

eman ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

LETREN  
FAKULTATEA  
FACULTAD  
DE LETRAS

Artearen Historiako Gradua

Artearen eta Musikaren Historia Saila

2015 / 2016 ikasturtea

# ESPAINIA 76KO BIENAL «GORRIAN» OROIMENAK ETA AHAZTEAK

Egilea: Jokin Merino Merchán

Tutorea: Haizea Barcenilla García

Vitoria-Gasteizen, 2016ko ekainaren 8an

## AURKIBIDEA

LABURPENA .....	2
1. SARRERA: GAIA ETA METODOLOGIAREN JUSTIFIKAPENA .....	3
2. ERAKUSKETA: MEDIOAREN BEREZITASUNAK.....	4
3. VENEZIAKO BIENALA: JATORRIA ETA HISTORIA LABURRA.....	7
4. TESTUINGURUA: IRAGATEAK .....	12
5. ESPAINIA IKUSGAI: 76KO BIENALAREN JOMUGA.....	17
6. ONDORIOAK .....	25
ERANSKINA: IRUDIAK .....	27
BIBLIOGRAFIA .....	31

## LABURPENA

Esposaketa medioak maneiatzen dituen ahalbideak askotarikoak dira, baina komunikaziorako tresna indartsua denaren kontzientzia museologia garaikidetik zein komisariotza diziplina modernotik datorrigu. Diskurtso (ala kontakizun) politiko, historiko zein kulturalak eraikitzeke gai da erakusketa, betiere elementu estetiko eta formalekin elkarren adostasuna bilatuz beren eraginkortasuna bermatzeko.

Veneziako Bienala, pisuzko erakusketa zein formatu partikular gisa, arte garaikidearen bilakaeraren lehen mailako lekuko eta bozgorailu dudagabea izan da. Nazioarteko bokazioarekin eta izaera merkantilista biziarekin jaio zen honek italiar zein mundu mailako testuinguru aldaketak xurgatu izan ditu, XX. Mendeko gertakari historiko nagusiek —Guda guztien ama, faxismoaren gorakada eta berenganako garaipena, Gerra Hotza, etab. —bere adierazpen zuzena izan dutelarik *Casteloko Giardinetan*. Baina gehien eragin zion jazoera ziurrenik, 68ko maiatza deiturikoan topatuko genuke. Ikasle-mugimendu eta intelektuakeriak gizarte kontsumoaren kontra jaulkitako aldarriek, Erakunde Autonomoaren ordenamendu juridikoaren eraldaketa ekarri zuten, demokrazia eta antifaxismoaren bandera goratuz.

Atze-oihal honekin, erregimen diktatorial baten pean zirauen Mendebaldeko salbuespena Espainia zen, eta 1974eko edizioan Txileko erresistentziari omendu zitzaion legez, gure herrialdeko pabilioia modu kontsekuentean ixtea agindu eta oposizio demokratikoari eskaini zioten ordezkartzaren ardura. Tomás Llorens eta Valeriano Bozal arte historialari eta kritikariek gidatutako «hamarren batzordeari» fidatu zitzaion proiektuaren diseinu lana hain zuzen ere, eta honek *España: vanguardia artística y realidad social 1936-1976* erakusketa eman zuen fruitutzat.

Zigor politikoa zenari oster, Francoren heriotzak harrapatu zion bitartean eta Trantsizio garai nahasiaren baitan gauzatu zen. Une historikoak eskatzen zuen konpromisoari erantzunez, nabariki ideologikoa izan zen keinua protagonizatu zuen erakusketak: oroimen demokratikoa lurpetik ateratzea eta gure hurbileko iraganarenganako atzera begirada kritikoa. Memoria eta erantzukizuna, artea eta politika, nahasten diren eskergabeko kasu gomutagarri bat da esku artean darabilguna.

## 1. SARRERA: GAIA ETA METODOLOGIAREN JUSTIFIKAPENA

Artea, bizi dugun munduaren gabezien adierazpen zein haiekiko salaketa gisa, eta politikaren arteko elkarren harreman luze eta zailean, kasu deigarri mordorekin aurkitzen gara. Paradigma horietako bat dugu Espainia «ez ofizialaren» parte hartze «ez ofiziala» 1976ko Veneziako Bienalean; akademikoki sistematikoki landu izan ez dena, beraren inguruan sortutako zalaparta politikoaz batik bat arduratzen diren erreferentzia solteak baino. Begiak atzera jiratzuz gure abangoardiako artegintzari buruzko pentsaketari mundu mailako proiektzio-aukera aurkezten zitzaion lehendabiziko aldia den ahaztutako gertaerara gerturatzeko asmoarekin jaio da aurrean dugun lana.

Traba metodologiko nagusi batekin jo dut aurrez aurre hasieratik. Izan ere, lan bibliografikoa —datuak bilatu, kudeatu eta interpretatzea, zentzu kritikoz betiere— izan behar zukeenaren inguruko monografia faltak, ez du bere obratzea faboratzen inola ere ez. Hori dela eta, hiru iturriren ganean zuzenean lan egitera behartuta ikus dut nire burua: erakusketaren oinplanoa (1. irudia), artelan-zerrena (*La Biennale di Venezia 76* katalogo orokorrean argitaratua<sup>1</sup>) eta komisarioen dosierra (Comunicación XI aldizkariko 31-32 alean jakitera emana<sup>2</sup>). Bertatik ateratako informazioa halaber, ekitaldia partzialki erregistratu zuten kalitate baxuko zenbait argazkirekin konparatzeko aukera ere izan dut.

Polemika ekidin nahi izan dudan heinean, proiektu espositibo beran zentratzeko ahaleginak egin ditut, erakusketa medioak dituen berezitasunak oso presente izanik eta pisuzko testuinguru zabala eskaintzearekin batera. Handinahikeria bako hurbilketa soila besterik ez den honek baina, ikerketa lerro interesgarriak zabalduko dituela espero dut, etorkizun batean jarraipena eman gura diotenen zain.

---

<sup>1</sup> HH.EE., *La Biennale di Venezia 76 - Section of Visual Arts and Architecture - General Catalogue: Environment, Participation, Cultural Structures*, Venecia, Alfieri Edizioni d'Arte, 1976, 182-185. orr.

<sup>2</sup> LLORENS, T., “Diseño y contenido de la exposición”, *Comunicación XXI*, 31-32 (1976), 23-39. orr.

## 2. ERAKUSKETA: MEDIOAREN BEREZITASUNAK

Latineko *expositio* terminotik (ikusgai edota esplikazio esangurarekin) eratorritako hitza dugu esposizioarena. Museoen Nazioarteko Kontseiluak Jean Davallonon definizioa<sup>3</sup> aintzat hartu eta berorren garapenaz arduratu izan da, terminologiaren ulermen zein erabilpen sistematizatu eta bateratu baten nahian. ICOMek beraz, hainbat adiera onartzen ditu sarrera honentzat erabileraren arabera: erakusketa garatzen den espazioa (edukiontzia), erakusten den izaera ezberdineko objektu multzoari (edukia) ala aurreko bien arteko agerraldiari jendaurrean (egintza berari).<sup>4</sup>

Edozein definizio egiterakoan suertatzen den legez, multiplo komun txikienetara jotzen dugu zentzuzkoa den bezala. Baina maiz, murrizte horretan, elementu asko lagatzen ditugu bidean. Erakusketa terminoaren egin berri dugun sistematizazio honetan esaterako, non geratzen dira egintza espositiboak potentzialki eskaintzen dizkigun aukera guztiak?

Aukera aniztasun hau da hain justu mahairatu gura dudana segidan. Izan ere, erakusketa ez datza soilik publikoaren aurrean zerbait aurkeztean. Historikoki funtzio nagusi horretara mugatu bada ere, berorren bilakaerarekin batera eskueran dituen posibilitateez jabetu eta baliatzea lortu du. Deigarria da nola museoa —balio artistikoaren erakunde legitimatzaile gisa— krisian murgiltzen den neurrian, kontserbatzaileengandik askatu eta erakusketetara zuzendutako lanbide espezifikoko baten jaiotza ikusten dugun, komisariotza<sup>5</sup> alegia. Beharbada museologia garaikidetik sortutako honako irakurketarekin hobeto konprenituko dugu esposizioek joko dezaketen rol garrantzitsua: “Una exposición es un método y una estrategia para ver, conocer y comunicar; con ella se organiza el espacio y el pensamiento; que es representación, escenificación y relato; y que es también; finalmente, consumo de masas y espectáculo singular.”<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> “Este término designa a la vez el acto de presentación al público de ciertas cosas, los objetos expuestos y el lugar donde se lleva a cabo esta presentación”. DAVALLON, J. (zuz.) *Claquemurer pour ainsi dire tout l’univers : La mise en exposition*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.

<sup>4</sup> DESVALLÉES, A. eta MAIRESSE, F. (zuz.) *Conceptos claves de museología*, Armand Colin, 2010, 36-39 orr.

<sup>5</sup> Komisarioaren figuraren sorrera eta bilakaerari buruzko ikuspegi orokorrago bat izateko: ORBIST, H. U., *Breve historia del comisariado*, Madrid, Exit Publicaciones, 2010.

<sup>6</sup> ALONSO FERNÁNDEZ, L. eta FERNÁNDEZ GARCÍA, I., *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, 183. orr.

Aitzineko guztietatik komunikabide funtzioarena izango da gehien interesatuko zaiguna. Bada, edozein komunikazioren parte diren aktore zein elementuak identifikagarriak zaizkigu, Lasswellek proposatutakoarengandik<sup>7</sup> gertu: igorlea —artista edota komisarioa izan daitekeelarik—, hartzailea —ikuslea ala publikoa orokorrean—, mezua —aurkeztutako objektuak— eta kanala —esposizioa bera—.

Gizakiok erlazio interpersonalak garatzen hasi ginenetik komunikatzeko premia pertsonal eta soziala dugula baieztatu dezakegu, datxekigun prozesua balitz. Inguratzen gaituen mundura zein kulturara heltzeko, eboluziorako azken batean, faktore erabakiorra izan dena. Beharizan horretan keinuak, ahozko lengoia, alfabeto idatzia... sortzen joan gara, tresna eraginkorrek bere xederako. Eta erreminta horietako bat ere bada erakusketarena.

Gramatikarekin paralelismoak ezar daitezke beraz, esposizio batean: “[...] estamos hablando del lenguaje de la exposición. Y todo lenguaje tiene sus palabras. Las obras son elementos formales de la exposición, todo lo presentado son ítems lingüísticos. Lo quieran o no. Fonemas, palabras, párrafos, capítulos”.<sup>8</sup>

Giza-egikerako edozein objektu berez, informazio-eramailea da, esanahien —funtzional zein sinboliko— adierazle. Iragan sozio-ekonomikoaren ordezkari izatearen balore horretan, Carandini honakoa idatzi zuen: “[Las «cosas»]... son por lo tanto frutos selectos, hablan y su voz sustituye la que se ha perdido de los seres vivientes de las sociedades pasadas.”<sup>9</sup> Eta hortaz erakusketa, lehengai nagusizat objektuak dituelarik, ezagutza hori artikulatu (gehienetan berresanguratu baita) eta diskurtso edo kontakizunak osatzeko gai da.

Dena dela, ezin dugu ahaztu ondare guztia ez dela parekoa. Objektu gehienak «arruntak» dira, eta batik bat, betebeharrak funtzionalari erantzuten diote. Baina badira bestelakoak, balizko bakartasun bat gordetzen dutenak (ala guk aitortzen dieguna),

---

<sup>7</sup> Zientzia politikoen aitzindariak, honako komunikazio-eredua deskribatu zuen (joera positibista-behavioristen menpe) 1948. urtean: “*Who Says What In Which Channel To Whom With What Effect?*”. LASWELL, H. D., “The structure and function of communication in society”, BRYSON, L. (ed.), *The communication of ideas*, New York, Harper, 1948, 32-51. orr.

<sup>8</sup> MANEN M., *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*, Bilbao, Consonni, 2012, 24. orr.

<sup>9</sup> CARANDINI, A., *Arqueología y cultura material*, Barcelona, Editorial Mitre, 1984, 82. orr.

zentzu benjamintarrear «aura»<sup>10</sup> deituko genukeena. Artelanak mota honi dagozkio, eta datu-igorle izateaz gain, “reclaman ser estéticamente experimentadas”.<sup>11</sup> Exijentzia hau, zentzu estetiko alegia, izango da gainontzeko gauzekiko aldea ezarriko duen elementua. Ondorioz, ez lirateke berdin ulertu beharko erakusketa artistiko eta etnografiko bat, esaterako. Bada, biek ekoiztuko dute ezagutza inplizitu bat maneiatzen dituzten objektuak kontzeptualizatuz, bizirik bako lekukoen bitartez, baina aurreko ideari helduz, bistako ezberdintasun bat legoke bien artean: objektuei emandako estatusen datzana.<sup>12</sup> Hots, duela pare bat mendeko nekazal tresneriari edo erromatar garaiko zeramikazko mortairu bati eta Paul Kleeren *Angelus Novus*ari zein Dureroren *Malenkoniari* onartutako osagai estetiko ez da gisakoa, adibide bat jartzearren; 1812ko Cadizko Konstituzioarena eta Arthur Rimbauden *Bokaleakena*, ala gure gurasoen ezkontza-bideoarena eta Buñuelen *Viridianarenak* berdinak ez diren modu berean.

Hortaz, arte-esposizio batean elementu estetiko kontuan hartzea ere ezinbestekoa litzateke, Goethek 1786an Dresdeko Arte Galeriarara egindako lehendabiziko bisitaren kronikak<sup>13</sup> agerian jartzen duenez ala Paul Valeryren eskutik 1923an garaiko edozein museotara egin dezakegun bisita birtualak<sup>14</sup> aditzera ematen digunez, adibide pare bat ezartzearen.

Azken finean, proiektu espositiboek banaezinak diren bi osagarri uztartzen dituzte, dimentsio kontzeptual-diskurtsiboa eta bisual-estetikoa. Batak bestera eroaten gaitu printzipio ikusezinak azaleratuz. Eta horien arteko jokoak determinatuko du zein izango den emaitza. Erakusteko modua, ezagutza ordenatzeko berebiziko keinua izateaz gain, garrantzizko ariketa estetiko bat ere bada.

---

<sup>10</sup> BENJAMIN, W., *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, México, Itaca, 2003.

<sup>11</sup> PANOFKY, E., *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1987, 27 orr.

<sup>12</sup> GARCÍA BLANCO, A., *La exposición, un medio de comunicación*, Madrid, Akal, 1999, 15. orr.

<sup>13</sup> GOETHE, J. W., *Poesía y verdad*, Barcelona, Alba Editorial, 1999, 332-333 orr.

<sup>14</sup> VALERY, P., “Problema de los museos” en *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, 137-140 orr.

### 3. VENEZIAKO BIENALA: JATORRIA ETA HISTORIA LABURRA

Bienala, bere izenak adierazten duenez, bi urtez behineko maiztasunez ospatu ohi diren nazioarteko arte topaketa sonatuak deitzeko erabiltzen dugun terminoa da.<sup>15</sup> Guztien artean Veneziakoa dugu goiztiarrena eta arte-produkzio garaikidea erakusteko forma bereganatzen duelarik, Erakusketa Unibertsalen eta parke tematikoen artean, ez da polemika zein eztabaida teorikoez libro.

Venezia gisako leku batek duen entitatea ez nuke gutxietsi nahi ezer baino lehen, historia eta mitoaren artean eraikitakoa alegia. “*Venetia, città nobilissima et singolare*” izenpean argitaratu zuen 1581ean Francesco Sansovinok (Jacopo arkitekto sonatuaren semeak) hiriarri dedikatutako lehen gida turistikoa kontsidera dezakeguna. Eta bertan, jolas etimologiko baten bidez hiriaren izenaren atzean *veni* (etorri) eta *etiam* (berriz) termino latindarrak ezkututzen zirela baietsi zuen, gonbite bat balitz: “itzul zaitez, ez dio axola zenbatetan etorri zaren, beti topatuko baitituzu ostera gauza berriak, edertasun berriak.”<sup>16</sup>

Jatorri lexikologiko honen izaera fantasiatsua alde batera utzita, argi dagoena zera da: interes unibertsala pizteko Txit Lasaiak duen ahalmena. «Itsasoaren Eliseo» Edgar Allan Poerentzat, «ozeanoetako erregina» Charles Dickensen ustez edota «etorkizunaren edergarri» Joseph Brodskyren hitzetan... Kontaezinak lirateke hiriak jaso izan dituen laudorioak literaturaren partetik, baina beharbada karakterizaziorik zintzoena Thomas Mannen lumatik jaiotakoa da: “Esa era Venecia, la bella equívoca y lisonjera, la ciudad mitad fábula y mitad trampa de forasteros [...]”<sup>17</sup>

Berezkotasun hau duen hirian txertatua beraz, Bienala den mikro-hiria dugu, berorren historia planifikazioaren xehetasunetan, paisaiaren eraldaketan edota arkitektura beran inprimaturik geratzen delarik. Bere egoitza Veneziako berdegune handi bakarrean kokatzen da, hots, *Giardinietan*. Castello *sestierearen* (auzoaren) birikaren jatorria ezagutzeko baina, gerrate napoleonikoetara egin behar dugu atzera.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> CHILVERS, I., *Diccionario del arte del siglo XX.*, Madrid, Editorial Complutense, 2001, 97.orr.

<sup>16</sup> ZUFFI, S., *Venecia*, Barcelona, Electa, 1999, 5. orr.

<sup>17</sup> MANN, T., *Muerte en Venecia*, Barcelona, Edhasa, 1988, 90. orr.

<sup>18</sup> MARTINI, M. V., “Breve historia de I Giardini” in HH.EE., *Muntadas: on translation*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2005, 206-208 orr.



1797. urtean inbaditu zuten frantziar tropek hiria, eta legezkoa zenez, diseinu urbanistikoa esku hartzea erabaki zen. Ideia ilustratuei jarraiki, hiria organismo funtzional bilakatzea eta erabilera komunitarioko azpiegiturak potentziaztea izan ziren irizpide errepikatuenak. Guzti onek, distrituaren eraldaketa integrala suposatu zuen: Arsenale itsasontzi-basea indartzearekin batera, zenbait lorategi eta parke proiektatu ziren hego-muturrean. Hiriko langile-klasearen aisialdira bideratutakoa bazen ere, arrotz sentitzen zuten espazio hura veneziarrek eta ondorioz, ez zitzaion urteetan apenas erabilpenik eman... XIX. mende amaierara arte.

Arestiko italiar batasun politikoak, arteen esparruan ere ondorio nagusi bat ekarri zuen: Erakusketa Nazionalen epidemia, estatu berriarekiko identitate-sentimendua sendotzeko erreminta gisara ulertu zirenik. Parma, Milan, Napoli, Turin eta Erroman egindako saiakeren ostean, 1887. urtean Veneziaren txanda iritsi zen, bere aurrekariak lortutako arrakasta gogoz gainditurik. Ekitaldi hark erakutsitako antolakuntzarako gaitasuna eta kokagune bikainaren hautua —Castelloko lorategi publikoak— izan ziren ziurrenik hiriak bizi zuen dekadentzia ekonomikoari buelta emango zion inpultsoaren hazia.<sup>19</sup>

Gizarte zibil bizi bat existitzen zen Venezia hartan, kafeak eztabaida publikoen agertoki ohiko bilakatu ziren eta horietako batean, Florian izenekoan, eta Riccardo Selvaticoren —dramaturgo eta poeta ospetsuaz gain, orduko hiriko alkate aurrerakoi zenaren— figuraren inguruan ernatu zen hain zuzen ere, Bienalaren ideia. Honen atzean, Errenazimentutik elikatutako itsas-potentzia loriatsuaren mitoa Venezia modernoaren ideian bilakatzea gura zen, arte-merkatu garaikidearen erdigune bilakatu. Baina proiektua era gordin honetan saldu beharrean, aitzaki paregabearekin jo zuten muturrez konnotazio abertzaleez apaintzeko: Umberto I.a eta Saboiako Margarita errege-erreginen zilarrezko ezteiak betetzen ziren ziren 1893ko apirilean eta noski, data hura ospatu beharra zegoen!<sup>20</sup>

Hasiera-hasieratik geratu zen agerian Bienalaren merkatu-bokazioa: artista eta bezeroen bitartekaritza lanak gauzatuz, transakzioez arduratzen zen Salmenta Bulegoa sortu zuten, zeinak %10eko komisioa eskuratzen zuen. Lehenengo edizioan esaterako, erakutsitako obren erdia baino gehiago saldu ziren. Ikuspuntu komertzial honen baitan,

---

<sup>19</sup> TORRENT, R., *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia 1895-2003*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2003, 14. orr.

<sup>20</sup> MARTINI, M. V., *op. cit.*, 212-214. orr.

aintzat hartu beharreko beste indarreko elementua sustapen turistikoarena litzateke; izan ere, hiriko ekonomiaren lehentasunekin bat zetozen sektore honetan jarritako ahalegin guztiak. Honen adierazle dira eta ez kasualitatez, 1904ean The New York Times egunkariak Lido “udako oporraldiak igarotzeko munduko tokirik erakargarrientzat” izendatzea edota urte horien inguruan CIGA italiar hotel handien korporazio sortu berriak erakusketan banatutako sarien finantziazioan laguntzea.<sup>21</sup>

Lehen urteetako Bienal honetan jada presente dagoen beste alderdi bat izaera internazionalarena litzateke, beren estatutuetan hala jasoaz. Italiar artistengan kezka nabarmena pizten zuen honek, euren obrak erakusteko leku murrizta zutela argudiatuz. Irtenbidea Antonio Fradelettok, erakundearen estreinuko Idazkari Nagusia zenak, proposatu zuen: atzerriko autoreen lanak Giardinien esparruan altxatutako pabilioi nazionalen baitan erakutsi zitezkeelarik ordutik aurrera. Era honetan, «enbaxada artistikoak» eraikitzeari ekin zioten europar potentzia kolonialek<sup>22</sup>: Belgikak aurrea hartu zuen 1907an, bi urte geroago Hungariak, Alemaniak eta Erresuma Batuak jarraitu zioten, 1912an Frantziak eta Herbehereek... Espainiak 1922an zabaldu zituen bere ateak.

Aipatu berri ditugun bi osagai horiei zenbait abantaila onar diezazkiogu antolakuntzari dagokionean: diru-sarrereren bermatzea, gastuen liberalizazioa, nazioarteko partaidetza finkatzea... Bienalaren biziraupena ziurtatzera bideratutako mekanismoak, guztiak. Hala ere, ez legoke gaizki praktika hauek zekartzaten ondorio kaltegarriez ohartaraztea. Hala-moduzko logika inperialistaren errepikatzea faboratzen zuen produkzio, errepresentazio eta banaketa artistikoaren eremuan.<sup>23</sup> Honen bidez, erakusketak arte-merkatuaren funtzionamendua ezin hobeki islatzen du, ekonomia eta kultura menderatzaileei buruzko analisiak egitea ahalbidetzen digularik. Halaber, tankerako

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, 214-216. orr.

<sup>22</sup> TORRENT, R., *op. cit.*, 13.orr.

<sup>23</sup> Azken edizioan esaterako, 89 herrialderen parte hartzea erregistratu da, Giardinietako 29 pabilioi “historikoetan” eta egokitutako beste 31 eraikin zein espazioen artean banaturik. Begi-bistakoa da Bienalean hartzen duten lekua eta mundu mailako bizitza ekonomikoan —kapital finantzarioari dagokionez, batik bat— historikoki jokatu duten rolaen arteko elkarrekikotasuna. [http://web.labiennale.org/doc\\_files/map-15c.pdf](http://web.labiennale.org/doc_files/map-15c.pdf) (azken kontsulta 30-05-2016)

«erakusleiho» internazionalen norberaren burua aurkezteko honako aukera, zenbait herrialde zein ideologiek bilatutako legitimazioan itzuli izan da.<sup>24</sup>

Behin erakundearen jatorria eta sorrera-nortasuna ezagututa, interesgarria litzateke bere bilakaera historikoari gainbegirada bat ematea, une gogoangarrienen bidez. Hastapeneko edizioak erakundearen finkapenera begira ospatu ziren, oro har atzeguardia artistikoan kokatuz. Gerra Handiak ezustean harrapatu zuen Bienala, ekitaldiak eten behar izan zituelarik, eta gudaren ondorioek ere, nekez berreraikitzen ziharduen Europa batenak, eragina izan zuten beregan. Testuinguru honetan ulertzen dugu beraz, 1920. urtean Idazkari Nagusi hautatutako Vittorio Picaren eskutik erakusketa eraberritzeko saiakerak zapuztu izana, sektore kontserbakorrek zein udal-administrazioak abian jarritako oposizio irmoa zela kausa.<sup>25</sup>

Gerrarte aldiak, antolakundearen sendotze fase bat suposatzen duela esan daiteke. 1930.eko urtarrilaren 13an onartutako Errege Dekretu Legearen bidez, Bienalak Erakunde Autonomoaren izaera bereganatzen du, gaitasun juridikoa eskuratuz. Era honetan, tokiko botereen menpekotasunetik zuzenean Estatuaren eskuetara igaro zen; hau da, Biurtekoaren faxistizazio prozesuari ekin zitzaion.<sup>26</sup> Italiar politika espantsionistak bere adierazpen zuzena izan zuen erakusketan baita: Giuseppe Volpi eta Antonio Maraini binomioaren gidaritzapean arte-plastikoei mugatu ezean, bestelako sormenezko diziplinak barne hartzen hasi ziren, hala nola, musika, zinema edota antzerkia.<sup>27</sup>

Bigarren Mundu Gerrak jarduera guztiak bertan behera uztea behartu zuen, eta beren hautsetatik Bienal berritu bat jaiotzen ikusiko dugu. Arte ezezaguneko hamarkadak lurpetik atera eta modernitatearen aldeko apustu segurua egin zen Rodolfo Palluchinni

---

<sup>24</sup> MARTINI, M. V., *op. cit.*, 220. orr.

<sup>25</sup> TORRENT, R., *op. cit.*, 14. orr.

<sup>26</sup> Mussoliniren erregimenak propaganda nazionalerako tresna paregabea topatu zuen Venezian. 1934ko ekainaren 14ean, hasiera batean Hitlerren bisita pribatua izan behar zena, ekitaldi publikoan bilakatu zen, Bienala atze-oihal gisa erabili zutelarik. Halaber, 1943an Saloko Errepublikak *Cinecittà* zinema estudioak Veneziaiko *Giardinietara* lekualdatzeko erabakia hartu zuen, *Cinevillaggio* izenarekin, zeinean erregimenaren promoziorako hainbat pelikula filmatu ziren. MARTINI, M. V., *op. cit.*, 222-224. orr.

<sup>27</sup> 1930ean Musika Jaialdiari pistola-tiroa eman zitzaion; 1932an Poesia Topaketak ospatzen hasi ziren (bi edizio besterik iraun ez bazuten ere) eta Zinema Mostrak bere ibilbide luzeari ekin zion; 1934an azkenik, Antzerki Jaialdiak bere atea ireki zituen. TORRENT, R., *op. cit.*, 15. orr.

Idazkaritza Nagusira heldu zenetik: inpresionismoaz geroztik Europan emandako abangoardiako mugimenduen testigantzak erakutsi ziren, errealismoekin liskar polemikoak protagonizatu zuen abstrakzioaren gailentzea bizi izan zen, etab. Azken honi Gian Alberto Dell'Acquak ordezkatu zion, zeinak erakusketaren izaera informatiboa alde batera laga eta «emergentzia» artistikoaren zerbitzura jartzen da. Bada, garaikidetasunerako jauzi kualitatibo honek, azken orduko tendentzien eszenatoki bihurtarazi zuen biurtekoa.<sup>28</sup> Ezin ahaztu Gerra Hotzaren testuinguruan gaudenik, ageriko baldintzapean geopolitikoak medio, eta esperagarria zenez, bi bloke antagonikoen arteko konfrontazio zuzenak *Giardini*etan ere bere tokia izan zuen.<sup>29</sup>

Bienalaren aurrerapausoei baina, beste garai bateko estatutuak kontrajartzen zitzaizkion, joko-arau zaharkituak maiz garapenerako benetako oztopo zirelarik. Hauxe izan zen besteak beste, 1968ko kexuen ardatzetako bat. Maiatzeko istilu eta ekintza giroa ez zen paristar fenomeno izan soilik; udako ekaitz itxuran ailegatu zen Veneziara. “Biennale dei padroni, bruceremo i tuoi padiglioni” (Patroien Bienala, zure pabilioiak sutara!) gisako leloak oihukatu zituzten ikasle, intelektual eta artista mordoei, instituzioaren errotiko eraldaketa aldarrikatuz. Logika kultural kapitalisten aurkako protestek beren fruituak lortu zituzten: Sari Nagusiak banatzeari utzi zitzaion, Salmenta Bulegoa deuseztatu zen, eta 1973an azkenik, erreforma estatutarioa<sup>30</sup> gauzatu zen... Bienal «gorria» jaio zen.

1974eko udazkenean gauzatutako adierazpenen programazio orokorrak Txilen jarri zuen arretera-zentroa, Augusto Pinochetek gidatutako estatu kolpe militarra gaitzetsiz eta *Unidad Popular*-en gobernu demokratikoarekiko errekonozimendua zein txiletar herriarekiko elkartasuna erakutsiaz batera.<sup>31</sup> Edizio honen garrantziaz ohartzea ezinbestekoa da, funtsean, segidan aztergai izango dugun erakusketari bidea urratu baitzion.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, 17. orr.

<sup>29</sup> Ideia honen baitan ulertu behar genuke Peggy Guggenheim bildumaren lehen aurkezpena greziar pabilioian ospatu izana 1948an, edota 1964ean Rauschenberg gazteak sari nagusia lortu izana, pop artearen sagarapena suposatu zuelarik. MARTINI, M. V., *op. cit.*, 224. orr.

<sup>30</sup> “Legge 26 luglio 1973, n. 438. Nuovo ordinamento dell’Ente autonomo «La Biennale di Venezia»” in HH.EE., *Annuario 1975. Eventi 1974*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1975, 15. orr.

<sup>31</sup> Ekintza hauen baitan azpimarratzekoak dira Quilapayun musika-herriko taldearen edota Brigada Salvador Allende izeneko kolektibo muralistaren parte hartzea. “Programa generale delle manifestazioni «La Biennale per una cultura democratica e antifascista»” in *ibid.*, 182-183. orr.

#### 4. TESTUINGURUA: IRAGATEAK

Veneziako Bienalak eta Espainiar Estatuak elkarren arteko harreman luze eta estua izan dute. Instituzioaren sorreratik egunera arte, salbuespen bakan batzuk izan dira bere ekoizpen artistikoa mundura erakusteko, plataforma pribilegiatu honen bidez, aukera izan ez dituen aldiak. Kanalen hiriko oihartzunak egotzi diezaiokegun metafora egokia, «maskara eta errealitatearen» artekoa hain zuzen, erabiltzen du Rosalia Torrentek gure herrialdeak forma zein ideiak agerrarazi dituen modua definitzeko.<sup>32</sup> Analogia hau ardatz izanik, errepasso historiko laburra egitea komeni zaigu.

Denbora askoan zehar, tradizioari lotutako produkzio artistikoa izan zen Espainiaren zeinu, XIX. mende amaiera betikotu bailitzan. Irudi zaharkitu honek herrialdeak bizi zuen errealitatea agerian jarri besterik ez zuen egiten. Alabaina, XX. mendeak aurrera egin ahala eta gerrate zibilera arte joera hau bere baitan mantendu zen, espainiar kulturak bizitako aurrerapen interesgarriak ezkutatuz. Ondorioz, tendentzia berriekin ezkonduko artisten obraren garrantzia txikiagotu egin zen nazioarteko erakusketetan.

Berehalako gerraosteak berriz, adierazpen zuzena izan zuen Mostran; figuratibismoa eta erregimen frankista gorestekeo imajineria inposatu ziren, erbestean garatzen jarraitu zuen arte aurrerakoiaren drama estaltzea lortu zuelarik. 50. hamarkadako errealismo forma berriekin, baina batik bat informalismoaren garaipenarekin batera, itxurakeriak alde batera utzi gura zuten artistez baliatu zen diktaduraren politika kulturala, identitate nazionalaren balizko espresio baten moztarpean.<sup>33</sup>

Eta demokratikoa ordea, kasu berezi batekin estreinatu zen Venezian, lan honen bidez hobeto ezagutzera eman nahi dena, eta «errealitate soziala» giltzarri izaki, 40 urtez maskaratutako «abangoardiako artea» bistaratzea izan zuen asmo nagusitzat. Harira jo aurretik baina, proiektu haren dimentsio historikoa konprenitzeko, berau sortu zen testuingurura hurbildu behar dugu nahitaez.

Espainiar trantsizio deitutako etapa historikoan, denboraldi laburrean aldaketa adierazgarriak sorrarazi zituen prozesu konplexu eta dinamiko baten aurrean aurkitzen

---

<sup>32</sup> TORRENT, R., *op. cit.*, 21. orr.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 21-22. orr.

gara. Bere muga kronologikoen inguruan erabateko akordiorik egon ez arren, Franco diktadorearen heriotza 1975eko azaroaren 20a kontsideratuko dugu hasiera-puntutzat.<sup>34</sup>

Zentzu politiko hertsian trantsizio, legez kanpo ezarri eta jardundako erregimen autoritario baten ordezkapenari demokratiko batengatik esaten zaio, trauma edo haustura bako sekuentzian; hau da, ordena batetik bestera daraman programatutako eta pitinkako pausua. Eta “indarren korrelazioa” baino, “ahuldadeen korrelazioaren” ezarpena izan zen gurea ezaugarritu zuena, Manuel Vázquez Montalbánen hitz-joko egoki hura berreskuratuz.<sup>35</sup>

Erregimen frankistaren krisia eragingo zituen kontraesan funtsezkoenak jada 1960. hamarkadan aurkitzen ditugu: langile-borroka, ikasle-protestak, talde armatuen ekintzak eta botereko familia politikoen arteko banaketak.<sup>36</sup>

Izan ere, «Mugimenduaren» baitan erregimenaren biziraupenerako estrategia ezberdinak agertzen hasi ziren: «bunkerreko» inobilistak, oinarri soziala handitzearen bidezko irekitasunaren aldeko joera moderatua, eta opusdeistek defendatutako irtenbide monarkikoa. Carrero Blancoren 1969. urteko «kolorebakarreko gobernuak» indarren oreka hautsi, eta azkenengoen alde okertu zuen balantza. Bere heriotza ekarri zuen Claudio Coello kaleko atentatutik baina, inobilistak atera ziren indartuta eta Carlos Arias Navaroren izendapena faboratu zuten presidentetza berrian. Noranzko argirik gabe<sup>37</sup>, sektore aperturista Manuel Fraga Iribarneren zentrismoari buruzko teoriaren inguruan joan zen sendotzen, baina inolako emaitzarik gabe. Ahultasun zeinu nabari hauek ordea, sendotasun irudia igortzen zuten erabaki autoritarioez estaltzen saiatu ziren: Añoberos apezpikua atxilotu eta kanporatzeko agindua edo Puig Antichen exekuzioa kasu.

---

<sup>34</sup> MORÁN, G., *El precio de la Transición*, Barcelona, Planeta, 1991, 41. orr.

<sup>35</sup> “[...] nadie de los implicados estaba en condiciones de imponer su potencialidad, sino de que respetasen su debilidad” adierazi zuen idazle prolifikoak ispilu baten aurrean eserita Epílogo telebista saiorako, bere heriotzaren ostean 2003an emititu zen elkarrizketan. <https://www.youtube.com/watch?v=HEPxCOl8Zuc> (azken kontsulta 30-05-2016)

<sup>36</sup> PRESTON, P., *El triunfo de la democracia en España*, Barcelona, Grijalbo, 2001, 113. orr.

<sup>37</sup> Arias Navarro, politikoki ezgai eta izaera koldarreko pertsona gisa karakterizatu izan da sarri, erregimenaren «kortxo» metaforarekin zertu daitekeelarik, tapoi eta flotagailu funtzioak uztartuz. MORÁN, G., *op. cit.*, 54-55. orr.

Oposiziori dagokionean, *Partido Comunista de España* «PCE» dugu talde protagonista —deialdi gaitasun handiarekin—, zeinak 50. hamarkada erdialdetik aurrera «adiskidetze nazionaleko» politika bultzatu zuen gerraren irabazle eta galtzaileen arteko bereizketa gainditzeko asmoarekin.<sup>38</sup> 1974. uztailan borroka antifrankistaren indarrak bateratzera bideratutako organismo berria aurkeztu zuen Santiago Carrillok Parisen *Junta Democrática* izenpean, eta bere alderdiaz gain, Tierno Galvánen *Partido Socialista Popular*, *Partido del Trabajo de España*, *Comisiones Obreras* sindikatua, *Partido Carlista* eta beste hainbat independentek osatu zuten. PSOEek ordea, gutxiagotasun maila batetik, komunistek jarrera hegemonikoa onartu gura ez eta *Plataforma de Convergencia Democrática* sortu zuen paraleloki, *Izquierda Democrática*, Ridruejoren *Union Social Demócrata Española*, *Movimiento Comunista*ko maoistak, eta hainbat talde demokristau barne hartu zituelarik.

Bloke menderatzailearen geldialdiaren sintoma dugu halaber, alde armatuen ugalketa eta langile mugimenduaren gorakada, eta nahaste egoera honetan praktika zaharrak bueltatu ziren Francoren azken hilabeteetan: 10/1975 Lege-Dekretu «Antiterroristaren» onarpena, zeinen atzeraeraginezko aplikazioz ETako bi militante eta FRAPeko hiru fusilatu zituzten irailean, eta oposizioko zin nazioartearen gaitzespeneko erantzunei ez entzunarena eginez.<sup>39</sup>

Diktadorearen heriotzak, urte batzuk lehenago bere ondorengo izendatutako Juan Carlos I.aren koroatzea ekarri zuen; arnabidea erregimenarentzat, une baterako bazen ere. Herrialdearen erronka politiko zein ekonomikoei aurre egiteko beharrezkotzat jo zituen erreformak sektore handi batek, proiektu kontinuitate baten baitan.<sup>40</sup> Gobernuaren lehen hilen buruan baina, egitasmoak sinesgarritasun guztia galdu zuenaren bi seinale: 1976ko urtarrila eta otsaila bitartean, lan hitzarmenen berritzearekin batera, greba-mugimendua era esponentzian biziagotu zen —Estatuko aparailuek bortizki zapaldua izan

---

<sup>38</sup> Herrialdearen egoerari aterabide demokratiko eta baketsuaren aldeko apustu irmoa eginaz. DI FEBO, J., eta JULIÁ, S., *El franquismo*, Barcelona, Paidós, 2005, 106. orr.

<sup>39</sup> JULIÁ, S., *Un siglo de España: política y sociedad*, Madrid, Marcial Pons, 1999, 211. orr.

<sup>40</sup> Oposizioa banatzeko gaitasunean zetzan bere arrakasta, PCE isolatzea helburu nagusia zelarik. EE.BB.ek begi onez ikusi zuten estrategia hau, beren interes inperialistentzako kaltegarria litzakeen prozesuaren «portugalizazioa» —hots, beste *Revolução dos Cravos* bat— ekidin guran. SABIO ALCUTÉN, A., “La intervención de Estados Unidos y de Europa Occidental en la transición a la democracia en España, 1975-1977” in GONZÁLEZ MADRID, D. A., *El franquismo y la transición en España*, Madrid, Catarata, 2008, 223. orr.

zutena—<sup>41</sup>, eta oposizioko erakundeen bat egitea *Coordinación Democrática* deiturarekin.<sup>42</sup>

Aldebakarreko eraldaketa saiakera aurrera eramateko ezintasuna ikusita, erregimenak fitxa mugitzera behartuta ikusi zuen bere burua, bigarren erreforma proiektua<sup>43</sup> martxan jarritz. Monarka berriak Arias Navarroren dimisioa bortxatu zuen uztailaren lehenengoan, Adolfo Suarez gobernuburu izendatzeko. Ejerzitoarekin —arrisku inboluzionista existitzen baitzen, gerora frogatu bezala— eta hainbat alderdi politikorekin negoziazio zailak mantendu ostean «Erreforma Politikorako Legeak» argi berdea ikusi zuen gorte frankistetan 1976ko azaroaren 18an, beronen deusestatze eta berrosatze demokratikorantz ekinez.

Espainiar Estatuak trantsizio politikoa bizi zuen egoera hartan, Veneziako Biurtekoak ere bere eraldaketa prozesu partikularra jasaten ari zen. Bienal «berriak» erronka nagusiekin jo zuen aurrez aurre, premisa ideologikoetan gauzatutako kopernikar aldaketa ezerezean geratu ez zedin. Nahimenetik praxirako jautsian, antolaera forma zaharkitua zokoratu behar zen derrigorrean, diplomazia artistikoan ezkutututako infiltrazio merkantilistak gainditu.<sup>44</sup> Bista onez, arduradun berriek tresna garrantzitsu batez hornitu ziren, Erakunde Autonomo berria erregulatzen zuen 1973ko ordenamenduaren 10. artikulua, zeinengandik artista ooren parte hartzea “zuzendaritza kontseiluaren gonbidapen zuzen eta pertsonalak” baldintzatzen zuen.<sup>45</sup>

Abagune honetan aurkezten du Carlo Ripa di Meana presidenteak ekintza eta adierazpenen lau urteko plana (1974-1977), etapa berria definituko zituen ezaugarriak

---

<sup>41</sup> Langileon odola jaurti zen berriz ere Alikanteko Elda herrian, Vitoria-Gasteizko martxoaren 3ko gertakarietan, Basauriko oihartzunean, etab. JULIÁ, S., *op. cit.*, 217. orr.

<sup>42</sup> Modu arruntean «Platajunta» deitzen zitzaion lehen PCE eta PSOE buru ziren talde unitarioen desegite eta gainditze honi. «Haustura demokratiko hitzartuaren» estrategia besarkatu zuten, gobernuarekin akordioetara ailegatzeko prest agertu zirelarik mobilizazioaren ekintza-lerroa oharkabetu barik, eta prozesu konstituziogilea irekiko zuten hauteskunde orokorren deialdia begietsi zuten. JULIÁ, S., *op. cit.*, 218. orr.

<sup>43</sup> Adolfo Suarez eta Torcuato Fernandez Mirandaren prozedurazko zenbait aldagarrirekin, «frankismo soziologikoaz» ezagutzen dena oinarri izango zuen burubidea dugu hau. JULIÁ, S., *op. cit.*, 215. orr.

<sup>44</sup> AGUILERA CERNÍ, V., “Compromiso y aventura: la nueva Bienal de Venecia”, *Triunfo*, 672 (1975), 30-33. orr.

<sup>45</sup> Pabilioi nazionaletako aparatu burokratikoaren eta txandako gobernuen manipulazioaren amaiera dakar honek. BOZAL, V., “Una participación española”, *Triunfo*, 700 (1976), 52-55. orr.



orrastuz; haien artean, kapital-obraren arteko erlazio alienatzaileekin amaitzea, ikusle pasiboa ekiditea, larregizko burokraziaz askatzea, antzinako ikusmolde «festibaleroa» atzean uztea, ordura arte jorratu gabeko sorkuntza eremuen presentziari laguntzea edota oinarrizko elkarte kultural zein sindikatuekin harreman estuagoak sortzea. Kultura elitistari uko egiten dio modu honetan Bienalak, artearen funtzioaz egungo gizartean eztabaida potoloa mahaigainertuz.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Ibid.

## 5. ESPAINIA IKUSGAI: 76KO BIENALAREN JOMUGA

Konpromiso antifaxistarekin betez, Espainiak ez zuen dei ofizialik jaso eta bere pabilioia zerratzea erabaki zuen Erakunde Autonomoak. Horren ordean, biurteko adierazpenek Espainia demokratikoari eginiko omenaldia izango zuten zeharlerrotzat. Ziurrenik Ripa di Meanak buruan aspalditik zerabilen ideia zen hau<sup>47</sup>, publikoki 1975eko maiatzean ospatutako *Congresso Internazionale della nuova Biennale* eztabaida foro irekian indarra hartu bazuen ere. Uztailean iritsi zen baina, *Convegno Intenazionale Progettualean*, proposamena xehatzeko eta gorpuzteko unea, Tomás Llorens buru ibiliko zuen komisio (2. irudia) baten esku laga zutelarik behar hura. Beraz gain, Valeriano Bozal historialariak, Antoni Tapies, Antonio Saura, Oriol Bohigas, Agustín Ibarrola, Alberto Corazón, Equipo Crónica taldekide Rafael Solbes eta Manolo Valdés, eta Manuel García —azken honek idazkari funtzioak bere gain hartuz— artistek osatu zuten lantaldea.<sup>48</sup>

«Hamarren batzordeak» diseinatutako proiektuak espainiar abangoardia artistikoa ikertzea zuen helburu berrogei urteren zehar, materialismo historiko eta dialektikoaren marko kategoriala izaki modu nabarmenean.<sup>49</sup> Ez zitzaien «kultura ofiziala» interesatzen, beregatik eta bere arren sortutakoa baino, erregimen frankistak herrialdeko errealitatearen irudi urardotu bat aurkezteko baliatu zuena.

Plana ezagutzera eman hasi zen bezain pronto agertu ziren kritikak eta gaizki esanak.; izan ere, egundoko zalaparta piztu zuen erakusketa honetan ez zuten hutsik egin nabarmenkeriak, tolesgabetasunak, interes alderdikoiak, ezta harropuzkeriak ere. Hain

---

<sup>47</sup> Honen froga genuke Eduardo Arroyo atzerriratutako margolaria eta Veneziako Bienalaren «Ikus-arteen» batzordeko kide zenak 1974ko urrian Espainiara egindako bidaia klandestino. Honen ondorioz, Valentziako aireportuan atxilotu zuten, Erakundeak publikoki salatutako gertakaria, beste zenbait intelektualen jazarpenarekin batera. TORRENT, R., *op. cit.*, 65-67. orr.

<sup>48</sup> Gainera, Inma Julián, Víctor Pérez Escolano, José Miguel Gómez eta Josep Renauren laguntza eta aholkularitza jaso zuten. BOZAL, V., “Un proyecto para una nueva Bienal”, *Guadalimar*, 13 (1976), 70-72 orr.

<sup>49</sup> Egitasmoaren oinarri programatiko-idelogikoak barne-izaerako dokumentu batean jaso ziren hasiera batetik eta honako helburuak jasotzen ziren bertan: adierazpen artistikoak klase borrokaren eremuan kokatzea, konpromiso intelektualaren inguruko ikuspegi funtsatu bat eskaintzea, eta azkenik, sistema kapitalistaren jabetze kulturala gainditzearen beharra ikustaraztea. TORRENT, R., *op. cit.*, 68. orr.

zabala izan zen polemika eta hain zabalak berean ukitu ziren gaiak<sup>50</sup>, ezinezkoa dugula guztien berri eman, eta ondorioz, jardunbidean azaleratutako desadostasunen nondik norakoak jarriko dugu arreta. Kexu gehienak Emilio Vedova margolari eta Luigi Nono musikagileak bideratu zituzten, begirune handikoak Erakundean, baita Giulio Carlo Argan arte historialariaren bidez ere. Hauen ustean, esangura handiko zenbait izen antolakuntzatik kanpo geratu izana hutsegite larria zen, hiru lagun ahora ekarriz: Vicente Aguilera Cerní, José María Moreno Galván eta Rafael Alberti.

Hirukotearen aburuz, prozedura demokratikoen gabeziak gain, espainiar artegintza garaikideari buruzko irakurketa herren eta ezegokian zetzan arazo nagusia, frankismo osteko egoerak eskatzen zuen indar demokratikoen batasunerako premia objektiboa arriskuan jarri zitekeelarik.<sup>51</sup> Presiopean, Bienalaren zuzendaritzak batzartzera deitu zituen elkarlana bultzatu asmoz, baina Eduardo Arroyorekin ezinikusiak<sup>52</sup> adostasunetara ailegatzea eragotzi zuen eta euren diziplinar-teko kontraproiektu baterako zirriborroa idatzi zuten.<sup>53</sup>

Guztiarekin, erakusketa ospatzeko hilabete batzuren faltan, bi proposamen ezberdinekin egiten dugu topo; bata bere martxa naturala jarraitzen zuen bitartean, bigarrenarekin luzamendutan ibili zirelarik. Bienalak mantendu zuen joko bikoitz honetan, elkarren arteko ezagupen ala ezjakintasun mailaz galdetzea aproposa litzateke, baina argi dagoen bakarra taldeen bateraezintasuna zen. Riparen ardurak, Santiago Carrilloekin elkarriketatzera bultzatu zuen Parisen 1976ko urtarrilaren 28, Partidu Komunistaren

---

<sup>50</sup> Eztabaidaren neurriaren inguruko ideia bat egitea lagunduko digun datua: *El País* sortu berria zen egunkarian soilik hamalau publikazio aurki daitezke gai honen harira, iritzi-artikulu, erreportaje, elkarrizketa eta zuzendariari gutun forman. Honi, *ABC*, *El Mundo*, *Cuadernos para el diálogo*, eta *Triunfo* argitalpenetan, besteak beste, agertu ziren testuak batu behar genizkioke.

<sup>51</sup> AGUILERA CERNÍ, V., “La Bienal del 76: ¿un ultraje a la cultura democrática española?”, *Guadalimar*, 13 (1976), 65-67. orr.

<sup>52</sup> Areriotasuna Arroyok aspaldian margotutako koadro batean zuen jatorria, zeinean Dolores Ibarruri «Pasionariaren» irudia barregarri uzten zen. MESQUIDA, B., “Bienal Venecia 76 o cómo 40 años de franquismo envenenan los verdes prados”, *El viejo topo*, 2 (1976), 16. orr.

<sup>53</sup> Espainiar kultura demokratiko bateratu eta indartsuaren ideia nabarmentzea zuen helburu nagusizat, 200 artista baino gehiagoren presentzia aurreikusiz.. “Venecia: lo personal y lo político”, *Guadalimar*, 13 (1976), 68. orr.

intelektualeriaren baitan eman zitekeen zatiketa zela kausa, eta honetatik zuhurtzia atera zen garaile artisten “aiurri txarrarekin” kontu izateko.<sup>54</sup>

Edonola ere, Biurtekoaren Kontseilu Orokorrak bozketa egitea adostu ondoren Llorens eta Bozalek zuzendutako proiektua hautetsi zen, hemezortzi aldeko bozka eta bi abstentziorekin. Komisariotza taldeak esposizoaren muntaia iragarritako egunetan posible egin ahal izateko martxa bizkortzen ziharduten aldian, Bienalak espainiar bizitza politikoko sektore ezberdinekin —demokristauetatik hasi eta sozialista zein komunistenganaino— eta kultura-munduko pertsona ospetsuekin negoziazioetan sartu zen. Proiektua aldagaitza bazen ere, topaketa hauen jomuga indar demokratiko guztien arteko kontsentsua bilatzea zen, eta bere osotasunean lortu ez arren, babes zabaleko irudia transmititu gura izan zen inaugurazioaren aurreko egunetan.<sup>55</sup>

Zertan zetzan bada *España: vanguardia artistica y realidad social 1936-1976* goiburua zeraman proiektu espositiboak honako erresumin sortarazteko? Gerra Zibila ekarri zuen uztailaren 18ko altxamendu militarren urteurrenean, ez kasualitatez, ateak zabaldu zituen erakusketa izaera historiko, diskurtsibo eta analitikoa uztartuz kontzebitu zen.<sup>56</sup> Artearen interpretazio «soziologista» izan arren, osagai estetikoak ezinbesteko papera jokatzeko izan zuten komisarioen aburuz, gizarte-gatazkaren parte den borroka ideologikoaren bilakaeraren baitan definitzen joaten diren balioei erantzuten baitie. Era honetan, erregimenari lotutako produkzio ideologikoak eta abangoardiak ekoiztutakoak

---

<sup>54</sup> Hauek izan ziren bilera hartatik prentsak ezagutzera eman zituen PCEn Idazkari Nagusiaren hitzak. TORRENT, R., *op. cit.*, 70-71. orr.

<sup>55</sup> Ekainaren 16an ospatutako prentsaurrekoan *Coordinadora de Artes Plásticas y Cultura de Coordinación Democrática*ko 500 artista inguruk sinatutako manifestua irakurri zen. Biharamunean bestalde, ordezkari politiko eta sindikal nagusien harrera ofiziala espero zen; horien artean, Marcelino Camacho, Rafael Calvo Serer, Joaquín Ruiz-Giménez, Josep Solé i Barberà eta Doro Balaguer. Santiago Carrillo, Felipe González edo Enrique Tierno Galvánen falta nabarmenak sumatu ziren, zeintzuek barkamena eskatu zuten ezin joan izanagatik. TORRENT, R., *op. cit.*, 74-75. orr.

<sup>56</sup> Berrogei urteko tartearen barne hartuz, ikuslearen kontzientzian abangoardiako fenomeno artistikoen eta beren testuinguru «osoaren» arteko harremanari buruzko analisia egitera bultzatuko zuketean unitate narratiboen bidez. LLORENS, T., *op. cit.*, 24. orr.

mantendutako elkarren erlazioa ikertu gura zen; «ofizialtasuna» versus «kritikotasuna», alegia.<sup>57</sup>

Egitasmoak, artea biktima bezala aurkezteak suposatuko zukeen judizio moral sinplistik aldendu nahian, espainiar abangoardiaren moldaketa berak egitura-gainegitura jatorria zuten kausei erantzuten ziola erakutsi gura zuen.<sup>58</sup> Era honetara arte eta politikaren arteko erlazioak mistifikatu baino, bere erroa jotzen saiatu ziren metodologikoki oso didaktikoa gertatu zen esposaketaren bidez.

Ondo bereizitako bi blokeetan artikulatu zuten edukia, bakoitzak tratamendu ezberdina jaso zuelarik. a) 1939-1976 bitarteko abangoardiaren bilakaera jasotzen zuen nukleo zentrala alde batetik, zeinean asmo analitikoa gailentzen zen, eta b) «abangardia galduaren» ideia irudikatzen zuen hitzaurre modukoa bestalde, espero zitekeen emaitza espresibo handiarekin.

Emandako espazioaren<sup>59</sup> baldintzapen fisikoak gainera, ibilbidea (1. irudia) leku berdinean hasi eta bukatzeko gonbite esplizitua egiten zuen, eta komisariotza-taldeak probetxua ateratzen jakin zuen: sarrerako errotonda eta erdiko gela nagusiaren aurrealdea bilakatuko ziren erakusketaren irudi «abiarazle» eta «laburbiltzaile» globalaren markoa. Bertan, Gerrate Zibileko imajineria eta gerraosteko erbestean garatzen jarraitu zuen abangoardiaren testigantzak biltzen ziren, Llorens eta Bozalek eutsi zioten tesi historiografiko nagusiaren mesedetan: ondorengoko ekoizpen abangoardistak Errepublikari lotutako aurrerapen kulturean topatu zuela bere inspirazio-iturri, estimulu eta erreferente garrantzitsuenak.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Premisa honen antipodetan kokatzen dira Aguilera Cerní edota Moreno Galvánen uste teorikoak, zeintzuek erregimenaren baliozko produkzio kulturala ukatzeaz gain, artearen izaera demokratiko eta askea *per se* defendatzen zuten. AGUILERA CERNÍ, V., “La Bienal 76...”, 65. orr.

<sup>58</sup> Diktadurapeko artea doitzea Espainiako errealitateak «gizarte kapitalista normal» beten bila eginiko mugimendu estruktural orokorraren araberakoa izan zen. HH.EE., *La Biennale di Venezia 76...*, 176. orr.

<sup>59</sup> Pabilioi Zentraleko 1.600m<sup>2</sup> inguruko azalera laga zuen Erakundeak erakusketaren gauzapenerako, eta Oriol Bohigas-Josep Martorel-David Mackay arkitektoek espazioaren berregitean esku hartu bazuten ere, jatorrizko eraikinarekin zein Carlo Scarpak 50. hamarkadan eginiko birmoldaketarekin errespetuz jokatzeo irizpidea gailendu zen. LLORENS, T., *op. cit.*, 27. orr.

<sup>60</sup> Gudak sortutako traumak zein osteko errepresioagatik konnotazio emotiboak bereganatu zituenak, ia mitikoak. *Ibid.*, 26. orr.

Espazio honetarako Parisko 1937ko Erakusketa Unibertsaleko Espainiar Pabilioian aurkeztutako zenbait obra — Julio Gonzalezen *Montserrat*, Picassoren *Cabeza de Mujer* edota Miróren *Aidez L'Espagne*, besteak beste— berreskuratu ziren, asmoen aitortzatat ulertu behar genukeena.<sup>61</sup> Bere kokapenagatik (3. irudia) gailentzen zen artelana oster, Calderren *La fuente de Almadén*<sup>62</sup>, zuhaitz ilarez lerrokatutako *Giardinien* etorbide nagusitik ikusgai zena. Guzti honi, biribilguneko murruan Gerra garaiko 124 kartel errepublikano gehitu zitzaion, arkitekturarekin bat zetorren «Beux-Arts» eran kokatuak.<sup>63</sup>

Errotondaren aldameneko espazio txikian, potentzialtasun espresiboa bere gailurrera eroaten zuen muntaketa *ex profeso* bitxi batekin egiten dugu topo (4. irudia). Bederatzi jankiderentzat zerbitzatutako mahai<sup>64</sup> batean zetzan, azken afariko ikonografia tradizionala gogora ekartzen digularik ezinbestean. Bertan jarriko zirenen —Gerra Zibilaren aldiaren zein erbestean hildako bederatzi artista eta idazleren— esperoan, txartel batzuen bidez adierazten ziren euren izenak: Antonio Machado, Pau Casals, Luis Lacasa, Federico García Lorca, Manuel Azaña, Aurelio Arteta, Miguel Hernández, Josep Torres Clavé, Carles Rahola, Joan Baptista Peset. Instalazio honetan karga semantiko indartsudun bi elementu —erakusketaren bloke narratiboan errepikatzen direnak— erabili ziren, oihal zuriz estalitako mahaia eta alfonbra gorria, ikuslea bankete ala zeremonia zibil batera gonbidatuko balitz bezala.

---

<sup>61</sup> Ez da egintza hutsala, gizarte demokratikoaren eraikuntzak exijitzen duen konpromiso kolektiboa hartzaile duen kultura ideiarekin faboreko aldarri unitarioa baino. GONZÁLEZ CORDÓN, A., LLEO CAÑAL, V. eta PÉREZ ESCOLANO, V., “El Pabellón republicano de 1927, hoy”, *Comunicación XXI*, 31-32 (1976), 46. orr.

<sup>62</sup> Eskulturaren funtzionamendurako beharrezkoak diren merkuriozko zazpi kintalen jarioaren ordezkoloreztatutako ura erabili behar izan zuten, bisitariak intoxikatzeko arriskua baitzegoen. TORRENT, R., *op. cit.*, 79. orr.

<sup>63</sup> Kartelismoaren fenomenoak gerra-aldiko sorkuntza ahalmenen inguruan gogoeta egitera bultzatzen gaitu, propaganda politikorako tresna paregabea izateaz gain, adierazpen artistikorako energiko eta biziena ere izanik. JULIÁN, I., “El por qué de la presencia de carteles republicanos en la Bienal de Venecia y su significación”, *Comunicación XXI*, 31-32 (1976), 61-62. orr.

<sup>64</sup> Mahai zerbitzatu hutsaren errekurtoa Judy Chicago emakume artista estatubatuarrek zerabilen garai honetan, sortu berria zen «ikasketa feministen tailerlean» kolektiboki lantzen ari ziren *The Dinner Party* obran hain justu ere. Virginia Woolf idazlearen *A Room of One's Own* entseguaren adierazpen materiala zen honek, sistematikoki baztertutako emakumeen garrantzia aldarrikatzea zuen helburu historia «ofiziala» berridatziz.

Deserriko produkzio abangoardista ezaugarritzeko Alberto Sánchez eta Julio Gonzalezen eskulturak, Picasso, Miró, Oscar Domínguez, Luis Fernández eta Enrique Casteloren olio pinturak eta Josep Renauren fotomuntaketak aukeratu ziren. «Galdutako etorkizun» ideia igortzen zuen atal honen izendatzaile komuna “testuinguru sozial «normal» batean garatzeko ezintasuna” zen, komisarioen hitzetan.<sup>65</sup>

Nukleo zentralari erreparatuz gero, marko arkitektonikoak ezarritako muga espazialak zuzentzeko, aldi-baterako egokitzapen irizpideari jarraiki erantzun zitzaion, modurik arinenean. Gela berriak eraiki ordez, 230cm altuerako egurrezko bastidore batetik gortina zuriak zintzilikatu ziren, interferentziarik gabeko pertzepzioa bermatzeko adina. Hauen koloreak zein testurak, eskulturak idulki gisa erabilitako mahaien oihalekin bat zetorren, erakusketaren ibilbidea zuzentzen zuen alfonbra gorriarekin batera «ospakizun hiritarraren» ideia aditzera emanez, berriz ere.<sup>66</sup>

Diktadurapeko pintura eta eskulturaren garapen kritikoa barne hartzen zuen kontakizunean baina, hasiera-hasierako arazo batez jabetzen gara: nola egokitu gizarte-errealitatearen garapen dialektikoa erakusketaren forma linealera? Konponbidea topatze aldera, elkarren artean lotutako bi ardatzen inguruan artikulatzea adostu zuten edukia: a) testuinguru «osoari» zegokion informazioa batzen zuen lerro kronologikoa batetik, eta b) artelanak berak bestetik. Baldintza berdintasun printzipioan uztartu baino, bigarren honetan jarri zen ardura gehien unitateen sekuentzia forma bereganatuz, lehenengoak soilik erreferentzia-hondoaren papera jokatzeko bitartean.

Kronologia-ildoak (5. irudia) ez zuen frankismoko bizitza politiko, sozial eta kulturalaren kontakizun autosufizientea izateko inongo asmorik, beste ardatzarekin harremanetan bakarrik eskuratzen zuelarik zentzua. Gortinen altura bereko zurezko hesi batek eusten zituen Din A4 formatuan estandarizatutako eta iturri ezberdinetatik eratorritako dokumentuak —prentsa-atalak, legedia ofiziala, ikerketa ekonomikoak, tesi politikoak, agiri kulturalak, etab.— ikusleen begien mailan (160cm). Fotokopia hauen antolaerak osatzen zuen frisoa honek gainera, tartean hutsuneak lagaz, «dentsitate

---

<sup>65</sup> *La Biennale di Venezia 76 - Section of Visual Arts...*, 177. orr.

<sup>66</sup> Plazera estetiko urbanoen espazio izandako Bartzelonako Maiatzeko Saloiei —ala historian atzera eginda Parisko Udazkeneko Saloiei— nahitzako erreferentzia litzatekeena. LLORENS, T., *op. cit.*, 30. orr.

historiko» kontzeptuarekin jolas bisual bat egitea ahalbidetzen zuen.<sup>67</sup> Tarte erregularretan 1939-1976 bitarteko urte bakoitzaren hasiera grafismo handiko zenbakiz seinalatzen zen, dokumentu *ex tempo* batez lagunduta: Goyaren grabatu-zatien kopiak.<sup>68</sup>

Erakusketaren zatirik handiena betetzen zuen frankismoaren testuinguruan garatutako abangoardiaren berrinterpretazio kritikoa, artearen historia ulertzeko modu konbentzionaletik dezente aldentzen zen. Fenomeno artistikoak maila autonomoan ematen direla onartzen duen “etiketa arbitrarioen zerrenda” baino, prozesu historiko globalarekin lotura ezartzea xedetzat zuen ikuskera teorikoari eutsi zioten. Horretarako taxonomia berri bat batez baliatu ziren, ez induktiboki eraikia, baizik eta “ideia, jarrera eta irizpide estetiko dominantei” erantzunez.<sup>69</sup>

Bost epigrafetan multzokatu zen obra, bakoitza bere azpimultzoekin, eta guztiak detailez landu ezean gainetiko begirada egiten saiatuko gara ondoko lerrootan. «Abangoardiaren berreskurapenarekin» hasten da ibilbidea, Angel Ferrant eta *Dau al Set* taldearen presentzia eztabaidaezinarekin, bata bere eskulturen organikotasun eta konposizio-joko interesgarriengatik eta bestea surrealismo kataluniarra ordezkatzeko. «Testimonio eta askatasunaren artean» izenpean aurkezten da historiografia konbentzionalak informalismo eta normatibismo espainiarren elkarren bizikidetzat aldia: Manuel Millares eta Antonio Saura *El Paso* taldekide, Lucio Muñoz, Guinovart eta Anotni Tàpiesen pintura materikoak versus Eusebio Sempere, *Equipo 57*, Jorge Oteiza eta Andreu Alfaren espazio utopikoak. Aurreko bi korronteen krisialdiaren ondorioz 50. hamarkada amaieran «errealismo guneak» gailentzen dira, *Estampa Popularren* —José Ortega, Agustín Ibarrola, Monjalés, Manuel Ortiz Valiente, etab.— grabatuen, Jorge Castilloren litografiaren edota José Hernández eta Modesto Roldánen koadroen ereduak, besteak beste, erakutsi gura digutenez. 60. hamarkadaren erdialdetik aurrea baina, nazioarteko abangoardiatik inportatutako artifiziosko etiketek geroz eta zentzu

---

<sup>67</sup> Bada, dokumentuen pilaketak diktaduraren bilakaeraren baitan une ezberdinei zegokien intentsitatearen adierazle ziren. Hala eta guztiz ere, inpresio orokorra uniformetasun eta monotoniazkoa zen, frankismoa amaigabea zirudienaren ideia helarazteko modu eraginkorra benetan. LLORENS, T., *op. cit.*, 30. orr.

<sup>68</sup> Hasiera batean ABC egunkariko uztailaren 18ko portadekin laguntzea pentsatu zuten, baina denboraren poderioz beste instalazio *ex profeso* independente batean bilakatu eta Goyaren irudiengatik —Bozalen ageriko esku-hartzea identifikatzera ausartuko nintzateke— ordezkatu zituzten. LLORENS, T., *op. cit.*, 31. orr.

<sup>69</sup> Dena den, kontziente ziren eurek sortutako «sailkapenaren» ezintasunaz, etorkizunean etiketa “alternatibo” gisa erabiltzeko. LLORENS, T., *op. Cit.*, 32-33. orr.



gutxiago zuen, estiloaren kontrako halako matxinada baten aldean. Azken produkzio artistikoa egituratzeko beraz, bestelako irizpideak hartu ziren kontuan; erdigunean, erregimen frankistaren balizko liberalizazioak eragin zuen eztabaida abangoardiako pinturaren funtzio erreferentziala —kanpo balioak adierazteko mekanismoak— eta lengoai piktoriko beraren barne-gaitasun komunikatiboaren inguruan. «Konpromisoaren jomuga estutuz doa» izenburupean Joan Brossa edo Josep Guinovarten joko enblematikoak, Valentziako *Estampa Popular*ren aldaera edo Eduardo Arroyoren joko ikonografikoekin kontrajartzen dira. «Pinturaren esangurak» atzen unitatean berriz, Tàpies (6. irudia) edo Luis Gordilloren eguneroko bizitzara itzulera, Andreu Ráfols Casamada zein Josep Teixidorren abstrakzio lirikoaren kodeak, Antoni Muntadas eta Francesc Torres *Treball* kideen kontzeptu-arteak, eta *Equipo Crónica*ren rol jokoak zeuden ikusgai. Denari, *testuz kanpoko* obrak (7. irudia) batu behar zaizkio, zeinean diktaduraren krudelkeria berantiarra —Solbes eta Valdésen *Paredones* seriea— borondatearen baikortasunarekin —Genovésen *El abrazo*— arindu zen.

Halatan, edozein erakusketa muntaketan inplizituki dagoen antzerkitasunerako jarrera kasu honetan, oso agerikoa izan zen. Artelanen esangura historikoak batetik, eta berrinterpretazio estetikoaren ideiak bestetik, eklektizismo kritiko suerte batera bultzatu zituen komisarioak, garaian erakusketa-diseinuaren bi paradigma nagusiak —altzairu herdoilgaitz eta hormigoizko tenplua ala kanpainako barrakoia— gaindituz.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Bi ereduak komunean dute balio estetiko kontzeptuaren izoztea: Brian O’Dohertyk era bikainean deskribatutako «kubo zuriak» absolutura goratzen ditu banakako obrak, eta erakusteko modu abangoardistak baliogaberraino demokratizatzen ditu.

## 6. ONDORIOAK

Guzti hau ikusi eta gero, konklusioetarako tartea irekitzera geratzen zaigu. Franco bizirik zegoela prestatu, eta diktadorea hilez gero inauguratu zen erakusketa historiko honetan, egoeraren larritasunari erantzunez, hautu konprometitu baten aurrean gaude. Sistema politiko diktatorialari zigor gisa jaiotako adierazpenak bere izateko arrazoia galdu zuen tarteko, eta luzaroan desiratutako aldaketen indar bizkortzailearen zurrunbiloan kokatzeagatik berebiziko esangura hartzen du gero.

*España: vanguardia artística y realidad social 1936-1976* esposaketak gure memoria demokratikoaren berreskurapena zein gertuko historiaren gaineko berrikuspen kritikoa, ideologikoki berarizkoa, egiteko aukera suposatu zuen. Bigarren Gerrate Mundialaren ondoren Frederick Antal eta Arnold Hauserrek, besteak beste, egin zuten legez fenomeno artistikoen eta egitura soziopolitikoen elkarrekikotasuna argitzea zuen helburu, artearen historia sozialarekiko atxikimendua erakutsiz eta, Frankfurteko Eskolako marxismo kulturalaren zein hizkuntzalaritzaren arloan garatutako estrukturalismoaren hainbat ekarpen metodologiko ere baliatuz.

Historiografia berritzeko apustu irmo hau paperean, botere eratzaileren artean indartsuena, soilik geratu baino abagune ederra aurkeztu zitzaizen begien aurrean: mundu mailako hedapen-plataforma zen Veneziako Bienala. Eta honetan izan zuten sorburu hain justu ere, beren argi-itzalek. Lar teorikoa zen proiektua egintza espositibora itzultzerako orduan sortzen diren kontraesanei, komisariotzan birjinak zirauten arte historialari eta kritiko bikote gazte batek (artista gazte eta ez hain gaztek lagunduta) zekien modurik hoberenean aurre egiteko ahaleginak egin zituztela, zalantzan jartzerik ez dago.

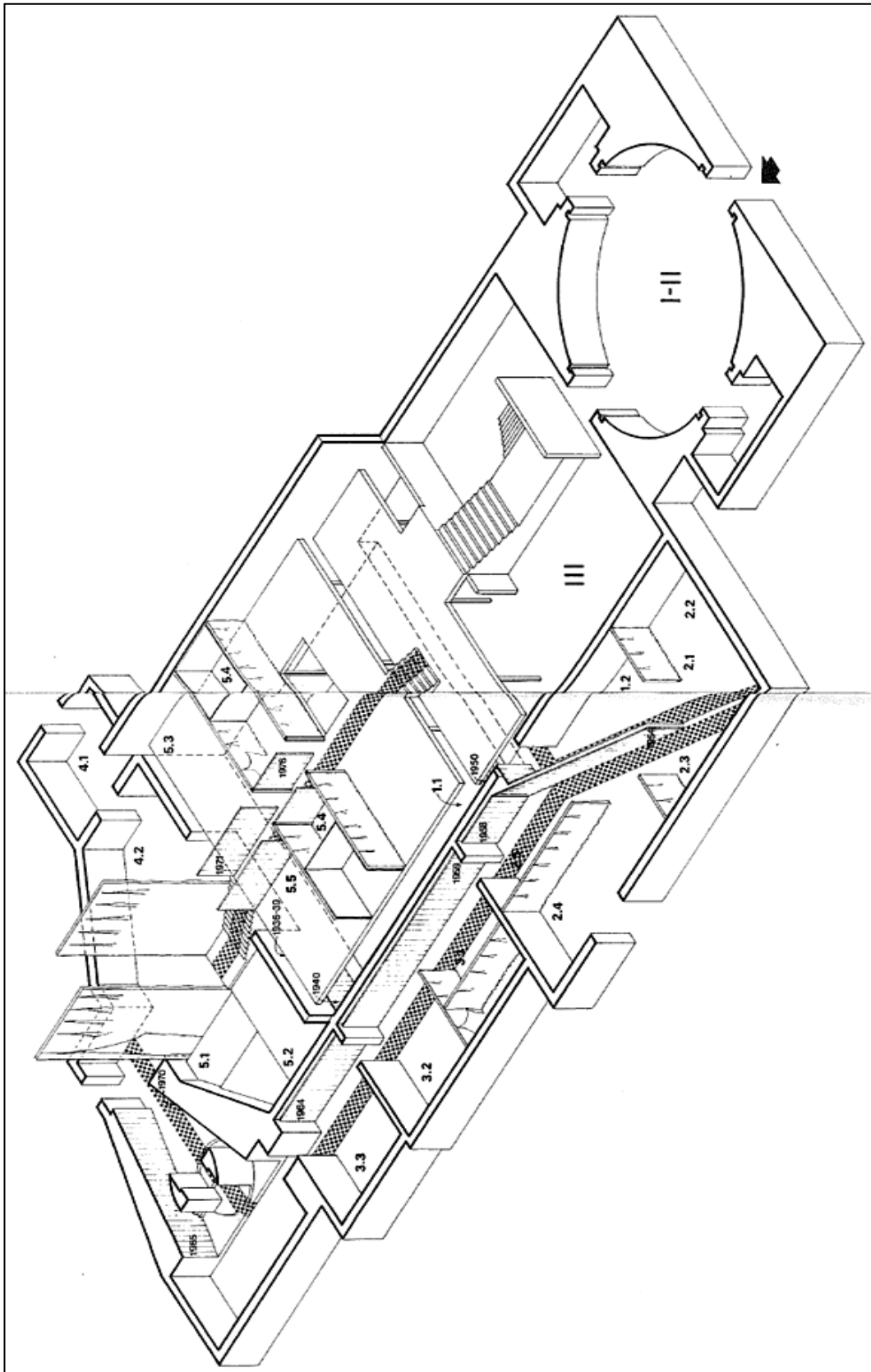
Antolatzaileen interpretaziozko eta ez ordezkagarritasunezko irizpidea partekatuta ere, hutsak eta gainpresentziak azpimarratuko nituzke. Agerikoena beharbada, emakume artista bat ere ez agertzea da; Maruja Mallo ala Remedios Varoren erbesteko obrak lekuren bat merezi zukeen, ala garairako lanean ziharduten Eulalia Grau, Esther Ferrer edo Ana Petersenak baita, euren fotomuntaketa kontzeptual, performance eta pop garratzarekin hurrenez hurren. Bestalde, zenbaitetan ikuspegi partziala eskaintzearen arazoa ekarriko nuke ahotara, artista kolektiboen kasuan bistakoa dena adibidez; *Dau al Seti* buruzko irudi osotu baterako Ponç, Cuixart eta Tharratsen obra kontuan hartzea ez legoke gaizki, ala *El Pasori* dagokionean Luis Feito eta Manuel Riverarena.

Baldintzapeen materialak —espazio fisikoa, aurrekontua, etab.— direla edota artelan batzuen eskuragarritasuna besteekin alderatuz, nolahi ere, onartu beharra dago kanpo eragileek ere —haren inguruan sortutako zalaparta, egoera politikoaren larritasunak— ez ziela gauzak erraztu. Izan ere, trantsizio egoeratan, zaharra erabat hil ez den eta berria oraino jaio ez denean, argi-ilun horretan sortzen dira munstroak.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Bertol Brechten esaldi baten zein Antonio Gramsciren kartzelako koadernoetan (Q 3, §34) jatorria duen zabaldutako aipu poetizatua.

# ERANSKINA: IRUDIAK



1. Eraskusketaren oinplanta, gelen antolaera eta ibilbidearekin.



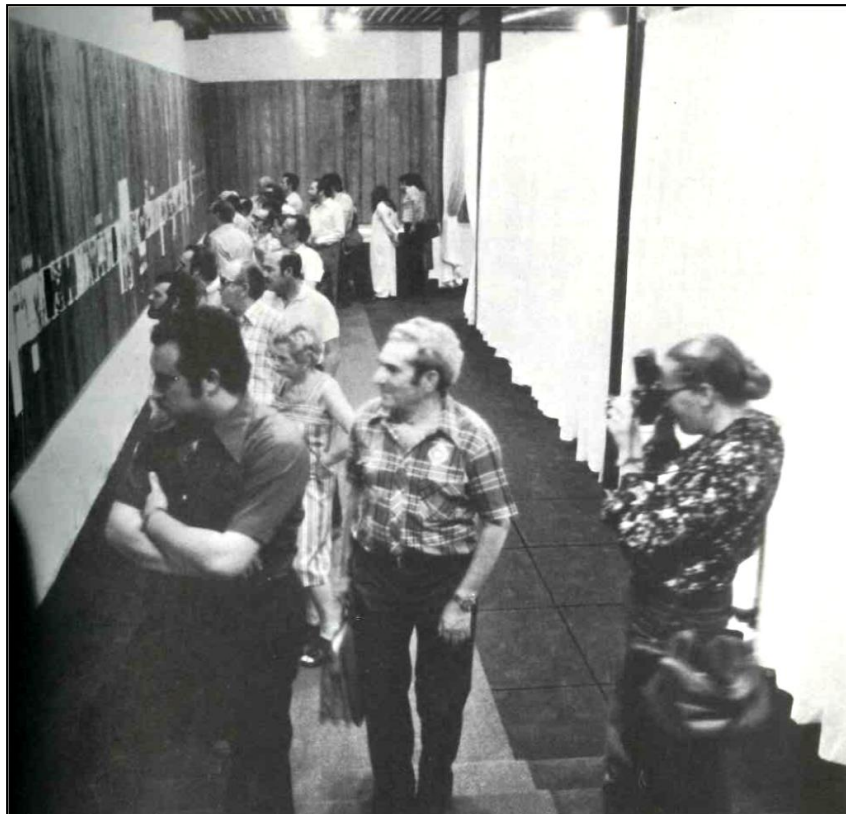
2. Ripa de Meana presidentea komisario taldeko lau kiderekin berbetan: Manolo García, Valeriano Bozal, Tomás Llorens eta Alberto Corazón. (ezk.-esk.)



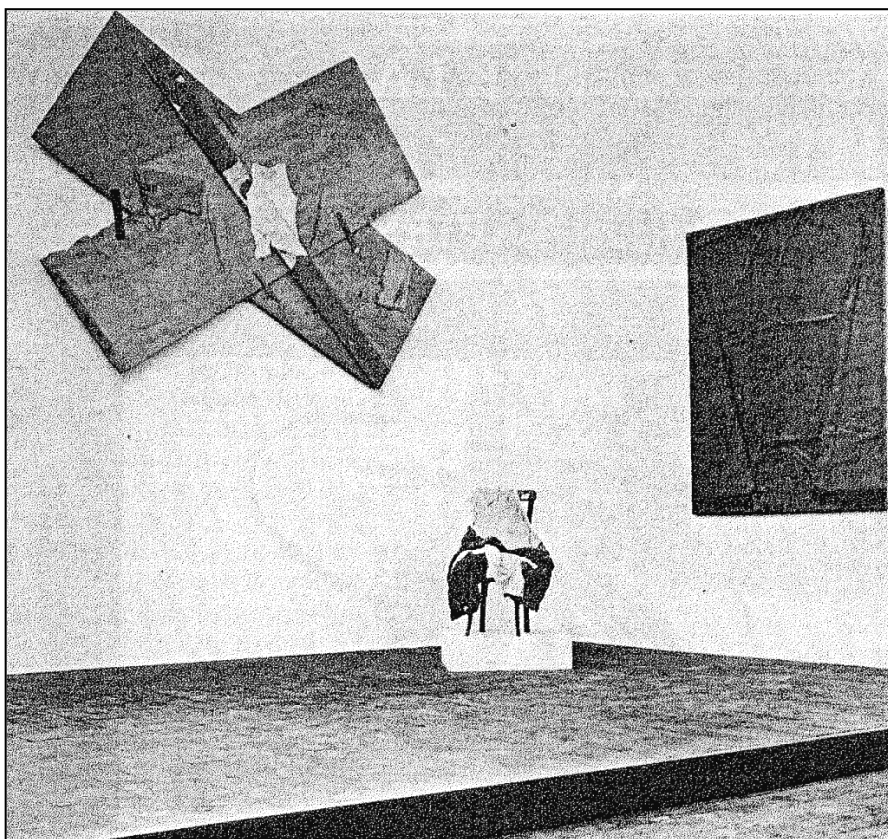
3. Calderren merkurioko iturria errotunda presiditzen eta Gerra Zibileko kartel errepublikanoz inguratuta.



4. «Memoriaren banketean» delakoa.



5. Marcelino Camacho CC.OO. sindikatuaren buru, erakusketaren lerro kronologikoari jarraiki.



6. «Pinturaren Esangurak» unitatean erakutsitako Tàpiesen hiru lan (ezk-esk.): *Fusta i samarreta* (1971), *Cadira amb roba* (1970) eta *Tela encolada* (1962).



7. Testuz kanpoko zenbait obra, erakusketaren azken txokoan ikusgai. Goialdean Antonio Sauraren *Retratos Imaginarios* seriea; behealdean Alberto Corazónek bildutako ABC egunkari-portaden instalazioa; erdialdean Eduardo Arroyoren *Ronda de noche con porras*.

## BIBLIOGRAFIA

- “Legge 26 luglio 1973, n. 438. Nuovo ordinamento dell’Ente autonomo «La Biennale di Venezia»” in HH.EE., *Anuario 1975. Eventi 1974*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1975.
- “Programa general de manifestaciones «La Biennale per una cultura democrática e antifascista»” in HH.EE., *Anuario 1975. Eventos 1974*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1975.
- “Venecia: lo personal y lo político”, *Guadalimar*, 13 (1976).
- AGUILERA CERNÍ, V., “Compromiso y aventura: la nueva Bienal de Venecia”, *Triunfo*, 672 (1975).
- AGUILERA CERNÍ, V., “La Bienal del 76: ¿un ultraje a la cultura democrática española?”, *Guadalimar*, 13 (1976).
- ALONSO FERNÁNDEZ, L. eta FERNÁNDEZ GARCÍA, I., *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- BENEVOLO, L., “La ciudad en la historia” in BENEVOLO, L., *La ciudad y el arquitecto*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1985.
- BENJAMIN, W., *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, México, Itaca, 2003.
- BOZAL, V., “Una participación española”, *Triunfo*, 700 (1976).
- CARANDINI, A., *Arqueología y cultura material*, Barcelona, Editorial Mitre, 1984.
- CHILVERS, I., *Diccionario del arte del siglo XX.*, Madrid, Editorial Complutense, 2001.
- DAVALLON, J. (zuz.) *Claquemurer pour ainsi dire tout l’univers : La mise en exposition*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.
- DESVALLÉES, A. eta MAIRESSE, F. (zuz.) *Conceptos claves de museología*, Armand Colin, 2010.
- DI FEBBO, J., eta JULIÁ, S., *El franquismo*, Barcelona, Paidós, 2005.
- GARCÍA BLANCO, A., *La exposición, un medio de comunicación*, Madrid, Akal, 1999.
- GOETHE, J. W., *Poesía y verdad*, Barcelona, Alba Editorial, 1999.
- GONZÁLEZ CORDÓN, A., LLEO CAÑAL, V. eta PÉREZ ESCOLANO, V., “El Pabellón republicano de 1927, hoy”, *Comunicación XXI*, 31-32 (1976).



- JULIÁ, S., *Un siglo de España: política y sociedad*, Madrid, Marcial Pons, 1999.
- JULIÁN, I., “El por qué de la presencia de carteles republicanos en la Bienal de Venecia y su significación”, *Comunicación XXI*, 31-32 (1976).
- HH.EE., *La Biennale di Venezia 76 - Section of Visual Arts and Architecture - General Catalogue: Environment, Participation, Cultural Structures*, Venecia, Alfieri Edizioni d'Arte, 1976.
- LASWELL, H. D., “The structure and function of communication in society”, BRYSON, L. (ed.), *The communication of ideas-en*, New York, Harper, 1948.
- LLORENS, T., “Diseño y contenido de la exposición”, *Comunicación XXI*, 31-32 (1976).
- MANEN M., *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*, Bilbao, Consonni, 2012.
- MANN, T., *Muerte en Venecia*, Barcelona, Planeta DeAgostini, 2003.
- MARTINI, M. V., “Breve historia de I Giardini” in HH.EE., *Muntadas:on translation*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas.
- MESQUIDA, B., “Bienal Venecia 76 o cómo 40 años de franquismo envenenan los verdes prados”, *El viejo topo*, 2 (1976).
- MORÁN, G., *El precio de la Transición*, Barcelona, Planeta, 1991.
- PANOFSKY, E., *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1987.
- PRESTON, P., *El triunfo de la democracia en España*, Barcelona, Grijalbo, 2001.
- SABIO ALCUTÉN, A., “La intervención de Estados Unidos y de Europa Occidental en la transición a la democracia en España, 1975-1977” in GONZÁLEZ MADRID, D. A., *El franquismo y la transición en España*, Madrid, Catarata, 2008.
- TORRENT, R., *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia 1895-2003*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2003.
- VALERY, P., “Problema de los museos” en *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999.
- ZUFFI, S., *Venecia*, Barcelona, Electa, 1999.