

May You
Live In
Interesting
Times

BIENNALE ARTE
2019

11.05—24.11
VENEZIA
GIARDINI/ARSENALE

La Biennale di Venezia: perspectivas históricas y coyunturas recientes

The Biennale di Venezia: historical perspectives and recent conjectures

Angélica González Vásquez

Como citar:

VÁZQUEZ, A. G. La Biennale di Venezia: perspectivas históricas y coyunturas recientes. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 293–305, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8665180. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8665180>.

Imagem: Cartel virtual da 58ª Bienal Internacional de Venécia, titulada *May you live in interesting times*. Disponível em: <https://www.labiennale.org/en/agenda/biennale-arte-2019>.

La *Biennale di Venezia*: perspectivas históricas y coyunturas recientes

The Biennale di Venezia: historical perspectives and recent conjectures

Angélica González Vásquez*

Resumen

En este artículo de reflexión proponemos abordar la historia de la Bienal de Venecia a través de varios enfoques, el primero en relación a la historia de su modelo expositivo, el segundo en relación a la construcción de la memoria del evento a través de su archivo histórico y el tercero en relación a su actualidad a través de la última versión presentada, la 58ª Bienal de Venecia que lleva por título *May you live in interesting times*. El artículo busca situar la importancia de este mega-evento aún en tiempos de coyunturas difíciles que no constituyen una excepción de la actualidad sino son consustanciales a la trayectoria de esta institución.

Palavras-chave

Bienal de Venecia. Historia de las exposiciones. Curaduría. Bienales de arte contemporáneo.

Abstract

In this paper we propose to discuss the history of the Venice Biennale through different approaches, the first in relation to the history of its exhibition model, the second in relation to the construction of the memory of the event through its historical archive and the third in relation to its current status through the latest version presented, the 58th Venice Biennale, entitled *May you live in interesting times*. The article seeks to place the importance of this mega-event even in difficult times, that do not constitute an exception but are inherent to the trajectory of this institution.

Keywords

Venice Biennale. History of the exhibitions. Curatorship. Biennials of contemporary art.

La Bienal de Venecia, tras su larga historia, se consolidó como la más antigua de todas las bienales¹ y, por tanto, referencia primera en la organización de este tipo de eventos². Con el paso del tiempo, el modelo de la Bienal, con una exposición central y exposiciones individuales en los pabellones participantes, sigue constituyendo en conjunto “el medio de exhibición de la forma bienal” tanto para imitar como para contestar. Contra la Bienal de Venecia y a pesar de su reconocimiento, se han esgrimido los más acalorados debates, asociados a sus filiaciones ideológicas a veces tildadas de fascistas (principalmente durante 1920 hasta 1942) o anti fascistas con algunas muestras del modernismo europeo y norteamericano durante el periodo de la guerra fría (entre 1948-1989); también, alrededor de ella, se han organizado protestas en contra de la institución por considerarla demasiado burguesa (particularmente durante los años 1960). O, en otros momentos, la Bienal se ha constituido como un lugar de denuncia de situaciones políticas, como, por ejemplo, cuando en 1974 la versión de la Bienal se revela en contra de la dictadura en Chile. Lo cierto es que, por su estructura desde su origen, la Bienal ha ayudado a establecer lazos fuertes entre el arte y la política; igualmente, ha configurado vínculos cercanos con las redes de relaciones diplomáticas internacionales de los países participantes.

En varias situaciones, la Bienal ha sido tildada de ser extremadamente burocrática, costosa e inflexible hacia las propuestas de artistas y curadores. También ha sido criticada por encontrarse demasiado cercana al mercado del arte³. A pesar de ello, la Bienal de artes visuales persiste cada dos años⁴, con muy contadas interrupciones, para recordarnos la necesidad del arte como un ritual al que asistimos y del cual, a pesar de su espectacularidad, nos sentimos convocados e invitados a recorrer a través de la exposición central, el Arsenal y los pabellones internacionales que exhiben en sus fachadas formas que preservan algunas ideas hoy sin duda revaluadas en torno al imperialismo⁵. Esta necesidad de recurrencia del evento se ubica en muchos sentidos en un deseo utópico por conocer algo de las producciones artísticas de los más diversos lugares; es por ello que a menudo la Bienal ha sido comparada con las olimpiadas del arte. A pesar de sus críticas, la Bienal, desde su origen, no ha dejado de crecer tanto en la afluencia de visitantes como en el número de artistas y de pabellones participantes y, de ahí, su carácter singularmente paradójico, pero también su propia vitalidad y resistencia.

Retomando su historia⁶, hasta 1905, la Bienal se realizaba en el Palazzo Pro Arte⁷ sin distinciones entre países. Con el éxito de las primeras bienales, se promovió que los países construyeran sus propios pabellones en Giardini tomando el modelo de las exposiciones universales y de los salones franceses⁸. En 1907, Bélgica construye el primer pabellón, seguido de Hungría en 1909, y luego los pabellones de las grandes potencias industriales: Alemania (1909), Reino Unido (1909), Francia (1912), Holanda (1912) y Rusia (1914)⁹; mientras que el último pabellón que se construye en Giardini es el de Corea del sur en 1996.

Una de las características más singulares de esta Bienal es, sin duda, estas construcciones originales que versan arquitectónicamente entre estilos folclóricos, clásicos e internacionales (Alloway, 1969: 17). Su existencia fijó, con el tiempo, el compromiso entre las relaciones diplomáticas de los diferentes países y la estructura misma de la Bienal. Como precisa Enzo Di Martino (2005), desde las primeras versiones las autoridades locales de Venecia donaron el terreno aunque los gastos de construcción corrieron, en gran parte, por cuenta de los países invitados, del mismo modo que todos los costos asociados a la producción de las exposiciones. Esto necesariamente impulsó montajes cada vez más ambiciosos, ya que los países contribuyen económicamente a la realización de cada versión a partir de una compleja y no siempre muy transparente selección de artistas participantes y también a través de los gastos de la instalación del artista o artistas participantes.

Este crecimiento de la participación de países ha sido permanente incluso hasta la última versión de la 58ª Bienal de 2019, que contó con 89 pabellones. Este modelo de “colonización” de espacios ha generado una distribución particular para los nuevos entrantes. Así, los de más vieja data, situados de manera dispersa sobre el Giardini y el espacio del Arsenal, y de otra parte los demás pabellones nuevos, ubicados en diferentes lugares de Venecia en una configuración expansiva que se inaugura sobre todo a partir de 1980¹⁰ y que “inunda” la ciudad, seguramente produciendo ciertas incomodidades para los venecianos cada vez más desplazados de su propio territorio.

Como ha señalado Sara Catenacci (2010), este crecimiento de los pabellones se debe a diversas causas, una vez comprobada la saturación de espacios de las sedes principales. Sin embargo, es fácil constatar que ese desarrollo, en principio disperso sobre la ciudad, tiene aspectos en común; como por ejemplo que los nuevos pabellones no tienen un edificio al que puedan referirse, sino que deben negociar cada dos años su alquiler e instalación. En esta búsqueda aparecen lugares reconditos, muchas veces cargados con su propia historia y, por tanto, poco aptos para la presentación de obras o, en otros casos, negocian con la instalación artística en una simbiosis que resulta atrayente. Esta situación ha resultado benéfica en algunos casos, pero en otros, pasa por inserciones forzadas al entorno. En este sentido, si bien el Giardini goza el privilegio de la identidad ya constituida de los pabellones, los nuevos entrantes tienen que adaptarse si quieren estar presentes. Igualmente, es pertinente la observación de Catenacci (2010) en relación a esta nueva configuración de la “geografía de la bienal” que deja, en términos de visibilidad, a unos totalmente fuera del mapa ya que se alejan de la zona más turística situada principalmente entre el eje de la plaza San Marcos y Giardini.

Así, especialmente durante la Bienal, Venecia parece que nunca descansa; sí acaso, en algunas pocas horas de la noche cuando se despoja de las hordas de turistas o habitada, en el amanecer, por las gaviotas y uno que otro lugareño que persiste en vivir en este extraño territorio poblado “transitoriamente” por estas instalaciones artísticas singulares. Estas formas extrañas se sitúan ahora en antiguos espacios cargados de historia, convertidos en sedes temporales de pabellones, especies de “embajadas de la cultura” de los lugares más recónditos del planeta.

A pesar de esta estructura de crecimiento invasivo y, tal vez precisamente por ello, la vieja bienal ha sido capaz de resistir a los cambios contextuales del arte, convirtiéndose, tal vez, en la institución artística más robusta del siglo XX y de principios del XXI. Su historia ha estado ligada a los conflictos que atravesaron el siglo pasado, a las disputas políticas de las guerras y a las tensiones entre una perspectiva local frente a un impulso de internacionalización que poco ha tenido que ver con las posturas individuales de los artistas italianos. Así, la Bienal le pertenece a Venecia, pero al tiempo no le pertenece a nadie, en este territorio tan laberíntico y de difícil acceso, lugar del turismo, de grandes cruceros y pequeños gondoleros que intentan sobrevivir vendiendo la experiencia de un paseo romántico en esa especie de no lugar.

Los relatos dispersos sobre la bienal

Ahora bien, una de las principales dificultades historiográficas sobre la Bienal de Venecia consiste en realizar un balance suficientemente comprensivo y exhaustivo de este evento, propósito que difícilmente podríamos alcanzar en unas cuantas páginas. Su dimensión y complejidad desestimulan, en principio, cualquier impulso individual – o incluso institucional – para realizar un balance crítico de esta monumental muestra. Sin embargo, quiero resaltar algunos esfuerzos colectivos para rastrear los

alcances de este mega-evento a partir de los diversos relatos y contra relatos que se han construido en torno a su historia.

Como señala Clarissa Ricci (2010) en *Starting from Venice. Studies on the Biennale* – el texto tal vez más teórico sobre la Bienal –, aunque la institución ha sido objeto de varias investigaciones, hay muchos aspectos que permanecen aun sin develar o que requieren una mayor indagación; sobre todo porque la literatura curatorial que surge particularmente durante la década 1990 deja por fuera un análisis exhaustivo de este modelo, sus alcances y evoluciones y puntualiza más bien en los aspectos de su crítica, centrada en considerarla demasiado anacrónica y agotada. Y esto es algo que sin duda resulta paradójico sobre todo a la luz de una bibliografía reciente que pretende revisar la historia de las exposiciones¹¹.

Podemos tomar algunos de los ejemplos de los libros más emblemáticos sobre teoría de la exposición en donde la reflexión sobre la Bienal de Venecia aparece de manera marginal como contrapunto de otros modelos de bienales. Esto es palpable en revisiones tales como *Thinking about exhibitions* (Greenberg et al., 1996) o *The Biennial Reader* (Filipovic et al., 2010) o, incluso, en la investigación de Bruce Altshuler en *Salon to Biennial: exhibitions that made art history* (2008) y *Biennials and Beyond: exhibitions that made art history* (2013), así es necesario destacar que en ningún caso citado los autores se centran en abordar explícitamente el modelo desarrollado por la Bienal de Venecia.

Con respecto a su trayectoria es notable la falta de textos sistemáticos sobre su historia. Así, la mayoría de las publicaciones surgen en contextos muy particulares, casi siempre conmemorativos, pero definitivamente poco críticos. Precisamente uno de los pocos proyectos historiográficos de gran ambición panorámica es el texto *The History of the Venice Biennale 1895-2005* escrito por Enzo Di Martino (2005) quien ubica periodos relacionados con el origen hacia 1895; la primera bienal hasta la gran guerra; el periodo comprendido entre las dos guerras; de 1948 hasta su reforma en 1973 y, como periodo contemporáneo de 1974 hasta 1995, para finalmente abarcar el nuevo siglo de historia de 1996 a 2005. Esta revisión, sin bien es bastante completa su mayor defecto es precisamente la falta de profundidad sobre varios tópicos de las ediciones que quedan apenas mencionados y que evidentemente han dado espacio a otros enfoques centrados en aspectos particulares¹².

Sin duda un texto clave para la comprensión de los momentos más políticos de la Bienal durante los sesentas es *The Venice Biennale 1895-1968 from salon to goldfish bowl* (1969), del curador y crítico Lawrence Alloway, que presenta una estructura no cronológica por capítulos, con varios insertos de imágenes de vistas de exposición, imágenes de obras y una lectura que reúne diferentes periodos a partir del análisis de archivos y de catálogos. Una de las cuestiones que con mayor lucidez resalta Alloway es puntualizar que el estudio sobre la Bienal de Venecia posibilita la comprensión del arte en relación a su distribución más que a su producción. Es decir, frente a una historia del arte centrada en estudiar grupos de artistas o la obra de arte como objeto de reflexión, los estudios sobre las bienales amplían la forma de entender el arte como parte de un sistema de comunicación (Alloway, 1969:14). Este enfoque y cambio de perspectiva es sin duda esencial para todos los textos que más adelante hacen parte de la literatura sobre la historia de las exposiciones hoy por hoy aceptado plenamente como campo de estudio, particularmente desarrollado en los programas de museología y estudios curatoriales.

En este sentido, Alloway aborda su análisis sobre la Bienal entendida como una entidad a través del tiempo, centrándose en el punto de vista de su vocación internacionalista y su conexión con el mercado

del arte después del periodo fascista de 1942. El autor resalta el cambio de la Bienal bajo su compromiso con los nuevos artistas, principalmente con los de la generación pop, tales como Robert Rauschenberg quien ganó, para sorpresa de todos, el premio León de Oro en 1964. Al crítico le interesa construir una historia que se fija en el detalle, en los escándalos que rodean algunos premios de la Bienal, en todas las intrigas y la corrupción que se supone rodea al evento. De otra parte, el crítico profundiza en el estudio de la Bienal de 1968 y comenta el ataque que los estudiantes italianos y otros militantes realizan a esta institución; más que por su radicalidad, Alloway señala este instante como un momento de inflexión en donde la Bienal supera ser un lugar informativo y de recopilación de datos del acontecer artístico hacia un modelo más decididamente político (*Ibidem*: 24). Como agente externo a la bienal, Alloway no está comprometido en exaltar exclusivamente lo positivo del evento y en este sentido, su relato muestra una clara independencia de posición.

A contrapelo de estos relatos panorámicos, podemos resaltar el gran esfuerzo que la misma institución ha invertido para sistematizar la memoria de este mega-evento con la creación en 1928 del Archivo Storico delle Arti Contemporanee (ASAC)¹³. El archivo es el lugar obligado de consulta para conocer a profundidad cada uno de los aspectos de la historia de esta vasta institución, principalmente a través de la correspondencia y la prensa que deja cada una de las versiones, además de preservar en excelente estado el registro fotográfico de las muestras. Como señala Bruce Altshuler (2010) una de las características más valiosas de los archivos de exposiciones, como el de la Bienal, es que proporciona el material para rastrear el cambio o la falta de cambio a lo largo del tiempo. Así, el archivo continúa siendo ese lugar esencial para estudiar las transformaciones aunque también para poder realizar análisis comparativos.

ASAC se ha encargado de preservar el material documental y archivístico resultante de las actividades de la Bienal y, adicionalmente, realiza la conservación de catálogos de exposiciones italianas y extranjeras e igualmente posee una completa documentación de recortes de prensa que reseñan lo acontecido durante las diferentes versiones; esporádicamente, ASAC se encarga de la organización de exposiciones sobre la historia de la institución, como la que se realizó en 1976, para inaugurar el nuevo espacio que albergaba los archivos y documentos en el restaurado Palazzo Ca' Corner della Regina (Di Martino, 2005).

Esta 37ª versión de 1976 fue una de las primeras muestras en donde la Bienal comienza a través del medio de la exposición a reflexionar sobre su propia memoria. Esta actividad se puede poner en paralelo a los esfuerzos que el curador italiano Germano Celant (1940-2020) realizó a través de su famosa exposición Ambiente/Arte situada en el pabellón central Giardini di Castello. En esta muestra, a través del recurso de la reconstitución, se trató de reflexionar en torno a algunas manifestaciones pioneras del siglo XX en donde obra y exposición coinciden, bajo la idea del ambiente. Esta exposición resulta hoy un hito para la historia bajo la reflexión sobre el *remake* de exposiciones, aunque algunas de estas reconstituciones se encontraban simplemente recreadas a partir de reproducciones de fotografías; así, se puede constatar que la exposición de Celant combinó la reconstitución física con el recurso de la documentación a partir del archivo fotográfico. Con ello queremos señalar que es hacia los años setentas que surge este impulso por historiar la exposición a través del recurso de la reconstitución y que este puede ponerse en paralelo con el reconocimiento del valor del archivo histórico de la Bienal. Un archivo que a través de su historia se ha encontrado en ocasiones a la deriva o se ha encerrado durante algunos periodos trasladado de un lugar a otro. En momentos tan inciertos como el actual, se ha decidido que este archivo permanezca separado de su origen, a una distancia que es conveniente

por razones de conservación, pero de difícil acceso para quienes lo tienen que consultar en Porto Maghera.

Sin embargo, este esfuerzo de preservación del archivo no se ve acompañado en la misma proporción por reflexiones o exhibiciones sobre la propia trayectoria sino más bien responde a impulsos, más o menos esporádicos, que muestran la historia de la Bienal a través de exposiciones documentales como la que realizó en 2013 el curador italiano Massimiliano Gioni junto con la colaboración de ASAC, dentro de la versión Il Palazzo Enciclopedico. O, el más reciente en 2020 bajo el título *de Le muse inquiete: La biennale di fronte alla storia* (La musa inquieta: la Bienal de frente a la historia)¹⁴. Tomando el título de la famosa pintura de Giorgio De Chirico (1988-1978), *Las musas inquietantes* de 1916-18, expuesta en la Bienal después del fascismo en 1948. Esta exposición intentó conmemorar el 125º aniversario de la Bienal y coincide con el aplazamiento de la 17ª Bienal de Venecia de Arquitectura para 2021.

En esta exposición conmemorativa, por primera vez en toda la historia de la Bienal, las secciones (Arte, Arquitectura, Cine, Danza, Música y Teatro) se ponen de acuerdo para realizar una muestra sobre la historia global de la institución y para encontrar posibles conexiones y narraciones transversales (Alemani, 2020). Según la curadora y encargada de la 59ª Bienal Cecilia Alemani, contemplada para realizarse en 2022, el material de esta muestra está basado en el archivo que constituye la última musa. Esta es una forma de respuesta que la Bienal propone a nuestro presente, una exposición de los archivos de la Bienal, que no pueden ser visto por un público internacional sino local dadas las imposibilidades actuales de traslados a la ciudad de Venecia.

Ante la imposibilidad de traslados físicos y la restricción a la circulación de público internacional, la exposición utiliza en su lugar la metáfora del viaje en el tiempo, teniendo en cuenta los momentos fundamentales de la historia de la Bienal durante el siglo XX, poniendo en paralelo la historia de Italia y la historia de un mundo profundamente convulsionado. La Bienal, como sugiere Alemani (2020), ha sido el testigo de los cambios y de las crisis como una especie de “sismógrafo” que graba los temblores de la historia.

En este sentido, vemos que las bienales en tiempos de crisis ya no aspiran solo a ser el lugar para mostrar el arte más avanzado, sino posiblemente un lugar de reflexión y de investigación tal vez más pausado y menos espectacular. Las crisis sin duda enseñan eso: la pausa necesaria, no para que el arte se detenga, ya que sin duda se continuarán produciendo obras pertinentes, sino para desacelerar el frenesí que nos lleva a ninguna parte. Como señala Altshuler (2010), este giro autorreflexivo esencial se ha venido configurando como una necesidad que nos interpela más allá del impulso por hacer exposiciones hacia un cierto carácter introspectivo.

Ahora: “Que vivas en tiempos interesantes”

En 2019, la versión 58ª Bienal de Venecia se presentó bajo un título que visto a la luz de la coyuntura causada por la crisis del coronavirus resulta por lo menos enigmático y casi profético: *May you live in Interesting Times* que puede ser traducido al español como “Que vivas en tiempos interesantes” y que es tomado a su vez de una expresión inglesa, traducción de una supuesta maldición china. Según la indicación de *Quote Investigator* sobre los orígenes de esta frase, la primera coincidencia conocida aparece en un periódico de marzo de 1936, *The Yorkshire Post*, en Inglaterra, pronunciada por un diplomático, Austen Chamberlain, quien había pasado algunos años de su servicio en China. Esa forma de maldición se relaciona con el contexto a las violaciones de tratados de los nazis que se ha utilizado en otros contextos políticos. Vista hoy, podría interpretarse como una mala suerte de “la maldición que

ha caído sobre nosotros. Pasamos de una crisis a otra. Sufrimos una perturbación y una conmoción tras otra” (O’Toole, Garson, s. f.).

Aunque pudiera entenderse como una bendición o como la interpreta el presidente de la Bienal de Venecia Paolo Baratta, puede ser una simple invitación a considerar el rumbo del ser humano (Baratta; Rugoff, 2018). La frase es usada de manera irónica: vivir en un tiempo interesante implica vivir en una época llena de peligro y ansiedad. Sin duda, los tiempos de nuestro presente se plantean con menor esperanza hacia el futuro y, al contrario, plagados de gran incertidumbre, de *fake news* y *alternative facts*¹⁵; mientras que los tiempos poco interesantes serían aquellos, tal vez ya pasados, que se alejan de nuestro presente apocalíptico tan lleno de miedos y agonías. Al poner este título a la Bienal, se confirma una de sus sentencias más recurrentes: la que señala que la Bienal se adelanta a los tiempos, como señala Di Martino, “la Bienal ilumina los eventos sucesivos más cercanos de nuestro presente” (2005: 68).

En el texto de presentación del catálogo, Baratta (2019) destaca que ante los tiempos nuestros tan interesantes y tan llenos de cambios, lo que puede hacer la Bienal como institución es prestar atención a la evolución del mundo y del mundo del arte, siendo sensible al “espíritu de la época”, pero también firme en ciertos puntos, que podrían entenderse como aquello que la Bienal, pese a sus reestructuraciones y crisis, mantiene como permanente: de una parte, Baratta apuesta por una continuidad al ser “una exposición internacional compleja”. Esta estructura se relaciona con las numerosas exposiciones promovidas por los países que no necesariamente dialogan entre sí, dado que históricamente cada país cuenta con gran autonomía para escoger la propuesta participante y es difícil que se cruce con la exposición internacional. Esta última, como se sabe, hace décadas se organiza bajo la orientación de un curador nombrado como director artístico bajo un tema general. Es decir, desde el origen vemos esa permanencia de la vocación internacional que se ha mantenido y que, en parte, explica el éxito de este modelo.

De otra parte, la experiencia de la bienal muestra una combinación de exposiciones individuales de países sin un tema común y una exposición central dirigida por un curador casi siempre de renombre internacional. Hay que señalar que bien entrados los años setentas, la dirección artística se encargaba a un curador italiano local entre los que se destacan Germano Celant (*Ambiente/Arte* en 1976) y Achille Bonito Oliva (*From Nature to Art, Art to Nature* en 1978). Así, el modelo más decididamente autorial surge en los setentas, con un tema general, como la versión de 1972 dedicada a *Opera o comportamiento* dirigida por Mario Penelope y que inaugura una forma con títulos enigmáticos que preserva la Bienal hasta la actualidad. Este modelo se ha reafirmado con el nombramiento del curador casi siempre extranjero, lo que genera siempre gran expectativa y, a su vez cada pabellón se presenta con su propio curador, forma que se viene implementando desde 1993, primero como prueba y definitivamente desde 1998. Es decir un modelo dual que ha aumentado en gran medida la participación no solo de artistas invitados sino también de curadores para los pabellones nacionales (Baratta, 2013: 17).

Sin embargo, es evidente que este modelo deja muchos interrogantes para el visitante quien a menudo se confronta con una falta de relación entre la temática general de la curaduría central y las propuestas de los pabellones internacionales. Se supone que los pabellones guardan una cierta adherencia al tema central, pero en realidad esa relación es más o menos abierta. Baratta (2019) señala que, durante su gestión, otro de los paradigmas que sin duda más se ha discutido está ligado al giro global del arte. Aunque esta era una intención desde la apertura del evento, en la realidad, este asunto ha sido más

complejo: no todos los países pueden participar, ya que no todos los países pueden pagar esas cuotas costosas de alquileres de sitios históricos en Venecia. Y aunque la palabra “apertura” suene aún muy incluyente está lejos de la realidad para muchos países¹⁶.

Supuestamente, la propuesta del director artístico Ralph Rugoff¹⁷ de la 58ª Bienal consistía en una revisión crítica de ese modelo que canónicamente ha conducido al protagonismo de la exposición principal de la Bienal diseñada para el pabellón central y la proposición de un tema general, ya que según el curador casi todas las bienales que actualmente se realizan tienen temas similares (Heinz-Norbert y Rugoff, 2019). La respuesta crítica a una exposición que pareciera no tenía límites en cuanto a su expansión espacial, ya de por sí bastante ilimitada, se decantó hacia una selección un tanto más restringida de 79 artistas, la mayoría vivos y que nacieron durante la década de 1980¹⁸ cada uno exponiendo dos obras “desdobladas” en dos propuestas distintas, una para el Arsenal y otra para el pabellón central. Así, en 2019, Rugoff declaró en una entrevista para el *New York Times* que cada una de las versiones de la Bienal es una historia diferente “a veces está a la altura de las circunstancias, a veces no” y sobre su determinación de reducción del número de participantes afirmó que “más grande no siempre es mejor”. (...) Así, “el formato de la exposición no siempre se presta a una escala gigantesca” (*Ibidem*).

La apuesta central de Rugoff se dividía en dos exposiciones, la del Arsenal llamada “proposición A” y la del pabellón central del Giardini, “proposición B”. Aparentemente, el curador buscaba que ambas proposiciones difirieran significativamente, lo que implicaría que cada artista se presentara con una propuesta radicalmente diferente, situación que en la práctica sucedió solo parcialmente. Aunque, el curador ha defendido que tuvo en cuenta esta extrema diversidad de las prácticas y las investigaciones de los artistas que llevan a diferentes tipos de obras. Lo que sí queda manifestado es el interés del curador en demostrar que hay artistas que pueden ir en direcciones muy distintas y que eso no siempre implica una contradicción en sus propuestas. Sin embargo, este enfoque “bipolar” de la curaduría y tan propio de nuestro tiempo en cuanto a nuestras posturas políticas se queda en el papel. En la muestra, en la mayoría de casos, era fácil encontrar, en un espacio o en el otro, las correspondencias, más que las diferencias de las propuestas de cada artista, limitando esa radicalidad de enfoques que supondría para cada artista mostrar los dos lados disonantes de sus apuestas creativas. Vemos en este gesto curatorial de una “economía de intención” una tendencia que prefigura el nuevo presente de la Bienal y que sin duda cuestiona su necesidad de crecimiento desmesurado como modelo agónico. Al respecto, Rugoff (2019) señalaba que la experiencia de la Bienal con tanta acumulación de obras se estaba convirtiendo en un problema sobre todo para la audiencia internacional ya que simplemente “no es posible digerir tanto arte a la vez” (*Ibidem*).

Al recorrer los espacios, el visitante se encontraba con obras de artistas bastante reconocidos dentro de la escena del arte contemporáneo global, tales como Jimmie Durham, Arthur Jaffa, Jean-Luc Moulène, Rosemarie Trockel, Chris Marclay, Teresa Margolles, Hito Steyerl, Stan Douglas, Cyprien Gaillard, Ryoji Ikeda o Dominique Gonzalez-Foerster, pero también una gran cantidad de artistas recientes hijos de generaciones de la era posdigital como Ed Atkins, Jon Rafman o Ian Cheng. En este sentido, Rugoff no sólo equilibra los dos espacios, sino busca un contraste de generaciones que se ven involucradas tanto por un radical presente como por recuperar algunos temas y apuestas de artistas más consagrados.

De otra parte, podemos poner otro indicador sobre la evaluación de la Bienal en conjunto a través de las nominaciones en donde se puede destacar el reconocimiento a la trayectoria de un artista como

Jimmie Durham (1940-) quien ganó el León de Oro y es conocido por la diversidad de lenguajes que atraviesa su obra, así como por su activismo en relación al reconocimiento de los pueblos nativos norteamericanos.

En cuanto a las representaciones de los pabellones internacionales seguramente el más visitado después de recibir el premio del León de Oro fue el pabellón de Lituania que sin duda muestra cómo el performance y lo teatral han ganado un protagonismo renovado en las varias versiones¹⁹. Este trabajo realizado bajo la colaboración de Lina Lapelyte, Vaiva Grainyte e Rugile Barzdiukaite es una forma de opera *Sun & Sea (Marina)* que, aunque ya había sido presentada en la galería Nacional de arte de Vilnius en 2017, adquiere otra connotación bajo el marco de la bienal de Venecia. De manera voyerista y a través de una escalera se accede a un palco a través del cual se puede ver el escenario de una playa artificial, en la que mujeres y hombres, la mayoría acostados, claramente relajados, a veces cantan en piezas para solos y cantos grupales sobre los cambios climáticos de nuestro planeta, al tiempo que toman el artificial sol junto con niños o los perros que ladran. Este acto aparentemente cotidiano, al ser trasladado al espacio, nos hace pensar en todo lo que hemos perdido en este maravilloso espectáculo de comunidad como en una especie de paraíso perdido o tal vez como advertencia sobre la imposibilidad de este tipo de escenas que serán cada vez más artificiales si no cuidamos el planeta.

De otra parte, se encontraba la obra del artista afroamericano Arthur Jaffa quien también recibió el León de Oro al mejor participante de la exposición del pabellón central. Él obtuvo un reconocimiento por su video *The White Album* en donde aborda el tema del racismo. A través de mezclas de fragmentos de imágenes documentales y falsos documentales, de hombres blancos con armas se expresan ideas sobre la “supremacía blanca” en contextos que sugieren la violencia en las calles en Estados Unidos. Estas imágenes muestran la propia relación que el artista tiene con la raza blanca y que refleja las tensiones entre ver a los blancos como “demonios” y también tener sentimientos de amor hacia ellos; es decir, muestra el propio posicionamiento del artista frente a las situaciones raciales y su propia compleja relación con los blancos en una sociedad racista y de otra parte, el artista exhibe una instalación de dos ruedas grandes que hace alusión tanto a las cadenas de montaje de carros mineros de Estados Unidos como a las cadenas de la esclavitud (Heinz-Norbert, 2019).

Con estos premios se confirma que la Bienal viene comprometiéndose altamente con los temas de la actualidad tales como los asuntos ecológicos, las poblaciones excluidas y las formas de racismo. Esta “agenda política” sin duda es posible que se afirme aun más tras los eventos de la situación de crisis mundial que deja la pandemia. Es decir, con distancia crítica de las noticias falsas, los artistas abordan estas contradicciones para afirmar cada vez mas esos “aspectos precarios de la existencia actual, incluidas las diversas amenazas” (Heinz-Norbert y Rugoff, 2019). Efectivamente, estas propuestas no aspiran a cambiar el orden mundial, y tal vez menos a cambiar el orden político, pero sí, como sugiere el curador, el arte en un mundo tan caótico y desesperanzador sigue siendo una guía porque nos permite situarnos ante tantas ideas contradictorias desde puntos de vista que nos permiten comprender la complejidad del mundo; evidenciar estas posturas sin duda sigue siendo un reto para la Bienal de Venecia en particular y para las bienales en general.

Referencias

- ALEMANI, C. *The Disquieted Muses. When La Biennale Meets History-Presentation*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=e2ammCAo4Bc>. Acceso en: 11 enero 2021.
- ALLOWAY, L. *The Venice Biennale, 1895-1968: From salon to goldfish bowl*. Londres: Faber and Faber, 1969.
- ALTSHULER, B. *Salon to Biennial: Exhibitions that made art history*. Londres: Phaidon, 2008.
- _____. Exhibition history and the Biennale. En: *Starting from Venice: Studies on the biennale*. Milán: Et al, 2010, p. 17-28.
- _____. *Biennials and Beyond: Exhibitions that made art history*. Londres: Phaidon, 2013.
- BARATTA, P. A research-exhibition. En: *Il Palazzo Enciclopedico*, Venecia: Marsilio, 2013.
- _____.; RUGOFF, R. *May you live in interesting times: Biennale Arte: short guide*. Venezia: La Biennale de Venezia, 2018.
- CATENACCI, S. Beyond the Giardini of the Biennale: Some considerations on a supposed model. En: *Starting from Venice: Studies on the Biennale*. Milán: Et al., 2010, p. 78-96.
- DI MARTINO, E. *The History of the Venice Biennale: 1895- 2005 : visual arts, architecture, cinema, dance, music, theatre*. Venecia: Papiro Arte, 2005.
- _____. *La Biennale di Venezia, 1895-2013: Arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*. Venecia: Papiro Arte, 2013.
- FILIPOVIC, E., HAL, M. van, y ØVSTEBØ, S. (eds.). *The Biennial reader*. Bergen: Bergen Kunsthall, 2010.
- GREENBERG, R., FERGUSON, B. W., y NAIRNE, S. *Thinking about exhibitions*. Londres; Nueva York: Routledge, 1996.
- HEINZ-NORBERT, J. Conversaciones con Arthur Jaffa: A la sombra del color de la piel. *Kunstforum International*, Colonia, v. 261, julio 2019.
- HEINZ-NORBERT, J.; RUGOFF, R. Ralph Rugoff: El juego del pensamiento abierto. Entrevista con el comisario de la 58a Bienal de Venecia. *Kunstforum International*, Colonia, v. 261, julio, 2019.
- MULAZZANI, M. *Guide to the pavilions of the Venice biennale since 1887*. Milán: Electa, 2014.
- NAYERI, F.; RUGOFF, R. A Playful Curator Takes on a Tough Gig at the Venice Biennale. *The New York Times*, abril 10, 2019. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2019/04/10/arts/design/ralph-rugoff-venice-biennale.html>. Acceso en: 20 de enero 2021.
- O'TOOLE, GARSON. May You Live in Interesting Times. *Quote Investigator: Exploring the Origins of Quotations*. Recuperado 13 de enero de 2021, de <https://quoteinvestigator.com/>
- RICCI, C., y VETTESE, A. *Starting from Venice: Studies on the biennale*. Milán: Et al, 2010.
- VOGEL, S. B. *Biennials – Art on a Global Scale*. Viena; Nueva York: Springer Verlag, 2010.

Notas

* Angélica González Vásquez es profesora e investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. E-mail: angmgonzalezvas@unal.edu.co. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9848-8945>.

¹ Históricamente se ubica la Bienal de Venecia como la primera en su género. Realizada desde 1895, seguida de la Bienal de Whitney en 1932, la Bienal de Sao Paulo en 1951 y, años más tarde, seguida por la documenta de Kassel de 1955, mencionando algunas de las más relevantes. El momento de inicio de este tipo de evento sería necesario distinguirlo del proceso de proliferación y aceleración que se sitúa, a nivel mundial, desde los años 1980, bajo el llamado fenómeno de "bienalización" y que consistió en un crecimiento, sin precedentes, de bienales en diferentes latitudes; por citar algunas de ellas: la Asian Art Biennale Bangladesh en 1981, la Bienal de la

Habana en 1984, la Bienal de Estambul en 1987, la Bienal de Lyon en 1991, la Bienal de Dakar en 1992, la Bienal de Gwangju en 1995 y de Shangai en 1996.

² Como precisa Sabine Vogel (2010), el término bienal se deriva de la palabra latina *biennium* que alude a un periodo de dos años. Ella afirma que es un marco que puede aplicarse no solo a exposiciones de arte, sino también a festivales o incluso a conferencias. Es debido a la primera y más conocida exposición de este tipo – la Biennale di Venezia – que el término se utiliza a menudo para las exposiciones de artes visuales. La palabra con el tiempo puede englobar mega-exposiciones que tienen lugar cada tres, cuatro o cinco años como es el caso de la documenta de Kassel.

³ A menudo se olvida que uno de los objetivos de la Bienal fue la venta de obras, a través de una oficina de ventas que se mantuvo hasta su nuevo estatuto en 1973. Esta oficina fue eliminada tras las protestas de 1968 por considerar que este espacio era un lugar para la “comercialización del arte”, visto en ese momento como algo enteramente negativo (Di Martino, 2005: 62).

⁴ Nos referiremos en este texto solamente a la Bienal de artes visuales antes llamada “bienal de bellas artes”. El estatus de la Bienal fue definido desde 1928, bajo el cual se declara un ente autónomo a través de una agencia que provee la organización de la exposición (Alloway, 1969). La Bienal de arquitectura se incorpora a la Bienal de Venecia, en principio, como una sección en 1980 y luego desde 1982, alternando con la Bienal de artes visuales. También hacen parte de la Bienal los festivales internacionales de música contemporánea desde 1930, la Bienal de teatro, desde 1934, realizada anualmente y la muestra de cine desde 1932. Mientras que la bienal de danza es más reciente, desde 1999.

⁵ Para una historia de la construcción y reestructuraciones de los pabellones nacionales ver (Mulazzani, 2014).

⁶ A menudo como relato fundacional se reseña que la idea de la exposición surgió de un pequeño grupo de artistas y de amantes del arte que se reunían a finales del siglo XIX en el Caffè Florian en la Plaza San Marcos, entre ellos, Riccardo Selvatico, un poeta e intelectual que hacia 1890 es alcalde de Venecia hasta 1895. Fue él quien ayudó a impulsar la idea de una exposición de bellas artes de carácter internacional para la ciudad. Este carácter internacional se limitó en principio a los países occidentales aliados. Mientras que el crecimiento exponencial de países no occidentales es solo un fenómeno reciente bajo la lógica de la globalización.

⁷ Este pabellón ha recibido diferentes nombres tales como Palazzo Pro Arte, Palazzo Internazionale, Palazzo Centrale, Padiglione Italia o más recientemente Padiglione centrale.

⁸ Es necesario recordar que, la zona en donde se desarrollan las sedes principales se encuentra en uno de los extremos de la laguna sur occidental denominada Castello, lugar favorito de los venecianos para pasear. Gracias a su estratégica ubicación apartada del ruido de las calles del comercio veneciano, en 1886, la zona se convirtió en sede la Exposición Nacional de Arte prevista para el año siguiente y proto-modelo de la bienal (Mulazzani, 2014).

⁹ Con la primera guerra mundial, la Bienal sufre un periodo de suspensión en la construcción de pabellones hasta los años 1920 que se renueva con España (1922), República Checa y Eslovaquia (1926), Estados Unidos (1930), Dinamarca (1932). En 1932, se decide cerrar la zona de Giardini di Castello por saturación, usando como extensión la isla de Sant’Elena para los nuevos pabellones y para ello se crea una nueva estructura alargada dividida por varios pabellones: uno, central para las artes decorativas de Venecia, y los demás, Serbia, Egipto, Polonia y Rumania (1932). Esta estructura se encontró más adelante flanqueada por dos pabellones laterales de Austria (1934) y de Grecia (1934). Después de la segunda guerra, se da una renovación con pabellones de estilo moderno sobre la avenida principal de la Punta della Motta tales como el pabellón de Israel (1952), Suiza (1952), Venezuela (1956), Japón (1956), Finlandia (1956), Canadá (1958), Uruguay (1960), Países Nórdicos (1962), Brasil (1964), Australia (1988) (Mulazzani, 2014).

¹⁰ El periodo de 1980 se caracterizó por la intensificación de eventos y por la expansión de las sedes sobre la ciudad, también por la inclusión del Arsenal, una base naval, que antes era un lugar de producción de barcos y de equipos de armamento, situado en la zona de Castello. Hoy es un espacio en donde también se conservan algunos navios históricos. Por su estructura, el Arsenal cuenta con edificios en forma de grandes galpones y espacios abiertos. Así, el Arsenal ha aumentado cada vez más en importancia, hasta constituirse en un lugar fundamental junto con el Giardini para las actividades de la Bienal (Mulazzani, 2014: 19).

¹¹ Estas “zonas grises” sobre la Bienal se pueden notar particularmente en el libro que revisa específicamente este modelo, *The Biennial Reader* (2010), una compilación que surge del producto de los diálogos en la Bienal contemporánea en Bergen, Noruega. Si tomamos, por ejemplo, el texto de Rafal Niemojewski (2010) que hace un análisis comparativo entre la Bienal de Venecia y la de la Habana, el autor deja claro que la intención es cuestionar esa idea tan difundida de la Bienal de Venecia como génesis de la forma de bienal contemporánea que Niewojekiski ve más claramente en la bienal de la Habana. Y así, la Bienal de Venecia es vista como un viejo fantasma de una idea borrosa pseudo-contemporánea pero incesantemente anacrónica.

¹² Enzo Di Martino (2013) ha publicado una actualización en italiano de *The History of the Venice Biennale 1895-2005: visual arts, architecture, cinema, dance, music, theatre*. La gran diferencia entre las dos versiones es el importante volumen de anexos que vienen a completar su obra.

¹³ ASAC mantiene la documentación de la Bienal con la creación de una colección especializada en monografías de artistas y catálogos, revisión de periódicos internacionales y fotografías de exposición. La documentación no solamente concierne las versiones de arte visual de la Bienal sino también de las bienales de arquitectura, cine, música, danza y teatro. Desde 2008, se encuentra hospedado en un galpón ubicado en el Parque científico y tecnológico VEGA en Porto Marghera y abierto principalmente a investigadores.

¹⁴ Exposición abierta al público entre el 29 de agosto hasta el 8 de diciembre de 2020. La exposición se cerró el 5 de noviembre de 2020 de acuerdo con las medidas del gobierno italiano para contener la pandemia de coronavirus.

¹⁵ En el contexto de la Bienal el curador toma prestados estos términos del ambiente político norteamericano tan acostumbrado a la propagación de noticias falsas principalmente durante el gobierno de Donald Trump, en un momento en donde nos enfrentamos a través de las redes a formas de dar la información que cada vez son más polarizantes; como expresa Ralph Rugoff, las noticias que solo confirman lo que ya creemos y en donde todos se encierran en sus pequeñas burbujas de información (Heinz-Norbert y Rugoff, 2019).

¹⁶ Recordemos que, en 1980, el curador suizo Harald Szeemnan (1933-2005) junto con el crítico e historiador Achille Bonito Oliva (1939) diseñaron “Aperto” una nueva sección para la bienal dedicada a los jóvenes artistas. Esta sección funcionó hasta 1997. El término

apertura se retoma en 1993, como título general de la versión *Aperto'93* que pretendía abrirse a otras escenas emergentes particularmente de China.

¹⁷ Ralph Rugoff (1957-) es director de la Hayward Gallery de Londres desde 2006 y su formación se dio primero a través de la crítica de arte en revistas como *Artforum* y *Parkett*.

¹⁸ En la versión curada por Okwui Enwezor (1963-2019) de 2015 con el título *All the World's Future* participaron 136 artistas, mientras en la versión curada por Christine Macel (1969-), *Viva Arte Viva*, participaron 120 artistas.

¹⁹ Durante la famosa Bienal de protesta contra la dictadura chilena de 1974 y sus actividades derivadas en 1975, se promovió una amplia programación de teatro en lugares insólitos tales como los antiguos astilleros de la isla Giudecca. Gerzy Grotowsky organizó un seminario teatral en San Giacomo en Paludo, igualmente el Living Theatre dio una serie de espectáculos en la Piazza San Marco, con lo cual es evidente que la bienal en varios momentos ha sido el escenario para los cruces interdisciplinarios. Esta tendencia de arte performático ha estado en el centro de la exposición *All the World's Futures* del Pabellón central en la 56ª Bienal de Venecia de 2015, en la que el curador nigeriano Okwui Enwezor (1963-2019) ocupó el espacio central de la exposición bajo el rótulo de "Arena" con una serie de eventos a realizarse durante los siete meses de la bienal con conferencias, performance, películas y eventos musicales. Adicionalmente, la obra principal de Karl Marx se escuchaba en sesiones de 30 minutos bajo la puesta en escena del artista británico Isaac Julien.

Artículo recibido en febrero de 2021. Aprobado en abril de 2021.

Artigo recebido em fevereiro de 2021. Aprovado em abril de 2021.