

Bienalización. El caso español

José Lebrero Stals. Director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Autónoma de Bellaterra, Master en Diseño y Producción Multimedia Digital, por la Universidad La Salle-Ramón Llull (Barcelona). Cursó estudios de Historia del Arte y Ciencias Políticas en la Universidad alemana de Colonia. Ha desarrollado una extensa actividad académica relacionada con la producción artística. Actualmente es miembro asesor del comité técnico de adquisiciones del FRAC Rhône Alpes de Lyon desde 1998 y miembro del comité científico del Museo Picasso de Málaga. Ha sido colaborador habitual de diarios y publicaciones especializadas en arte contemporáneo, tanto nacionales como internacionales como *Lápiz*, *Flash Art*, *Parkett* o *Figura*. Responsable del Departamento de Exposiciones del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Macba (1996-2003). Con anterioridad había realizado un intenso trabajo de comisariado de exposiciones. Entre otras, monográficas de Mike Kelley, Luis Gordillo, Gerhard Richter, Txomin Badiola, Pep Agut y colectivas como *Toponimias*, *Antagonismos* o *Cámaras Indiscretas*. Ha colaborado con instituciones como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Fundació Joan Miró, el Kunst Palaast de Düsseldorf, el Folkwang Museum de Essen o el Museo de Arte Contemporáneo de Tokyo. Es director del CAAC desde el año 2003.



Introducció

Gràcies per donar-me la possibilitat de tornar a aquest museu, on vaig començar a treballar l'any 1996, i com que, a la meua edat, un comença a ser ja una mica sentimental, recordo que la primera o la segona xerrada que es va fer aquí va ser amb un artista que es diu Kawamata, que va ser invitat per l' actual conservadora en cap del Macba, Antonia Maria Perelló. Varem decidir en quatre dies, al darrer moment, de muntar una xerrada per parlar amb ell, en aquest mateix espai, on no teníem ni projector (va ser tota una història aconseguir-ne un) i, a més, ell parla japonès, o sigui que no sé com ho varem fer.

Deu anys després veig que aquesta institució ja compta amb unes infraestructures, un auditori en condicions, i que essent un dissabte hi ha molta gent, cosa que ratifica el bon criteri de l'Associació d'escollir aquest tema que desperta força interès. He de dir també que a la meua època això de conservador en cap no existia, es deia tan sols "responsable d'exposicions", perquè per tema de jerarquies això de que hi haguessin molts caps no agradava gaire. Ara, afortunadament, tot això s'ha anat normalitzant. I ho explico per una raó, perquè potser per la feina que faig, que fem, juntament amb les meves col·legues curadores, som espectadors privilegiats de quelcom que, finalment, és el punt important de tota aquesta història, és a dir, de quines maneres l'art contemporani va trobant, buscant, situant el seu discurs dins d'una societat, dins d'un sistema artístic que, certament, en aquests darrers deu anys, per parlar d'un temps històric dins l'estat espanyol, s'ha anat fent més complex, ha anat creixent i donant peu a situacions inimaginables l'any 1996, com que amb el nou segle arribarien les biennals d'art contemporani internacional. A les tres ciutats de les quals parlaré, Barcelona, València i Sevilla, hi ha, o hi ha hagut, intents de crear un tipus d'esdeveniment amb una periodicitat bianual o triennal de caràcter internacional. Això potser ens ajuda a treure'n alguna conclusió o extreure'n nocions

sobre les que després m'agradaria parlar. El 1996, aquest tema no existia, si algú volia saber què era una biennial, si podia se n'anava a Venècia o altres biennals.

És cert el que deia l'Anna Maria Guasch referint-se a Sevilla, entre el que és local i la tradició. Parlant del que és local i del que és internacional, crec que és molt relatiu, depèn molt de des d'on es mirin les coses. Actualment, s'inaugura a Tànger, al Marroc, una Filmoteca, un fet històric molt important per a un país amb una memòria cinematogràfica pràcticament nul·la, no perquè no existeixin una tradició i unes pràctiques de creació d'imatges, tant en la pràctica fotogràfica com en la d'imatges en moviment, sinó perquè fins ara ningú no s'ho havia plantejat. I és interessant que sigui precisament Tito Barrada, un artista d'origen marroquí amb projecció internacional (serà portada del proper número de la revista *Artforum*) qui ha posat la seva energia a obrir aquest espai recuperant un vell cinema de Tànger i convertir-lo en filmoteca, lloc de memòria, de reflexió, de discussió i de debat. Aquest fet, que des de Barcelona pot semblar molt perifèric, vist des de Sevilla i, jo, a nivell personal, el trobo molt internacional. Crec que la qüestió d'allò local també és molt interessant a Sevilla. Per exemple, en referència a Triana, un barri separat del centre de Sevilla per un riu, on encara hi ha gent gran que quan creua el riu, que és força petit, diu que va a Sevilla. Per tant, avui dia encara a molts llocs del món, creuar un riu és traspasar una situació local i entrar en un món que és diferent. Aquesta realitat m'ofereix una visió privilegiada que ajuda a relativitzar tot això.

A partir d'ara, prosseguiré en castellà.

El fenómeno de las bienales

El fenómeno de las bienales de arte contemporáneo, en el manejo y especulación cultural como asunto colectivo y, por lo tanto, como asunto o cuestión de poderes que se negocian sin interrupción en el marco del sistema artístico, interesa, y no poco. Prueba de ello es la celebración de este encuentro internacional con tal éxito de público (en Sevilla creo que sería muy difícil, un sábado por la mañana, lograr convocar a tantas personas como hay aquí) o el hecho que una de las detractoras habituales de las bienales internacionales (y de la de Sevilla) en la prensa cultural española, les haya dedicado tanto espacio dos semanas seguidas en el suplemento cultural de *El País*. El caso, evidentemente, interesa. Acostumbrados, o malacostumbrados últimamente en el estado español, a un debate crítico escaso y frecuentemente, ya de modo alarmante, orientado en no pocas ocasiones a defender intereses particulares descalificando incluso al supuesto contrario y, por lo tanto, acostumbrándonos a leer que, para confirmar la posición personal se deteriora sin escrúpulos la de los otros... acostumbrados, pues, a demasiados encontronazos locales en los medios de comunicación especializados o suplementos culturales que tratan el arte contemporáneo, la celebración diríamos "globalista" de las bienales internacionales suele animar el foro público. Dicho de otra manera más coloquial, una bienal anima el cotarro, es el único tipo de acontecimiento expositivo que hoy, en España, parece capaz de medirse con la feria de arte contemporáneo ARCO, la gran protagonista mediática de nuestra época artística en el estado español. En este sentido, las bienales reclaman esfuerzos adicionales y convocan al sistema del arte al completo, como se puede constatar en algunos medios de comunicación, pues fuerzan a crear suplementos culturales, obligan a desplazarse a ciudades a donde los que escriben sobre arte no suelen desplazarse habitualmente. Recuerdo a un artista alemán, Gerhard Merz, que decía hace mucho tiempo que una de las cosas buenas que tenía la Bienal de Venecia, desde el punto de vista de un artista como él, de cierta edad, contemporáneo de Blinky Palermo, es que era un buen lugar para ver a los colegas y encontrarse. No es posible justificar de este modo la inversión económica que suponen. Pero sí creo que, en este sentido, y en el caso español, las bienales de

arte sirven para convocar a los agentes del sistema del arte, personas que de un modo profesional, semiprofesional, académico o como aficionados, se encuentran en un lugar y se enfrentan a estas situaciones excepcionales. Esto en mi opinión es un hecho. Las bienales poseen la capacidad de articular el debate. Lo he podido comprobar profesionalmente en los tres lugares a los que me referiré en esta ponencia, Barcelona, Valencia y Sevilla. Tres ciudades aunadas históricamente en el mismo mar que cuentan con edificios de atarazanas, vinculación inevitable con el mar y el viaje. Todas ellas con historias muy dispares de modernidades por hacer.

Creo que las tres ciudades y su interés puntual, o casi permanente ya desde hace unos años, por hacer bienales tiene que ver con ese carácter y esa ansia de recuperar el tiempo y de modernizar, en un momento en que ya no se puede hablar ni de modernizar ni de posmodernizar. Pero parecen coincidir en el anhelo de asegurarse pasar la prueba de normalización contemporánea, tras cruzar sus correspondientes desiertos culturales y épocas grises, sus particulares experiencias de la dictadura franquista subjetivizadas por lo local y sus características peculiares, y superar el desarrollismo y los renacimientos propios de cada ciudad durante la transición democrática. Este tipo de operaciones culturales, se llamen olimpiadas, festivales de cine, bienales de cerámica de arquitectura o bienales de arte contemporáneo con carácter internacional, buscan, o suelen buscar, regenerar el ánimo cultural de la ciudad en cuestión. En los casos de Barcelona y Sevilla, para hacer memoria, este ánimo de recuperar la vida cultural, evidentemente unido a otras estrategias políticas en las que son relevantes la economía, la creación de infraestructuras, etc., encontró el punto álgido de excitación local en 1992, con la celebración de las olimpiadas en Barcelona y la Exposición Universal en Sevilla. Mientras que en Valencia, con una década de retraso, el momento de catarsis ciudadana y de gran inversión pública puede situarse a lo largo de una periodo de tiempo más extenso, y entorno a un proyecto que nace a mediados de los 90, el megaproyecto de la Ciutat de les Arts, aún no concluido, junto a la creación de la nueva mirada hacia el mar con la construcción de un gran puerto y enormes inversiones inmobiliarias y urbanísticas. Incluiría el asunto de las bienales en estas tres ciudades en el marco de estos momentos, voluntades e impulsos propiciados en ocasiones de forma evidente por la administración pública y, otras veces, desde iniciativas privadas que cuentan, no obstante, con la complicidad de la administración, como en el caso de Sevilla. Es interesante reconocer y recordar la razón de ser de este tipo de eventos, por lo menos en el caso español.

Por el hecho de haber podido pasar por las tres experiencias “bienaleras” de este lado del Mediterráneo, se me ocurrió responder a la amable invitación de los organizadores de este evento y abordar el asunto de las bienales en estas tres localidades, circunscritas en un breve período de tiempo (la trienal de Barcelona se hizo pública en el 2001, así que abarco unos 5 años). El caso español, al que me referiré, y en el que eludo casos como el de Pontevedra, Manifesta (celebrada puntualmente en San Sebastián) y otro tipo de exposiciones como PhotoEspaña que, sin llamarse bienal, es una exposición que cada dos años convoca la fotografía internacional sin provocar la misma contestación (aunque quizás sí otras) que la detectada en su momento en Barcelona, Sevilla y Valencia. En 2001 se dio a conocer públicamente la celebración de la primera edición de la trienal de Barcelona. Probablemente, algunos de los que estáis aquí no sepáis ni de su existencia. Estos días se halla abierta al público en Sevilla la exposición central de la segunda edición de la Bienal de Arte Internacional de Sevilla, *Lo desacogedor. Escenas fantasma en la sociedad global*, comisariada por Okwui Enwezor, último comisario de la Documenta de Kassel. Me refiero pues a un quinquenio suficientemente intenso y complejo del que intentar extraer, al final de esta intervención, una posible

conclusión a debate. Aunque como conclusión introductoria avanzaré que, en ninguno de los tres casos, una bienal de arte ha logrado aún incidir plenamente en la vida cultural de sus correspondientes ciudades.

La trienal de Barcelona desapareció, la bienal de Valencia vive un momento de transición frágil y a la BIACS de Sevilla le queda todavía mucho por hacer. En ninguno de los tres casos está clara la distinción entre contemporáneo e inmediato. Quizás en los tres la idea de inmediato ha sido, es o está siendo, más importante que una idea de contemporaneidad que responda a las demandas de una sociedad contemporánea compleja y de la situación cultural específica de cada uno de estos lugares. En ese sentido, creo que la inmediatez está ganando a la contemporaneidad. En Barcelona, por ejemplo, ganó. En la historia de una bienal que se precie de serlo no pueden faltar las dimisiones (las hay y las habrá en los tres casos), expulsiones, denuncias, traiciones y agresiones. Un acontecimiento público de este tipo se caracteriza porque intensifica, en un periodo de tiempo breve y frecuentemente con una importante inversión económica, la actividad y las expectativas de la ciudad en cuestión. Los tres proyectos que abordo ofrecen de todo ello suficiente material: dimisiones, expulsiones, denuncias, traiciones, agresiones... Podría parecer que la bienal, por lo menos en estos tres casos español-mediterráneos, sin polémica, sin algo de sangre, como se dice en Andalucía, no pudieran preciarse de serlo.

Como avanzaba anteriormente, estos acontecimientos artísticos han provocado tipos de contestación muy diferentes. A estas alturas de mi intervención alguien podría preguntarse ¿y el arte qué?, pues todavía no he hablado de arte, contemporáneo en este caso. Precisamente una de las cuestiones que parecen estar en juego en los tres casos son las posibles definiciones, y supuestas contradicciones, acerca de lo que en el tiempo actual se canoniza como arte contemporáneo, qué es y qué no es arte contemporáneo y, sobre todo, quién dice lo que tiene que ser y quién descalifica otras versiones, interpretaciones y maneras de narrar, como se dice ahora, la contemporaneidad y la historia. El resumen de las interpretaciones críticas surgidas a raíz de las diversas exposiciones que han tenido lugar en estos marcos urbanos (en el caso de la trienal de Barcelona, abrazada por el Macba, la Fundació Antoni Tàpies, el Centre Santa Mònica, otros espacios públicos de la ciudad), esa masa crítica de comentarios surgida de las muestras es, finalmente, insuficiente desde el punto de vista académico, porque nos plantea una nueva pregunta: ¿cómo aborda nuestra crítica, la del estado español, este tipo de producciones culturales? ¿Qué trazo ha sido posible delinear después de Valencia y Sevilla, por donde desde entonces han pasado unos 200 y unos 150 artistas respectivamente?

¿En qué han contribuido entonces a enriquecer el estado de la cuestión, el debate, las exposiciones pasadas y presentes en Sevilla? En los últimos seis años se han inaugurado, por lo menos que tengamos contabilizadas desde aquí, 33 nuevas bienales en el mundo. Este hecho invita a pensar en cómo están constituidos hoy los espacios sociales dedicados al arte, los lugares de exhibición pero también de producción. A menudo, las bienales son sólo una excusa y, por su propia metodología, potencian la creación de obras que a veces tienen una razón de ser efímera o muy específica y después desaparecen (o permanecen).

El gran número de nuevas bienales nos permite ahondar en la reflexión sobre la mayor o menor importancia de las producciones artísticas en las políticas culturales y la vida ciudadana en localidades como Barcelona, Valencia o Sevilla, los escenarios urbanos que he escogido para acercarme al tema. La cada vez mayor proliferación del modelo expositivo de la bienal sirve, al mismo tiempo, para pensar en que al modelo museo (aunque sé que es muy general

definirlo de este modo) le ha salido un fuerte competidor, capaz de hacerse con una parte relevante de los presupuestos públicos (y esto es un hecho muy importante) destinados a promoción y atención de la creación contemporánea, de hacerse con un espacio no desdeñable en los medios de comunicación y en las agendas de promoción de la cultura que lideran las clases políticas e incluso de empezar a jugar un papel en el marco de lo que se denomina industrias culturales. Y lo que me parece más interesante de todo ello, delimitar y abrir un espacio otro de significación más allá, más acá, o en otro lugar que en el tradicional espacio del museo, en ocasiones incluso antagónico con la propia práctica museística. Como se sabe, las bienales se vinculan en su origen a las exposiciones internacionales del siglo XIX y tienen como objetivo general conseguir reunir en una ciudad, en un periodo de tiempo determinado, y en muchos casos sólo fuera del museo, un número significativo de obras de arte de los lugares más diversos. En este sentido juegan la carta de la intensidad efímera, es decir, que suceda mucho en un periodo breve de tiempo. En su origen la bienal se crea como modelo expositivo cuyo objetivo era reunir, con un carácter periódico, un conjunto numeroso de obras de arte para algo que entonces era importante y puede que siga siéndolo: facilitar información sobre el estado de la cuestión artística. Quiero recordar que el modelo bienal ha demostrado su validez en numerosos campos. Creo que los debates varían cuando hablamos de bienales de arquitectura, de flamenco (como la de Sevilla, con 26 ediciones), de cómic, de investigación digital, como Artfutura, que lleva mucho tiempo y nadie cuestiona. Históricamente las bienales han servido más para ofrecer una visión diferente de la cosa artística, sus convulsiones, celebraciones, o la condición transitoria de la expresión artística, sus circunstancias presentes en el mundo legitimado del arte. Así pues, han servido más para eso que para inducir una tendencia o para reconocer académicamente una teoría. La primera edición la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla la comisarió Harald Szeemann, quien lamentablemente falleció al poco tiempo de inaugurarse. Quienes ya conozcan un poco este mundo, sabrán que es una de las grandes figuras del comisariado de la segunda mitad del siglo XX en Europa. Su propuesta era, desde mi punto de vista, muy diferente a la del actual comisario de esta segunda edición en la exposición *Lo desacomodador*, Okwui Enwezor, de origen nigeriano y decano de la facultad de Estudios Visuales en la Universidad de San Francisco. Dos generaciones muy distintas, dos planteamientos muy diferentes y de asuntos bastante divergentes, que uno planteaba de modo bastante ambiguo y el segundo de un modo más concreto. Curiosamente o no, ninguno de los 80 artistas de la primera edición de Sevilla aparece entre los 90 de la segunda.

El caso clásico de bienal informativa es el de la veterana Bienal de Venecia, que el año venidero celebrará su edición número 52. En ocasiones, y como factor complementario de la mera información, las bienales se han constituido en plataformas públicas en las que los expertos aportan una opinión o interpretación sobre la producción contemporánea (es el caso, por ejemplo, de las dos bienales referidas en Sevilla). Este sería el modelo interpretativo de opinión de comisario, diferente al de la Bienal de Venecia en sus orígenes, y es característico de la Documenta de Kassel, que no es una bienal sino un evento que se celebra cada cuatro años, a punto de llegar ya a su doceava edición. La Documenta nació con el objetivo de recuperar la modernidad perdida en el contexto de la Alemania derrotada de la Segunda Guerra Mundial, dato importante para comprender mejor cómo funcionan este tipo de eventos culturales. Poco a poco, se fue transformando en lo que podríamos denominar bienal de autor, que es lo que predomina hoy en la mayoría de los casos, un encargo a una, dos o tres personas para que den una opinión, o que interpreten, contextualicen o den parámetros de una serie de obras y propuestas en relación a una o varias ideas. No hay que olvidar los orígenes: la Documenta de Kassel fue la excusa para volver a recuperar la identidad moderna en

Alemania. En la Documenta de 1972, el comisario de la quinta edición, Harald Szeemann estuvo a punto de ir a la cárcel por haberse excedido en el presupuesto (no por hacer nada ilegal sino por un exceso de celo).

La Bienal de Venecia y la Documenta de Kasel, junto a la bienal de São Paulo, que este año celebra su edición número 27 y el Skulptur Projekte de Münster, un evento que se realiza cada diez años en la ciudad alemana y que tendrá lugar el año que viene coincidiendo con la Documenta de Kasel, han sido hasta mediados de los años 80 las principales opciones legitimadas por el sistema internacional del arte profesional y los cuatro grandes focos de atención del negocio artístico internacional en sus múltiples facetas. Sin embargo, la internacionalización definitiva del sistema artístico, que incluye a instituciones, artistas y todo tipo de agentes en el sistema del arte, provocó una auténtica revolución en una organización más o menos consensuada que, hasta mediados de los años 80, permitía que las cosas funcionaran sin grandes sorpresas. Esta internacionalización, considerada casi análoga a esa idea tan complicada y resbaladiza de la globalización, significó la aparición de muchos nuevos actores y escenarios (insisto, 33 nuevas bienales solo en los últimos seis años). La responsable de un centro artístico en Suecia, afirma que dicha internacionalización del sistema de arte da lugar a una pérdida de especificidad y contingencia: "Sin duda, mientras una economía global se desarrolla y se aproxima, todos los problemas son, en un sentido importante, globales, pero siempre con entonaciones locales, regionales, nacionales e internacionales". Si hago memoria y de ser esto cierto, a mediados de los años ochenta se detectó un cambio, empezaron a aparecer otras bienales, Estambul, Johannesburgo que daban cuenta de una nueva situación, aconteció en 1989 la caída del muro de Berlín. Y si todo ello lo llevamos a nuestro territorio, recordando que la trienal de Barcelona se hizo pública el 2001, veremos que quizá nuestros tres casos de Barcelona, Valencia y Sevilla llegan a este asunto, cada vez más complejo, no diré un poco tarde, pero sí algo rezagados. Lo que significa que su entrada en este circuito internacional precisaría una serie de reflexiones profundas respecto a dicho asunto, a esta internacionalización definitiva, la pérdida de especificidad del sistema artístico y de contingencia a la que se refiere la directora sueca. Como ya he comentado, es cierto que en el estado español se realizan de forma periódica, o excepcionalmente, otros acontecimientos expositivos (Pontevedra, San Sebastián o la futura primera edición de una nueva bienal sobre arte y paisaje que se está preparando en las Islas Canarias). No obstante, insistiré en los tres casos mencionados porque quizás nos den mejor cuenta de tres modelos de gestión político-cultural divergentes y casi simultáneos, así como de tres modelos de crítica cultural.

Barcelona. Me atrevería a decir que hay un marco de consenso, una cultura de negociación y de pacto, en el marco de una ciudad con una burguesía urbana local fuertemente arraigada e históricamente potente, con una trama político-cultural fuerte y unas infraestructuras ya desarrolladas. En el año 2000-2001, cuando empezó a cocerse en el ayuntamiento la posibilidad de celebrar una bienal de arte contemporáneo, la palabra clave que entonces se barajó y se hizo pública (y lo que viene no lo digo yo sino que lo he sacado de los dossiers de cuanto se dijo) era "agregación". En uno de los primeros documentos públicos al respecto, Ferran Mascarell, hasta hace poco Concejal de Cultura de Barcelona, decía que "el consejo rector no funciona ni garantiza, sino que es una forma de decir que las tres instituciones valedoras de la primera edición (que fue la última) el ICUB, el CCCB y el Macba, seguirán manteniendo el debate". Dicho consejo rector era una forma de asegurar que ese debate, como entonces se decía, iba a proporcionar la pauta a seguir en una historia muy breve. Algunos pocos en Barcelona ya sabían entonces que iba a ser una historia muy breve. El señor Mascarell empezó a pedir informes a varios expertos con el fin de hacer "algo interesante para el arte y la ciudad". Aparecieron diversas propuestas y candidaturas para llevar a la práctica ese

“algo interesante para el arte y la ciudad”, siguiendo el modelo clásico de director. Se barajaron los nombres, entre otros, de Victoria Combalá y Rosa Martínez, quien ya había dirigido con Enric Gruñón en el Ayuntamiento, la bienal de Jóvenes Creadores, de la que aquí solo nos acordaremos unos pocos, pues ya hace años, y que fue una bienal muy interesante de otra época. En los últimos años Rosa Martínez se ha revelado como una comisaria “móvil, informada e independiente”, como ella se define, que trabaja en lugares muy diversos montando, precisamente, bienales. Actualmente está en el museo de Estambul y en diversos lugares y casi no trabaja en su ciudad de origen. En aquel año 2000, cuando se hizo público que Barcelona organizaría una trienal, se nombró a Rosa Martínez. Aunque fue nombrada públicamente y apareció incluso entrevistada en *El País*, su candidatura no acabó de cuajar. En parte, por el desgaste del modelo de bienal que ella proponía y, en parte, por la firme voluntad de las tres instituciones de no dejar sus espacios a una comisaria, cito de una página de Internet, “tan decidida”. Porque Rosa Martínez proponía un modelo muy decidido, quizás polémico, pero muy argumentado, desde una figura de comisario que lidera todo el proyecto. “El circuito habitual donde las ciudades están ausentes y los artistas locales no participan,” concluía Ferran Mascarell en una declaración, “no nos interesaba”. No interesaba, al parecer, dicho circuito, habitual en el mundo internacional de las bienales, porque, según decían, así las ciudades, lo local y los artistas locales, no participaban. Aquí aparece de nuevo ese falso conflicto entre lo local, lo no local y esa especie de cuota obligatoria con lo más cercano, esa suerte de temor ante algo o alguien que va a venir a cambiar órdenes y equilibrios. Mascarell proseguía “Nos decidimos por debatir, mostrar y universalizar a partir del trabajo conjunto de los diferentes centros culturales públicos de la ciudad, a los que esperamos que más adelante se sumen los privados. En definitiva, se trata de un proceso de agregación”. De nuevo esta palabra de pacto, de *entente*, muy propio de esta ciudad. Después de un largo proceso de gestación, en el que hubo de todo, la primera trienal de Barcelona se celebró entre el 29 de mayo y el 15 de octubre, bajo el nombre *Experiències. Barcelona Art Report 2001*. Ya no aparecía la palabra trienal, toda una declaración de intenciones, porque los tres organizadores decían que querían romper con el modelo tradicional de las bienales contemporáneas para dar protagonismo al artista. Estaba prevista que participaran unos 300 artistas, que harían llegar a diferentes espacios públicos y privados y sobre todo en Ciutat Vella, numerosas exposiciones, talleres, debates e intervenciones. Y, lo más interesante, se dijo que habría una segunda edición, que si sacáis cuentas, hubiera sido en el 2004, coincidiendo con el Forum Internacional de les Cultures. El *Barcelona Art Report* se organizó, se celebró y se olvidó, y hasta aquí llega la historia, por lo menos la historia pública, de este intento de bienal de arte contemporáneo internacional en Barcelona.

Valencia. Es una ciudad con una burguesía de origen agrario tradicional, que ha vivido un cambio económico muy importante en los últimos diez años, con una potencia exportadora de algunos productos, que no son las naranjas, que ha hecho posible una gran beneficio económico y, ya en 2001, gobernada por un partido diferente al que gobernaba y gobierna en Barcelona. En esa época contaba con menos infraestructuras, ya existía el IVAM, el Institut Valencià d' Art Modern, que llevaba unos años funcionando. El gobierno del Partido Popular, tras poco tiempo controlando el mundo de los museos en la Comunidad Valenciana, había desmontado lugares como la Sala Parpalló. De algún modo, planeaba cierta tensión entre la Dirección General de Museos, organizadora de esa primera edición de la bienal, y el IVAM, que desde entonces y hasta ahora ha permanecido siempre en una tensión con la organización de este evento. Por lo tanto, la situación con respecto a estructuras artísticas era mucho más débil que en Barcelona. En su día, la bienal fue calificada como “uno de los más grandes, ambiciosos proyectos culturales internacionales de la Generalitat Valenciana”. La primera edición de la Bienal de Valencia tuvo lugar en 2001,

enfocada principalmente hacia asuntos propios del mundo de la comunicación y el protagonismo de la ciudad en la configuración de la sociedad del Tercer Milenio. Para dirigirla se contrató a Luigi Setembrini, un gestor cultural italiano poco conocido en el mundo internacional del arte contemporáneo y más conocido en el mundo de la gestión de grandes eventos en determinadas zonas europeas, quien creó un equipo con la función de coordinar las propuestas de distintos comisarios sectoriales. Si bien la de Barcelona tenía que ser una bienal de comisario-autor y acabó siendo una especie de situación en la que cada museo hacía por libre (cuando yo trabajaba aquí, teníamos ya prevista una exposición que titulamos *Antagonismos*, y que se hizo de todos modos, se colocó dentro de este proyecto), en el caso de Valencia fue una decisión clara que este señor creara un equipo. En la primera edición participaron Achille Bonito Oliva, Peter Greenaway comisariando exposiciones, Emir Kusturica, Robert Wilson, La Fura del Baus, Scanner, David Pérez, con lo que podemos hacernos una idea. Había cineastas, músicos de música electrónica, especialistas en arte contemporáneo, etc., un carácter bastante diferente al de *Barcelona Art Report*. Con el subtítulo “comunicación entre las artes”, la bienal valenciana, en esa primera edición, se articulaba en siete áreas temáticas, dedicadas a un concepto, las pasiones, interpretadas por los protagonistas del arte contemporáneo en sendos proyectos expositivos que ocuparon los espacios culturales emblemáticos de la ciudad de junio a octubre de 2001. La publicidad institucional de este acontecimiento que quería ser internacional insistía en el deseo de sus organizadores de que la Bienal de Valencia se convirtiera en “un espacio para la confluencia de tentativas como las que hacen de las artes plásticas, la música, las instalaciones, las artes escénicas, el cine, la fotografía, los medios de comunicación, los lenguajes publicitarios o el diseño, entre otras variables, los signos codificadores de nuestro tiempo así como de nuestro modo de vivir y actuar”. Así lo aseguraba Consuelo Císcar, quien en aquel momento era directora general de Promoción Cultural y Patrimonio Artístico de la Generalitat Valenciana. Y puntualizaba: “Desde una clara voluntad propia, la Bienal busca constituirse en un punto y aparte en lo que a organización y planteamiento global de este tipo de eventos se refiere”. Como vemos, un planteamiento mucho más expresivo que el de Barcelona, una formulación de ansia de internacionalismo y de estar en lo que sucede más clara y exagerada. Esta bienal ya se halla encaminada hacia su próxima edición, el año que viene, y coincidirá, o quieren que coincida, con la celebración de un gran acontecimiento de navegación. La Bienal de Valencia ha tenido sus más y sus menos, ha habido cambios (la señora Consuelo Císcar es actualmente la directora del IVAM); así que el escenario es bastante diferente.

Sevilla. A diferencia de Barcelona y Valencia, en Sevilla la burguesía que arropa la ciudad y da a entender por qué ésta es como es (o no es como algunos quisieran) es de origen agrario y latifundista. En el año 2003 se creó una fundación privada y en el 2004 se celebró la primera edición de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla. En este caso, la idea impulsora primera no procede de un ayuntamiento, como en el caso de Barcelona, que después genera todos los cambios y debates, ni tampoco es un proyecto a dedo de alguien con poder que representa la Dirección General de una comunidad autónoma, como en Valencia. En este caso, la idea surgió entre 2002-2003, de la mano de Juana de Aizpuru, como “un proyecto que debía revitalizar culturalmente a la ciudad”, quien llegó a la conclusión de que la respuesta era hacer una bienal. Buscó un comisario de prestigio, trató sin éxito durante un año de convencer a las administraciones públicas para que patrocinaran el evento y acabó pensando, un poco cansada de ese mutismo y esa parálisis por falta de respuesta clara de las administraciones públicas, que quizás la iniciativa privada, con algunos (muy pocos) empresarios sevillanos, se atrevería a crear una fundación que facilitara la materialización de aquel proyecto. La fundación se creó en mayo de 2003, con la idea de que cada uno de sus 28

miembros aportara 6.000 euros. El modelo, diferente a los dos anteriores, consiste en la creación de una fundación privada específicamente para hacer una bienal de arte contemporáneo.

Como vemos, son tres modelos de gestión, tres momentos de génesis y tres desarrollos. En el caso de Sevilla, en este momento se encuentra abierta al público la segunda edición. El caso de esta ciudad diverge de la fuerte implantación institucional museística que tiene la ciudad de Barcelona, y de Valencia, donde esa implantación no es tan grande pero sí existe un museo que tuvo sus años gloriosos (el IVAM, que esperamos que vuelva pronto a ser lo importante que fue, con una programación y un equipo que son maravillosos), con una articulación de infraestructuras no óptima pero sí suficiente. En cambio en Sevilla, que es una maravilla, estamos todavía tratando de consolidar algún tipo de institución, más allá de las cajas de ahorros, instituciones que finalmente, y con todo mi respeto, no pueden ni tienen porque asumir responsabilidades de mediación cultural que afectan al total de la ciudadanía. El centro que yo dirijo existe desde hace diez años, así que, tras pasar la infancia estamos todavía en periodo de incipiente adolescencia.

Tres modelos, tres génesis y tres tipos de proyectos. El de Barcelona, de fragmentación o agregación y, por lo tanto, como era de prever, de desaparición. El de Valencia, un *manager* que decide sin un filtro técnico ni consejo asesor fiable, lo que no quiere decir que los resultados deban ser buenos o malos, y el caso de Sevilla, una iniciativa privada, alguien que crea una fundación. Por cierto, acabada la primera edición, Juana de Aizpuru, dejó el proyecto, a instancias en cierto modo de la fundación y actualmente es un modelo público-privado polémico.

Los tres acontecimientos tienen un lugar en común, el Mediterráneo. En los tres casos, y en una primera instancia en Barcelona, se encarga a un experto ajeno a la dinámica del lugar en cuestión que realice algo. Harald Szeemann en Sevilla, Rosa Martínez en su momento, y el señor Setembrini. Las tres bienales corresponden a fórmulas decididas finalmente por los poderes públicos para internacionalizar la ciudad en cuestión. En las citas que he aportado creo que se puede ver claramente. En el caso de Sevilla, aunque no las he citado, podría nombrar diversas ocasiones en las que se verbaliza que el evento está destinado a internacionalizar la ciudad. Otra cosa sería qué significa "internacionalizar". Las tres corresponden a sistemas artísticos con infraestructuras muy diferenciadas que responden de modos distintos a la bienal. En ningún caso, desde mi punto de vista, reaccionan de un modo claramente a favor, positiva y constructivamente de forma decidida. Incluido un servidor, como director del Centro de Arte Contemporáneo, desde donde colaboramos con gusto, pero con dificultad. Las tres son típicos productos culturales de ciudades contemporáneas sometidas desde 1992 a procesos de redefinición urbana, urbanística, simbólica (en las tres ha habido debates en torno al caso histórico, la periferia, la concatenación urbana) y sometidas a momentos de transición y deseo de cambio. En las tres se encuentra una cierta resistencia, muy diferente en cada caso, más o menos sofisticada o violenta, pero muy vinculada a las luchas por la ocupación y la hegemonía de parcelas simbólicas y territorios de acción cultural en las respectivas localidades. Es decir, ninguna de estas tres resistencias ha sido o es capaz hoy de trascender los problemas locales y, en algún punto, acaban incluso en asuntos de carácter provinciano.

En los tres casos en que la continuidad no está asegurada en absoluto, quizás haya que recordar que PhotoEspaña ha necesitado unas cuantas ediciones para consolidarse y reafirmarse como tal, que la Documenta de Kassel tuvo también muchos avatares y ha necesitado su tiempo y que este museo, el Macba, en 1996 era un museo por hacer y

hoy es una institución de referencia. Es indispensable que transcurra el tiempo necesario para que las cosas sucedan.

Existen algunas razones que han motivado el hacer estas bienales y algunas nociones que provocan que se estén haciendo. Por un lado, la idea de aislamiento cultural. En el tipo de sociedad globalizada actual, parece que sin una atención internacional que trascienda las limitaciones de la condición local sea muy difícil que una comunidad consiga crecer y desarrollarse. En este sentido, en las tres se detecta esta necesidad y la consciencia, más o menos latente, de aislamiento cultural. Evidentemente, en Barcelona con un matiz distinto al de Valencia o Sevilla. Otro asunto sería de qué manera se vivieron las consecuencias de la modernidad, si las hubo, y de qué modo se viven en las tres ciudades las consecuencias de la globalización cuando aparecen los inconvenientes del progreso del siglo XX. Las tres ciudades se encuentran enfrentadas a situaciones sociales cada vez más complicadas en lo que respecta al aislamiento personal, a sacar adelante, como dice Okwui Enwezor, una condición de vecindad, de negociación entre las partes, en un contexto en el que los problemas se acentúan. Las bienales son factores de historia y geografía, comunican descubrimientos, y cada bienal puede comentar y ayudar a dilucidar las características historiográficas y geopolíticas del lugar donde acontece y en qué momento se encuentra el pensamiento dominante, los cánones sobre lo artístico, local y no local, quiénes determinan, los museos, los centros, los críticos, los políticos, los artistas, qué es lo relevante, qué debates son necesarios para estar en el mundo, etc. En los tres casos de estas bienales, lo espectacular es otro factor que casi parece imprescindible y va integrado. Suelen operar como programas sostenidos en lógicas de narración cinematográfica, grandes narraciones y grandes palabras en lugar de modelos de reflexión sobre los propios protocolos que hacen posible que el sistema del arte sea el que sea.

La bienal quizás es una táctica, o únicamente un gesto más de compensación frente a las pérdidas de límites y sentidos de lo urbano. Desbordan los límites, sirven, o invitan a descubrir otros lugares (que en el puerto de Barcelona haya una obra de arte, que se restaure una capilla en Valencia). Hablan de pérdida de límites y de la necesidad de repensar el sentido de lo urbano. Por ello, muchas veces, como en estos tres casos, están vinculadas a la recuperación de espacios en extinción o se acompañan de campañas publicitarias.

Las tres plantean también el tema de los escenarios local e internacional, el deseo de normalización y la integración. Las bienales sirven, o pueden servir, quizás no lo hacemos bien, para establecer vínculos, intermediar potencialmente en situaciones y abrir líneas de contacto.

De lo expuesto hasta ahora, recordaría las diferencias en infraestructuras entre las tres ciudades. En sitios donde las infraestructuras de mediación, los museos, los centros de arte, son más fuertes y está todo más articulado y consolidado, si surge una resistencia desde el poder, ésta es más sofisticada y silenciosa. En la Bienal de Sydney por ejemplo (de la que desconozco sus trifulcas internas) pude observar que todas las instituciones públicas participaron de forma positiva. En las ciudades con una mayor fuerza y calado institucional, este tipo de eventos se desarrollan de un modo más tranquilo.

En ninguno de los tres casos, las galerías han participado de un modo claro. En su momento detecté una reacción no muy favorable por parte de las pocas galerías de arte contemporáneo. Los artistas locales casi nunca están satisfechos y contentos del asunto, en ninguno de los casos, diría yo. Y la crítica local reacciona de un modo

diplomático, quizás enfrentada a la dualidad entre tomar partido por esa presencia extraña, que puede ser una bienal de arte internacional, o por las obligaciones y las virtudes del día a día que también acontecen entre bienal y bienal.

Y finalmente, las políticas culturales reaccionan y actúan también de modos diversificados. De todo lo expuesto, me atrevo a proponer la siguiente conclusión a debate: No puede ser una coincidencia que en las tres ciudades, la potencial o real presencia del otro, el comisario extraño invitado, que no pasa por los filtros que establecen las instituciones de mediación artística dominantes o bien los grupos disidentes dominantes, genere una reacción de rechazo. Tanto la posibilidad de inversión económica que no se vehicula a través de los canales habituales, las inversiones extraordinarias para que puedan celebrarse estos eventos, como la concesión de poder decisorio a agentes fuera del poder local en cuestión o del supuesto contrapoder local, han generado y generan rechazo, violencia y exclusión. Los dilemas de la legitimación se guardan de algún modo en secreto. Casi como decía Gertrud Stein, “el acoso de lo nuevo”, ese prójimo sospechoso que aparece. Y finalizo con una cita de otro autor, también invitado a participar en la publicación que acompaña la exposición de Okwui Enwezor en Sevilla: “Lo que yo propongo es la convergencia de los dos significados de prójimo que obra en la novela de Rilke. No hay nada que sea más desacogedor en la casa de uno, que los sonidos molestos de los vecinos. Generalmente resulta más molesto cuando indica el disfrute del otro, como por ejemplo la actividad sexual. También la música que emana del piso de un vecino se vuelve especialmente desconcertante cuando es indicativo del éxtasis de otro, de una experiencia fuera de sí. Entonces, lo que penetra en mis oídos y me saca de quicio, no es solo el ruido, sino el placer, la *jouissance* del otro. Lo que oigo no es sólo la expresión de gustos distintos a los míos, por lo tanto, irritantes, sino sonidos que evocan una dimensión que supera los parámetros de los gustos y los placeres culturalmente legibles. Una dimensión más allá de cualquier ‘placer principal culturalmente delimitado’. Una vez más la dimensión en cuestión resulta ser el mandamiento de amar al prójimo. En otras palabras, el amor al prójimo contiene un elemento de exposición y receptividad a lo que está más allá del placer principal en la interacción humana, a lo que supera las normas de las obligaciones de la conducta moral y legal”. Con esto espero que no se entienda como una proclama catolicista de amar al prójimo, sino que mi otra conclusión sería que, a pesar de los pesares, y de toda la necesidad evidente de reflexionar sobre estos tres casos en cuanto a lo que pudieron dar de sí, lo que dan de sí, o lo que está negando dar de sí, lo más importante es, como decía al principio: darle a la creación artística, a los artistas, ajenos muchas veces al todo este asunto, el lugar que creo que deberían tener en una bienal y, en el día a día, disponer de esos espacios de mediación permanente, como el museo, o los marcos efímeros, como pueden ser, por ejemplo, las bienales.

Aquesta ponència fou presentada el dissabte dia 11 de novembre de 2006 al Macba, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, amb motiu del II Simposi Internacional de Crítica d'Art, organitzat per l'ACCA.

Esta ponencia se presentó el sábado día 11 de noviembre de 2006 en el Macba, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, con motivo del II Simposio Internacional de Crítica de Arte, organizado por la ACCA.

This lecture was presented on Saturday, the 11th November 2006 at the Macba, Barcelona Museum for Contemporary Art, in occasion of the II International Symposium on Art Critics, organized by ACCA.