (1996-1998) diretto da Nicolette Bromberg, o il *London's Changing Riverscape* (1997 e 2007) realizzato da Charles Craig, Graham Diprose e Mike Seaborne. Negli anni Settanta la tendenza alla riproduzione influenza anche progetti meno legati alla rappresentazione del paesaggio e più interessati alla dimensione ritrattistica. Ne è un esempio *Dust Bowl Descend* realizzato da Bill Ganzel nel 1979, nel quale l'autore manifesta il desiderio di ri-esplorare l'America rurale della Grande Depressione immortalata dai fotografi della Farm Security Administration. Ganzel, infatti, è interessato alle storie dei sopravvissuti della terribile crisi del 1929; cerca i soggetti anonimi dai corpi ossuti e dai volti segnati, mitizzati dalla macchina fotografica di Russel Lee, Walker Evans e Dorothea Lange, li ascolta, li registra, ri-fotografandoli nel loro attuale contesto quotidiano. A circa quarant'anni di distanza, ritroviamo anche Florence Thompson, la *Migrant Mother* di Dorothea Lange, su una sedia a rotelle circondata dalle tre figlie

²¹ L. Donghi e D. Toschi, *Al presente. Segni, immagini, rappresentazioni della memoria*, PaviaUniversityPress, Pavia, 2017.

²² L. Donghi e D. Toschi, *Al presente. Segni, immagini, rappresentazioni della memoria*, PaviaUniversityPress, Pavia, 2017.

sorridenti, la *Woman of the High Plains* sulla poltrona della sua casa in Texas²³. Le immagini di Ganzel nonostante si rifacciano esplicitamente a fotografie pregresse, non le replica e pertanto non si inseriscono nella pratica del re-photographing. All'autore preme qui affrancare le storie tragiche dei soggetti, riconsegnare loro un nome, un'identità, una parabola di orgoglioso riscatto e forse anche un lieto fine. Se nel caso di Ganzel la presenza dei soggetti sembra rendere instabile il processo rigoroso della ri-fotografia, completamente diverso, ma a suo modo complementare, è il lavoro di Sherrie Levine. L'artista, nella serie *After Walker Evans* (1981), riproduce e presenta come proprie le fotografie della Farm Security Administration scattate da Evans. Attraverso il re-photographing non della realtà, ma della fotografia originale, l'artista per un verso mette in discussione il concetto di autorialità, mentre per l'altro, pone l'attenzione sul raffinato linguaggio impiegato da Evans (la composizione dei soggetti, il bianco e nero, il tono luministico, ecc.), interrogandosi sull'autenticità della rappresentazione sempre filtrata da codici culturali e visivi.

Per concludere questa parte riferita al fenomeno della ri-fotografia, farei riferimento ai tre casi studi, per me interessanti, presentati da Donghi e Toschi nel loro saggio *Al presente. Segni, immagini, rappresentazioni della memoria*, attraverso il quale i due autori cercano di indagare riguardo al recente fenomeno fotografico che prevede la rimessa in scena di uno scatto del passato, poi accostato alla nuova immagine, attraverso l'analisi di alcuni progetti artistici che hanno attinto a un repertorio privato interrogandosi sul tempo e la memoria, sul loro inscrivere direttamente nei corpi dei soggetti fotografati a distanza di anni. Si tratta dei casi studio: *Growth* di Wilma Hurskainen, *Back to the Future* di Irina Werning e *Time Travelling* di Christine H. McConnell. I casi sono tra i primi progetti ad applicare, ognuno con una propria specificità, questa pratica alle foto di famiglia. Sono cronologicamente prossimi, essendo stati realizzati negli ultimi dieci anni, sono creati da giovani fotografe e hanno trovato visibilità in rete. La finlandese Wilma Hurskainen con il progetto *Growth* (2004-2006) (Fig.3) percorre una strada molto personale. Il punto di partenza del progetto sono gli scatti realizzati dal padre dell'artista, viaggi e momenti di vita quotidiana che hanno per protagoniste le quattro figlie ancora bambine. La

²³ L. Donghi e D. Toschi, *Al presente. Segni, immagini, rappresentazioni della memoria*, PaviaUniversityPress, Pavia, 2017.

Hurskainen, la maggiore delle sorelle, seleziona dall'album fotografico di famiglia alcune composizioni e le replica mantenendo ambientazioni, posizioni e tonalità luministiche, coinvolgendo l'intera famiglia. Ispirandosi al progetto fotografico *The Brown Sisters* di Nicholas Nixon, l'artista finlandese sviluppa un nuovo corpus di 28 fotografie, ognuna accostata alla propria matrice. Nel 2010 Irina Werning, invece, fotografa argentina, avvia il progetto *Back to the Future*, una serie che ricrea gli scatti dell'infanzia e del passato. Il progetto, prima rivolto a una cerchia di parenti e amici di Buenos Aires, diventa ben presto virale grazie a un video postato dall'artista. Attraverso l'indirizzo mailbacktothefuturepics@gmail.com, perfetti sconosciuti potevano mettersi in contatto con Werning, raccontarle la propria storia, aderire alla serie. Per includere nuovi soggetti la fotografa intraprende un lungo viaggio che si snoda attraverso tappe europee (Londra, Parigi, Amburgo, Amsterdam, Berlino, Rotterdam), americane (Boston, New York, Los Angeles), perfino la Patagonia, soprattutto per l'allestimento della seconda serie *Back to the Future* del 2011. L'ultimo progetto, che inseriamo in un elenco che non pretende essere una mappatura esaustiva del fenomeno, è *Time Travelling* del 2015, una serie fotografica composta da 10 immagini suddivise in coppie. L'artista americana Christine H. McConnell lavora sulle foto delle sue antenate, risalendo fino a cinque generazioni precedenti e realizzando autoritratti nei quali assume pose, abiti, acconciature e trucchi delle sue progenitrici. Gli autoritratti sono stampati ricreando le convenzioni fotografiche dell'epoca, sono virati in seppia o toni saturi, ricorrono a flou o a fondali neri per raggiungere una perfetta corrispondenza con gli originali. Le fotografie della madre, della nonna e delle ave sono poi accostate agli autoritratti dell'artista, in un'impossibile corrispondenza tra i tratti ereditari e lo scorrere del tempo. Tutti i progetti presentano degli elementi comuni: attingono, infatti, a scatti privati, prevedono un dittico che accosti l'immagine originale e la fotografia scattata a distanza di anni e, infine, sono inseriti in una serie. Ciò che cambia, invece, è la relazione dell'artista con i soggetti rappresentati, si passa dall'autoritratto nel caso della Hurskainen e della McConnell, al ritratto di amici o perfetti sconosciuti nel caso della Werning²⁴.

²⁴ L. Donghi e D. Toschi, *Al presente. Segni, immagini, rappresentazioni della memoria*,

I.II.III. Il Collage

A cavallo tra il XIX e il XX secolo, gli artisti iniziarono a incorporare nelle loro opere materiale esistente (cioè "materiale espressivo" non creato da loro stessi, ma "preso in prestito" dal mondo circostante). Gli artisti si ispiravano e utilizzavano qualsiasi cosa fosse a loro disposizione come mezzo espressivo: frammenti di giornali, fotografie, pubblicità e altri elementi dei media cominciarono a entrare nelle loro opere sotto forma di "collage". Gli elementi o le opere utilizzate e il modo in cui venivano combinate davano un significato diverso al materiale originale. Braque è stato il primo a incorporare frammenti presi dalla realtà per rappresentare la propria realtà; erano etichette e resti della vita quotidiana, come dimostra il titolo di uno dei suoi primi collage realizzati nel 1910, *Le Quotidien*. In effetti, questo primo residuo è un'iscrizione tipografica, un'appropriazione della letteratura. L'artista spiega il suo interesse a portare nelle sue composizioni aspetti della vita quotidiana, vagliati attraverso analisi frammentarie, considerandoli "come parte del desiderio di avvicinarsi il più possibile a un certo tipo di realtà"²⁵. Da lì, Picasso non ha resistito a sperimentare il Papier Collé. Lo seguì Juan Gris, che nel 1914 si dedicò a ritagliare in modo minuzioso e complesso, creando nelle sue opere ogni tipo di enigma. Tra alcune pratiche surrealiste, va ricordato il collage fotografico realizzato con le illustrazioni dei libri, magistralmente coltivato da Max Ernst e poi ripreso da Magritte. L'italiano Burri, in un'ottica molto più materialista, utilizzava stracci, carta e legno bruciati, plastica accartocciata, lenzuola o sacchi strappati. Incollò, saldò e persino cucì con un mestiere rozzo ma molto acuto: creò un'iconografia della sofferenza e della materia ferita²⁶.

I.II.IV. L'imitazione pittorica

Dopo questi movimenti, l'imitatore pittorico Mike Bidlo rivela un altro ramo di appropriazione in questa linea. Questo artista americano è un imitatore

PaviaUniversityPress, Pavia, 2017.

²⁵ V. Esgueva, *El signo tipográfico como herramienta aplicada al arte: Una aportación personal*, Tesi di dottorato, 2011, Università Politecnica di València, Valencia, in V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*.

²⁶ V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*.

professionista. Realizza repliche esatte di grandi artisti come Franz Kline, Klein o Picasso. Si appropria della loro tecnica, imita il loro stile e dà alle sue creazioni il diritto di negare l'artista su cui si basa²⁷. Naturalmente, tutti i titoli delle opere di Bidlo sono preceduti dalla sua ormai famigerata parola "Not" (una sublazione hegeliana della negatività): *Not Courbet*, *Not Picasso*, *Not Duchamp*, *Not Malevich...*²⁸. Proprio il caso *Not Picasso*, è una serie che si fa beffe dell'originalità nell'arte, poiché è impossibile per lo spettatore medio distinguere i dipinti di questa serie da quelli di Picasso. Non si tratta di un furto, di un falso o di una riproduzione. Non è un Picasso, non è un falso Picasso, non è una replica di Picasso, è un'opera originale di Bidlo. Il fenomeno dell'appropriazione nell'opera di Bidlo funziona contemporaneamente come un omaggio, ma anche, cosa più importante, come una critica (una negazione dialettica) della storia del Modernismo. Il curatore (Richard Milazzo) della mostra "Mike Bidlo. Nostalgia for Scandal" (una personale dell'artista tenutasi tra il 24 settembre e il 24 novembre 2022, presso la Galleria Milazzo di Modena), in cui sono state esposte 16 opere dell'autore realizzate tra il 1984 e i nostri giorni, ha commentato:

Due questioni controverse meritano di essere chiarite: chi vede nelle appropriazioni di Bidlo solo lo 'scandalo' del furto o del plagio, dovrebbe ricredersi. Perché se un artista dipinge un Caravaggio e lo spaccia come tale, come un quadro di Caravaggio, allora è quello che è: un crimine, una frode, perpetrata contro il pubblico. Ma se un artista dipinge un Caravaggio e lo intitola *Not Caravaggio* e lo firma con il proprio nome, allora quella è un'autentica opera d'arte dell'artista che la firma. La seconda questione, forse ancora più controversa, ha a che fare con l'ethos antiduchampiano di Bidlo, che si potrebbe addirittura definire Neodadaista, operante in molte delle istanze più radicali delle opere, tra cui le sue 'azioni' o performance, che comportano non solo l'autodistruzione (o, per dirla in modo più gentile, l'abnegazione) dell'Io o del Sé, nella personificazione di Mike Bidlo, ma la distruzione dell'opera d'arte in sé. Per un artista che potrebbe essere giustamente descritto come il continuatore della "tradizione" avanguardista di Duchamp e del readymade, trattando effettivamente i capolavori modernisti come readymade, è più che strano, o forse non lo è affatto, che Bidlo sovverta quella che è diventata la convenzione dell'appropriazione nell'arte contemporanea²⁹.

²⁷ V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*.

²⁹ Richard Milazzo, *Mike Bidlo Nostalgia for Scandal*, 2022, <https://www.itinerarinellarte.it/it/mostre/mike-bidlo-nostalgia-for-scandal-4438>

I.II.V. Il found footage

Il found footage ha caratteristiche proprie che lo separano da altre pratiche appropriate come il collage in pittura, poiché non si limita a riprodurre i meccanismi. Esso appartiene alla categoria dell'immagine in movimento, infatti le sue immagini sono soggette al movimento perpetuo e alle nozioni temporali del montaggio, qualcosa di estraneo alla pittura. Per questo, tale termine si è affermato nel contesto del cinema sperimentale o d'avanguardia. Come dice Eugeni Bonet, il concetto di montaggio è fondamentale, anche quando in pratica non interviene nel senso consueto del termine. Non si tratta tanto dell'atto di riassemblare (a volte anche solo di riformulare o ricontestualizzare), quanto di smontare e far dire alle immagini qualcosa di completamente diverso, molto spesso l'opposto, rispetto a ciò che si intendeva originariamente. Come abbiamo accennato, l'appropriazione, è un termine che è entrato nel gergo artistico negli anni Ottanta, generando i più svariati dibattiti su questioni come il plagio e la falsificazione, la citazione e il rifacimento, le nozioni di simulazione e simulacro, il principio del collage e il concetto di montaggio. Sebbene non si tratti di un concetto emerso nell'era postmoderna, è stato sviluppato durante le avanguardie storiche. Alla fine degli anni Ottanta del XIX secolo, si consolida la moderna cultura di massa, che modifica le esigenze culturali e consolida nuovi modi di produzione, democratizzando i beni di consumo e l'accesso alla cultura. Si crea una cultura di consumo uniforme, in cui la copia è il modo più efficiente per produrre ad alta velocità e a un prezzo ragionevole. Tutto questo per dire che il found footage, vicino al concetto di montaggio, nasce quasi parallelamente al cinema di finzione. Ne è un esempio l'opera della regista sovietica Esfir Shub, costituita dalla trilogia di documentari appropriati, *La caduta della dinastia Romanov*, *La grande strada* e *La Russia di Nicola II e Leone Tolstoj*, realizzati tra il 1927 e il 1928. Come commenta giustamente Noel Burch, se il modo istituzionale di rappresentazione prevede la giustapposizione di inquadrature organizzate in sequenze e, nella maggior parte dei casi, cerca di rendere invisibile il procedimento che lo rende possibile, il montaggio prevede piuttosto l'esibizione dell'operazione costruttiva e conferisce un carattere autonomo a ciascuna delle parti che compongono

il risultato finale³⁰.

Abbiamo visto dunque, come il collage e altri tipi di appropriazioni artistiche, hanno la capacità di veicolare una varietà molto ampia di messaggi e sono aperte a molteplici interpretazioni, facili o difficili da delucidare. Ma ciò che accomuna le opere appropriazioniste è che, ricollocando l'opera o le opere preesistenti in un contenuto diverso da quello che era originariamente il contesto della loro creazione, l'opera appropriata acquisisce un significato o un'espressione artistica totalmente diversa dal suo significato originario.³¹

I.III. Esempi di artisti appropriazionisti

Vorrei a questo punto portare all'attenzione alcuni esempi di artisti che hanno ricorso, nelle loro opere, alla pratica dell'appropriazione. Inizierò citando alcuni dei più famosi artisti internazionali per poi concentrarmi sull'esempio di tre artisti che lavorano con diversi metodi di appropriazione i cui risultati, in questo caso, sono molto lontani dall'opera originale. Sottolineo, inoltre, che dare conto di tutti gli artisti importanti che hanno utilizzato appropriazioni strategiche nella creazione delle loro opere d'arte è impossibile a causa della loro vastità, ed è lontano dagli obiettivi di questo elaborato. Tra i più importanti artisti appropriazionisti che utilizzavano immagini altrui per crearne altre al fine di trasmettere i loro messaggi politicamente critici, c'è John Heartfield, un artista molto noto a Berlino durante la Seconda guerra mondiale per i suoi fotomontaggi. Come possiamo vedere in *Und sie bewegt sich doch!* (Fig. 4), l'artista combina insieme un ritratto di Hitler, un disegno di un orso, una fotografia di un elmetto a cui aggiunge due corna e una palla del mondo, con il fine di dar vita ad un potente messaggio antifascista.

Un altro esempio di appropriazione come strumento espressivo di critica politica lo troviamo negli anni Cinquanta nella pratica artistica di Robert Rauschenberg che inizia a creare le sue "Combines" utilizzando ogni tipo di materiale per le sue opere. A partire dagli anni Sessanta Rauschenberg inizia a incorporare fotografie e

³⁰ *Apropiacionismo*, Università di Valencia, Dipartimento di Scultura.

³¹ V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*.

fotogrammi nelle sue tele per mezzo della serigrafia. In *Retroactive I*, (1963), per esempio, Rauschenberg utilizza un fotogramma di un discorso del presidente Kennedy pronunciato in televisione durante la crisi dei missili di Cuba nell'ottobre 1962. Non risulta che Rauschenberg abbia avuto problemi con l'appropriazione di questo fotogramma, ma un decennio più tardi subì una causa per uso non autorizzato di un'immagine appropriata. Tra le opere dell'artista c'era *Puul* (Fig. 5), una tela realizzata a partire da *Mexico diver* (Fig. 6), una fotografia del fotografo Morton Beebe di San Francisco che aveva scattato per una pubblicità di una macchina fotografica Nikon. Beebe citò Raushenberg in giudizio e il caso fu risolto in via extragiudiziale nel 1980. In seguito a questo incidente, Rauschenberg iniziò a utilizzare esclusivamente materiale di sua proprietà quando si trattava di incorporare fotografie nelle sue opere. Morton Beebe scrisse alla Casa Bianca nel 2010, in occasione dei Commenti pubblici sul Piano strategico congiunto per l'applicazione della proprietà intellettuale degli Stati Uniti, chiedendo quanto segue: "Vi incoraggio a rafforzare le leggi sui diritti intellettuali per proteggere meglio la comunità creativa dalla pirateria, anche dei nostri colleghi artisti"³².

Barbara Kruger è sicuramente un'altra artista nota per le sue opere appropriazioniste. La sua tecnica più comune è quella del collage, anche se nelle opere più recenti utilizza anche audiovisivi e installazioni sonore. L'artista utilizza fotografie di altri autori a cui aggiunge un testo con l'intento di provocare lo spettatore, come quella commissionata dal "New York Magazine" nell'ottobre 2016. La foto utilizzata in questo caso è di Mark Peterson, collaboratore regolare del New York Magazine e fotografo noto per le sue fotografie delle campagne presidenziali statunitensi.

Tra i grandi artisti appropriazionisti c'è anche il già citato Andy Warhol, padre del movimento della Pop Art. Tra le tecniche da lui sviluppate ci sono il collage, la serigrafia e l'uso della ripetizione di immagini che prende in prestito da qualsiasi ambito che lo circonda: pubblicità, televisione, ecc. Tra le opere più famose di Warhol c'è la serie su Marilyn, realizzata utilizzando una delle fotografie scattate per la campagna pubblicitaria del film "Niagara". Warhol si appropriò della foto senza il permesso del proprietario e xerografò il ritratto di Marilyn prima su una tela dorata e dando così vita alla sua famosa serie *Marilyn*. Ma questo non è l'unico esempio di

³² E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

appropriazione di immagini altrui da parte di Warhol. Le immagini di Elvis Presley, della famosa Campbell's Soup, di cui ha riprodotto il logo, trasformandola nella più famosa zuppa in scatola della storia, o delle scatole di sapone Brillo Box, sono alcuni degli esempi più celebri. L'appropriazione di tutte queste immagini, ripetute in serie, era finalizzata a osannare la cultura commerciale di massa e l'opulenza americana degli anni Sessanta. Quindi, appropriarsi di immagini della cultura popolare e commerciale era inevitabile se il loro messaggio era un commento critico o ironico sui media e sulla produzione di massa. Così Warhol, come Rauschenberg, ha dovuto affrontare cause legali per l'uso non autorizzato di fotografie. La prima risale al 1966, quando la fotografa Patricia Caufield gli fece causa per aver utilizzato le sue fotografie di fiori di ibisco nella serie *Flowers*, apparsa su una rivista del 1964 (e successivamente venduta da Christies per 8.411.750 dollari). Come per Rauschenberg, il caso fu risolto in via extragiudiziale e la querelante accettò un risarcimento per l'uso delle sue foto. Anche i fotografi Fred Ward e Charles Moore hanno esercitato i loro diritti d'autore rivendicando la copia non autorizzata delle loro opere da parte di Warhol. Il primo era il fotografo autore delle fotografie originali di Jackie Kennedy di cui Warhol si era appropriato e il secondo era l'autore della serie esposta a Parigi, *Death in America*, fotografie cariche di critica politica legate al movimento per i diritti civili. La foto di Moore, che ritraeva manifestanti neri brutalmente attaccati dai cani della polizia, fu pubblicata su "Life Magazine" e Warhol la riutilizzò per creare un'altra delle sue famose serigrafie, *Race riot*. A seguito di queste denunce, Warhol smise di utilizzare immagini altrui. Nel 1996, dopo la morte di Warhol, il "Time" e Henri Dauman, autore di una foto di Jackie Kennedy utilizzata da Warhol per creare l'opera *16 Jackies* del 1964, fecero causa alla Andy Warhol Foundation. Il caso, come il precedente, fu risolto in via extragiudiziale.

Un'altro famoso artista che ha utilizzato opere altrui è stato Roy F. Lichtenstein, uno dei maggiori rappresentanti della Pop Art, che, insieme a Warhol e Jasper Jones, ha messo in discussione l'arte tradizionale ed elitaria basandosi su immagini della cultura di massa accessibili a chiunque. La sua ispirazione principale erano i fumetti, anche se verso la fine della sua carriera ha creato anche versioni di capolavori di Cézanne, Van Gogh e Picasso. Nelle sue opere basate sui fumetti, aggiungeva il suo

tocco personale cambiando alcuni dettagli o modificando leggermente il contenuto dei panini.

Elaine Frances Sturtevant, invece, è stata un'artista americana nota soprattutto per le sue riproduzioni accuratamente imprecise di opere di altri artisti. Sturtevant ha iniziato a copiare il lavoro degli artisti suoi contemporanei nel 1964, utilizzando le opere più importanti della sua generazione come pretesto per esplorare il concetto di originalità e autorialità. Le sue opere imitano le copie dei suoi colleghi artisti, sempre baroni, come Andy Warhol, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Frank Stella, e più tardi anche Marcel Duchamp o Joseph Beuys. Le domande che Sturtevant solleva con le sue opere sono le stesse che si sono posti i teorici chiave dell'estetica del XX e XXI secolo come Walter Benjamin o Baudrillard, e più tardi con la comparsa del mezzo digitale come strumento espressivo: esistono l'originalità e il concetto di opera "unica"? È rilevante il concetto di autorialità? Quali sono i meccanismi di produzione, circolazione, ricezione e canonizzazione dell'arte contemporanea?

Per quanto riguarda gli anni Novanta, va menzionato il celebre videoartista Douglas Gordon, le cui creazioni artistiche esplorano il concetto di memoria e ripetizione.

L'opera *24 Hour Psycho* è una riproduzione del celebre film di Hitchcock del 1960 proiettata a una velocità molto bassa (2 fotogrammi al secondo), in modo tale da distorcere completamente la percezione del tempo. C'è da sottolineare che nel 1993 il rapporto del pubblico con il mondo della cultura di massa stava cambiando: portare un film iconico come *Psycho* di Hitchcock fuori dai cinema o dall'home cinema e trasferirlo nelle sale di proiezione era assolutamente rivoluzionario. *24 Hour Psycho* entrò a far parte della cultura globale dell'arte contemporanea, tanto che il celebre scrittore americano Don DeLillo incorporò l'opera nelle scene principali del suo romanzo "Point Omega"³³.

Come già anticipato, procederei ora a citare tre autori che si avvalgono della pratica dell'appropriazione, in questo caso però, discostandosi in gran parte dall'opera originale. Il primo tra questi è Benjamín Domínguez. Nato a Chihuahua (Messico), è conosciuto come il pittore del dolore e della gioia. Ha vissuto la crisi dell'arte messicana e l'affermarsi dell'arte moderna in patria. Pur sperimentando quest'ultima,

³³ E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

finì per innamorarsi del barocco e dei suoi valori: austerità, manifestazione del dolore, gioia, sontuosità e teatralità delle composizioni. Il progetto più ambizioso della sua carriera, *Homenaje a Jan van Eyck: variaciones sobre el matrimonio Arnolfini*, è stato esposto al Museo del Palacio de Bellas Artes in Messico nel 1985, per il cui progetto, l'artista ha lavorato con un appropriazionismo seriale: 20 diverse reinterpretazioni dello stesso dipinto. Benjamin utilizza la tecnica della tempera e la combinazione con l'olio per dare un nuovo significato all'opera originale introducendo elementi contemporanei e inventando i fotogrammi più significativi della vita coniugale degli Arnolfini. Con il suo lavoro, ci permette di entrare nella realtà possibile oltre il momento delle nozze, ricreando la scena dopo quella raffigurata nel dipinto. Benjamin illustra ciò che potrebbe accadere a questi due esseri chiusi nelle convenzioni e nei simboli dell'epoca, e concede loro quel tempo in modo che possiamo vedere un altro tipo di relazione e di azioni tra i due sposi. Le variazioni si svolgono all'interno di quella camera da letto in una trama ossessiva in cui il piacere e il dolore sono il tema principale. Con il suo progetto, Benjamin difende il legame indissolubile tra arte classica e moderna, che in questo caso serve a esaltare l'appropriazionismo: "L'arte non ha tempo, non è né antica né moderna, ma passa e cambia. Avrà le sue variazioni, ma in realtà quello che dipingiamo ora è uguale a quello che dipingevano allora, compresi i temi"³⁴.

Il secondo artista del trio è Eisen Bernard Bernardo (1986). Nato in Vietnam, è un graphic designer che, senza aver studiato arte, si è ritagliato uno spazio nell'arte digitale con le sue ingegnose creazioni. Ha iniziato a produrre questo tipo di arte nel 2008 come autodidatta. I suoi collage integrano magistralmente le immagini, tenendo conto di fattori come le posture dei personaggi, il colore della composizione e la collocazione logica nella scena. Da segnalare sicuramente il progetto *Mag+Art*, in cui mescola dipinti classici di autori molto rilevanti come Botticelli, Klimt, Picasso, Jacques-Louis David, con copertine di riviste, come "Life", "Vanity Fair", "Esquire" e "Rolling Stone". Copertine con protagonisti personaggi dell'attualità politica e sociale, anch'essi noti a tutti, riuscendo a sovrapporre la figura che appare sulla rivista al dipinto, facendola coincidere esattamente con il personaggio originale e

³⁴ *Benjamín Domínguez en el Milenio visto por el arte*, video, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=tLPIsPG4fdcn>, in V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*.

cambiandone il volto e con esso l'identità. È come se un vero e proprio intruso fosse entrato nel quadro, provocando una percezione sorprendente. Bernardo colloca due contesti separati da secoli sotto la stessa narrazione e crea una lettura olistica, secondo la sua intenzione di rendere omaggio alle riviste come legame con la cultura popolare. Con un approccio simile, che prevede l'unione di immagini provenienti da due mondi diversi, sviluppa il progetto *Logo+Art*. L'artista, poi, combina l'immagine di loghi e marchi noti con i soliti dipinti, la cui unione non è casuale, ma cerca la sua relazione attraverso il tema di quelle stesse immagini, ma non attraverso le chiavi estetiche. La coesione che propone tra il logo del coniglio di Playboy e la lepre di Dürer, ad esempio, è sorprendente. Ci porta a una riflessione sull'individuo che dipinge come atto di creazione personale, con il collettivo che è predeterminato dai marchi di consumo, il corporate³⁵.

Terzo e ultimo esempio, è quello rappresentato dal collettivo artistico spagnolo Equipo Crónica, che originariamente costituiva la Estampa Popular Valenciana. Formata da Manuel Valdés, Rafael Solbes e Antonio Toledo, essi erano impegnati in un'arte di squadra come rifiuto dell'individualità artistica, un'arte che è cronaca di una realtà che invitavano a mettere in discussione socialmente e politicamente. Facevano parte del movimento della Pop Art spagnola, che misero al servizio della satira, differenziandosi dall'inconsistenza della Pop Art americana. Nelle loro opere vediamo come recuperavano immagini note e vi introducevano elementi totalmente estranei alla composizione, alla gamma cromatica, anacronistici e in disaccordo con il soggetto. Questa invadenza può sembrare a prima vista insensata, ma alla fine riescono a contestualizzare questo amalgama di informazioni disparate nello stesso formato, incorporando nuove letture politiche, critiche e sarcastiche. È il caso di opere come *El intruso* o la serigrafia *Guernica*, dove utilizzano formule artistiche della Pop Art, accostando il dramma e la violenza della guerra all'umorismo e alla fantasia dei fumetti³⁶.

Per concludere questo primo capitolo, possiamo dire che l'arte, come ogni scienza, deve cercare sostegno nei risultati, nei riferimenti e nelle letture già scoperte per

³⁵ V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*.

³⁶ V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*.

garantire la sua evoluzione. È l'unico modo per stimolare e progredire, trovando nuove visioni da ciò che è già stato inventato. Questo assioma fornisce una risposta alla liceità di ricorrere a qualcosa che è già stato diffuso, come stimolo per creare nuove conclusioni artistiche. Assume ancora più significato se ci collochiamo nelle società odierne, in cui una pleora di immagini iconografiche si è installata nella nostra memoria, cosicché l'appropriazione o il suo nuovo uso possono essere una risorsa in risposta a questa saturazione di immagini globali. In un contesto di sovraesposizione nasce la possibilità del riciclo visivo, che ci obbliga a riutilizzare ciò che già esiste per non continuare a contaminare. Senza esserne consapevoli, potremmo aver creato una discarica di immagini, parallelamente alla società dei consumi, da continuare a conservare e utilizzare. L'appropriazione viene difesa come efficace mezzo creativo, perché è uno strumento di visibilizzazione, in quanto riesce a dare ulteriore visibilità a un'immagine, perché conferisce autorità a qualcosa di conosciuto e registrato dalla società. L'appropriazione riesce a riqualificare l'arte e le immagini che ci circondano e che potrebbero essere state dimenticate. Il processo creativo, utilizzato in questo caso dagli artisti, richiede un ordine procedurale consolidato basato su: percepire, identificare, interpretare e significare. In questo modo, viene proiettato un nuovo significato, condizionato dalla percezione attuale che abbiamo della realtà. Si potrebbe dire che si tratta di una somma di contenuti, talvolta con sfumature di umorismo, ironia o critica, che ci raggiungono sotto forma di ammiccamenti percettivi. Sono immagini invisibili archiviate nella nostra ragione, che diventano visibili e riusciamo a ricordare al minimo segno di rappresentazione. Si materializzano perché fanno parte dell'immaginario collettivo, esistono. D'altra parte, essendo contenuti universali, sono in grado di raggiungere allo stesso modo culture e strati sociali diversi³⁷.

Capitolo II. L'era della post-produzione: la perdita dell'originalità?

³⁷ V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*.

III.I. La post-produzione

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, copiare, reinterpretare, citare e tradurre sono tutti termini che sono stati utilizzati come descrizioni alternative per quel fenomeno noto come “appropriazione”, termine che designa quell’operazione che consiste nel prendere o fare uso di qualcosa senza autorità o diritto legale¹. Dunque, per quanto riguarda l’ambito artistico, non si tratta più di fabbricare un oggetto, ma di selezionarne uno tra quelli in circolazione sul mercato culturale, di utilizzarlo e modificarlo. Ecco che non ci si pone più nei termini di un “Che fare di nuovo?”, bensì “Cosa fare con quello che ci troviamo?”, perché gli artisti, in questa nuova fase, programmano le forme più che comporle. Secondo Nicolas Bourriaud, critico d’arte e curatore francese a noi contemporaneo, imparare a servirsi delle forme significa sapere come abitarle e farle proprie². Egli, inoltre, sostiene che la supremazia della cultura dell’appropriazione sia qualcosa che tende ad abolire il diritto di proprietà delle forme stesse e a favorire un’arte così detta della postproduzione. Come già detto, gran parte della produzione delle immagini artistiche e fotografiche contemporanee, è piena di artisti che riprendono o che citano, re-interpretano, ri-elaborano opere e immagini già esistenti, conferendo loro un significato nuovo e Nicolas Bourriaud nel suo saggio *Postproduction*, individua nei primi anni Ottanta le radici di questo nuovo fenomeno, quando, appunto, gli artisti cominciano a creare opere d’arte sulla base di opere già esistenti³⁸. Uno dei paradigmi della post-produzione di Borriaud è un’arte basata sulla giustapposizione di taglio e montaggio senza soluzione di continuità, caratteristiche proprie dell’arte del XX secolo. Questa estetica della post-produzione, è accresciuta dagli strumenti forniti dalle nuove tecnologie, un’idea che si ricollega a quella di Lev Manovich il quale afferma, in *Il linguaggio dei nuovi media*, che a partire dagli anni Novanta è iniziato un cambiamento fondamentale con la composizione digitale, poiché “i media separati hanno cominciato a combinarsi in mille modi. Così (...) il medium “puro” delle immagini in movimento divenne l’eccezione e i media ibridi la norma”³⁹. Nicolas Borriaud situa queste pratiche come un insieme di atteggiamenti artistici

³⁸ N. Bourriaud, *Postproduction. Come l’arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano, 2004.

³⁹ L. Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Paidós, Barcelona, 2008, in *Apropriadionismo*, Universidad de Valencia, Dipartimento di Scultura.

contemporanei basati sulla copia e l'appropriazione, racchiudendoli sotto i processi di "post-produzione", integrando in questo nuovo termine i concetti di produzione e riproduzione. Originariamente, il termine post-produzione ci colloca nell'ambito del montaggio cinematografico e degli effetti digitali, ma Borriaud lo applica al campo della produzione artistica. Come si è visto, all'inizio degli anni '90, gli artisti hanno riutilizzato e ricomposto opere realizzate da altri autori, appropriandosi di prodotti culturali disponibili. Conseguenza di ciò è la scomparsa delle distinzioni tra creazione e lavoro, produzione e consumo, opera originale e ready-made⁴⁰. Per il critico d'arte francese, l'esempio più chiaro di appropriazione è l'attività del DJ, ovvero colui che ri-produce prodotti già registrati da altri prima di lui. Il suo lavoro consiste, infatti, sia nel proporre un viaggio personale attraverso il proprio universo musicale (la sua playlist), sia nel collegare questi elementi in un certo ordine per creare un'atmosfera e generare un feedback con le persone che ballano sulla pista⁴¹. Rispetto a questo, la citazione musicale è diventata particolarmente rilevante con il campionamento musicale, in quanto si tratta di una tecnologia che è parte essenziale della musica di oggi⁴². I musicologi considerano citazioni i casi in cui il campione non è stato quasi modificato, in modo da poter identificare chiaramente l'opera di partenza⁴³. Il campionamento musicale, come tendenza artistica, rientra nel fenomeno postmoderno della "decostruzione e ricontestualizzazione" dell'arte, noto nel campo delle arti visive come la già citata "arte dell'appropriazione"⁴⁴. Sebbene sia ovvio che la maggior parte dei compositori utilizzino il campionamento per inserire nella propria musica frammenti di successi commerciali al fine di attirare il pubblico, alcuni casi di campionamento possono fornire un messaggio o un contenuto

⁴⁰ *Apropiacionismo*, Universidad de Valencia, Departamento de Sculptura.

⁴¹ *Intervención, apropiación, cita y resignificación: ampliando el espectro creativo*; <http://www.ricardodearmas.mibvc.com.ar/Intervencion,%20apropiacion,%20cita%20y%20resignificacion%20ampliando%20el%20espectro%20creativo.pdf>

⁴² A. Baldwin, *Music Sampling and De Minimis Defense: A Copyright Law Standard*, UIC Review of Intellectual Property Law, Vol. 19, 2020, pp. 312, in A. Esteve Pardo, *Cita y apropiación artística: insuficiencias de la Ley de Propiedad Intelectual española frente al Convenio de Berna y el Derecho europeo*, in "InDret", Universidad de Barcelona, 2021.

⁴³ D. Metzger, *Quotation and Cultural Meaning in XX Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, in A. Esteve Pardo, *Cita y apropiación artística: insuficiencias de la Ley de Propiedad Intelectual española frente al Convenio de Berna y el Derecho europeo*.

⁴⁴ J. Okpaluba, *Digitisation, Culture and Copyright Law: Digital Sampling*, Tesi di dottorato, King's College, University of London, Londra, 2000, p. 299, in A. Esteve Pardo, *Cita y apropiación artística: insuficiencias de la Ley de Propiedad Intelectual española frente al Convenio de Berna y el Derecho europeo*.

attraverso il contrasto che il campione produce nell'opera che lo incorpora. In effetti, questo meccanismo ha permesso ai creatori di musica rap di affermare le proprie tradizioni culturali africane e afroamericane, in contrapposizione alla musica occidentale⁴⁵. Il messaggio del campionamento può essere un omaggio o una ridicolizzazione dell'opera preesistente, o semplicemente la produzione di un contrasto sonoro tra passato e presente.

Una delle novità e degli aspetti più interessanti che si possono intravedere nella lettura del libro di Bourriaud, è l'indistinzione che stabilisce tra "l'artista" consacrato e l'utente consumatore che opera nelle reti sociali, poiché entrambi si occupano di "post-produrre" quei frammenti culturali estratti dalla marea di segni in cui navigano alla deriva (una deriva rimbaudiana, nel *bateau ivre* della cultura spettacolare contemporanea)⁴⁶. Con l'avvento di Internet, infatti, l'utente ha abbandonato il suo ruolo passivo ed è diventato un nuovo creatore. Rocero lo definisce "prosumer" (neologismo derivante dalla combinazione dei termini *producer* e *consumer*). "Il prosumer non è un "produttore che consuma" i propri oggetti prodotti, poiché non produce questi oggetti di consumo *ex nihilo*, ma attraverso operazioni di selezione e ibridazione di simboli culturali (*sampling*, *retweeting*, *remake*, *cover*, *mash-up*, *reblog*), occupandosi di (ri)elaborare il proprio oggetto "artistico". Il prosumer non sarebbe, quindi, un "produttore che consuma", ma un "postproduttore che consuma" gli oggetti postprodotti da lui stesso e da altri, e quindi potrebbe essere conveniente, o semplicemente suggestivo, semplificare e riassumere questa contorta equazione nel termine "postprosumer". Per Bourriaud, anche se potrebbe sembrare che la logica del *mash up*, portata avanti dalla figura del post-produttore, sia una reazione critica alla sovrapproduzione di immagini, non è così. Al contrario, il post-produttore non vive la sovrapproduzione immaginaria come un problema, ma come un "ecosistema culturale".

Come afferma Umberto Eco, l'opera artistica, dunque, cessa di essere qualcosa di finito per diventare un'opera post-prodotta all'infinito attraverso la catena infinita e

⁴⁵ Ivi, pp. 300 – 301, in A. Esteve Pardo, *Cita y apropiación artística: insuficiencias de la Ley de Propiedad Intelectual española frente al Convenio de Berna y el Derecho europeo*.

⁴⁶ I. Roncero, *Producción, re-producción, post-producción. La culminación de los procesos de desaturización de la obra artística en el contexto de las nuevas tecnologías*, in "Revista Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, núm. 16," Settembre 2011, in *Apropiacionismo*, Universidad de Valencia, Dipartimento di Scultura.

rizomatica dei contributi. Gli utenti, dunque, sono consumatori di contenuti, nello stesso momento in cui li producono e alludono a loro volta ad altri oggetti culturali, abolendo il copyright e proponendo la collettivizzazione della proprietà intellettuale (Creative Commons). Con le parole di Bourriaud:

Possiamo dire che gli artisti che inseriscono il proprio lavoro in quello di altri contribuiscono ad abolire la tradizionale distinzione tra produzione e consumo, creazione e copia, opera pronta e opera originale. Il materiale che manipolano non è più materia prima. Per loro non si tratta più di elaborare una forma a partire da una materia prima, ma di lavorare con oggetti che già circolano sul mercato culturale, cioè già informati da altri⁴⁷.

In conclusione, possiamo osservare che negli ultimi decenni lo spettatore ha guadagnato protagonismo. Come aveva annunciato Marcel Duchamp, ora è lo spettatore a dover ricostruire il contenuto dell'opera, un'opera piena di riferimenti e citazioni di altre opere. Non è più uno spettatore passivo che osserva, ma uno spettatore attivo e critico che, ricomponendo questa apparenza frammentata e generando l'unità definitiva di significato, mette parte della sua conoscenza ed esperienza al servizio della valutazione dell'opera⁴⁸. In merito a ciò, non si può non citare *La muerte del autor* del 1967 di Roland Barthes, un testo che ha avuto un impatto anche sulla concezione delle arti visive a partire dalla sua teoria post-strutturalista, dove l'autore annuncia e pone fine alla modernità. Citando le parole dell'autore:

Un testo è composto da molteplici scritture [...] ma c'è un luogo in cui tutta questa molteplicità è raccolta, e questo luogo non è l'autore [...] ma il lettore: il lettore è lo spazio stesso in cui si iscrivono tutte le citazioni che compongono una scrittura, senza che nessuna di esse vada persa⁴⁹.

Non è che l'autore sia scomparso, ma il suo protagonismo come generatore di senso si è spostato verso lo spettatore. Ogni testo è infatti un compendio di citazioni tratte

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ A. Esteve Pardo, *Cita y apropiación artística: insuficiencias de la Ley de Propiedad Intelectual española frente al Convenio de Berna y el Derecho europeo*, in "InDret", Universidad de Barcelona, 2021.

⁴⁹ M. Sánchez Gómez, *Plagio y apropiación. Estrategias artísticas de subversión representativa*, in "Intervenciones Filosóficas: filosofía en acción", atti del convegno (XLV Congreso de Filósofos Jóvenes, Granada 2008), p. 10, in *Apropiacionismo*, Universidad de Valencia, Departamento de Scultura.

dalla totalità della cultura, un gioco di rimandi ad altri testi, come un ipertesto. Nello stesso periodo in cui Barthes proponeva la scomparsa dell'autore, Umberto Eco pubblicava la sua *Opera Aperta* (1962). In esso troviamo anche l'idea dell'opera in movimento, vale a dire che, attraverso l'apertura, il lettore riscrive il testo e diventa autore, assumendo che l'opera si basa sulla polisemia, una pluralità di significati, generando il concetto di lettore-autore⁵⁰.

II.II Il Reenactment

È così che, in questo nuovo contesto culturale, i concetti di originalità (essere all'origine di) e di creazione (creare qualcosa dal nulla) svaniscono lentamente³.

Come già sottolineato più volte, la ripetizione, benché a lungo svalutata fino al postmodernismo, ha sempre fatto parte della nostra pratica artistica. È innegabile il fatto che gli artisti siano da sempre in dialogo con chi li ha preceduti, attraverso gesti di appropriazione più o meno consapevole e di ripetizione. Interessante a questo punto è il concetto di reenactment, un termine che nel corso tempo, ha assunto connotazioni diverse a seconda del contesto specifico in cui viene utilizzato. Per citarne due tra le più rilevanti, esso può significare "ripetere le azioni (di un evento o di un incidente precedente)", ma anche "agire o recitare di nuovo", la definizione che a noi interessa maggiormente per il discorso che stiamo costruendo. La prima nozione è meno interessante perché si riferisce principalmente alla tendenza della *Living History*, cioè al revival storico come forma di intrattenimento e di memoria collettiva costruita attraverso l'atto di "fare esperienza". La seconda definizione è legata alla prima, ma va direttamente al cuore della questione: si riferisce infatti alle arti dello spettacolo, dove il sostantivo riattivazione ha avuto origine, ma all'interno di una prospettiva più ampia e una crescente persistenza dagli anni '90 in poi, collegandolo ad altri idiomi artistici. Sebbene in entrambi i casi costituisca un tentativo di riportare in vita (o al presente) la storia, a differenza del *Living History*, la riattivazione come forma d'arte è un gesto interpretativo che non produce mai una vera e propria ripetizione, ma implica sempre una variazione dipendente innanzitutto dal diverso momento e contesto in cui si svolge e in secondo luogo, dall'atto

⁵⁰ *Apropiacionismo*, Universidad de Valencia, Dipartimento di Scultura.

interpretativo che fa parte del processo di riattivazione⁵¹. Infatti, come ci dice Antonin Artaud, “Un gesto teatrale non può mai essere fatto due volte allo stesso modo”⁵². Questa mania contemporanea per il “ri-”, nella quale, oltre al ricostruire, si possono far rientrare innumerevoli azioni complementari, come riunire, riciclare, rieditare, rinnovare, riattivare, rivalutare culturale, non è spiegabile liquidandola frettolosamente come nostalgico recupero del passato, “febbre d’archivio” o celebrazione feticistica. Le sue origini vanno ricercate in quella diffusa arte novecentesca dell’appropriazione, del riciclo, del remake (e del montaggio), che abbiamo trattato nel capitolo precedente, il cui eco risuona ancora con forza nel presente e che, a ben guardare, è “antica quanto la cultura stessa”⁵³. Se ne siamo ancora così suggestionati è perché, dopo il 1989, ha avuto un nuovo impulso. Nella nostra era, che coincide con la presunta fine della storia, “l’istinto atavico che induce l’arte, ma anche la cultura in generale, a guardare avanti, ovvero al futuro, è stato sostituito, in assenza di un futuro, da una passione divorante per il passato e più precisamente per la storia dell’arte stessa”⁵⁴. Siamo contagiati dalla:

[...] funzione mnemonica che l’arte svolge in quest’epoca di oblio accelerato e di completa esternalizzazione della memoria; sia il remake sia la riproposizione rappresentano l’operato di una storia dell’arte eretica, ansiosa di tenere viva la memoria di ciò che rischia costantemente di essere dimenticato, marginalizzato, spazzato via⁵⁵.

I remake, quindi, svolgono un ruolo educativo ricostruttivo che garantisce la perpetuazione di una storia dell’arte “altra”, al di fuori dei confini e delle costrizioni del canone e del mainstream, una storia che è veramente scritta dagli artisti in prima persona. Attenzione, quindi, a non scambiare per un esercizio accademico e nostalgico, che nasconde una mancanza di nuove idee: il reenactment, infatti, è un

⁵¹ C. Baldacci, *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art*, in “Re-: An Errant Glossary”, a cura di C.F.E. Holzhey, A. Wedemeyer, ICI Berlin Press, Berlino, 2019.

⁵² Artaud quoted in Amelia Jones, *The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History*, in *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, ed. by Amelia Jones and Adrian Heathfield (Bristol: Intellect, 2012), p. 11, in C. Baldacci, *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art*.

⁵³ D. Roelstraete, *Ri-fare: l’eterno ritorno dell’oggetto*, in Celant 2013, pp.664-667, in C. Baldacci, C. Nicastro, *Il Bilderatlas Mnemosyne ri-visitato: una mostra e un convegno a Karlsruhe*, in “Engramma”, 2017.

⁵⁴ C. Baldacci, C. Nicastro, *Il Bilderatlas Mnemosyne ri-visitato: una mostra e un convegno a Karlsruhe*.

⁵⁵ D. Roelstraete, *Ri-fare: l’eterno ritorno dell’oggetto*, in Celant 2013, pp.664-667, in C. Baldacci, C. Nicastro, *Il Bilderatlas Mnemosyne ri-visitato: una mostra e un convegno a Karlsruhe*.

invito a guardare oltre, a una storia dell'arte diversa, lontana dai canoni convenzionali, per ri-scriverla. Cristina Baldacci nel suo saggio *Re-Presenting Art History - An Unfinished Process*, afferma che come pratica dell'artista o del curatore, la riattivazione comporta una serie di questioni che riguardano soprattutto il legame con i contesti istituzionali e le strutture socio-politiche in cui le opere d'arte sono inserite; il processo di selezione delle opere; le differenze che si verificano tra "originale" e copia nel processo di ripetizione o adattamento/revisione. Il primo potrebbe essere formulato come: che tipo di cambiamento si produce nell'intervallo di tempo che separa l'originale dalla sua riattivazione, da un punto di vista storico-critico, cognitivo-percettivo, linguistico-formale, oltre che espositiva? Come sottolinea Baldacci, per approfondire questo punto, è importante considerare che la riattivazione è di per sé un'azione anacronistica, in quanto in esso coesistono due temporalità diverse, il passato e il presente. Nella maggior parte dei casi, l'intervallo è un breve periodo di tempo, che permette a coloro che hanno già visto o sperimentato l'originale" di sperimentarlo di nuovo, in un nuovo qui e ora. Mentre, per coloro che non hanno memoria dell'evento precedente (sia esso un gesto, un'opera o una mostra), è un'occasione unica per vederlo nel presente, anche se un evento replicato non può più essere lo stesso⁵⁶.

II.II.I Il reenactment del corpo dell'artista

Uno degli aspetti più interessanti del reenactment (come riappropriazione e reincarnazione) è il corpo dell'artista performer che dà forma e sostanza ad opere d'arte provenienti da epoche, contesti e linguaggi differenti, come è accaduto in *Seven Easy Pieces*, l'opera più celebrata e criticata di Marina Abramović messa in scena al Guggenheim Museum di New York nel 2005. Come ci dice Cristina Baldacci in *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art*:

Mettendo in scena e incarnando di nuovo immagini esistenti che l'artista performer può, di volta in volta, prendere dal proprio repertorio e da quello altrui, oppure dalla storia dell'arte e dall'immaginario visivo, le transizioni

⁵⁶ C. Baldacci, *Re-Presenting Art History: An Unfinished Process*, in "Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory", ed. by Cristina Baldacci, Clio Nicastro, and Arianna Sforzini, Cultural Inquiry, 21 (Berlin: ICI Berlin Press, 2022), pp. 173–82.

culturali vengono riattivate e viaggiano nel tempo sotto forma di comportamenti ritualizzati o addirittura di partiture, dove la partitura, presa dall'ambito museale, è da intendersi in senso più ampio come codice, cioè come sistema di segni. In questo modo il corpo diviene un "atlante di gesti", cioè un archivio di movimenti, esperienze e forme con una forte carica simbolica⁵⁷.

Il reenactment, quindi, nella sua essenza, recupera il concetto di duplicazione e la fedeltà verso un'opera precedente, ma sposta l'attenzione verso il processo di ricostruzione di un atto, di un evento. Come già sottolineato, ruolo cruciale è assegnato alla ri-messa in scena, ai soggetti, alla loro azione e non a caso il termine reenactment intercetta un ambito di studi che ragiona sulla performance nel contesto artistico e teatrale. La riproduzione, benché possa essere un omaggio, non intende tuttavia promuovere una monumentalizzazione dell'evento o dell'immagine originale, ma diviene per gli autori uno strumento critico di grande interesse che può essere piegato a diverse necessità. Nelle arti visive diversi artisti hanno imperniato la loro opera sul connubio tra fotografia e performance, interpretando camaleonticamente icone e miti della contemporaneità, come la già citata Cindy Sherman, Eleanor Antin, Nikki S. Lee e Yasumasa Morimura. Questi artisti condividono con Sherrie Levine il lavoro materiale e teorico sulle forme di appropriazione artistica, facendo riferimento a un immaginario visivo e in alcuni casi riproducendo esattamente uno scatto o rimettendo in scena un evento attraverso pratiche di reenactment. L'appropriazione e la replica passano qui attraverso il corpo stesso dell'artista che si fa medium malleabile, reinterpretando codici culturali, razziali, pittorici, di genere o altro e traslandoli in un nuovo contesto, rendendoli visibili allo spettatore⁵⁸. Passando all'immagine in movimento un importante esempio di reenactment è *Ritratto (Futago)* (Fig. 7) del 1988 di Masumasa Morimura, in cui l'artista veste i panni della famosa *Olympia* di Édouard Manet (1863) (Fig. 8). Se *l'Olympia di Manet* è un'esplorazione del contrasto e del colore che demarca le chiare differenze tra le due donne rappresentate (di origine europea contro africana, prostituta contro serva), in *Futago* i contrasti di colore sono stati

⁵⁷ C. Baldacci, *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art*, p.62.

⁵⁸ L. Donghi e D. Toschi, *Al presente. Segni, immagini, rappresentazioni della memoria*, PaviaUniversityPress, Pavia, 2017.

ridotti: i bianchi e le creme brillanti sono sostituiti dalla carnagione più scura di Morimura e da un kimono drappeggiato disteso sul letto. In questo modo Morimura assume il ruolo sia dell'Olympia che della sua serva. Attraverso una lettura post-colonialista possiamo affermare che qui Morimura gioca sullo stereotipo occidentale dell'odalisca (le odalische erano donne nude o seminude rappresentate reclinate in modo provocante, es. *La Grande Odalisca di Ingres*, 1814, *L'Olympia di Manet* ecc). Queste figure, spesso interpretate dal pubblico occidentale come amanti o prostitute, incorporano nelle loro scene elementi che fanno pensare a un luogo esotico in Oriente. Ciò che Morimura compie, dunque, è un'appropriazione culturale inversa, in quanto l'artista incorporando il proprio corpo asiatico nella scena, pone in una situazione di svantaggio lo spettatore che è inizialmente catturato da un'immagine familiare, ma presto vede le proprie nozioni su quell'immagine sfatate e messe in discussione. Morimura così assume il ruolo dell'Occidente ponendosi nella situazione di potere ed esercitando il suo controllo sulle immagini occidentali attraverso l'inserimento del suo corpo nelle immagini⁵⁹. Un esempio che ho trovato molto significativo, presentato da Cristina Baldacci in *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art*, è quello della performer Alessandra Pirici, coreografa delle così dette "azioni continue", dove i corpi dei performer diventano un media che traduce e trasmette la memoria culturale e la storia visiva come immagini vive o contro-narrazioni. Recentemente queste azioni sono arrivate a criticare le fissazioni canoniche, la sovranità dei dati e i meccanismi di filtro. Come racconta Baldacci, dopo aver raggiunto notevole visibilità nella scena artistica nel 2011, la sua svolta è avvenuta quando ha partecipato, insieme a Manuel Pelmuş, alla 55° Biennale di Venezia (2013), presentando una retrospettiva immateriale della Biennale nel padiglione rumeno, nella cui occasione, i due, hanno dimostrato che la storia, e in particolare la storia dell'arte, può essere fatta trasformando l'oggetto-documento reale (in questo caso una selezione di opere d'arte realizzate con diversi media ed esposte alla Biennale dalla sua fondazione nel 1895) in un'azione, come testimonianza immateriale. In questo modo, un'opera d'arte, generalmente feticciata come monumento o merce, può essere trasformata in un'immagine, gesto e liberata, quindi,

⁵⁹ C. Gorman, *Yasumasa Morimura: Appropriator of images, cultures and identities*, Master of Arts, Graduate College of Bowling Green State University, 2013, Dr. Andrew Hershberger, Advisor.

da qualsiasi tipo di forma stabile, consentendo di sopravvivere dopo la morte⁶⁰.

II.II.II La ricostruzione di mostre del XX secolo

Come abbiamo visto fin ora, l'arte postmoderna ha spesso utilizzato la pratica del reenactment per realizzare opere d'arte basate sulla riproposizione di forme d'arte del passato in modi e varianti differenti. Sempre più frequentemente si presentano mostre che non sono altro se non la riproposizione di mostre già realizzate in epoche precedenti. Si tratta, infatti, di una vera e propria nuova pratica artistico-curatoriale basata sulla riproposizione di interi progetti espositivi del passato. Tale fenomeno, diventato una vera e propria moda, obbedisce però anche a un metodo curatoriale, che se attuato con la corretta distanza critica e obiettività storico filologica, può costituire un interessante strumento di studio e di analisi di aspetti dell'arte del passato, ma anche dell'evoluzione dell'arte più attuale⁶¹. All'interno del museo e di altri spazi artistici, la ricostruzione di mostre e opere d'arte specifiche, rappresenta, dunque, un modo per creare la storia attraverso un confronto diretto tra l'immagine-oggetto "ri-abilitata" e il presente, per offrire una possibile comprensione del passato che privilegia un approccio visivo e performativo, a volte immersivo. Naturalmente questa pratica comporta un rischio latente, in quanto qualsiasi ripetibilità può facilmente sfociare in una serialità che produce simulacri e multipli vuoti. Così, la ricostruzione può degenerare in una strategia di mercato di feticizzazione che cerca solo di soddisfare il desiderio di possesso dei collezionisti. Rispetto a quanto detto, sicuramente è da citare l'esempio di Germano Celant e della sua riedizione di *When Attitudes Become Form* alla Fondazione Prada di Venezia, quasi mezzo secolo dopo il suo primo allestimento alla Kunsthalle di Berna nel 1969. Nel ricostruire, in una nuova dimensione spazio-temporale, ma in scala reale 1:1, quindi nel modo più coerente e filologicamente corretto possibile, la mostra capostipite delle tendenze concettuali dell'arte del secondo Novecento, Celant ha tentato di ridare concretezza a:

⁶⁰ C. Baldacci, *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art*.

⁶¹ E. Di Raddo, *A proposito della ripetizione della Ripetizione differente: il reenactment delle mostre*, in *Ricerche di S/Confine*, vol. VI, n. 1, 2015.

[...] qualcosa che è sopravvissuto e si è tramutato in idolo, un'immagine sognata quanto spettrale che è rimasta enigmatica e inafferrabile a quanti non l'hanno provata né acquisita. Un evento sempre più proteso verso la dimensione postuma del mito, al quale le immagini fotografiche e l'immaginario artistico hanno eretto un monumento [...]. Tale dicotomia tra ricordo ed esperienza è stimolo per affrontare il reenacting di quell'evento⁶².

Ma questo non è l'unico esempio, perché le mostre che hanno ri-proposto progetti espositivi del passato, sono diverse. Ricordiamo, infatti, quella tenutasi alla Fondazione Marconi, basata sulla ripetizione della famosa mostra degli anni Settanta intitolata "La ripetizione differente" e dedicata ad artisti che si servivano della citazione; quelle più storiche di Picasso del 1932 alla Kunsthauus di Zurigo del 2010-2011, alle mostre romane degli anni Settanta (come "Contemporanea", "Vitalità del negativo") riproposte dall'architetto Sartogo al MAXXI nel 2014.

Alla radice di questa pratica curatoriale si possono individuare due motivazioni: una di natura prettamente storico-artistica e una di natura più creativa. Senza dubbio, infatti negli ultimi anni si sono diffusi sempre di più in ambito scientifico e universitario, studi specifici sulla storia delle mostre, dando luogo alla nascita di una vera e propria disciplina, come è testimoniato dai convegni e dalle numerose pubblicazioni sull'argomento, come il fondamentale contributo di Francis Haskell nel 2008, dedicato alle mostre degli antichi maestri, arrivando al più recente convegno organizzato a Parigi dal Centre Pompidou nel 2014, dall'Université Paris 8 e dall'Institut National d'Histoire de l'Art, INHA, che portava il titolo "Histoires d'expositions, quelles questions?", curato da Bernadette Dufrière e Jérôme Glicenstein, che ha contribuito a raccogliere gli studi più recenti su tale disciplina.

Tali mostre, dunque, non costituiscono semplicemente una ricostruzione storica dell'evento passato, ma si propongono come un nuovo e vitale progetto espositivo, allo stesso modo in cui, appunto, nell'arte postmoderna l'opera d'arte contemporanea si impadroniva del passato per ripresentarlo con un nuovo linguaggio e una nuova identità, anche le mostre riviste nel presente assumono connotati differenti, attingendo da una dimensione altra rispetto a quella originaria. Il progetto che prevede la ripetizione di una mostra del passato, quindi, va letto non solo come una

⁶² G. Celant, *Un readymade: When Attitudes Become Form*, in Celant 2013, p. 651, in C. Baldacci, C. Nicastro, *Il Bilderatlas Mnemosyne ri-visitato: una mostra e un convegno a Karlsruhe*, in "Engramma", 2017.

pratica da inserire in una metodologia di indagine storico filologica, ma come una vera e propria pratica curatoriale, che risponde a una poetica ben precisa della postmodernità. Come già detto, è a partire proprio dall'ambito dell'arte stessa che dalla fine degli anni Novanta si è assistito all'emergere di una metodologia di creazione artistica che è stata definita nell'ambito della postproduzione, di recupero, cioè di elementi tratti dall'arte del passato per essere reinventati nel presente. In *Quoting Caravaggio: Contemporary Art Preposterous History*, 1999, Mieke Bal dimostra addirittura come l'opera d'arte contemporanea sia un continuo lavoro sul passato, evidenziando come nella storia dell'arte sopravvivano certe figure (come parole e immagini) tra opere apparentemente lontane nel tempo e crea un collegamento, appunto, tra un autore del passato come Caravaggio e artisti contemporanei, quali Ana Mendieta o Andres Serrano. Il passato, infatti, come spiega Di Raddo, si rinnova continuamente nel presente. In alcuni artisti contemporanei questo processo si rende addirittura letterale ed esplicito e si traduce in una forma di reenactment di azioni, performance o installazioni realizzate da artisti precedenti. Una serie di mostre realizzate negli ultimi anni sono, infatti, la dimostrazione che questa pratica è piuttosto diffusa. Basti pensare all'esposizione "A Little Bit of History Repeat" al Kunstwerke di Berlino nel 2001, nella quale artisti contemporanei hanno ripreso performance degli anni Sessanta e Settanta, alla mostra "A Short History of Performance", in cui gli artisti invitati rifacevano loro azioni del passato, o "History Will Repeat Itself. Strategies of reenactment in contemporary (media) art and performance" all'HMKV al Phoenix Halle di Dortmund nel 2007, dove erano presenti artisti che recuperavano e ripercorrevano quasi letteralmente azioni e opere del passato recente. Le mostre però che meglio hanno dato conto di tale tendenza sono state "Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art", tenutasi al Witte de With di Rotterdam nel 2005 e la mostra itinerante "Re:act! Reconstruction. Re-enactment. Re-reporting", che ha toccato nel 2009 alcune città dell'Est Europa (Bucharest, Ljubljana e Rijeka).

Una riflessione diversa si può fare invece su quelle mostre che sono state di fondamentale importanza nella storia dell'arte e che vengono riproposte attraverso una ricostruzione il più possibile filologica con un'attenzione da restauro conservativo, ripercorrendo le tracce rimaste delle opere di allora. È il caso

emblematico, fin da titolo, della mostra “La ripetizione differente/la ripetizione differente 1974/2014” organizzata dallo Studio Marconi, lo stesso che quant’anni prima aveva ospitato la mostra curata da Renato Barilli. Con un intento chiaramente filologico, il critico bolognese ha riproposto in questa occasione le opere presenti allora negli spazi della galleria nella mostra che dava il via al postmoderno in Italia⁶³. Nel catalogo della mostra del 2014 lo stesso Barilli, rileggendo con la distanza storica quell’intuizione che allora aveva definito “ripetizione differente”, inserisce criticamente la sua operazione nel più vasto pensiero postmoderno citando gli studi di poco posteriori: *Toward a Postmodern Literature* di Ihab Hassan sul versante letterario e *Language of Postmodern Architecture* del 1977 di Charles Jenks su quello artistico e, ancora, il saggio filosofico di Francois Lyotard, *La condition Postmoderne* del 1978. Nella ricostruzione della mostra del 1974 molte opere sono state recuperate dando conto del linguaggio effettivamente innovativo e della poetica intuita precocemente in quegli anni dal critico bolognese. Altre mostre che si sono tenute al MACRO di Roma nel 2010, hanno riproposto in chiave filologica due significative mostre degli anni Settanta: “Contemporanea” e “Vitalità del Negativo”. In quelle occasioni un accurato lavoro scientifico condotto da Francesca Pola e Luca Massimo Barbero ha riportato alla luce documenti, immagini e in parte anche opere presentate in quelle occasioni espositive, favorendo l’approfondimento e la lettura storica di quegli eventi. Si è trattato di una rivisitazione documentata attraverso fotografie, lettere e testimonianze di due eventi di arte contemporanea realizzati a Roma dall’iniziativa di Graziella Lonardi Buontempo: la prima “Vitalità del Negativo” nell’arte italiana 1960/70, durante la quale il Palazzo delle Esposizioni fu trasformato in un grande contenitore multimediale; La seconda, “Contemporanea”, che nel 1973 inaugurò il grande parcheggio sotterraneo di Villa Borghese. Le due mostre, entrambe curate da Achille Bonito Oliva, rappresentarono per l’epoca una vera rivoluzione nei criteri espositivi finalizzati a una nuova fruizione dell’arte da parte del pubblico.

⁶³ E. Di Raddo, *A proposito della ripetizione della Ripetizione differente: il reenactment delle mostre*, in *Ricerche di S/Confine*, vol. VI, n. 1, 2015.

II.III Il concetto di originalità

Come si è visto analizzando gli scritti di Cristina Baldacci, negli ultimi anni ricostruire e rievocare la storia dell'arte è diventato abituale sia per gli artisti che per i curatori. Da un lato, come abbiamo visto, attraverso mostre riproposte e rifacimenti di opere d'arte, spesso temporanee, non finite, mai completate, che lasciano spazio a nuove presentazioni e quindi interpretazioni; dall'altro lato, le performance che reincarnano gesti e oggetti impermanenti, dove l'impermanenza o lo stato di incompiutezza allude a un possibile ritorno. Dagli anni Settanta in poi, come principio estetico postmoderno, l'idea di "ripetizione differente" ha corso parallelamente alla produzione di artisti impegnati nella Critica Istituzionale, facendo esplodere il "contro" (modernista) dell'arte autentica solo quando è "originale". Musei, storici e talvolta gli artisti stessi avevano perpetrato questo "imbroglio" nel loro comune sforzo di trovare e fornire una certificazione di originalità, principalmente per considerazioni commerciali. Così, lavorando a ritroso dal classicismo, si è arrivati a considerare la copia come la "condizione di fondo dell'originale", punto che è stato ribadito nell'ultimo decennio da una serie di mostre accolte, per esempio, dalla Fondazione Prada a Milano e a Venezia, come: "La piccola utopia: Ars Multiplicata" (a cura di Germano Celant, 2012), "Serial Classic" (a cura di Salvatore Settis e Anna Anguissola, 2015) e "L'image volée" (a cura di Thomas Demand, 2016), che Cristina Baldacci cita in quanto tipicamente esaustivi nella loro trattazione, ma ben lontani dall'essere gli unici casi⁶⁴.

In questo contesto, dunque, la cultura della riproduzione è inseparabile da una serie di discorsi che riflettono su di essa e la mettono in discussione. Fondamentale in tale senso, è il saggio di Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica* del 1936, dove l'autore analizza i cambiamenti fondamentali che l'arte ha subito all'inizio del XX secolo, coniando il concetto di "perdita dell'aura" dell'opera d'arte (aura intesa come quell'elemento che conferisce unicità e autenticità all'opera d'arte), spiegato dalla diffusione delle tecniche di riproduzione meccanica come, l'incisione, la litografia, la fotografia e i film. E dunque ciò che viene annullato, è il mito classico dell'"unicità" dell'opera d'arte. Le tecniche di riproduzione cambiano, infatti, le modalità di ricezione dell'opera e, dall'altro, si

⁶⁴ C. Baldacci, *Re-Presenting Art History: An Unfinished Process*.

invalida per sempre il carattere di affermazione individuale del "momento" creativo, dove le modalità strettamente artistiche e spirituali non possono che essere relegate in secondo piano⁶⁵. Si tratta di riflessioni cruciali per la concezione dell'arte negli anni Trenta, periodo nel quale emersero i "nuovi" media (all'epoca radio e stampa illustrata). La riproducibilità, così, ha ribaltato tutti quei concetti profondamente radicati nella concezione dell'opera d'arte. L'oggetto artistico originale, infatti, perde la sua "aura", cambia la sua percezione e diventa un oggetto utile per la formulazione delle politiche artistiche in una società condizionata dai media. Se l'"aura" dell'opera d'arte non può essere riprodotta, la proprietà intellettuale, il cui capitale è la capacità di riproduzione, sarà applicabile solo a "opere" il cui valore non è nell'"originale", nel corpus mechanicum. La letteratura non perde valore quando viene riprodotta. Le opere d'arte invece sì⁶⁶.

Da un punto di vista più giuridico, oltre al requisito dell'espressione di idee in forma tangibile o intangibile, per essere soggette al diritto di proprietà intellettuale le opere d'arte contemporanea devono soddisfare il requisito dell'originalità. L'originalità è un requisito presente in tutte le giurisdizioni per garantire la protezione come opera a qualsiasi creazione che intenda diventare un'opera soggetta al Diritto di Proprietà Intellettuale, ma il livello di richiesta per determinare l'esistenza di un'opera originale differisce notevolmente a seconda della giurisdizione in cui ci troviamo e dei trattati internazionali o dell'UE a cui le legislazioni nazionali devono conformarsi. Anche il livello o il requisito di creatività necessario affinché un'opera sia considerata originale è diverso a seconda delle giurisdizioni, così come la concezione di originalità, che può essere intesa in modo soggettivo o oggettivo.

Come indica la dottrina, "l'originalità è un concetto vago, astratto e impreciso, privo di una formulazione giuridica, in cui concorrono tutti i vantaggi e gli svantaggi dei concetti giuridici indeterminati"⁶⁷. Il concetto di originalità soggettiva è quello che si verifica quando un'opera non è stata copiata da una creazione altrui ed è il riflesso o l'incarnazione della soggettività dell'autore, mentre il requisito dell'originalità

⁶⁵ *Apropiacionismo*, Università di Valencia, Dipartimento di Scultura.

⁶⁶ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

⁶⁷ F. Bodia Roman, *Los derechos sobre las fotografías y sus limitaciones*, "Anuario de Derecho Civil", vol. 59n. 3 2006, p. 1070, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

oggettiva implica la creazione di qualcosa di nuovo, cioè si verifica quando c'è novità e l'opera può essere differenziata da creazioni preesistenti⁶⁸. La complessa casistica del requisito dell'originalità meriterebbe un'analisi approfondita, ma nelle righe che seguono ci concentreremo sull'analisi degli aspetti che possono riguardare le opere d'arte contemporanee. Anche la giurisprudenza ha svolto un ruolo cruciale nel tentativo di delimitare l'ambito dell'originalità. Allo stesso tempo, in alcuni tipi di opere protette dai diritti d'autore, l'originalità non è nemmeno un requisito necessario perché un'opera sia protetta dalla proprietà intellettuale. Il concetto di originalità necessario per definire il confine di ciò che costituisce un'opera protetta dal diritto d'autore, non è lo stesso per tutti i tipi di opere protette dal diritto d'autore: l'originalità è stata adattata alle esigenze delle diverse categorie di opere per definire l'ambito materiale del diritto d'autore. L'originalità è, dunque, uno dei concetti chiave nella definizione di un'opera, nonché uno dei più controversi⁶⁹.

II.III.I Un breve excursus teorico

L'originalità compare già nella Convenzione di Berna e in altri strumenti di diritto internazionale come uno dei fondamenti del diritto d'autore, ma la sua portata non è definita nel diritto internazionale. Come vedremo, la Convenzione di Berna (1886) stabilisce i requisiti minimi per la protezione del diritto d'autore, ma contiene pochissime informazioni sulla portata del concetto di originalità, limitandosi a dire che il titolare di un'opera conserva i diritti sulla sua "opera originale". Il trattato "World Intellectual Property Organization" (acronimo WIPO) del 1996 fornisce qualche informazione in più e si occupa specificamente del termine originalità, riferendosi all'originale come oggetto tangibile e alle copie che possono essere messe in circolazione.

La questione dell'originalità nel diritto dell'Unione europea è, invece, una tematica alquanto complessa. Il concetto di creazione in generale è un concetto autonomo nel diritto dell'UE e di conseguenza non esiste una definizione del concetto di opera. Per

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

originale, il diritto francese, ad esempio, intende le opere dello spirito; il diritto tedesco le creazioni personali e il diritto italiano le opere e l'ingegno di natura creativa. Tuttavia, sono state elaborate alcune definizioni settoriali nei casi specifici di programmi informatici, banche dati e semplici fotografie, che non sono applicabili al caso dell'arte contemporanea. L'opera e l'originalità, osserva Pilar Cámara, sono due concetti autonomi che non sempre sono stati debitamente separati dalla Corte di giustizia dell'Unione europea⁷⁰. Nessuna disposizione della Direttiva 2001/29 (sull'armonizzazione di taluni aspetti del diritto d'autore e dei diritti connessi nella società dell'informazione) definisce il concetto di opera. L'articolo 2(a) di questa direttiva si limita a concedere agli autori il diritto esclusivo di autorizzare o vietare qualsiasi riproduzione delle loro opere, sebbene preveda che gli Stati membri stabiliscano una serie di diritti esclusivi relativi alle "opere" e stabilisca all'articolo 5 una serie di limitazioni ed eccezioni a tali diritti. La direttiva non contiene neppure indicazioni sul livello o sulla condizione di originalità. Oltre a software, banche dati e fotografie, il concetto di originalità, dunque, non è armonizzato nell'Unione Europea per quanto riguarda altri tipi di opere. È necessario rivolgersi alla CGUE (Corte di Giustizia dell'Unione Europea) per stabilire la portata della definizione del concetto di opera in diverse circostanze. Sono molte, infatti, le sentenze della CGUE che hanno affrontato il tema dell'originalità. Di seguito riporto un esempio, a mio avviso significativo, per il discorso che stiamo tracciando.

Nel caso *Painer*, del 2011, è stato discusso lo standard di originalità necessario affinché un ritratto fotografico (una fotografia realistica) possa essere considerato un'opera d'arte. In questo caso, il ritratto di una ragazza minorenne scattato da un fotografo freelance era stato riprodotto senza l'autorizzazione dell'autore in alcuni giornali che riportavano la notizia della sua scomparsa. La Corte di giustizia ha ritenuto che, come affermato nel considerando 17 della Direttiva 93/98, "una creazione intellettuale appartiene al suo autore quando riflette la sua personalità"⁷¹.

⁷⁰ P. Cámara Águila, *Los conceptos autónomos sobre el objeto de protección del Derecho de autor: el concepto de obra y el concepto de originalidad*, in "La unificación del derecho de propiedad intelectual en la Unión Europea", cit., p.47, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

⁷¹ 1/12/2011, C-145/10, ECLI:EU:C:2011:798, Paragrafo 88, benchè la Direttiva del 93 fu derogata nel 2007, <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/ALL/?uri=CELEX%3A31993L0098>, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y*

Ciò avviene quando l'autore ha potuto esprimere la sua capacità creativa, nel realizzare l'opera, compiendo scelte libere e creative⁷². Nella causa Painer, la Corte di giustizia europea ha anche indicato che l'originalità non si misura quantitativamente ma qualitativamente. In questo caso, utilizzando questo margine di libertà, l'autore sarà in grado di lasciare la sua "impronta personale" sull'opera creata, dando vita a "una creazione intellettuale dell'autore che riflette la sua personalità e si manifesta attraverso le scelte libere e creative"⁷³. E, aggiunge la sentenza, quando un ritratto è considerato un'opera, il suo regime giuridico è lo stesso di altre opere⁷⁴. Il caso Painer sembra, dunque, indicare che il grado di originalità richiesto per ottenere la protezione dell'opera è soggettivo e piuttosto basso. Le poche definizioni di originalità presenti nella legislazione si riferiscono all'"impronta della personalità". L'originalità non si misurerà, quindi, in base a valutazioni estetiche o al merito artistico, ma sarà data quando il creatore avrà avuto sufficiente libertà di prendere decisioni rilevanti. Le soglie di protezione di Painer puntano, dunque, verso una concezione soggettiva del concetto di originalità ("creazione intellettuale propria dell'autore" e "impronta personale"), che è da ricercare nella forma.

Quando, dunque, un'opera non è originale e dove si trova la soglia per altre opere i cui requisiti di originalità non sono stati specificati nelle direttive? Rispetto a Cofemel, un caso del 2019, la CGUE ha chiarito che esiste una sola originalità, "un modello non può essere tutelato come opera per il fatto di produrre un proprio effetto visivo esteticamente significativo" e che i requisiti affinché un'opera ottenga la tutela del diritto d'autore sono generalmente applicabili a tutte le opere. Il caso Cofemel è sorto quando G-Star, una società di design di abbigliamento di moda, ha citato Cofemel per violazione del diritto d'autore su diversi pantaloni e felpe. La questione rilevante in questo contenzioso era se questi capi di abbigliamento potessero essere considerati opere ai sensi della legge sul diritto d'autore. Nel caso della Spagna, paese su cui focalizzerò la mia attenzione nel terzo e quarto capitolo, ci sono alcune sentenze nazionali precedenti alla Cofemel che affermano un requisito di "altezza

derechos de autor.

⁷² 1/12/2011, C-145/10, ECLI:EU:C:2011:798 Paragrafo 88, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor.*

⁷³ 1/12/2011, C-145/10, ECLI:EU:C:2011:798 Paragrafo 99, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor.*

⁷⁴ ²¹⁹1/12/2011, C-145/10, ECLI:EU:C:2011:798 Paragrafo 87, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor.*

creativa" per sedie e sgabelli al fine di beneficiare della protezione della PI⁷⁵. Come misurare questa "altezza creativa"? "Sebbene la soglia di originalità adottata nella legge sul diritto d'autore non sia solitamente molto alta, non è nemmeno inesistente", scrive l'Avvocato Generale nelle sue conclusioni nella causa Cofemel. In altre parole: se la stessa idea può dare origine a due diverse incarnazioni che riflettono la personalità di ciascuno degli autori, le opere che ne derivano otterranno la protezione del disegno o modello in base al diritto d'autore.

L'avvocato Szpunar afferma che:

Il concetto di originalità stabilito dalla CGUE, costituisce il requisito massimo che gli Stati membri possono imporre per beneficiare della protezione del diritto d'autore", indipendentemente dal livello di creazione artistica dell'oggetto in questione⁷⁶.

Possiamo certamente affermare che la questione dell'applicazione del concetto di idea e di originalità nell'arte contemporanea ha cominciato a suscitare un certo interesse da parte della dottrina europea, soprattutto francese, e anche di quella americana, che ha già iniziato a sviluppare studi specifici sulla difficoltà di questo adattamento.

La scrittrice francese Nadia Walravens, ad esempio, sottolinea che la dicotomia tra idea e forma porta a una visione materialista che non è adattabile alla creazione artistica contemporanea e propone nella sua tesi *L'oeuvre d'art en droit d'auteur: Forme et originalité des oeuvres d'art contemporaines* di rivedere la nozione tradizionale di forma (espressione) e di estenderla a tutti gli elementi che partecipano all'espressione dell'opera, che ne costituiscono l'essenza, poiché per gli artisti le idee sono considerate opere e rivendicate come tali. L'opera è costituita da una struttura autonoma, ma la sua integrazione in uno spazio specifico che introduce un nuovo rapporto con lo spettatore è fondamentale per la sua comprensione. L'autrice sottolinea, inoltre, l'importanza dell'intenzione dell'artista per l'analisi dell'originalità dell'opera e sostiene che gli elementi tangibili e intangibili di un'opera non possono

⁷⁵ Sentencia CIVIL N° 764/2019, Audiencia Provincial de Barcelona, Sección 15, Rec 1402/2018 de 26 de Abril de 2019, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

⁷⁶ Conclusioni dell'avvocato General Sr. M. Szpunar, presentate il 2 maggio del 2019, paragrafo 31, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

essere dissociati, perché se l'unità viene spezzata, la sua logica viene distrutta. La forma deve quindi essere colta in modo globale e non frammentario⁷⁷. Walravens propone che tutte le decisioni dell'autore che si traducono in un supporto tangibile o intangibile siano tutelabili e quindi soggette al diritto di proprietà intellettuale:

Non sono i concetti di diritto d'autore a dover essere rivisti, poiché un'analisi approfondita delle creazioni contemporanee dimostra che un'opera d'arte deriva sempre dalla libertà creativa dell'artista, dalla sua individualità, dalla sua unicità. Si tratta piuttosto di avvicinarsi a un'opera contemporanea in modo meno materialistico, tenendo conto degli elementi intangibili e meno percepibili che la costituiscono⁷⁸.

Julien Cabay, invece, accoglie con favore il passo avanti costituito dall'inclusione nella nozione di forma di elementi che partecipano all'opera, in particolare la partecipazione attiva del pubblico, ma critica il fatto che, pur sostenendo che l'opera è l'idea, essa offre solo una protezione contro la "riproduzione servile", cosicché "il monopolio dell'autore è particolarmente ridotto".

Ancora, Judith Ickowicz propone una svolta copernicana per concentrarsi sull'intenzione dell'autore. Nella sua tesi *Le Droit après la dematerialization de l'oeuvre d'art - Un analyse juridique de l'art contemporain* l'autrice si concentra sulla coscienza dell'autore per tracciare il perimetro della forma delle opere. Per l'autrice: "Le opere d'arte private di un supporto fisico non sono meno costruite delle opere d'arte incorporate in un supporto"⁷⁹. Le opere d'arte contemporanea a cui si riferisce Ickowicz, dunque, sono quelle che non poggiano su un oggetto materiale ma su un "dispositivo artistico" che sfida la fragilità dell'opposizione tra forma e idea. La forma, secondo l'autrice, è troppo legata al rapporto feticistico imposto dagli scambi economici a cui l'arte contemporanea dà luogo. Per integrare l'arte contemporanea nel regno del diritto, Ickowicz sostiene un approccio più intellettuale alla creazione artistica. "Questo cambiamento di punto di vista suppone una ridefinizione della

⁷⁷ N. Walravens, *L'oeuvre d'art en droit d'auteur: forme et originalité des oeuvres d'art contemporaines*, Economica, Collection Patrimoine, 2015, p. 34, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

⁷⁸ N. Walravens, "La remise en cause des notions traditionnelles d'auteur et d'oeuvre de l'esprit", in *L'art contemporain confronté au droit. Actes du Séminaire tenu le jeudi 8 juin 2006*. Institut Art et Droit, Paris: Université Pantheon-Assas Paris II, p. 14, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

⁷⁹ *Le Droit après la dématérialisation de l'oeuvre d'art*. Les presses du réel, cit., p. 340, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

nozione di forma in grado di tenere conto degli attuali modi di produzione artistica (...). La nozione di "cosa" è stata scelta come linea guida a preferenza dell'opera dello spirito ⁸⁰. La "cosa" può infatti essere definita sulla base della sua "forma intellettuale" o della materia in cui si trova, ma la legge ha privilegiato la materia. La proposta dell'autore è che la "forma intellettuale" possa essere descritta, nonostante la diversità delle opere d'arte contemporanee, come un insieme di regole dettate dall'artista che permettono di identificare l'opera d'arte, e che la sua esecuzione non sia legata alla paternità, così come nel caso delle opere musicali è possibile separare l'autore di un'opera dal suo esecutore. Questa analogia, secondo Sòria Puig, non sarebbe del tutto esatta: l'autore non tiene conto del fatto che la legge sulla proprietà intellettuale conferisce diritti connessi al musicista esecutore, mentre l'esecutore di un'istruzione d'arte concettuale (il tecnico di un museo o di una galleria che esegue le istruzioni per materializzare l'opera, o anche il collezionista che acquista l'opera), non acquisisce (e non dovrebbe acquisire) alcun tipo di diritto d'autore per aver dato le istruzioni dell'artista nella forma in cui sono state date.

Anne Barron della London School of Economics and Political Science sostiene nel suo articolo *Copyright and the claims of Art* che la concezione romantica della paternità è responsabile dell'attuale disallineamento tra la creazione contemporanea e la legge sulla proprietà intellettuale. Secondo questa autrice, è la concezione giuridica dell'opera a definire l'autore e non il contrario, e la legge presume che l'opera sia stabile, fissa, autonoma rispetto al suo contesto e al suo pubblico. Secondo Barron, l'opera non riflette l'impegno della legge verso una particolare corrente estetica o concezione dell'autore, ma è una conseguenza della stessa logica della proprietà⁸¹. Barron conclude che la "cecità" della legge sulla proprietà intellettuale nei confronti dell'arte contemporanea non è il prodotto di un pregiudizio estetico, ma della ricerca di certezza, oggettività e ricordo⁸².

Concluderei questo paragrafo, citando un testo di notevole importanza all'interno della dottrina spagnola. Si tratta di *Nuevas Fronteras del objeto de la Propiedad Intelectual; Puentes, Parques, perfumes y embalajes* di Luis A. Anguita Villanueva e

⁸⁰ *Ivi*, p. 612, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

⁸¹ A. Barron, *Copyright Law and the Claims of Art*, in "Intellectual Property Quarterly", Vol. 4, 2002, p. 369, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

⁸² *Ivi*, p. 381, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

Héctor S. Ayllón Santiago⁸³, un importante studio in cui gli autori si chiedono quale sia l'Arte per il mondo del diritto, per giungere alla giusta conclusione che se la legge sul diritto d'autore non è in grado di individuare e di essere sensibile alle nuove forme di espressione dell'originalità umana, costruiremo leggi e regolamenti volti più a distorcere la creatività che a proteggere i soggetti che fanno evolvere la specie umana. Gli autori affermano giustamente che "le idee, o meglio, le nuove forme di espressione, stanno guadagnando terreno nell'espressione artistica e che è l'idea a veicolare il vero oggetto della nostra cosiddetta proprietà intellettuale"⁸⁴.

II.III.III. La superficie bianca: *Gran Error* di Ignasi Aballí

Ignasi Aballí (Barcellona, 1958) è un artista concettuale di fama internazionale il cui lavoro è stato presentato in biennali (come quella di Venezia nel 2022), fiere e musei di riconosciuto prestigio. Il suo lavoro indaga le frontiere della rappresentazione e il potere dell'immagine, mettendo in discussione le pratiche tradizionali della pittura. Nel corso della sua carriera di artista, Aballí ha utilizzato come materiale creativo alcuni elementi che in qualche modo mettono in discussione la sua azione di autore, come la polvere o l'azione corrosiva del sole, o frammenti di giornali meticolosamente ordinati che attacca alle sue tele per creare i suoi famosi *Listados* (liste). È un artista che ho deciso di presentare in questa sezione del mio elaborato, in quanto lo considero importante per il fatto che le sue opere sollevano questioni molto rilevanti sulla portata o sull'adeguatezza del diritto d'autore nell'arte contemporanea. In alcune delle sue produzioni, emerge che il ruolo svolto dall'autore come creatore dell'opera mette in discussione uno dei fondamenti del diritto d'autore, ovvero l'esistenza di un creatore come persona fisica, poiché né l'artista (né nessun'altra persona) interviene nella "creazione dell'opera". Aballí è solo l'autore dell'idea, la sua materializzazione è il risultato del caso e del tempo e di conseguenza non si può non domandarsi: Aballí è l'autore di quell'opera artistica? Senza dubbio. Ma Aballí sarebbe anche il titolare dei diritti di proprietà intellettuale di questa

⁸³ *Nuevas fronteras del objeto de la propiedad Intelectual: Puentes, parques, perfumes, senderos y embalajes*, Reus, Colección de propiedad intelectual, Madrid 2008, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

⁸⁴ Ivi, pp. 12 – 13, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

"opera"? Senza un autore, è chiaro che, almeno dal punto di vista giuridico, non esiste un'opera, e se non esiste un' opera, questa potrebbe essere liberamente riprodotta senza l'autorizzazione dell'artista, qualunque sia il suo scopo. Quindi, la legge sulla proprietà intellettuale non sarebbe in grado di proteggere "quest'opera artistica" come tale.

Altre opere sollevano gli stessi interrogativi, come è possibile vedere nei suoi già citati *Listados* (Fig. 10), dove Aballí incolla insieme liste di parole, a volte brevi frasi e persino fotografie tratte dai giornali, disposte metodicamente in base all'argomento e allá data.

La CGUE ha già avvertito che estratti di articoli di giornale contenenti anche solo 11 parole possono essere protetti dal diritto d'autore. Quale sarebbe il risultato della riproduzione di 11 parole di un giornale su una tela? Ritagliare e successivamente stampare su una tela un estratto di un articolo di giornale, costituito da un termine di ricerca e dalle cinque parole che lo precedono e lo seguono, può essere considerato un atto di riproduzione ai sensi dell'articolo 2 della direttiva [2001/29]. In ogni caso, le fotografie di giornali che Aballí riproduce sulle sue tele saranno certamente protette, almeno nel diritto spagnolo, come "semplici fotografie".

Una delle sue opere che più lucidamente mette in discussione il concetto di originalità, è *Gran Error* (Fig. 11). In quest'opera l'artista applica un correttore (tipo "Tipp-Ex") su una parete bianca, provocando un effetto quasi impercettibile. Questa installazione viene rifatta ogni volta che l'opera viene installata in una mostra, dunque, non è nemmeno necessario che l'artista stesso la esegua. È sufficiente, infatti, che l'artista fornisca al museo le istruzioni su come realizzare l'opera e i tecnici del museo o del centro d'arte eseguiranno il lavoro artistico sulle basi delle indicazioni ricevute. Un'analisi legale del diritto d'autore che potrebbe essere generata da quest'opera ci porta a porci due domande: In primo luogo, sulla paternità dell'opera: se non è Aballí a eseguirla, il tecnico del museo responsabile dell'opera avrà un diritto di paternità? E ancora: Il tecnico del museo che espone l'opera di Aballí sarà coautore di *Gran Error*? Il tecnico del museo avrà qualche diritto correlato sull'opera in quanto esecutore? Non sembra essere questo l'obiettivo del diritto di proprietà intellettuale. È vero che il risultato finale dell' opera è sempre diverso, a seconda di chi esegue le istruzioni, ma la differenza non avrà alcun

impatto sull'opera, perché l'opera è nell'idea, non nella sua esecuzione. Come hanno espresso Luis A. Anguita Villanueva e Héctor S. Ayllón Santiago in “Nuevas fronteras del objeto de la propiedad Intelectual: Puentes, parques, perfumes, senderos y embalajes”, questo è un buon esempio di un caso in cui “è l'idea a trasmettere il vero oggetto della nostra cosiddetta proprietà intellettuale”⁸⁵. In secondo luogo, quest'opera soddisfa il requisito dell'originalità per essere considerata “opera” e quindi è tutelata dalla legge sulla proprietà intellettuale? L'originalità, come abbiamo visto, richiede una certa “altezza creativa”, una “scintilla creativa”, un riflesso della “personalità dell'autore”. Una parete bianca ricoperta di correttore può essere un'idea originale con una dimensione di discorso estetico molto profonda, ma la forma in cui questa idea si concretizza ha poco di originale secondo la proprietà intellettuale: è una superficie bianca su una parete bianca, un'opera monocromatica come quelle di cui abbiamo parlato nelle pagine precedenti in occasione della dottrina nordamericana della “merger doctrine”.

L'originalità di un'opera protetta dalla Legge sulla Proprietà Intellettuale deve essere ricercata nella sua forma, nella sua incarnazione in un supporto “tangibile o intangibile”, non nell'idea. Abbiamo già visto che lo sforzo o l'abilità tecnica necessari per materializzare un'opera non sono presi in considerazione per riconoscere la protezione di un'opera ai sensi della Legge sulla Proprietà Intellettuale. L'articolo 10 del TRLPI stabilisce che le opere d'arte (...) sono considerate opere, ma da un'analisi normativa l'opera di Ignasi Aballí, pur essendo un dipinto, potrebbe non essere un'opera. La mancanza di originalità formale della fissazione o della materializzazione dell'opera sarà, in questo caso, ciò che segnerà, ancora una volta, la distanza tra quest'opera d'arte e la sua protezione come opera ai sensi della legge sulla proprietà intellettuale. Se *Gran Error* non è considerato un'opera ai sensi della legge sul diritto d'autore (anche se nessun museo, critico o artista dubiterebbe del suo status di opera e del suo valore artistico), qualsiasi persona, fisica o giuridica, può riprodurre l'opera di Ignasi Aballí su qualsiasi supporto senza la sua autorizzazione, qualunque sia lo scopo di tale utilizzo, anche se commerciale o pubblicitario.

⁸⁵ Luis A. Anguita Villanueva e Héctor S. Ayllón Santiago *Nuevas fronteras del objeto de la propiedad Intelectual: Puentes, parques, perfumes, senderos y embalajes*, cit, p. 13, in E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

Come abbiamo visto, quasi tutte le opere di Ignasi Aballí sollevano questioni molto interessanti sull'originalità: un'altra delle sue opere più note consiste in un elenco di parole che definiscono un colore (ad esempio, verde) disposte in ordine alfabetico e stampate su una tela verde (verde finocchio, verde iperstene, verde foglia, verde foglia, verde Hollins...). Né il verde utilizzato sulla tela né le sue definizioni sono "creazioni" originali di Ignasi Aballí. L'idea di combinare il colore verde con una miriade di aggettivi che lo definiscono, tuttavia, è un tratto molto caratteristico del lavoro di questo artista. Anche in questo caso la sua "opera artistica", è difficile da far rientrare nei requisiti necessari per essere non solo un'opera artistica ma anche un'opera protetta dal diritto d'autore.

Tirando le somme rispetto a questo secondo paragrafo e sulla base di quanto detto fin'ora, possiamo dire che la personale esecuzione dell'artista non dovrebbe essere uno dei requisiti per considerare una creazione un'opera tutelabile. Si tratta, infatti, di una considerazione profondamente estranea alla creazione contemporanea, in quanto l'esecuzione personale dell'artista è qualcosa di completamente accessorio in tal contesto artistico. Come nel caso di *Gran Error* di Ignasi Aballí, molte opere o istruzioni per l'installazione si riducono a un certificato o a un manuale di istruzioni su come l'opera deve essere eseguita, senza che sia affatto necessario che l'artista stesso la esegua o la firmi. Anche in questo caso, "l'opera" in senso artistico non sta nella formalizzazione ma nell'idea. Quest'opera è tutelabile dalla legge sulla proprietà intellettuale perché realizzata a mano, con il dito dell'artista, ma in realtà questa formalizzazione (questa espressione dell'idea in una forma tangibile) non è più originale di quella dell'artigiano che scrive "sale" su un contenitore di ceramica Bisbal per la cucina. Questa concezione dell'originalità è, dunque, erede della concezione classica dell'artista come demiurgo depositario di una capacità di creazione che giustifica l'intronizzazione di tutto ciò che viene creato dalle sue mani⁸⁶.

Capitolo III. La postmodernità e gli anni spagnoli di fine Novecento

⁸⁶ E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*.

III.I Introduzione alla figura di Juan Falcón e al contesto spagnolo della fine del XX secolo

“Hace tiempo hubo un hombre entre nosotros alegre, iluminado que amó y vivió, cantaba hasta en la muerte, libre como los pájaros”⁸⁷⁸⁸.

Chi ha conosciuto Juan Falcón (1959 – 2020) (Fig.12), sottolinea la profonda ammirazione che nutriva per lui lo scrittore Josè Agustin Goytisolo, che riconosceva nell'artista asturiano un uomo profondamente libero, un artista inclassificabile che non si è mai sottomesso ai dettami del mercato dell'arte. Sua nipote Lucía Falcón⁸⁹, formatasi in storia dell'arte nelle aule dell'Università di Oviedo, definì questo creatore singolare come un “irredimibile bohémien” che mai si sottomise a un tetto fisso, né a qualsiasi ordine che lui stesso non avesse scelto, dove la fame di pittura e la strada andavano di pari passo⁹⁰. Esemplificativo di quanto detto fin ora, è il ritratto di Juan Falcón realizzato da Carlos Sierra⁹¹ nel 1998 (Fig. 13), rivelatore del mondo interiore dell'artista asturiano, che è ritratto da un punto di vista ironico, perché Sierra conosceva il suo modo di vivere e per questo scrive sulla parte superiore di una banconota: “BANCA PROPRIA”, forse proprio riferendosi alla capacità di Falcón di affrontare la vita in modo anarchico e con pochi mezzi finanziari⁹².

Ci troviamo, dunque, di fronte ad un artista che scelse la creazione al di sopra di tutte le altre considerazioni. A Falcón non gli mancarono comunque le opportunità per integrarsi nei circoli artistici e del mercato, benché alla fine decidesse sempre di tenersene fuori. Per Juanín, come lo chiamavano quelli che lo amavano, che erano

⁸⁷ J. Goytisolo, cit., p. 2, M. del Pilar (Vicerettore dell'Università di Oviedo), in R. Alonso, A. Ballesteros, F. Bravo, A. Braña, A. Dovgan, P. Fernández, Y. Galván, V. García, B. Gutiérrez, C. Martínez, C. Posada, A. Quince, M. Zugarelli (a cura di), *Juan Falcón: Pasado, presente continuo*, catalogo della mostra (Sala de Exposiciones, Edificio Histórico de la Universidad de Oviedo, 13 giugno – 16 luglio 2023), Servicios de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2023.

⁸⁸ C'era una volta tra noi un uomo gioioso e illuminato che amava e viveva, cantava anche nella morte, libero come gli uccelli.

⁸⁹ Nipote di Juan Falcón e direttrice della Falcón Gallery.

⁹⁰ M. del Pilar, in R. Alonso, A. Ballesteros, F. Bravo, A. Braña, A. Dovgan, P. Fernández, Y. Galván, V. García, B. Gutiérrez, C. Martínez, C. Posada, A. Quince, M. Zugarelli (a cura di), *Juan Falcón: Pasado, presente continuo*.

⁹¹ Carlos Sierra 1943 – 2022) è stato uno dei grandi maestri della pittura asturiana. Coltivò principalmente il realismo magico pittorico. Partecipò a molte mostre, tanto dentro come fuori la Spagna. Le sue opere formano parte di note collezioni pubbliche e private. R. Agudín, *La pintura asturiana pierde la maestría de Carlos Sierra*, in “El Comercio”, 4 luglio 2022; <https://www.elcomercio.es/culturas/fallece-pintor-carlos-sierra-20220704234920-ntvo.html> (ultimo accesso il 20 settembre 2023).

⁹² L. Falcón, *Obra pictórica y escultórica del artista Juan Falcón*, Tesi di laurea in Storia dell'arte, Università di Oviedo, Asturie, 2007.

molti, era nato per creare. Nacque libero e, a differenza di molti, decise di vivere nella stessa maniera. Ma ciò che in particolar modo ci interessa di Juan Falcón, è il fatto che è stato un artista che nella sua opera ha riassunto le prime avanguardie artistiche, un artista sempre alla instancabile ricerca, alternando momenti di creatività frenetica, ad altri di inattività, riflesso del suo mondo interiore e della sua sensibilità. Egli stesso si definì più come scultore che come pittore e creatore di scenografie. La sua instancabile ricerca di sfide, lo portò all'estremo di tutte le sue tappe, così come le tematiche che scelse. È da sottolineare, inoltre, per il discorso che vogliamo realizzare in questo terzo capitolo, il fatto che Juan Falcón è anche il riflesso di un'epoca effervescente, di rottura, di irriverenza, ma anche di crisi: l'epoca degli anni Ottanta e Novanta spagnoli, corrispondenti, come vedremo meglio, agli anni più floridi della sua produzione artistica. La freschezza, la creatività, la ricerca di rompere i limiti, caratterizzarono il mondo di Oviedo e, più in generale, della Spagna di quel periodo, alla quale Falcón apportò una personalità singolare. Eterodossia, ribellione, parole che, per una generazione, furono i leitmotiv e che Falcón trasmutò in arte⁹³. Per capire il contesto artistico degli anni Ottanta e Novanta, focus del nostro discorso, è necessario partire da un breve preambolo relativo alla condizione socio-politica degli anni subito dopo la Guerra Civile spagnola e la successiva morte di Franco, per passare poi alla nozione di Postmodernità, chiudendo con l'analisi dell'opera dell'artista spagnolo Chema Cobo, a mio avviso un caso studio emblematico e utile non solo per comprendere meglio il contesto artistico del ventennio spagnolo oggetto del nostro interesse, ma anche per aprire la strada all'analisi della figura Juan Falcón, protagonista del nostro discorso in tutto il quarto capitolo.

III.I.I Dopo la Guerra Civile spagnola

Alla fine della Guerra civile, la società spagnola sperimenta una serie di cambiamenti radicali in tutte le sue strutture. La cultura viene repressa ed esperimenta un retrocesso in tutti i suoi livelli. Un fatto significativo è l'esilio di un gran numero di

⁹³ M. del Pilar, in R. Alonso, A. Ballesteros, F. Bravo, A. Braña, A. Doygan, P. Fernández, Y. Galván, V. García, B. Gutiérrez, C. Martínez, C. Posada, A. Quince, M. Zugarelli (a cura di), *Juan Falcón: Pasado, presente continuo*.

intelletuali e artisti fedeli alla repubblica che insieme all'inizio della seconda guerra mondiale in Europa, contribuiscono ad aggravare il tutto. Parallelamente, l'arte diviene uno strumento politico del nuovo sistema. Nel campo della pittura si incoraggia un ritorno al classicismo, all'accademismo e alla pittura di paesaggio. L'isolamento impedisce nei primi anni, che i giovani artisti conoscano quanto realizzato dagli artisti d'avanguardia al di fuori delle frontiere spagnole. Il regime, però, a differenza di quanto accaduto per il Fascismo in Italia, non arriva a stabilire uno stile e un'arte ufficiale. L'arbitro artistico di questo periodo è Eugenio D'Ors, nominato membro del Museo del Prado nel 1939 e che l'anno prima, era stato il curatore della partecipazione franchista alla biennale di Venezia. Dal 1941 occupò un ruolo importante nella sede nazionale del Museo de Bellas Artes dal momento che cerca di creare una Escuela del Prado, prendendo come modello quella del Louvre di Parigi. D'altra parte è l'iniziativa privata nelle gallerie, dove si devono cercare gli esempi più significativi di quest'epoca. Tra queste è necessario citare il ruolo ricoperto dalla Sala Buchholz, la Sala Clan e la galleria Biosca a Madrid, la Sala Syria, la Sala Parès e Muebles Reig a Barcellona.

Le iniziative per il recupero di un'avanguardia in questo periodo hanno una duplice natura: da un lato, quella che possiamo considerare para-ufficiale, rappresentata dalla figura di Eugenio d'Ors e dall'altro, quella privata, costituita da artisti che desideravano andare al di là di ciò che veniva offerto e mostrato nei centri ufficiali e nelle gallerie, formando gruppi in cui intervenivano come mentori, persone che erano state legate all'avanguardia precedente. Sulla stessa linea, si possono citare: a Madrid la seconda Escuela de Vallecas (1939), ad Almería il Movimiento Indaliano (1946), a Saragozza il Grupo Pórtico (1947), a Barcellona la creazione dei Salones de Octubre (1948) e la comparsa dei gruppi Dau al Set (1948) e Lais (1949), a Santander la fondazione della Escuela de Altamira (1948) e infine la creazione del gruppo L. A.D.A.C. (1950) a Tenerife⁹⁴.

⁹⁴ M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Madrid, 2001.

III.I.II Gli inizi dell'apertura (1951- 1957)

Il periodo tra il 1951 e il 1967 è quello che vide l'inizio di una ristrutturazione dell'apparato statale e la normalizzazione delle relazioni con il mondo esterno, fattore che implicava un'apertura nel campo della cultura. Era urgente essere a livello mondiale, e così cominciarono ad essere concesse borse di studio agli artisti affinché potessero prolungare i loro studi all'estero. Il luogo scelto era solitamente la città di Parigi, anche se a volte New York. Da notare anche la realizzazione di numerose mostre organizzate dalle autorità ufficiali, così come una maggiore libertà per le gallerie private con senso dell'impresa, che iniziarono a esporre le opere dei grandi maestri del XX secolo. Parallelamente, si è assistito a un crescente boom di pubblicazioni e riviste. Il grande dibattito nel campo dell'arte in questi anni è incentrato sull'arte astratta. Un altro punto importante è la comparsa di numerosi gruppi e nomi nel campo delle arti visive che danno il tono agli anni successivi. A livello ufficiale, spiccano le biennali ispano-americane e l'inizio della partecipazione alle biennali all'estero, come la Biennale di Venezia. Le prime, sono state organizzate dall'Istituto di cultura ispanica con il fine di promuovere nell'America Ispanica e in Spagna la conoscenza reciproca delle arti plastiche prodotte dagli artisti contemporanei di questi Paesi. Esse sono state promosse da Alfredo Sanchez Bella, direttore dell'Istituto di cultura ispanica e concepite come uno strumento della *politica de La Hispanidad* (politica dell'ispanicità) con reminiscenze da considerarsi imperialistiche e di ritorno al passato. Nel corso del 1953, si verificarono tre eventi di grande importanza per lo sviluppo artistico della Spagna: la creazione del Primo Museo di Arte Astratta, lo svolgimento del Primo Congresso di Arte Astratta a Santander e l'Esposizione Internazionale di Arte Astratta⁹⁵. Manuel Fraga Iribarne, rettore dell'Università estiva di Santander, incaricò Josè Luis Fernandez del Amo di organizzare il VII Corso di Problemi Contemporanei, che decise di dedicare al tema dell'astrazione, con l'aiuto di due istituzioni: l'Istituto di Cultura Ispanica e il Museo di Arte Contemporanea. Il risultato degli interventi al congresso è la pubblicazione del libro *El arte abstracto y sus problemas* (1956) (*L'arte astratta e i suoi problemi*). Questo congresso è importante perché si collega al progetto di rinnovamento artistico

⁹⁵ M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

che la Scuola di Altamira aveva proposto nel 1948 e significa la concessione della carta di cittadinanza all'arte astratta, che da quel momento gode di una protezione ufficiale. Nel campo della scultura astratta, Jorfe Oteiza è una delle figure chiave dell'astrazione. È un artista radicale che, nell'ambito dei costruttivisti e in opposizione al soggettivismo informale, difende la sperimentazione, l'analisi oggettiva, l'etica dell'arte, l'immaginazione mitica e l'esistenza di uno stile basco che non si concretizza in un linguaggio artistico, ma nell'esistenza dell'uomo. I materiali utilizzati sono l'alabastro, la pietra e il ferro. Altri scultori sicuramente da menzionare sono Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Nestor Besterretxea, Marcel Marti e molti altri⁹⁶.

III.I.III Avanguardia e proiezione esterna dal 1957

Nel 1957 si verificarono importanti cambiamenti nell'apparato statale, motivati dalla necessità di adattarsi alle dinamiche dell'economia internazionale. Ci fu un rimpasto di governo, che significò il potere dei cosiddetti tecnocrati. In questi anni l'opposizione alla dittatura iniziò a organizzarsi nelle università, nel mondo del lavoro e nei gruppi politici. In seguito alla liberalizzazione e alla nuova situazione economica, sorsero nuove aspettative nell'organizzazione della cultura che, nel campo dell'arte, si manifesteranno nell'adozione di tendenze internazionali da parte degli artisti e nello sviluppo di un mercato dell'arte, non solo a Madrid e Barcellona, ma anche in città come Valencia, Siviglia, Cordoba e Bilbao. Uno dei modi per evidenziare la stabilità del governo nel campo della cultura fu la continua partecipazione ai principali eventi internazionali, tra cui la Biennale di Venezia, il cui curatore, Gonzalez Robles, scelse le avanguardie del momento. In un primo momento l'artista accettò di essere un utile veicolo di propaganda, ma dal 1962 in poi iniziò a mettere in discussione questa manipolazione per scopi e ideologie che forse non condivideva. In questo senso, nel 1969 un gruppo di artisti spagnoli redassero un documento pubblico in cui annunciavano il proprio rifiuto di partecipare alle mostre

⁹⁶ M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

ufficiali organizzate dal regime franchista. Anche la posizione di intellettuali e critici era favorevole a un rinnovamento dell'attività culturale e la loro situazione non era sempre confortevole.

Come conseguenza della liberalizzazione e della nuova situazione economica, si aprirono nuove aspettative nell'organizzazione della cultura, che nel campo dell'arte si manifestarono nell'adozione di tendenze internazionali da parte degli artisti e nello sviluppo di un mercato dell'arte, con il logico aumento del numero di gallerie, non solo a Madrid e Barcellona, ma anche in città come Valencia, Siviglia, Cordoba e Bilbao, una crescita che avrà una progressione geometrica a partire dalla fine degli anni sessanta. Un evento individuale importante fu la creazione nel 1966 del Museo d'arte astratta di Cuenca, creato dal pittore Fernando Zóbel, che nel 1980 passò alla fondazione Juan March. I gruppi e le équipes legati a queste diverse pratiche artistiche recuperano una prassi delle avanguardie artistiche, quelle cosiddette storiche, pubblicando manifesti e dichiarazioni di principi che sostengono l'impegno dell'artista nei confronti della società. A partire dal 1957, cominciò a entrare a pieno titolo quella che potrebbe essere definita la Seconda Avanguardia, poiché fu un momento in cui si abbandonarono i modelli del passato per analizzare ciò che si stava facendo in ambito internazionale. Nel movimento Informalista il massimo rappresentante fu sicuramente Antoni Tàpies, un artista che lavorò con tutti i tipi di tecniche ma non solo, perché fu anche un prolifico scrittore del suo tempo e del suo mestiere. Un gruppo che sicuramente non si può non menzionare è "El Paso", creato nel 1957 e formato da Antonio Saura, Rafael Canogar, Manolo Millares, solo per citarne alcuni dei suoi membri. Nel campo del realismo compaiono i gruppi come "Crónica", "Realidad di Valencia" e "Hondo di Madrid" e le individualità tra gli altri di Juan Genoves, Carlos Mensa, che unendosi alle avanguardie criticano la situazione politica e culturale del momento.

A partire dal 1968, coesistero le tendenze menzionate insieme ad altre nate dalla corrente internazionale tendente alla dematerializzazione dell'arte. Comparvero così nel panorama spagnolo l'arte povera, la concettuale, l'arte sociologica e la celebrazione degli happenings, ma anche tendenze legate alle nuove tecnologie, come il chiamato Video-Art. Poco dopo nel 1973, ebbe luogo, a Santa Cruz de Tenerife, un'esperienza di grande interesse organizzata dal Colegio Oficial de

Arquitectos de Canarias: “La exposición Internacional de Escultura en la calle”, dove parteciparono artisti sia nazionali che stranieri.

III.II Il periodo della transizione alla democrazia: un “diluvio” di mostre

Liquidato il franchismo dopo la morte del dittatore nel 1975, il delicato periodo della transizione pacifica alla democrazia andò sorprendentemente bene, a riprova della maturità politica del popolo. Una volta che si realizzarono le prime elezioni generali, che portarono al potere il partito dell'abile artefice di questo complesso cambiamento radicale nell'orientamento dello Stato, Adolfo Suarez iniziò a sollevare non solo i problemi quotidiani del governo, ma anche le linee generali d'azione che corrispondono allo spirito democratico. In tal senso, assunsero grande importanza quegli aspetti pubblici che, per natura, entravano più in contraddizione con il precedente regime dittatoriale e, tra quelli, naturalmente c'erano quelli culturali.

Era evidente che la prima cosa che doveva realizzarsi dal nuovo stato democratico non poteva essere più che la ricerca del ristabilimento delle relazioni rotte. Comportandosi così, lo stato non solo cambiava il suo volto odioso e persecutorio cercando di riparare i danni inflitti, ma anche assumeva il ruolo di fornire un'informazione che era stata sistematicamente sequestrata alla maggior parte dei cittadini durante gli anni della dittatura franchista. Per ragioni politiche ovvie, gli spagnoli erano stati con frequenza marginati dai circuiti culturali internazionali più interessanti, il che significava, nell'ambito dell'arte, dei musei e delle sale ufficiali spagnole l'essere stati all'oscuro dalle opere più rappresentative del 1900. Così, seguendo la strada aperta precedentemente dalle istituzioni private, tra le quali si distingue la già citata Fondazione Juan March, lo stato decise di dinamizzare e riorientare in toto la politica ufficiale delle mostre. Dalla fine degli anni settanta, infatti, la programmazione ufficiale ha effettivamente preso una piega spettacolare, i cui risultati furono di trasformare un soggetto, fino a quel momento riservato a una esigua minoranza, in un autentico fenomeno di massa.

Di conseguenza, si produsse un vero e proprio diluvio di mostre, con la maggior parte delle quali si rivendicava la memoria e le informazioni a lungo nascoste. Per questo furono esposte le opere dei grandi maestri spagnoli delle avanguardie storiche

come Picasso, Mirò, Dalì, González, Pablo Gargallo, Juan Gris, María Blanchard ecc. ma anche delle avanguardie degli ultimi decenni, come Tápies, Saura, Chillida, Arroyo, Guerrero, Equipo Crónica ecc.

Nell'ambito dei maestri internazionali, la frenesia organizzativa non rimase indietro e in questi pochi anni, si poterono ammirare retrospettive rilevanti di Cézanne, Matisse, Mondrian, Klee, Munch, Duchamp, Braque, Bonnard, Morandi, Arp, Bacon, Modigliani, Giacometti, Fontana solo per citarne alcuni, oltre a interessanti e completi panorami sull'arte nord-americana, dalle grandi figure, fino alle ultime tendenze; Minimal art, Arte povera, Costruttivismo sovietico, Espressionismo tedesco e attuale, Astrazione lirica francese ecc. In breve, la Spagna si inserì con grande entusiasmo, nei grandi circuiti espositivi internazionali, un fattore importante, tanto più per un Paese tradizionalmente privo di questa possibilità e nei cui musei mancavano di pezzi rilevanti di arte d'avanguardia. Nonostante questa disponibilità istituzionale, non ci sarebbero stati questi progressi se non ci fosse stata una risposta popolare, la cui portata ha sorpreso anche i più ottimisti. I dati statistici dei 300.000 visitatori e i 40.000 cataloghi venduti nella mostra che realizzò il Museo Español de Arte Contemporáneo di Madrid su Cézanne, può servire da indicatore eloquente di questo inusuale interesse collettivo. Oltre a questo, è significativo anche l'atmosfera vivace e polemica in cui sono stati trattati non solo questi grandi eventi artistici, ma anche quelli di natura più locale. È quindi la clamorosa irruzione del tema stesso che, rimarrà la testimonianza storica più rivelatrice della situazione dell'arte in Spagna nella prima metà degli anni ottanta. Serraller a questo punto si domanda: In un ambiente così stimolante, come quello appena descritto, si delinea una nuova generazione di artisti spagnoli che dovrebbe essere, di conseguenza, già riconosciuta propriamente come la generazione degli ottanta? Nella storia dell'arte spagnola contemporanea lo stesso numero di giovani artisti non era mai stato visto prima, né era mai stato portato così rapidamente all'attenzione del pubblico. Per il momento, bisogna riconoscere che non ci sono state piattaforme promozionali così forti come in altri Paesi europei, come l'Italia o la Germania, né movimenti, tendenze o gruppi con una personalità marcatamente diversa. È vero che nella Spagna democratica, incondizionatamente cosmopolita, la crisi del modello lineare delle avanguardie, con la conseguente dispersione degli atteggiamenti e la vertigine delle mode effimere, è

stata vissuta in modo simile all'estero, ma Calvo Serraller, autore del testo *España: Medio siglo de arte de vanguardia: 1939 – 1985 (Spagna: mezzo secolo di avanguardia: 1939 – 1985)*, crede che la situazione che si generò in quel periodo, meriti quell'attenzione particolare che è in grado di discriminare i tratti peculiari⁹⁷.

III.II.I “1980”: tutto fumo e niente arrosto

Alla fine del 1979, tre giovani critici spagnoli, Angel González, Juan Manuel Bonet e Francisco Rivas presentavano a Madrid, nella galleria di Juan Mordó, una mostra intitolata “1980”, un richiamo all'attenzione, all'impegno generazionale con una serie di artisti chiamati a essere i protagonisti dell'imminente decennio. Il titolo e il tema dell'iniziativa avevano due chiari e immediati precedenti nelle mostre organizzate dalla nord-americana Bárbara Rose e il francese Marcelin Plenyet.

L'argomentazione che accompagnava la 1980 spagnola:

Liquidando el capítulo de aclaraciones previas, resulta obvio que no es ésta una exposición de grupo, ni mucho menos de tendencia. Nuestra lista ni es cerrada ni pretende agotar el tema... Aquí y ahora, esta exposición no es a la postre sino un muestrario representativo de lo que va a ser la pintura de los ochenta en nuestro país. Todos los nombres seleccionados pertenecen a una misma, y nueva escena, artística... En una palabra, suenan fuerte en los círculos más avisados y despiertos. Ahora se trata de saber si un público más amplio, las galerías, los museos, los coleccionistas más inteligentes, están dispuestos a prestarles un apoyo que hasta ahora, en gran medida, han venido escatimándoles⁹⁸⁹⁹.

A parte questa confessione preliminare dell'assenza di principi artistici generali e del desiderio immediato di promozione commerciale dei pittori selezionati, il resto della

⁹⁷ F. Calvo Serraller, *España: Medio siglo de arte de vanguardia: 1939 – 1985*, Santiago Saavedra, Madrid, 1985, Volume I.

⁹⁸ Chiudendo il capitolo delle precisazioni precedenti, è evidente che non si tratta di una mostra collettiva, tanto meno di una mostra di tendenza. La nostra lista non è chiusa né pretende di esaurire l'argomento... Qui e ora, questa mostra non è altro che un campione rappresentativo di quella che sarà la pittura degli anni Ottanta nel nostro Paese. Tutti i nomi selezionati appartengono alla stessa, nuova scena artistica... In una parola, suonano forte e chiaro negli ambienti più informati e attenti. Si tratta ora di vedere se un pubblico più vasto, le gallerie, i musei, i collezionisti più intelligenti, sono disposti a dare loro il sostegno che finora gli è stato ampiamente risparmiato.

⁹⁹ J. M. Bonet, F. Rivas e A. González García, testo del catalogo della mostra presso la Galleria Juana Mordó, Ottobre, 1979, in F. Calvo Serraller, *España: Medio siglo de arte de vanguardia: 1939 – 1985*, p. 104.

presentazione è stato quasi interamente dedicato a una difesa polemica dell'arte non politicizzata, una questione che merita particolare attenzione. “Así tras señalarse allí que por encima de la mediocridad casi general de dos décadas, esta exposición quiere ser una prueba de la realidad nuevamente excepcional de nuestra pintura”¹⁰⁰¹⁰¹, il paragrafo si concludeva così: “[...] ahora que afortunadamente no está de moda el arte político, es urgente plantear la política del arte; ahora que la política no se hace en la tela, es urgente replantear la política que se hace en la entretela”¹⁰²¹⁰³. Più avanti, comparando il valore della nascente generazione con il precedente glorificato degli anni cinquanta, si affermava che le circostanze tra le due generazioni, quella dei cinquanta e quella degli ottanta, erano praticamente le stesse, tranne quelle relative alla politica. “Solo falla, se afirmaba, la parte política”¹⁰⁴¹⁰⁵. Rispetto a questa dichiarazione, che da quel momento in poi, non aveva senso in qualsiasi altro posto che non fosse la Spagna, ci sono aspetti che sembrano ovvi in un paese recentemente uscito da quarant'anni di dittatura, durante i quali la politicizzazione era imposta come obbligo etico inevitabile. Ce ne sono altri, forse non così espliciti, che possono aiutare a comprendere il tono aggressivo della formulazione e l'energica risposta che ottenne la mostra e la sua rappresentazione in determinati settori. Tra questi, Calvo Serraller non ha dubbi che il montaggio sull'arte spagnola durante il regime di Franco alla Biennale di Venezia del 1976, che ha suscitato aspre polemiche in Spagna, abbia avuto un'influenza su tutti loro, poiché il suo approccio radicale e intransigente ha smosso le file delle forze progressiste, allora ossessionate dalla negoziazione di ampi patti, alla ricerca del simbolo dell'unità e della riconciliazione nazionale. Oltre a questo fattore, che aveva aperto una ferita che ritardò parecchio a cicatrizzarsi, influirono, anche, nei redattori della presentazione di “1980” che apparteneva alla giovane generazione immediatamente successiva al Maggio del '68, il malessere sentito di fronte alla perpetuazione di formule dogmatiche congelate che originarono una forte polemica nel corso di arte che ebbe luogo presso l'Università

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ Così, dopo aver sottolineato che, nonostante la mediocrità quasi generale di due decenni, questa mostra vuole essere una prova della realtà ancora una volta eccezionale della nostra pittura.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ora che l'arte politica non è fortunatamente di moda, è urgente sollevare la politica dell'arte; ora che la politica non si fa sulla tela, è urgente ripensare la politica che si fa nei rivestimenti.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Solo la parte politica, si è detto, fallisce.

Internazionale Pelayo di Santander durante l'estate del 1977, nel quale, sotto il titolo di "La vanguardia artistica: mito y realidad" ("L'avanguardia artistica; mito e realtà"), si produsse un chiaro confronto tra due schieramenti: Gli organizzatori della Biennale del '76 da una parte e i promotori della Biennale del 1980 dall'altra. Ebbene, nonostante "1980" alzò un certo polverone, in seguito a ciò, la mostra si è spostata in altri luoghi del Paese e ha persino dato origine, direttamente o indirettamente, ad altre iniziative simili da parte degli stessi promotori poco tempo dopo, tra le quali vale forse la pena di citare quella intitolata "Madrid D.F". La verità è che, come dice il proverbio spagnolo, "El ruido resultò ser mayor de las nueces"¹⁰⁶. Questo è stato influenzato non solo dall'inconcretezza delle argomentazioni delle proposte, dall'eccessiva variabilità dei contenuti delle rispettive selezioni e dalla debolezza congenita dello stesso mercato dell'arte spagnolo, ma anche, cosa molto importante, almeno dal punto di vista dell'autore e anche dal mio, dal fatto che la traiettoria seguita dalla pittura internazionale era esattamente opposta a quella sostenuta da Juan Manuel Bonet. Infatti, tra i pittori spagnoli graziati dal successo internazionale nel decennio, all'epoca intervistati non c'era nessuno di quelli acclamati nel 1980. Ma se, come scommessa sui gusti futuri, "1980" e i suoi successivi remake sono stati un oggettivo fallimento, lo stesso non si può dire dell'animazione polemica creata intorno alle nuove generazioni artistiche. Dato che in quel periodo in Spagna c'era una sorta di vuoto critico e che, per un momento, alcuni dei più vistosi rappresentanti del "1980" arrivarono a controllare la critica d'arte dei media più potenti, si generò in tutto il Paese una folle ansia promozionale, a volte con toni caricaturali, che dura ancora oggi¹⁰⁷.

III.II.II Mostre internazionali sull'arte spagnola

Inoltre, bisogna tenere presente che non sono solo i critici e i curatori spagnoli ad aver avuto voce in capitolo, dal momento che, sotto la protezione della normalizzazione democratica, è aumentato l'interesse internazionale per la cultura e l'arte spagnola, il cui risultato è stata una serie di mostre di giovani artisti, selezionati da specialisti stranieri. Per ricordarne solo alcune, la prima è stata curata da Margit

¹⁰⁶ Proverbio spagnolo che può essere tradotto in italiano come "Tutto fumo e niente arrosto".

¹⁰⁷ F. Calvo Serraller, *España: Medio siglo de arte de vanguardia: 1939 – 1985*.

Rowell quando era curatrice del Guggenheim Museum di New York, istituzione per la quale stava preparando una selezione per tutto il 1979, poi inaugurata nel marzo 1980 con il titolo "New Images from Spain". La mostra comprendeva nove artisti, appartenenti a due diverse generazioni: i quattro senior nati prima del 1945 (come Teresa Gancedo, Daroa Villalba, Antoni Muntadas, ecc.) e i cinque junior (Sergi Aguilar, Carmen Calvo, ecc.). Due anni dopo, Jeremy Lewison organizza un'altra mostra collettiva che ruota intorno al Regno Unito con il titolo "New Spanish Figuration", con Luis Gordillo, Chema Como e altri. Nel 1984, fu il critico Ramon Tio Bellido a curare una selezione, "Art Espanol Actuel", che girò diverse città di provincia francesi con la presenza di Mique Barcelò, Xavier Grau, Mique Navarro e molti altri¹⁰⁸.

III.II.III Esposizioni in Spagna sugli artisti della transavanguardia italiana

Accanto alle mostre che testimoniavano un "nuovo ritorno all'ordine", le esposizioni sugli artisti della transavanguardia italiana facevano parte dell'inserimento di una realtà internazionale in Spagna. La prima fu organizzata dopo la presentazione alla prima edizione di Arco, alla galleria Leyendecker di Santa Cruz de Tenerife nel 1982, con l'opera di Nino Longobardi, alla quale seguirono la mostra di Ernesto Tatafiore alla galleria Heinrich Ehrhardt (che rappresentava anche artisti come Chema Cobo e Guillermo Pérez Villalta) e all'Istituto Italiano di Cultura di Madrid, nonché una collettiva di artisti italiani della transavanguardia alla galleria Fúcares di Almagro, Ciudad Real, con due mostre simultanee di contenuto diverso, intitolate "Punto y final" e "Su disco favorito". La prima era una mostra internazionale di trentadue artisti, in cui si instaurava un dialogo tra l'astrazione e la nuova linea figurativa; La seconda mostrava l'interesse degli artisti spagnoli per i movimenti figurativi italiani e tedeschi del decennio. Vennero nuovamente incluse le opere degli italiani Longobardi e Tatafiore, del neo-espressionismo tedesco di Georg Baselitz, Imi Knoebel e Arnulf Rainer e degli artisti spagnoli influenzati da queste correnti artistiche internazionali come Guillermo Pérez Villalta, Óscar García Benedí e Miquel Barceló. Un anno dopo, nel 1983, l'Obra Cultural de la Caja de Pensiones de

¹⁰⁸ F. Calvo Serraller, *España: Medio siglo de arte de vanguardia: 1939 – 1985*.

Madrid presentò Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Longobardi, Paladino e Tatafiore nella mostra “Italia: la Transavanguardia”. Per il catalogo di questa mostra, considerata la presentazione ufficiale della transavanguardia in Spagna, Bonito Oliva riprese in un testo il suo discorso teorico sul movimento artistico, di cui parleremo tra poco. In ottobre, sempre a Madrid, il Palacio de Velázquez del Retiro ospitò la mostra “Tendencias en Nueva York” (“Tendenze a New York”) che riuniva i pittori della nuova immagine, rappresentati da Hunt, Jansen, Moskowitz, Rothenberg e Sultan, dei graffiti (Haring, Scharf), nonché i neo-espressionisti Salle, Schnabel e Fischl¹⁰⁹. In occasione di questo evento, è stato inaugurato il Centro Nazionale delle Esposizioni con l'obiettivo di promuovere e diffondere le mostre d'arte in Spagna, in linea con l'imperativa necessità di sviluppare un linguaggio in linea con i discorsi artistici al di là dei confini nazionali. Nel 1985, la Fundación Caja de Pensiones, in occasione dell'inaugurazione della sua nuova sede a Madrid, presentò la mostra “Italia Aperta” che seguiva il filone delle esposizioni realizzate dallo stesso centro, come “Espressionisti tedeschi-Collezione Buchheim”, “In tre dimensioni”, “Frammenti e figure”, “Pittura americana anni Ottanta” e “Origine e visione: nuova pittura tedesca”. In questa mostra, accanto alle opere di Emilio Vedova, Giulio Paolini, Sol LeWitt, Hidetoshi Nagasawa, Cy Twombly, è stata anche inclusa l'opera di De Maria.

Anna Maria Guasch sottolinea che l'arte sviluppata in Spagna negli anni Ottanta ha creato un discorso molto lontano dagli approcci concettuali dei decenni precedenti:

El arte español del momento no sólo actuó de receptáculo pasivo, de escaparate inerte de los nuevos aires de época, aires cálidos, liberados de la dieta conceptual, potenciadores de una sensualidad y subjetividad desconocidas. En él se generó una corriente de sintonía que propició muy tempranamente la aparición de una primera generación de artistas expresionistas que bajo el calificativo de Joven Plástica española rivalizaba con sus homólogos europeos y americanos [...]¹¹⁰¹¹¹.

¹⁰⁹ N. M. Feo Rodríguez, *Los ochenta y una vuelta al orden en España: Nueva figuración, transavanguardia y arte, neometafísico en las exposiciones y colecciones nacionales*, pp. 82 – 85, in A. M. Guasch, *El arte de los ochenta y las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte*, in “D’art”, 1996, pp. 144-145.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ L'arte spagnola dell'epoca non fungeva solo da ricettacolo passivo, da vetrina inerte per le nuove arie del tempo, arie calde, liberate dalla dieta concettuale, potenziando una sensualità e una soggettività sconosciute. Generò una corrente di armonia che portò molto presto alla comparsa di una

III.II.IV Sulla scia della mostra “1980”

Tenendo conto del già citato fenomeno della proliferazione abusiva di mostre promozionali di arte giovane, sarebbe impossibile cercare di elencare qui gli artisti in esse contenuti. Tra queste è logico iniziare con quella intitolata 1980, la cui presentazione è già stata oggetto del nostro commento, e in cui hanno esposto Chema Cobo, Pancho Ortuño, A. Campano e J. M. Broto, solo per citarne alcuni¹¹².

Un anno dopo, apparentemente sotto l'ispirazione di J.M. Bonet, alla fine del 1981 si tenne “Madrid D.F” e all'inizio del 1982 Maria Corral realizzò una mostra dal titolo “Otras figuraciones”, una collettiva di artisti figurativi. Questa mostra fu molto importante per Miquel Barceló dato che alla stessa fece visita Rudi Fuchs che lo selezionò per partecipare alla Documenta 7 di Kassel. Lo stesso ente presentò nel 1982, nei suoi spazi di Madrid e Barcellona, la mostra “26 pittori, tredici critici”, che voleva presentare una panoramica della giovane pittura spagnola, in linea con l'attualità internazionale, che si era manifestata ad Arco¹¹³.

Il ritmo delle proposte è continuato a crescere fino ai giorni nostri. Molte delle mostre di arte giovane in Spagna si sono basate su peculiarità nazionali, anche se da sole non generano stili distinguibili. Si tratta, tra i tanti, dei casi di “Atlántica” in Galicia, “Erakusketa e Artistas vascos entre el realismo y la figuracion (1970 - 1982)” dei Paesi Baschi; “Madrid D.F.” e En el centro de Madrid, “Otra pintura de Castilla - La Mancha”, “Pintores andaluces que viven fuera de Andalucía” ecc. In ogni caso, come si vede, le iniziative in questo campo non mancano. Per il momento, ciò che appare chiaro, buono o cattivo che sia, è l'interesse sociale suscitato da un tema prima quasi del tutto ignorato al di fuori di cerchie molto ristrette. Alcuni dei campioni di questa natura che sono diventati recentemente più singolarizzati sono: “Ventiseis pintores, trece criticos: Panorama de la joven pintura española (1982 - 1983)”; quelli dedicati alla scultura, “En tres dimensiones” e “Seis escultores” entrambi del 1984, “Calidoscopio español: arte joven de los ochenta (1984)” e “Cota cero sobre el nivel del mar (1985)”. In quest'ultima, il poeta britannico Kevin Power, residente in Spagna, ha esposto in modo piuttosto sintomatico le motivazioni: Gli

prima generazione di artisti espressionisti che, sotto l'etichetta di Giovani artisti plastici spagnoli, rivaleggiarono con i loro omologhi europei e americani [...]

¹¹² F. Calvo Serraller, *España: Medio siglo de arte de vanguardia: 1939 – 1985*.

¹¹³ M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

obiettivi di questa mostra erano piuttosto semplici: riflettere la varietà della pittura spagnola contemporanea, lasciare aperta la questione di chi la rappresenti meglio al momento attuale e dare un ulteriore contributo al processo di selezione critica iniziata con le già citate mostre come "Madrid D.F.", "Other Figurations", "Sixteen Painters", "Thirteen Critics" e "At the Centre". L'ambizione fondamentale condivisa da tutte queste mostre è il desiderio di abbozzare una lista di nomi il cui confronto con gli standard internazionali sia non solo possibile, ma necessario. Molti artisti inclusi in questa mostra avevano già esposto all'estero, individualmente o collettivamente. Invariabilmente, si tratta di mostre organizzate da gallerie e istituzioni straniere. Come nelle precedenti occasioni, sotto la cui egida Kevin Power ha posto la sua iniziativa "Cota Cero", la strategia ha predominato sull'argomentazione, cosicché il desiderio di far riuscire una promozione di nuovi artisti spagnoli ha finito per pesare più della precisa delimitazione della materia prima e della sua giustificazione argomentativa. Di fatto, nessun artista spagnolo è riuscito a imporsi grazie a questo tipo di mostre e, ovviamente, nemmeno a trarre vantaggio dalla copertura ideologica che esse hanno fornito. Il caso di Miquel Barcelò, scoperto e promosso al di fuori del Paese, è sintomatico, anche se i rispettivi successi internazionali sono stati relativamente più piccoli del suo. Protestando contro questa abnorme riduzione dell'artista di oggi a mero oggetto passivo manipolabile dagli interessi commerciali, Guillermo Pérez Villalta denuncia l'assenza di un pensiero unificante, dispersione che permette il fiorire di quei personaggi che si definiscono pensatori dell'arte, storici, critici, saggisti e carrieristi senza fine che cercano di definire lo spirito del tempo in ogni momento. A Serraller sembra ovvio che Guillermo Pérez Villalta non pensasse a nessun esempio concreto quando ha lanciato accuse così gravi, ma che il frastuono polemico montasse sulla vacuità di quella che lui intende come la migliore definizione di arte: "La proiezione plastica del pensiero umano". Perché, secondo lui, è proprio nella parola "plastica" che gli artisti e tutta la schiera che li circonda si sono persi per molto tempo, dimenticando la seconda parte: "il pensiero umano"¹¹⁴. In questo stesso spirito, che contrasta con l'esultanza aggressiva di certi promotori occasionali degli ultimi tempi, il giovane

¹¹⁴ G. Pérez Villalta, *El Arte visto por los artistas: el testimonio de los creadores*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, 27 luglio – 2 agosto, 1985, in F. Calvo Serraller, *España: Medio siglo de arte de vanguardia: 1939 – 1985*.

Miquel Barceló ha dichiarato: "Yo pertenezco a una generación de que, por le momento, ha producido poquísimos poetas, pocos pintores, muchos guitarristas pop, sobre todo, muchísimos yonquis"¹¹⁵¹¹⁶. Tuttavia, nessuno può negare l'aumento senza precedenti dell'eccitazione sociale che circonda l'arte. Una fiera internazionale come Arco¹¹⁷ a Madrid, che ha attirato centinaia di migliaia di visitatori nei pochi anni della sua esistenza, ne è un riflesso eloquente. D'altra parte, la frenesia cosmopolita che anima le nuove generazioni di artisti, questa volta senza problemi di connessione internazionale, è una caratteristica rilevante della nuova Spagna. "Chi pensa ora al 1980?", si è chiesto recentemente Juan Manuel Bonet, "Nessuno". Quel periodo è ormai alle spalle. È servito a ossigenare un po' il panorama, a chiedere attenzione e in gran parte a ottenerla, a rivitalizzare Madrid e per contagio ad altre città della Spagna. Dove stiamo andando artisticamente? Per tutto quello che è stato detto, Serraller crede che sarà più facile trarre conclusioni sociologiche da quello che è

¹¹⁵ M. Barceló, *Ibidem*.

¹¹⁶ Appartengo a una generazione che ha prodotto pochi poeti, pochi pittori, molti chitarristi pop e, soprattutto, molti drogati

¹¹⁷ La fiera di Arco si inserisce entro le attività culturali sviluppate nel quadro democratico spagnolo, la cui prima edizione, tenutasi al Palacio de Exposiciones del Paseo de la Castellana di Madrid, dal 10 al 17 febbraio 1982, ha favorito la promozione degli artisti e attivato il collezionismo nazionale: "[...] la direzione della Institución Ferial de Madrid ha evidenziato l'accettazione della mostra e lo scambio di informazioni tra galleristi e artisti è sottolineato dalle cento gallerie espositrici. [...] le nostre gallerie hanno contribuito con opere di interesse, senza pensare alla facile redditività immediata e [...] ho assistito al loro generoso sforzo di convogliare gli acquirenti verso i colleghi stranieri, che logicamente in questo primo anno hanno avuto maggiori difficoltà commerciali, dato il nostro tradizionale isolamento dal mercato internazionale". Sarà proprio alla prima edizione di Arco, e per la prima volta in Spagna che Bonito Oliva presentò la sua teoria sulla transavanguardia italiana. Accanto a lui, parteciparono al simposio grandi personalità della cultura, come i teorici e critici d'arte Giulio Carlo Argan, Rudi Fuchs, Alexandre Cirici Pellicer, Marcelin Pleynet, László Glozer, Barbara Rose e il gallerista Lucio Amelio, che sottolineò la necessità che la Spagna diventasse "[...] una tribuna culturale per i critici e i teorici dell'arte del mondo". [...] una tribuna culturale per i Paesi del Mediterraneo, basata sul consolidamento delle fiere di Arco, che sono un'ottima sorpresa per la scena artistica spagnola". Amelio, che all'epoca promuoveva la transavanguardia italiana attraverso la sua galleria napoletana, analizzava la situazione culturale del territorio nazionale: "[...] sapevo che non c'era un mercato dell'arte in Spagna, dopo tanti anni di silenzio durante il regime di Franco, ma credo che ci possa essere un mercato internazionale dell'arte [...]. La situazione dell'arte spagnola non è fantastica e non sarebbe onesto dire il contrario. Ad eccezione dei grandi nomi, gli artisti spagnoli attuali non sono conosciuti negli altri Paesi europei".

F. C. Serraller, *Arco'82: balance crítico de un éxito*, in "El País", 17 febbraio 1982; https://elpais.com/diario/1982/02/17/cultura/382748408_850215.html, in N. M. Feo Rodríguez, *Los ochenta y una vuelta al orden en España: Nueva figuración, transavanguardia y arte, neometafísico en las exposiciones y colecciones nacionales*.

F. Samaniego, *El arte joven y último es el que más se vende en Europa', según el galerista italiano Lucio Amelio*, in "El País", 14 febbraio 1982; https://elpais.com/diario/1982/02/14/cultura/382489202_850215.html, in N. M. Feo Rodríguez, *Los ochenta y una vuelta al orden en España: Nueva figuración, transavanguardia y arte, neometafísico en las exposiciones y colecciones nacionales*.

successo piuttosto che solide prognosi estetiche. L'animazione artistica e l'apertura possono servire come sintomo, in questo senso, che la Spagna si sta adattando sempre di più e meglio alle linee guida del mercato artistico internazionale¹¹⁸.

Tutte queste mostre, misero in rilievo il ritorno alla pittura e l'esistenza di una realtà certamente eterogenea nella pratica della stessa e il dualismo, astrazione/figurazione. Altra caratteristica di questi tempi è la scomparsa di gruppi e l'affermazione delle individualità. Un fatto interessante è che, se negli anni sessanta/settanta si poteva parlare di una emigrazione interna, negli anni ottanta alcuni pittori hanno spostato la loro residenza all'estero, com'è il caso di Sicilia, Campano, Broto e Barceló a Parigi; Cobo, Llimós, Amat e molti altri.

Come si è detto, dunque, la pratica minimalista ha la sua continuità negli anni Ottanta, altri artisti rappresentano la rinascita dell'espressionismo astratto americano però vagliato dalla loro personalità; altri ancora analizzano la produzione di Cézanne, Matisse e la transavanguardia italiana, come nel caso di Juan Falcón.¹¹⁹

III.III La postmodernità

Come già anticipato in diverse occasioni, la pratica artistica degli anni Ottanta, viene raggruppata in modo generico sotto il qualificatore di postmodernità, nel cui contenitore si possono includere correnti come la transavanguardia italiana, il neo-astrattismo, l'arte minimale e molte altre. Nell'arte di questo periodo, dunque, non c'è stata una rottura totale con le pratiche artistiche precedenti. La situazione, infatti, è piuttosto duplice: c'è una rottura e una continuità simultanea. La nuova arte, quella che di solito chiamiamo postmoderna, modifica alcune di queste pratiche e in altre le ricicla con intenzioni diverse. Usando le parole di Charles Jencks, rispetto alla postmodernità, potremmo dire che è: “[...] fondamentalmente la fusione eclettica di qualsiasi tradizione con la tradizione del passato immediato; non è solo la continuazione della Modernità, ma anche l'atto di trascenderla”¹²⁰. Le caratteristiche del postmoderno sarebbero, quindi, la ricca e travolgente eterogeneità, l'ibridazione,

¹¹⁸ F. Calvo Serraller, *España: Medio siglo de arte de vanguardia: 1939 – 1985*.

¹¹⁹ M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

¹²⁰ C. Jencks, *What is Post-Modernism?*, London: Academy Editions, 1989, in J. Pérez Rojas, M. García Castellón, *El siglo XX. Persistencia y rupturas*, Sílex, Madrid, 1994.

la stilizzazione di elementi del passato, la negazione dei dogmi che la modernità interiore aveva creato¹²¹. Pertanto, piuttosto che parlare di una negazione dell'arte moderna, potremmo considerare l'arte postmoderna come una certa "decostruzione" di essa. Iab Hassan, infatti, teorico della postmodernità, considera il postmoderno come un movimento di decostruzione, decentramento, scomparsa, demistificazione, discontinuità, differenza, dispersione, termini, che esprimono un rifiuto del soggetto tradizionale pieno, del *cogito* della filosofia occidentale, che esprimerebbe anche un compromesso ideologico con le minoranze in politica, nel sesso e nel linguaggio, un rifiuto delle tirannie e dei totalitarismi e un'ossessione per i frammenti e per le fratture. Quest'ultimo punto dimostrerebbe anche, l'eredità dadaista della postmodernità, il montaggio del frammento alla maniera disintegrativa, inorganica, allegorica, secondo Benjamin, molto diverso dal frammento organico, integrativo delle avanguardie storiche, come per esempio, il collage cubista, futurista, costruttivista, fino al dadaismo sorto in Germania.

Quanto detto finora per l'ambito artistico, non si potrebbe spiegare senza tenere conto di una serie di rotture e di proposte che hanno avuto luogo alla fine degli anni Sessanta e fino alla metà del decennio successivo. Un'esposizione degli episodi più oscuri, del rovescio della modernità ortodossa, e in questo senso l'avanguardia, come "progetto insoddisfatto", sarà l'oggetto principale degli attacchi da parte degli artisti postmodernisti. Marchán rispetto a ciò, ha caratterizzato le pratiche artistiche degli anni Ottanta secondo il seguente schema: "Desmoronamiento del progreso en las artes, pérdida de entusiasmo por lo novedoso, quebrantamiento del experimentalismo y cambio de paradigma estético"¹²²¹²³. A questo si potrebbe aggiungere, una serie di problemi che caratterizzano l'orizzonte delle sue preoccupazioni: l'acuta consapevolezza del carattere "costruttivo" dell'esperienza, l'importanza dello "sguardo" viziato dalla convenzionalità della percezione empirica o dalla ridondanza della ripetizione stilistica e la preoccupazione per la rappresentazione come mediazione determinata dall'egemonia. La postmodernità radicale è essenzialmente una critica alla modernità come canone e storia fatta dal maschio occidentale. Dato il

¹²¹ J. Pérez Rojas, M. García Castellón, *El siglo XX. Persistencia y rupturas*.

¹²² S. Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1986, p. 305, in M Parreño Velasco, *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*.

¹²³ Crollo del progresso nelle arti, perdita dell'entusiasmo per la novità, rottura dello sperimentalismo e cambiamento del paradigma estetico.

dominio della riproduzione fotografica in questa cultura, il suo uso critico diventerà una delle risorse artistiche più efficaci per resistere alle distorsioni che il suo uso convenzionale perpetua. Insieme ad esso, l'uso di citazioni, appropriazioni e interferenze saranno, come vedremo, con Chema Cobo e poi nello specifico nell'arte di Juan Falcón, le pratiche privilegiate da questi artisti¹²⁴.

III.III.I Postmodernità e Avanguardia

Andreas Huyssen nel suo studio *Avanguardia e Postmodernità e Discorso artistico e postmodernità, Cartografia del postmoderno*, spiega, chiaramente, il differente carattere delle avanguardie e la postmodernità secondo le differenze geografiche nazionali e secondo i differenti decenni. Il concetto di postmodernità, come abbiamo già visto precedentemente, ha differenti significati. In tal senso, per Albrecht Wellmer, la postmodernità entra in relazione con quella rete di pensiero che si può considerare come “post”: post-industriale, post-strutturale, post-temporale, post-tradizionale ecc. Esso suppone la coscienza di un cambiamento di epoca la cui esperienza centrale “quella della morte della ragione, sembra annunciare la fine di un progetto storico, il progetto della modernità, il progetto dell'Illuminismo europeo o anche il progetto della civilizzazione greca e occidentale”¹²⁵. All'opposto della ragione, dell'Illuminismo e a quello che si intende per modernità, avremmo le così chiamate avanguardie del dadaismo e del surrealismo, quelle che attaccano direttamente la logica occidentale, l'eredità del pensiero della civiltà greca. Quest'ultima caratteristica, dimostrerebbe la relazione esistente tra certi aspetti della postmodernità non ben definita e quelle chiamate da alcuni storici come avanguardie negative, ovvero quella dadaista e surrealista che, secondo Parreño Velasco, forse invece di avanguardie, dovrebbero essere meglio chiamate come movimenti¹²⁶. Gli oggetti assurdi, senza significato e senso dei dadaisti, per alcuni filosofi furono la risposta alla catastrofe della prima guerra mondiale, dalla quale deriva la perdita di fede in un futuro razionale. Il riferimento di Habermas alla Scuola di Francoforte

¹²⁴ M Parreño Velasco, *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*.

¹²⁵ A. Welmer, *La dialettica della modernità e postmodernità*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 103, in M Parreño Velasco, *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*.

¹²⁶ M Parreño Velasco, *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*.

potrebbe essere applicato ai movimenti postmoderni, eredi di Dada, quando dice che ci sono alcuni che confondono la ragione con il dominio e quindi, erroneamente, credono che abbandonando la ragione potranno liberarsi dal dominio. Nella teoria che Habermas sviluppa in occasione della conferenza tenutasi nel 1980, intitolata “Modernità contro postmodernità”, afferma che invece di rinunciare alla modernità e al suo progetto come una causa persa, “si dovrebbe imparare dagli errori di quei programmi stravaganti che hanno tentato di negare la modernità”¹²⁷. Habermas prosegue nella sua difesa alla modernità, affermando che la disillusione prodotta dal fallimento dei programmi che reclamavano la negazione dell’arte e della filosofia, servì come pretesto a posizioni conservatrici, nelle quali distingue tre gruppi: uno dei vecchi conservatori (che si rifugiano nelle pre-modernità), il secondo, quello dei giovani conservatori (che seguono la linea antimoderna) e infine l’ultimo, quello dei neoconservatori politici, che appartengono alla postmodernità. Per Hal Foster, esisterebbero, invece, almeno due posizioni rispetto alla postmodernità riferita alla politica culturale americana: una in linea con una politica neoconservatrice, l’altra derivante della teoria post-strutturalista. Quella neoconservatrice, in termini di stile, deriverebbe, secondo lui, dalla modernità che si sarebbe risposta con un ritorno alla narrazione, all’ornamento e alla figura. La postmodernità post-strutturalista, invece, assume la morte dell’uomo non solo come creatore originale degli artefatti, ma anche come il soggetto al centro della rappresentazione e della storia¹²⁸.

III.III.II Continuità alterate

Come spiegato poco fa, i debiti estetici con l’arte degli anni Sessanta sono molto importanti e le linee di continuità, sono difficili da ignorare. Ciò che è cambiato è la posizione dell’artista nei confronti di queste pratiche, il loro utilizzo e gli sviluppi successivi. Infatti, insieme alle conquiste estetiche, l’arte degli anni Ottanta ha ereditato il fallimento del suo obiettivo di dissolvere le barriere tra arte e vita, o di uscire dai limiti dell’istituzione artistica. Quello che un tempo era radicalismo

¹²⁷ J. Haberman, *La modernidad un proyecto incompleto*, in H. Foster, J. Habermas, J. Baudrillard, *La Postmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985, p. 32, in M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

¹²⁸ H. Foster, *Recordings, Art, Spectacle, Cultural politics*, Seattle, Bay Press, 1985, in M Parreño Velasco, *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*.

estetico ha finito per essere esposto in gallerie e musei. E d'altra parte, quello che allora poteva sembrare uno scopo plausibile, come trasformare la società, si è rivelato un altro miraggio. L'arte degli anni Sessanta non era consapevole della difficoltà di uscire dal sistema dell'arte finché continuava a lavorare al suo interno, né della capacità di strumentalizzazione dei media, né, infine, dell'impossibilità di realizzare un cambiamento sociale globale. In questo modo, happening, Fluxus, Land Art o Arte Concettuale sembrano essere integrati come un altro stile nel repertorio di quelli già esistenti, a disposizione degli artisti successivi. Diventano un "tema", una "citazione", nuove possibilità linguistiche per l'arte di parlare dell'arte, con tutte le sue connessioni alla realtà sociale e politica in cui si erano sviluppate e che avevano affrontato già recise. L'arte postmoderna è stata caratterizzata come una pratica esclusivamente autoreferenziale, a causa sia del suo sfruttamento degli stili precedenti, sia perché privata di ogni effettiva possibilità di interazione con il mondo esterno. Indubbiamente una parte dell'arte postmoderna ha seguito questa linea d'azione, come abbiamo commentato nel capitolo precedente, ma non tutta, e questa ricerca è un viaggio attraverso il lavoro di coloro che hanno scelto un'altra opzione. L'arte critica degli anni Ottanta, dunque, recupera, ricicla, questi linguaggi precedenti, ma li utilizza in modo diverso, sulla base dell'esperienza dei loro successi e dei loro fallimenti. Non c'è desiderio di tendenza in questo comportamento, ma piuttosto una ricerca di soluzioni pratiche alle esigenze degli artisti. In questo atteggiamento non gregario, da un lato, e riluttante dall'altro, c'è senza dubbio anche una strategia consapevole di non fornire al mercato dell'arte un nuovo "prodotto". È una rinuncia all'avanguardia e al suo carattere di successione di sorprese estetiche, che rischiano di essere confuse con le mode del mercato globale e, come queste, di diventare rapidamente obsolete e integrate. In un altro senso, la difficoltà di configurare una tendenza è il risultato della diversità degli scopi per i quali gli artisti utilizzano linguaggi simili, che impedisce l'articolazione inequivocabile di una scuola o di uno stile comune. Questi linguaggi "presi in prestito" assumono significati molto diversi, che non escludono la loro sovversione, la loro compenetrazione o il loro utilizzo per scopi opposti a quelli per cui erano stati originariamente pensati. Questo "bricolage" non è comunque un atteggiamento esclusivo dell'arte critica; tutti noi partecipiamo a una cultura che si è arricchita transcendendo e appropriandosi di idee,

strategie e tecnologie. Come scrive Dorfles, riferendosi all'uso del kitsch, non dobbiamo quindi stupirci "di trovare singoli elementi o intere opere d'arte trasferiti dal loro status e utilizzati per uno scopo diverso da quello per cui sono stati creati"¹²⁹. Il concettuale sarebbe un buon esempio, perché sebbene nella sua origine, anche se non nella versione peninsulare, fosse lontano dai problemi sociali, nel corso del tempo gli strumenti linguistici che ha messo in gioco si sono rivelati particolarmente adatti ad affrontarli. Ma non semplicemente come una nuova forma al servizio dei soliti problemi, quelli del realismo sociale, o per esprimere in altro modo la divisione partitica. È un nuovo linguaggio che permette di affrontare nuovi problemi. Questi artisti hanno esplorato la critica concettuale dell'istituzione artistica per intervenire nelle rappresentazioni ideologiche e nei linguaggi della vita quotidiana"¹³⁰. Artisti come Buren, Haacke e Broothaers hanno inizialmente concentrato la loro critica sul quadro istituzionale, sull'oggetto artistico moderno e sulla sua logica economica. Questo li ha portati (Haacke lo ha fatto chiaramente), a una critica con un più ampio contenuto socio-politico. Come lui, diversi artisti degli anni Ottanta hanno usato il concettuale per fare una critica dell'ideologia al di là dell'influenza dell'ideologia nel campo dell'arte. Essi vedono la necessità di costruire nuovi significati e di raggiungere un pubblico diverso. Questi nuovi significati si riferiscono a vari temi come: l'ecologia, il problema del genere e della cultura, l'AIDS, la critica del consenso e della sua costruzione, i problemi sociali, la critica politica.

III.III.III Un collage di stili

Sembra quindi che l'artista postmoderno segua il principio del collage nell'uso del materiale artistico esistente. E in effetti, qualcosa nella sua stessa produzione artistica ce lo ricorda: "l'artista diventa un manipolatore di segni piuttosto che un produttore di oggetti d'arte, e lo spettatore un decifratore attivo di messaggi piuttosto che uno spettatore passivo dello statico o un consumatore dello spettacolare"¹³¹. Questo atteggiamento è stato indubbiamente favorito dalla critica che la riflessione post-

¹²⁹ G. Dorfles, *Kitsch: The World of Bad Taste*, University Books, New York, 1969, p. 17, in M Parreño Velasco, *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*.

¹³⁰ H. Foster, *Recodigs. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, 1985, p. 100, in M Parreño Velasco, *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*.

¹³¹ *Ibidem*.

strutturalista e post-moderna ha rivolto alle concezioni moderniste di autorialità, originalità ed espressività. Il modernismo classico si basa sull'idea di uno stile personale e privato. L'esistenza di un "io" autentico e di un'identità unica proietta una particolare visione del mondo e uno stile inconfondibile. Il post-strutturalismo, tuttavia, ha sostenuto che il concetto di individuo unico e la base teorica dell'individualismo sono ideologici e la sua condizione storica. Questo e altri problemi avevano interessato in varia misura l'arte degli anni Sessanta, ma la questione che appare più specifica due decenni dopo era stata evidenziata solo allora in modo incipiente: la critica dell'autonomia artistica. L'autonomia non è più una caratteristica dell'arte moderna, ma uno dei suoi fondamenti. La statica kantiana aveva delimitato per l'arte uno spazio distinto dalla sfera finalistica dell'etica e dell'azione e da quella della scienza e della conoscenza che, a quel tempo, prima dell'emergere della tecnologia al servizio dell'impresa, era chiaramente estranea a quella del commercio. L'opera d'arte poteva quindi essere un tipo di pratica o attività, seppur disinteressata e non commerciale, che sviluppava un "fine infinito"¹³². E, di fronte alle pratiche sociali che finivano per mercificare l'opera d'arte, il pensiero critico della Scuola di Francoforte continuò a difenderne l'autonomia come istanza da cui partire per confrontarsi con l'eteronomia della realtà. La critica postmoderna al progetto illuminista e alla separazione delle sue sfere ha messo seriamente in discussione il concetto stesso di autonomia e l'arte degli anni Ottanta sviluppa pratiche che, come vedremo, ripugnano uno spettatore abituato all'inanità sociale dell'arte. L'autonomia dell'arte non è altro che una proiezione ideologica coerente con l'esistenza alienata dell'individuo, e dell'artista, nella società capitalista e l'illusione di costruire un luogo a parte, in cui fuggire o da cui esercitare una critica non soggetta alle imposizioni sociali. L'autonomia appare come simmetrica alla libertà, considerata come il bene sociale supremo, al di sopra della giustizia. In tal senso, esemplificativo è il parere di un pensatore esterno al mondo dell'arte: "Al fondo di tutti i criteri artistici c'è sempre un'immagine dell'uomo, e noi stiamo vivendo dell'immagine dell'uomo Dada: la libertà al di sopra di tutto.... Quando cambierà l'idea di umanità che vogliamo, l'arte troverà nuovi sbocchi. E credo che questo accadrà quando prenderemo coscienza di volere un'umanità essenzialmente creatrice

¹³² B. Wallis, *Haacke Unfinished Business*, New York, 1985, in M Parreño Velasco, *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*.

di valori". L'arte critica postmoderna è dunque l'erede di un momento dell'evoluzione dell'arte del XX secolo, della cui modernità nessuno sembra dubitare. Sono le trasformazioni di queste pratiche artistiche a collocarla in un territorio diverso. I vari linguaggi utilizzati dalla nuova arte non sono più fini a se stessi, come lo erano vent'anni fa, ma semplici strumenti al servizio di un programma che amplia le problematiche affrontate. Uno di questi, la cui importanza era già stata rilevata negli anni Sessanta, è il potere dei media di plasmare la realtà.

III.III.IV Riconquistare l'esperienza e ripulire lo sguardo

A prescindere dalla portata del politico, è indubbio che l'arte politica degli anni Ottanta non è più concepita in termini di rappresentazione di una classe sociale, come faceva il realismo sociale, né intende operare come strumento di cambiamento rivoluzionario all'interno dei rapporti di produzione, ma come critica delle rappresentazioni sociali (posizionamento di genere, stereotipi etnici, ecc.). In questi termini, dunque, la classe sociale non è più un dato storico inalterabile e l'apparato produttivo non è più l'unica chiave del potere politico¹³³. La nuova arte dirige la sua critica verso l'esperienza individuale dell'esistenza quotidiana, una sfera che era stata nascosta sotto l'ombrello dei progetti globali di emancipazione sociale. Parallelamente al progetto di demistificazione, c'era il desiderio di trasformare non il rapporto dell'individuo con alcuni oggetti o problemi isolati, ma con la sua stessa vita quotidiana. La rottura con l'estetica tradizionale dell'happening o del minimalismo si adatta perfettamente al tentativo di rompere con il modo convenzionale di vivere se stessi nell'ambiente sociale o nella natura, ed è in questo senso che abbiamo parlato di un "ciclo" di linguaggi artistici. Quando abbiamo fatto riferimento all'esperienza quotidiana, stavamo stabilendo un quadro per collocare il problema dello "sguardo", la cui critica da parte dell'arte contemporanea costituisce uno sviluppo simmetrico nel soggettivo, alla sua critica della rappresentazione. Esiste uno sguardo reificante, così come esiste uno sguardo patriarcale, uno sguardo etnocentrico e molti altri che configurano l'apprensione del mondo secondo i valori stabiliti dall'egemonia. Tutti si

¹³³ H. Foster, *Recodigs. Art, Spectacle, Cultural Politics*, p. 141, in M Parreño Velasco, *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*.

rafforzano a vicenda e finiscono per formare una rete di interpretazioni in cui ogni accenno di dissidenza o contraddizione è escluso. L'arte critica degli anni Ottanta ha in gran parte smesso di costruire oggetti di contemplazione per spostare la sua carica estetica sul processo cognitivo, e quindi trasformare lo sguardo dello spettatore in modo che estragga nuovi significati, non più determinati, dalla sua visione del mondo. Cerca di costruire uno sguardo che accolga l'eterogeneo, che non configuri l'oggetto in base alle proprie esigenze. Il mezzo fotografico, da sempre proposto come veicolo di rappresentazioni neutre, è stato ora utilizzato abbondantemente con intento critico. Cindy Sherman o Andrés Serrano ne sono esempi eccellenti. Anche il mondo degli oggetti e della scultura, sia a partire dalla demistificazione di Fluxus che dalla proposta del minimal, sono diventati supporti propizi a questa modificazione dello sguardo. L'importanza di questo sguardo "deregolato" è cruciale, perché guardare in modo diverso sarà sempre precedente a un altro modo di agire. Fin dalla sua comparsa, l'happening ha costituito un mezzo privilegiato per realizzare quella trasformazione dell'esperienza a cui abbiamo accennato prima, per imparare a relazionarsi in modo diverso con le situazioni e i materiali e, infine, per conoscere noi stessi. Vostelí è stato esplicito in questo senso, proponendo come obiettivi dell'happening la de-feticizzazione dei modi di comportamento, la rottura del tabù dei materiali e la conoscenza di sé¹³⁴. In breve, ha proposto un rapporto meno utilitaristico con gli oggetti, un esame degli usi e dei contenuti del comportamento. Ma nell'happening, oltre a questi obiettivi, c'era anche un tentativo complessivo di denunciare il diffuso stato di alienazione e di proclamare la possibilità di un cambiamento. Lo stesso Vostelí dichiarò una volta la sua convinzione dell'importanza di questa e altre pratiche artistiche come "anticipazioni" dell'attività politica. In particolare delle rivolte del maggio del 68 e delle rivendicazioni ecologiche. La dimensione di trasgressione estetica che l'happening comportava, aveva quindi una controparte politica che lo collocava doppiamente nella cultura dell'avanguardia. Poiché gli sviluppi teorici del Cotehn (la controcultura di Marcuse, McLuhan) coincidevano per molti versi con l'happening e il concettuale in generale, il ruolo dell'arte tornava a essere centrale nel processo di cambiamento sociale, anche se, in modo completamente diverso dai modelli ormai superati dell'intellettuale e

¹³⁴ S. Marchán, *Del arte objetual al arte del concepto*, p. 200, in M Parreño Velasco, *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*.

dell'artista impegnato. Negli anni Ottanta abbiamo già detto che questa possibilità di cambiamento non è contemplata. Le opere discutono questioni concrete, concentrandosi più sulla trasformazione dell'individuo che del corpo sociale. Tra l'utopia sociale e l'essere umano concreto, c'è uno spazio di interazione sociale e un orizzonte di aspettative che è l'oggetto del suo progetto di trasformazione¹³⁵.

III.IV Chema Cobo: un modello ideale per l'analisi della pittura spagnola postmoderna

Come già anticipato, sicuramente per questo periodo è doveroso citare “La Transvanguardia italiana”, un testo uscito a Milano nel dicembre del 1980 e in cui il suo autore, Achille Bonito Oliva, espone i principi della nuova pittura e li esemplifica con l'opera di sei artisti: Mimmo Paladino, Enzo Cucchi, Sandro Chia, Ernesto Tatafiore, Francesco Clemente e Nicola De Maria. Le sue prime parole chiariscono già il senso della proposta: "L'arte torna finalmente ai suoi motivi interni, alle ragioni costitutive del suo operare, al suo luogo per eccellenza che è il labirinto, inteso come lavoro interiore, come approfondimento continuo nella sostanza della pittura. l'idea dell'arte in pasta, rigorosamente, nella materia dell'immaginazione..."¹³⁶.

Il punto di partenza è sociale, poiché pensa che ci troviamo in una situazione di catastrofe generalizzata, senza fiducia nel futuro, senza un progetto o un modello di trasformazione sociale, ed in questo nuovo contesto, la nuova soggettività assume particolare enfasi. L'artista diventa nichilista, si spoglia degli ancoraggi e inizia a muoversi lungo percorsi laterali; si interessa al particolare, abbandonando la visione d'insieme. Riprende la rappresentazione, la narrazione, ma lo fa sulla base di frammenti. La mancanza di un punto di vista tende a manifestarsi nell'ecllettismo che serve ad annullare il peso dei diversi stili, la distanza tra il passato e il presente. Per Bonito Oliva questa posizione eclettica favorisce il manierismo, cioè l'uso eclettico della storia come nel XVI secolo. Ora si vorrebbe riprendere questa sensibilità che cita il passato ma in modo laterale, mai frontale, che si avvale di modelli originali

¹³⁵ M Parreño Velasco, *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*.

¹³⁶ A. Bonito Oliva, Maurizio Politi Editore, Milano, 1980, p. 44, in M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

sempre contaminati. Il figurativo ha per lui una potenzialità espressiva in grado di annullare l'altezzosa sicurezza della figura in frammenti che rimanda a un'attitudine manierista a fare a pezzi il passato. In breve, nichilismo, individualismo, frammentazione, eclettismo, manierismo, sono categorie essenziali che Bonito Oliva osserva nella transavanguardia. Barbara Rose nella sua definizione della pittura americana degli anni Ottanta non è molto lontana da questa interpretazione¹³⁷. Dopo aver passato in rassegna lo stato della pittura dopo il 1968, elogia la nuova pittura per la sua capacità di recuperare la narrazione, la metafora, senza dimenticare i presupposti fondamentali della modernità, che evita ogni tentazione regressiva. L'innovazione non è più un segno di qualità, dice Rose, concordando su questo punto con Bonito Oliva per il quale il darwinismo linguistico è finito. La nuova pittura è interessata all'individualità e alla sintesi, all'evocazione, all'immaginario. Così tutti si dichiarano sostenitori dell'eclettismo. "El fantasma del eclecticismo recorre el arte moderno"¹³⁸, diceva Angel Gonzalez nel suo testo *Así se pinta la historia (En Madrid)* della mostra "Madrid DF" e in essa si radica con una forza che non è stata e non sarà facile contrastare perché si nutre di ciò che la fonda: "La autoconciencia histórica de todos los estilos y de todas las fórmulas"¹³⁹.

Se rivediamo le opere e le manifestazioni dei pittori degli anni Ottanta, come quelle dello stesso Chema Cobo, possiamo vedere come queste idee fossero presenti nella figurazione spagnola del periodo. Infatti Chema Cobo già nel 1985, diceva a proposito dell'eclettismo:

Después de mi primera exposición en Buades surge la idea de eclecticismo como actitud, diría incluso como arma. Reacciono ante el purismo reduccionista de la vanguardia y en contra del concepto de causalidad en la historia del arte con ideas tales como acumulación y analogía, haciendo obras saturadas de datos y formas. La historia del arte no me interesa como un desarrollo lineal y coherente sino como panacea de ideas y formas. La historia se convertía en lo que yo llamaba mi taller ecléctico¹⁴⁰¹⁴¹.

¹³⁷ Catalogo della mostra *American Painting: The Eighties. A Critical Interpretation*, La Caixa, Madrid, 1982, in M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

¹³⁸ Il fantasma dell'eclettismo attraversa l'arte moderna, Catalogo della mostra *American Painting: The Eighties. A Critical Interpretation*, in M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

¹³⁹ L'autocoscienza storica di tutti gli stili e di tutte le formule, in Catalogo della mostra *American Painting: The Eighties. A Critical Interpretation*, in M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

¹⁴⁰ P. Espaliú, G. Paneque, *Entrevista con Chema Cobo*, in "Figura" n°4, 1985, p.57, in M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

La storia, dunque, per Cobo e tanti altri artisti, è un contenitore pieno di modelli da cui si possono trarre molti insegnamenti. Perché non riprendere questa lettura della storia? Questa proposta coincide all'estremo con quella avanzata nel 1966 dall'architetto americano Robert Venturi nel suo ormai storico testo "Contemporaneità e contraddizione in architettura" che, insieme all'italiano Aldo Rossi, fissò le linee guida dell'architettura postmoderna. Venturi nella sua revisione della storia dell'architettura ha osservato questa doppia condizione e ha chiesto all'architettura contemporanea di assumerla senza complessi. D'altra parte l'idea russiana della considerazione della città e del suo contesto nell'elaborazione del progetto architettonico, il recupero del *genius loci*, l'attenzione al locale insomma si rifletterà anche in questo quadro come ha sottolineato Bonito Oliva. Il recupero del soggetto, secondo le parole di Simon Marchan, si manifesta in un'elaborazione puramente soggettiva dei temi trattati; Le ossessioni private diventano protagoniste di questa pittura.

III.IV.I Dal manierismo al romanticismo barocco

Possiamo senza dubbio includere la pittura di Chema Cobo in quella categoria di manierismo che Bonito Oliva attribuiva alle opere della transavanguardia. Questa citazione obliqua di alcuni artisti del passato, infatti, si percepisce in Cobo: dalla filtrazione cubo-futurista o picassiana delle sue opere della fine degli anni Settanta ai riferimenti alla pittura di Goya o allo stesso tono romantico delle sue opere degli anni Ottanta ma anche, come nella transavanguardia italiana, nei neo-espressionisti tedeschi e in altri pittori spagnoli contemporanei, reminiscenze che vedremo presenti anche nell'opera di Juan Falcón. Ma ciò a cui Cobo fa sempre più apertamente riferimento è il barocco o neobarocco, influenze che entrano nella sua opera fin dall'inizio della sua carriera artistica, per intensificarsi progressivamente nel corso del decennio successivo e ritirarsi alla fine di esso. La pulizia spaziale, la chiara

¹⁴¹ "Dopo la mia prima mostra a Buades, l'idea di eclettismo è emersa come atteggiamento, direi addirittura come arma. Reagisco contro il purismo riduzionista delle avanguardie e contro il concetto di causalità della storia dell'arte con idee come l'accumulo e l'analogia, realizzando opere sature di dati e forme. La storia dell'arte non mi interessa come sviluppo lineare e coerente, ma come panacea di idee e forme. La storia è diventata quello che ho chiamato il mio laboratorio eclettico".

definizione formale delle sue opere precedenti si sono trasformate in complessi dispositivi scenografici in cui lo spazio si fonde con le figure attraverso una densificazione della materia che rende l'insieme profondamente carnoso. A questo si aggiunge una luce che emerge da ciascuno degli elementi rappresentati, anch'essa canonicamente manierista. Ma lo si nota nelle pennellate bianche e grigie che evidenziano le sagome delle colline, punteggiano i volti o gli spazi intermedi della rappresentazione. Le figure concepite come spettri assumono una dimensione simbolica, coincidendo in questo punto con le sue contemporanee Pilar Inertis e María Gómez. Intorno al 1984-85 Pilar Inertis dipinge fauni e *homus antiquus* che abitano potenti paesaggi desolati, mentre Chema Cobo affronta la serie di *El Estrecho* (Fig. 14), che permettono di constatare come la riflessione sulla civiltà, sullo scorrere del tempo è presente in entrambi gli artisti. I paesaggi erano uno dei supporti più abituali per l'espressione del sublime ed eccoli di nuovo: sempre paesaggi immensi di fronte ai quali l'individuo è appena presente, come quelli rappresentati da María Gómez, architetture naturali arrotondate senza spazio per i dettagli, potenti blocchi pietrificati su cui spesso emerge una luce fredda, verdastra o giallastra, nello stile di Freidrich. I personaggi mitologici di Inertis, invece, sono molto più attivi e si confrontano con l'ambiente senza complessi. Ma in contrasto con questi universi calmi, con poca presenza umana, Chema Cobo enfatizza il movimento fino a renderlo violento. Un vero e proprio vortice di figure integrate in questo spazio denso in cui si trovano in un'inquietudine permanente. Inoltre, l'occhio del pittore è spesso posto al di sopra e a una certa distanza come se si trattasse di una potente inquadratura cinematografica quanto accade, ad esempio, in *Luz en la oscuridad* (1986). Altre volte l'inquadratura cattura la scena da una distanza più ravvicinata, ma con un notevole grado di inclinazione, come accade in *Water memories* (1984), che si avvicina alle composizioni barocco-romantiche di Delacroix. Tra gli altri, *La muerte de Sardanápalo* o a un altro territorio creativo, come quello cinematografico, nei complessi movimenti di macchina che Peter Greenaway realizza sulla scena di *The baby of Macon* (1993). In effetti, queste composizioni di Chema Cobo avrebbero potuto far parte di una sequenza greenawayana in cui la macchina da presa scandisce la scena, si avvicina ai dettagli e poi torna a dominare l'ambiente globale. Da sottolineare sicuramente anche il

simbolismo permanente in Pilar e Chema Cobo, nelle cui opere compaiono numeri in inglese, la maschera, la testa di toro, il giullare, l'asso di bastoni, il mare... tutti riferimenti ai miti che vengono ripresi, soggettivati dalla memoria come traccia di pensiero, di cultura. Una memoria personale che tuttavia ha un respiro molto più ampio; si tratta infatti di "una memoria colectiva, a través de la memoria de una persona"¹⁴²¹⁴³, come dice Sagrario Aznar a proposito di Pilar Insetis, fattore applicabile anche a Chema Cobo. Ma le composizioni e le ambientazioni barocche di Chema Cobo sono anche legate ad alcuni pittori tedeschi del cosiddetto nuovo espressionismo, in particolare a Jorg Inmendorff, Dieter Hacker e Helmut Middendorf nel 1953, nelle cui opere pulsa un sentimento di forte espressività e pertanto fortemente individualista come è sempre quello romantico. Sebbene in un certo senso inserita in un sentimento germanico che può essere rintracciato anche nelle pitture gotiche del XIV secolo o nelle sanguinose rappresentazioni rinascimentali di un Matthias Grùnewald tra gli altri, questa tendenza emersa negli anni Sessanta arrivò a mescolare questa base precedente con i contributi dell'espressionismo astratto nordamericano. Il protagonismo del soggetto che riversa sulla tela i suoi sentimenti malinconici e drammatici, gli fa scoprire che la pittura può essere un mezzo adatto¹⁴⁴.

III.IV.II I dipinti di Hacker e Como

I dipinti di Hacker, come quelli di Como, cercano l'inquadratura obliqua e presentano uno spazio cromatico molto denso, anche se nel caso del tedesco una sola figura occupa di solito praticamente l'intera composizione, a differenza dei vortici umani di Cobo. In questo senso è più vicino a Inmendorff. Ma anche quegli spazi densi, in cui a volte la figura e lo sfondo sono quasi confusi, si riflettono nel lavoro di alcuni tranvanguardisti italiani, soprattutto Enzo Cucchi e Sandro Chia. Ma le reminiscenze barocche si esprimono nella pratica di Cobo, anche in quell'ossessione per il

¹⁴² "Una memoria collettiva, attraverso il ricordo di una sola persona".

¹⁴³ S. Aznar Almazán, *Pilar Insetis*, in "Espacio, tiempo y forma" n°5, pp. 449 – 465, in M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

¹⁴⁴ M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

simbolico che nel caso di Cobo è stata la formazione di un universo per accumulazione al fine di elaborare un discorso. Si arriva così a quello che possiamo considerare un altro dei punti di forza della sua pittura: la narrazione. Infatti, l'artista stesso ha dichiarato di intendere la pittura "più che un fine, uno strumento di pensiero", e che accanto al piacere della pittura, accanto all'espressione sentimentale, c'è un discorso che trova il suo supporto nella tela. Per tutti gli anni Ottanta, Chema Cobo ribadisce alcuni temi che incarna in metafore, come quello del burlone (Fig. 15) l'incarnazione dell'ironia crudele, dell'amnesia.

Rispetto a questo, mi sembra interessante soffermarmi brevemente sull'iconografia del buffone, del jocker che è risultata molto attrattiva non solo per Cobo, in quanto si tratta di una tematica che è stata trattata da differenti punti di vista durante tutta storia dell'uomo: dal cinema alla pittura, passando per la letteratura e il teatro. La rivitalizzazione di questo personaggio dopo l'uscita al cinema della superproduzione hollywoodiana di Todd Phillips, interpretata da Joaquin Phoenix, è servita da pretesto per effettuare una revisione da diverse prospettive e per scoprire come questa iconografia si rapporta al nostro presente. Grazie alla sua psicologia poliedrica, le possibilità che ci offre sono molteplici. Scopriamo nella sua personalità, un profilo psicologico particolare: imprevedibile, violento, scherzoso, grottesco, caotico... in ogni caso, un personaggio che getta più ombra che luce sulla scena per numerose ragioni (traumi infantili, bugie, aggressioni di ogni genere), convertendolo in uno strumento sovversivo della società, che incanala il caos e la rabbia verso di sé attraverso l'attore. Questa rivitalizzazione del Joker offerta da Phillips è perfettamente inquadrata dalle conseguenze di una parte dell'"adesso", impossibile da ignorare o nascondere sotto il tappeto. Egli incarna nel suo comportamento la contraddizione e il caos di una società che ha smesso di essere utopica e in cui la futura distopia ha finito per materializzarsi nel presente attraverso una realtà crudele e ostile. Con una certa aria teatrale, il burlone di Chema Cobo funge da maestro di cerimonie in tutto il suo lavoro. Organizza tutto, o quasi, è il filo conduttore di gran parte del suo lavoro. È l'attore più visibile della sua produzione. La sua essenza è sempre presente, anche se non appare¹⁴⁵. La sua aria anarchica pervade tutto. Uno strano essere che l'artista ha introdotto nel suo lavoro alla fine degli anni '80 e che gli

¹⁴⁵ K. Power, *The Joker's Map*, in "R. Atkins", 1990, pp. 5 – 10, in M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

è servito per dinamizzare la storia, seminando caos e dubbio ovunque passi attraversa. Il Joker di Chema Cobo ti lascia fuori posto, lascia lo spettatore in un luogo scomodo e indeterminato e proietta una dualità attrazione-aggressione. Questo Joker è privo di morale, o almeno, di un discorso moralistico. Il Joker di Cobo non cerca di convincere o di dare lezioni su nulla e lo rende un'autentica "arma ideologica", come García Gual diceva di Diogene¹⁴⁶. La sua visione della società non è né buona né cattiva, elimina i giudizi di valore, perché, per lui, il mondo è uno spazio falso e assurdo¹⁴⁷.

Ed ecco che il piacere della pittura è superato in Chema Cobo e in molti di questi artisti mitteleuropei e nordamericani dalla necessità stessa del discorso, o meglio dall'inquietudine che i loro temi e i loro tratti sprigionano inequivocabilmente. Le scene venali di molti pittori figurativi degli anni Ottanta, ad esempio quel vero e proprio diluvio di animali che si verificò nella prima metà del decennio, erano in altri, come nello stesso Chema Cobo, oggetto di riflessione, come accade nel suo *Blood like wine: Spanish Sacrifice*, del 1983, con cui era presente alla mostra *La imagen de animal* di Madrid.

Tornando alle tematiche tratte da Cobo, da menzionare sono ancora lo Stretto come luogo di scambio, di transito permanente ma anche di confusione e l'artista come incarnazione dell'individualità esacerbata, ma anche della spersonalizzazione, evidente in questo senso nell'opera del 1980 *El artista es un fingidor*, appropriazione del titolo di Pessoa, uno degli autori che più intensamente ha riflettuto sulla diversificazione dell'io e sul suo occultamento attraverso gli eteronimi. In questo senso, il presunto disimpegno politico e sociale, il ritiro del soggetto, aveva in una parte importante dei creatori, compresi i pittori, una derivazione che andava oltre l'auto-assorbimento, il crogiolarsi nella propria soggettività. Sempre da una posizione personalista, si potrebbero indicare questioni più ampie, comprese quelle sociali, politiche o storiche. L'individuo come sintomo di un'epoca, di una situazione. È vero che i tempi delle proposte collettive, dei discorsi generici sembravano passati e la progressiva dissoluzione di quelli dei decenni passati lo conferma, ma al di là di

¹⁴⁶ C. García Gual, *Diógenes el perro*, in C. García Gual, *La secta del perro*, Alianza Editorial, 2014, pp. 51-81, in M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

¹⁴⁷ [F. Saez Pradas](#), *Entre el Delirio y la Ironía: el Joker. Sátira y Cinismo en la Obra de Chema Cobo*, in "BR :: AC", 3 giugno 2021, Barcellona, pp. 115-129.

questo non era possibile sganciarsi dalla realtà al punto da concentrare forze e risorse su aneddoti senza una grande portata. Cabañas Bravo, afferma che nella riflessione di Cobo sull'artista sia implicita quella sul soggetto di quel momento storico, forse "quell'ignoto di se stesso" come titola un'enorme tela del 1984, o dopo quella *Primavera* davvero spettrale e surreale del 1986, dove vi è l'emergere di uno stato di cose preoccupante. Probabilmente non c'era motivo di definire gli anni Ottanta un decennio di entusiasmo. Forse lo era per gran parte dei poteri economici. Juan Antonio Ramirez non ha sbagliato a definire il periodo come un "capitalismo trionfante" quando ha raccolto una serie di articoli scritti durante il decennio¹⁴⁸. Ma dietro questa pelle trionfante si celava il malessere della società postmoderna, la catastrofe individuale e sociale, il disagio consapevole o inconsapevole generato in quel tessuto sociale in cui i sommersi aumentavano costantemente di numero rispetto agli emergenti e agli installati, secondo le azzeccate espressioni di Manuel Vazquez Montalban. In quella società di rilancio del neoliberismo vittorioso nel mondo comunista che cominciava a rovesciare il sistema consolidato del mercato del lavoro, deregolamentandolo, ha detto, usando un altro eufemismo, che si sente inquieto, incerto sul suo futuro immediato, ma non solo sul mercato del lavoro, ma anche sulla distruzione dell'ambiente, in gran parte dovuta all'insaziabile avanzata del mercato produttivo stesso. Le immagini sgangherate di Cobo, le creature che planano sullo Stretto, come gli uccelli e gli individui di Hacker che vagano per le città inquinate, indicano anch'esse questo degrado sostenuto della natura, così come le architetture decostruzioniste di Peter Eisenman o Dainiel Libenskid riproducono il disordine ambientale in architettura¹⁴⁹.

III.IV.III Pittura e testo

Se l'icona è il segno con cui Chema Cobo ha costruito il suo discorso pittorico dalla metà degli anni Settanta e per tutti gli anni Ottanta, da questo momento in poi utilizza l'icona come segno del suo discorso pittorico da quel momento in poi ha

¹⁴⁸ J. A. Ramírez, *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, Visor, Madrid, 1992, in M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

¹⁴⁹ M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

iniziato a derivare la sua strategia formale, se non concettuale, in un doppio senso. Da un lato, le composizioni si semplificano, diminuendo il loro grado di barocchismo e riducendo o eliminando l'effetto illusionistico; dall'altro, vengono introdotti testi scritti, che acquistano un valore decisivo, a volte predominante, nell'articolazione del discorso. In altre parole, la pittura di Chema Cobo diventa più evidentemente concettuale e questo supporto testuale è decisivo. Se il suo lavoro di buona parte degli anni Ottanta poteva essere inteso come una presa di posizione islamica contro le rigidità delle tendenze degli anni Settanta ormai sufficientemente esplorate dall'espressionismo e dal recupero dell'iconografia, il lavoro iniziato con l'ingresso nell'ultimo decennio è in un certo senso il risultato di quel precedente processo decostruttivo. Non è più necessario smantellare alcun modello ortodosso, e quindi la pittura può essere utilizzata anche accanto ad altri media come supporto discorsivo. Lo stesso Chema Cobo ne ha fatto uso in occasione di interventi nello spazio, come quello realizzato nel Circulo de Bellas Artes nell'ambito del progetto *El sueño imperativo* (1991), che nel suo caso si è concretizzato nella trasformazione della Sala de Columnas in uno spazio sorvegliato da vari burloni armati: *Los guardianes del deseo necesario* (Fig. 16), un'installazione che si articolava in varie tele e sculture dello stesso burlone in altre sale. Naturalmente, la posizione di Chema Cobo, come quella degli altri artisti che hanno partecipato a quel progetto, è che l'arte è qualcosa di più di un mero divertimento personale, di un mero godimento, di una mera espressione di vanità. Al contrario, come ha affermato il curatore della mostra Mar Villaspesa, la concepiscono come un veicolo di cambiamento sociale, che si ricollega alle posizioni degli anni Settanta¹⁵⁰. Tuttavia, tutti consapevoli che siamo di fronte a un momento storico diverso e che la trasformazione è quindi un sogno, lo stesso atteggiamento scettico degli artisti li porta, citando ancora Mar Villaspesa, a "un volontarismo per generare disordine"¹⁵¹. Chema Cobo ha senza dubbio la stessa pretesa quando affronta installazioni come quella citata o quando dipinge. Il rilievo dei testi nella pittura indica, da un lato, l'influenza di una certa arte concettuale, anche se questa presenza è qualcosa di lontano nella pittura del XX secolo. Dopo l'annientamento della pittura come supporto alla narrazione, essa si è evoluta

¹⁵⁰ Catalogo della mostra *El sueño imperativo*, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 1991, in M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

¹⁵¹ *Ibidem*.

lungo percorsi diversi, ma sempre interessati al discorso plastico in sé piuttosto che a quello concettuale. Così, quando negli anni Sessanta l'impegno etico e ideologico dell'artista torna a richiedere la rivalutazione dei contenuti, egli si rivolge ai nuovi media di fronte all'incapacità del segno plastico come efficace mezzo discorsivo. È la stessa cosa che era successa al cinema fin dalle sue origini, incapace di articolare discorsi complessi con i suoi soli segni figurativi. In pittura, la parola scritta iniziò a raggiungere la sua massima espressione da quel momento in poi, soppiantando persino il segno pittorico e il caso di Chema Cobo è abbastanza prototipico di un eccellente dialogo tra questi due segni di natura diversa: quello plastico e quello scritto, come ci viene confermato in *Espejo ciego*, *Water for the garden*, *Let me a wall to write up utopia*. La presenza del testo nella pittura di Chema Cobo è, dunque, contemporanea all'intensificazione del suo discorso sociale. La storia e i suoi effetti sulla nostra contemporaneità, i problemi dell'emigrazione, la cui presenza a Tarifa, sua città natale, è evidente; gli effetti perversi del neocapitalismo di fine Novecento. In breve, i conflitti del nostro tempo e il loro impatto sul soggetto sono affrontati da una prospettiva tanto incisiva quanto ironica. A tal fine, l'artista dà il primato al testo, che si lega all'icona per formare un conglomerato indissolubile. È ciò che Africa Vidal ha definito "immagine-parola"¹⁵². Ma l'artista sfrutta anche le ambiguità fonetiche del linguaggio per creare relazioni tra concetti, oggetti o soggetti a priori distanti: Dio, Oro, Madre, Omicidio, Occidente, Rifiuti. Con questa strategia, utilizza i presupposti definiti ed esportati dagli Stati Uniti nel resto del pianeta. Da qui l'uso dell'inglese nei suoi testi, perché è proprio la lingua del nuovo ordine mondiale.

La carriera di Chema Cobo tra la metà degli anni Settanta e la fine degli anni Novanta è quindi ben rappresentativa di alcuni dei comportamenti politici ed artistici più caratteristici del periodo. Dopo il passaggio attraverso la figurazione di Madrid, ha probabilmente avuto, nella sua deriva verso posizioni transavanguardistiche più marcate rispetto ai compagni della sua generazione, una delle evoluzioni più intelligenti, avendo sempre rifuggito dalle evidenti tentazioni accademiche di alcuni di loro e avendo anche superato il rischio di cadere nell'autoassoluzione dell'artista geniale che i comportamenti esaltanti del soggetto avevano propiziato. Al contrario, Chema Cobo si colloca sempre più in quel territorio critico che è cresciuto

¹⁵² A. Vidal, *La lengua sin huesos en Chema Cobo*, in Catalogo della mostra *Chema Cobo*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1998, pp. 90 – 95.

contemporaneamente alla pittura de-ideologizzata nel pieno del decennio dell'entusiasmo. Dunque, la dichiarazione dell'artista di oltre dodici anni fa, in cui affermava che la pittura era concepita come strumento di pensiero, trova sempre più conferma¹⁵³.

CAPITOLO IV. Juan Falcón: il riflesso di un'epoca, tra euforia e crisi.

IV.I. La costruzione di un universo pittorico attraverso la riappropriazione delle avanguardie

Il direttore del Centro de Arte del Museo di Almería, Juan Morante, in merito alla mostra tenutasi nel 2002 presso la Sala de Exposiciones de Unicaja (El Ejido), frutto della collaborazione di questa entità con Juan Falcón e un gruppo di ammiratori della sua arte, ha detto di lui:

Por lo que he podido conocer de Juan Falcón, se nos presenta en la Sala de Exposiciones de Unicaja como un artista con una carrera sólidamente definida. Sus convicciones artísticas son firmes como firmes son los pilares en los que se apoya: le lección cubista y la magia surrealista. No necesita más para construir su propio y personal universo pictórico. Tampoco manifiesta la necesidad de otros artistas de constante puesta al día, preocupados por lo novísimo, por los soportes inusuales y por los mestizajes tecnológicos. La obra de Juan Falcón oscila pendularmente entre ambas corrientes, importantísimas entre las primeras vanguardias. De un extremo, un puro postcubismo personalido en esas figuras tan simplificadas, resuelve linealmente. En otro extremo de este metafórico movimiento pendular, unos cuadros plenamente surrealistas, repletos de figuras emanadas del subconsciente y de sus sueños. Y entre ambos extremos, como queriendo escapar del rigor de ambas disciplinas, esos cuadros donde la simplificación lineal es máxima en unas figuras dotadas de carácter simbólico, tal vez sagrado, o esos retratos tan líricamente tristes, despojados de artificios en los que consigue una perfecta definición y expresividad. Al retomar estos valores clásicos, Falcón nos aparece hoy como una vuelta a esencias cargadas de un fuerte vitalismo que emana de su mundo interior. La combinación entre sus mecanismos expresivos, su formación pictórica y escultórica en París con Eduardo Arroyo y Valerio Adami y su peculiar interpretación de las primeras vanguardias dan como resultado esos paisajes humanos en los que forma y

¹⁵³ M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

contenido pierden sus perfiles para convertirse en uno¹⁵⁴¹⁵⁵.

Partirei da questa riflessione per presentare la figura di Juan Falcón e la sua produzione artistica, che si inserisce perfettamente nella pratica postmodernista propria del nostro contesto contemporaneo, nello specifico nell'ultimo ventennio del XX secolo. Penso sia doveroso avvisare che, sulla figura di Juan Falcón si è scritto molto poco. La prima che ha cercato di mettere ordine alla sua carriera e alla sua produzione artistica, è stata sua nipote Lucía Falcón¹⁵⁶, che lo ha fatto attraverso la sua tesi di laurea triennale in Storia dell'arte, presso l'Università di Oviedo, il cui elaborato è stato non solo il mio punto di partenza per la redazione di questa tesi, ma un faro fisso soprattutto per il progetto curatoriale, sviluppato da me e altri studenti del Máster en Estudio Avanzados en Historia del Arte dell'Università di Oviedo, a cui farò riferimento in varie occasioni, che ha preso forma con il nome di "Juan Falcón: pasado, presente continuo" (13 giugno – 8 luglio, Edificio storico dell'Università di Oviedo)¹⁵⁷, realizzato grazie al supporto del Dipartimento di Storia

¹⁵⁴ J. Morante (director del Centro de Arte Museo de Almería), in J. Morante, P. Ponce (a cura di), *Juan Falcón: Óleos y Escultura*, catalogo della mostra (El Ejido (Almería), Sala de Exposiciones de la Obra Socio Cultural de Unicaja, 2002), Escobar Impresores, El Ejido, 2002.

¹⁵⁵ Per quello che ho potuto conoscere di Juan Falcón, si presenta nella Sala de Exposiciones de Unicaja come artista con una carriera definita in maniera solida. Le sue convinzioni artistiche sono ferme, come fermi sono i pilastri sui quali si poggia: la lezione cubista e la magia surrealista. Non ha bisogno di altro per costruire il suo personale universo pittorico. Né manifesta il bisogno di aggiornamento costante di altri artisti, preoccupati del nuovissimo, di supporti insoliti e di incroci tecnologici. L'opera di Falcón oscilla pendolarmente tra le due correnti, importantissime tra le prime avanguardie artistiche. Da una parte, un puro post-cubismo personalizzato che sfocia in figure semplificate, risolte linearmente. All'altro estremo di questo movimento pendolare, dei quadri pienamente surrealisti, carichi di figure provenienti dal subconscio e dai suoi sogni. E tra i due estremi, quasi cercando di scappare dal rigore di entrambe le discipline, questi quadri, dove la semplificazione lineare è massima nelle sue figure dotate di carattere simbolico, talvolta consacrato, o questi ritratti liricamente tristi, spogliati degli artifici nei quali ottiene una perfetta definizione ed espressività.

Nel riprendere questi valori classici, Falcón oggi ci appare come un ritorno a essenze anteriori, caricate di un forte vitalismo che emana dal suo mondo interiore. La combinazione tra i suoi meccanismi espressivi, la sua formazione pittorica e scultorica a Parigi con Eduardo Arroyo e Valerio Adami e la sua interpretazione peculiare delle prime avanguardie storiche, offrono come risultato questi paesaggi umani nei quali forma e contenuto perdono i loro profili, per trasformarsi in uno solo.

¹⁵⁶ Ciò che ha reso il suo lavoro speciale ed estremamente attendibile, è il fatto che ha basato la sua ricerca avvalendosi delle informazioni che lo stesso Falcón le rilasciava dalle interviste.

¹⁵⁷ Tra il 1994 e il 1997 si associa alla Galeria dei fratelli Gregorio e Marta Llamas in via San Bernabé di Oviedo (oggi occupata dal Cafè Verona), dove esporrà per la prima volta, assieme alla pittrice Carmen Muñiz. Inaugurata nel 1994 con il nome *Las dos miradas*, la mostra metteva a confronto la pittura paesaggistica e tradizionalista di Muñiz, con la visione onirica e soggettiva di Falcón. Lucía Falcón suggerisce che le ragioni di tanto successo della mostra, risiedano in primis sul fatto che le date della mostra coincidessero con il periodo natalizio, poi, perché le opere pittoriche erano di una

dell'Arte e Musicologia e della stessa Università di Oviedo e promosso dalla Professoressa Ana María Fernández García¹⁵⁸. L'appoggio della famiglia Falcón e delle tante persone che si sono sottoposte alle nostre interviste e che ci hanno messo a disposizione molto del materiale in loro possesso, è stato indispensabile per la realizzazione non solo della mostra, ma anche di questo elaborato. In questo quarto e anche ultimo capitolo, quello che cercherò di tracciare, è una riflessione sul modo in cui la sua pratica artistica si inserisce, a mio avviso, nel contesto della postmodernità degli anni '80 e '90 spagnoli ma anche internazionali, condividendo con molti degli artisti affermati di quegli anni differenti e importanti aspetti, che mi hanno portato a considerare la sua opera un perfetto esempio di reenactment di correnti artistiche a lui precedenti, entro il contesto iberico. Come ribadito in diverse occasioni, il periodo più florido della sua produzione è quello corrispondente agli anni '80 e '90 e per questo la maggior parte delle opere che analizzerò appartengono a queste date, anche se in alcune occasioni, farò riferimento a lavori la cui datazione arriva fino ai primi anni del XXI secolo.

Juan Manuel Falcón Fernández nacque il 26 marzo del 1959 a Oviedo, la città che Lucía Falcón definisce “dell'eterno ritorno”, passando i suoi primi anni a Bárzana de Quirós. La sua infanzia venne troncata dalla morte prematura di suo padre, José Falcón Fernández, in un incidente nella miniera, che portò sua madre, Severa Concepción Fernández, a inviare tanto lui come il fratello José Luis all'orfanotrofio Minero di Oviedo, dove passò il resto della sua infanzia. In questo centro presto scoprirono le sue abilità artistiche, incamminandolo verso la Escuela de Artes y Oficios di Oviedo, dove si formò tra il 1974 e 1977 nella specializzazione professionale di Decorazione. Già in questa prima tappa, cominciò a vendere direttamente le sue opere ad amici e conoscenti, qualcosa di assolutamente ricorrente nella sua carriera, dato che in poche occasioni è stato interessato a dipendere da

maggiore qualità rispetto a quelle presentate nell'Hotel Clarín. Inoltre, la sua clientela era da cinque anni che non vedeva pubblicamente le opere di Juan.

¹⁵⁸ Dottoressa in Storia dell'Arte, è stata visiting ricercatrice presso le università di Buenos Aires, Santiago del Cile, Università Autonoma del Messico, Cambridge e Kingston (Centro Ricerche Modern Interiors). È stata curatrice della Fondazione Selgas Fagalde e coordinatrice del Master Europeo in Conservazione e Gestione dei Beni Culturali. È stata ricercatrice principale di numerosi progetti regionali, nazionali ed europei ed è direttrice della rivista Res Mobilis.

https://artemus.uniovi.es/personal/historiadelarte/-/asset_publisher/Ir7E/content/fernandez-garcia-ana-maria?redirect=%2Fpersonal%2Fhistoriadelarte (ultimo accesso il 02/10/2023).

galleristi e intermediari. Si distinse nell'ambito della modellazione, elementi del disegno e della storia dell'arte e i professori della scuola e artisti riconosciuti come Bernardo Sanjurjo o Fernando Alba, fecero da mediatori affinché un giovanissimo Falcón di diciassette anni, proseguisse i suoi studi nella Scuola di Belle Arti di San Jorge a Barcellona. A partire da questo momento sono interessanti i lavori in bozzetti che più tardi realizzerà in sculture, mostrando un'altra delle sue caratteristiche: la versatilità.

Nel 1977 vinse il Concurso de artes Plásticas Corberó e ottenne una borsa di studio che gli permise di trasferirsi l'anno seguente a Parigi, dove possiamo situare l'inizio della sua traiettoria professionale e il suo inserimento entro la pratica artistica del citazionismo e del reenactment. In questa città, visitò musei e si impregnò di tutte le correnti che dal 1905 ebbero come crogiolo la capitale della Senna, ma soprattutto lavorò come assistente di artisti conosciuti, come Valerio Adami¹⁵⁹ e Eduardo Arroyo¹⁶⁰, influenza chiave nel suo divenire pittorico¹⁶¹, due artisti legati all'arte pop, dai quali Juan si ispirerà nelle sue prime esperienze creative. Da Adami assume la deformazione soggettiva, che possiamo apprezzare in una delle sue prime opere come la *Carnicería* dove in una disposizione orizzontale dipinge su carta un pezzo di carne, con colori che distorcono la realtà. Dal pittore italiano, inoltre, derivano i

¹⁵⁹ Valerio Adami è nato a Bologna il 17 marzo 1935. Studia all'Accademia di Brera tra il 1951 e il 1954. Negli anni Sessanta è uno dei pittori più rappresentativi della Nuova Figurazione Europea. Espone al Museo di Belle Arti delle Asturie dal 27 dicembre al 20 gennaio 1985 (Palacio Velarde, Oviedo).

www.masdearte.com (ultimo accesso 19 settembre 2023).

¹⁶⁰ Eduardo Arroyo è nato a Madrid il 26 febbraio 1937 ed è considerato uno dei principali rappresentanti della figurazione critica, con un contenuto fondamentalmente politico e sociale. Nelle sue opere spicca soprattutto la capacità di mescolare immagini preesistenti di diversa provenienza, con una forte impronta da illustratore. Dopo aver terminato gli studi di giornalismo nel 1957, si trasferisce a Parigi, dove entra in contatto con gli esuli spagnoli sopravvissuti alla Guerra civile, che incrementarono la sua critica politica al regime di Franco, che si rifletteva nelle sue prime opere. La sua opera rimase sconosciuta al grande pubblico fino agli anni Ottanta.

La scoperta della sua peculiare traiettoria ha permesso il recupero di un solido valore nella scena artistica contemporanea. Nel suo lavoro è evidente l'atteggiamento volontariamente provocatorio e aggressivo. Si tratta di un'interpretazione molto personale della figurazione critica che mette in discussione la realtà politica, sociale e storica, iconoclastia rispetto ai valori accettati, anche quelli dall'apparenza più rispettabile, e l'ironia espressa attraverso il "pastiche", sono gli strumenti indispensabili per la strumenti indispensabili per il raggiungimento di una perfetta efficacia nei suoi dipinti.

Eduardo Arroyo: 20 años de pintura: 1962 – 1982, catalogo della mostra (Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, Mayo – Junio 1982), p. 5.

Eduardo Arroyo: obra gráfica y pinturas, catalogo della mostra (Caja de Ahorros de Asturias, Obras social y cultural) Gijón, 1990.

¹⁶¹ Ibidem.

mondi fantastici e ironici che segneranno il tema di tutta l'opera di Juan fino ad oggi. Sarà in casa di Adami che conoscerà Titina Maselli¹⁶², con la quale Juan viaggerà in Italia in varie occasioni. Tali artisti, che furono un punto di riferimento importante nella carriera di Falcón, parteciparono alla progettazione di scenografie di opere teatrali e musicali, aspetti che Juan tratterà in un tempo successivo¹⁶³¹⁶⁴.

In tal senso, lungo la sua traiettoria, come già ribadito più volte, Juan Falcón riuscì a realizzare una rilettura delle tendenze artistiche delle prime e seconde avanguardie, includendole nel suo proprio universo personale. Così, i piani geometrici e sfaccettati in ritratti come *Maria Antonia* (1981) (Fig.14), la costruzione del paesaggio architettonico a base di geometrie o l'incorporazione di elementi pertinenti alla realtà nella sua forma di *papiers collés*, come in *Bodegón* (2006), lo trasformano in un grande debitore del cubismo in gran parte della sua carriera artistica. Allo stesso modo nelle sue opere, si osservano debiti "mironiani", perché Falcón arrivò a conoscere personalmente Juan Miró a Palma de Mallorca, grazie alla sua amicizia con sua figlia Dolores Miró, con la quale aveva coinciso a Parigi. In questo senso, alcune delle sue silhouette, partono da un surrealismo ingenuo che le situa alla frontiera tra la figurazione e l'astrazione. Ma da questo, riprende anche l'idea dei piedi grandi e sovradimensionali rispetto al corpo, rifacendosi a quando diceva Miró, ovvero che la forza entrava dai piedi. Queste allusioni sono osservabili in opere come *Improvisación musical* (ca. 1990), mentre in altre opere come *Danza* (1994), colloca i suoi personaggi in spazi irreali, non illusionistici né riferibili alla natura, una risorsa di genealogia disparata che si collega al mondo mironiano e ad altri autori del surrealismo.

Da Alberto Sánchez¹⁶⁵, invece, riprende la pulsione del surrealismo molto più

¹⁶² Titina Maselli è stata una pittrice italiana. A Parigi entrò in contatto con artisti del suo Paese. Ha conosciuto anche Juan Falcón tramite Valerio Adami, mentre lavorava nel suo studio.

L. Falcón, *Obra pictórica y escultórica del artista Juan Falcón*, Tesi di laurea in Storia dell'arte, Università di Oviedo, Asturie, 2007.

¹⁶³ R. Alonso, A. Ballesteros, F. Bravo, A. Braña, A. Dovgan, P. Fernández, Y. Galván, V. García, B. Gutiérrez, C. Martínez, C. Posada, A. Quince, M. Zugarelli (a cura di), *Juan Falcón: Pasado, presente continuo*.

¹⁶⁴ L. Falcón, *Obra pictórica y escultórica del artista Juan Falcón*.

¹⁶⁵ Alberto Sánchez nasce a Toledo l'8 aprile del 1895, in un'umile famiglia: il padre era panettiere e la madre una serva. Non ha la possibilità di andare a scuola e prima di dedicarsi a tempo pieno alla scultura, è costretto ad apprendere alcuni mestieri artigianali, occupazioni che si rivelarono sicuramente utili ad Alberto, in quanto lo aiutarono a sviluppare le sue abilità nella manipolazione plastica. Successivamente si trasferirà a Madrid, dove inizierà a sviluppare un'ideologia personale e

organico, più plastico e terrestre, che guarda verso la biologia dell'essere umano e al primitivismo fornito dalla Escuela de Vallecas. L'opera che forse rivela questa influenza in modo più chiaro è la scultura *Maternidad* (Fig. 15), la cui figura femminile presenta forme sinuose, una microcefalia (forse in omaggio alle figure di Giorgio de Chirico) e un corpo rotondo, rafforzando un aspetto serpeggiante nella zona del bacino e geometrico nelle spalle e nel tronco, conferendole maggiore importanza al luogo dove la madre accoglie suo figlio. Un altro aspetto significativo è il lavoro di vuoti attivi e incisioni che, come Sánchez, rimandano alle cicatrici e al sovraccarico della moglie nel parto e nell'allevamento. La varietà dei registri estetici avvicina ancora di più Falcón a un simbolismo lontano, con l'uso di fogli dorati e in rilievo che esaltano la brillantezza del cromatismo, come succede in *Danza* (1994), un tema che si collega alla traiettoria di Matisse¹⁶⁶.

Della seconda avanguardia, registra la sua formazione nella nuova figurazione e nella pop art con Eduardo Arroyo e Valerio Adami. Nella sua opera *Cuatro figuras* (2010) (Fig. 16), appare un personaggio nell'angolo inferiore sinistro che sembra imitare le strane figure che si rappresentano nelle opere di Arroyo in maniera ripetitiva (come incontriamo in *Toda la ciudad habla con ello*, 1984, Museo Bellas Artes de Asturias). I riferimenti a personaggi del momento con una certa carica ironica e a prodotti che ci accompagnano ogni giorno sono presenti anche nelle sue opere, attraverso *Letizia pasando por el aro* (2004) e *Bodegón* del 2006. Entrambe le opere esemplificano questa connessione con la realtà dei mezzi di comunicazione e gli oggetti di consumo (il mezzo è il messaggio), qualcosa che rivendicarono dagli anni

un pensiero politica socialista, mettendosi dalla parte dei contadini e del proletariato urbano. Nella prima fase della sua carriera, pittura e scultura si compenetrano e in alcune occasioni vengono messe a confronto. Nel 1925, Alberto presenta nove sculture alla *Exposición de la Sociedad de Artistas Ibérico*, tutte facenti riferimento a un immaginario popolare, con un substrato formale realista (con un ricorso evidente alla geometria). Le sue sculture sembrano incontrarsi a metà tra l'innovazione rivoluzionaria e la tradizione rappresentativa. Particolarmente significativa per lui, è l'amicizia con Rafael Barradas, al quale Alberto si ispirerà. Tra il 1925 e il 1927 la sua pittura si inserisce all'interno delle avanguardie artistiche di primo novecento. In questa fase, deformazioni anatomiche e in cui gli avvallamenti e le perforazioni svolgono un ruolo essenziale. Nel 1927 fonda il pittore Benjamin Palencia la Escuela de Vallecas. Nel 1937 partecipa all'Esposizione internazionale di Parigi (assieme al Guernica di Picasso) con l'opera *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*. Lasciò la Spagna nel 1938 per l'esilio volontario in Unione Sovietica, dove rimarrà fino alla sua morte, avvenuta nel 1962.

A. Gómez, *La Escultura de Alberto Sánchez*, Tesi di Dottorato, Dipartimento di Storia dell'arte, Università autonoma di Madrid, 1992.

¹⁶⁶ R. Alonso, A. Ballesteros, F. Bravo, A. Braña, A. Dovgan, P. Fernández, Y. Galván, V. García, B. Gutiérrez, C. Martínez, C. Posada, A. Quince, M. Zugarelli (a cura di), *Juan Falcón: Pasado, presente contínuo*.

sessanta gli artisti legati al pop.

Continuando a tracciare alcune delle tappe più significative della sua biografia, tra il 1977 e il 1980, Juan Falcón spartì il suo tempo tra Oviedo e Parigi, dove era solito passare dai tre ai sei mesi, realizzando numerosi progetti. Grazie al musicista Alain Planes¹⁶⁷, si introdusse nel mondo culturale della capitale francese, venendo a conoscenza dello scenografo rumeno Ile Valea, che gli propose la realizzazione del disegno della scenografia e il costume di *Il mondo della luna* di Monteverdi (1985). Inoltre in quest'epoca, grazie a Valerio Adami e Titina Maselli, riuscì a pubblicare illustrazioni in riviste letterarie come la tedesca "Park zeitschrift" o l'italiana "Alta Forte"¹⁶⁸. In Francia, inoltre, frequentò il circolo letterario dove conobbe, per esempio, Fabrice Gravo, poeta francese che ritrasse nelle sue opere bevendo un calice di vino in una posa elegante e di profilo, la cui composizione, nel complesso, mi ricorda molto l'espressionismo tedesco e ancor di più alla figura di profilo del quadro *Les Demoiselles d'Avignon* di Picasso (Fig. 17).

A partire dal 1983 i suoi soggiorni a Parigi, diventarono sempre più brevi. In questa fase, passerà un lungo periodo a Bárzana, momento che segnerà l'inizio di una nuova tappa di Juan, nella quale si distinse per la scultura, che ritorna a essere più raffinata, dalla quale traspare una volontà primitiva a ingenua. Ha inizio, così, il decennio dorato della sua produzione, segnata agli inizi per la sua amicizia con la coppia di scultori che vivevano a Villaorille (Quirós): Carmen Castillo¹⁶⁹ e Ernesto Knörr¹⁷⁰

¹⁶⁷ Alain Planes nasce nel 1948. È un pianista classico. Ha vinto il primo premio al Conservatorio di Lione, sua città natale, all'età di dodici anni. Nello stesso anno è stato ammesso al Conservatorio di Parigi, dove ha seguito l'insegnamento di Jacques Février e ha vinto i primi premi in pianoforte e musica da camera. È stato assistente di Menahem Pressier all'Indiana University di Bloomington. Tornato in Francia, entra a far parte dell'Ensemble Intercontemporaneo, dove è stato solista fino al 1981. La sua carriera lo ha poi portato in Europa, negli Stati Uniti e in Giappone come solista. <https://www.allmusic.com/artist/alain-plan%C3%A8s-mn0000591301/biography> (ultimo accesso 19 settembre 2023).

¹⁶⁸ R. Alonso, A. Ballesteros, F. Bravo, A. Braña, A. Dovgan, P. Fernández, Y. Galván, V. García, B. Gutiérrez, C. Martínez, C. Posada, A. Quince, M. Zugarelli (a cura di), *Juan Falcón: Pasado, presente continuo*.

¹⁶⁹ Carmen Castillo è nata a Saragozza nel 1959, ma ha vissuto nelle Asturie fin dall'infanzia. Lavora la figura umana in bronzo. Il suo curriculum è ricco di mostre e opere pubbliche. R. Rodríguez, *Asturias: escultores de cinco décadas*, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Oviedo, 1995, p. 64.

¹⁷⁰ Ernesto Knörr è nato a Vitoria nel 1957 e vive nelle Asturie dal 1982. Ha iniziato a lavorare come scultore nel 1977.

Lavora in acciaio Corten, realizzando numerose opere pubbliche. Lavora nelle Asturie dal 1982.

R. Rodríguez, *Asturias: escultores de cinco décadas*, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Oviedo, 1995, p. 64.

(che si dedicava alla ceramica) con i quali Juan passò molto tempo realizzando sculture, che cuoceva nel forno in loro possesso. Si tratta di una tappa prospera, caratterizzata da un interscambio di idee e di esperienze, periodo nel quale Falcón realizzerà le sue famose teste che più tardi avrebbe esposto nella Sala Borrón. Nel 1983, i due si trasferirono a Cereda e aprirono il loro laboratorio e, sebbene Juan fosse un po' lontano da Quiros e Oviedo, passava spesso del tempo con loro¹⁷¹. Entro questa contesto, Falcón trovò il suo spazio e iniziò a decollare con la sua arte. Così, dopo la sua prima mostra individuale a Parigi nel 1985, realizzerà diverse mostre tra le quali emerge la già citata “Coupe-Tête” (1988) nella Sala Borrón di Oviedo o le celebrate nell’hotel Clarín (1989-1990), grazie all’amicizia con il suo proprietario Ovidio Moro. Per lo più espose sculture, dato che negli anni ‘80 c’era una preponderanza di questa rispetto alla pittura, con nomi tanto importanti e vicini a lui come, tra tutti, Carmen Castillo, Manuel Lagazpi, María Jesús Rodríguez¹⁷² o Carlos Sierra Sierra, il quale, essendo più anziano di Falcón, conosceva già l’ambiente artistico di Oviedo e di Parigi, luoghi comuni che li uniranno nella loro amicizia. Negli anni Novanta ha subito grandi cambiamenti nella sua vita e da quel momento la sua produzione pittorica ha preso il sopravvento su quella scultorea, inserendosi perfettamente nell’era della postmodernità, caratterizzata da una predilezione per la pittura rispetto ad altre tecniche artistiche.

IV.II. L’euforia degli anni ‘80 e la crisi degli anni ‘90: Movidá, PSOE ed europeismo

La comparsa del virus dell’AIDS all’inizio degli anni ‘80 sconvolse l’opinione pubblica mondiale. Non solo si trattava di una pandemia diversa da qualsiasi altra conosciuta nel XX secolo, ma le forme caratteristiche di trasmissione sembravano inizialmente coincidere con il comportamento di gruppi sociali fortemente disapprovati, come omosessuali e tossicodipendenti. Il successivo riconoscimento

¹⁷¹ L. Falcón, *Obra pictórica y escultórica del artista Juan Falcón*.

¹⁷² R. Alonso, A. Ballesteros, F. Bravo, A. Braña, A. Dovgan, P. Fernández, Y. Galván, V. García, B. Gutiérrez, C. Martínez, C. Posada, A. Quince, M. Zugarelli (a cura di), *Juan Falcón: Pasado, presente contínuo*.

dell'"AIDS eterosessuale", invece, gli assegnò l'accusa negativa di malattia venerea: legato alla promiscuità e alle pratiche extraconiugali, era, come l'omosessualità stessa, il prodotto, a detta di molti, di un "disordine sociale". Con il passare degli anni e l'insospettabile aumento del numero di persone colpite, è emerso chiaramente che non si poteva parlare semplicemente di gruppi a rischio. L'infezione di emofiliaci attraverso banche del sangue non correttamente controllate, o di pazienti sottoposti a trasfusioni, di figli di madri portatrici o di vari contatti con fluidi infatti, dimostrava il rischio generalizzato che non poteva più essere confinato ad alcuni gruppi¹⁷³. Dal punto di vista artistico l'AIDS e i problemi ad esso connessi occuparono un posto centrale nelle pratiche artistiche degli anni '80 e '90 e le vittime tra gli artisti rappresentarono un numero elevatissimo, tanto a livello internazionale, quanto spagnolo. Parallelamente e in modo correlato, vi erano anche tutti quei problemi legati all'uso di stupefacenti, la faccia più oscura della medaglia della Movida. Nata dalle polveri della Transizione, dal consolidamento di una democrazia moderna e amnesica, da considerarsi come reazione all'oscurantismo franchista, essa rappresentò un tentativo di rivendicare il diritto a una cultura meno plumbea. Quel periodo, infatti, per molti spagnoli rappresentò il mondo perduto dell'infanzia, un universo carico di pulsioni irrefrenabili, consumo smisurato di droga, alcol, estrema disinvoltura sessuale e molto altro, che avrebbe permesso loro di colmare il divario culturale con gli dèi europei¹⁷⁴; ma un clima di euforia era anche propiziato da una congiuntura economica, nazionale e mondiale, favorevole. Juan Falcón, si inserisce entro questo contesto non solo in prima persona come consumatore di sostanze stupefacenti e per una vita sessuale, a detta di alcuni, spregiudicata, ma anche perchè collaborò, tra il 1990 e il 1993, per varie iniziative del Gobierno del Principado de Asturias, che aveva avviato una serie di campagne contro le sostanze stupefacenti e a favore della contraccezione. Grazie, infatti, alla fiducia che Juan Luis Rodríguez Vigil, presidente del Principato de Asturias, ripose nel suo talento, gli vennero conferiti lavori importanti di scultura, insegne e pittura per le campagne contro la droga (1990), il fumo (1990) e la promozione dell'uso della pillola contraccettiva

¹⁷³ J.M Parreño Velasco, *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*.

¹⁷⁴ E. Gascón-Vera E., *Más allá de la Movida: España en los 90*, 1997, p. 163, in J. P. Gabriele-A. Bianchini (eds.), *Perspectivas sobre la cultura hispánica. XV aniversario de una colaboración interuniversitaria*, Universidad de Córdoba: 161-181, in S. Cattaneo, *La cultura X. Mercato, pop e tradizione: Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*.

(1991). Rispetto a questa, appaiono le parole *La maquina traga pilule* (1991) (Fig. 18), che ironizzava sul tema, rifacendosi al macchinismo ironico messo a punto prima di lui da Francis Picabia e Duchamp agli inizi del XX secolo).

Il riferimento alla fase dadaista del macchinismo di Picabia è sicuramente evidente, una fase pittorica, ricordiamo, in cui, l'artista francese, dipinge in stile meccanico quadri che hanno per soggetto ingranaggi e macchinari che ricompongono personaggi immaginari. L'artista, nel 1918, pubblica *Poèmes et dessins de la fille née sans mère*, la cui tesi è quella secondo cui la macchina è soltanto figlia dell'uomo. Così, come nei ready made di Duchamp, è il titolo a dare un nuovo senso a rappresentazioni apparentemente banali. Ciò che emerge in modo evidente da queste opere è l'esclusione della situazione umana, ovvero di quella fase in cui gli uomini vengono ridotti a macchine e dunque una critica alla modernità. Forse Juan, riprendendo ironicamente le macchine dadaiste e la sarcastica critica alla nuova società capitalistica di inizio secolo, vuole compiere a sua volta un richiamo alla modernità dei suoi tempi e a tutto ciò che da essa derivava¹⁷⁵. In tal senso, la citazione di elementi del dadaismo da parte di Juan, si potrebbe ricollegare, a una critica alla disumanizzazione dell'essere umano e del suo corpo per mezzo della scienza e della medicina e quindi a quel progresso scientifico, sociale e culturale che era stato lanciato negli anni '80 durante la fase di Transizione spagnola, ma che già negli anni '90 stava lasciando emergere i suoi punti deboli. In seguito all'analisi del contesto spagnolo di fine secolo e delle opere di Falcón e più in generale dei suoi coetanei, si può arrivare alla conclusione che molte opere dell'artista asturiano degli anni '90 siano comprensibili proprio tenendo a mente il fenomeno della Movida e della politica spagnola di quegli anni.

L'Oviedo che trova Falcón al suo rientro da Parigi negli anni '80, è molto diverso dalla Vetustà tardo-franchista che aveva lasciato dietro alcuni anni prima. La città, infatti, cominciava a camminare verso una rivoluzione culturale, artistica e sociale, una scossa di anni, quasi una decade segnata da esplorazioni, libertà, nuove possibilità e anche dall'influenza di un modello nordamericano pop che premeva.

¹⁷⁵ M. Fagiolo dell'Arco, *Dada. Enciclopedia del Novecento* (1977), in "Enciclopedia Treccani".

Tuttavia, la tradizione e il forte radicamento dell'area asturiana nei suoi costumi, il suo modo di vivere duro e severo, offrivano un contrasto e un contrappeso che sosteneva, da un lato, i giovani e i movimenti che si esprimevano e, dall'altro, un gruppo sociale borghese benestante della società di Oviedo che soffriva anch'esso del disincanto della perdita della paranoia paternalistica del regime. Entrambi i settori stavano provando ad abituarsi alle nuove forme di organizzazione e convivenza sociale. Dopo la schiusa europea dei movimenti studenteschi in strada alla fine degli anni '60 e parte dei '70, la continuità dell'effervescenza sociale dei giovani si produceva negli spazi di convivenza giovanile per eccellenza, i bar e le strade. Se si dice che la Spagna è arrivata in fretta, è perché sia il franchismo sia le idee utopiche antifranchiste avevano consumato gran parte dell'idiosincrasia spagnola, sia nelle grandi capitali sia in città più modeste come Oviedo. L'oppressione e la presunta liberazione radicale e l'apertura a un mondo nuovo si incontrò, alla morte del dittatore, con il movimento regionale promosso dalla vicinanza dello spazio economico europeo e con suo fratello maggiore, il proto-liberalismo promosso dal Nord America e dal Regno Unito. E questi movimenti, di spirito fondamentale economico, hanno preteso le loro regole, le loro esigenze e le loro richieste da nazioni che sembravano essersi scrollate di dosso il disincanto del dopoguerra e dei turbolenti anni Sessanta. La Spagna è arrivata in fretta, ma con l'intenzione di saltare su questo vortice occidentale. Si era svegliata dal brutto sogno, dall'incubo, in fretta e furia. La transizione deve essere stata un duro esame di realtà per entrambe le parti: per chi beneficiava del regime e per chi desiderava una nuova realtà, perché tutto era inevitabilmente destinato a cambiare. Potremmo pensare, quindi, che questo disincanto paralizzasse, come minimo, i giovani e la società in generale. Ma la libertà era lì, a portata di mano, e il movimento del continente avanzava con impeto, permeando quelle generazioni che non avevano subito le peggiori atrocità del regime e che non vedevano consacrate le idee di liberazione e riforma radicale promesse da molti antifranchisti: nasceva e si consolidava il movimento culturale spagnolo. In questo modo La Movida sarebbe stata il metadone che avrebbe permesso di combattere la scimmia nata nella transizione, cioè il disincanto per il vuoto lasciato dalla perdita della cultura della resistenza antifranchista e la consapevolezza che la democrazia non avrebbe soddisfatto le aspettative proiettate per anni. Questo

movimento non sarebbe stato possibile senza una base culturale precedente, una miscela di cosmopolitismo e di informazione quasi sconosciuta all'epoca. C'era una sfida sociale che gli artisti e i giovani riflettevano con un'audacia, una spontaneità e una libertà che non si vedevano da tempo. Il caso asturiano non solo ha raccolto questo impulso, ma lo ha anche consolidato profondamente nella vita della capitale: la vita notturna, la festa, la musica e l'arte erano le protagoniste della città di Oviedo. Con un notevole cambiamento sociale e di vita, emersero artisti che poco a poco andavano emergendo, dando vita a una traiettoria che passerebbe alla storia dell'arte asturiana tra i quali si trovava Juan Falcón, influenzato dal trambusto e dalla frenesia di una città che era viva e che non dormiva, una città che ispirava gli artisti a creare e dove si stava generando qualcosa di simile alla Movida Madrilená¹⁷⁶.

Secondo Urioste, però, la Movida non appariva così innocente dal punto di vista politico, anzi si presentava come una miscela, potenzialmente esplosiva, di due movimenti controculturali: il punk britannico e il maggio francese del 1968. Ma il fantasma di una possibile ribellione si rivelerà soltanto un innocuo lenzuolo teso a coprire la confusione politico-sociale di quegli anni¹⁷⁷. In questo gioco di riformulazione di determinati concetti, svolse un ruolo chiave il Partido Socialista Obrero Español di Felipe González. González, che governò dal 1982 al 1996, il quale, si dimostrò abile nel gestire la corrente interna al partito che voleva svincolarsi dall'ideologia marxista, convinto che uno spostamento verso posizioni più blande gli avrebbe permesso, nel corso delle elezioni dell'ottobre 1982, di accaparrarsi i voti di un'ampia fascia di cittadini incerti. La manovra riuscì alla perfezione grazie alle sue doti di oratore e, soprattutto, al clima generale di rinnovamento che permeava la società spagnola. Così, oltre a un'atmosfera di rinascita culturale, si visse l'avvento di una nuova tappa politica. Ben presto però, questi due ambiti si fusero: la *movida* si trasformò in cassa di risonanza del governo e il PSOE, cavalcando l'onda dell'entusiasmo, provò a fomentare una cultura di Stato con abbondanti

¹⁷⁶ R. Alonso, A. Ballesteros, F. Bravo, A. Braña, A. Dovgan, P. Fernández, Y. Galván, V. García, B. Gutiérrez, C. Martínez, C. Posada, A. Quince, M. Zugarelli (a cura di), *Juan Falcón: Pasado, presente continuo*.

¹⁷⁷ C. Urioste, *Punk y ruido en la Tetralogía del Kronen de José Ángel Mañas, España Contemporánea*, pp. 455-476, in S. Cattaneo, *La cultura X. Mercato, pop e tradizione: Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*, Ledizioni, Milano, 2012.

sovvenzioni¹⁷⁸. Il potere, così, si appropriava di un movimento nato spontaneamente, esaltandone alcuni aspetti e smussandone altri. Ciò su cui pose l'accento, fu "individualismo narcisista", che segnala come la Movida, a contatto con l'aria dei palazzi ministeriali, si stesse già corrompendo. L'apertura nei confronti dell' 'altro' era stata una conquista dei primi anni di ottimismo, in cui le droghe, l'alcol e il sesso erano strumenti per conoscere il mondo¹⁷⁹. La chiusura compiaciuta in se stessi sarà invece caratteristica degli anni '90, anche se nel lasso di tempo citato da Urioste si inaugura una tappa che potrebbe essere definita 'postmovida' o 'seconda movida', un periodo di ingerenze extraculturali ed extrapopolari che favorirono la lenta decadenza di una festa che non poteva durare in eterno. Nasceva così la figura dello *yuppie* (Young Urban and Professional), un soggetto concentrato esclusivamente sul proprio successo, progressista in giacca griffata e cravatta, che la giovane narrativa del decennio seguente condannerà, caricaturizzandone il pensiero e i gesti nei dialoghi stereotipati dei padri. D'altronde, l'involuzione da uomo-collettivo a uomo-individuo era inevitabile, visto il bombardamento mediatico con cui non solo si proponeva un nuovo paradigma umano, ma anche un frankensteiniano paradigma artistico. E questo si collega perfettamente a quella chiusura degli anni '90 verso la propria individualità, caratteristica degli artisti postmodernisti, come abbiamo visto nel terzo capitolo e con la figura di Chema Cobo, fenomeno che interesserà anche il nostro Falcón. Il porre l'accento su un "individualismo narcisista" segnala come la Movida, a contatto con l'aria dei palazzi ministeriali, si stesse già corrompendo. Tornando al discorso politico-culturale, è necessario evidenziare il fatto che il PSOE sfruttò la pirotecnia della Movida per rassicurare i cittadini mentre doveva affrontare sfide decisive a livello nazionale e internazionale¹⁸⁰. Sul versante interno l'obiettivo prefissato era la creazione di una società del benessere, ossessionata dall'idea di progresso e capace di adattarsi agli standard europei.

¹⁷⁸ E. Subirats, *Postmoderna modernidad: la España de los felices ochenta*, «Quimera», 1996, pp. 11-18, in S. Cattaneo, *La cultura X. Mercato, pop e tradizione: Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*, Ledizioni, Milano, 2012.

¹⁷⁹ J.C Laiglesia, *Ángeles de neón. Fin de siglo en Madrid (1981-2001)*, Pozuelo de Alarcón, Espasa, 2003, p.82, in S. Cattaneo, *La cultura X. Mercato, pop e tradizione: Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*.

¹⁸⁰ M. Allison, *The construction of youth in Spain in the 1980s and 1990s*, 2000, p.269, in B. Jordan-R. Morgan-Tamosunas, *Contemporary Spanish Studies*, Arnold, London, pp. 265-273.

IV.II.I. 1986: il sogno europeo e l'entrata nell'UE

Sul versante della politica estera urgeva, invece, l'adesione alla Comunità Europea. Il sogno europeo era stato accarezzato a lungo, già dai tempi del franchismo e il PSOE scatenò una vera e propria campagna a favore dell'entrata in Europa, fomentando nell'opinione pubblica la convinzione che la piena realizzazione culturale e commerciale del paese sarebbe sopraggiunta solo con l'adesione all'Europa. I cittadini, in questo clima di forti cambiamenti e aspettative, accolsero con favore il messaggio e nessun partito sollevò obiezioni di peso. Così, nell'ottobre del 1985 si giunse finalmente alla firma del trattato e dal 1 gennaio 1986 la Spagna divenne membro dell'UE. L'economia spagnola, integrandosi in un meccanismo più grande e complesso, dovette aggiustare i propri ingranaggi, piuttosto obsoleti, al ritmo serrato di un'economia europea che viaggiava spedita e a tappe forzate. Questo scompenso determinò un ulteriore giro di vite nella politica di modernizzazione del governo di González e gli interventi in favore di una maggiore liberalizzazione del mercato si radicalizzarono. In tal contesto, il significato che assunse il termine "liberalizzazione", secondo il sociologo James Petras, è il seguente:

En el contexto español, 'liberalización' no significa 'desregularización' o ausencia de 'reglas' que gobiernen la economía, ni significa tampoco la eliminación de la intervención estatal. Lo que implica más bien es un cambio en las reglamentaciones [...]. Paradójicamente, la intervención estatal aumenta [...]. El nuevo régimen regulador amplía el papel del Estado a la hora de financiar, subvencionar y sacar de apuros al capital privado, multinacionales extranjeras incluidas¹⁸¹¹⁸².

Le conseguenze furono un progressivo adeguamento alla divisione del lavoro nel contesto internazionale e il rilancio del settore terziario a scapito di un'industria antiquata. A ciò si aggiunse, l'arrivo in territorio spagnolo di ingenti capitali versati da multinazionali ansiose di investire in un mercato allettante. Tale fenomeno, però,

¹⁸¹ J. Petras J., *El informe Petras*, 1996, p.17, in S. Cattaneo, *La cultura X. Mercato, pop e tradizione: Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*.

¹⁸² Nel contesto spagnolo, "liberalizzazione" non significa "deregolamentazione" o assenza di "regole" che governano l'economia, né significa l'eliminazione dell'intervento statale. Piuttosto, ciò che implica è un cambiamento nella regolamentazione [...]. Paradossalmente, l'intervento dello Stato aumenta [...]. Il nuovo regime normativo espande il ruolo dello Stato nel finanziare, sovvenzionare e salvare il capitale privato, comprese le multinazionali straniere [...].

diede vita a un circolo perverso in cui il denaro entrava nel paese e produceva benefici che tornavano da dov'erano venuti, senza porre solide basi per uno sviluppo autoctono¹⁸³. Nonostante tutto, quell'assestamento iniziale non fu eccessivamente traumatico e la Spagna compì passi da gigante nel nome di una modernizzazione che non cessava d'essere il ritornello di uno Stato desideroso di affermarsi sullo scacchiere europeo attraverso l'immagine di una nazione giovane e all'avanguardia¹⁸⁴. Alcune crepe, però, cominciavano ad apparire sulla superficie di quel quadro dipinto con smalti dai colori brillanti e, sebbene la giovanissima democrazia spagnola avesse ancora in serbo alcuni fuochi d'artificio in grado di stupire il mondo, l'ombra di un decennio segnato da tensioni e contraddizioni iniziava a stendersi sugli anni '90. Il 1992 può essere considerato l'*annus mirabilis* della Spagna, perché si celebra, da un lato, il cinquecentenario della scoperta dell'America e dall'altro, dell'apparizione della *Gramática de la lengua española* di Nebrija; Barcellona si crogiola nella sua catalanità e nella sua modernità ospitando i giochi olimpici e Siviglia accoglie l'Esposizione Universale e Madrid, dopo essere stata eletta Capitale europea della cultura, prova a non deludere le attese offrendo una varietà impressionante di spettacoli, mostre e concerti. Il sogno socialista sembrava aver raggiunto il suo apogeo eppure il rock suonato fino ad allora cominciava a imitare le movenze malinconiche di un bolero, scandite dal periodico incepparsi dell'economia¹⁸⁵. I giovani scrittori che da lì a poco inizieranno a pubblicare, si trovano catapultati dunque in una realtà che non coincideva con quella propagandata dalla cultura ufficiale. L'ingresso nella Comunità Europea continuava a essere sbandierato come un evento storico che ha portato solo vantaggi, ma una visione così distorta e ingenua, ad un certo punto, non era più credibile. Urioste, infatti, nega qualsiasi continuità tra *movida* e cultura giovanile del decennio successivo. Usando le sue parole:

La movida madrileña resultó ser un producto españolísimo con unas peculiares características que la diferencian de la cultura joven española de los años

¹⁸³ Ivi, p. 16.

¹⁸⁴ X. Vidal-Folch, *España desde Europa*, Claves de Razón Práctica, 1995, p. 34-35, in S. Cattaneo, *La cultura X. Mercato, pop e tradizione: Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*.

¹⁸⁵ C. Moreiras Menor, 2000, *Spectacle, trauma and violence in contemporary Spain*, 2000, p. 187 – 188, in B. Jordan-R. Morgan-Tamosunas (eds.), *Contemporary Spanish Cultural Studies*, London, Arnold: 134-142, in S. Cattaneo, *La cultura X. Mercato, pop e tradizione: Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*.

noventa, la cual no está en relación de continuidad con ella sino que, por el contrario, supone una ruptura con la misma y una identificación con las culturas jóvenes occidentales¹⁸⁶¹⁸⁷.

È innegabile però che già durante la Movida era emersa una visione di più ampio respiro. Quella che Urioste definisce come una “ruptura”¹⁸⁸ non sarebbe, in realtà, altro che un cambio di ottica da parte dei giovani riguardo all’idea di Europa: negli anni ’80 si aspirava a essere europei, ignorandone le conseguenze, mentre ora si è costretti a confrontarsi con i problemi derivanti dall’adesione alla Comunità Europea.

IV.II.II. La precarietà del lavoro

L’aggiustamento alla politica economica europea scuote, così, le basi della struttura sociale spagnola. Si assiste all’introduzione, per esempio, del concetto di precarietà nell’ambito del lavoro, che mina dalle fondamenta la possibilità di poter ideare progetti a lungo termine e si genera un clima di perenne incertezza che difficilmente potrà condurre a una maturità cosciente e responsabile. Come afferma Cattaneo, tale discorso non vale solo a livello socio-economico, ma si riflette anche nella lettura della Storia: i ragazzi degli anni’90, infatti, si trovano a dover affrontare un’esistenza in cui i padri hanno chiuso i conti con il passato, esaurendo ogni rivoluzione possibile e accontentandosi di una società materialista. I giovani rifiutano la memoria collettiva perché concepita come un’imposizione e al tempo stesso si svincolano da una memoria storica, poiché appare loro lontana e deformata dal prisma del ricordo dei genitori o dei nonni. “La generación joven se queja de no poder engrosar en las filas de la sociedad adulta, de vivir en un tiempo de espera, en la cola del paro, o malviviendo por medio de empleos con contratos basura”¹⁸⁹¹⁹⁰. L’accento ai

¹⁸⁶ C. Urioste, *Punk y ruido en la Tetralogía del Kronen de José Ángel Mañas, España Contemporánea*, p. 33, in S. Cattaneo, *La cultura X. Mercato, pop e tradizione: Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*.

¹⁸⁷ La movida madrileña si è rivelata un prodotto molto spagnolo con caratteristiche peculiari che la differenziano dalla cultura giovanile spagnola degli anni ’90, che non è in continuità con essa ma, al contrario, rappresenta una rottura con essa e un’identificazione con le culture giovanili occidentali.

¹⁸⁸ Rottura.

¹⁸⁹ J. Pérez 2005, *Suspiros de España: el inconsciente político nacional en la narrativa de José Ángel Mañas*, «España Contemporánea», 2005, p. 37.

¹⁹⁰ “La giovane generazione si lamenta di non essere in grado di entrare nei ranghi della società adulta, di vivere in attesa, in fila per il sussidio, o di guadagnarsi da vivere con lavori con contratti spazzatura”.

“contratti spazzatura” rigira il coltello nella piaga dell’insoddisfazione personale, dal momento che molti studenti, grazie al proselitismo culturale del PSOE e ai cospicui finanziamenti erogati dal governo nel campo dell’istruzione, avevano avuto accesso a un’educazione di alto livello. Era quindi ovvio immaginare che le loro speranze lavorative si fondassero su una corrispondenza, più o meno paritaria, fra i propri studi, l’impiego futuro e il salario che ne sarebbe derivato, ma non è stato affatto così¹⁹¹. Analizzando gli indici di disoccupazione, che si impennano dal 1984 (intorno al 21%) al 1993 (24,55%), con un’inflexione nel 1990 fino al 15,85%, tra gli alti e bassi di una crisi economica, per poi scendere gradualmente a toccare il 10,29% nel 2001, con José María Aznar come primo ministro, e il 7,95 nel 2006, durante il governo di José Luis Rodríguez Zapatero, è possibile constatare come la situazione si stesse aggravando¹⁹².

Entre 1984 y 1993, el índice de desempleo se incrementó para casi todos los grupos, excepto para los más jóvenes los cuales ya habían alcanzado los niveles máximos. Para los jóvenes trabajadores de entre 25 y 29 años el paro aumentó del 23,9% al 29,7%. Para los que tenían entre 30 y 34 años el incremento fue del 15,1% al 21,6%. Aquellos trabajadores por encima de los 40 años, que entraron en el mercado laboral antes de las políticas de liberalización tenían los índices de paro más bajos en los dos períodos de tiempo¹⁹³¹⁹⁴.

Si apre dunque una breccia generazionale perché sono mutate le strutture profonde della società; vi è stato un passaggio dalla stabilità all’instabilità: genitori e figli parlano due linguaggi differenti poiché i sogni e le certezze del passato non coincidono con i sogni e le certezze degli anni ’90.

IV.II.III. La caduta del governo di González e la salita al potere di Aznar

¹⁹¹ J. Petras, *El informe Petras*, 1996, p. 20, in S. Cattaneo, *La cultura X. Mercato, pop e tradizione: Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*.

¹⁹² L. Abellán, *El paro supera los cuatro millones*, in “El País”, 25/04/2009, p. 24-25, in S. Cattaneo, *La cultura X. Mercato, pop e tradizione: Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*.

¹⁹³J. Petras, *El informe Petras*, in “Ajoblanco especial”, 1996, in S. Cattaneo, *La cultura X. Mercato, pop e tradizione: Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*.

¹⁹⁴ Tra il 1984 e il 1993, il tasso di disoccupazione è aumentato per quasi tutti i gruppi, ad eccezione dei più giovani che avevano già raggiunto i livelli massimi. Per i giovani lavoratori tra i 25 e i 29 anni, la disoccupazione è aumentata dal 23,9% al 29,7%. Per quelli di età compresa tra i 30 e i 34 anni l’aumento è stato dal 15,1% al 21,6%. I lavoratori di età superiore ai 40 anni, entrati nel mercato del lavoro prima delle politiche di liberalizzazione, hanno registrato i tassi di disoccupazione più bassi in entrambi i periodi.

Da questa atmosfera rarefatta scaturisce un'involuzione verso il proprio ego e viene meno tra i cittadini l'ottimismo europeista che aveva caratterizzato l'ascesa del PSOE. La diffidenza nei confronti dell'Unione Europea viene accompagnata da una crescente delusione interna: il partito di González vacilla ed è travolto da vari scandali. Le ombre che si accumulano intorno al partito di González creano un ambiente politico teso, in cui si amalgamano sospettosi giochi di denaro e potere, caratterizzati da un interventismo che a volte, anche se giusto, appare autoritario o destinato a eliminare, da una posizione privilegiata, qualsiasi dissenso¹⁹⁵. Ad accrescere la confusione contribuisce lo strepito mediatico dei giornali, in cui si susseguono attacchi contro il governo, da un lato, e contro i suoi detrattori, dall'altro. In questo clima di linciaggio emerge la figura di José María Aznar, le cui promesse sono quelle di rilanciare l'immagine della Spagna nel mondo e di rimettere in sesto l'economia slegandola dall'idea di uno Stato interventista, propugnando quindi un modello liberista di destra, in cui sono gli imprenditori i protagonisti assoluti della scena, convince, oltre l'elettorato conservatore, anche una parte di cittadini disillusi dalla politica europeista del PSOE. Nel 1996 il Partido Popular ottiene la vittoria, traendo prestigio dalla crisi del PSOE e soprattutto dalla ripresa economica mondiale che favorisce un effetto volano nel mercato interno. Forte di un consenso crescente Aznar si discosta dalla rotta tracciata dal PSOE verso la UE, in favore di una via per le Americhe, condividendo le politiche degli Stati Uniti di George W. Bush. Per giustificare questo spostamento dell'asse della politica estera, farà leva sul malcontento pubblico – nonché su un diffuso clima reazionario che attribuisce all'Unione Europea la responsabilità dei disagi patiti a livello sociale.

Il decennio degli anni '90 si chiuse quindi all'insegna della confusione ideologica: si assiste al risorgere di un'idea tradizionalista dello Stato e all'aumento della sfiducia nelle istituzioni. Gli scandali che hanno travolto il PSOE e le bassezze elettorali, scavarono un solco tra la politica e i cittadini più giovani e il sentimento dominante tra quest'ultimi, dal momento che non possiedono solidi appigli ideologici, sembrava essere l'indifferenza o la voglia di evasione. Come ci dice Cattaneo, l'antifranchismo era una cantilena fiacca, recitata con supponenza dai padri e il benessere post-

¹⁹⁵ J. P. Fusi, 1998, *España: el fin del siglo XX*, «Claves de Razón Práctica», 1998, p. 7, in S. Cattaneo, *La cultura X. Mercato, pop e tradizione: Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*.

Transizione fu un'illusione accarezzata all'ombra del denaro guadagnato dai genitori. La politica aveva fatto promesse deludenti, rivelandosi falsa e corrotta e l'idea di un'Europa unita non aveva offerto alcuna sicurezza. A questo punto, l'unica via d'uscita possibile per i giovani e non solo, era rinnegare la società in cui vivevano. Ma per Cattaneo erano troppo fragili e spaesati per adottare un atteggiamento rivoluzionario ed ecco allora che ripiegarono su se stessi, entrando a far parte di associazioni umanitarie o ecologiste o stordendosi con l'alcol e imbottendosi di droga¹⁹⁶. Se negli anni '80 l'alterazione del proprio stato mentale e il sesso avevano avuto un valore liberatorio e di proiezione verso l'altro, negli anni '90 si assiste a un ritorno al singolo, nemmeno la musica è più in grado di unire. Ed ecco che il gruppo non è considerato una collettività, ma un insieme di individui che dà vita a "sottosocietà alternative" in grado di fornire per qualche ora il miraggio di una comunità omogenea che risponde alle proprie aspettative¹⁹⁷.

Tutto questo a mio avviso si riflette nella figura di Falcón e nella sua pittura di fine Novecento, dove emerge una sorta di disillusione verso le promesse infrante dalla società e dalla politica di quel tempo e una chiusura nella sua individualità, evidente, a mio avviso, dall'opera *El pintor de Oviedo* (1995), che ho interpretato come un suo autoritratto, rispetto al quale si possono compiere le stesse considerazioni fatte per *El artista es un fingidor* di Cobo. Sono arrivata alla conclusione che le riflessioni di Cobo e di Falcón sull'artista, siano implicite in quelle sul soggetto di quel momento storico. Anche la pittura di Falcón non è fine a se stessa, non dipinge per il gusto di farlo, ma nel farlo compie riflessioni importanti sulla società e sull'epoca in cui si inserisce. Potremmo dire, infatti, che dal suo ritorno a Oviedo, l'artista matura poco a poco un rifiuto verso la società che si stava delineando, decidendo di tenersene fuori, dal punto di vista politico e sociale, rifugiandosi nella sua pittura e nella sua individualità, rappresentando il suo presente, riattivando le pratiche artistiche a lui precedenti, inserendosi così in un quella scia del postmodernità dove il fare qualcosa di nuovo non è più così allettante. Meglio riprendere e citare opere, pratiche e movimenti del passato, riempiendoli di una nuova carica e di un nuovo significato.

¹⁹⁶ Ivi, p.8.

¹⁹⁷ S. Cattaneo, *La cultura X. Mercato, pop e tradizione: Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*.

IV.III La città di Oviedo come mezzo di produzione e di comunicazione

L'intensità con cui si è sviluppato il rapporto tra l'artista e la città è uno dei tratti caratteristici dell'arte moderna. Dal "flaneur" proposto da Baudelaire, alla "deriva" dei situazionisti, dalla fascinazione alla decostruzione, tutta una gamma di atteggiamenti possibili di fronte al fatto urbano. Le possibilità offerte dalla città agli artisti boemi furono sfruttate da impressionisti e naturalisti; La ricerca di una mitologia della modernità portò i futuristi a esplorare i fenomeni dell'urbano e Dada utilizzò per la prima volta i suoi ambienti come supporto per le manifestazioni artistiche. Dada aveva intuito che la città poteva essere uno spazio estetico in cui operare attraverso azioni quotidiane e simboliche e aveva invitato gli artisti ad abbandonare la consueta forma di rappresentazione indicando la direzione dell'intervento diretto nello spazio pubblico. Ma furono i surrealisti a sfruttare più sistematicamente la città per realizzare i loro esperimenti con il caso e l'irrazionale. La città, era concepita dai surrealisti, infatti, come un organismo che produce e nasconde nel suo grembo territori da esplorare, paesaggi in cui perdersi e in cui provare senza fine la sensazione del meraviglioso quotidiano¹⁹⁸. Lo stesso Walter Benjamin trovò in Breton e Aragon l'ispirazione per *Passengen - Werk*, una delle opere letterarie più significative dell'esperienza urbana moderna. La critica di Lefebvre alla vita quotidiana è il punto di partenza su cui l'Internazionale Situazionista ha basato i suoi piani per una rivoluzione totale del quotidiano attraverso la sperimentazione culturale. Questa revisione dell'impulso surrealista di fondere l'arte con la vita si concretizza nella formulazione di giochi "psico-geografici" che sfruttano il potenziale poetico dell'ambiente urbano. La "dérive" (deriva), proposta originariamente nel 1953 da Ivan Chtchegelev, un precursore del situazionismo, viene successivamente sviluppata da Guy Debord come metodo per riprodurre l'incontro momentaneo di ambienti e stimoli diversi nel corso di un vagabondaggio senza meta. In questo caso "l'elemento casuale è meno importante del rilievo psicogeografico, cioè dell'effetto delle diverse zone della città sui nostri affetti". È importante sottolineare il carattere non esclusivamente estetico della

¹⁹⁸ M. Memoli, *Laboratorio La dérive urbaine. Metodi non-rappresentazionali per la ricerca spaziale*, 2021.

proposta. I situazionisti, così, combinano arte e tecniche sperimentali per costruire un ambiente "integrale", in accordo con la loro teoria dell'"urbanistica unitaria". In contrasto con il funzionalismo modernista, questa teoria sostiene la partecipazione attiva e l'esperienza dello spazio sociale delle città. Propone di trasformare lo spazio urbano in un tappeto predisposto per l'interazione degli individui, da trasformare e ricreare mentalmente da ciascuno. In breve, i situazionisti rifiutano l'oggetto artistico e gli aspetti estetici a favore delle realtà sociali e delle situazioni di vita. Se ci siamo soffermati su di loro è perché, a differenza degli altri artisti citati, integrano per la prima volta una dimensione critica nelle loro opere, attraverso le quali offrono la possibilità di una rilettura personale della città, sottraendosi alle costrizioni che essa impone. Il movimento situazionista, si situa negli anni '60 e nasce come forte critica alla società capitalistica e l'industria culturale, con azioni e strumenti per superare l'arte borghese. Il pensiero di Debord, infatti, una figura di spicco di questo movimento, va, quindi, a constatare la riduzione dell'uomo a merce, una merce di nessun valore in una società dove a contare non sono più i desideri e le aspirazioni dell'uomo e cioè ciò che fa di un uomo un uomo, ma le ragioni e il valore degli scambi di merci fra società produttrici di cose. La Deriva situazionista, dunque, può essere definita come uno smarrimento volontario della rotta, della direzione, un vagare senza scopo, a pratica di liberazione da dispositivi ambientali percepiti come autoritari¹⁹⁹.

IV.III.I Falcón: un "irredimibile bohémien"

Quella volontà di Juan Falcón di non sottomettersi ai dettami del mercato dell'arte, unendosi in quel matrimonio che durerà fino alla fine della sua vita: quello con la strada e con tutto quello che essa rappresentava, preferendo vivere come un uomo libero, consapevole che, come scrisse il suo amico Goytisolo: "La libertad aparece y ya no está la libertad hay que inventarla siempre"²⁰⁰²⁰¹, è a mio avviso un riflesso

¹⁹⁹ J.M ParreñoVelasco, *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*, Tesi di dottorato, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

²⁰⁰ La libertà arriva e se ne va La libertà va sempre inventata.

²⁰¹ J. Goytisolo, cit., p. 3, M. del Pilar (Vicerettore dell'Università di Oviedo), in R. Alonso, A. Ballesteros, F. Bravo, A. Braña, A. Dovgan, P. Fernández, Y. Galván, V. García, B. Gutiérrez, C. Martínez, C. Posada, A. Quince, M. Zugarelli (a cura di), *Juan Falcón: Pasado, presente continuo*,

nella sua arte del suo modo di concepire lo spazio urbano e l'esperienza nello stesso, che per certi aspetti, si inserisce nella scia del situazionismo. Il suo vagare senza una meta precisa, il suo pellegrinare entro la stessa città di Oviedo e non solo, riflettono a mio avviso una presa di posizione contro la società borghese, ma anche contro quei dispositivi ambientali percepiti come autoritari. A seguito di questa riflessione, vorrei sottolineare che, benchè l'apice del situazionismo venne raggiunto nel maggio del '68 nella maggior parte dei paesi europei, c'è sicuramente da sottolineare il fatto che la Spagna, a causa dell'isolazionismo imposto dal regime franchista, ha accolto successivamente queste influenze, facendole proprie in maniera totalizzante solo dopo la morte del suo dittatore, ovvero a fine anni '70. È proprio in merito a questo vagabondare esperienziale di Juan per la città di Oviedo che, in occasione della mostra "Juan Falcón: pasado, presente, continuo", si è promossa in parallelo il progetto chiamato "Juan Falcón's Walk"²⁰², che aveva come obiettivo quello di far rivivere ai visitatori aderenti al progetto, quella "deriva" compiuta dall'artista nel corso della sua vita per la città di Oviedo. Nell'introduzione alla sua figura nel

catalogo della mostra (Sala de Exposiciones, Edificio Histórico de la Universidad de Oviedo, 13 giugno – 16 luglio 2023), Servicios de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2023.

²⁰² Questa iniziativa è il risultato della collaborazione tra la III Semana Profesional del Arte de Oviedo²⁰² e il Master in Studi Avanzati in Storia dell'Arte: Ricerca e Gestione del Patrimonio Culturale.

La Passeggiata di Juan Falcón è un viaggio attraverso alcuni luoghi esemplificativi della vita e della produzione dell'artista multidisciplinare Juan Falcón. Per creare questo percorso abbiamo seguito le orme di Falcón e tirato i fili che ne sono derivati. Il nostro obiettivo: conoscere l'artista attraverso la città. Nel corso della ricerca abbiamo incontrato persone che ci hanno fatto entrare nei loro ricordi, nelle loro case, nelle loro attività dove custodiscono una moltitudine di opere, non solo per il loro valore artistico, ma anche per il loro legame affettivo con Juan Falcón. La maggior parte di noi non lo conosceva, ma è risaputo che era una figura popolare in città. Questi documenti, di cui parlerò nello specifico in seguito, contengono frammenti dei racconti dei suoi amici, testimonianze che hanno ci avvicinato alla figura di Juan Falcón da una prospettiva molto personale. Le informazioni raccolte, vennero poi ordinate e trasmesse sotto forma di visita guidata ai visitatori che volevano aderire all'iniziativa (gratuita) (Fig. 19). Con un gruppo di circa 20 persone, di cui facevano parte i parenti dell'artista, amici e conoscenti, ma anche semplicemente i curiosi di sapere di più della vita dell'artista di Oviedo di cui per anni ne avevano sentito parlare o magari incontrato per le strade della città, siamo partiti alla volta delle ben sette tappe del nostro tour, tutte contrassegnate da un adesivo giallo, riportante un Qr Code con tutte le informazioni relative al luogo interessato e con una breve biografia di Juan (Fig. 20): la Casa di Conchita, il negozio di parrucchieri Ángel, il negozio di ottica La Perla, l'hotel El Ovetense, il bar La Cooperativa, la Galleria Texu e l'ex Galleria di proprietà di Marta Llamas oggi Cafè Verona. Per tutti coloro che, invece, volevano compiere il percorso in maniera autonoma, si è pensato di realizzare un piccolo opuscolo riportante una mappa con le singole tappe, alcune informazioni sul progetto e una breve biografia dell'artista (Fig. 21), che abbiamo lasciato nell'Ufficio turistico in Plaza del Ayuntamiento, nei 7 luoghi emblematici appena esposti e presso la Sede storica dell'Università antica, dove era in corso la mostra. Inoltre le foto e i video che facevano in occasione delle varie interviste, le abbiamo montate in brevi video-clip (di cui riportato in bibliografia i vari link) e pubblicati nella nostra pagina Instagram @trasteandoconfalcon, tenendo, così, sempre aggiornati i nostri seguitori sull'evoluzione del lavoro.

capitolo precedente, ho voluto, infatti riportare le parole utilizzate dalla nipote Lucía Falcón²⁰³, che lo definisce come “irredimibile bohémien” che mai si sottomise a un tetto fisso, né a qualsiasi ordine fisso che lui stesso non avesse scelto, dove la fame di pittura e la strada andavano di pari passo²⁰⁴. Quanto detto, mi è stato confermato da tutti coloro che si sono resi disponibili a rilasciare un’intervista su di lui.

A questo punto c’è una premessa importante necessaria da fare sulla sua figura: si può dire che una grandissima parte degli abitanti di Oviedo possieda nella propria casa almeno un’opera di Juan, in virtù di quel suo modo di vivere libero (e del suo carattere amichevole e buono) che lo aveva portato a scambiare un quadro in cambio di una minestra calda, di un taglio di capelli o di un posto caldo dove dormire. Per questo la produzione artistica di questo artista si può dire essere molto vasta e sulla base di quanto detto, sarebbe risultato impossibile, in 6 mesi di ricerca, riuscire a catalogare tutte le opere da lui prodotte.

Conchita (Concepción Fernández)²⁰⁵ una signora con la quale Falcón avrà una relazione d’amicizia fino alla sua morte, mostrandomi una fotografia di Juan Falcón mi raccontò:

[...] Aquí está Juan pintando en la calle (Fig. 22). Él pintaba en la calle, marchaba y dejaba el cuadro solo. Yo tenía que cuidarlo. Fueron casi 25 años de mucha relación. Era muy egoísta. Yo le llevaba cinco años, pero era como su madre [...] ²⁰⁶. “Él lo sabía todo, me enseñó todos los rincones de Oviedo. Paseaba mucho por la ciudad, se lo sabía todo. Luego entraba en casas aquí en

²⁰³ Nipote di Juan Falcón e direttrice della Falcón Gallery.

²⁰⁴ M. del Pilar, in R. Alonso, A. Ballesteros, F. Bravo, A. Braña, A. Dovgan, P. Fernández, Y. Galván, V. García, B. Gutiérrez, C. Martínez, C. Posada, A. Quince, M. Zugarelli (a cura di), *Juan Falcón: Pasado, presente continuo*.

²⁰⁵ Grazie ai due fratelli proprietari della Galería Llames, Juan Falcón conosce nuovi clienti, come tra cui la famiglia Álvarez Fernández. Alcuni anni prima di conoscersi, Falcón passò per la casa dove aveva vissuto con Santiago Gargallo e altri universitari (Juan aveva realizzato disegni nelle pareti del seminterrato della casa) e con una cartellina sotto braccio suonò il campanello e gli aprì Conchita (Concepción Fernández), alla quale domandò dei precedenti proprietari. Più tardi la famiglia Álvarez Fernández, vedendo un reportage in televisione in merito alla mostra personale che si celebrava nella Galleria dei fratelli Llames, riconobbero l’artista e si resero conto che era la persona che aveva realizzato i dipinti nel loro seminterrato. Da lì, manifestarono grande interesse nel conoscere Juan, decidendo di passare per la Sala della galleria, rimanendo impressionati dalle sue opere. Da quel momento in poi, diventarono non solo clienti, ma anche grandi amici, divenendo possessori di ben dieci anni di pittura e scultura di Juan Falcón.

²⁰⁶ Ecco Juan che dipinge per strada. Dipingeva per strada, camminava e lasciava il quadro da solo. Io dovevo occuparmi di lui. Sono stati quasi 25 anni di rapporto molto stretto. Era molto egoista. Ero cinque anni avanti a lui, ma ero come sua madre". "Eccolo qui con mio figlio.

Oviedo. Robaba plantas de todo Oviedo, y me las traía”²⁰⁷.

Natalia, la proprietaria dell’Hotel Ovetense (nel centro di Oviedo), a riprova di quanto detto finora, durante l’intervista, mi disse:

Tenemos dos obras de Juan. Él, antiguamente, por las tardes, venía a dibujar, mientras jugaban a las cartas. A Juan lo conocimos de siempre”. Una de las cosas que definían a Juan Falcón era su carácter errante. Viajó por diferentes lugares de Europa. Al final siempre volvía a Oviedo donde era acogido por sus conocidos. Por aquí y por allá andaba cual presencia errabunda por las calles de Oviedo. El problema que tenía Juan era el desorden, todo le valía, pintaba en cualquier lado, pintaba para comer, por todos lados. Casi todo Oviedo tiene un pedacito de Juan Falcón, estaba en todos los sitio pintando [...]. Tenía mucha amistad con mi hermana y conmigo. Nos pintaba cuadros y nos los regalaba. Le dejábamos dormir aquí, cuando pintaba algo, o, lo que es lo mismo, no le dejábamos dormir en la calle [...]²⁰⁸.

Di questo suo errare per la città senza una meta né un obiettivo ben preciso, me ne ha parlato anche il barbiere della Peluquería Ángel:

Juan es como parte de esta peluquería. Se sentaba atrás a pintar, a charlar, a fumar. Pasó mucho tiempo aquí. Durante el invierno se quedaba aquí. José le ayudó mucho [...]. Era super generoso. Nosotros le quisimos mucho y José muchísimo. Cuando hacía bueno se sentaba fuera, cogía un lienzo y “pa”, hacía cosas super guapas. A partir de junio marchaba. Después de San Mateo estaba aquí hasta mayo. [...] Yo le pagaba los lienzos y la pintura [...]²⁰⁹.

Ma di questo suo vagabondare che esperienziale di Juan, non abbiamo solo testimonianze da parte di chi lo conosceva, perché da testimoni fanno anche i tanti quadri di Juan che ritraggono la sua città natale, Oviedo, dove trascorse gran parte

²⁰⁷ "Sapeva tutto, mi ha mostrato tutti gli angoli di Oviedo. Camminava molto per la città, sapeva tutto. Poi entrava nelle case qui a Oviedo. Rubava piante da tutta Oviedo e me le riportava”.

²⁰⁸ Abbiamo due opere di Juan. Un tempo, nel pomeriggio, veniva a disegnare, mentre loro giocavano a carte. Abbiamo sempre conosciuto Juan. Una delle caratteristiche di Juan Falcón era il suo carattere errante. Viaggiava in diversi luoghi d'Europa. Alla fine tornava sempre a Oviedo, dove veniva accolto dai suoi conoscenti. Qua e là si aggirava per le strade di Oviedo come una presenza errante. Il problema di Juan era il disordine, qualsiasi cosa andava bene, dipingeva ovunque, Dipingeva per mangiare, ovunque. Quasi tutta Oviedo ha un pezzetto di Juan Falcón, era ovunque a dipingere [...]. Era molto amichevole con me e mia sorella. Ci dipingeva dei quadri e ce li regalava. Lo lasciavamo dormire qui, quando dipingeva qualcosa, o, in altre parole, non lo lasciavamo dormire per strada

²⁰⁹ Juan è come se facesse parte di questo negozio di parrucchieri. Si sedeva nel retro a dipingere, chiacchierare, fumare. Passava molto tempo qui. Durante l'inverno rimaneva qui. José lo aiutava molto [...]. Era molto generoso. Eravamo molto affezionati a lui e José era molto affezionato a lui. Quando c'era bel tempo si sedeva fuori, prendeva una tela e "pa", faceva cose bellissime. Da giugno in poi se ne andava. Dopo San Mateo è rimasto qui fino a maggio. [...] Gli pagavo le tele e la pittura [...].

della sua vita, girovagando per le strade del centro storico con una tela sotto il braccio. Nei suoi quadri, ha raffigurato le stesse strade strette in cui ha camminato, i vecchi edifici colorati con la riconoscibile torre della cattedrale, le piazze, i monumenti storici e i caffè sullo sfondo. Nelle sue opere ci vuole restituire l'essenza della città di Oviedo attraverso i suoi occhi. La Cattedrale della città è spesso il centro delle sue composizioni, che è rappresentata sempre da diversi punti di vista. Nell'opera *Catedral en Rojo* (1995) (Fig. 23), ad esempio, vediamo spiccare al centro della composizione la torre della cattedrale, avvolta in un'atmosfera dai toni surrealisti che trasmettono angoscia e sgomento, riflesso di un'inquietudine permanente del suo stato d'animo. Anche in *Oviedo viejo* (1998) o in *Café de Paraguas* (1994), nella Plaza del Paraguas (di cui rende bene l'idea con l'opera *Vista de Oviedo*, 1996) organizza il paesaggio urbano come un incastro di cubi e forme geometriche, dove la cattedrale rimane sempre il fulcro attorno al quale ruota tutta la composizione. In *La terraza* (1999), ad esempio, utilizza la tecnica della griglia dove si inseriscono architetture riconoscibili del capoluogo asturiano. Un'altra opera di estrema bellezza, è *La casa de Doña Urraca* (2002) (Fig. 24), un edificio vicino alla strada dove Juan aveva vissuto per lungo tempo con la sua famiglia, la cui facciata frontale dell'edificio viene rappresentata con un certo carattere naif, la cui "trama" pittorica mi rimanda molto alle case di campagna di Kustave Klimt, mentre lo spazio esteriore è animato da gatti che gironzolano intorno alla casa. Testimonianza della sua abilità nel replicare le tecniche delle prime avanguardie artistiche, è sicuramente *Vecindad* (1996) (Fig. 25), per la cui esecuzione Falcón ricorre alla tecnica puntinista o divisionista, che applica a un edificio antico di Oviedo, le cui pareti si aprono mostrandoci l'interno dell'edificio. Nel fondo ritorna ancora una volta la Cattedrale di Oviedo. Colori più freddi e un po' melanconici, sono quelli presenti, invece, in *Un paseo por Oviedo* (1995) (Fig. 26), composto da quadrati e rettangoli semplici e grandi, citazioni di cubismo picassiano attraverso il quale fraziona e smembra le strade e gli edifici di Oviedo in una serie di strette sfaccettature. In questo, come in altri suoi dipinti relativi alla città, come in *Café en el Paraguas* (1994), i vari elementi della composizione, confluiscono entro la composizione in modo distorto, come se si trattasse di una distorsione quadrangolare della macchina fotografica. Al centro della composizione, vediamo una figura femminile con un lungo abito, che

passeggia per le strade del centro storico con un ombrello aperto. Alla destra della figura si possono indovinare le colonne del Fontán, sopra le quali risuonano le campane di San Isidro, mentre a destra si sporge timidamente la piccola torre della Cattedrale e i camini fumanti delle vecchie case, che rimanda al clima invernale grigio e umido tipico di questa regione.

Entrando in dialogo con le persone che avevano conosciuto Juan, dunque, è emerso che l'artista aveva una forte indipendenza. Chi lo conosceva sapeva che era così, un bohémien, imprevedibile ed esasperante, ma anche una persona generosa e con una forte personalità.

IV.IV. Mitologia e contemporaneità nell'opera di Falcón

Se qualcosa ha caratterizzato il mito durante il XX secolo è stato sicuramente la sua flessibilità, la sua capacità di adattarsi. Creato dall'uomo, il mito lo ha accompagnato, trasformandosi in uno strumento di regolazione di fronte alle nuove situazioni che il mondo imponeva. Le arti plastiche non sono rimaste indifferenti a tutto questo, essendo, insieme alla letteratura, terreno fertile all'interno delle manifestazioni artistiche, per la rinascita di questa mitologia applicata alle condizioni e ai parametri contemporanei. Il mito è stato recuperato nella sua forma e nel suo spirito classico, ma allo stesso tempo è stato riscoperto anche da altri, lontani dall'eredità culturale dominante greco-latina. Il mito è stato rivisto nella sua funzione, acquisendo un significato del tutto nuovo; a volte è stato ricreato, trasformato, dotandolo di un nuovo linguaggio, di una nuova espressione; altre volte il significato è stato mantenuto, variando il significante. In linea con le caratteristiche della società attuale, il mito è stato messo al servizio degli interessi più disparati: dalle istanze sessuali agli ideali politico-nazionalistici, se non addirittura reinventato, dando vita a tutta una serie di mitologie personali. La capacità di mettere in relazione il mondo classico con quello contemporaneo è multiforme e ricchissima, come dimostra l'interesse che questi parallelismi suscitano oggi. D'altra parte, le interinfluenze tra termini come mitologia e classicità possono sembrare ovvie, ma non lo sono altrettanto quando si parla di arti plastiche. Nonostante quello che si potrebbe pensare in un primo momento, il recupero mitologico per l'arte non è andato di pari

passo con il recupero figurativo che, dalla metà degli anni Settanta, giaceva sotto la pesante cappa dell'informale nel panorama spagnolo. È vero, che questo rinnovamento ha indirettamente posto le basi per i nuovi modi di vedere e approcciare la realtà a partire dal decennio successivo, un terreno più adatto alla proiezione di un nuovo mito nella nostra arte. È possibile comprendere quanto detto, osservando l'opera *Occidente* (1976) di Equipo Crónica. Su un fondo di monumenti classici si mescolano riconoscibili sculture dell'antichità con gli artisti di Hollywood. In realtà le sculture a tema mitologico, estratte dalla sua rappresentazione della storia dell'arte, più che simboli, sono riferimenti, archetipi della civilizzazione occidentale primordiale. Servono a esemplificare la perversione, la sovversione o la sostituzione dei loro significati a cui sono stati sottoposti da una nuova società dei consumi, che apparentemente ne ha bisogno solo nella loro sfaccettatura più esteriore e superficiale. Ivan de la Torre Amerighi, in *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, si domanda: È vero che l'ascesa della mitologia applicata al mondo dell'arte e delle arti plastiche è ripresa con maggiore forza all'alba degli anni Settanta, sviluppandosi con intensità fino alla fine del secolo. Perché? La poetica del mito, nascosta e latente per anni quando la razionalità programmata dell'arte sembrava aver vinto la battaglia. Ancora una volta, con più forza, la mitologia applicata è ricomparsa nelle sue molteplici forme, nei nuovi feticci e idolatrie, nei cerimoniali delle mitologie personali.

Nel caso spagnolo, il tema mitico ha avuto un'importanza relativa come genere nell'arte nazionale dagli albori del nostro incipiente rinascimento fino alla fine del XIX secolo, dove primi segnali di recupero della trascrizione mitica per l'arte provengono dalla vocazione classica che portava con sé un mediterraneismo che conosciamo come *Noucentisme*²¹⁰. Ci sono autori che considerano questa espressione una costante non solo di questo periodo e limitata alla Catalogna, ma dell'arte

²¹⁰ Con *Noucentisme* s'intende il movimento culturale che caratterizzò la [Catalogna](#) dei primi anni del [XX secolo](#), in contrapposizione con il [modernismo](#) che aveva dominato il periodo precedente. Il nome venne coniato nel [1906](#) da [Eugeni d'Ors](#) seguendo la tradizione italiana di chiamare gli stili con il nome dei secoli in cui si erano sviluppati (ad esempio, il Quattrocento, il Cinquecento, ecc..) e sfruttando l'equivalenza fonetica del termine *nou* che in [catalano](#) significa sia "nove" che "nuovo". *Noucentisme* richiama così non solo il [Novecento](#), ma dà inoltre l'idea di un movimento di rinnovazione.

Wikipedia; <https://it.wikipedia.org/wiki/Noucentisme>

spagnola del XX secolo nella sua concezione generale²¹¹.

IV.IV.I. La necessità del mito

Il recupero della mitologia per l'arte non rappresenta un evento unico o epocale, ma processo progressivo che include tutto il XX secolo. Quindi, perché il mito nell'arte del XX secolo? Perché si sono sviluppate e trasformate tipologie iconografiche, si sono recuperate figure mitologiche o create altre di nuove, rabbiosamente contemporanee? La migliore risposta ci viene data dalla professoressa May nel suo libro *La necesidad del mito*, dove ci dice: “Un mito es una forma de dar sentido a un mundo que no lo tiene”²¹²²¹³.

Nel corso degli ultimi cento anni, l'uomo ha detto e fatto ben poco a favore di un mondo dotato di senso e di logica, ritagliandosi un orizzonte privo di razionalità e di speranza. I miti hanno esacerbato e alimentato la nostra identità individuale e quella della società che ci circonda da secoli, funzionando da scudo giustificativo contro l'inspiegabile della condizione umana. Il mito, dunque, ha trovato nella contemporaneità il terreno più fertile per rinascere, trasformarsi e crescere. Per quanto riguarda la mitologia nell'arte spagnola, si può dire che non è stata una questione di prodigalità, né è stata accettata in modo uniforme. Pablo Picasso e moltissimi altri, avevano dato una lezione da seguire sull'uso auto-interessato dei personaggi mitologici. Infatti, centauri, minotauri e alrecchini hanno popolato le loro opere.

Come ho detto, la produzione di Falcón, può essere considerata una riproposizione di quell'atmosfera cubista e della magia surrealista piena di personaggi grotteschi, musicisti, ballerini e animali che potremmo identificare come mitologici, irreali, usciti dalla notte, primitivi e magici, come è possibile vedere, ad esempio, in *Animal de la noche* (1984) (Fig. 27), aspetti lo inseriscono perfettamente nel contesto della contemporaneità a cui ho appena fatto riferimento. L'identificazione del mitologico con il naturale e l'uso di colori scuri e linee grosse, com'è possibile vedere in *Fauno* (Fig. 28), rimandano al primitivismo delle prime avanguardie artistiche e in concreto

^{211 211} M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

²¹² Il mito è un modo per dare senso a un mondo che non ha senso.

²¹³ M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*.

al *Nudo Blu II* di Henri Matisse. La creatura mitologica è rappresentata distesa, dormiente, rinchiusa in se stessa. Si tratta forse di un suo autoritratto o un ritratto della società di quegli anni, arresa di fronte a quella promessa infranta di progresso e di sviluppo?. Con *Búho*²¹⁴ (2005) (Fig. 29) della collezione di Gregorio Llames²¹⁵, Falcón cita un uccello universale nel mondo dell'arte che, dall'antico Egitto con la rappresentazione del dio Horus o nell'antica Grecia, era considerato un animale simbolico della saggezza. Ma ciò a cui crediamo stia ammiccando, è la rappresentazione e il significato del gufo durante il surrealismo. Il gufo assume una connotazione diversa; È un simbolo del mondo onirico, del sogno e della magia, un tema caro a Falcón. In quest'opera abbiamo un gufo che sembra assumere una forma umana come nell'opera dell'artista surrealista Remedios Varo²¹⁶ *La creazione magica degli uccelli* (1957). Il disegno qui è ancora marcato e molto primitivo. I colori dominanti della composizione sono quelli appartenenti alla tavolozza di gialli ocra e marroni (colori prevalenti nella maggior parte delle sue opere), ma anche i blu, in questo caso, negli angoli per guidare lo sguardo verso quelle parti. Ma l'immagine del gufo è stata anche traslata alla scultura, come possiamo vedere nell'opera *Búho* (1995) a cui ci siamo ispirati per la realizzazione del logo della mostra (Fig. 30). Sulla figura del gufo ha scritto anche Lucía Falcón in un post di ringraziamento pubblicato su Instagram in seguito alla mostra:

El Búho que nos mira.

²¹⁴ Gufo

²¹⁵ La famiglia Llames (composta dai due fratelli Gregorio e Marta) ha ricoperto un ruolo fondamentale nella vita Falcón. Tra il 1994 e il 1997 si associa, infatti, alla Galería Marta Llames in via San Bernabé di Oviedo (oggi occupata dal Cafè Verona), dove esporrà per la prima volta nel 1994 assieme alla pittrice Carmen Muñiz, con il nome *Las dos miradas*.

²¹⁶ Remedios Varo nasce a Anglés (Girona) nel 1908 e fin da giovanissima mostra un talento precoce. A soli 15 anni entra all'Accademia di San Fernando a Madrid, poi si trasferisce a Parigi e quindi a Barcellona, prima pittrice spagnola ad approdare al surrealismo grazie a Paul Eluard e André Breton. Durante la guerra civile spagnola, torna a Parigi, dove rimane fino all'invasione nazista. Emigra in Messico dove si stabilisce, poi si reca in Venezuela per partecipare a una spedizione scientifica. Nel 1949 torna in Messico e stringe una forte amicizia con altri intellettuali in esilio, in particolare con la pittrice surrealista Leonora Carrington. In questi anni raggiunge la maturità pittorica, con uno stile molto personale e conosce il successo della critica e del pubblico internazionale. Muore nel 1963 a Città del Messico. Nel lavoro di Remedios Varo, figure umane stilizzate sembrano voler eseguire compiti simbolici, con elementi onirici e atmosfere mistiche. "Creazione degli uccelli" (1957) mostra un ibrido di una donna-uccello con la faccia di un gufo che porta uno strano pennello collegato a un violino posto sul suo petto. Nell'altra mano regge una lente d'ingrandimento triangolare che rifrange la luce di una stella sulla pagina in cui un uccello appena creato sta per volare. "Il museo immaginario", 2029; <https://ilmuseoimmaginario.blogspot.com/2019/03/remedios-varo-la-surrealista.html> (ultimo accesso il 29 settembre 2023).

La pieza centrale sobre la exposición de mi tío Juan Falcón es un búho. La memoria también es un búho, en estos momentos donde el pasado se hace presente con relativa facilidad y a través de numerosos fogonazos. Los ojos del alumnado son de búho: ilusionados, entusiastas, cautivos de esta causa que es recordar a un muerto vivo. Todos somos búhos. Queremos volar pero estamos quietos, somos búhos a punto de volar, gracias a vuestro cariño. Gracias a vuestra mirada. Gracias a él, que ya no está pero sigue²¹⁷²¹⁸.

IV.IV.II. Arlecchino: un archetipo che si converte in mito

Farei rientrare entro questa riflessione, anche, la figura del burlone, dell'arlecchino, una figura paradigmatica, perché in questo caso si tratta di un archetipo che si converte in mito. L'archetipo, si trasforma in simbolo di un'epoca, della modernità e in mito. Arlecchino non è un mito strettamente inteso come tale, dato che non contiene né narrazione né carico precedente significativo. È un mito che fa riferimento a un'età e un paradiso artistico, considerato oggi, più di un periodo storico, uno spazio atemporale: l'avanguardia. Un mito finalmente con un'identità ispanica, come elemento artistico avanzato, nel suo germe moderno e nella sua divulgazione, troviamo Picasso (*L'Arlecchino pensoso*, 1901), Gris, Mirò (*Carnaval de Arlequin*, 1924 – 1925), Juan Gris (*Arlecchino con chitarra*, 1919), Julio González, Dalí, ma di trascendenza internazionale. Esteriormente potremmo rimanere con l'arlecchino come una felice scoperta, un eccezionale alibi tematico, per la sperimentazione plastica della forma e del colore; ma l'arlecchino è di più. Per l'arte del XX secolo, il pazzo, il pierrot, il buffone, come già detto per Chema Cobo, diventa un pretesto, una metafora che esemplifica nella sua persona il doppio volto della vita e delle cose. L'arlecchino non è solo un re momentaneo che gode del suo momento di successo e riconoscimento, ma è anche una vittima, un sacrificio perfetto per i mali della comunità e secondo diversi autori, la disposizione, la variegatura e il colore dei suoi abiti riveleranno la sua condizione. Egli, infatti, è stato oggetto di numerose interpretazioni e riappropriazioni nel corso della storia, per

²¹⁷ L. Falcón, in luciaflaconart (Instagram), 9 giugno 2023.

²¹⁸ Il gufo che ci guarda. Il pezzo centrale della mostra di mio zio Juan Falcón è un gufo. Anche la memoria è un gufo, in questi tempi in cui il passato è presente con relativa facilità e attraverso numerosi flash. Gli occhi degli studenti sono da gufo: emozionati, entusiasti, catturati dalla causa del ricordo di un morto vivente. Siamo tutti gufi. Vogliamo volare ma siamo fermi, siamo gufi che stanno per volare, grazie al vostro affetto. Grazie al vostro sguardo. Grazie a lui, che non c'è più ma continua a esserci.

il suo essere un personaggio dalle mille sfaccettature: ignorante, credulone, gioco, pigro e semplice. Egli cerca di superare le difficoltà quotidiane attraverso l'improvvisazione e l'inganno. Ma per gli spettatori della commedia dell'arte, Arlecchino era spesso visto come un eroe: la gente si identificava con lui e nella sua lotta per sopravvivere in un mondo ostile e ingiusto. Entro questa tematica, si inserisce, a mio avviso, anche Falcón con l'opera *Arlequín* (Fig. 31), in cui appare una figura dalle sembianze cubiste, dal volto languido e triste, che si riflette nella tavolozza di colori dai toni spenti e freddi. Oserei dire che, l'Arlecchino di Juan, non è altro che la personificazione della società di fine Novecento, di un'umanità delusa dalle false promesse e arresa alla realtà difficile e ostile.

Conclusioni

Dopo gli anni '60 e '70, caratterizzati da un'arte profondamente ideologica e impegnata, gli anni '80, che inaugurano il postmodernismo, sembrano andare controcorrente definendosi come un periodo dove predomina quello che, in ambito filosofico, è stato definito, innanzitutto da Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, il "pensiero debole".

In pittura, la cosiddetta "nuova pittura", diffusasi per la verità già a partire dalla fine degli anni '60, recupera il linguaggio pre-avanguardista con spirito sfacciatamente moderno. A differenza del puro citazionismo, gli artisti che aderiscono a questo linguaggio si muovono con un atteggiamento di totale libertà verso i linguaggi del passato, appropriandosi e rivedendo in chiave contemporanea stili, immagini, tecniche. Come si è potuto osservare nel corso della ricerca, la figura di Juan Falcón, si inserisce perfettamente in questo contesto, che segna la fine del Novecento. Per questo può essere definito un artista postmoderno a tutti gli effetti. Falcón, così come altri artisti che come lui hanno guardato alla tradizione, ha avuto il merito di realizzare opere senza il bisogno di essere all'avanguardia, di fare qualcosa di nuovo, ma dando nuove forme e significati a ciò che già esisteva.

Tuttavia, in Spagna, l'ondata di ottimismo e di vitalità degli anni '80, seguita all'uscita dal periodo franchista e all'ingresso della nazione nell'Unione Europea (1986), si spegne rapidamente nel decennio successivo, tra mala politica, recessione economica e tensioni sociali. Le ripercussioni di questa situazione si avvertono anche in campo artistico. Come si è visto, l'opera di Falcón rispecchia tanto la frenesia degli anni '80, quanto la crisi degli anni '90, periodo in cui profondamente disilluso, si rinchiude in sé stesso, cercando conforto nell'alcol e nella droga, rifiutando qualsiasi compromesso con la società borghese e sposando la strada come sua unica compagna di vita. Cercare rifugio nel passato e nell'arte, in un immaginario fatto di personaggi tra il grottesco e il mitologico, sembra essere per lui l'unica consolazione. Come Rollo May spiega in *La necessità del mito (La necesidad del mito)*, pubblicato nel 1992, il mito non è altro che un modo di dare significato a un mondo che non ce l'ha e per questo. È per questo che il mito ha trovato nella contemporaneità il terreno più fertile per rinascere, trasformarsi e crescere, come ben dimostrano anche l'opera

e la poetica di Juan Falcón.

Apparato iconografico



(Fig.1) A sinistra Judy Van Giel, *Foto Jean-Marie Dedecker*, foto, 2010; A destra Luc Tuymans, *A Belgian politician*, olio su tela, 2011.



(Fig. 2) A sinistra Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863; A destra Pablo Picasso, *Le Dejeuner sur l'herbe*, 1960.



(Fig. 3) Wilma Hurskainen, *Growth - Puijo Tower*, 2004-2006.



(Fig.4) John Heartfield, *Und sie bewegt sich doch!*, 1943.



(Fig. 5) Rauschenberg, *Pull*, inchiostro e serigrafia su tela, 1974.



(Fig. 6) Morton Beeve, *Mexican diver*.



(Fig.7) Yasumasa Morimura, *Ritratto (Futago)*, 1988, Stampa cromogenica con colori acrilici e gel, 19 cm x 299, 72 cm.



(Fig. 8) Édouard Manet, *Olympia*, 1863 – 65, Olio su tela, 130,5 x 190 cm, Museo d'Orsay.



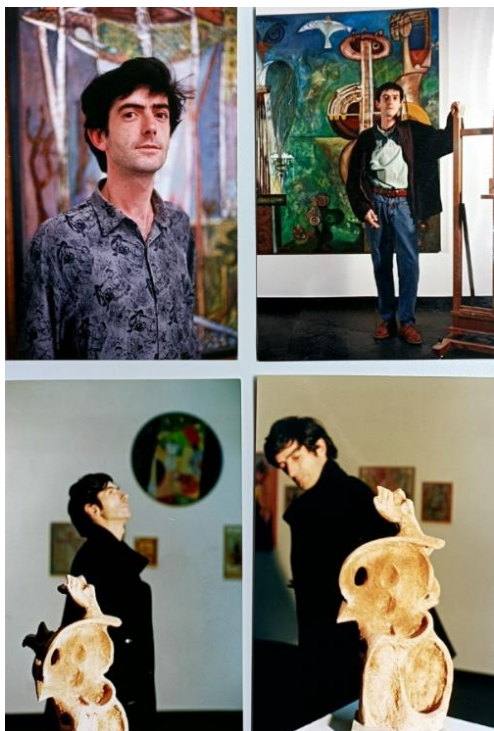
(Fig. 9) Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas*, The Warburg Institute, Londra.



(Fig. 10) Ignasi Aballí, *Listados*, 1997 - 2011, Collage su carta.



(Fig. 11) Ignasi Aballí, *Gran Error*, 1998 – 2005, Vernice plástica e correttore a parete, 100x100 cm, Colección Macba.



(Fig. 12) Fotografie di Juan Falcon, proprietà di Gregorio Llames.



(Fig. 13) Carlos Sierra, *Retrato de Juan Falcón*, 1998, Puntasecca su lastra di rame (due inchiostri), Collezione privata, Oviedo.



(Fig. 14) Chema Cobo, *El Fuego: La Sombra que crece* (Serie del Estrecho), 1984, pastello su carta, 152 x 196 cm.



(Fig. 15) Chema Cobo, *Desert between inside and outside*, 1988, Olio su tela, 145 x 125 cm, Collezione Manuel Blázquez, Algeciras. Fotografia tratta dal catalogo "El laberinto de la brújula", Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.



(Fig. 16) Chema Cobo, *Jokers* (Istallazione *Los guardianes del deseo necesario*), 1991, Carta policroma, 130 x 64 x 45 cm.



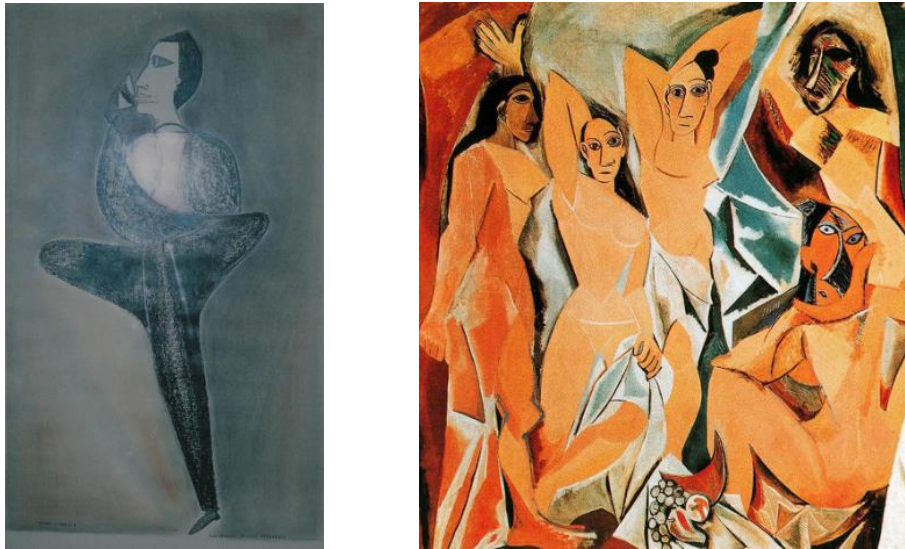
(Fig. 14) Juan Falcón, *María Antonia*, 1981, 40 x 30 cm., Collezione della famiglia Falcón García, Oviedo.



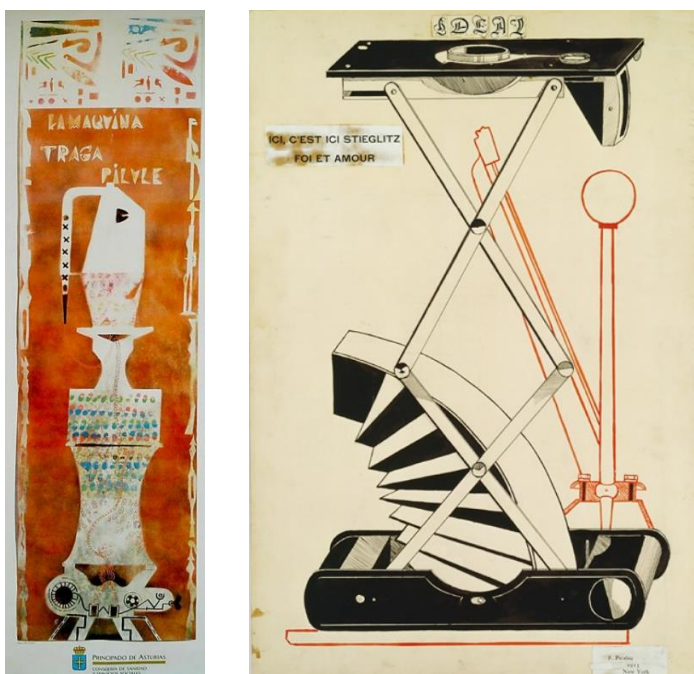
(Fig. 15) A sinistra Juan Falcón, *Maternidad*, 1989, Argilla cotta, 73 x 28 x 13 cm., Collezione privata, Oviedo; a destra Alberto Sánchez, *Bailarina*, 1927 – 1929, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.



(Fig. 16) A sinistra, Juan Falcón, *Cuatro figuras*, 2010, Olio su tela, 60 x 60 cm., Collezione di Gregorio Llames; a destra Eduardo Arroyo, *Toda la ciudad habla de ello*, 1984, Olio su tela, 200 x 300 cm, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.



(Fig. 17) A sinistra: Juan Falcón, *Viva Fabrice*, 1980, Carboncino e pastelli su carta, 70 x 50 cm, Propiedad de Alberto Llavona, Oviedo; a destra Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, 1907 – 1910, Colore ad olio, Museum of Modern Art, New York.



(Fig. 18) A sinistra Juan Falcón, *La máquina traga píldoras* (*maquina traga píldoras*), Manifesto per la Consejería de Sanidad y asuntos sociales del Principado de Asturias, 1991, Oviedo; a destra Francia Picabia, *Ici, c'est ici Stieglitz*, 1915, *Ritratto*

meccanico del suo amico Stieglitz.



(Fig. 19) Tour guidato: Juan Falcon's Walk.



(Fig. 20 Adesivo della Juan Falcón's Walk e visitatore colto nell'atto di scannerizzare il Qr Code davanti il Cafè Verona (un tempo Galería Marta Llames).



JUAN FALCÓN'S WALK

EL CAMINO DE JUAN FALCÓN

Esta iniciativa es fruto de la colaboración entre la III Semana Profesional del Arte de Oviedo y el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte: Investigación y Gestión del Patrimonio Cultural.

El Juan Falcón's Walk es un recorrido por algunos lugares ilustrativos de la vida y la producción del artista multidisciplinar Juan Falcón.

Para elaborar esta ruta seguimos los pasos de Juan y fuimos trando de los hilos que iban apareciendo. Nuestro objetivo: conocer al artista a través de la ciudad. A lo largo de la investigación conocimos personas que nos dieron entrada en sus recuerdos, en sus casas, en sus registros, allí donde atesoran multitud de obras no sólo por su valor artístico, sino por su alta emocional con Juan Falcón.

La mayor parte de nosotros no lo conocíamos, pero es claro sabido que era un personaje peculiar en la ciudad. Estos documentos contienen fragmentos de las narraciones de sus amigos, testimonios que se acercan a la figura de Juan Falcón desde una perspectiva muy personal. Además, con el mapa de la ruta podremos revisar sus andanzas por Oviedo y ver las obras que tienen en algunos establecimientos.

Su obra estará expuesta en la Sala de Exposiciones del Edificio Antiguo de la Universidad de Oviedo del 13 de junio al 10 de julio de 2023.

Gracias a todos los participantes por vuestra colaboración.

CASA DE CONCHITA

[Ella habla claro y fuerte, sin dudar. En una voz fuerte y vital. Hay pocos sujetos así, sólo se escuchó ese silencio que habita en las casas cuando hay cosas pensadas.]

[No muestra fotografías]

"Aquí está Juan pintando en la calle, él giraba en la calle, marchaba y dejaba el cuadro ahí. Yo tenía que cuidarlo. Fueron casi 20 años de mucha relación. Era muy agitada. Yo le llevaba cinco años, pero era como su madre"

"Aquí está con mi hijo. Con su Oso. Él siempre me decía: Conchita, La eta. Vero con habet y marcharon y él iba en pijama. Cuando lo conocimos del 96, de su casa en Barcelona. Luego les enseñé los cuadros, muchos guardados, muchos en el puñal"

"Si siempre decía que lo que más le gustaba era la escultura. Era una escultura que según la girabas era o una ballarina o un toro. Les voy a enseñar cómo era Juan. Tendríamos que escribir una enciclopedia. Esta es la grabación que hizo mi hijo, pero está en alemán pura. Voy a enseñar esas cosas para que lo conozcáis"

[Se reproduce el vídeo. Vero y escuchas a Juan, una vez aquí, ti gúg y ciertamente infantil.]

[Juan] "Yo que me pasó hacer dos toros, gallego. Me da dos cogidos de caballo y ferriollos. Eso me pasó hace dos horas. Yo quiero viajar, pero la economía no da para mucho. Voy a ver otra. Biografía? Las esculturas, eso hay que poner. Gente que está aquí en Oviedo, gente importante. Heido en momento bello, así marchar, marchar como una madre, nada. Bastante porque fue lo que me pasó, pero poco más. El año surgió de mí. Un poco de Ropina. Fue muy buena. Fernando: Ojo muy bien. Quiero abrazarte. Yo no podía jugar. Politecomanía. Lo primero que hice fue pagar al Taller, José Luis Fernández. Hoy en día vivo, a Fernando Romero. Conchita, escultura. Me muestra, realmente me Conchita Romero, y me protectora. Queret me introdujo a la escultura. Fue la que hizo un San Tirso"

[El vídeo se detiene. Escuchas la voz que camina entre las habitaciones, mostrando cuadros y casa de Juan.]

"Ella habla claro, me enseñó todos los rincones de Oviedo. Pasaba mucho por la ciudad, se lo sabía todo. Luego entraba en casa aquí en Oviedo. Recaba plantas de todo Oviedo, y me las trae"

[Continúa enseñándonos pinturas, dibujos y esculturas de Juan. Se va adelantando en las habitaciones una a una, la voz se pierde poco a poco. Queda de nuevo el silencio.]

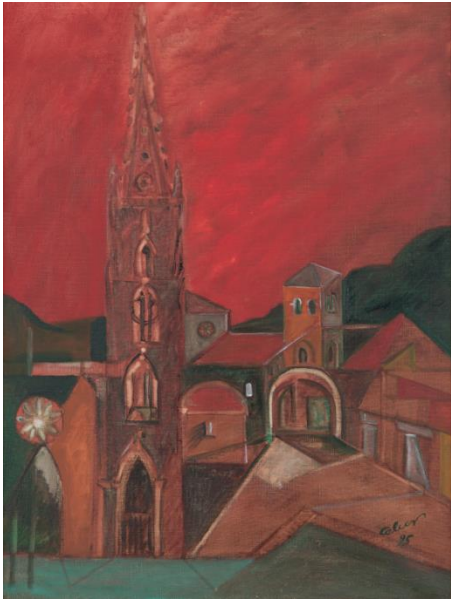



- Casa de Conchita
- Café Verena
- Bar la Cooperativa
- Hotel Ovetense
- Óptica La Perla
- Peluquería Ángel

(Fig. 21) Contenido dei QR Code presenti negli adesivi gialli dei sette luoghi strategici della Juan Falcon's Walk.



(Fig. 22) Fotografie che ritraggono l'artista Juan Falcón mentre dipinge per le strade di Oviedo.



(Fig. 23) Juan Falcón, *Catedral en rojo*, 1995. Olio su tela, 63 x 46 cm, Collezione privata di Javier González Tuñón, Oviedo.



(Fig. 24) Juan Falcón, *La casa de Doña Urraca*, 2002, Olio su tela, Collezione privata.



(Fig. 25) Juan Falcón, *Vecindad*, 1996, Olio su tela, Collezione privata, Oviedo.



(Fig. 26) Juan Falcón, *Un paseo por Oviedo*, 1995, 60 x 50 cm., Olio su tela, Proprietà di Rocés Arboleya, Oviedo.



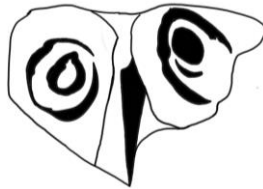
(Fig. 27) Juan Falcón, *Animal de la noche*, 1984, Carboncino, Pastelli, Acquerelli, 70 x 50 cm., Proprietà di Javier de la Roza Álvarez, Oviedo.



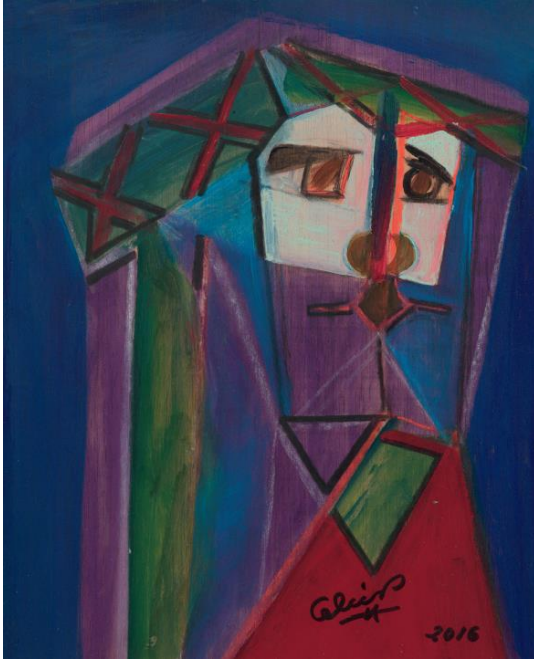
(Fig. 28) Juan Falcón, *Fauno*, Olio su carta, 65 x 68 cm., Proprietà di Javier de la Roza Álvarez, Oviedo.



(Fig. 29) A sinistra, Juan Falcón, *Búho*, 2005, Olio su tela, , 195 x 95 cm, Collezione privata di Gregorio Llames, Oviedo; A destra, Remedios Varo, *La creación de las aves*, 1957, Olio, 52,5 x 62,5 cm., Museo de Arte Moderno de México.



(Fig. 30) A sinistra, Juan Falcón, *Búho*, 1995, Argilla cotta, 17 x 12 x 12 cm, Collezione di Gregorio Llames; A destra disegno di Ylenia Galván Cueto, *Logo della mostra Juan Falcón: pasado, presente continuo*, 2023.



(Fig. 31) Juan Falcón, *Arlequín*, 2016, Olio su tela, 38 x 31,5 cm, Collezione della Galería Texu.

Bibliografia

R. Barilli (a cura di), *Difficoltà nella ricerca del nuovo*, in *La ripetizione differente*, (Milano, Studio Marconi, 9 ottobre 1974), 1974, pp. 2-6.

C. Cobo, (a cura di), *A Viewing and Sale, Chema Cobo. Prints 1984 – 1987*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1987.

N. Chambers, (a cura di), *Yasumasa Morimura: Theater of the Self*, (The Andy Warhol Museum, October 6, 2013 – January 12, 2014), Abigail Franzen-Sheehan - Nicholas Chambers, Pittsburgh, 2013.

F. Maggia, (a cura di), *Yasumasa Morimura. Requiem per il XX secolo. Il crepuscolo degli dei turbolenti*, (Galleria di Piazza San Marco, Venezia, 8 giugno – 8 ottobre 2007), Skira, Milano, 2007.

J. Morante, P. Ponce (a cura di), *Juan Falcón: Óleos y Escultura*, Sala de Exposiciones de la Obra Socio Cultural de Unicaja, (El Ejido (Almería), Escobar Impresores, El Ejido, 2002.

R. Alonso, A. Ballesteros, F. Bravo, A. Braña, A. Dovgan, P. Fernández, Y. Galván, V. García, B. Gutiérrez, C. Martínez, C. Posada, A. Quince, M. Zugarelli (a cura di), *Juan Falcón: Pasado, presente continuo*, catalogo della mostra (Sala de Exposiciones, Edificio Histórico de la Universidad de Oviedo, 13 giugno – 16 luglio 2023), Servicios de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2023.

F. Calvo Serraller, *España: Medio siglo de arte de vanguardia: 1939 – 1985*, vol. I, Santiago Saavedra, Madrid, 1985.

G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte oggi. Dall'informale al postmoderno*, Feltrinelli, Milano, 1987.

F. Calvo Serraller, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

- M. D Jiménez Blanco Carrillo de Albornoz, *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- A. Gómez, *La Escultura de Alberto Sánchez*, Tesi di Dottorato, Dipartimento di Storia dell'arte, Università autonoma di Madrid, 1992.
- J. Pérez Rojas, M. García Castejón, *El siglo XX. Perspectivas y rupturas*. Introducción al arte español, Sílex, Madrid, 1994.
- J. Pérez Rojas, M. García Castellón, *El siglo XX. Persistencia y rupturas*, Sílex, Madrid, 1994.
- R. Rodríguez, *Asturias: escultores de cinco décadas*, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Oviedo, 1995.
- J. Zerzan, *La catastrofe del Postmodernismo*, in "Anarchismo" n°74, settembre 1994.
- A. M. Guash, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.
- M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art Preposterous History*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999.
- J. Viñuales, *Arte español del siglo XX*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1998.
- Á. Rodríguez, *Cien años de pintura en Asturias. El color del siglo XX*, Ediciones Trea, S.L, Gijón, 2001.
- M. Cabañas Bravo, *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones científicas, Madrid, 2001.
- M. Menéndez, *Rafael Rodriguez Urrusti. Lenguaje del hierro*, Arpa Editorial, Oviedo, 2001.
- J.M Parreño Velasco, *El arte comprometido en España en los años 70 y 80*, Tesi di dottorato, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

- N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano, 2004.
- R. Blackson, *Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture*, in "Art Journal", vol. 6, Spring, 2007, pp. 28-40.
- C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, Einaudi, Torino, 2021 (ed. or. 2004)
- L. Falcón, *Obra pictórica y escultórica del artista Juan Falcón*, Tesi di laurea in Storia dell'arte, Università di Oviedo, Asturie, 2007.
- Di Raddo, E., *Riappropriarsi della storia dell'arte*, in Casero, C., Guerra, M. (ed.), *Le immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*, Diabasis, Parma, 2011, pp. 78-95.
- V. Terraroli, *L'arte del XX secolo. 1969 – 1999. Neoavanguardie, postmoderno e arte globale*, Skira, 2009.
- S. Cattaneo, *La cultura X. Mercato, pop e tradizione: Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*, Ledizioni, Milano, 2012.
- C. Gorman, *Yasumasa Morimura: Appropriator of images, cultures and identities*, Master of Arts, Graduate College of Bowling Green State University, 2013, Dr. Andrew Hershberger, Advisor.
- L. Meloni, *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Postmedia, Milano, 2013.
- M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, 2014.
- E. Di Raddo, *A proposito della ripetizione della Ripetizione differente: il reenactment delle mostre*, in Ricerche di S/Confine, vol. VI, n. 1, 2015.
- F. Oro, *L'autoritratto fotografico come processo di ri-conoscimento del sé e della propria Umanità*, Tesi di Laurea magistrale in Scienze Pedagogiche e

Scienze dell'Educazione degli Adulti e Formazione continua, Università degli Studi Roma Tre, 2015/2016, Prof. Gilberto Scaramuzzo.

L. Donghi e D. Toschi, *Al presente. Segni, immagini, rappresentazioni della memoria*, PaviaUniversityPress, Pavia, 2017.

C. Baldacci, C. Nicastro, *Il Bilderatlas Mnemosyne ri-visitato: una mostra e un convegno a Karlsruhe*, in "Engramma", 2017.

E. Franzini, *Moderno e postmoderno. Un bilancio*, Raffaelli Cortina Editore, 2018.

C. Baldacci, *Reenactment: Errant Images in Contemporary Art*, in *Re-: An Errant Glossary*, a cura di C.F.E. Holzhey, A. Wedemeyer, ICI Berlin Press, Berlino, 2019.

C. Baldacci, *Recirculation: The Wandering of Digital Images in Post-Internet Art*, in *Re-: An Errant Glossary*, ed. by Christoph F. E. Holzhey and Arnd Wedemeyer, Cultural Inquiry, Berlin: ICI Berlin, 2019.

V. Esgueva López e N. Nicolau López, *Apropiacionismo en el arte, la legitimidad de la imagen sustraída*, atti del convegno (Valencia, ANIAV Asociación Nacional de Investigación en Artes Visuales, 2019).

M. Memoli, *Laboratorio La dérive urbaine. Metodi non-rappresentazionali per la ricerca spaziale*, 2021.

D. J. Cortés Parra, *Tras las citas del pintor: la apropiación como metodología en tres obras de Wilson Díaz*, Tesi di laurea, Università di Los Andes, Bogotá, Colombia, 2020.

E. Sòria Puig, *Arte Contemporáneo y derechos de autor*, Tesi di dottorato, Università autonoma di Barcellona, 2021.

A. Esteve Pardo, *Cita y apropiación artística: insuficiencias de la Ley de Propiedad Intelectual española frente al Convenio de Berna y el Derecho europeo*, in "InDret", Università di Barcellona, 2021.

F. Saez Pradas, *Entre el Delirio y la Ironía: el Joker. Sátira y Cinismo en la Obra de*

Chema Cobo, in “BR::AC”, Barcellona, 3 giugno 2021.

C. Baldacci, *Re-Presenting Art History: An Unfinished Process*, in “Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory”, ed. by Cristina Baldacci, Clio Nicastro, and Arianna Sforzini, *Cultural Inquiry*, Berlin: ICI Berlin Press, 2022.

Apropiacionismo, Università di Valencia, Dipartimento di Scultura.

Sitografia

Richard Milazzo, *Mike Bidlo Nostalgia for Scandal*, 2022;

<https://www.itinerarinellarte.it/it/mostre/mike-bidlo-nostalgia-for-scandal-4438>

(ultimo accesso 22 dicembre 2023).

U. Schulz Buschhaus, *Postmodernismo o post-avanguardia*, Institute of Romance Studies, University of Graz, in “Core”;

<https://core.ac.uk/download/pdf/51191098.pdf>

Intervención, apropiación, cita y resignificación: ampliando el espectro creativo;

http://www.ricardodearmas.mibvc.com.ar/Intervencion,%20apropiacion,%20cita%20y%20resignificacion_%20ampliando%20el%20espectro%20creativo.pdf; [ultimo

accesso 07 febbraio].

<https://www.allmusic.com/artist/alain-plan%C3%A8s-mn0000591301/biography>

(ultimo accesso il 22 settembre 2023)

R. Agudín, *La pintura asturiana pierde la maestría de Carlos Sierra*, in “El Comercio”, 4 luglio 2022; <https://www.elcomercio.es/culturas/fallece-pintor-carlos-sierra-20220704234920-ntvo.html> (ultimo accesso il 20 settembre 2023).

F. Costilla, L. González, *Pola en Artistas asturianos*, Hércules Astur de Ediciones, Oviedo, 2002, p. 394.

<https://esculturaurbana.com/podescultor/alba-fernando/> (ultimo accesso il 22 settembre 2023)

Michael Lowy, *Elogio alla deriva*, in “R/Project”; <https://rproject.it/2016/01/elogia-della-deriva/>

M. Fagiolo dell’Arco, *Dada. Enciclopedia del Novecento (1977)*, in “Enciclopedia Treccani”

Picabia y las máquinas huérfanas, in “Proyecto Duas”;

<https://proyectoduas.com/2015/11/30/picabia-y-las-maquinas-huerfanas/>

“Il museo immaginario”, 2019;

<https://ilmuseoimmaginario.blogspot.com/2019/03/remedios-varo-la-surrealista.html>

(ultimo accesso il 29 settembre 2023).

Videografia

Telegiornale del 20/06/2023; “Panorama Regional” (dal minuto 11);
<https://www.rtve.es/play/videos/panorama-regional-asturias/20-06-2023/6917826/>
(dal minuto 11)

Video girato da C. Posay e M. Zugarelli, in data 22/05/2023, *Juan Falcón's Walk: Hotel Ovetense*;
<https://drive.google.com/file/d/12Re7fm2HwDYIP19VL4uga7NNOQ8JFufI/view?usp=sharing>

Video girato da C. Posay e M. Zugarelli, in data 23/05/2023, *Juan Falcon's Walk: Casa di Conchita*;
<https://drive.google.com/file/d/1nzywHykv6QzeqLcwoAz79iw5KcRoCnMF/view?usp=sharing>

Video girato da C. Posay e M. Zugarelli, in data 07/06/2023, *Juan Falcon's Walk: Visita guidata*;
https://drive.google.com/file/d/119t9I8o7_NbESVNIXnhvSuTwirDoVQDK/view?usp=sharing

Video girato da C. Posay e M. Zugarelli, in data 14/06/2023, *Juan Falcon's Walk: Giorno della registrazione del video promozionale*;
<https://drive.google.com/file/d/1wXXQq7EyHTDdQTsuCTxKcxzXkKmymqw/view?usp=sharing>

Video girato da C. Posay e M. Zugarelli, in data 14/05/2023, *Juan Falcon's Walk: Bar la Cooperativa*;
<https://drive.google.com/file/d/1BdQY8cvMVCwSujXbrKQ0w4Hn7AZ0tj1s/view?usp=sharing>

Video girato da Luís Hernando, in data 22/06/2023, *Video promozionale mostra Juan Falcón: pasado, presente continuo*, YouTube;

<https://www.youtube.com/watch?v=MwrVOM6CRIA>

Video girato il giorno dell'inaugurazione, in data 13/06/2023;

<https://drive.google.com/file/d/1tqO0xOusxp7L759w3Fky7ilU7CVSvdm0/view?usp=sharing> .

Video in possesso di Gregorio e Marta Llames, digitalizzato da Lucía Falcón e montato da C. Martínez Pérez;

https://drive.google.com/file/d/12eQgx9U9H3urcXtewvgBNTXaZodzJrlG/view?usp=drive_link