

¿BIENALES SIN FRONTERAS?

Mi interés en el tema de las bienales y la procedencia nacional de sus participantes procede de la Bienal de Taipei de 2004, el cuarto de estos acontecimientos que se celebraba en nuestra ciudad, y mi reacción a una provocación del comisariado. Me habían tenido esperando más de tres horas para lo que resultó una escueta entrevista de 30 minutos con uno de los dos responsables de la exposición, la comisaria establecida en Bruselas Barbara Vanderlinden. Comencé pidiendo que explicara la política del comisariado respecto al número –cinco– de artistas taiwaneses elegidos para participar. A ello replicó con sequedad devolviéndome la pregunta: «¿Sabe usted cuantos artistas taiwaneses estuvieron representados en la Bienal de Shanghai?» Con ello evidentemente quería decir que cinco representantes locales le parecía un número bastante adecuado, «gracias», y la gente se equivocaría si esperaba más¹. Su respuesta me dejó cortada. En el momento me encontré sin saber qué decir, no sólo porque no sabía la respuesta a su pregunta, sino también porque sentí que estaba hablando con una experta extranjera que conocía su negocio mejor que yo. En aquellos días yo no disfrutaba ni de los fondos ni de las condiciones de trabajo que me permitieran viajar grandes distancias para asistir a las bienales, como aparentemente pueden hacer los que están dentro del mundo global del arte. Sin embargo, más recientemente he podido volar a bienales tan distantes como las de La Habana y São Paulo, así como a la mayoría de los acontecimientos en Asia y Europa, y encuentro que la cuestión de la representación artística en estas reuniones internacionales todavía, después de todo este tiempo, sigue persiguiéndome.

En un momento donde se habla tanto de globalización, hibridación, transnacionalización, mercados mundiales, etc., puede parecer raro, incluso retrógrado, pensar en la práctica del arte contemporáneo en términos de la nacionalidad y lugar de nacimiento de los artistas. Sin embargo, la cuestión de la procedencia nacional es vital para lo que la bienal (o trienal o quinquen-

¹ Entrevista con Barbara Vanderlinden, co-comisaria de la Bienal de Taipei de 2004, 26 de octubre de 2004, Taipei. Resultó que el número de artistas taiwaneses en la Bienal de Shanghai era de cuatro. Me gustaría agradecer la generosa ayuda de Jui-Chung Allen Li (Institute of European and American Studies, Academia Sinica) sobre el trabajo estadístico de este artículo.

nal) ha venido a significar desde los años ochenta. La bienal está considerada generalmente como un festival internacional de arte contemporáneo que se produce cada dos años, una estructura institucional cada vez más popular para la puesta en escena de exposiciones a gran escala, que ha llevado a algunos observadores a hablar de la «bientalización del mundo del arte contemporáneo»². Las palabras clave son desde luego, «internacional» y «festival». De la primera de ellas depende la segunda: sin la diversidad nacional de sus participantes no habría una verdadera celebración o festival. «Internacional» en este planteamiento de las cosas significa que los artistas, casi por definición, vienen de todos los rincones del mundo; incluso los acontecimientos con un centro geográfico específico, como por ejemplo la Trienal de Arte Asiático de Fukuoka, echan las redes mucho más allá de sus propias aguas; acertadamente lo consideran un imperativo no solo para su legitimidad sino también para su éxito.

«Artscapes»

El hecho de que artistas de zonas remotas aparezcan ahora en medio del escenario en acontecimientos occidentales como la Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia, se toma a menudo como una prueba más de que la distinción entre centro y periferia se ha derrumbado. En sus estudios sobre los flujos culturales globales, por ejemplo, Arjun Appadurai utiliza los términos «panoramas-artísticos» y «panoramas-etnográficos» para describir el espacio a través del cual el arte y los flujos ininterrumpidos de gente –incluyendo artistas, comisarios y críticos– entrelazan el planeta, a medida que las ciudades, una tras otra, rivalizan por establecer su propia bienal para reivindicar su pertenencia al escenario artístico internacional³. Como otros teóricos de la globalización, Appadurai hace hincapié en la creciente interdependencia e intensificación de las relaciones sociales a nivel mundial. Sin embargo, en ninguna parte se nos dice en qué dirección fluyen esos «flujos», ni qué nuevas configuraciones de las relaciones de poder implican estos aparentes movimientos de desterritorialización⁴.

De ahí este intento por comprender las implicaciones de poder de las bienales mirando más de cerca y más empíricamente a los propios artistas, un

² Utilizo Bienal como un término genérico conveniente que también puede abarcar exposiciones menos frecuentes, incluyendo la quinquenal Documenta de Kassel. Carlos Jiménez atribuye a Gerhard Haupt la formulación del concepto de «bientalización» en «The Berlin Biennale: A Model for Anti-Biennialization?», *Art Nexus* 53 (jul-sep de 2004).

³ En 1996, Appadurai identificó cinco dimensiones del flujo cultural global: «ethnoscapes» (flujo de turistas, emigrantes, refugiados, trabajadores temporales, etc.); «mediascapes» (flujos de información e imagen); «technoscapes»; «financescapes»; e «ideoscapes» (flujos de ideologías culturales y políticas). Más tarde añadió «artscape» a la lista. Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, 1996, pp. 33-37.

⁴ Un comentario similar lo hacían Larissa Buchholz y Ulf Wuggenig, «Cultural Globalization between Myth and Reality: the Case of the Contemporary Visual Arts», *Art-e-fact* 4 (diciembre de 2005).

placer al que la mayoría de los teóricos no tienen tiempo de entregarse. Desde luego soy consciente de los riesgos que puede suponer una aproximación basada en la nacionalidad, incluyendo la posibilidad de provocar las críticas del *lobby* proglobalización en especial. No pretendo afirmar que el escenario internacional del arte no ha atravesado cambios significativos en las dos últimas décadas. Pero ¿cuál es en última instancia la naturaleza de estos cambios y por qué razones se han producido? El tan discutido colapso del centro y la disolución de la periferia ¿es tan irrefutable como alguna gente nos quiere hacer creer? ¿El mundo global del arte se ha vuelto realmente tan poroso, tan abierto a todos los artistas, al margen de sus orígenes, incluso si proceden de lugares que París o Nueva York consideran los más marginales?

Intentar contestar a estas preguntas sobre la base de estadísticas nacionales puede ser algo inesperado. Pero el número real de artistas, y el abanico de países de los que proceden, demuestran ocupar un papel central en la psicología de los organizadores de las bienales y figuran de manera destacada en sus estrategias de marketing. La bienal de Singapur de 2006 presumía de «95 artistas de más de 38 países». En la Bienal de Liverpool de 1999, carteles por todas partes proclamaban: «350 artistas, 24 países, 60 emplazamientos, una ciudad». A continuación examinaré de cerca los datos cuantitativos que avalan semejantes afirmaciones sobre un «mundo plano»*, estableciendo no solo de dónde vienen los artistas, sino también, en el caso de aquellos que se trasladan o emigran, los lugares a los que se dirigen; en otras palabras, la *dirección* de los flujos culturales que personifican. Mi propósito al examinar estos datos es, en primer lugar, trazar el mapa de los cambios de enfoque que se han producido en las grandes exposiciones internacionales, que han pasado de un marcado eurocentrismo a englobar al mundo más allá de los países de la OTAN; y en segundo lugar, preguntar si estos cambios se han convertido en otro poderoso filtro occidental que controla el acceso de artistas de partes del mundo sin recursos a la corriente global.

Para proporcionar una perspectiva de largo plazo de estos acontecimientos, me centraré aquí en las exposiciones de la Documenta de Kassel, nueve en total, entre 1968 y 2007; examinando en primer lugar dónde nacieron los artistas; en segundo lugar dónde viven en la actualidad y por último la relación entre las dos cuestiones⁵. Utilizo categorías regionales típicas, América del Norte, América Latina, Asia, África y Oceanía. Sin embargo, Europa la divido en dos. A pesar de la ampliación de la Unión Europea, todavía hay dos Europas en el arte contemporáneo: una comprende Alemania, Italia, Gran Bretaña, Francia, Suiza, Austria y en menor grado, Holanda, Bélgica y España,

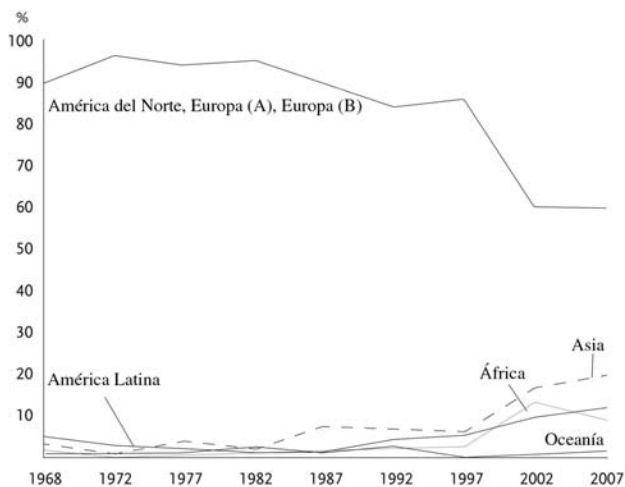
* Thomas L. Friedman, *La Tierra es plana: breve historia del mundo globalizado del siglo XXI*, Madrid, MR Ediciones, 2006.

⁵ El número total de artistas en esta investigación es de 1.734. Los datos están recogidos básicamente de los catálogos de la Documenta. Hay cinco artistas/grupos cuyo lugar de nacimiento no ha sido posible establecer. Los lugares de residencia de 168 son desconocidos, mientras 108 habían fallecido en el momento en que su trabajo se estaba exhibiendo.

que proporcionan la mayoría de las cifras del arte europeo, la «Europa A». El resto de los países, cuyos artistas solamente aparecen de manera esporádica en los acontecimientos internacionales, forman lo que llamo la «Europa B».

¿Qué conclusiones podemos sacar en principio de esta masa de estadísticas, que parecen pertenecer más a la sociología que a la historia del arte? La primera y más evidente es que hasta hace poco la gran mayoría de los artistas presentes en la Documenta habían nacido entre América del Norte y Europa, de hecho más del 90 por 100, alcanzando el punto más alto en 1972 con el 96 por 100 (Gráfico 1). Aunque la exposición «*Magiciens de la terre*» celebrada en 1989 en el Centro Pompidou está considerada generalmente como la primera exposición auténticamente internacional, y la que estableció la tendencia para la siguiente década, los norteamericanos y los europeos todavía eran mayoría en las Documentas de 1992 y 1997. El cambio real se produjo con la Okwui Enwezor's Documenta II de 2002, cuando la proporción de artistas occidentales descendió a un más aceptable 60 por 100, manteniendo esa proporción en 2007.

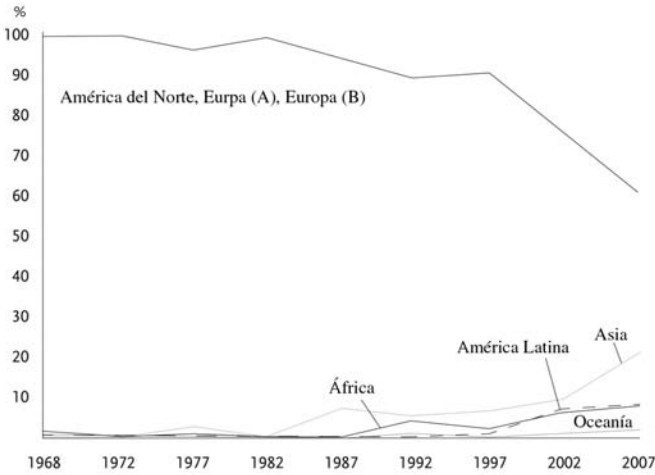
GRÁFICO 1: Lugar de nacimiento de los artistas



Fuente: Catálogos de la Documenta 1968-2007

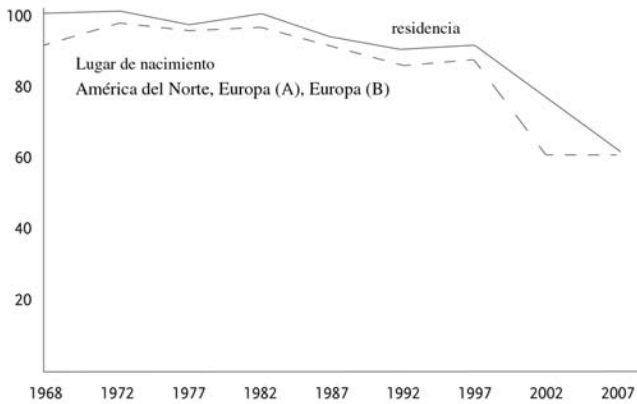
Las cifras sobre los lugares de residencia actual de los artistas (Gráfico 2) muestra que un considerable número de ellos se han trasladado o emigrado de sus países de nacimiento. Desde luego en algunos casos los artistas dividen su tiempo, y sus vidas, entre dos o más sitios, su lugar de nacimiento y el lugar a donde les ha llevado su carrera artística (o donde tienen mejores oportunidades de tener éxito). Hasta la Documenta de 1982 inclusive, cerca del 100 por 100 de los artistas vivían en Norteamérica y Europa. Esta proporción empieza a caer a partir de 1987; en las Documentas de 1992 y 1997 estaba alrededor del 90 por 100, bajando hasta el 76 por 100 en 2002 y al 61 por 100 en 2007.

GRÁFICO 2: Lugar de residencia actual de los artistas



Fuente: Catálogos de la Documenta 1968-2007

GRÁFICO 3: Comparación entre el lugar de nacimiento y de residencia



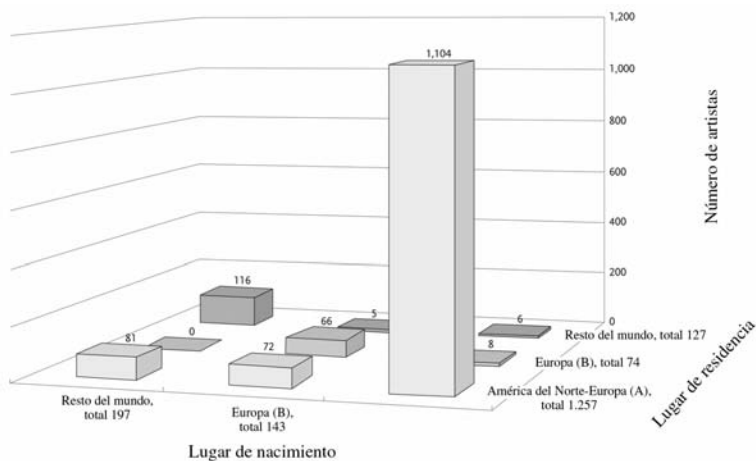
Fuente: Catálogos de la Documenta 1968-2007

Lo que más me interesa es la diferencia entre estos dos conjuntos de cifras, el lugar de nacimiento de los artistas y el lugar de residencia actual (Gráfico 3), porque muestra la dirección que han tomado los «flujos» artísticos. Por supuesto, los artistas no se trasladan únicamente a causa de su trabajo, puede haber circunstancias personales que intervengan, pero no se puede negar que un artista de Taiwán o Indonesia tiene mayor posibilidad de tener éxito en el mundo del arte internacional si vive en Nueva York o Londres. Antes de 1992, prácticamente todos los artistas procedentes de América Latina, Asia o África se habían trasladado a América del Norte o Europa

antes de exponer en la Documenta. Durante los años noventa, estos «flujos» representaban alrededor del 4 o el 5 por 100 de toda la muestra de artistas. En 2002, habían subido hasta el 16 por 100.

Como demuestra el Gráfico 4, el resultado de estos movimientos es inequívoco. Para los artistas nacidos en América del Norte y Europa A, cerca del 93 por 100 de los movimientos eran dentro de la región, entre Londres y Nueva York por ejemplo, donde las condiciones para la producción y recepción artística pueden considerarse más o menos similares. Para los artistas nacidos en la Europa B, cerca del 89 por 100 de los movimientos son hacia América del Norte y Europa A, presumiblemente buscando mejores sistemas de apoyo e infraestructuras. En tercer lugar, para los artistas nacido en América Latina, Asia o África, la abrumadora mayoría de los movimientos, más del 92 por 100, son hacia América del Norte y Europa A. Forman una emigración generalizada en una dirección, lo que se llamaría de la periferia al centro o a los centros, en dirección de Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia y Alemania. Como se puede observar, 72 artistas de la Europa B y 81 artistas del resto del mundo se han trasladado a América del Norte y Europa A, haciendo de esta región el lugar de residencia más popular entre la mayoría de los artistas que han estado presentes en las nueve Documentas. Rara vez, si es que hay alguna, un artista de Londres o Nueva York se traslada a Tailandia o Trinidad.

GRÁFICO 4: Migración de artistas de la Documenta, 1968-2007



Fuente: Catálogos de la Documenta 1968-2007

Flujo cuesta arriba

Hay un refrán chino que dice: el agua corre colina abajo, la gente sube colina arriba. Si como algunos críticos nos quieren hacer creer, los centros y las periferias son cosa del pasado, ¿cómo podemos explicar este flujo de

artistas casi exclusivamente en una sola dirección? Estas cifras nos llevan a cuestionar las afirmaciones de que la Documenta II de 2002 representó «la emergencia plena de los márgenes en el centro»⁶, o «el acontecimiento más radicalmente conocido en la práctica del arte poscolonial», ofreciendo «una presencia sin precedentes de artistas de fuera de Europa y Norteamérica»⁷. Cualquiera que sean las cuestiones que se puedan plantear sobre el carácter híbrido de los artistas emigrantes en cuestión, hay algo muy incongruente en considerar una exposición como la Documenta II, en la que cerca del 78 por 100 de los artistas representados estaban viviendo en América del Norte o Europa, como representativa de «la plena emergencia de los márgenes».

Aunque siempre está cambiando, el mundo del arte global mantiene su estructura básica: concéntrica y jerárquica. Lo podemos imaginar como una espiral en tres dimensiones, no muy diferente del interior del Guggenheim de Nueva York. Concéntrico porque hay centros o semicentros así como periferias. Para alcanzar los centros necesitas imaginarte una jornada cuesta arriba, empezando desde las periferias y atravesando las semiperiferias y semicentros antes de alcanzar la cima, aunque en algunos casos sea posible saltar directamente de la periferia a uno de los centros. Jerárquico porque, como todas las relaciones de poder, la espiral tiene un núcleo central, con racimos de satélites orbitando a su alrededor. Incluso aquellos que defienden la globalización del mundo del arte contemporáneo, y consideran la bienal como una de sus manifestaciones de más éxito, reconocen una dimensión política en estas exposiciones. Okwui Enwezor, por ejemplo, ha defendido un «G7 de las Bienales [...] para no diluir más el “cachet” de esta increíblemente ambigua marca global»⁸. La Bienal quizá sea global, pero global ¿para quién o por qué razones? ¿Qué intereses acompañan a la «bientalización» del mundo del arte contemporáneo?

El auge de la bienal durante los últimos veinte años desde luego ha hecho más fácil para unos pocos artistas de países con menos recursos el ganar visibilidad en el mundo del arte. De cualquier forma, si esto es realmente parte de la «globalización», es muy diferente de otras manifestaciones de ese proceso. Los agentes de la globalización económica, por ejemplo, ya sean individuos o multinacionales, tienen que invertir sustanciosas cantidades de tiempo y dinero para establecerse a sí mismos en su nueva localización. Por otro lado, la gente que organiza actualmente las bienales, están en constante movimiento. Volando hacia y desde las localizaciones posibles, no tienen tiempo para asimilar, menos aún para entender, la producción artística en cualquier sitio. Desde la perspectiva de aquellos que viven y trabajan en lejanos puestos avanzados, los megacomisarios y los artistas globales pue-

⁶ Okwui Enwezor, «The Black Box», en *Documenta 11_Platform 5: Exhibition: Catalogue*, Ostfildern-Ruit, 2002, p. 47.

⁷ Stewart Martin, «A New World Art: Documenting Documenta 11», *Radical Philosophy* 122 (nov-dic de 2003), p. 7.

⁸ O. Enwezor, «Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form», *MJ-Manifesta Journal* 2 (2003/2004), p. 19.

den parecer bien conectados; pero permanecen, por la misma naturaleza de la empresa, más o menos desarraigados culturalmente. Al mismo tiempo, este desarraigo les da una posición ventajosa si no privilegiada; para ellos, las bienales realmente no tienen fronteras. Pero para la mayoría fuera del círculo mágico, las barreras reales todavía permanecen. La bienal, el mecanismo institucional más popular de las dos últimas décadas para la organización de exposiciones internacionales a gran escala, a pesar de sus afirmaciones descolonizadoras y democráticas, ha demostrado representar todavía las tradicionales estructuras de poder del mundo del arte occidental contemporáneo; la única diferencia está en que «Occidente» ha sido reemplazado por una nueva palabra de moda, «global».