

¿Para qué sirven las bienales?

For what it's worth the biannuals?

Santiago Olmo*

RESUMO: Tomando em consideração a crise do modelo bienal, que converteu as bienais em eventos restritos às férias, aborda-se a possibilidade de uma transformação ou mudança de modelo. A partir da experiência concreta na organização da XXXI Bienal de Pontevedra (Espanha), que com o título *Utrópicos* abordou o âmbito cultural da América Central e do Caribe, o autor do texto, Santiago Olmo, curador da bienal, levanta possíveis soluções. A importância da conexão da bienal com a educação e formação, salientando tanto aspectos informativos como de investigação, é um dos elementos essenciais. A conexão com o contexto, a ativação de redes de colaboração e a consciência de que existem públicos e não apenas um tipo de público, ajuda a compreender os desafios que enfrentam os grandes eventos. A renovação do modelo bienal implica revisar a função que atualmente tem a arte na sociedade. Um dos mecanismos ensaiados em Pontevedra é a utilização do formato exposição para por em diálogo as obras e os artistas. Deste modo, pode evitar-se a marginalização dos efeitos colaterais enquanto se reivindica a utilidade e o serviço público que oferece a bienal como mecanismo para compreender a complexidade do mundo atual.

Palavras-chave: bienal; arte; sociedade.

Tomando en consideración la crisis del modelo bienal, que ha convertido a las bienales en eventos cercanos a las ferias, se aborda la posibilidad de una transformación o cambio de modelo.

A partir de la experiencia concreta en la organización de la XXXI Bienal de Pontevedra (España), que con el título de *Utrópicos* abordó el ámbito cultural de Centroamérica y el Caribe, el autor del texto, Santiago Olmo, curador de la bienal, plantea posibles soluciones.

La importancia de la conexión de la bienal con la educación y la formación, subrayando tanto aspectos divulgativos como de investigación, es uno de los elementos esenciales. La conexión con el contexto, la activación de redes de colaboración y la conciencia de que existen públicos y no un solo tipo de público, ayudan a comprender los retos a los que se enfrentan los grandes eventos.

La renovación del modelo bienal implica revisar la función que tiene el arte actualmente en la sociedad. Uno de los mecanismos ensayados en Pontevedra es la utilización del formato exposición para poner en diálogo las obras y los artistas.

De este modo pueden evitarse la marginalización de los eventos colaterales mientras se reivindica la utilidad y el servicio público que ofrece la bienal como mecanismo para comprender la complejidad del mundo actual.

La crisis del modelo bienal

En 2005, el diseñador y curador español Andrés Mengs, publica y envía por correo una postal en la que retoma las disparatadas palabras de un representante político vasco en la rueda de prensa de Manifesta 5¹, celebrada en 2004 en San Sebastián: “Exigimos bienales todos los años”.

La postal cae como una bomba de profundidad en un momento en el que la bienal, como forma expositiva, vive uno de sus momentos más eufóricos y dorados.

El impacto de la frase tuvo y tiene un sentido brutalmente crítico que, en la situación actual, merece algo más que una reflexión y obliga a repensar cuál es el modelo más adecuado para potenciar la distribución artística en un momento en que la crisis económica mundial se alimenta con la psicología del miedo.

Robert Storr cita, en su conferencia *Las bienales ¿foro para el arte o salón global?*² (2007), un total de 110 Bienales en todo el mundo, lo que significa que cada año se celebra un promedio de 55 bienales.

Las bienales se han expandido y difundido porque constituyen un elemento de dinamización cultural y social. Una ciudad se pone en el mapa a través de una bienal ya que promueve una rápida adquisición de protagonismo mediático.

Cualquier operación en favor de la transformación de la imagen de una ciudad y en su transmisión mediática resulta siempre más fácil y eficaz mediante una

1 Manifesta es una bienal europea itinerante cuyos objetivos han sido estrechar vínculos entre los países que componen la Unión Europea. Impulsada por la fundación Manifesta con sede en Rotterdam, se celebró en esta ciudad en 1996, en Luxemburgo en 1998, en Ljubljana en 2000, en Frankfurt en 2002, en San Sebastián en 2004, en 2006 fue cancelada debiéndose celebrar en Nicosia, por problemas políticos, en 2008 en Trentino-Süd Tyrol, en 2010 en Murcia y en 2012 tendrá lugar en Limbourg. www.manifesta.org

2 Conferencia pronunciada en la Fundación ICO en Madrid el 30 de marzo 2005. www.fundacionico.es

Bienal que a partir de un plan general urbanístico que suele despertar en la sociedad la sospecha de intereses ocultos y de tipo especulativo. Obviando las farragosas discusiones urbanísticas y concursos de planes generales, una bienal constituye un primer paso de “lavado o blanqueo de cara”. La fase ejecutiva de la transformación efectiva suele llegar a través de unos juegos olímpicos, unos mundiales de fútbol o cualquier acontecimiento deportivo internacional de relieve, desde las regatas a la fórmula 1.

Las bienales, en tanto que transmisoras de arte, ayudan a comprender desde otros parámetros, los retos que la transformación del uso de los espacios públicos impone. Es precisamente la mirada crítica del arte la que actúa como sismógrafo social y permite vislumbrar hacia donde deben dirigirse ciertas líneas de actuación. En especial, aquellas líneas más conflictivas que pueden entrar en colisión con el cuerpo social: la intervención artística, atenúa el choque en un primer momento y es, incluso, capaz de moderar las tendencias radicales (liberales) del mercado urbanístico. En cierto modo el arte suele proponer una visión reformista, si aceptamos la metáfora política. En el arte contemporáneo funciona una línea activista (frecuentemente captada por las bienales) que opera a través de sus intervenciones de forma terapéutica en la ciudad, restañando las heridas urbanas, subrayando los valores de la cultura popular e indicando como estos valores deben resguardarse al tiempo que denuncia la urgencia de resolver problemas como la insalubridad o la degradación, quizás no tanto como para elevar sino para dignificar el nivel de vida.

Sin embargo el efecto de transformación producido por las bienales en estas líneas de actuación es frágil si no se mantiene una acción continuada y, a menudo, la acción queda limitada al corto plazo. Con el paso del tiempo estos efectos transformadores se diluyen.

El modelo de Bienal ha ido acercándose al formato de “Salon” francés del siglo XIX, asumiendo cada vez más los mecanismos de una feria comercial, mediante la intervención y participación de galerías y coleccionistas. Algo inevitable en la línea dominante de economía de la privatización que, sin duda, dinamiza por un lado pero, por otro, domestica, reduciendo y limitando la capacidad de transformación efectiva y afecta de manera decisiva a la conexión con los públicos y el contexto social.

En estos últimos años el modelo aparece agotado o con síntomas de estar en crisis (también como la economía, por una cierta actitud especulativa). La precariedad, sin embargo, no reside tanto en la reducción de los presupuestos económicos disponibles, como en las ideas y en los procedimientos, en la ausencia de discursos efectivos que conecten con la ciudadanía, más allá de los meros efectos mediáticos.

Las bienales en los últimos años 2000 han recogido y aupado trabajos muy espectaculares pero también muy costosos. Su naturaleza efímera hace que los recursos se dilapiden sin que quede un poso o una huella para la ciudad y para la ciudadanía. Las bienales han propiciado un circuito de nombres y artistas que tiene un inmediato reflejo en el ranking del mercado.

En un video del artista cubano Lázaro Saavedra una anécdota banal se hace ácida crítica. En una fiesta (de artistas), un personaje de aspecto interesante, sentado en un sillón. Llega otro y se sienta enfrente con intención de establecer un diálogo:

“hola, has participado en la Bienal de Venecia?”

“No”

“Has participado en documenta?”

“No”

“Has expuesto en el MoMA?”

“No”

“Ah, bueno, adiós”.

Recientemente un amigo artista relataba un desayuno en Witte de With, uno de los centros de arte más prestigiosos de Europa, en el que un grupo de artistas invitados a la exposición comentaban en qué bienales había participado cada uno. Una conversación que iba organizando un ranking tácitamente aceptado, no tanto por el interés de las obras, como por el número de invitaciones que había recibido cada uno.

De hecho, el mainstream de los últimos años se ha construido, en cierta manera, a través de las invitaciones a bienales. De este modo se han ido formando difusos lobbies que mantienen un circuito de nombres. Romper con todo eso es, no solo necesario, sino también saludable para empezar a mirar las obras de otra manera y, sin duda, para cuestionar la espectacularización del arte que es sinónimo de entretenimiento y ocio en el mejor de los casos y, en el peor, se podría definir como el túnel de la bruja o arte de Luna Park.

Sin duda, una de las primeras señales de alarma fue dada por la 28 Bienal de São Paulo, comisariada por Ivo Mesquita en 2008. Su decisión fue prescindir de la exhibición de obras en la Bienal y generar un silencio visual que permitiera una reflexión, centrarse en la redefinición de un modelo que permitiera volver a tomar arranque. Algo más de un mes antes de la inauguración de la Bienal prevista para el 26 de octubre, los días 15 y 16 de septiembre, se celebra en Sotheby's de Londres, la subasta en la que el tiburón en formol de Damien Hirst es adquirido en 12 millones de dólares por un auténtico tiburón de los negocios, Steven Cohen, el mismo día en el que Lehman Brothers anuncia su quiebra. Todo un símbolo de lo que estaba ocurriendo.

La crisis estaba servida e Ivo Mesquita se adelantaba a los acontecimientos. La bienal fue fuertemente criticada a pesar de que constituyó una operación teórica impecable con la que consiguió generar reflexión entre artistas y curadores, implicar al público y optimizar recursos.

Por ejemplo, el catálogo de la exposición estaba formado por nueve entregas de un periódico gratuito distribuido en la ciudad (con una entrega cada semana de bienal) incluyendo noticias, intervenciones, relatos, cómics, juegos de palabras cruzadas, etc. Una vez concluida la bienal cualquier persona podía disponer del catálogo. Se propicia la participación del público a través de eventos.

La Bienal do Mercosul, en 2007 y 2009, emite otras señales, al subrayar la importancia de las visitas guiadas y los proyectos educativos, liderados y dirigidos por los artistas. No es casual que sea en Brasil donde las alarmas salten antes. El dinamismo y la conciencia crítica de la escena brasileña avalan este tipo de decisiones, aunque hay que considerar que en la Bienal de Mercosul 2007 el comisario es Gabriel Pérez Barreiro, español con dilatada experiencia en Estados Unidos y América Latina, y en la siguiente edición de 2009 la comisaria, Victoria Noorthorn, es argentina.

En Porto Alegre los proyectos educativos se empiezan a desarrollar en colegios de la ciudad un año antes de que comience la bienal. Los alumnos desarrollan trabajos a partir de los temas de la bienal y allí son expuestos. El propósito en Porto Alegre es generar la participación de los públicos y estrechar el vínculo con el contexto, así como transformar la bienal en una herramienta que sea útil y prolongue en el tiempo sus efectos.

Pontevedra Utrópica

Partiendo de estas premisas el encargo para asumir la dirección de la Bienal de Pontevedra se convierte en un reto que debía tener en cuenta la situación de crisis y quiebra del modelo bienal. Se trataba pues de pensar en un formato adaptado a las necesidades y especificidades del contexto local. A través de la conexión con las posibilidades que ofrecía lo local había que buscar soluciones que transformaran la bienal en algo útil, conectado con el contexto, recuperando, en lo posible, una vitalidad capaz de incidir en el entorno.

La Bienal de Pontevedra tiene un formato pequeño, a escala con la ciudad (80.000 habitantes, aunque su entorno inmediato costero engloba una conurbación de algo más de 600.000 habitantes) y en relación a un presupuesto muy ajustado para este tipo de eventos, fijado en 300.000€

que, con diversas aportaciones de entidades colaboradoras, se aproxima a los 500.000€³.

La Bienal de Pontevedra fue creada en 1967, desde la Diputación Provincial de Pontevedra, con el formato clásico de evento artístico competitivo, en convocatoria abierta, con una sección nacional y otra internacional que, al desarrollarse en los meses de verano, tenía una función de dinamizadora en relación con el turismo. Pontevedra se encuentra situada en el centro de las Rías Bajas, la zona costera gallega de mayor actividad marisquera. Aunque capital de la provincia, no es su motor económico y tampoco su mayor núcleo de población, que está situado a unos 25 km. al sur, en Vigo, uno de los puertos más dinámicos y activos de la península Ibérica.

La Bienal es para Pontevedra un importante activo cultural, y propició hace algunos años que la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo, se instale en la ciudad, junto a otras facultades como Ciencias Sociales o Ciencias de la Educación, en el proceso de descentralización y ampliación de la universidad de Vigo.

La Bienal ha pasado por diversas etapas de decadencia, recuperación y revitalización. Su organización (a través de la Diputación) se ha mantenido ligada al Museo Provincial de Pontevedra que posee una relevante colección artística y antropológica, repartida entre varios edificios.

3 Han participado de manera decisiva en la financiación de la Bienal la Xunta de Galicia (gobierno autónomo de Galicia), el programa cultural Xacobeo (con motivo del Año Santo Compostelano), AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo) y Autoridad Portuaria de Vilagarcía de Arousa.

Para la XXXI edición que se celebra en 2010 centrada en Centroamérica y el Caribe, al contrario de lo que había ocurrido en los últimos años, la figura del comisario general y del curador artístico recae en la misma persona.

Cuando a finales de 2009 se iniciaron los trabajos de organización, fue prioritario poner en marcha un equipo, una web y una oficina, pues no había una infraestructura estable. En otras ediciones el propio museo ponía en marcha el proyecto. En esta ocasión apenas hubo colaboración salvo la cesión de espacios.

El núcleo del equipo de organización estuvo formado por Tamara Díaz-Bringas, responsable de coordinación y curadora adjunta, y Begoña Mateos Badía, responsable de producción. Virginia Pérez-Ratton, desempeña una asesoría curatorial y Teorética, la fundación que dirigió hasta su muerte, fue una pieza inestimable en la coordinación. Se trata de un equipo muy exiguo, en los mínimos, que trabajó a contrarreloj.

Las líneas programáticas del proyecto llevaron al título, *Utrópicos*, que condensa la visión dinámica de una región compleja y fragmentada, que es

4 En la organización territorial española, la Diputación es una institución de ámbito provincial, y se ocupa de la gestión de intereses económico-administrativos de una provincia coordinando la acción de los diversos ayuntamientos del territorio.

presentada como un espacio de intensa producción cultural en direcciones muy diversas. La tensión de la idea de utopía en el trópico viene a subrayar la manera imaginativa y novedosa en la que la creación artística y literaria, cinematográfica y de pensamiento, que se ha desarrollado en el siglo XX en esta región del mundo, ha propuesto una mirada crítica y un compromiso con la realidad.

La XXXI Bienal de Pontevedra se ha planteado fundamentalmente desde dos puntos de partida teóricos:

1.- Crisis del modelo bienal. La crisis se ha manifestado esencialmente como una conversión de las bienales en repertorios internacionales de tendencias y en vitrinas de últimas novedades de moda. Ante estos síntomas de degradación y trivialización se imponía una reflexión sobre las quiebras del modelo y una exploración sobre los mecanismos que permitieran tanto una expansión de los dispositivos expositivos en relación directa con el contexto social y cultural de la ciudad, como su conversión en un espacio de conocimiento y archivo sobre un tema concreto.

2.- Conversión del dispositivo bienal en una investigación que potencia una visibilización articulada. En el fondo esta idea tiende a alejar a la bienal de la feria para acercarla a un modelo riguroso tipo documenta.

Utilizando un esquema temático, en el caso de *Utrópicos* el ámbito artístico y cultural de Centroamérica y el Caribe, la intención era transformar la bienal en un espacio de investigación que permitiera una presentación articulada del tema, trabajando en la selección de obras y artistas desde la pertinencia, estableciendo un esquema de montaje de diálogo y relaciones entre obras que abriera hacia una comprensión no solo de cuestiones artísticas sino también de problemáticas sociales, políticas y culturales, generando un espacio de visibilidad para la región.

La exposición como modelo de articulación

El diálogo con el contexto cultural local ha constituido otra de las prioridades de la Bienal, en esta búsqueda de nuevo modelo.

En anteriores ediciones la mirada internacional tendía a dialogar con la escena local, pero de una manera en la que se soslayaba la pertinencia sobre la importancia ocasional de obras y artistas. Así ocurre frecuentemente en

muchas bienales. Quizás debido a que la bienal suele ser entendida más como un dispositivo neutro, como un espacio de exhibición de novedades, que como un proyecto de investigación y dialógico respecto a temas e ideas. En Pontevedra salvo excepciones, la presencia de artistas españoles o gallegos en las diversas ediciones priorizaba el reflejo de las tendencias y los posicionamientos más actuales.

En *Utrópicos* una idea central fue establecer una mirada de diálogo entre Galicia y Centroamérica y el Caribe, no solo desde la actualidad, sino también desde el pasado y la historia que ofrecía además el soporte de la colección histórica del museo. Por todo ello y para mejor articular lo expositivo la estructura de la bienal consistió en establecer secciones de trabajo que se reflejaran en el formato de exposiciones. Exposiciones que fueran entendidas como fragmentos, micro-exposiciones que abordaran temas, que pudieran ser leídas como capítulos de un recorrido, pero también de manera independiente, y que mantuvieran un rigor argumental de coherencia temática y a la vez de puesta en relieve, de visibilización.

La reivindicación del mecanismo exposición dentro del dispositivo bienal, permitía renovar y revitalizar a esta última, mediante el mantenimiento de un fuerte discurso argumental.

Considerando que Centroamérica y el Caribe son regiones que actualmente no poseen demasiada visibilidad internacional como contextos, sino que su conocimiento se apoya por lo general en figuras individuales que han alcanzado relevancia en la escena internacional, el dispositivo exposición permitía poner de relieve lo colectivo, y facilitaba una mejor comprensión de las ideas que subyacen en las obras así como de los procesos de producción.

Por otro lado y de una manera muy singular, el Caribe ha sido exhibido en los últimos años incidiendo en aspectos ligados a los ámbitos de la cultura popular y subrayando elementos de carácter religioso. El planteamiento temático de las exposiciones de la bienal, aunque puede aludir ocasionalmente a estos aspectos, pretendió mostrar fundamentalmente una imagen que conecta con una dimensión de modernidad y de compromiso con la realidad.

Una decisión muy importante fue la de integrar en la Bienal exposiciones ya realizadas y producidas en Centroamérica y que estuvieran disponibles para viajar. De este modo lo que se pretendía subrayar era, no solo otra mirada curatorial y un discurso capaz de producir exposiciones con equivalentes estándares de calidad, también la idea era presentar una exposición como una obra, que reflejaba una escena local profesional y seria. Esto fue posible con

Migraciones - Mirando al sur, una muestra curada por la crítica y curadora independiente guatemalteca Rosina Cazali, que reunía diversas instalaciones, proyecciones y obras que giran entorno a la idea de migración en el interior del istmo. La exposición, financiada por la red de centros culturales de España de la Agencia Española de Cooperación Internacional, concluyó su itinerancia por diversos países de América Latina en Pontevedra y permitió a la Bienal poder contar con esta institución como colaborador y partner.

El formato exposición permitió intervenir en el interior de las colecciones arqueológicas del museo, instaladas en un pazo del siglo XVIII, insertando algunas piezas contemporáneas con referencias formales y críticas a la historia en la presentación del acervo que mantiene en el tipo de vitrinas e iluminación un aspecto antiguo y anacrónico. El museo ofreció un decorado y contexto perfectos para *Fricciones*, una pequeña exposición con trabajos del artista colombiano Nadin Ospina en los que se funden elementos propios de la cultura popular globalizada norteamericana, como Bugs Bunny o Mickey Mouse, en reproducciones de vasijas o joyas de tipo precolombino de las culturas mesoamericanas del área de Costa Rica, o ciertas piezas del artista gallego Olmo Blanco, en las que aparecen objetos cotidianos actuales decorados con motivos arqueológicos.

De este modo el visitante a la Bienal podía enlazar su visita con las colecciones históricas del museo, y al revés, el visitante interesado en el acervo histórico era invitado a conectar con el presente y ampliar su visita al núcleo de la Bienal en el nuevo edificio.

Como apertura de la Bienal, en el interior del nuevo edificio del museo, la exposición titulada *Ida y vuelta* proponía un acercamiento a Centroamérica y el Caribe a través de artistas gallegos que se vieron obligados a emigrar y exiliarse tras la guerra civil (1936-1939) en países de América Latina absorbiendo elementos locales en su arte, utilizando numerosas obras pertenecientes al acervo del museo. Temas como la herencia africana aparecen como un hilo conductor en esa ida y vuelta constante. El resto de exposiciones se articulan como capítulos: *el aguacero, la siesta el cañaveral, el tabaco* que se apropia de un verso del poeta cubano Virgilio Piñera, aborda la interrelación del trabajo, la economía de la plantación, los problemas sociales y políticos, la violencia de las maras y la violencia política, el turismo, las revoluciones y la guerrilla, el tratado de libre comercio; *Migraciones - Mirando al Sur* como exposición invitada; *Archivación* un dispositivo realizado por la artista gallega Carme Nogueira, en forma de escenario y aula en cuyos bancos corridos se han encastrado pantallas de ordenador, para visualizar una selección de performances de artistas de toda la región,

subrayando la dimensión socio-política de esta práctica; *Tras-misiones*, una selección de proyectos formativos y educativos fundados por artistas en Centroamérica y el Caribe, que ofrecen una mirada distinta al panorama de la región, conectando con la experiencia de las Misiones Pedagógicas de la II República española durante los años 30.

Dentro de esta constelación de exposiciones se inserta un centro de documentación, que debe ser considerado como una sección expositiva más, aunque con algunas especificidades. El centro de documentación se presenta como una biblioteca que reúne literatura, ensayo y catálogos de arte; un archivo de producciones videográficas, diversos puestos de conexión web a sites y proyectos de la región y una discoteca de producciones musicales. El visitante puede disponer de ellos a la carta, en un espacio habilitado en forma de biblioteca-sala de estar. Es un espacio para ser utilizado como una herramienta de estudio, para quien desee conocer más y más allá de la propia exposición. Está concebido para el público curioso pero sobre todo para profesionales que deseen profundizar en el tema.

Su carácter expositivo se basa en el modo efectivo de ofrecer conocimiento de obras y contenidos audiovisuales que no están expuestos en otras secciones expositivas, pero que podrían estarlo desde otras perspectivas o discursos: tiende a privilegiar la inclusión frente a la selección, sin pretender ni mucho menos la totalidad.

Un dato interesante es que aunque los documentos y libros puestos a disposición del público no estaban protegidos por detectores magnéticos, no hubo que lamentar ninguna sustracción.

Esta estructura de exposiciones permitía poder romper con el concepto de lo colateral, que en muchas bienales relega a los márgenes por ejemplo al discurso teórico y al cine, convirtiendo las “actividades colaterales” en espacios de reflexión que ayudan a leer lo artístico.

El cine, que en los últimos años ha sido un medio de gran influencia y relevancia para el arte, se ha convertido en esta bienal en un espacio complementario de lectura para la región centroamericana y el Caribe a través de un ciclo (proyectado alternativamente en Vigo y en Pontevedra) que se planteaba como si fuera una exposición. Fueron seleccionados documentales tan relevantes para la actualidad sociopolítica como *Quien dijo miedo: Honduras de un golpe* de Katia Lara sobre el golpe de estado en Honduras, que se estrenó en Europa en la Bienal; *Wet Back* de Arturo Torres sobre el drama de la emigración centroamericana a lo largo de México y en

dirección a los Estados Unidos o *La vida loca* de Christian Poveda, sobre la violencia de las maras (gangs, bandas delictivas) en El Salvador. También fueron proyectados largos de ficción como *Lo que soñó Sebastián*, dirigido por el escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, autor de la novela y del guión; Gasolina del también guatemalteco Julio Hernández o *Camino* de la costarricense Ishtar Yasin.

Las dos publicaciones de la Bienal constituyeron una parte esencial del proyecto. Se editó un primer volumen *Utrópicos Roteiro/Guía/Guide*, con la descripción pormenorizada de los contenidos y estructurado al modo de una guía, en edición trilingüe gallego, español e inglés. Un segundo volumen *Utrópicos Contexto/Context* reunía una selección de textos teóricos sobre los diversos temas abordados en el plano expositivo, manteniendo la lengua original gallego y español en el mismo plano con traducción al inglés.

El primero se sitúa en estrecha relación con el tono divulgativo de los textos de sala, y el segundo con el tono reflexivo del centro de documentación. Lamentablemente los libros no fueron puestos a la venta y tampoco distribuidos como estaba previsto y no han llegado suficientemente al público.

No obstante es posible descargar gratuitamente las publicaciones en pdf desde la web de la bienal: www.bienal.depo.es

La Facultad de Bellas Artes y el Laboratorio de Mediación

En otro orden de cosas se plantean como prioridades, aspectos cada vez más importantes y esenciales: potenciar dispositivos educativos y pedagógicos que faciliten el acceso y comprensión de las prácticas artísticas contemporáneas, desarrollar proyectos de intervención urbana en el espacio público que propicien la apertura de un debate sobre los usos de lo público como redundar en su transformación, y establecer una red de colaboraciones con instituciones culturales de la ciudad y de la provincia que convirtiera a la Bienal en un soporte de integración y conexión.

Hasta 2008 la Bienal de Pontevedra se había desarrollado únicamente en la ciudad de Pontevedra y en recintos cerrados, con planteamientos expositivos convencionales. En esta edición gracias a una política de integración la bienal amplió su radio de acción a Vigo, Santiago de Compostela y Vilagarcía de Arousa.

Entre tanto en Pontevedra se ampliaron las sedes, integrando a la Fundación RAC, impulsada por el arquitecto y coleccionista Carlos Rosón, que presentó

dentro del programa de la Bienal una exposición de la artista cubana Tania Bruguera; mientras que en las salas de la Facultad de Bellas Artes y la Escola Superior de Restauración y Conservación de Bens Culturais de Galicia, se exhibieron proyectos artísticos conectados con la formación y la educación.

Uno de los logros más destacables de la Bienal fue la colaboración y la integración de la Facultad de Bellas Artes en las actividades, ya que nunca antes había habido una participación activa, explorándose las posibilidades de campo de prácticas que ofrece un formato bienal, más allá de las habituales colaboraciones asistenciales en el montaje.

Su acción se desarrolló básicamente en dos planos, en la producción de contenidos en el ámbito pedagógico y de mediación y en el plano participativo y expositivo.

Por una parte los alumnos de 4º curso dirigidos por la profesora Paloma Cabello, desarrollaron proyectos de difusión, mediación y educación, para la bienal desde una perspectiva artística y como trabajo de fin de curso. Todos los proyectos se englobaron en el Laboratorio de Mediación. Los proyectos incluyeron cuentacuentos y visitas guiadas, acciones de difusión en las calles y plazas de la ciudad con lecturas de textos literarios y poemas, proyección de videos documentales y entrevistas a artistas participantes en la bienal previamente realizados o talleres para niños. Numerosas actividades se complementaban con un servicio de café (centroamericano) gratuito. La mayoría de los trabajos fueron realizados en grupo y tuvieron una gran aceptación. Por ejemplo uno de los proyectos, titulado *Son las 5, las 9 en Managua*, consistió en la preparación de un desayuno centroamericano, con la ayuda de una escuela de hostelería y restauración, coincidiendo con el horario de apertura de la bienal.

Por otro lado se propuso lanzar una convocatoria abierta a todos los alumnos y profesores de la Facultad para la realización de proyectos que serían presentados y expuestos en una de las salas del museo dentro de la programación de la bienal. El tema de la convocatoria fue el racismo, y para ello se reutilizó el lema “Todos somos negros”, extraído de un artículo de la constitución de Haití de 1804 y lanzado por la red de Conceptualismos del Sur en internet en 2008.

No se pretendía con la convocatoria exponer obras, sino transformar el museo en un espacio de discusión, de presentación y de debate, que la sala se renovara cada cierto tiempo, que el público participara con las obras y que se sintiera interpelado por el problema del racismo. En este caso concreto

se buscaba minimizar al máximo el sentido de la exposición y subrayar la condición inacabada o inconclusa del proyecto como punto de partida para un debate y la interacción con el público desde los procesos. Cada tres semanas se organizaba una apertura-presentación de manera que la sala cambiaba de aspecto y de contenido.

Cada uno de los profesores participó como coordinador de un grupo y algunos también como artistas. La sala se convirtió en un lugar de encuentro y de experimentación. Algunos participantes realizaron sus obras en el museo, trasladando temporalmente su estudio a la sala y trabajando durante las horas de apertura, en contacto con el público. Para la clausura de la bienal, “la sala de la facultad” acogió una performance.

La bienal convirtió el museo en un espacio abierto y de experimentación para el público, y un espacio de trabajo para la facultad. Las conferencias fueron presentadas en los espacios expositivos, en aquellos entornos que tenían que ver con las temáticas tratadas. Las presentaciones de los artistas invitados tuvieron lugar en aulas de la Facultad de Bellas Artes y el ciclo de debates titulado *Subidos de tono* asumió el formato de un seminario, contando con la participación de los artistas invitados, así como la asistencia de alumnos y profesores de Bellas Artes.

Dentro de la sección de mediación, un aspecto muy relevante en la Bienal fue la participación del colectivo de arte sonoro gallego *Escoitar.org* que realizó una radio podcast insertada en la web de la bienal con presentaciones y entrevistas de los artistas participantes y un servicio de audioguías planteado como proyecto artístico, en el que los artistas explicaban sus propias obras.

El espacio público

Vilagarcía de Arousa, es un puerto comercial situado a 25 km. al norte de Pontevedra. Allí se realizaron diversas intervenciones en el espacio urbano en la zona portuaria, por parte de artistas gallegos y de la región centroamericana y caribeña con el objetivo de alterar y potenciar las posibilidades del entorno portuario, aunque sin penetrar en una dimensión de activismo, ya que los espacios no contenían problemáticas de tipo social, pero sí de articulación del paisaje urbano.

Las intervenciones en el espacio público suelen funcionar como propuestas abiertas en las que lo imprevisto desempeña un papel decisivo. En Vilagarcía los artistas se dirigieron hacia la resignificación de un entorno en proceso de degradación, mostrando, eso sí, nuevas posibilidades de uso. Por ejemplo,

las naves industriales que fueron intervenidas en sus fachadas por Federico Herrero (Costa Rica) y Nano 4814 (Galicia) inicialmente estaban destinadas a ser demolidas para dejar espacio a la construcción de un centro comercial. Sin embargo a partir del debate suscitado en la ciudad, se barajó la posibilidad que pudieran ser reconvertidas en equipamiento social y cultural, destinado a la creación de talleres para artistas o en espacios para actividades formativas.

Era la primera vez que en la Bienal de Pontevedra se procedía a realizar intervenciones en el espacio urbano y el hecho de que por primera vez la bienal saliera de la ciudad de Pontevedra generó muchas expectativas. Mientras que muchos quedaron defraudados por el carácter de las intervenciones, ya que en lugar de esculturas se encontraron con contenedores industriales pintados, murales que remitían al graffiti o una pista de skate realizada por Chemi Rosado, otros muchos, especialmente jóvenes, se ratificaron en sus gustos y preferencias.

Una bienal se dirige a “públicos” no a un único y abstracto “público”. Los retos de una bienal son también los de equilibrar a sus “públicos”.

Conclusiones

Utrópicos con sus éxitos y sus fracasos ha sido un proyecto experimental. La posibilidad de trabajar con una temática cultural tan precisa ha sido sin duda una de las claves de los éxitos, y la ausencia de un mayor lapso de tiempo de preparación una de las causas de sus fracasos.

No obstante uno de los aspectos más significativos de la experiencia es la constatación de que el modelo no es garantía de un mayor éxito o de un fracaso. Pero sin duda la consolidación de un determinado modelo afectará no solo a las formas de trabajar en el campo del arte, también influirá en el modo en que el arte sea entendido: conectado con el ocio o vinculado a la educación, y en este último caso el arte aparece como un servicio cultural público que conecta con lo simbólico. Una bienal sirve en definitiva como una herramienta o una estructura que permite un acercamiento a la complejidad de lo real, desde lo simbólico. Una bienal acaba siendo una estructura de mediación y de formación. En relación a la ciudad, su función tiene más que ver con la activación de la cultura que con la proyección de una imagen mediática.

En *Utrópicos* las diversas operaciones de romper moldes, fueron constantes y tuvieron el efecto de resignificar lugares y situaciones. Ciertamente tuvieron el efecto de acercar la Bienal a la facultad, a los artistas y al público en general, conectando con unos públicos y desconectando con otros, pero también la

distanciaron de la propia institución que la impulsó y del museo que la acogió en sus sede, probablemente más centrados en claves tradicionales. Aunque las cifras de visitantes suelen ser engañosas y a menudo no representativas de la calidad de un evento, la Bienal obtuvo un total de 41.000 visitantes (se incluyen los participantes en las diversas actividades y en las diversas sedes). Esta cifra es muy abultada si la comparamos con la de la anterior edición de 2008, que alcanzó los 5.000 visitantes. Sin embargo resulta más significativo el reflejo de la bienal y sus actividades en el ámbito mediático, tanto en el general como en el especializado. A pesar de tener una deficiente campaña de comunicación, el dossier de prensa alcanza las 250 páginas, fue elogiosamente cubierta por la prensa general y especializada y solo tuvo dos críticas negativas en diarios provinciales.

Aunque una bienal puede hacerse en un año, las bienales son cada dos años.

RESUMÉ: Considering the crisis at biennial model, which has been converted into events restricted to vacation time, this article discusses the possibility of a transformation or a change of its model. From a real experience on organizing the XXXI Biennial of Pontevedra (Spain), entitled *Útropicos*, which discussed the cultural scope of Central America and Caribbean, the author of the text - Santiago Olmo (curator of the biennial) points possible solutions. The importance of connecting the biennial with education and formation, stressing both information and investigation aspects is one of the quite essential elements of the discussion. The connection with the context, the activation of collaborative networks and the consciousness of the existence of audiences, and not only one single type of audience, help us to understand the challenges that these kinds of big events face. The renovation of the biennial model involves a renewing of the current art in society. One of the mechanisms pointed by Pontevedra is using the exhibition format to start a dialogue between them. Therefore the marginalization of the collateral effects could be avoided while the utility and public service offered by biennials as a mechanism to understand the complexity of the current world is demanded.

Mots-clés biennial;
arte; society.

Artigo
Recebido: 25/05/2011
Aprovado: 22/06/2011

Referências

OBRIST, Hans Ulrich. Uma breve história da curadoria. São Paulo: BEI, 2010.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção A)

RAMOS, Alexandre Dias (Org.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

THORNTON, Sarah. Seven Days in the Art World. New York: W. W. Norton & Company, 2008.

THOMPSON, John. El tiburón de 12 millones de dólares: la curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas. Barcelona: Ariel, 2009.

Documentos:

55^a Bienal de Veneza. STORR, Robert. Conferência: La Bienal: ¿Foro de Arte o salón global? Madri: Fundação ICO, 2006.

29^a. Bienal de São Paulo. Catálogo: Apresentação – texto de Ivo Mesquita.

XXXI Bienal de Pontevedra: Utropicos / Roteiro Utropicos / Contexto – Pontevedra, 2010.

VIII e IX Bienal do Mercosul (catálogos).

Documenta X, Catherine David. Hatje Cantz 1999.

Documenta XI, Okwoui Enwezor, Hatje Cantz, 2003.

Documenta XI, Plataforma 03. Creolization. Hatje Cantz, 2003.