Bienales del sur: estrategias curatoriales colectivas para repensar lo global

Autora: Carla Giachello Aguerre
El encargo y la creación de este material docente han sido coordinados por la profesora: Maria Iñigo
PID_00274732
Primera edición: febrero 2021

Introducción

La bienal como centro

La bienal como encuentro

BIENALSUR: la conquista cartográfica

BIENALSUR: el inesperado escenario de lo doméstico

El potencial de la comunidad como territorio inabarcable

Bibliografía

Bienales del sur: estrategias curatoriales colectivas para repensar lo global

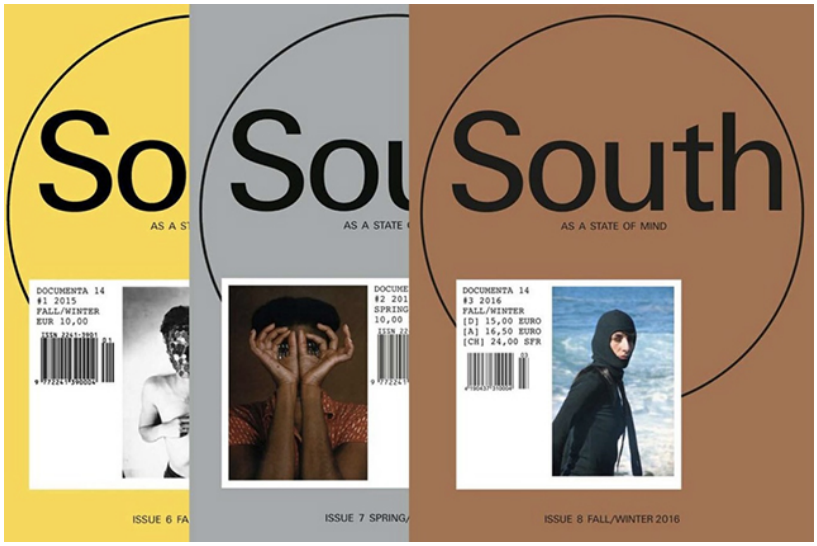
Autora: Carla Giachello Aguerre
El encargo y la creación de este material docente han sido coordinados por la profesora: Maria Iñigo
PID_00274732

Introducción

La primera Bienal de Arte Contemporáneo de América del Sur (BIENALSUR) se inauguró en 2017 (*), el mismo año que lo hizo la Documenta XIV bajo el título «Aprender de Atenas», curada por el polaco Adam Szymczyk, incluyendo como parte del programa una nueva sede –temporal– en Grecia. Mientras que desde América del Sur se reclamaba la disolución del centro para colectivizar los discursos y desarticular los mecanismos centro-periferia que se entrelazan en las narrativas de lo global, en Europa se articulaba un diálogo que reafirmaba la dicotomía entre norte y sur al no poder romper con la verticalidad histórica del vínculo económico y social entre Grecia y Alemania. En ambos casos, las bienales aparecen como formas políticas del arte donde se ponen en diálogo lo global con lo local con diferentes estrategias y también diferentes alcances.

¿Cuáles son esos diferentes mecanismos políticos de la *bienalización (*)* de las artes y qué rol juegan en las dicotomías entre local y global, centro y periferia, norte y sur? ¿Cuáles son los movimientos reales que actualmente se permiten en el panorama internacional? ¿Cuáles son las fricciones entre lo nacional y lo transnacional? En función de esto, ¿cuáles son las estrategias curatoriales utilizadas por las diferentes bienales para traducir estas intenciones al lenguaje expositivo? La BIENALSUR toma como punto de partida todas estas preguntas, y sus estatutos fundacionales ponen en jaque la concepción de *territorio* para trasladarlo a lo colectivo. Por lo tanto, sus narrativas pueden ser estudiadas desde una visión interna compartida, lo que resulta especialmente enriquecedor para un acercamiento a los estudios de la historia del arte contemporáneo, ya que esta, por lo general, aún se encuentra en construcción.

El estudio y la teorización en torno a BIENALSUR implica realizar una relectura de las bienales tradicionales desde un enfoque periférico y, por ende, ampliar la comprensión del mundo. Hacer un esfuerzo por repensar qué es lo global, qué es lo local, cuáles son los discursos que quedan incluidos o excluidos en los espacios de exposición del arte actual es también interpelarnos a nosotros mismos y nuestro papel como agentes profesionales activos, o incluso como espectadores y consumidores de arte. Podemos pensar también, a partir de esto, cuáles son las funciones y los papeles que cumplen los comisarios en el panorama político internacional. El poder elaborar una lectura crítica de las instituciones del arte nos da herramientas para entender las diferentes manifestaciones artísticas y, en este caso, los roles de estos encuentros periódicos internacionales a los que estamos tan habituados y a los que probablemente muchos de vosotros habéis acudido en alguna ocasión.



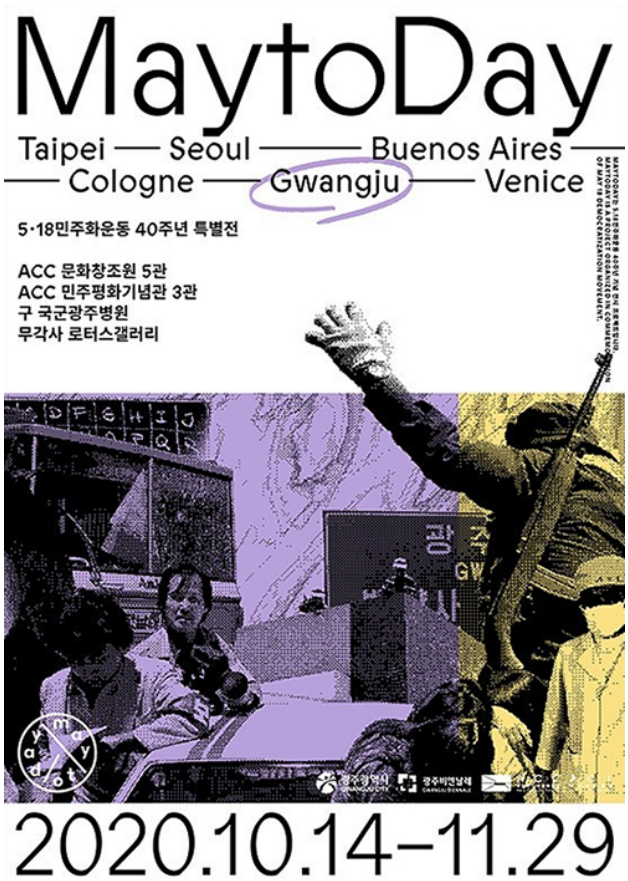
Publicación «South as a state of mind» (El Sur como un estado mental) que durante la Documenta 14 se volvió temporalmente el jornal oficial de la documenta (primer jornal de la edición) [documenta 14 #1,2,3] Fuente: http://www.documenta14.de/en/south/.

La bienal como centro

> «La bienal debe ser un sueño y una mentira.»
>
> Jorge Luis Borges (Ripa Di Meana, 2019)

Hubo una época –no muy lejana– en la que el mundo del arte articulaba sus políticas internacionales de manera disimulada pretendiendo una ambigüedad estratégica que siempre lo mantenía en un fino equilibrio entre la polémica y la aceptación popular. Como sana bienal del siglo XXI, desde un principio BIENALSUR hizo explícita la razón de su existencia: utilizar un **mecanismo político tradicional en la institucionalización e internacionalización del arte para contraponerse a los discursos hegemónicos contemporáneos; y llevar el foco al sur, con el fin de recolocar el arte contemporáneo sudamericano en la escena internacional y dar espacio a diferentes discursos que han quedado marginados en un sistema del arte mayormente eurocentrista** (Jozami, 2015). Este modelo –en líneas generales– no es una sorpresa, ya que en el año 2015, la «bienalización» del arte ya estaba en auge, junto a ella su teorización y, por ende, la difusión del estudio de las capacidades políticas de las bienales y sus diferentes *modus operandi*.

La reproducción sistemática de este modelo pone en evidencia la relevancia e influencia del que fuera su origen, la Bienal de Venecia. Esta primera bienal de arte de la historia fue inaugurada en 1895 (*) y, desde ese momento, su crecimiento se vio acompañado de una mayor repercusión e integración internacional hasta volverse uno de los mecanismos más influyentes del arte a nivel global. Probablemente la proliferación de nuevas bienales sea el máximo punto de difusión de este modelo. Su primera réplica nace, también al sur, en São Paulo, en 1951, organizada por el Museo de Arte Moderna, bajo la órbita de un proceso político de modernización del país que tenía cabida en tiempos de posguerra y que sucedería en medio de un progresivo crecimiento económico. En este contexto –y hecho explícito, en palabras del director en el texto introductorio del catálogo de la primera Bienal de São Paulo– buscaba replicar el modelo de Venecia para internacionalizar el arte moderno brasilero y así posicionar a la ciudad de São Paulo en el centro del panorama artístico internacional (Gomes Machado, 1951). La apuesta se redobló en la siguiente edición (1953) al exhibir el *Guernica* de Picasso por primera y última vez en Latinoamérica. Fue una colaboración con el MoMa para la celebración de los cuatrocientos años de la ciudad de São Paulo y fue una de las bienales más concurridas de la historia. En 2021, esta bienal cumple su 70 aniversario y aún se posiciona como una de las más influyentes del mundo junto a la Bienal de Venecia y la Documenta de Kassel, así como también una de las más grandes exhibiciones de arte latinoamericano contemporáneo.



Cartel de promoción de MaytoDay, organizado por Gwangju Biennale Foundation para conmemorar el 40 aniversario del Movimiento Democrático de Gwangju (2020)
Fuente: http://maytoday.org/en/exhibition/gwangju/ © MaytoDay.

Estambul, Liverpool, Gwangju, Shanghai, La Habana, Yokohama, Busan y cientos de otras bienales nuevas han surgido en los últimos años. Su número ha crecido exponencialmente desde diferentes sitios y, si bien desde el norte muchas veces esto fue asociado al mercado del arte y a su «glamourización» con fines económicos y turísticos, son cada vez más las bienales que surgen desde espacios que no se han sentido representados en la idea de «transnacionalidad» propuesta tradicionalmente por Venecia.

Se podría entender como una globalización del mundo del arte y pensar en una ampliación del centro hegemónico; o también se podría dejar de lado una idea utópica y absoluta de globalidad y observar estos procesos emancipatorios como engranajes de descentralización del arte. Al final, si bien es verdad que una bienal tiene el poder de articular discursos locales y transnacionales, también tiene la capacidad de hegemonizarlos.

La bienal como encuentro

Políticamente se podría decir que *Venecia* demostró una conciencia total de su influencia internacional en el ámbito político en el periodo comprendido entre los años 1974 y 1978, cuando fue presidida por Carlo Ripa di Meana (*), periodista y político de profesión (posteriormente fue senador de la República) afiliado al Partido Comunista Italiano. Durante este periodo histórico tan particular, la bienal se posicionó como antifascista y prodemocrática. Al periodo se le llamó *Refundación de la Bienal*, y se llevó adelante mediante cuatro bienales consecutivas, a las que se le agregaban además una serie de debates políticos internacionales –cuyos integrantes variaban según las temáticas anuales– que eran televisados y exhibidos para todo el público en la emblemática plaza de San Marco. Esto reafirmaba el espacio político internacional de la bienal, así como también interfería directamente en políticas de terceros países, lo que reforzaba también su carácter intervencionista.

En 1974, la bienal estuvo dedicada completamente a Chile en protesta contra la dictadura militar de Pinochet, quien había dado un golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973. Desde la bienal se llevaron a cabo movilizaciones y encuentros, y la edición entera fue dedicada al pueblo chileno bajo el emblema «Libertad para Chile». En 1976, la bienal dedicó su edición a España, esta edición tuvo una repercusión más amplia aún que la esperada, ya que empezó a planificarse en 1975 –cuando Franco aún vivía– y, en ese entonces, iba a consistir en una representación no oficial de España. Sin embargo, en noviembre de ese año el sorpresivo fallecimiento del dictador la resignificó volviéndola una bienal sobre el fin del franquismo, además de uno de los primeros espacios de encuentro de la escena artística en la Transición española (*). En 1977, enaltecida por el éxito de las ediciones anteriores, se realiza una bienal para conmemorar los sesenta años de la Revolución de Octubre, con el objetivo de representar una alternativa estética disidente a la soviética en los países del bloque del este. Esta bienal resultó extremadamente controversial internacionalmente, ya que tuvo la oposición de Moscú; y también internamente, ya que generó fricciones dentro de toda la esfera política italiana. Esto tuvo como consecuencia la dimisión de Ripa Di Meana. La siguiente edición de la Bienal de Venecia fue dedicada al vínculo entre arte y naturaleza.

Cartel de la exposición «La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale» (El nuevo arte soviético: una perspectiva no oficial), en la Bienal de Venecia (1977)
Fuente: https://www.labiennale.org/it/storia-della-biennale-arte.

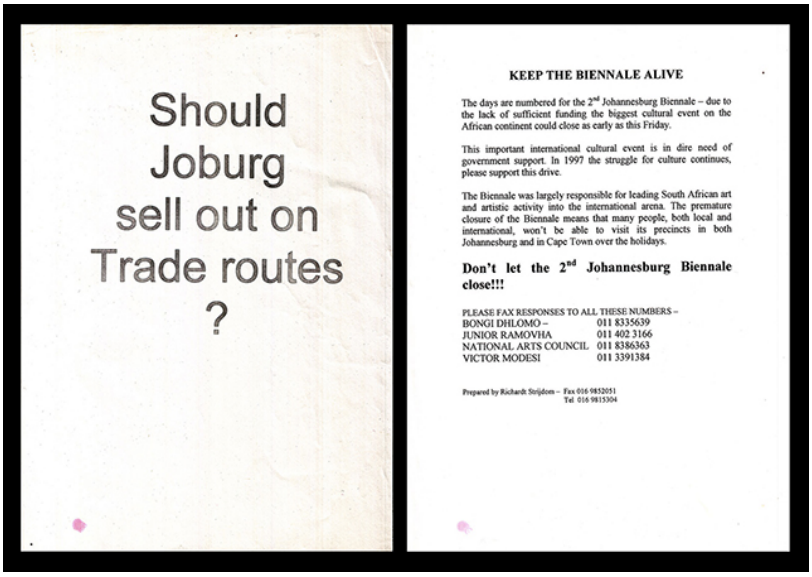
Después de la caída del muro de Berlín, la «izquierda internacional» continúa viendo las bienales como espacios de privilegio para poner en la agenda global diferentes temáticas por medio del arte (activista o no). Diferentes curadores empiezan a incorporar **discursos cada vez más críticos** y ponen sus **ejes curatoriales en aspectos más sociales que históricos**, lo que da espacio a las llamadas *nuevas bienales:* bienales de pensamiento que incorporan las actividades públicas relacionadas estrictamente con el desarrollo de conocimiento: talleres, laboratorios, conferencias, encuentros. Estas nuevas bienales se terminaron de canonizar en 1997 en la Documenta X, dirigida por Catherine David (Kompatsiaris, 2017).

Esta Documenta –la primera dirigida por una mujer– fue una de las bienales más polémicas por las durísimas críticas a su curadora. Entre ellas, se le acusaba de intelectualizar o sobreteorizar la bienal. Sin embargo, lo que David estaba haciendo era aportar un contexto a las diferentes obras a fin de alejarse de una visión limitada a una lectura desde el norte y dar herramientas particulares para la mejor comprensión de las obras. Bajo el título de «Retrospectiva», esta bienal se despedía del siglo XX anticipando desde el norte la necesidad de una nueva manera de posicionarse frente al «otro».

> Comenzará, de hecho, una época de nuevos entramados y marcos teóricos que, conscientes de que las bienales dan espacio a ejercicios coloniales, problematizarán continuamente en este tipo de encuentros.

La siguiente edición de la Documenta (año 2002, por lo tanto, la primera del siglo XXI) tuvo de director al nigeriano-estadounidense Okwui Enwezor, que fue el primer no europeo en ocupar este puesto. En cuanto a la estrategia curatorial, cabe destacar que Enwezor asume como desafío principal generar una exposición distópica que pueda representar en Kassel una escena de carácter transnacional y poscolonial. Para esto forma un equipo de cocuradores de diferentes nacionalidades, lo que genera una estructura que apela a la colectivización y representación de los procesos curatoriales y busca despojarse de la idea de «bienal de autor» donde un discurso se transforma en dominante repitiendo un modo de hacer ligado tradicionalmente a políticas coloniales (*). Esta bienal fue disruptiva pero bien recibida por el norte, probablemente edulcorada por la gran representación de artistas provenientes o radicados en Europa o en Estados Unidos.

Enwezor, para ese entonces, ya había dirigido la Bienal de Johannesburgo, en 1997, bajo el título «Rutas comerciales: historia y geografía». Fue una bienal elaborada desde el sur y ponía en cuestión lo global vinculado a lo transnacional mediante el análisis de las corrientes migratorias y la historia de Sudáfrica. Interrogaba el uso -que comenzaba a ser masivo- de la terminología referida a lo poscolonial y su simplificación. A fin de evidenciar la complejidad y diversidad que implicaban los procesos coloniales y poscoloniales desde los diferentes puntos del globo, Enwezor propuso leer a Sudáfrica como eje de comercio entre Oriente y Occidente, de esta manera se podían visibilizar y contrastar los diferentes efectos y procesos de la colonización entre América, África y Asia. Invitó a artistas de sesenta y tres nacionalidades diferentes y tomó las siguientes líneas de investigación: desplazamiento, migración, exilio, hogar e identidad. Criticando el carácter institucional de las bienales, esta se desarrolló en varias instituciones e incluso en espacios públicos; además, en esta bienal también llamó a un equipo internacional de cocuradores.



«Campaña de Fax», acción del artista sudafricano Richardt *Strijdom,* Strydom, en contra del cierre prematuro de la 2.ª Bienal de Johannesburgo por falta de fondos (1997)
Fuente: https://richardtstrydom.wordpress.com/tag/trade-routes-history-and-geography/.

El **diálogo transversal entre los curadores de diferentes nacionalidades a partir de temáticas comunes** hizo que esta bienal fuera especialmente valiosa y se volviera un referente en los países del sur, ya no por significar un manifiesto sobre la poscolonialidad, sino porque se volvió un espacio para conocerse, reconocerse, compartir y discutir. En las tensiones y fricciones que constantemente se dan entre lo global y lo local en el modelo de las bienales, el efecto «regionalización» –ya no refiriéndonos a lo político, sino a encontrar indicadores socioculturales e incluso históricos comunes–, que se produjo espontáneamente en «Rutas comerciales: historia y geografía», tiene mucho que ver con el origen de las primeras contrabienales, o bienales alternativas, como eran por ejemplo las bienales de arte mediterráneo en Alejandría, producidas en un contexto de Guerra Fría (la primera se llevó a cabo en 1955) desde la periferia de Europa, URSS y Estados Unidos. Tomaban como eje de encuentro y reconocimiento el mar mediterráneo y tenían como emblema la «cooperación», buscaban poner en común sus narrativas para generar puntos de encuentro que les permitieran fortalecerse como grupo frente a una idea de globalidad hegemónica que resultaba opresiva y donde sus discursos eran fácilmente invisibilizados. Además, en lo hostil de ese contexto se reunían países de diferentes lados de la cortina de hierro y se declaraban amistad, por lo que promovían también la paz en la región.

Este carácter es algo que se repite en las bienales del sur que le sucedieron: la concepción de *reunión* no solo para exponer, sino para encontrarse con un «otro», de modo que se convertían también en espacios de resistencia. En este sentido, es importante poder distinguir la importancia de una bienal que tiene aspiraciones poscoloniales y se sitúa geográficamente en países del Sur Global a cuando se sitúan en el norte, aunque incluso (como en el caso de Enwezor) el curador sea el mismo.

El traslado geográfico de un centro es una estrategia de resistencia y el público que lo visite también será completamente diferente, sin embargo, esto no siempre es así.

Por ejemplo, volviendo brevemente al caso del comienzo de la Documenta XIV, «Aprender de Atenas», resulta interesante, ya que se duplican las sedes con el fin de poner en crisis la situación geográfica hegemónica de Alemania frente al resto de Europa, sin embargo, Kassel sigue siendo discursivamente el centro.

BIENALSUR: la conquista cartográfica

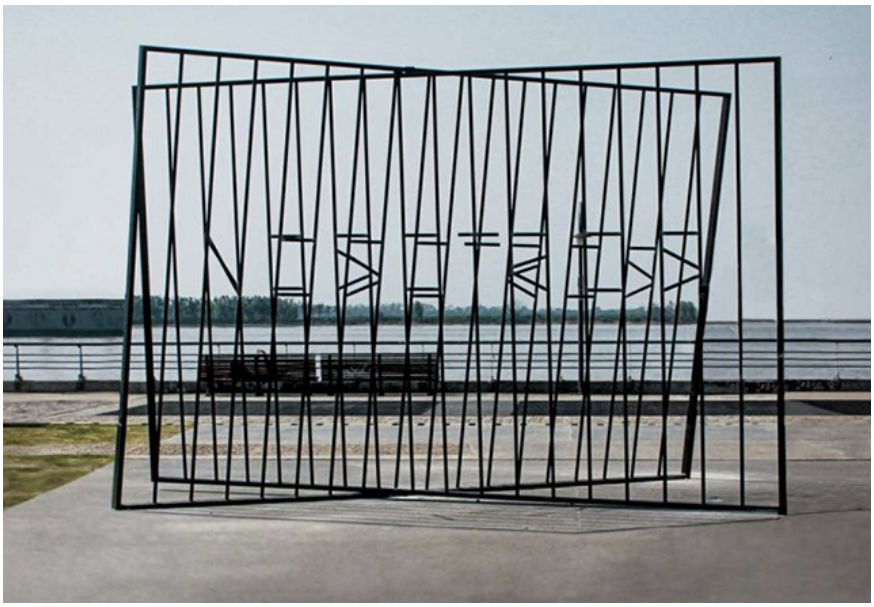
Este tipo de modelo de «nueva bienal» desde el sur es en el que se ampara BIENALSUR en el año 2015 para proyectarse limitando –pero expandiendo al mismo tiempo– su concepción de lo global articulado desde el sur y abrazándose a la idea de una región extensa unificada más allá de lo límites geográficos. Este proyecto, a diferencia de la mayoría de los otros ejemplos, no surge explícitamente desde entornos gubernamentales (aunque hoy en día haya gobiernos que participen), sino que surge desde un entorno universitario público nacional y se posiciona políticamente nutriéndose de los diferentes recorridos de las diferentes bienales del sur pasadas y sus curadurías para diseñar un modelo que, desde su concepción, funcione como un manifiesto de cómo una bienal puede ser pensada desde el sur siguiendo un modelo discursivo contrahegemónico. Sin embargo, se lleva adelante con financiación mixta (diferentes aportes económicos de los gobiernos que integran la bienal, pero mayormente mediante mecenazgo de empresas privadas, colecciones e incluso individuos privados) y, como consecuencia, también arrastra consigo muchas de las características neoliberales de los modelos venecianos posteriores a la caída del Muro de Berlín que terminan resultando, como poco, contradictorias.

Si bien la bienal es gestionada por la Universidad Nacional Tres de Febrero (UNTREF), tampoco se limita a sí misma. La BIENALSUR busca crear y desarrollar en cada edición una red de instituciones colaboradoras para trabajar de manera asociativa y expandir sus límites geográficos. La última edición de BIENALSUR (2019) se realizó en 112 sedes de 47 ciudades de 21 países. De esta manera, por un lado, se puede dejar de pensar en la bienal asociada a un centro particular y, por otro, evita que la diversidad implique siempre una relación de cuotas de participación. Esta estructura, que podría significar una oportunidad de integración y relacionamiento horizontal entre pares, podría terminar teniendo una connotación jerárquica que reproduce los mecanismos globales de institucionalización y validación del arte. ¿Qué obras se muestran en qué centros? ¿Qué comisarios exponen en las sedes más visitadas?

Esta bienal deslocalizada que se amplía con la participación de los diferentes centros, curadores y artistas juega en su discurso curatorial con la idea de «cartografía», lo que crea nuevos límites geográficos marcados por un recorrido en construcción que se mide en kilómetros según las propuestas que se van integrando y que toma como kilómetro cero la UNTREF (*). Este «poner en mapa» desde el sur y no mediante las fronteras políticas, sino mediante los vínculos comunitarios, puede ser entendido como una manifestación radical de una nueva idea de globalidad como conversación abierta donde incluso la temporalidad puede ser compartida; o como una forma de disolver el potencial valor de resistencia que significa el poner foco global en un espacio que antes resultaba periférico y que genera una cooperación más fluida de reconocimiento mutuo.

> Estas exposiciones se suceden a la misma vez en diferentes puntos del mundo, y su simultaneidad no invita necesariamente a desplazarnos o acudir a puntos centrales. De esta manera, la colectividad solo funciona si el espectador la busca y si posee los medios para hacerlo, pero una vez más se corre el riesgo de que lo local y lo global no solo se friccionen, sino que se terminen de separar totalmente.

La colectivización del comisariado también se radicaliza y se aparta totalmente de la idea de «bienal de autor» (*). Todos los años se convoca un llamado *abierto a propuestas* y, a su vez, se selecciona un Consejo Curatorial. El trabajo curatorial de este Consejo consiste en identificar en las propuestas presentadas cuáles son los diferentes ejes transversales que se han presentado, se busca que cada bienal sea una representación de aquellos puntos claves que espontáneamente se manifestaron en la convocatoria abierta como líneas comunes del pensamiento. Esto quiere decir que el Consejo Curatorial no propondrá un tema y diferentes artistas, sino que tendrá que elaborar los diferentes discursos curatoriales mediante la lectura y la interpretación de todas las propuestas presentadas.



Eduardo Basualdo. Nosotros_Nosotros. Instalación en Parque de España, Rosario. BIENALSUR 2017
Fuente: https://bienalsur.org/es/single_agenda/169.

Priorizando este criterio, los curadores tampoco podrán regirse por el currículum o por cualquier otro tipo de razón que no vaya más allá de estar integrados dentro de una línea de pensamiento común y resultar especialmente representativos. Una vez realizada esta selección conceptual, se realiza una segunda ronda de «viabilidad» en la que los organizadores de la bienal se ponen en contacto con los artistas o curadores seleccionados para ver de qué manera puede llevarse a cabo su propuesta, en qué espacio y con qué condiciones. Esto incluye la mayor cantidad de propuestas posibles dentro de aquellas que han sido seleccionadas, por lo tanto, la convocatoria es absolutamente libre. En una primera instancia, no se solicita la definición de un presupuesto de producción ni de montaje y se aceptan tanto propuestas de artistas como de curaduría de investigación que luego los curadores articulan entre sí bajo una curaduría general. Vale la pena resaltar que tampoco se solicita –en una primera instancia– que las obras o las curadurías propuestas se enmarquen en un espacio específico. Esta es una manera muy particular de acercarse al comisariado, ya que no tiene en cuenta la argumentación espacial o contextual, sino que se basa en el desarrollo de una idea de investigación, lo cual se escapa bastante de lo común en cuanto a la importancia del lugar en las propuestas curatoriales y, una vez más, hace espejo con la puesta en cuestión del concepto de *lugar* como espacio limitante. En la convocatoria abierta para la tercera edición (2021) se presentaron más de 5.500 proyectos procedentes de 108 países diferentes elegidos por tener una afinidad en cuanto a ejes discursivos reiterados entre la totalidad de los participantes.

> Es importante destacar que, a pesar de que la bienal cuenta con financiación tanto pública como privada, ni los curadores ni los artistas seleccionados por llamado abierto saben a la hora de presentarse cuál va a ser la compensación económica por su trabajo. Esto trae implícita la idea de que el formar parte de la bienal ya es compensación suficiente y, si bien la paga dependerá de los costos de producción, también se asume que esta puede estar por debajo de lo correspondiente y, en ese sentido, a la legitimación de la bienal se le asume una equivalencia económica.

En la primera edición de la bienal, el Consejo Internacional de Curaduría BIENALSUR 2017 (*) identificó las siguientes líneas curatoriales en las propuestas enviadas por los participantes. En ellas también se pueden ver líneas curatoriales de la concepción de la bienal más allá de esta primera edición:

1. **Arte y acción social**. Sus propuestas curatoriales fueron proyectos de carácter social, pero realizados desde el arte, que ya se llevaban adelante y eran exhibidos. Con esto la bienal se asocia a proyectos preexistentes y de trayectoria y los incluye en su programación poniéndolos en diálogo con el resto de las exposiciones presentadas.

2. **Colección de colecciones**. La integración de colecciones preexistentes y su articulación en el discurso contemporáneo. En esta línea también se asumió la posibilidad de integrar instituciones normalmente más herméticas, como museos o colecciones privadas, ya no solo como espacios que hospedan exposiciones, sino integrando sus propias obras.

3. **Arte en el espacio urbano**. El arte en el espacio urbano como posibilidad de desbordar los límites de lo institucional y, de este modo, quebrar los límites entre lo público y lo privado y acercarse así a un espectador inesperado.

4. **Arte en la frontera**. La intervención explícita de «espacios frontera nacionales» en esta primera edición resulta una reafirmación conceptual en uno de los ejes principales de la bienal: la transnacionalidad.

Al tratarse de una primera edición, estos ejes curatoriales dan claridad sobre cómo van a ser los modos de mostrar y qué tipos de actores se van a tener en cuenta en esta BIENALSUR que, a primera vista por su amplitud, puede resultar algo nebulosa, ya que no se elabora –o al menos no se dice públicamente– una estructura clara, sino que se indica únicamente la posibilidad de generar una estructura nueva. Sin embargo, quizás lo más interesante es ver cómo estos ejes surgieron de la convocatoria abierta. **Esto se puede entender como un primer logro de la bienal, y es el de haber provocado una respuesta en diferentes actores del campo artístico no solo a participar, sino también a pensar la BIENALSUR colectivamente**.

En la segunda edición (2019), estas líneas se expanden y, si bien aún hay una gran parte de repensar el lugar del sur y de la bienal, se expanden también los territorios y, por ende, los recorridos que en kilómetros contiene su cartografía. Los ejes curatoriales comienzan -esta vez sí- a poner en discusión temáticas más allá de la estructura de la bienal en sí misma. El Consejo Internacional de Curaduría BIENALSUR 2019 (*) identificó las siguientes líneas curatoriales en las propuestas recibidas: tránsitos y migraciones, memorias y olvidos, cuestiones de género, arte y ciencia o arte y naturaleza, modos de ver y, una vez más, arte y espacio público.

BIENALSUR: el inesperado escenario de lo doméstico

La siguiente edición está prevista para el 2021, y en el año 2020, a la vez que su convocatoria pública se lanzaba de forma virtual, la pandemia por coronavirus hizo que casi todo el planeta se quedase de puertas adentro en una cuarentena histórica que puso en crisis durante meses (por ahora) los gestos típicos de la globalización. No solo las fronteras se cerraron herméticamente, sino que también se declaró en la mayoría de los países un toque de queda general. Esto fue especialmente duro en Latinoamérica, donde, si bien la primera ola de la pandemia llegó un poco más tarde que en Europa, el número de fallecidos creció exponencialmente con mucha rapidez. Aunque en todos los países se cerraron las fronteras, no se aplicaron medidas uniformes dentro de la misma región.

> Por ejemplo, mientras en Argentina, la cuarentena total comenzó en marzo y a día de hoy –octubre de 2020– aún no se ha flexibilizado, en su país vecino, Brasil, nunca se ha limitado totalmente la movilidad.

Frente a esta inesperada y extrema situación, BIENALSUR apeló una vez más a la comunicación para cuestionar la utilidad o no de esta bienal y cómo debía ser reimaginada ahora. Se tomó la decisión de tomar esta pausa para frenar y pensar antes de la nueva edición cuál podría ser el futuro de la bienal.

Para esto se plantearon en principio dos acciones claras: extender el plazo de la convocatoria abierta bajo el lema: «Nos quedamos en casa, seguimos creando» y generar una serie de debates virtuales reproducidos en directo mediante *streaming* entre diferentes agentes del arte y la cultura. El objetivo de estos encuentros consistía, por un lado, en intentar entender y reflexionar de manera crítica la situación actual desde las diferentes perspectivas y, por otro lado, esclarecer o discutir la idea de un futuro distópico completamente nuevo. Estos seis encuentros (*) de aproximadamente tres horas cada uno fueron atravesados transversalmente por algunos grandes ejes que fueron tratados desde diferentes perspectivas, a veces de manera planificada, pero la mayoría de las veces de manera natural por el marco de la situación.

House Attack, Erwin Wurm. Instalación en sede BIENALSUR (2019)
Fuente: http://leedor.com/2019/07/04/la-casa-dada-vuelta-obra-de-erwin-wurm-en-bienalsur/.

Por un lado, la concepción de *normalidad* problematizando la difusión en la prensa que mediante el miedo persuade la romantización de un pasado mejor y la exaltación del anhelo de generar cambios que pasen lo más inadvertidos posible. En la presentación del primer encuentro, llamado «Diálogo I. Estado de Situación» (*), los organizadores de BIENALSUR declaran que, si bien el futuro es absolutamente incierto, probablemente uno de los peores pronósticos posibles es el de volver a una antigua normalidad (*). En este

argumento se enmarcan el resto de las discusiones sobre por qué es importante hacer el ejercicio de pensar, soñar e interpelar los diferentes futuros posibles. Esta crisis mundial fue analizada en los diferentes encuentros como la demostración máxima de que el sistema que nos acogía había fracasado y, por ende, esta nueva y angustiante realidad en la que nos encontramos se manifiesta también como una oportunidad para intervenir y realizar un cambio. Esta bienal, que a lo largo de su recorrido se mostró inquieta e incómoda en el sistema del arte, pues buscaba generar redes que –mediante lo colectivo– dieran formas nuevas a las diferentes tensiones y generaran espacios más hospitalarios, encuentra una vez más la **posibilidad de crear algo completamente nuevo al encontrarse frente a la caída total de estructuras**.

Estas redes en las que se venía trabajando y que siempre tuvieron que ver con la construcción de uno y del otro más cercano, ya que trataba de ir más allá de las dicotomías binarias de norte y sur, ahora se encuentran frente a (al menos) tres situaciones nuevas para las exposiciones globales, como es el caso de las bienales: el consumo cultural masivo desde un lugar que no entra en los límites ni de lo público ni de lo privado, la incertidumbre total tanto afectiva como programática y la puesta en valor de la experiencia y del encuentro físico. ¿Cuál va a ser el nuevo modelo de producción de exposiciones? ¿Cuáles son los nuevos tiempos necesarios? Se discutió profundamente la situación de emergencia y cómo la necesidad ahora marca un modo de hacer y de generar prioridades, sin embargo, no se llegó a ninguna conclusión final.

A diferencia de otras de las instituciones que participaron en los debates, para una bienal como BIENALSUR, que pone en juego lo local a la hora de interpelar lo global, quizás la imposibilidad de grandes movimientos de obra, invitación de grandes curadores, no son el problema principal y, de hecho, ya la concepción general de la bienal implicaba la imposibilidad de ser abarcada físicamente. Algo que probablemente fuera uno de los puntos argumentativos más débiles de este proyecto no fue cuestionado en estos encuentros, sino que se asumió como una manera alternativa de entender el «encuentro». Se presentó como un factor común en las diferentes instituciones el verse ante la posibilidad de lo virtual como espacio que había que indagar y democratizar, así como la importancia de hacer el esfuerzo por no caer en la búsqueda de la repetición de la experiencia anterior –que surge de la tentación de la vuelta a la llamada *normalidad*–, sino a la elaboración de recursos nuevos que no busquen imitar una experiencia expositiva, sino generar una completamente diferente activando otros espacios donde generar práctica curatorial. Aunque no se llegaron a estrategias puntuales, sí se identificó entre los diferentes ponentes la posibilidad de identificar, o no, cuáles son las pistas que este repentino cambio de soporte deja sobre la mesa y qué podemos aprender de la experiencia estética, social y cultural de este presente «virtualizado» (Wechsler, 2020).

El potencial de la comunidad como territorio inabarcable

> Quizás la conclusión más evidente es que el centro es hoy en día un territorio en disputa y que las bienales resultan mecanismos eficientes para entrar en el diálogo internacional.

Si históricamente este centro fue dado por sentado desde Europa o Estados Unidos con la inclusión de comisariados críticos que empezaron a poner en crisis la idea del otro desde una perspectiva poscolonial, esto se terminó.

La estrategia de BIENALSUR consiste en construir una cartografía propia y autodeclarar su origen como kilómetro cero. En este ejercicio, los territorios por los que se expande se presentan como redes de alianzas y colaboraciones, sin embargo, ¿no es esto un tipo de conquista? ¿Hay un ejercicio colonial en este modo de operar? ¿Es el sur que se expande? ¿O es el sur que asimila pedazos del norte y los integra en un discurso que no necesariamente lo nutre, sino que lo valida? Esto dependerá, una vez más, de quién sea el destinatario de la bienal. ¿Son alianzas de cooperación y de encuentro o de validación? De todas maneras, **se reafirma la alta estima de lo global: cuanto más extensas sean esas redes más valor tendrá ese centro**. ¿Cuál es el espacio que viene a ocupar la BIENALSUR en relación con la Bienal de São Paulo, por ejemplo, que también se encuentra en Latinoamérica y es reconocida internacionalmente como uno de los espacios internacionales más influyentes? El de un territorio diferente que no está delimitado por los límites de la geografía política y las concepciones tradicionales de lo hegemónico y lo local, sino que está regido por la representación colectiva de un Estado global de pensamiento que se nombra a sí mismo comunitario y, a la vez, que valida su discurso por la amplitud o la representatividad que este puede llegar a tener y, de esta manera, lo vuelve hegemónico.

> La idea de «comunidad» como territorio abierto bajo la órbita de una bienal desafía a la curaduría y superpone dos roles que tienen el mismo eje, pero que a su vez se contraponen: por un lado, los curadores que postulan proyectos siguen las formas habituales del hacer curatorial, pero sus exposiciones solo serán llevadas a cabo –expuestas, validadas– si se relacionan conceptualmente con muchos de los otros proyectos presentados –porque se supone que de esta manera serán representativos de los discursos que interesan a la comunidad en un periodo bianual– y, por otro lado, los comisarios invitados tienen la misión de identificar cuáles son estos discursos comunes y elaborar una red y una estructura que use como medios los espacios y recursos que la bienal les provee.

Si bien el fin político de BIENALSUR está lleno de contradicciones y su poder de transformación –al menos aún– no termina de concretarse, es una bienal que desde un principio fue concebida y entendida como modelo de ruptura, y su aporte a las bienales del sur es la posibilidad de repensar colectivamente la estructura de una bienal. Hoy en día, mientras las bienales se encuentran en crisis, lo colectivo va ganando cada vez más espacio en nuestra forma de entender el mundo y, si bien resulta imposible saber cómo será en el futuro –aunque podamos imaginar muchas posibilidades, sobre todo en este presente distópico–, analizar una bienal en construcción nos puede ayudar a entender las estructuras que las sostienen.

Bibliografía

Gardner, A.; Green, C. (2013). «Biennials of the South on the Edges of the Global». *Third Text*, (núm. 27 (4), págs. 442-455). DOI: 10.1080/09528822.2013.810892.

BIENALSUR. (2016, 5 de agosto). *Sur Global – 1o ENCUENTRO – APERTURA* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Pdp2nr2mAKA>.

BIENALSUR. (2017). *Pasaporte 2017* [en línea]. Disponible en: <https://bienalsur.org/assets/pdf/2017_PASAPORTE_BIENALSUR_EN_ESPANOL.pdf>.

BIENALSUR. (2019). *Pasaporte 2019* [en línea]. Disponible en: <https://bienalsur.org/assets/pdf/Pasaporte_2019_ESP-digi.pdf>.

BIENALSUR. (2020, 10 de mayo). *1er. Encuentro BIENALSUR 2020 – Pensar futuros posibles* [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=E2Ocdtw87no&t=8920s>.

BIENALSUR. (2020, 23 de mayo). *2do. Encuentro virtual hacia BIENALSUR 2021 Pensar futuros posibles* [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fvDG-OcHn2c&t=666s>.

BIENALSUR. (2020,8 de junio). *3er Encuentro virtual BIENALSUR Relatos sobre el presente* [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=S8IH0-uN2tI>.

BIENALSUR. (2020,27 de junio). *4to Encuentro virtual BIENALSUR – Pensar futuros posibles: La cultura ante los nuevos horizontes* [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=poeCZPDKj8E>.

BIENALSUR. (2020,18 de julio*). 5to Encuentro virtual BIENALSUR* [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UTAgFT3ObZE>.

BIENALSUR. (2020, 19 de agosto). *6to Encuentro virtual BIENALSUR – Haciendo del Margen el Centro* [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wDaa1bMcwP4>.

Binder, P.; Haupt, G. (1992). En: Pat Binder; Gerhard Haupt (ed.). *Okwui Enwezor – entrevista, 1997 El director artístico de la 2.ª Bienal de Johannesburgo sobre su concepto y la documenta X*. Universes in Universe. <https://universes.art/es/magazine/articles/1997/okwui-enwezor>.

Borja-Villel, M. (2010, 30 julio). «La última Documenta del siglo XX». *El Cultural*. <https://elcultural.com/La-ultima-Documenta-del-siglo-XX>.

Cairo Carou, H.; Bringel, B. (2010). «Articulaciones del Sur Global: afinidad cultural, internacionalismo solidario e Iberoamérica en la globalización contrahegemónica. Geopolítica(s)». *Revista De Estudios Sobre Espacio Y Poder* (núm. 1(1), págs. 41-63). Recuperado a partir de: <https://revistas.ucm.es/index.php/GEOP/article/view/GEOP1010120041A>.

Chin-Tao Wu. (2009). «Biennials Without Borders?: Landmark Exhibitions Issue». *Tate Papers* (núm. 12, Otoño). Recuperado a partir de: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/biennials-without-borders>.

Filipovic, E.; Van Hal, M.; Øvstebø, S. (2010).: «An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art». *The Biennial Reader*. Bergen Kunsthall.

Kompatsiaris, P. (2020, junio). «Curating Resistances: Ambivalences and Potentials of Contemporary Art Biennials». *On curating* (núm. 46). <https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue46/OnCurating_Issue46_WEB.pdf>.

Lütticken, S. (2019, octubre). «Toward a Terrestrial». *Journal e-flux* (núm. 103). <https://www.e-flux.com/journal/103/291974/toward-a-terrestrial/>.

Machado, L. G. (1951). *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Marchart, O. (2009, febrero). «Biennialization policies». *Oncurating*, 02 (Institution as medium – Towards a critical architecture of institutions). <http://www.on-curating.org/issue_02.php>.

Marchart, O. (2014). «The globalization of art and the "Biennials of resistance"». *CuMMA PAPERS* (núm. 7) (Department of Art Aalto University Helsinski). Recuperado a partir de: <https://cummastudies.files.wordpress.com/2013/08/cumma-papers-7.pdf>.

Markin, P. B. (s. f.). «Global Art Biennials, the International Art World, and the Shanghai Biennale». *Aestheticization, Postmodernity, and Globalization with Regard to the Shanghai Biennale for Contemporary Art* (págs. 287-321). Recuperado a partir de: <https://www.researchgate.net/publication/299470021_Global_Art_Biennials_the_International_Art_World_and_the_Shanghai_Biennale>.

Ripa Di Meana, C. (2019). *Le mie Biennali*. Skira

Sassen, S. (2003). «The Repositioning of Citizenship. Emergent Subjects and Spaces for Politics». *The New Centennial Review* (núm. 3(2), págs. 41-66). DOI: 10.1353/ncr.2003.0028

Spivak, G. C. (1988). «Can the subaltern speak?». En: Cary Nelson; Larry Grossberg (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture* (págs. 271-313). Urbana: University of Illinois Press.

Wechsler, D. (ed.). (2020). *Pensar futuros posibles* [Libro electrónico]. Universidad Nacional Tres de Febrero. <https://bienalsur.org/publicaciones/BIENALSUR-Pensar_futuros_posibles__2_.pdf>.

(*) Contenido disponible solo en web.