

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA  
FACULTAD DE ARTES  
DOCTORADO EN ARTES

**Poéticas contemporáneas.**

**Sobre las estrategias de la X Bienal del Mercosur 2015**

Lic. Célida Christensen

Directora: Dra. Mariana Lilián Giordano

Octubre, 2020

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero expresar mi profunda gratitud a todas las personas que brindaron generosamente sus conocimientos, diálogos y guía para el desarrollo de la presente tesis.

A mi Directora de tesis, Dra. Mariana Lilian Giordano.

A Osty, por su incondicional acompañamiento en todos estos años.

A mis padres y hermanos que a la distancia nunca dejaron de alentarme.

A los amigos con los que celebramos cada paso, en este recorrido de estudio.

A los compañeros de cátedra, colegas y alumnos con quienes imaginamos, discutimos y activamos experiencias artísticas.

A la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Nacional de Misiones, en dónde estudié, enseñé y accedí a Becas de Formación y Perfeccionamiento en investigación que contribuyeron a solventar parte de la carrera.

A la carrera de posgrado Doctorado en Artes de la Facultad de Arte, Universidad Nacional de Córdoba.

## ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| Resumen   | 5   |
| Introducción  | 7   |
| Debates y posiciones teórico-metodológicas  | 10  |
| Sobre los planteos existentes y el estado del arte                                    | 13  |
| Itinerarios de la tesis   | 15  |
| Capítulo 1 Poéticas contemporáneas. Panorama actual del arte                          | 19  |
| 1.1. (des)entramar el arte contemporáneo  | 20  |
| 1.2. Poética desde la perspectiva del productor                                       | 22  |
| 1.3. Producción artística: (re)presentación   | 24  |
| 1.4. Práctica artística en tiempos contemporáneos                                     | 26  |
| 1.5. Deslocalización de las prácticas artísticas                                      | 29  |
| Capítulo 2 Institucionalidad del Arte   | 32  |
| 2.1. Escenario de la institucionalidad  | 32  |
| 2.2. Trama relacional: arte-sistema   | 35  |
| 2.3. Circularidad del arte. La Teoría Institucional del Arte                          | 38  |
| 2.4. Agentes del mundo del arte   | 42  |
| 2.5. Naturaleza flexional: secuencia de circularidad en la institucionalidad del arte | 45  |
| Capítulo 3 Bienal, microsistema artístico contemporáneo                               | 48  |
| 3.1. La bienal como dispositivo de sentido  | 49  |
| 3.2. La bienal como emplazamiento del escenario artístico                             | 52  |
| 3.3. Escenario de (re)presentación  | 56  |
| 3.4. Las bienales en Brasil   | 62  |
| 3.5. Proceso de institucionalización de la Bienal del Mercosur                        | 62  |
| 3.6. Genealogía de la Bienal del Mercosur   | 67  |
| Capítulo 4 X Bienal del Mercosur. Caso de estudio                                     | 76  |
| 4.1. Preceptos de la X Bienal del Mercosur  | 77  |
| 4.1.1. Plataforma curatorial. “Mensajes de una nueva América”                         | 79  |
| 4.2. Proyecto curatorial  | 83  |
| 4.2.1. La plataforma curatorial   | 85  |
| 4.2.2. Campo conceptual 1: La Jornada de la Adversidad                                | 876 |
| A. Exposición: Biografía de la Vida Urbana  | 890 |
| B. Exposición: Modernismo en <i>Paralaxe</i>  | 92  |

|   |     |
|---|-----|
| C. Exposición: Antropofagia Neobarroca  | 95  |
| 4.2.3. Campo conceptual 2: La Insurgencia de los Sentidos                         | 97  |
| A. Exposición: Olfativa, el olor en el arte                                       | 100 |
| B. Exposición: Aparatos del cuerpo  | 102 |
| 4.2.4. Campo conceptual 3: El <i>desapagamento</i> de los trópicos                | 104 |
| A. Exposición: El polvo y el mundo de los objetos                                 | 106 |
| B. Exposición: <i>Marginália</i> de la forma                                      | 109 |
| C. Exposición: Plataforma Síntesis  | 111 |
| 4.2.5. Campo conceptual 4: La Jornada Continua                                    | 113 |
| A. Escuela Experimental de Curaduría  | 114 |
| B. Proyecto editorial   | 114 |
| C. Programa educativo: Posibilidades de lo imposible                              | 115 |
| Capítulo 5 Escenario de la contemporaneidad en la XBM                             | 122 |
| 5.1. Esferas del arte en la XBM   | 122 |
| 5.2. Esfera de la producción en la XBM  | 126 |
| 5.3. Esfera de la gestión en la XBM   | 128 |
| 5.4. Producción de sentido en la XBM  | 132 |
| 5.5. Escenario de la contemporaneidad en la esfera de la artefactualidad          | 141 |
| Conclusiones  | 144 |
| Bibliografía  | 152 |
| Web   | 157 |
| Índice de figuras, imágenes y tablas  | 158 |
| Figuras   | 158 |
| Imágenes  | 159 |
| Tablas  | 159 |
| Anexo Artistas expositores en la X Bienal del Mercosur Porto Alegre, Brasil, 2015 | 160 |
| Campo conceptual 1. Jornada de la Adversidad                                      | 160 |
| Campo conceptual 2. La insurgencia de los sentidos                                | 163 |
| Campo conceptual 3. El <i>desapagamento</i> de los Trópicos                       | 164 |

## RESUMEN

En la presente tesis, titulada *Poéticas contemporáneas. Sobre las estrategias de la X Bienal del Mercosur 2015*, se indaga sobre el evento artístico realizado en la ciudad de Porto Alegre (Brasil), atendiendo a un posicionamiento teórico que concibe a las prácticas artísticas exhibidas en el marco de este dispositivo como un espacio generador de conocimiento. Con el objetivo de analizar las estrategias de producción de sentido promovidas en este ámbito, a partir del cual se traza una cierta configuración de artefactualidades que adquieren el estatus de arte contemporáneo en la región, se estudia específicamente la décima edición de la Bienal del Mercosur, realizada entre el 23 de octubre y el 6 de diciembre del año 2015, cuyo título fue “Mensajes de una nueva América”.

La investigación recupera aportes teóricos referidos a nociones conceptuales como arte contemporáneo (Alberro, 2011; Smith, 2012), poética (Eco, 1962 y 1970; Jiménez, 2002) y práctica artística y su consecuente producción (Brea, 2009; Jiménez, 2010), en un entorno que adquiere institucionalidad por medio de los agentes que constituyen el sistema y mundo del arte (Dickie, 2005; Bulhões, 2014), y así, a partir de la noción de dispositivo (Agamben, 2011; Garcia Fanlo, 2011; Savloff, 2017), es analizado el evento artístico bienal (Roca, 2009; Meyric Hughes, 2008), específicamente la X Bienal del Mercosur (Fidelis, 2005 y 2015) en donde se despliegan configuraciones que actúan como productores de sentidos y visibilidad a las múltiples acciones artísticas, otorgando un grado de institucionalidad a lo allí realizado y exhibido.

Los resultados de este estudio permiten concluir que la X Bienal del Mercosur es el territorio en el cual se despliegan estrategias, acciones y se emplazan proyectos artísticos, conformándose como un dispositivo que nuclea a un conjunto de agentes y cuyos procedimientos activan una institucionalización sobre todo lo exhibido, otorgando atributos de artísticidad. Mediante esta escena artística emerge una trama configuracional en donde se interrelacionan las esferas (Di Marco, 2010) de la producción, la gestión y la artefactualidad, que promueve estrategias de producción de sentido a partir de las prácticas y acciones expuestas, y son estas poéticas las que trazan el escenario artístico contemporáneo en la región en una bienal con trayectoria, que

adquiere el carácter de socio estratégico para la visibilidad de una política cultural multilateral en el marco del proyecto económico Mercosur.

## INTRODUCCIÓN

La tesis que se presenta a continuación tiene por objeto comunicar el proceso realizado y los resultados obtenidos a partir de la investigación titulada *Poéticas contemporáneas. Sobre las estrategias de la X Bienal del Mercosur 2015*. Esta indagación responde al interés sobre el estudio de las estrategias de producción de sentido desplegadas en la X Bienal del Mercosur (en adelante XBM) como ámbito para la visibilidad del arte contemporáneo en la región.

La elección del estudio del sistema institucional del arte en la Bienal del Mercosur está relacionada con que es un evento internacional sumamente significativo que ha logrado gran trayectoria tras sostenerse durante diez ediciones<sup>1</sup>. Al momento de realizar el proyecto de tesis doctoral, en nuestro país no existe un evento de similares características que se haya sostenido en el tiempo de igual manera.

La provincia de Misiones comparte aspectos socio-culturales con los vecinos brasileños de la región gaucha de Rio Grande del Sur y, sumado a que las ciudades de Oberá<sup>2</sup> y Porto Alegre<sup>3</sup> se encuentran a menor distancia que Buenos Aires, la proximidad favoreció mi asistencia a varias ediciones de la bienal, habiendo sido testigo de las acciones y dinámicas desarrolladas, la dimensión de los abordajes conceptuales, y la escala del evento en relación a una ciudad en la región sur del Mercosur. Además, es un evento que tensiona el eje de diálogo artístico focalizado en América del Sur, distinto del eje supra internacional de la Bienal de San Pablo.

Esta tesis tiene entre sus objetivos analizar los *agentes* (Dickie, 2005; Bulhões, 2014) que inciden en los espacios de acción, relaciones y vinculaciones entre las *esferas* (Di Marco, 2010) de producción, gestión y artefactualidad; y la consecuente generación de estrategias de producción de sentido que visibiliza una tensión relacional entre *artefacto-artefactualidad* (Dickie, 2005), en busca del atributo de artisticidad en la escena artística a través de la bienal como dispositivo.

La intención es indagar y reconocer, a través de este caso de estudio, el sistema institucional del arte, los mecanismos y condiciones necesarias para que los agentes e

---

<sup>1</sup> Como se detalla en el apartado 3.6. Genealogía de la Bienal del Mercosur.

<sup>2</sup> Localidad en donde resido en la provincia de Misiones.

<sup>3</sup> Ciudad donde se realiza la XBM.

instituciones indiquen un determinado estatus o jerarquía para el posicionamiento de las producciones en el proyecto operativo desarrollado para el evento artístico.

Surgen entonces los interrogantes que hacen pensar en las estrategias de producción de sentido desplegadas en la X Bienal del Mercosur como ámbito para la visibilidad del arte contemporáneo en la región, en las estrategias de circulación del arte contemporáneo en relación a esta bienal, y en cómo son las configuraciones de sentidos que establece la XBM como dispositivo en relación al mundo del arte.

En virtud de los interrogantes se plantea el enunciado de la hipótesis presente en todo el desarrollo de la tesis: es prudente suponer que a partir de las estrategias discursivas de artistas/productores, críticos y curadores se instalan configuraciones de visualidad que constituyen poéticas contemporáneas, y permiten así trazar el escenario de la contemporaneidad en el arte actual desde un espacio marginal y regional, la X Bienal del Mercosur 2015.

El objeto de estudio es la X Bienal del Mercosur realizada entre el 23 de octubre y el 6 de diciembre del 2015, donde a través del programa curatorial y la implementación de un conjunto de acciones y actividades, se otorga configuración a las estrategias de producción de sentido, activando las esferas de producción, gestión y artefactualidad por medio de roles que los agentes cumplen con el fin de presentarlos al público del mundo del arte.

El producto final es un espectáculo donde quedan en evidencia los presupuestos básicos sobre la visibilidad de las producciones artísticas que representan y corporiza la conceptualización curatorial en esta región. Esa visibilidad es vehiculizada a través de mecanismos de circulación que hacen a las producciones y acciones artísticas en sus múltiples modos, para ser vistas, interpeladas e interpretadas como una materialización más de conocimiento.

La teoría institucional (Dickie, 2005) permite identificar a los agentes del mundo del arte y devela una trama relacional que promueve el escenario institucional para su consecuente particularidad de naturaleza “flexional” que es visibilizada mediante las esferas de la producción, gestión y artefactualidad en el microsistema del arte.

Es un ámbito donde la actualidad del arte contemporáneo es entendida a través de la idea de poética, y cuyo realizador es un productor que genera prácticas artísticas. Es por medio de la bienal como *dispositivo* (Agamben, 2011; Garcia Fanlo, 2011; Savloff, 2017) que se propone aquí un acercamiento al estudio referencial sobre el sistema



artístico contemporáneo en relación con la X Bienal de Mercosur como caso de estudio para esta investigación en artes.

Al entender las exposiciones como un mecanismo para la producción de conocimiento, por el gran volumen de información y teoría que generan en esa “plusvalía de la vehiculización de sus objetos” (Fidelis, 2005, p. 228), se hacen tangibles fricciones en los diálogos entre líneas de producción disímiles, próximas y hasta opuestas.

De tal modo, las investigaciones sobre exposiciones no son simples eventos de vinculación de producción, sino más bien un complejo aparato conceptual y material cuyo impacto es determinante para la manera en que espectamos a las artefactualidades y cómo nos presentamos a ellas, con el reflejo de la perspectiva cultural construida hasta el momento.

Los resultados de esta tesis son contribuciones al campo académico de las artes, específicamente a los estudios del sistema artístico en la región del Mercosur a través del despliegue de la plataforma curatorial (exposiciones, acciones artísticas y actividades de arte-educación efectuadas en un período de tiempo) como reflejo de un microsistema del arte institucionalizado que logra sostenerse en el tiempo alcanzando hoy, año 2020, su doceava edición.

Es un aporte a la reflexión colectiva de cómo esta plataforma curatorial es un instrumento para la visibilidad de productores y artefactualidad, que acerca al público a otros modos de aproximación al arte, proporciona un marco referencial para la institucionalización de la producción y acción artística y que, además, amplía las perspectivas sobre problemáticas del mundo. Es por ello que sus resultados exponen el necesario trabajo colectivo de los agentes en el sistema del arte, con el fin de alcanzar su cometido para otorgar el grado de artísticidad a las producciones ubicadas en la escena del arte específica.

El estudio aborda un objeto dinámico con una consolidada relevancia en la región geopolítica de Mercosur de la cual es parte; a raíz de los acuerdos multilaterales entre los países miembros se capitaliza la coyuntura que permite posicionar al proyecto Bienal del Mercosur (con diez ediciones desde 1997 hasta la actualidad) como un socio estratégico de la política económica entre los países de América del Sur para el mundo. Así, adquiere las condiciones de referencia artística contemporánea desde un enclave regional desde el margen del Mercosur.

Por ello, es necesario dimensionar el accionar de los agentes a través de las actividades en las respectivas esferas de la producción, artefactualidad y gestión, reconociendo las influencias que provocan al interior del sistema del arte.

Para este caso en particular se identifican los agentes actuantes en el microsistema Bienal del Mercosur, su plan de activación al interior de las esferas del arte y su vinculación para el trazado del escenario artístico contemporáneo en la región.

Los agentes involucrados en la plataforma curatorial son los activadores de narrativas en relación con los relatos heredados hegemónicamente en esta parte del mundo. Justamente es ahí, en ese accionar, donde la bienal impone una revisión en la visualidad constante que interrumpe los espacios cotidianos del ciudadano, para pasar a adquirir un estatus de lugar de exhibición para la producción artística.

La trayectoria del evento Bienal del Mercosur en la región ha dispuesto nuevas relaciones con la sociedad de Porto Alegre a través de la modificación de los espacios y equipos de la ciudad, adaptándolos como sitios expositivos de acuerdo a los propósitos curatoriales y así, espacios no sacralizados, adquieren vida en el sistema del arte. Todo ello, es consecuencia del proceso que realiza la cadena de agentes involucrados y que convergen en este dispositivo, durante un período de tiempo bienalizado.

### **Debates y posiciones teórico-metodológicas**

La aproximación al estudio de la X Bienal del Mercosur “Mensajes de una Nueva América” (2015) se realiza a través de un marco teórico en donde se exponen las nociones conceptuales referenciales para esta investigación y la metodología elegida se encuadra en el marco de la tipología de investigación cualitativa-descriptiva, bajo el enfoque de estudio de caso.

Metodológicamente, el abordaje cualitativo, relacional, interdisciplinar y contrastivo se desarrolló a través de búsquedas bibliográficas, observación participante, análisis de material documental basado en textos, fotografías y registros de video. El procesamiento de la información recolectada fue a través de descripciones del contexto, lecturas en profundidad, identificación y ubicación de las producciones artísticas en el marco conceptual-curatorial, y se recurrió a fichajes y producciones de mis propias notas de análisis documental.

La investigación recupera un conjunto de aportes teóricos provenientes de la sociología de la cultura y el arte, la estética y los estudios visuales; y mediante las herramientas operativas analíticas de la semiótica visual y la teoría de los discursos

sociales en articulación con las contribuciones de la teoría institucional. En consecuencia, resulta un cruce de enfoques teóricos interdisciplinario para el tratamiento del objeto de estudio.

Las principales nociones conceptuales son estudiadas desde los abordajes del arte contemporáneo (Alberro, 2011; Smith, 2012), poética (Eco, 1962 y 1970; Jiménez, 2002; Groys, 2014), práctica artística (Brea, 2009; Jiménez, 2010) y su consecuente producción artística (Romero y Giménez, 2013; Eco, 1970; Giunta, 2011a). Estas prácticas adquieren sentido en el sistema y mundo del arte (Dickie, 2005; Di Marco, 2010; Bulhões, 2014), por medio de los agentes que desempeñan roles para institucionalizar las acciones y prácticas artísticas en el marco del sistema social (García Canclini, 2010).

El evento artístico bienal (Roca, 2009; Meyric Hughes, 2008), específicamente la X Bienal del Mercosur (Fidelis, 2005 y 2015) es analizado a partir de la noción de bienal como dispositivo (Agamben, 2011; Garcia Fanlo, 2011; Savloff, 2017) entorno donde se concentra la atención de estudio, el microsistema y red de agentes, cuyos roles ejercen un despliegue de configuraciones a las que se denominará esferas (Di Marco, 2010) de la producción, artefactualidad y gestión, que actúan como productoras de sentidos y visibilidad a las múltiples acciones artísticas, otorgando un grado de institucionalidad a lo allí realizado y exhibido.

El proceso de estudio cuenta con un momento teórico-analítico, que implica situar objetivamente al artefacto, productor, público y curadores en relación con las condiciones de producción y circulación (Dickie, 2005; Verón, 1987); atender los parámetros contextuales (Bordwell, 1995) a partir de los cuales las producciones adquieren significado, caracterizan las producciones y estrategias geopolíticas respecto a los recursos retóricos y narrativos; y finalmente, se establecen relaciones de los elementos de la enunciación con el objeto de estudio.

El material de referencia del caso de estudio fueron el catálogo *Mensajes de una Nueva América* (Fidelis y Tavares, 2015a), los libros *Escuela Experimental de Curaduría* (Fidelis y Tavares, 2015b) y *Posibilidades de lo Imposible. Arte, Educación, Diálogos y Contextos* (Gallegos, Fidelis, Tavares y Losada, 2015), guías de exposiciones, audioguías de las exposiciones, entrevistas, críticas y artículos periodísticos, sitios web y redes sociales oficiales del evento.

Son fundamentales para todo el proceso analítico las operaciones de deconstrucción/découpage-reconstrucción/descripción/interpretación. Asimismo, se

atiende el funcionamiento comunicacional diseñado por la XBM, siguiendo el modelo de codificación y decodificación propuesto por Hall (1980), a partir de la producción/circulación/consumo/reproducción, instancias que no se conciben de manera lineal y con límites definidos, sino como una compleja estructura de relaciones.

Esta red conceptual permitirá desentramar el objeto de estudio de esta tesis, la X Bienal de Mercosur, a través de la noción de bienal como dispositivo, en donde el proyecto operativo de la escena artística visibiliza a los agentes, artefactos, relatos y hasta la misma artefactualidad, estableciendo alianzas que los convierten en socios para la configuración del sistema artístico contemporáneo.

En función de lo expuesto, para la investigación se diseñaron actividades organizadas en tres fases: recopilación de la información, análisis y estudio; deconstrucción y primera descripción; y descripción-interpretación. La primera fase de recopilación de información, análisis y estudio, fue primero sobre las condiciones de producción, recepción y consumo de las prácticas artísticas en el sistema y mundo del arte; y en un segundo momento, sobre teorías y desarrollos categoriales que diagraman el abordaje textual de arte contemporáneo, poética, práctica artística, producción, bienal, y en particular la XBM.

El relevamiento bibliográfico de teorías y métodos de investigación en artes consistió en búsquedas en la biblioteca universitaria, la adquisición de libros, la búsqueda de información especializada en el área científica del tema a través de internet; y contempló también el diseño y elaboración de fichas de lectura, observación y análisis de las fuentes relevadas. Luego, se seleccionó el corpus principal de estudio y se llevó a cabo la sistematización de referencias bibliográficas y documentales, tanto impresas como virtuales; y la realización de lecturas en profundidad, estudio y análisis de las referencias para la sistematización y clasificación de textos escritos y visuales.

La segunda fase implicó una deconstrucción y primera descripción de textos críticos y redes de relaciones planificadas a partir de la plataforma curatorial de la bienal, donde las exposiciones con su conjunto de poéticas visuales fueron analizadas desde diversas disciplinas como la Sociología de la Cultura y el Arte, Estética, Teoría Institucional del Arte y Estudios Visuales (Mitchell, 2002; Brea, 2009; Guasch, 2003) y discursos textuales que aluden a la geopolítica del arte en la región.

Estas actividades fueron guiadas por las herramientas operativas analíticas de la semiótica visual y la teoría de los discursos sociales para un análisis interpretativo-contrastivo que permitió, mediante decisiones metodológicas, arribar a la configuración

del corpus estratégico de esta investigación, ubicando en el marco de la relación emergente las nociones conceptuales de arte contemporáneo, poéticas, producción artística, artista como productor, institucionalidad del arte, bienal como dispositivo e institucionalidad de la Bienal del Mercosur.

Por último, en la fase descriptiva-interpretativa, el análisis textual relacional, crítico y contrastivo de los elementos recopilados y descriptos en las fases anteriores por un lado, y los preceptos de la plataforma y el proyecto curatorial “Mensajes de una Nueva América” por el otro, permitió desarrollar un trabajo interpretativo de este corpus –para profundizar en el caso X Bienal del Mercosur–, y requirió de procedimientos que pongan en juego los conceptos en el interior de las esferas de la producción, gestión y artefactualidad cuyos agentes activan el escenario de la contemporaneidad de la XBM, para alcanzar vinculaciones intertextuales entre los recortes teóricos, los marcos contextuales y las relaciones interpretativas que problematizan al objeto de estudio, ajustados a los objetivos trazados, y que fueron materializados a través de escrituras parciales y cuadros conceptuales en donde se proyectan las discusiones hasta llegar al presente corpus de tesis.

### **Sobre los planteos existentes y el estado del arte**

El estado de la cuestión sobre el objeto de estudio muestra la existencia de escritos en estrecha vinculación con el evento, como es el caso de *Mensajes de una nueva América* de los autores Fidelis y Tavares, curadores jefe y adjunto, respectivamente, de la XBM. Estos textos conforman el catálogo de la bienal, y en sus casi mil páginas reúne ensayos, registros expositivos y textos curatoriales. Contiene las ocho muestras que constituyen la plataforma curatorial con imágenes y fichas técnicas de las obras seleccionadas, registro fotográfico de las vistas museográficas de cada una de las exhibiciones, y los textos curatoriales y ensayos. Además, presenta un extenso escrito en donde se describe, expone y fundamenta el abordaje conceptual y los criterios museográficos que sustentan la plataforma curatorial diseñada para esta edición.

*Una historia concisa de la Bienal de Mercosur* de Gaudêncio Fidelis, historiador, crítico y curador general de la quinta edición de la Bienal de Mercosur (contexto en el cual surge esta publicación, escrita desde el interior de la propia institución cultural) es un material de referencia para investigaciones sobre la historia de esta entidad. En este volumen se desarrolla un relato sobre las acciones y acontecimientos llevados a cabo para el comienzo de la Bienal del Mercosur, y luego aborda por capítulos cada edición

de la Bienal, sus proyectos curatoriales y cómo estos se materializaron. La publicación se presenta como un testimonio del desarrollo institucional responsable de la mayor muestra del arte latinoamericano.

María Amelia Bulhões, crítica de arte y profesora de arte en la UFRGS<sup>4</sup>, en sus producciones *Los megaeventos Bienal de Artes Visuales del Mercosur* y *Las nuevas reglas del juego del arte en Brasil*, focaliza en el evento artístico como elemento del sistema del arte en Brasil. Parte de cuestiones históricas fundamentales para el entendimiento de la realidad actual interconectada entre la economía, política y cultura, y con ello, de los planteos de las configuraciones de actores y figuras del escenario artístico de este país.

El archivo en línea de la *Fundación Bienal del Mercosur*<sup>5</sup> está organizado en tres ejes: uno histórico, donde se recorre la historia de la bienal desde la constitución de la fundación, con su misión y responsabilidad social; otro archivo propio de las bienales realizadas, donde hay registros fotográficos y videos, y publicaciones de los catálogos; y por último, la sección educativa que contiene actividades y materiales para profesores. Hasta aquí, las fuentes de referencia directa para el proceso de investigación de esta tesis doctoral.

En el recorrido de estudios anteriores existen aportes específicos sobre *bienal* de autores como Meyric-Hughes con *La historia y la importancia de la Bienal como instrumento de la globalización*, el artículo de Néstor García Canclini *Mercosur: La bienal de la desglobalización. El arte sin banderas*, y Andrea Giunta con *Arte Contemporáneo* en donde exponen sus miradas del evento artístico en relación al contexto, agendas y representaciones.

En cuanto a postulados vinculados al modelo *bienal* el curador colombiano José Roca, a través de su propuesta *Domesticando el modelo bienal*, habla del fenómeno *bienalismo* como consecuente desgaste del modelo del gran proyecto expositivo motivado por agendas de turismo cultura y su deriva hacia la realización de eventos en menor escala y temáticas con una similitud (en estructura e imagen) a las dinámicas a las ferias de arte. El autor ejemplifica a través del recorrido de un evento internacional en Medellín, exponiendo las características del modelo bienal y las adecuaciones adoptadas por el contexto y las contingencias del día a día, en pos de sostener el evento.

---

<sup>4</sup> Universidad Federal de Rio Grande del Sur, Instituto de Artes, Porto Alegre, Brasil.

<sup>5</sup> Disponible en: [www.fundacaobienal.art.br](http://www.fundacaobienal.art.br)

En efecto, este documento es una referencia a la aproximación de un caso de estudio sobre una bienal.

En cambio, Castro Flórez en *Contra el bienalismo*, traza con cierto sesgo crítico un particular acercamiento a las bienales, entendiéndolas como espacios para la espectacularización de la experiencia estética, y de esta manera delinean una aproximación a la cultura contemporánea.

Los aportes de Anthony Gardner en su artículo *Bienales al borde, o una mirada a las bienales desde las perspectivas del Sur* permiten señalar la trayectoria de las bienales en el mundo y a través de él, dimensionar las líneas de producción existentes sobre esta tipología de evento artístico. Ivo Mesquita, en *BIENAI BIENAI BIENAI BIENAI BIENAI BIENAI*, focalizado en América Latina y desde su experiencia curatorial en el eje La Habana (Cuba)-San Pablo (Br) expone las relaciones sociales-políticas-culturales que, a su parecer, contribuyeron a las definiciones de las bienales. A partir de los datos brindados en estos textos, se propone la visualización de una cartografía de la bienalización, que es parte del tercer capítulo.

La curadora Lucia Savloff en *Los proyectos curatoriales de la Bienal del Mercosur. Sus primeras tres ediciones*, aborda los proyectos curatoriales de las primeras tres ediciones de la Bienal del Mercosur para analizar el funcionamiento de la Bienal como dispositivo de exhibición, un instrumento referencial por el evento de estudio y la línea de abordaje de la bienal como dispositivo.

Finalmente, el acceso a distintas tesis de posgrado de universidades brasileras de Rio Grande del Sur, región donde se ubica la ciudad de Porto Alegre, fueron grandes referencias. Los autores José Francisco Almeida con *La especificidad del Arte Público en la 5ª Bienal del Mercosur-Porto Alegre*; Gabriela Motta con *Entre miradas y lecturas: un enfoque de la Bienal del Mercosur 1997-2003*, y Patricia Luz con *Representaciones culturales de la Bienal de Artes Visuales del Mercosur: el estatuto de la fotografía y la expresión del sujeto social*, abordan la Bienal del Mercosur en distintas ediciones y con diversos enfoques en las indagaciones, y permitieron contrastar las interpretaciones desarrolladas en el proceso de escritura de esta tesis.

### **Itinerarios de la tesis**

El primer capítulo “Poéticas contemporáneas. Panorama actual del arte”, trata los abordajes de las producciones artísticas actuales en relación a las cuestiones de apreciaciones estéticas que permiten formular un discurso argumentado y crítico (con

ciertos vestigios de la modernidad), a pesar de cierta turbulencia del arte contemporáneo, con un constante resurgir de controversias y polémicas sobre las prácticas y acciones artísticas deslocalizadas en tiempos contemporáneos.

Es oportuno presentar en el primer apartado un recorrido por la (des)composición de los sistemas referenciales, las nociones de lo contemporáneo en relación a la episteme, poética, producción artística y práctica, en el marco de un desarrollo artístico en donde la experiencia es el eje rector para el cruce de fronteras; y luego dar paso al artista como productor, y consecuentemente los actos de ver. Esto opera como inicio del marco conceptual desde el cual se considera el campo de acción del arte contemporáneo.

En el segundo capítulo, “Institucionalidad del Arte”, se examina el escenario a partir del cual se instala la asignación de arte a determinada cosa. La teoría institucional propuesta por Dickie (2005) permite analizar la red de agentes del mundo del arte, previa caracterización del complejo sistema institucional (Bulhões, 2014); siendo justamente esta red desde donde se conceden a esos objetos los atributos de artisticidad.

Para esta tesis, es *en* el sistema del arte, ese espacio de acción social, en donde adquiere visibilidad la artefactualidad dentro de formas específicas y conforme a las leyes propias del campo artístico, en el territorio donde se entiende al modelo bienal como dispositivo.

Los agentes involucrados en la plataforma curatorial de estudio, junto a estamentos oficiales de cultura, artistas, obra y públicos, conforman lo que se llama el sistema del arte. Este análisis es acompañado con esquemas conceptuales que pretenden exponer la trama relacional existente entre agentes y esferas del arte en el microcosmos del arte contemporáneo.

Es precisamente en la dimensión institucional que adquieren los agentes del sistema en las esferas del arte (producción, gestión y artefactualidad), y hacen posible un proyecto operativo a partir del cual la práctica artística llega al público decidiendo en qué términos, bajo qué condiciones, en qué contexto y entorno esa producción poética se constituye en una poética contemporánea posible de trazar el escenario de la contemporaneidad.

En el tercer capítulo “Bienal, microsistema artístico contemporáneo”, se refiere la noción de bienal como dispositivo para analizar los distintos aspectos intervinientes, en esta red de relaciones del evento artístico, como parte del mundo del arte.

La bienal en las sucesivas ediciones ha llevado a transformar escalas, temáticas y dinámicas, en relación a los agentes intervinientes en ella, incorporando cada vez más



propuestas que requieren la adaptación de estructuras y una constante reconfiguración de los equipos de trabajo.

Aquí la bienal es entendida como un dispositivo marco en donde transcurre el evento artístico, y en cuyo interior se encuentran los proyectos operativos que actúan como la plataforma para la configuración de la escena artística, en la cual confluyen un “conjunto de praxis, saberes, medidas e instituciones” (Agamben, 2011, p.8) con una meta en común.

A su vez, es comprendida también como el espacio para fortalecer trayectorias locales-regionales concediendo un grado de institucionalización, cuyo propósito es continuar otorgando al campo una dinámica por medio de las cadenas de agentes, promoviendo la capitalización de experiencias discursivas entre las dimensiones de lo local-regional-internacional, en un marco de compleja cooperación interinstitucional en el escenario de la globalización, cuyo eje focaliza en la ciudad como escenario de intercambio bajo el dispositivo bienal.

Así, se propone una cartografía de la bienalización para visualizar las ciudades del mundo que cuentan con una bienal y llegar al territorio geopolítico del Mercosur, donde Brasil lleva adelante las Bienales Internacionales de San Pablo (1951), Curitiba (1993) y del Mercosur (1997), y se concluye con una genealogía de la Bienal del Mercosur.

En el cuarto capítulo “X Bienal del Mercosur, caso de estudio” se analiza la plataforma curatorial, diseño, planificación e implementación del evento, cuyos responsables son los críticos Gaudêncio Fidelis y Márcio Tavares (Brasil) y su equipo curatorial. El título “Mensajes de una Nueva América”<sup>6</sup> intenta retomar la vocación histórica de priorizar el arte generado en los países de América Latina.

En este cuarto apartado se realiza una reseña del planteo general de la estrategia curatorial en donde *re-escribir la historia del arte de América Latina* (Fidelis, 2015), es el objetivo a partir del cual se busca promover la visibilidad y legibilidad a un conjunto de producciones cuya contribución artística todavía no recibieron su merecida consideración crítica e historiográfica. También hay una descripción de los cuatro campos conceptuales a partir de los cuales se desarrolla la bienal: La Jornada de la Adversidad, La Insurgencia de los Sentidos, El *desapagamento* de los Trópicos y La Jornada Continua. Cada una se compone de exposiciones, acciones artísticas ubicadas

---

<sup>6</sup> Realizada entre los meses de septiembre a noviembre del 2015, en la ciudad de Porto Alegre, Brasil.

en distintas locaciones, y actividades para la formación profesional en el campo de la curaduría junto al desarrollo del programa educativo.

El evento considera desde el sustrato histórico del arte hasta la producción actual, con un ambicioso proyecto curatorial que parte de nociones conceptuales como la *Antropofagia* de Oswald de Andrade, el neobarroco como estrategia de mestizaje, la investigación de los sentidos más allá de la mirada, y las formas artísticas a partir de los diversos “modernismos” de los países latinoamericanos (Fidelis, 2015). El capítulo está acompañado de figuras donde se indica la localización de los espacios, esquemas de los diseños expositivos e imágenes de las exposiciones.

En el quinto y último capítulo de esta tesis, “Escenario de la contemporaneidad en la XBM”, se recupera la trama conceptual-relacional desarrollada hasta el momento para profundizar el análisis sobre la conformación de la cadena de agentes y su consecuente activación en las *esferas de la producción, gestión y artefactualidad* que permiten concretar el desarrollo del microsistema X Bienal del Mercosur en la ciudad de Porto Alegre (Brasil).

Las acciones desplegadas al interior de las esferas de producción, gestión y artefactualidad a través de las cadenas de agentes, indican un posicionamiento de la artefactualidad en la escena artística y orientan la experiencia estética del público; todo en una escena artística demarcada por la bienal como dispositivo, en cuyo territorio se visibilizan (re)lecturas de la historia del arte en América Latina como trazado de un escenario de la contemporaneidad en la región.

La exposición sobre el proceso relacional entre esferas del arte, agentes y artefactualidades, a través del recorrido por la configuración de la plataforma curatorial de la bienal, permite dejar al descubierto una trama configuracional dinámica, relacional y flexible como es la institucionalidad del sistema artístico que otorga visibilidad a los mensajes de una Nueva América en la XBM.

## **CAPÍTULO 1**

### **POÉTICAS CONTEMPORÁNEAS. PANORAMA ACTUAL DEL ARTE**

Periodizar (...) es un instrumento para ordenar los objetos históricos como un sistema continuo en el espacio y el tiempo, con grupos y divisiones que señalan con más claridad las semejanzas y las diferencias relevantes y que nos permiten ver una línea de desarrollo (...) y por lo tanto contribuye a explicar la cosa.

MEYER SHAPIRO (1970)

Las producciones artísticas actuales despiertan, y hasta incluso reavivan, debates permanentes sobre las cuestiones de apreciaciones estéticas que permiten formular un discurso argumentado y crítico (permaneciendo aun ciertos residuos y vestigios de la modernidad). En las turbulencias constantes de los cambios, el arte contemporáneo emerge desde controversias, polémicas e incluso discusiones que oponen a defensores y detractores de la creación artística en nuestros días.

Es por ello que el presente capítulo presenta un recorrido por la (des)composición de los sistemas referenciales, las nociones de lo contemporáneo en lo que se refiere a la episteme, poética, producción artística y práctica, en el marco de un desarrollo artístico en donde la experiencia es el eje rector para el cruce de frontera, y así dar paso al artista como productor, y consecuentemente los actos de ver; todo en el campo del arte contemporáneo.

En una actualidad tan diversificada en las más variadas posiciones y corrientes, los especialistas, y más aún el público en general, encuentran difícil orientarse en el mundo de los conceptos y teorías específicos del arte. De hecho, la propia práctica artística cuestiona las categorías que hasta los años sesenta aún eran posibles alentando un estado de efervescencia, crisis de esquema, para arribar así a las emergentes formas de expresión artística que despliegan sus múltiples consecuencias en el paisaje del presente.

## 1.1. (des)entramar el arte contemporáneo

Formas de arte y de contemplación –nueva construcción del espectador (...) han llegado a quedar contruidos como “lo contemporáneo”.

ALEXANDER ALBERRO (2011)

Las producciones artísticas actuales emergen en un terreno preparado desde tiempo atrás por la descomposición de los sistemas de referencia tales como imitación, fidelidad de la naturaleza, idea de belleza, armonía, criterios clásicos, entre otros. Ejemplo de ello son las vanguardias históricas, el arte moderno, que como bien describe Marc Jiménez, “contribuyeron a una conmoción del deshilachamiento de las artes, a las mezclas y a las hibridaciones de prácticas y materiales (...) llegando al quiebre de la unidad de las bellas artes (dibujo, pintura, escultura)” (2010, p. 21). La idea de (des)composición de los sistemas de referencia, sirve aquí ya que esa referencialidad es asociada a los modos, prácticas y sentidos de los estilos ya sucedidos en el arte.

En las producciones artísticas el cambio profundo ha sido en el orden del significado de la trasgresión. Lo fundamental es la constitución del hito, el *ready made*, que hoy se convirtió en práctica corriente; sumado además a los numerosos *remakes* suscitados a partir de Marcel Duchamp (1887-1968), razón por la cual se desdibuja la frontera entre el arte y el no-arte, es decir, entre el arte y la realidad cotidiana. Por todo esto, se asiste a un creciente y hasta constante cuestionamiento de la inadecuación de los conceptos tradicionales –arte, obra, artista– a realidades que al parecer ya no se corresponden con esos conceptos y somos testigos en la diversidad de eventos artísticos que se producen diariamente.

Después de los sucesos mundiales de 1989, es posible formular otra propuesta para el estudio desde una historicidad, avizorando el surgimiento de un nuevo período histórico. Los hechos son distinguidos por el profesor e historiador Alexander Alberro:

La caída de la Unión Soviética y sus Estados satélites, (...) el anuncio de la era globalizada, (...) la plena integración de la tecnología electrónica o digital, (...) una economía hegemónica hacia el neoliberalismo, con su propósito de introducir toda acción humana en el ámbito del mercado. (2011, p. 156)

Estos acontecimientos, a una distancia de tiempo, permiten recorrer las circunstancias contextuales que fundan su discurso sobre lo contemporáneo en el arte:

se comienza a llamar a todo lo producido en el campo como “lo contemporáneo”, explicita Alberro, factores que llevaron a reconfigurar de un “modo significativo la manera en que el arte se dirige al espectador; de hecho, está construyendo al espectador de una manera nueva” (2011, p. 156). En la construcción del concepto *contemporáneo*, el autor adopta la estela del concepto de formación discursiva (configuraciones derivadas de un estado de conocimiento) de Michel Foucault:

Cuando cristaliza en una *episteme*: estado del conocimiento, al régimen de verdad, de un período y una cultura particular como la *episteme*. Este estado de conocimiento o *episteme* se construye mediante un sistema de afirmaciones discursivas, y especialmente mediante la “dispersión” de esas afirmaciones a través de contradicciones y discontinuidades lógicas, para configurar formaciones discursivas. (Alberro, 2011, p. 157)

Esta configuración de formaciones discursivas que acontece en el mundo del arte desde los años cincuenta y sesenta, llevó a constantes proposiciones y decisiones sobre las experiencias planteadas por los artistas. Por ello, la noción de artes plásticas se amplió, permitiendo captar con un mismo vocablo un conjunto de prácticas que van desde la xilografía hasta la infografía, pasando por los *ready made*, las *performances*, los *happenings*, las instalaciones, el *body art*, entre otros. Esas prácticas, como bien señala Jiménez:

Difíciles de circunscribir en razón de la diversidad de soportes, de sus materiales, de sus procedimientos técnicos y de la multiplicidad de sus modos de expresión, eran las que delimitaban, por lo menos a través de las obras reconocidas, el campo bastante impreciso del arte contemporáneo. (2010, p. 23)

Esta dispersión es producto de la diversidad de las experiencias sensibles, propiamente estéticas y en extremo individualizadas que ofrece ahora la multiplicidad de prácticas culturales. En esta línea se advierte, en consonancia a lo enunciado por Jiménez, que las condiciones de pertenencia a la contemporaneidad son “trabajo muy especializado, empleo de nuevas tecnologías, mezcla de géneros y materiales, exploración de nuevas formas, experimentación de nuevos campos artísticos” (2010, p. 67), componentes que se recuperarán en los capítulos siguientes.

Así, el arte contemporáneo es un tipo de arte que no se puede asimilar totalmente a ninguno de los movimientos y corrientes anteriores a la modernidad o a las vanguardias de fines de la década del setenta; pues el arte que se impone, esto de lo contemporáneo, en palabras de Jiménez, “trata de definirse sin referencias explícitas al pasado (...)

aunque sus obras recibían la herencia de épocas anteriores: procedimientos conocidos o integraban temas, formas y estilos explotados en el arte moderno” (2010, p. 67). Por todo ello, es que el arte contemporáneo ha dejado de ser un arte para la exhibición únicamente como producto: es un arte en el cual la instancia procesual adquiere un protagonismo que exige otro tipo de visualización. Entre los modos que adquiere lo contemporáneo del arte, se suman al recorrido los aportes de Juliane Rebentisch, con la noción de *cruce de fronteras*:

(...) desarrollo artístico que ha puesto en cuestión la unidad del arte y las artes (palabra clave utilizada en las últimas cuatro décadas en los discursos internacionales); “experiencia”, como categoría central de una teoría estética, que ya no intenta conceptualizar el contenido de verdad de la obras de arte en el marco de un sistema filosófico. (2011, p. 60)

Cruces de fronteras, en donde se puede establecer un adentro y afuera, a partir del cual se construyen límites que a su vez constituyen un centro e inscriben así modos de interpretar, de situar una dinámica para ser inscripta en el marco del arte contemporáneo y disolverse en el binomio convenciones-convicciones heredados desde los pensamientos teórico-estéticos.

## **1.2. Poética desde la perspectiva del productor**

En el panorama del arte, desde la producción artística se aprecia una discursividad cada vez más pronunciada que exige un saber más amplio y una mayor concentración en la teoría. En este sentido de pensamiento conceptual orientado y de un examen crítico argumentativo en el contexto de la validación artística, la actualidad se encuentra en disolución, más bien se halla una extinción de los juicios valorativos de la modernidad.

De ahí que desde algunos espacios los artistas son orientados hacia un abordaje sobre los temas de interés como reflejo del hoy, tal como expresa Boris Groys diciendo, “en la actualidad el público democrático quiere encontrar en el arte las representaciones de asuntos, temas, controversias políticas y aspiraciones sociales que activan su vida cotidiana” (2014, p. 11). Así el arte contemporáneo “debe ser analizado, (...) en términos de poética (...) desde la perspectiva del productor” (Groys, 2014, p. 15), y en esta línea se inicia el recorrido referencial-expositivo de la noción de *poética*, en un sentido amplio que conjuga el proceso de producción, el productor y la significación inicial del hecho artístico en clave contemporánea.

La poética aquí será entendida desde la perspectiva del productor, de la persona que lleva por delante el hacer de algo, y de este modo, continúa el recorrido teórico sobre el cual transitará la presente investigación en arte.

A partir del señalamiento de la noción de *poética*, concepto e idea nodal para el campo del arte, se recuperan enunciados vertidos por reconocidos autores. Umberto Eco (1962), en la Introducción a la segunda edición de *Obra Abierta*, despliega una serie de posibles configuraciones que conducen a comprender el sentido de la *poética*:

Como el programa operativo que una y otra vez se propone el artista, el proyecto de la obra a realizar como lo entiende explícita o implícitamente el artista. (...) la noción de “poética” como proyecto de formación o estructuración de la obra (...) la búsqueda en torno al proyecto originario se perfecciona a través de un análisis de las estructuras finales del objeto artístico vistas como documento de una intención operativa como huella. (Eco, 1962, p. 36-37)

El autor, en su siguiente obra, *La definición del arte* (1970), retoma la idea en el marco de los lineamientos postulados por Luigi Pareyson con el planteo de la *Estética de la formatividad*:

Asume los resultados y las aportaciones de gran parte de los estudios extranjeros contemporáneos; y al mismo tiempo saca provecho de esas experiencias concretas de trabajo que son las poéticas y que, aunque constituyen el programa operativo de un artista o de un crítico (con lo que resultan incapaces de explicarnos el concepto del arte en general y la obra misma de los demás artistas, lo cual es tarea de la estética, en cuyo seno todas las poéticas hallan su justificación), ofrecen, sin embargo, un precioso repertorio de perspectivas, indicaciones, experiencias artísticas vividas, ofreciendo por ello al filósofo un material indispensable de elaboración. (Eco, 1970, p. 14-15)

Entonces, la poética es entendida como programa operativo propuesto por el artista, y se suma al hecho de que hoy es corriente hablar de proyectos de producción en los espacios institucionalizados o emergentes del mundo del arte. Esta idea de proyectar-planificar-estructurar el futuro producto artístico, también es mencionada por José Jiménez como “la coincidencia temporal de la aparición de *un sistema literario* (...) y de *un repertorio de formas plásticas* que permitirá un desarrollo espectacular de la representación” (2002, p. 61-62), y unas líneas más adelante continúa ampliando “*un plan* (...), una estilización (...) que valora en sí misma la recreación verbal de los hechos que narra y *su articulación en una trama*” (2002, p. 62). Así se confirma el lugar de la poética como producto en cuyo sistema el programa operativo en el mundo del

arte es conformado por configuraciones formales mediante un plan para la articulación de un repertorio de visualidades.

Es atractivo pensar al programa operativo como el repertorio del lenguaje visual que involucra a las formas plásticas, en un planteo direccionado hacia la articulación entre sistemas artísticos, y cuya disposición interna es el punto relacional que constituye el hecho-acto poético de la producción artística contemporánea. Es posible establecer que si nos encontráramos frente a una poética, esta estaría organizada en modalidades, como un programa operativo que ofrece un repertorio de expectativas, indicaciones y experiencias; un proyecto de obra a realizar; un proyecto de formación o estructuración de la obra; experiencias concretas de trabajo; y hasta incluso un plan, una estilización en articulada trama artística.

Frente a la diversidad de posibles enunciados, aquí se entiende por *poética* el repertorio instrumental elegido o adoptado oportunamente por el artista, en función de los pasos y decisiones para la definición del proceso de ideación-materialización del programa operativo artístico, que permite una reconstrucción de la realidad a través de proposiciones senso-perceptivas que operan en ciertos fenómenos de la cultura con determinadas intensidades.

Esta delimitación sirve al primer momento de la tesis, ya que para la presente investigación se entiende a la poética en sentido amplio, abarcando a todos los sectores, agentes y aspectos incluidos en la institucionalidad del mundo del arte actual.

### **1.3. Producción artística: (re)presentación**

En el breve recorrido expuesto sobre la construcción de la noción de poética se habla de programa operativo artístico, pues este programa involucra a lo que cotidianamente en algunos espacios del mundo del arte se llama producción artística. Se avanzará a continuación hacia los aspectos implicados, teniendo en cuenta la carga histórica que cada uno de ellos trae consigo al momento de pensar en *producción artística*, las ideas que acerca de esta noción emergen en nosotros, la situación que despierta un juego asociado al diálogo entre los términos ineludibles de *creación* (en cuanto a esta divinidad que crea y armoniza el universo) y *obra*, que hace visible una trama que emerge en un espacio y/u objeto, como bien expresan Alicia Romero y Marcelo Giménez, “para enunciar un tipo de trabajo especializado, sus modos, sus medios y sus relaciones, así como el producto que resulta del mismo, su circulación y consumo”



(2013, p. 13). Una producción artística que además se torna tal porque cumple con estas determinadas particularidades y es ubicada en una escena, sistema y mundo.

Es así que la noción de producción artística remite a determinados autores para esclarecer y ampliar desde sus miradas, como Umberto Eco, quien retomando a Pareyson dice:

El mundo de la producción artística: el conjunto de los “medios expresivos”, las técnicas transmisibles, las preceptivas codificadas, los diversos “lenguajes” tradicionales, los instrumentos mismos del arte. Todo esto viene asumido bajo la categoría general de “materia”, realidad exterior sobre la que trabaja el artista. (Pareyson, 1954; en Eco, 1970, p. 18)

Si bien es una aproximación que deja ver su contexto de pensamiento con un fuerte posicionamiento en las técnicas, procedimientos y materialidad, estableciendo la *creación* como un modo de hacer físico, un fragmento de parcialidad del contexto con determinados códigos y configuraciones, el autor continúa describiendo:

De acuerdo con la estética de la formatividad, el artista, formando, inventa efectivamente leyes y ritmos nuevos, pero esta originalidad no nace de la nada, sino como libre resolución de un conjunto de sugerencias, que la tradición cultural y el mundo físico han propuesto al artista bajo la forma inicial de resistencia y pasividad codificada. (Eco, 1970, p. 19)

Este conjunto de *sugerencias*, cuya resolución es propuesta por el artista y de la cual el resultado llega a nosotros en lo que se ha llamado producción artística, trae consigo un arduo y basto desarrollo *práctico*. Acción, hábito cotidiano en el campo del arte e idea de *práctica*, dialogan con los planteos efectuados por Michel Foucault, recuperado a través de la recopilación de vocabulario alcanzada por Edgardo Castro:

Foucault entiende por prácticas la racionalidad o la regularidad que organiza lo que los hombres hacen (“sistemas de acción en la medida en que están habitados por el pensamiento”), (...) que tiene un carácter sistemático (saber, poder, ética) y general (recurrente), y que por ello constituye una “experiencia” o un “pensamiento”. (2004, p. 427)

A esta idea de configuración de las artes concebidas como productoras de experiencias que surgen por la red de prácticas de su tiempo, “las del discurso, las de las relaciones con los otros y las de las relaciones del sujeto consigo mismo” (Castro, 2004, p. 425), siendo la experiencia artística una específica reciprocidad de sensibilidades que

se traman entre el *carácter sistemático y general* para constituir un *pensamiento*, se suman las reflexiones de Romero y Giménez:

Se trata de la acción artística (...) de procesos dialógicos que demandan a los artistas como ciudadanos expertos de lo imaginario, de proyectos que los solicitan a partir de sus pensamientos sensibles. (...) Estos haceres coexisten hoy con los del productor y de la producción en artes que designan metafóricamente la prolongación del modelo de trabajo que inaugura la Modernidad. (2013, p. 16)

La producción artística es, en consecuencia, una práctica racionalizada, se hace efectiva por medio de un sistema de acción que a través de diversas estrategias de procesos dialógicos operativizan el programa artístico: poética, uno de los aspectos indagados para este estudio.

#### **1.4. Práctica artística en tiempos contemporáneos**

Dado el recorrido por las nociones de *poética*, *producción artística* y *práctica* en el campo del arte contemporáneo, y en función de considerar las relaciones que se establecen entre lo expuesto hasta el momento, se hace necesario revisar la producción realizada por José Luis Brea, quien en su texto *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* ha propuesto una “redefinición de las prácticas artísticas del siglo XXI” (2009, p. 120). Es oportuno exponer las ideas resultantes de toda su labor reflexiva en el campo del arte contemporáneo, bajo el enunciado de que “sólo hay productores, gente que produce y cuyas ideas se encuentran en el marco de la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas” (Brea, 2009, p. 120), sentido fundamental para la presente investigación.

Asumir que el arte está en proceso, que se pone en crisis constantemente, que se relaciona con su alrededor para también participar de este, que existe desde un trabajo y unas prácticas designadas artísticas que:

Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural, y juegan papeles específicos en relación a los sujetos de experiencia. Pero no tienen que ver con la producción de objetos particulares, sino únicamente con la impulsión pública de ciertos efectos circulatorios: efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos. (Brea, 2009, p. 120)

Estos juegos en papeles específicos que constituyen ciertos efectos circulatorios, determinados por un tiempo, ritmo y velocidad, hacen de este “artista como productor (...) un genuino participante en los intercambios sociales –de producción intelectual y

producción deseante” (Brea, 2009, p. 127). En el contexto de las *sociedades del trabajo inmaterial*, las llamadas sociedades del conocimiento, es donde suceden “las prácticas de producción simbólica –(...) las actividades orientadas a la producción, transmisión y circulación en el dominio público de los afectos y los conceptos (los deseos y los significados, los pensamientos y las pasiones)” (Brea, 2009, p. 127). Es decir, la circulación de la producción simbólica es propia de las sociedades del conocimiento, de un *campo* particular en el cual el *habitus* (Bourdieu, 1992) otorga los papeles específicos en un ámbito de trabajo inmaterial, la poética contemporánea.

Brea explicita que lo que él llama *nuevas prácticas artísticas* conlleva tres responsabilidades: por un lado *la narración*, la utilización de la imagen-técnica y la imagen en movimiento con la suficiencia de *expandirse en un tiempo-interno de relato*; por el otro *la producción de situaciones*, la generación de acontecimientos, eventos. Entonces, “el artista actual trabaja en la generación de contextos de encuentro directo, en la producción específica de microsituaciones de socialización” (Brea, 2009, p. 127); y la última responsabilidad, variante de la anterior, se desarrolla “cuando esa producción de espacios conversacionales, de socialización de la experiencia, no se produce en el espacio físico, sino en el virtual, mediante la generación de una mediación” (Brea, 2009, p. 128). Las prácticas artísticas se constituyen de una narración en donde la configuración visual presenta un tiempo de relato en un entorno situacional específico que demanda una mediación adecuada a las condiciones de producción planificadas.

Lo enunciado por José Luis Brea se complementa con las nociones de poética y de producción artística ya expuestas, convocando a la idea de productor, término que indefectiblemente es asociado a Walter Benjamin (1975) del cual –sin entrar en posturas ideológicas– se recuperará la conceptualización del autor como productor.

Benjamin enuncia que “pertrechar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente impugnado, si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria” (1975, p. 6), haciendo referencia a las formas e instrumentos de producción en el sentido de una intelectualidad progresista, desde donde inicia los planteos sobre la nueva objetividad del sujeto-autor.

En la propuesta de la nueva objetividad, la actividad del autor se vuelve cada vez más diferenciada, más moderna, y el resultado es que ya no puede reproducir una casa o un montón de basura, sin sublimarlos. Una de sus funciones políticas del autor consiste en renovar desde adentro –es decir, a la moda– el mundo tal como es.

Para Benjamin, transformar el mundo habría significado eliminar uno de aquellos límites, superar una de las oposiciones que obstaculizan la producción de los intelectuales. También aquí el proceso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso. En otras palabras, solo la superación de los ámbitos de competencia en el proceso de producción intelectual coloca al autor como productor.

Para José Luis Brea, en cambio, los aspectos centrales que hacen al *artista como productor* son: “a) un generador de narrativas de reconocimiento mutuo; b) un inductor de situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia; y c) un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública” (2009, p. 128), aspectos distinguibles que se retoman en los apartados de análisis del caso de estudio de la X Bienal del Mercosur.

En tiempos en que el arte es percibido como un conjunto de situaciones, donde el autor como productor es convertido en un cuerpo dividido en comunidades y en un amplio catálogo de tramas narrativas, que se desprenden de la realidad hacia esa intensificación producto del encuentro y la experiencia, en un ámbito mediado dentro del sistema artístico; arte que entendido así llega a ser crítico y hermético desde lo conceptual, Di Marco observa:

Cada vez es más abyecto, escatológico y violento (...) arte extremo y de ruptura, que no produce placer sino confusión, inquietud y a veces hasta asco y angustia, alejándose más del público y de la posibilidad de convertirse en popular. (2010, p. 197)

Producto de un fenómeno *per se*, a partir del cual es posible orientar retrospectivamente momentos relevantes en la historia de la modernidad, en esta acción de orientar se exponen las fronteras movedizas que la mayor parte del tiempo están en desplazamiento.

Esto invita a detenerse en un aspecto importante para el desarrollo de las nociones de arte contemporáneo y arte actual en su correlato significativo para el presente trabajo. Jiménez, en su análisis, repara en la siguiente distinción:

Convendría distinguir entre “arte contemporáneo” –arte institucionalizado– y “arte actual”, que designa al arte de hoy, el que se está haciendo. Sin embargo, emplearemos la expresión “arte actual” cada vez que corramos el riesgo de incurrir en una enojosa repetición. (2010, p. 37)

Ampliando los abordajes desarrollados, hoy en día es posible entender el arte contemporáneo, en palabras de Jean-Luc Nancy, “como la apertura de una forma que sería ante todo una pregunta” (2014, p. 26), en un mundo-entorno en el que la circulación de sentido, “es únicamente una circulación interrogativa e inquieta” (Nancy, 2014, p. 26). De esta manera es que el arte pregunta cómo es posible y cómo es perfectible o deseable dar forma al mundo, cómo hay producciones que realizan gestos decisivos desvinculados con las formas de creación artísticas conocidas hasta llegar al hecho de citar con recurrencia formas en las cuales no hay esquemas previstos.

### **1.5. Deslocalización de las prácticas artísticas**

Como se ha expuesto hasta el momento, la práctica artística ha sido capaz de redefinir la noción de producción y obra artística<sup>7</sup>, así como también de cambiar la imagen del arte. Es necesario traer a colación aquellas prácticas que han investigado y analizado los modos tradicionales, y hasta incluso ampliado más allá de los géneros haciendo suyos otros medios, extendiendo así la capacidad de reflexión sobre la propia situación histórica que es hoy, más que antes, el supuesto básico de producción artística y de la crítica de arte.

En este sentido, frente al esquema de crisis, Giunta refiere que:

El estallido de las formas de expresión artística, expone sus múltiples consecuencias en el paisaje del presente. ¿Qué es lo que cambió en el arte? ¿Solo han sido las formas, los lenguajes, o también las maneras de realizar las obras, los procesos de formación artística, las modalidades en las que circulan? (2011a, p. 258)

Estos interrogantes emergen de los contextos donde los procesos culturales son complejos, donde lo nuevo aparece junto a lo que permanece y resiste. Interrogantes, pero fundamentalmente aspectos involucrados allí como forma, lenguaje, procesos y modalidades de circulación, necesarios de retomar en el análisis de estudio.

Para abordar estas interpelaciones, conjuntamente con la idea de visualidad, es necesario recurrir a los aportes efectuados desde el campo de los Estudios Visuales, y desde allí referirse a la cristalización de operadores (sensoriales, textuales, mentales, imaginarios, técnicos, institucionales, etc.), que sumada a intereses concentrados en la

---

<sup>7</sup> Marta Zátanyi sostiene que “la obra de arte es un objeto simbólico que opera como medidor entre el adentro y el afuera, entre lo subjetivo (la creatividad/imaginación/visión del artista) y el público, por lo que no se puede separar la obra de sus instancias de percepción” (Zátanyi, 1990; en Di Marco, 2010, p. 20).

representación (de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias, etc.) configura una complejidad que Brea designa como *actos de ver*<sup>8</sup>, y que justamente dependen de la “*fuerza performativa* que conllevan, de su magnificado poder de *producción de realidad*, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes –hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos– conllevan” (2005, p. 9). Este acto que introduce al espectador en una actitud de mirar, además amplía el repertorio de los modos de hacer a partir de esa fuerza performativa que hace visual lo representacional, los imaginarios circulantes.

La visualidad es entendida aquí como la práctica artística comprendida desde miradas y entrecruzamientos disciplinares, en la cual se asignan connotaciones políticas y culturales en plena contemporaneidad que encuentran su materialidad primero en el tiempo de exhibición, y posteriormente en proyectos editoriales como el catálogo, un instrumento en donde se confiere la exposición como un todo y ofrece una trayectoria conceptual (escrituras, gráficos, fotografías de producciones y museografía, entre otros) a la exposición o evento, para así permanecer.

El anclaje geográfico del presente estudio se circunscribe a la situación contextual del arte latinoamericano, marco en el cual Andrea Giunta se refiere al archivo como el abordaje de “la dispersión de los campos en los que el término archivo adquiere legitimidad: fundamentalmente, las creaciones artísticas, las exhibiciones y las políticas de construcción de archivo y de investigación” (2011b, p. 95). El archivo es una recurrente estrategia curatorial dominante en los últimos tiempos en los megaeventos adoptada por el modelo expositivo bienal, tema que se desarrolla más adelante.

La circulación y los recorridos en el sistema del arte actual, según esta autora, es resultado de la globalización (entiéndase, a grandes rasgos, la consecuencia de las acciones de los mercados, sociedades y cultura) sumada a las formas de producción del arte actual, es decir: obras que se encargan para eventos específicos, movilidad de artistas en el mundo, ferias, bienales y exposiciones que recorren el planeta; producen una deslocalización de las prácticas artísticas en donde hay un remitir constante de los

---

<sup>8</sup> Brea habla de los actos de ver a partir del resultado de una construcción cultural, compleja e híbrida. Son para él “los actos de ver: no sólo el más activo de mirar y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, insisto, sino todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las (...), y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control (...) que todo ello conlleva” (2005, p. 9).

productores a sus propios contextos de búsquedas, y es allí donde la vinculación a la estrategia de archivo connota los diversos estadios local, urbano, nacional, regional y hasta fronterizo, avizorando así “co-presencia de temporalidades heterogéneas” (Giunta, 2011b, p. 102) que evidencia la pericia tendiente a homogeneizar el lenguaje y el procedimiento del arte actual.

Para finalizar esta exposición referida a los pensamientos escogidos para la construcción referencial del estudio sobre la actualidad del arte, y en consonancia con las expresiones de Smith quien afirma que “el arte contemporáneo se ha vuelto, en sus formas y contenidos, en sus sentidos y usos; meticulosamente cuestionador por naturaleza y extremadamente vasto en sus modos de indagar así como también en el alcance de sus búsquedas” (2012, p. 16), es posible afirmar que el sentido cuestionador demanda un productor profuso y conocedor de las formas, sentidos y usos para con el contenido a ser puesto en *acto* en las producciones; cuestiones que tendrán su desarrollo en los sucesivos capítulos.

## CAPÍTULO 2

### INSTITUCIONALIDAD DEL ARTE

Arte contemporáneo, (...) una historia del entorno y de la recepción del “mundo del arte”,  
ese conglomerado en el que lo social se aúna con lo conceptual y mediático,  
y en el que las obras son exhibidas, contempladas y criticadas.

ANNA MARÍA GUASCH (2000)

El artista y el público, (...) “el grupo de presentación” (...)  
el marco mínimo para la creación del arte.

GEORGE DICKIE (2005)

En el presente capítulo se examina el entramado simbólico en el que se instala la institucionalidad del arte, es decir, el paradigma del sistema del arte inaugurado por George Dickie (2005) a partir del cual es posible analizar la red de agentes del mundo del arte, previa caracterización de la configuración del complejo sistema institucional, que concede a esos objetos los atributos de artisticidad.

La intervención de agentes del mundo del arte, activa una serie de acciones para que las producciones exhibidas en el evento artístico cuenten con las condiciones necesarias para su posicionamiento en la múltiple red institucional del mundo del arte, a través de la cual el artefacto adquiere el *estatus* de obra de arte, o sea, artefactualidad.

Es en ese espacio social de acción, que para esta tesis es un microsistema del arte, donde se torna visible la artefactualidad dentro de formas específicas y conforme a las propias leyes del campo artístico, todo en el territorio donde se entiende al modelo bienal como dispositivo.

En la X Bienal de Mercosur, objeto de estudio de la presente tesis, se constituye una escena en la cual todos los agentes, artefactos, instituciones, públicos, espacios discursivos y hasta la misma artefactualidad, establecen alianzas para conformar un microcosmo en donde se configura el sistema artístico contemporáneo.

#### 2.1. Escenario de la institucionalidad

Aquí se habla de mirar la estructura interna del campo y las reglas específicas para producir arte enmarcado al interior de un macromundo social, por un lado sabiendo que



las obras y las prácticas artísticas están condicionadas por ese conjunto de “relaciones en la que interactúan agentes e instituciones especializados en producir arte, exhibirlo, venderlo, valorarlo y apropiárselo” (García Canclini, 2010, p. 32), y por el otro, recogiendo la propuesta de Bourdieu de acercarse a comprender las tensiones entre poéticas, proyectos artísticos y condicionamientos concretos de galerías, museos, críticos, coleccionistas y espectadores.

Vinculado a estos espacios que en determinado punto detentan condiciones, hay que señalar la denominación de *obras de arte* entendida bajo las inscripciones de la Teoría Institucional del Arte postulada por Dickie<sup>9</sup>, donde son definidas como:

Aquellos artefactos que tienen un conjunto de propiedades que han adquirido un cierto estatus dentro de un marco institucional particular llamado “mundo del arte”. (...) este estatus se adquiere al ser conferido por alguien que actúa de parte del mundo del arte. (2005, p. 19).

Y así da inicio a un imaginario encuadre desde el cual el mundo del arte requiere, y hasta incluso demanda a los involucrados, explorar los alcances de las dimensiones comprendidas allí.

Para Susan Thornton, el mundo del arte contemporáneo implica una “red dispersa de subcultura superpuesta, vinculadas por el simple hecho de que ellas creen en el arte” (2009, p. 9), así es precisado un mundo que se estructura alrededor de “nebulosas y contradictorias jerarquías de fama, credibilidad, imaginada importancia histórica, afiliación institucional, educación, inteligencia percibida, riqueza y atributos tales como el tamaño de la colección que se posee” (Thornton, 2009, p. 11). Todos estos aspectos con sus matices en las denominaciones, encontrarán su ejemplificación en los capítulos siguientes.

Para abordar la instancia del escenario de la institucionalidad, Pierre Bourdieu en *Cuestiones sobre el arte a partir de una escuela de arte cuestionada*, conferencia realizada en una escuela de Bellas Artes, presenta algunas herramientas para comprender cómo funciona el mundo del arte, entendiéndolo en el marco de un mundo social, un microcosmos que obedece a leyes sociales que le son propias:

---

<sup>9</sup> George Dickie (1926) es un filósofo de arte que trabaja en la línea tradicional analítica. Profesor Emérito de la Universidad de Illinois (Chicago), sus obras más importantes, además de *El círculo del arte*, obra referencial para esta investigación, son *Aesthetics: An Introduction* (1971), *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (1974), *Evaluating Art* (1988), *El siglo del gusto* (1996) y *Art and Value* (2001).

Es un mundo que tiene su propia ley (*nomos*), en el cual hay apuestas sociales, luchas, relaciones de fuerza, capital acumulado (...) reviste de *formas específicas*, originales, que no circulan necesariamente en otros microcosmos ni en el microcosmos social en su conjunto. (2010, p. 37-38)

Este acercamiento descriptivo del enunciado sobre el mundo del arte, plantea dos instrumentos necesarios y con los cuales contar para comprender este sistema: el *campo* y el *habitus*. El primero, un espacio de juego con un desarrollo histórico “acompañado de acumulación de saberes, competencias, técnicas y procedimientos que lo hacen relativamente irreversibles” (Bourdieu, 2010, p. 38), donde se generan las condiciones para la acción de todos los agentes involucrados en el sistema del arte. El segundo instrumento, parte del hecho de que cada individuo es producto también de *condiciones sociales, históricas*, etc., por tanto cuenta con:

Disposiciones –maneras de ser permanentes, la mirada, categorías de percepción, etc.-, y esquemas –estructuras de invención, modos de pensamientos– que están ligados a sus trayectorias –a su origen social, a sus trayectorias escolares, a los tipos de escuelas por las cuales han pasado–. (Bourdieu, 2010, p. 39)

Es así, que desde los distintos relatos sobre el arte se instala la emergencia de una episteme articulada con la compleja escena de la globalización, que como refiere Giunta sobre este complejo fenómeno:

Remite a una forma de circulación mundial marcada por el protagonismo de las ciudades, más que de las naciones. Las ciudades como espacios privilegiados de intercambios culturales que en la escena del arte se expresan en las plataformas temporarias de las bienales. (2011a, p. 258)

En este caso de estudio, la ciudad de Porto Alegre, complejo territorio sobre el cual actúan diversos microcosmos, es la escena del arte contemporáneo donde se despliega la estructura del *campo* por medio de las *reglas*, provocando tensiones que condicionan el *habitus* –disposiciones, esquemas, trayectorias– en este microcosmos del sistema del arte, y también para lo que más adelante se llamará el *microsistema*<sup>10</sup> de la Bienal del Mercosur.

---

<sup>10</sup> Se entiende por microsistema al conjunto de agentes que desarrollan roles en un universo pequeño del sistema del arte en el marco del microcosmo artístico del mundo social.

## 2.2. Trama relacional: arte-sistema

La institucionalidad es una cualidad de institucional, es decir de la institución que alude a la acción de instituir o de la cosa instituida (Lambré, 2007). En el campo del arte, la institucionalidad es el factor por el cual se rige el paradigma que constituye un campo teórico que permite el análisis y la interpretación de los fenómenos.

Sobre la relación intrínseca entre arte y sistema, que se desarrolla en este capítulo, Di Marco plantea:

Qué es el arte sino lo que el sistema define como tal, lo que así se enuncia, lo que se produce y exhibe dentro del circuito del arte. Es el sistema de gestión del arte el que genera la oportunidad del encuentro entre cada nueva proposición sobre el arte y la esfera pública. (2010, p. 229-230)

En el sistema, esa estructura relativamente autónoma de relaciones entre diversos agentes, se halla una estrecha vinculación con el concepto de *campo* de Bourdieu, en referencia al ámbito en que se da paso de lo individual a lo social. Justamente en esa noción de lo social se encuentra el lazo con la propuesta del autor, que sostiene: “todo espacio social de acción constituye un campo con reglas específicas, en el que confluyen relaciones sociales determinadas por esas reglas, y definidas por la posesión de un tipo específico de capital, ya sea material o simbólico” (Bourdieu, 1992, p. 22). El espacio social de acción es, para esta investigación, el sistema del arte, donde se torna visible la artefactualidad dentro de formas específicas y leyes propias del campo.

Al entender el sistema como el espacio de acción en el cual existe un conjunto ordenado de normas y procedimientos con que funciona una cosa, en nuestro caso, el sistema del arte, se distingue una organización que a grandes rasgos es posible diferenciar en tres grupos. Por un lado, todo lo que conlleva al objeto para el pensamiento: esa cosa con un carácter añadido, que se manifiesta a través de una poblada diversidad de objetos extraños, ambiguos, que guardan relación con el *estatus* artístico; por el otro, la configuración de agentes del arte; y, por último, la conformación de una esfera del arte.

La especificidad del campo para esta tesis es el mundo del arte, espacio de acción y pugna constante en el ámbito de un microcosmos; y es posible pensar bajo la idea representacional de *esferas* (Di Marco, 2010) todos los conflictos que subyacen por el dominio en una plataforma donde transitan subjetividades, mientras que las economías y

políticas son variables de regulación, pero a su vez activan conexiones que se enlazan con otros campos o dominios.

Dickie establece que arte es todo lo que se propone como tal dentro de determinado sistema, y en el caso de la presente tesis este es llamado *sistema del arte* (2005, p. 117), respondiendo así a la teoría institucional formulada por el autor. La autora brasileña Amalia Bulhões, crítica e investigadora sobre las relaciones sistémicas del arte que emplea este concepto para el análisis de las relaciones, entiende al sistema como:

Conjunto de individuos e instituciones responsables por la producción, difusión y consumo de objetos y eventos por ellos mismos rotulados como artísticos y responsables también por la definición de los estándares y límites del arte para toda una sociedad, a lo largo de un período histórico. (2014, p. 15)

Queda así en evidencia la complejidad y el dinamismo de estos procesos en una visión sincrónica de las variables que interfieren en la producción y difusión de las artes visuales, adquiriendo este espacio de juego en un campo de relaciones objetivas entre agentes e instituciones que compiten por un mismo objeto. Es importante descubrir la red de principios –básicos y necesarios– para el funcionamiento o existencia, es decir, hacer explícitas la estructura y reglas de un caso particular del sistema del arte contemporáneo, en este caso, la X Bienal del Mercosur realizada en el 2015.

En esta dirección, T. Smith sostiene:

El arte contemporáneo es una red institucionalizada a través de la cual el arte de hoy se presenta entre sí y ante los distintos públicos del mundo. Se trata de una subcultura internacional activa, expansionista y proliferante, con sus propios valores y discursos, sus propias redes de comunicación, sus héroes, heroínas y herejes, sus organizaciones profesionales, sus eventos claves, sus encuentros y monumentos, sus mercados y museos (...) en síntesis sus propias estructuras de permanencia y cambio. (2012, p. 299)

Otro aporte a la noción de sistema es el realizado por Marta Zátanyi, quien plantea que la obra de arte es “un objeto simbólico que opera como medidor entre el adentro y el afuera, entre lo subjetivo (creatividad/imaginación/visión del artista) y el público, por lo que no se puede separar la obra de sus instancias de percepción” (1990, p. 39); es decir, lo que en este escrito es llamado artefacto, resultado de la vinculación entre los agentes intervinientes en las esferas de la producción y la gestión; artefacto que cuenta con formas específicas del mundo del arte que, en consecuencia, están regidas por

determinadas leyes, y de este modo configuran al artefacto en objeto simbólico del microcosmos del arte contemporáneo.

En consonancia, se vincula la concepción contemporánea del arte desde una perspectiva comunicacional, en la cual, según la autora: “el valor de la obra de arte no es la imposición de una determinada visión del mundo sino su papel como catalizador de un encuentro, de un reconocimiento, de un diálogo” (Zátonyi, 1990, p. 39). Di Marco, en lo que respecta al diálogo, se inclina por la construcción tanto de un espacio físico como de un espacio discursivo, y para que este encuentro tenga lugar, implica la participación de numerosos intermediarios o mediadores, que tendrán a su cargo la gestión del arte, es decir, “el *gerenciamiento* de las condiciones de producción y recepción” (2010, p. 21). Ellos, los agentes del mundo del arte, harán posible que la obra llegue al público, pero decidirán también en qué términos, bajo qué condiciones, en qué contexto –microsistema bienal en el caso de esta tesis– esa producción poética es arte y en qué medida traza el escenario de la contemporaneidad.

Esta participación de los agentes, con atributos de mediador, transcurre en lo que es llamado la esfera del arte, que en términos relacionales es necesario conocer para luego reconfigurar los espacios e instituciones del arte a los cuales involucra. La esfera del arte:

Es la definida por un conjunto articulado de espacios, instituciones e individuos que constituyen el sistema de gestión del arte –la denominada escena o circuito del arte– y como receptores tenemos que contar además con cierta información y conocer los códigos para poder decodificar la obra, comprenderla, interpretarla. (Di Marco, 2010, p. 21)

Como ya se mencionó, en el microcosmos del arte contemporáneo, y en relación a la idea de esfera, se advierte, por un lado, la existencia de la *esfera de la producción* en cuyo interior se encuentra el eje productor-práctica artística, ámbito en el que se genera la producción artística; y por el otro, la *esfera de la gestión* cuyo eje agente-instituciones-público promueven la mediación. Ambos componentes, producción artística y mediación, son indispensables para la configuración del artefacto, que en este caso es la obra de arte o producción artística.

Entre estos mediadores se encuentra el museo, el curador, la galería, el marchante, el coleccionista, el crítico, los medios de comunicación especializados, el jurado, el concurso, el festival, el catálogo, las escuelas de arte, los profesores e historiadores de

arte, los estamentos oficiales de cultura, que junto a los artistas, la obra y el público, conforman lo que es llamado como el *sistema del arte*.

El *adentro* y *afuera* del sistema se constituyen en una variable de la que, según las coordenadas en donde se aplique, se obtendrán nuevas resignificaciones del *adentro* a partir de las relaciones de *habitus* y la vinculación de los diversos espacios de acción en el *campo-sistema* del arte; instancias relacionales en la cual se instituyen espacios discursivos que activan una visibilización de las escenas del arte en un territorio determinado dentro de la ciudad. Por ello, los principios teóricos desarrollados hasta el momento serán profundizados desde la compleja red de agentes y espacios llamados institución, y que conforman la configuración de un microsistema amparado bajo la teoría institucional del arte que se expone detalladamente a continuación.

### **2.3. Circularidad del arte. La Teoría Institucional del Arte**

Muchos autores realizaron aportes sobre la institucionalidad del arte, pero en relación al objeto de estudio de la presente investigación es esencial continuar exponiendo los planteos de la teoría de George Dickie. El autor sostiene que “las condiciones necesarias y suficientes del arte por medio de una atención cuidadosa a esa actividad humana que son las artes” (2005, p. 17) es el principio del postulado de circularidad, ya que es la teoría el espacio de discusión académico-institucional donde se formulan las condiciones para que campo, sistema, agentes y actores, cuenten con instrumentos que distingan este mundo particular, el arte, de otros mundos.

La teoría institucional sitúa la obra de arte, las producciones artísticas, “dentro de una red múltiple de mucha mayor complejidad” (Dickie, 2005, p. 17), y destaca su interés en una aproximación institucional, entendiendo que “la idea de que las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional” lleva a una “suerte de teoría contextual” (Dickie, 2005, p. 17) que tiene como fin otorgar al campo específico del arte una teoría como herramienta, y así posicionar las prácticas artísticas en los contextos específicos para su reconocimiento.

En el marco de la teoría institucional, Dickie define:

Una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto y 2) un conjunto de cuyos aspectos le han conferido el status de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte). (2005, p. 18)

A partir del sentido clasificatorio mencionado, se destaca fundamentalmente la propiedad de “artefactualidad”, es decir el conjunto de piezas que se hacen o adaptan para un fin determinado y actuando como condición indispensable y propia del arte.

Se establece así la segunda condición del arte, en la que el autor distingue a las obras como aquellos artefactos que “tienen un conjunto de propiedades que han adquirido un cierto estatus” dentro de un marco institucional particularmente llamado *el mundo del arte* y –afirma–, “este estatus se adquiere al ser conferido por alguien y que actúa de parte del mundo del arte” (Dickie, 2005, p. 19). Todo ello debe entenderse como parte de una preocupación de esta teoría por el “mundo del arte”, sistema que posibilita dimensionar “la naturaleza del arte y el tipo de contexto que se requiere para su creación” (Dickie, 2005, p. 19), y así reconocer los agentes involucrados allí.

Entender la explicación del mundo del arte como práctica cultural amplia, esa práctica en la que existe una conexión-diálogo entre los distintos agentes involucrados en este mundo, pero que a su vez, coexisten en otros sistemas institucionales propios del transitar del hombre, es entender al “mundo del arte como un todo, es el trasfondo sobre el que se crea el arte” (Dickie, 2005, p. 20) y en donde interactúa el individuo del campo del arte. En el marco de esta interacción, el artefacto que obtiene como resultado un posicionamiento en la múltiple red institucional del mundo del arte, es el que adquiere el estatus de obra de arte-arte.

Queda entonces establecida una concepción institucional en donde se mantiene la relevancia de la institución específica del arte, o sea, un mundo en cuya práctica se encuentra su función específica, que es la creación de arte, y en consecuencia todo lo circundante a ella contribuye como sentido para tal fin.

La *artefactualidad* es entendida como el trabajo realizado al crear un objeto sobre el trasfondo del mundo del arte, y ahí es donde ese objeto-artefacto, hecho por el hombre “con miras a un uso ulterior” (Dickie, 2005, p. 47), se constituye en obra de arte. En consecuencia, la artefactualidad adquiere el estatus de ser arte y, observa el autor, “que se logra por el uso creativo de un medio” (p. 24) y de este modo otorga una explicación al sentido clasificatorio de *obra de arte*.

A raíz de todo este recorrido, es necesario reparar en la cuestión de la circularidad que implica la Teoría Institucional del Arte, la cual debe su nombre a la publicación de Dickie *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Esta órbita a la que se arriba se presenta a través de la figura 1 (trama de relaciones del mundo del arte), en donde gráficamente se expone una serie de entrelazamientos de nociones y conceptos definidos en el marco

de los objetos referenciales que constituyen un sistema complejo e interrelacionado. Es justamente en este entrelazamiento que emerge una red de conexiones necesaria para la configuración de una estructura de ida y vuelta en este mundo particular del arte.

**Figura 1. Mundo del arte, microcosmo del arte contemporáneo**

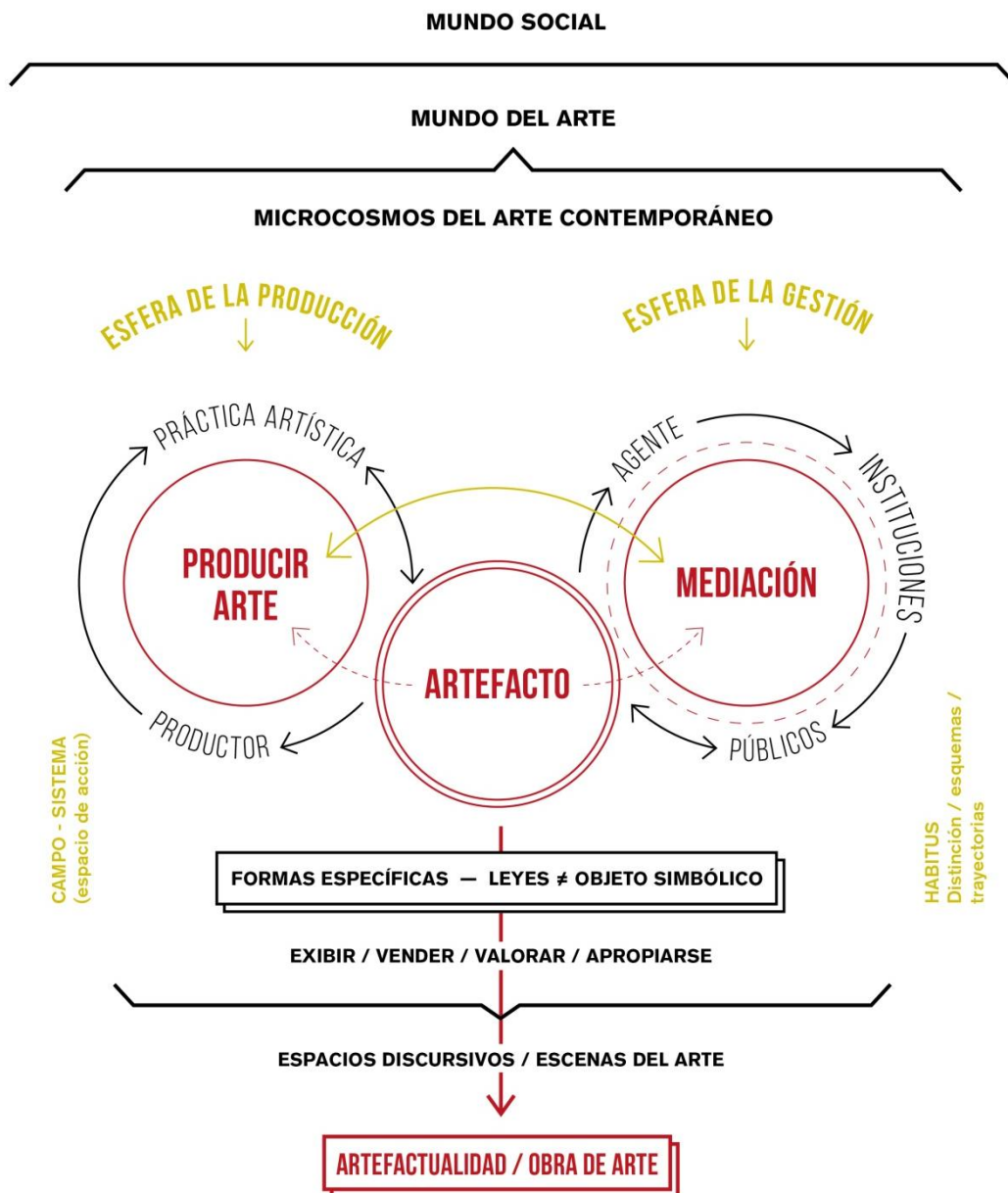


Figura 1. Red institucionalizada a partir de la cual se presenta y deja al descubierto la trama relacional del microcosmo del arte contemporáneo en el mundo del arte al interior del mundo social. Fuente: Dickie, 2005; Di Marco, 2010; Bulhões, 2014; García Canclini, 2010.

La circularidad es entendida como la condición que posibilita un recorrido, movimiento, circulación, desplazamiento por un camino o conducto dentro de un



espacio-circuito de un sistema específico; esta especificidad tiene, en el contexto de la Teoría Institucional del Arte, la intención de “esbozar una explicación de la estructura institucional específica en la que las obras de arte tienen su ser” (Dickie, 2005, p. 46) siendo que alrededor de ella adquiere su configuración esferas relacionales de agentes, quienes operan bajo reglas de dominio cultural específico para una consolidación del evento artístico.

La circularidad instituye una práctica cultural que posiciona lo que es arte, y en consecuencia lo que es obra de arte, para un microsistema que genera condiciones específicas. En esta dirección teórica es que las características del artefacto, con el atributo de obra de arte otorgado por este círculo, son a veces visualmente indistinguibles de un objeto-cosa útil que no es obra de arte.

Una regla de hacer arte: si uno quiere hacer una obra de arte, debe hacerlo creando un artefacto (...) he afirmado que ser una cosa de las que se presentan a un público del mundo del arte es una condición necesaria para ser una obra de arte (...) para que algo sea arte es esencial un marco. (Dickie, 2005, p. 99)

La teoría institucional es el marco que permite ubicar las producciones artísticas<sup>11</sup> en un entorno complejo en el que “el artista, al crear arte cumple un papel cultural históricamente desarrollado para un público más o menos preparado” (Dickie, 2005, p. 97), tratando así de describir a este tipo de práctica humana, la de crear y consumir arte, bajo condiciones necesarias para la actividad o práctica, y teniendo en cuenta que cuya práctica ha emergido en y a través del tiempo, es decir, cuenta con un desarrollo histórico.

Como producción específica de esta investigación se explicitan todos los espacios de acción, las relaciones y vinculaciones entre esferas que promueven las estrategias dentro del espacio discursivo que visibiliza la tensión relacional artefacto-artefactualidad, en la escena artística del microsistema del arte contemporáneo en la X Bienal del Mercosur.

La teoría institucional postula una definición de “arte” para nada fundacional y cerrada sino más bien es una proposición que pretende estar interconectada, de ahí el “carácter flexional” (Dickie, 2005, p. 113) –se apoyan mutuamente unas a otras–. Lo circular se torna fundamento para describir esta práctica humana de crear y consumir

---

<sup>11</sup> Hasta el momento se ha manejado la terminología “obra de arte” con la intención de no distorsionar el sentido y respetar la descripción de la teoría institucional.

arte en un *habitus* cuyas disposiciones, esquemas y trayectorias configuran las formas específicas del mundo del arte.

#### **2.4. Agentes del mundo del arte**

Es momento de postular (dejando de lado la ingenuidad) que quien crea arte, lo hace como una actividad intencional. Al crear arte, el artista está siempre implicado con un público, dado que el artefacto creado es del tipo de los que se presentan a un público. Este objeto creado se presenta en un espacio, lugar o sitio que a su vez se encuentra en el marco de un evento o acontecimiento el cual es promocionado por los medios de comunicación:

Los museos, las galerías, las bienales, las subastas, las ferias, las revistas, los programas de televisión y los sitios web dedicados al Arte Contemporáneo, junto con toda la variedad de productos convergentes, parecen crecer y ramificarse tanto en las economías tradicionales como en las nuevas. (Smith, 2012, p. 299)

Pero, ¿qué son los museos, galerías, bienales, subastas, ferias, revistas, programas de televisión, sitios de internet? Son algunos de los agentes que participan en el sistema del arte contemporáneo y que a la vez, constituyen el mundo del arte contemporáneo, en el cual llegan a establecer “el mundo del arte contemporáneo –sus instituciones, sus creencias, el conjunto de prácticas culturales que lo convierten en un *socius*, una ‘escena’–” (Smith, 2012, p. 301), escena en la cual todos los agentes, artefactos, instituciones, públicos, espacios discursivos y hasta la misma artefactualidad, son piezas del sistema artístico contemporáneo.

En el ámbito de la circularidad del campo del arte (Dickie, 2005), la interacción y consolidación de la artefactualidad radica en los factores de movimiento y relación de la compleja trama conformada por distintos agentes. Es por ello necesario detallar a quienes involucra cuando nos referimos a los agentes:

*Artistas:* consagrados, emergentes, de poca trayectoria, los que dejaron de producir por algún motivo (laboral, económico, ideológico, social, político), los que no producen pero igualmente están generando arte a través de otras prácticas, teniendo otra función o rol por ejemplo, la docencia, el taller.

*Instituciones:* museos, galerías, centros culturales, espacios independientes, salones, congresos, clínicas, centros educativos (talleres, escuelas de artes...), entre otros circuitos, donde se mueve el arte, consagrado a los artistas y sus producciones.

*Público:* que consume o no obra, entendiendo o no el tema.

*Otros agentes o intermediarios:* curadores, marchantes, coleccionistas, críticos de arte, que pueden incluir la promoción del arte a través de medios de comunicación: diarios, revistas, TV, Internet. (Grupo Selva Negra, 2009, p. 43)

El mundo del arte, entonces, tiene vida y trascendencia en el tiempo gracias a los diferentes agentes y factores en interacción que van tomando nuevas formas y generando nuevas “escenas”. Como ya se mencionó en este capítulo, la escena se entiende como ese momento determinado dentro del campo en cuya parcialidad o lapso de tiempo transcurren sucesos de prácticas culturales entre otras escenas, conformando en su totalidad, la identidad del mismo y en la cual los diversos agentes y factores tienen una determinada actuación.

La idea de escena infiere una noción de congruencia más o menos orgánica y fluida que esta tendría en el tiempo con el resto de las escenas pasadas y las futuras posibles. Por lo tanto, lo que constituye a una escena son las instituciones, sus creencias, el conjunto de prácticas artísticas que se convierten en *socius* estableciendo alianzas culturales dentro del mundo del arte contemporáneo, y como observa Smith:

Es lo que nosotros decimos que es, es lo que hacemos, es el arte que mostramos, vendemos, y compramos, el que promovemos e interpretamos. Se trata de una escena que se define a sí misma, a partir de la práctica y la promoción constante de su propia autorrepresentación. (2012, p. 301)

La configuración de una escena artística sucede, evidentemente, en torno a distintos factores y órdenes de acuerdo a:

Un conjunto de manifestaciones de orden estética y los sujetos sociales que la constituyen; en torno de formas aprehensibles y el pensamiento que ellas inauguran; en torno de imágenes y representaciones, en torno de una instancia que produce la obra y de otra que la percibe. (Brito e Mello, 2009, p. 53)

Una escena artística solo puede ser advertida a partir de la realización de una experiencia estética-artística reconocible, es decir, organizada en un determinado instante-momento-tiempo y cristalizada alrededor de algún mecanismo de producción que pueda ser a través de encuentros, circuitos, debates, exposiciones, intervenciones y sus respectivos paratextos y publicaciones. En definitiva, si existe una experiencia artística reconocible en un determinado momento y concreta la producción a través de un mecanismo determinado, allí sucede una escena artística.

Como ya se ha dicho, hay un factor directamente vinculado con la configuración de la escena artística, y son los “agentes” que configuran el universo del arte, por lo que es necesario detenerse en su presentación y breve descripción.

Un *artista* es la persona que participa con entendimiento en la elaboración de una producción artística, es un productor, “lo que el artista comprende es la idea general del arte y la idea particular del medio con el que trabaja” (Dickie, 2005, p. 115); hacer arte es una actividad intencional de un individuo y este participa con total entendimiento, lo que implica la consciencia del hecho artístico.

Una *obra de arte*, como se mencionó antes, es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte. Ser una obra de arte, implica tener un estatus o posición dentro de una estructura institucional que contextualiza el estatus otorgado por la escena. Esto no resulta, en modo alguno, una concesión, sino más bien son los logros alcanzados por medio del trabajo dentro del marco del mundo del arte.

Entonces, de nuevo, “una obra de arte es un artefacto (primario) de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte” (Dickie, 2005, p. 116) y por lo tanto, es un objeto intencional, producto de una actividad intencional.

Un *público* es un conjunto de personas con cierta preparación para comprender un objeto que le es presentado en un espacio (Dickie, 2005, p. 116) asignado para él.

El *mundo del arte*, es la totalidad de los microcosmos del mundo del arte (Dickie, 2005, p. 116). Los agentes hasta el momento mencionados: artista, obra de arte y público, sumados a la estructura de los sistemas del mundo del arte, son concebidos aquí como cosas que persisten en el tiempo y que tienen una historia que deja huellas a raíz de su carácter flexional.

Un *sistema del mundo del arte* es la activación de un microcosmos para la cual se presenta una obra de arte, o una serie de ellas, por parte de un artista a un público del mundo del arte con la intervención de agentes de mediación e instituciones. Las obras de arte operan como la artefactualidad que están insertas en un espacio discursivo, es decir este grupo de ideas con sus respectivos fundamentos que evidencian aproximaciones a las definiciones posibles. Por todo ello, desarrollar una actividad vinculada a la artefactualidad implica insertarse en una estructura intrincada y correlativa que demanda la activación de esferas y espacios de acción teniendo en cuenta las disposiciones, esquemas y trayectorias de los agentes de una escena del arte particular.

Es importante destacar que, lo que emerge de las conceptualizaciones realizadas hasta aquí, es que la cualidad de la producción artística contemporánea radica en la circularidad de la escena, sumado a las explícitas configuraciones de naturaleza flexional que proporcionan las referencias de arte contemporáneo seleccionadas para esta investigación. Es en esta compleja trama relacional arte-sistema donde los agentes y productos están en una necesaria vinculación en torno al artefacto y su derivación en objeto simbólico, para garantizar así las condiciones de desarrollo de una escena artística señalada a través del modelo bienal como dispositivo, que en este caso en particular es la X Bienal del Mercosur.

## **2.5. Naturaleza flexional: secuencia de circularidad en la institucionalidad del arte**

En el recorrido por la institucionalidad en la configuración del campo artístico, se encuentra un sistema de circulación de sentidos que actúa sobre una estructura determinada por la distribución de dos poderes, el poder simbólico y el poder económico, enunciados que generalmente conllevan sus respectivos marcos de conocimiento.

Desde hace un tiempo, el concepto de arte, como sostiene Guasch, “movió su atención del objeto de arte al proyecto operativo que lo genera” (2000, p. 20). Es decir, hoy son contemplados todos los agentes del mundo del arte que accionan al interior del microcosmos activando las esferas de producción y gestión para la configuración de proyectos operativos que hacen visibles escenas artísticas, en donde se promueven situaciones como la exhibición, adquisición, venta, transporte, colección, entre otras, secuencia que deja al descubierto el principio de circularidad flexible, objeto de este segmento de la tesis.

Si se recupera el sentido flexional de los postulados desarrollados, es posible reparar en las estructuras iniciales que son: el artista y el público, el grupo de presentación y el marco mínimo necesario para la creación del proyecto operativo artístico. En cuanto al artista, se advierten dos aspectos centrales. Por un lado, de índole general, la conciencia de lo que se crea para la presentación es arte. Por el otro, se encuentra una multiplicidad de técnicas artísticas y materialidades, que junto a la capacidad de uso o manejo, permiten llegar a las múltiples posibilidades de cosas que hacen los productores en la actualidad y que se ven subsumidas bajo la especificación “crear un objeto de tipo que es presentado” (Dickie, 2005, p. 102).

El público adquiere roles, entre ellos, desde un plano general, uno desde el cual es consciente de que lo que está frente a él es arte; y otro, que es la amplia variedad de capacidades y sensibilidades que despierta la experiencia artística al transitarla, permitiendo al público percibir y comprender la particularidad de la artefactualidad que es presentada.

Esta breve descripción de los roles más frecuentes adoptados por el público, es decir, la función o papel que cumple alguien en el entorno específico de la escena del arte, es importante para la secuencia de circularidad, como lo explicitan las figuras 1 y 2.

**Figura 2. Agentes del sistema del arte**

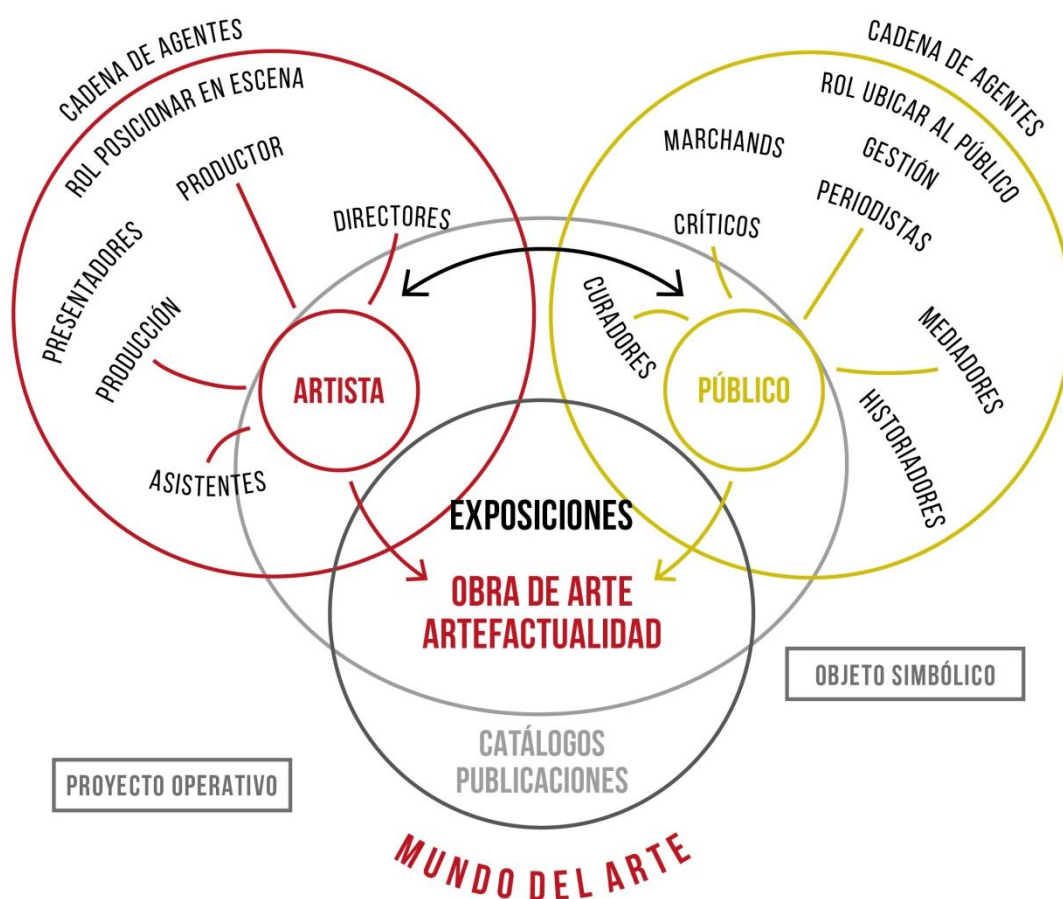


Figura 2. Los agentes del sistema del arte en sus circuitos de acción en el campo artístico.  
Fuente: Dickie 2005; Bulhões 2014; Guasch 2000.

Del análisis realizado por Dickie se desprende que los roles del artista, el presentador y el público, son esenciales para la presentación, si bien existen roles complementarios para contribuir a la presentación, como sucede en las sociedades complejas. Los roles

aquí tienen como objetivo ayudar a un productor-artista a poner en escena su proyecto/artefactualidad, en donde interviene una cadena de agentes, como por ejemplo productores, directores, asistentes técnicos, marchantes de arte, entre otros. Pero también hay otros que tienen por objeto ayudar al público a ubicar, interpretar, comprender o evaluar el proyecto/obra presentada a través de los agentes: periodistas, críticos y mediadores. De igual modo, los roles giran también en torno a la producción artística presentada con mayor distancia epocal, en donde actúan agentes como historiadores, teóricos y filósofos del arte.

Como se puede observar en la figura 2, los agentes actúan bajo cada uno de los roles asignados o atribuidos en el microcosmos del mundo del arte en estrecha interrelación con las cadenas de agentes; y adquiere sentido en la reciprocidad y colaboración del desarrollo de la actividad en una instancia relacional que no puede entenderse por separado del conjunto, ya que se pliegan sobre sí mismos, presuponiéndose y apoyándose mutuamente. De aquí la instancia flexional o de circularidad que mantiene un *continuum* infinito.

El circuito de acción de los agentes en el sistema del arte, lo que se llamará el *microsistema* de la Bienal del Mercosur, tiene la ciudad de Porto Alegre y su complejo territorio como sustrato para un microcosmos de estudio que es una escena del arte contemporáneo particular; y es allí en donde se despliega la estructura del *campo* por medio de las *reglas*, provocando tensiones que condicionan el *habitus* –disposiciones, esquemas, trayectorias–, y que a través de las cadenas de agentes harán visibles las configuraciones en una naturaleza flexional.

Así como la cita de inicio de capítulo de Dickie plantea la mínima relación de la circularidad que es artista y público; el proceso de construcción al que se pretende arribar como aporte desde esta tesis, se basa en plantear las otras posibles secuencias intermedias de circularidad flexional configuradas en el desarrollo de la X Bienal del Mercosur realizada en el año 2015 en la ciudad de Porto Alegre, Brasil.

### CAPÍTULO 3

#### BIENAL, MICROSISTEMA ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO

Nuevo orden global ¿qué nuevas relaciones y redes de circulación establece?

¿Hasta qué punto incide en las formas y en los lenguajes?

ANDREA GIUNTA (2011)

La bienal de arte pretende referirse a múltiples encuentros artísticos a celebrarse en distintas ciudades periódicamente (cada dos o tres años), respondiendo así al llamado modelo del gran proyecto expositivo para la representación de las naciones como el espacio de exhibición internacional por excelencia.

La profusión de eventos artísticos bajo la configuración del modelo expositivo bienal (Mesquita, 2002), se transforma en las sucesivas ediciones con sus escalas, temáticas y dinámicas; adquiriendo un modelo cada vez más dinámico, y adaptando las estructuras y reconfigurando las relaciones de los agentes y los equipos de trabajos.

Para esta investigación se estudia la noción de *bienal* (Roca, 2009) a partir de la base emergente del concepto de *dispositivo* (Agamben, 2011), desde el cual es posible analizar los distintos aspectos que intervienen en esta red de relaciones como parte del microsistema en el mundo del arte.

Se entiende al dispositivo como ese marco en donde transcurre una bienal de arte contemporáneo, y en cuyo interior se configuran proyectos operativos de la escena artística en donde *conjuntos de praxis, saberes, medidas e instituciones* (Agamben, 2011) con una meta en común, se constituyen en un instrumento de producción de conocimiento. A su vez, la bienal también se dimensiona como un espacio de fortalecimiento de trayectorias locales-regionales con un grado determinado de institucionalización.

Por este medio, se continúan otorgando al campo dinámicas en las cadenas de agentes que promueven la capitalización de experiencias discursivas entre las dimensiones de lo local-regional-internacional, en un marco de compleja cooperación interinstitucional en el escenario de la globalización, con un marcado eje focalizado en la ciudad como territorio de intercambio para la bienal como dispositivo.

De este modo, se llega a proponer una cartografía de la bienalización, presión de los diversos sistemas para que un mayor número de ciudades cuenten con una bienal y así



obtener un lugar en la geopolítica del mundo del arte, que genera una demanda de la movilidad de agentes para la institucionalidad de este.

En América Latina, específicamente en el territorio geopolítico del Mercosur, este desarrollo lo lleva adelante Brasil por medio de las Bienales Internacionales de San Pablo (1951), Curitiba (1993) y del Mercosur (1997). En este apartado se hará un breve recorrido histórico referencial para dejar en evidencia el proceso de institucionalización por el cual atravesó este evento para llegar a la actualidad con once ediciones realizadas de la Bienal del Mercosur.

### **3.1. La bienal como dispositivo de sentido**

El arte, desde siempre, se encuentra en estrecha dependencia instrumental y articulado con materiales simbólicos y afectivos, que determinan y acontecen un momento de cultura. Según el análisis de Jean-Luc Nancy en relación a arte y técnica, “toma ahí sus ocasiones, sus móviles, sus pretextos, también encuentra ahí formas, esquemas, gestos, tonalidades” (2014, p. 57). Justamente la idea de arte que en principio fue asociada a la técnica que confiere ese estatus particular, manifestándose en estrecho vínculo con la configuración de ciudad, es decir “las técnicas instrumentales, prácticas, cognitivas” y hasta políticas, como lo demuestra la historia, hacen considerar la existencia de una reciprocidad entre arte y ciudad. Reciprocidad, entendida como aquella acción realizada entre diversos agentes en circunstancias establecidas implícitas o manifiestas, entre sectores institucionalmente representativos:

El arte coexiste, (...) como socio independiente, tanto con la celebración cultural como con la organización de lo común, sea que las dos se hallen confundidas, tejidas una en la otra o bien separadas una de la otra. El arte, por su parte, ocupa siempre un lugar distinto, aun si tal o cual cultura no designa ese lugar. (Nancy, 2014, p. 56)

Por ello, no es posible desvincular el acontecimiento artístico bienal de esa comunidad-estado que es la ciudad, ya que transcurre en un espacio-temporalidad de la ciudad, en la cual su rutina es alterada, modificada y hasta deja huellas de su accionar en el cotidiano.

La bienal de arte pretende referirse a múltiples encuentros artísticos a celebrarse en distintas ciudades periódicamente, es decir cada dos o tres años, respondiendo al llamado modelo del gran proyecto expositivo, vinculado inicialmente a la representación de las naciones y constituyéndose así como el espacio de exhibición internacional por excelencia.

En las últimas décadas la estructura bienal, particularmente la de carácter internacional, se presentó como el dispositivo más requerido, y hasta se podría decir exclusivo, para la confluencia de la producción artística contemporánea de quienes se encuentran alejados de los centros culturales del país, que justamente es donde se radican las instituciones museos, galerías y fundaciones.

La profusión de eventos artísticos bajo la configuración de bienal deja en evidencia tanto la permanencia del modelo de gran proyecto expositivo –con reminiscencias como las ferias mundiales o la tan mencionada “Exposición Universal de París” en 1855–, como así también que en la actualidad se ha constituido una industria cultural globalizada, la cual “muestra estrechos lazos con el mundo financiero, con las marcas y los medios globalizados y con el capital reciente de los países emergentes que ha causado la explosión de precios en el segmento más alto del mercado del arte” (Fleck, 2014, p. 10). Un accionar cultural que visibiliza los mecanismos de producción de la globalización en la escena artística.

Como ya se mencionó, las bienales, en sus sucesivas ediciones, han transformado escalas, temáticas y dinámicas en relación a los agentes intervinientes en ella. El modelo imprime una dinámica al protocolo usualmente empleado, que consiste en la invitación a un curador o grupo de curadores que definen un tema o eje conceptual que sirve para la selección de los artistas participantes, quienes dialogan con los curadores y en algunas ocasiones, llegan a visitar la ciudad para realizar la producción en relación con el contexto local, o presentan una obra/producción anterior para ser exhibida en una gran exposición cuya duración es de un tiempo limitado.

El modelo bienal se relaciona con lo local en un doble movimiento. Por un lado, su sistema concentra la actividad y los recursos de la ciudad y patrocinadores en un evento de grandes dimensiones, cuyo factor expositivo es el dominante, y está usualmente vinculado a estrategias de promoción del turismo cultural en la ciudad y región, ya que condensado en un período corto de tiempo, contribuye a que visitantes de diversos lugares asistan a la bienal y todas sus propuestas, con un retorno económico en términos de beneficios principalmente turísticos (hoteles, restaurantes, transportes, etc.). A la vez, impulsa la formación de públicos, buscando promover un espectador activo en el campo cultural, como también fomentar a artistas locales hacia la consolidación de sus prácticas a nivel nacional e internacional.

Todo este proceso descrito es parte de los mecanismos a partir de los cuales se activan estrategias discursivas en una escena específica que se constituye como el

primer estamento de la industria cultural en tiempos globales. Por todo ello, en coincidencia con el análisis sobre el después de la bienal de José Roca (2009), la bienal es pensada “como un espacio dedicado a las diversas prácticas que involucra el arte contemporáneo, con un programa de curadores en residencia, y [que] sin duda será instrumento para la revitalización de la escena local y el mantenimiento de lo logrado” en el transcurso de tiempo que dura el evento.

En relación con los enunciados expuestos hasta el momento, es necesario explicitar (tal como se dijo al inicio del capítulo) que la noción de *bienal* será estudiada a partir de la base emergente del concepto “dispositivo”, desde el cual es posible analizar los distintos aspectos que intervienen en esta red de relaciones del mundo del arte. Según Giorgio Agamben, dispositivo:

[Hace] Referencia a una economía, es decir, a un conjunto de praxis, de saberes, de medidas y de instituciones cuya meta es gestionar, gobernar, controlar y orientar –en un sentido que se quiere útil– los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres. (2011, p. 256)

Por otro lado, consecuentemente se advierte la existencia, en sentido relacional, de una red de regulación de conductas, discursos y gestos (dispositivo foucaultiano) con los procesos de subjetivación por los cuales un individuo se construye en sujeto. Siguiendo a Agamben, García Fanlo advierte:

El sujeto sería entonces lo que resulta de la relación entre lo humano y los dispositivos ya que éstos existen sólo en la medida en que subjetivan y no hay proceso de subjetivación sin que sus efectos produzcan una identidad y a la vez una sujeción a un poder externo, de modo que cada vez que un individuo, “sume” una identidad también queda subyugado. (2011, p. 5)

Además, circunscribir la noción de dispositivo al megaevento bienal hace posible:

Analizar su funcionamiento como producto del cruce entre elementos discursivos y no discursivos, un entramado de factores socioculturales, políticos y económicos que determinan no sólo su emergencia en una escena político-cultural sino también el modo en que las producciones artísticas serán exhibidas e interpretadas. (Savloff, 2017, p. 60-61)

Entonces, esta red compuesta por distintos elementos institucionales y componentes (que son discursos, instituciones, postulados filosóficos, instalaciones arquitectónicas, normativas, reglamentos, administración, comunicación) son factores que constituyen al

dispositivo y consecuentemente inscriben bajo estos términos, al megaevento artístico bienal. Es decir, se entiende como dispositivo al ámbito en donde se hace visible el conjunto de praxis, saberes e instituciones que tienen como meta un proceso de subjetivación, cuyo carácter relacional entre elementos discursivos y no discursivos produce un entramado de factores que determinan la escena y su correspondiente modo de producción-expectación, al que se denomina bienal.

Por otro lado, Justo Mellado propone otro acercamiento a la idea de dispositivo, y lo describe como “un conjunto de procedimientos destinados al estudio de campo, a la lectura del contexto, al diseño de respuestas, al montaje de iniciativas de programación” (2013, p. 54-55).

Por todo lo expuesto es que la noción de dispositivo, en el marco-entorno de una bienal de arte contemporáneo, que consiste en ese conjunto de praxis, de saberes, de medidas y de instituciones con una meta en común, se constituye en un instrumento de producción de conocimiento; a la vez que, la bienal, no solamente es producción de conocimiento –en el sentido llano de una política de archivo– sino también un espacio de fortalecimiento de demandas locales-regionales con un grado determinado de institucionalización. Esto quiere decir que aporta al campo en la dinamización de espacios locales y regionales del arte, y se constituye en un conector de experiencias discursivas entre dimensiones de lo local-regional-internacional, en un marco de compleja cooperación interinstitucional que demanda ciertos requerimientos de infraestructura para el desarrollo de su programa expositivo.

### **3.2. La bienal como emplazamiento del escenario artístico**

¿Qué es lo que cambió en el arte? ¿Sólo han sido las formas, los lenguajes, o también las maneras de realizar las obras, los procesos de formación artística, las modalidades en las que circulan? (...) Los procesos culturales son complejos, lo nuevo aparece junto a lo que permanece y resiste, y lo que se describe como emergente no sustituye ni erradica otras formas de expresión.

ANDREA GIUNTA (2011)

Los interrogantes planteados por Giunta son reflejo de la dinámica propia de este campo de estudio, de la inestabilidad producida por los procesos colaborativos del hombre que repercute en los distintos estratos del mundo del arte.

La bienal, sistema objeto de estudio para esta tesis, no es ajena a ello. Al observarla, a escala mundial y desde la órbita económica, es posible advertir en ella un instrumento

de promoción de las ciudades, es decir, un soslayado instrumento de marketing. También existe un circuito de bienales vinculado al ámbito turístico-económico, como ya se mencionó, y a “la circulación y la representación globalizada de artistas y producciones artísticas”, como es enunciado por varios autores<sup>12</sup>. Sobre la circulación del arte de las bienales en el mundo, Fleck dice:

El arte de las bienales y la circulación mundial de exposiciones de museos, coproducidas por museos líderes y que se muestran alrededor del globo, se cuentan junto con el mercado mundial del arte entre los agentes activos de la globalización que provienen del mundo artístico mismo. (2014, p. 14)

En esta circulación del arte y los artistas, el modelo expositivo bienal se beneficia como el espacio en donde cada vez más se revelan las construcciones de vínculos en las actuales esferas del arte, y los lugares que ocupan los artistas en la circulación global del arte contemporáneo son consecuencia de ello.

La actual pluralidad de discursos del mundo del arte sucede en un estado que permite diferenciar aquello que fue la modernidad de lo que sucede hoy. Giunta lo expresa en los siguientes términos:

Una episteme articulada estrechamente al complejo escenario de la globalización. (...) “globalización”, remite a una forma de circulación mundial marcada por el protagonismo de las ciudades, más que de las naciones. Las ciudades como espacios privilegiados de intercambios culturales que en la escena del arte se expresan en las plataformas temporarias de las bienales. (2011a, p. 258)

Es justo aquí, frente a este escenario de la globalización, en donde hay un desplazamiento en el protagonismo de la nación a la ciudad, que a su vez presupone una circulación mundial entre instituciones que no necesariamente están identificadas con naciones, políticamente hablando, sino más bien con una esfera definida del arte cuyo eje focaliza en la ciudad como escenario de intercambio de la bienal como dispositivo.

Es ahí donde las coyunturas provocan traslados de las cosas de un sitio a otro, alterando las relaciones dentro la escena consolidada, es decir cuando se ha perdido la exclusividad de su lugar y aspira a ocupar un nuevo emplazamiento desde el cual señalar circunstancias, zonas transitorias y confrontaciones discursivas: todo esto es producto de un *desplazamiento* (Escobar, 2008) dentro del microsistema artístico. Así,

---

<sup>12</sup> Giunta (2011), García Canclini (2010), Fleck (2014), Roca (2011a) y Bulhões (2014).

las tendencias críticas desarrolladas en las esferas internacionales del arte contemporáneo, como ser cuestiones propias del sistema institucional, la emergencia de nuevas identidades y ciertos emplazamientos de (micro)poder, se irradian a todo el sistema.

La escena artística de la Bienal del Mercosur hereda estas preocupaciones, por lo tanto, al ejercer los desplazamientos, configura el nuevo acto de emplazar; es decir, coloca en un otro lugar la producción artística para propiciar la reflexión, reconstrucción y confrontación de discusiones desde las artefactualidades ubicadas a los márgenes del centro del mundo del arte.

La industria globalizada del arte, como ya se anticipó, es la plataforma propicia para la vinculación de empresas y medios de tendencia global con el dominio financiero de la región. En este escenario de estudio, estas características, junto a la digitalización-virtualidad, son el marco de los sucesivos acontecimientos del mundo artístico al cual está atenta la Fundación Bienal del Mercosur.

Fleck, en referencia al artista en el plano de la globalización del arte, sostiene que es un “nuevo tipo, para quienes la innovación provocativa, la presencia global, el ajetreo de las estrellas y la facturación en millones se funden en una sola unidad” (2014, p. 11). Queda a la vista un costado de ganancias y facturación al que algunos –artistas, galerías, coleccionistas– llegan, pero también la existencia de un valor adicional que es la circulación del productor y su artefactualidad.

Existe un segundo plano en la línea descriptiva realizada por Fleck, en donde se sitúa a los desarrollos en el ámbito del arte conceptual en una simultaneidad cuyo planteo está direccionado “para la comprensión global en grandes exposiciones” (2014, p. 16), establecido por una variación en los procedimientos del arte realizados en los años sesenta y setenta, dejando de lado la consideración de los contenidos que “ponen el valor de exposición por encima del valor artístico (...) por encima del valor no funcional, estético del trabajo” (2014, p. 16), señalando desde la esteticidad otros emplazamientos en la relación arte-ciudad.

Por otro lado, en este marco global, el autor observa la existencia de un diálogo intercultural, y dice:

Una co-presencia, una presencia simultánea de innumerables tradiciones estéticas, que es una de las aventuras de nuestro tiempo y que fluye profundamente en el contexto de percepción de los artistas de hoy, así como también en la percepción del arte. En este

nuevo escenario, que es algo esencialmente específico del siglo XXI, cada artista se buscará a partir de ahora su lugar. (Fleck, 2014, p. 17)

Un último plano dentro de la caracterización de la escena de la globalización, es el del sostenimiento del arte moderno, es decir, mantener las tradiciones promovidas por las producciones artísticas representativas del arte moderno y sus repercusiones en los desarrollos del arte latinoamericano. Un ejemplo de esto es la base sobre la cual se fundan las galerías en esta parte del hemisferio, que adquieren reconocimiento internacional, como también sucede en el ámbito de los museos que se han constituido como áreas específicas otorgando visibilidad al arte moderno latinoamericano.

**Figura 3. Escenario del arte**

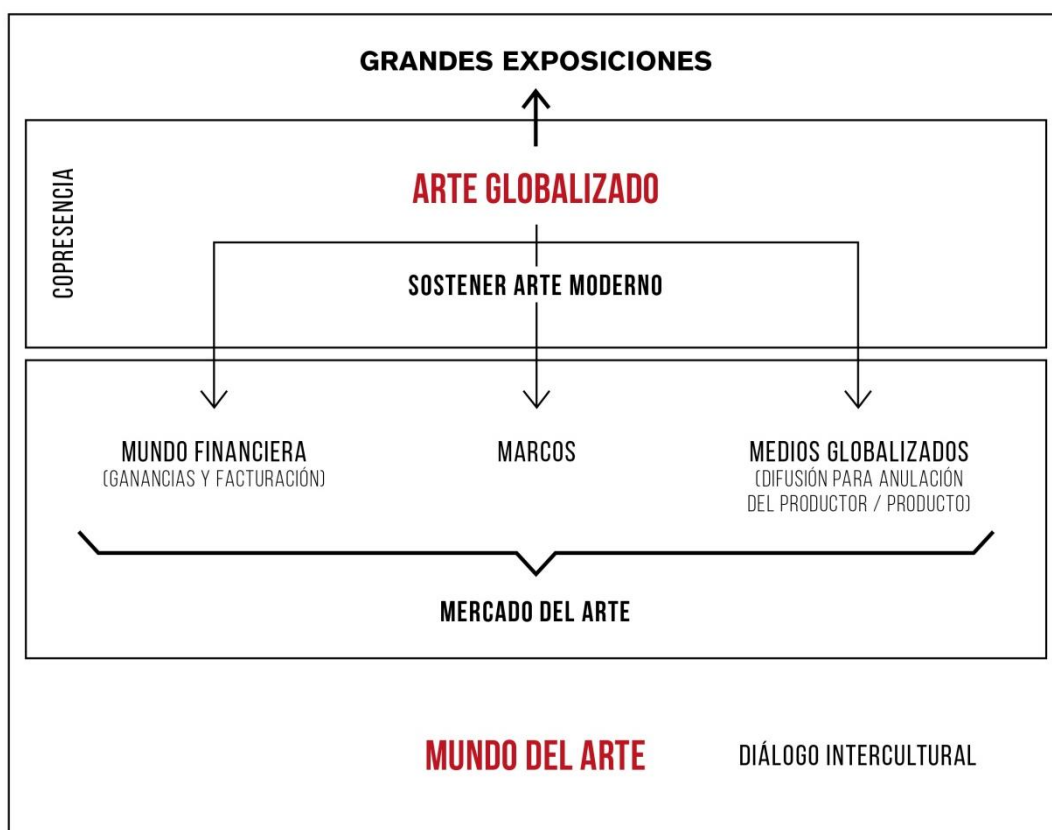


Figura 3. Esquema sobre el escenario del arte que resume los niveles relacionales entre los agentes institucionales en las esferas públicas. Fuente: Fleck, 2014; Giunta, 2011a.

En este escenario del arte se alteran las relaciones dentro la escena consolidada con la intención de ocupar un nuevo emplazamiento desde el cual señalar circunstancias, zonas transitorias y confrontaciones discursivas; y, como se ha dicho, todas estas situaciones generan un desplazamiento al interior del microsistema artístico contemporáneo. Por consiguiente el microsistema de la X Bienal del Mercosur, es la

plataforma en donde proponer los nuevos actos de emplazamientos, para instalar un lugar a través del cual suscitar reflexiones, reconstrucciones y confrontación de discusiones a partir de las producciones y acciones artísticas expuestas.

### **3.3. Escenario de (re)presentación**

En el desarrollo de estas últimas páginas, se ha establecido que es el dispositivo con toda su estructura el que hace a la bienal constituirse en instrumento de vinculación y emplazamiento necesario para el proceso de institucionalidad del escenario artístico dentro del sistema del arte.

En este sentido, el curador colombiano José Roca, describe su modo de trabajo en relación a la bienal, re-pensando la estructura como medio de activación de la escena artística sobre la base de las condiciones locales. Esto requiere de la identificación del público al cual se dirige y, junto a las instituciones promotoras del evento, son las características a partir de las cuales se formula el proyecto curatorial. El curador insiste en que “una *Bienal* debe contribuir a crear una infraestructura cultural local, proponiendo formas de permanecer como un activador importante de la escena local en los períodos en los que no hay evento” (Roca, 2011, p. 14), como también, delinear acciones para la permanencia de la escena artística en los espacios de infraestructura cedidos para así lograr la consolidación cultural.

El hecho expositivo es entendido como un acto constitutivo entre el artista y los espectadores de su obra. Las formas adoptadas en el arte contemporáneo tienen una predominancia en las ferias, exposiciones colectivas y bienales, “con una preeminencia del concepto y la escenografía, con mayor peso de la instalación” (Heinich, 2017, p. 242) lo que demanda una nueva relación y actitud para la experiencia de los públicos.

La bienal ha sabido capitalizar el requerimiento del arte contemporáneo frente a los modos de espectral la producción de manera consiente por parte de los nuevos públicos; y además introduce a artistas y prácticas artísticas desconocidas en una circulación y visibilidad más amplia. Estamos en presencia de dos papeles claves del dispositivo: espacio en donde se capta a nuevos públicos, y plataforma de circulación y visibilidad para artistas y producciones.



El progreso de las bienales en diversidad geográfica en las décadas del ochenta y noventa<sup>13</sup> constituye una plataforma para las nuevas generaciones, y en donde se profundizan los modos de producción como *fluxus*, *land art*, *performance*, *mail art*, minimalismo, arte conceptual y *arte povera*, que requieren de otro modo de conectarse con el público y especificidades arquitectónicas que exceden a los museos y galerías, y además enuncian críticas y cuestionamientos acerca de la validación institucional de estos espacios museo-galería en la actualidad.

El señalamiento de la figura 4, indica la expansión del modelo expositivo bienal en el mundo del arte y es sostenido a lo largo del tiempo el desarrollo de eventos bajo este dispositivo (que requiere de acuerdo entre agentes), para llegar a consolidar la configuración de una cartografía de la bienalización<sup>14</sup> en el sistema del arte que demanda una importante movilidad y circulación de agentes.

En la cartografía de la bienalización, se puede visualizar la distribución de los países y ciudades que cuentan con la realización de bienales. Nótese que un gran porcentaje de ellas se encuentran en áreas periféricas en relación al eje moderno eurocentro-Nueva York de reconocimiento en el sistema del arte.

Estas características de la bienal como dispositivo hacen que se convierta en un “ecosistema artístico” en palabras del crítico Henry Meyric-Hughes, la red de bienales es entendida “como una expresión duradera de reajuste global, que tanto complementa como revitaliza la red establecida para la validación y distribución del arte contemporáneo” (2008, p. 33), distinta a las instituciones establecidas –museos, galerías– y a los mercados comerciales geográficamente ubicados en los centros económicos, pero un tanto restringidas en la accesibilidad de artistas y públicos.

---

<sup>13</sup> Meyric-Hughes (2008), Heinich (2017), Bulhões (2014) y García Canclini (2010).

<sup>14</sup> Estas son algunas ciudades que cuentan con un lugar en la cartografía de la bienalización: Venecia y Florencia (Italia); San Pablo, Porto Alegre y Curitiba (Brasil); Lyon y París (Francia); Estambul (Turquía); Gwangju, Busan y Seúl (Corea del Sur); Sydney y Brisbane (Australia); Liverpool (Inglaterra); Medellín y Bogotá (Colombia); Valencia, Pontevedra y Barcelona (España); Ushuaia (Argentina); Dakar (Senegal); La Habana (Cuba); Vilnius (Lituania); Pekín y Sanghai (China); Ostend (Bélgica); Berlín y Kassel (Alemania); Glasgow (Escocia); Riga (Letonia); Pittsburgh, Santa Fe y Whitney (Estados Unidos); Ginebra (Suiza); Bangkok (Tailandia); Marrakech y Rabat (Marruecos); Cuenca (Ecuador); Cochín región de Kerala y Nueva Delhi (India); Taipéi (Taiwán); Johannesburgo (Sudáfrica); Montreal (Canadá); inSite San Diego-Tijuana (Estados Unidos y México); Yokohama (Japón); Lima (Perú); Ponce (Puerto Rico); El Cairo y Alejandría (Egipto); Liubliana (Eslovenia); Guadalajara (México); Tirana (Albania); entre otras.

Figura 4. Cartografía de la bienalización

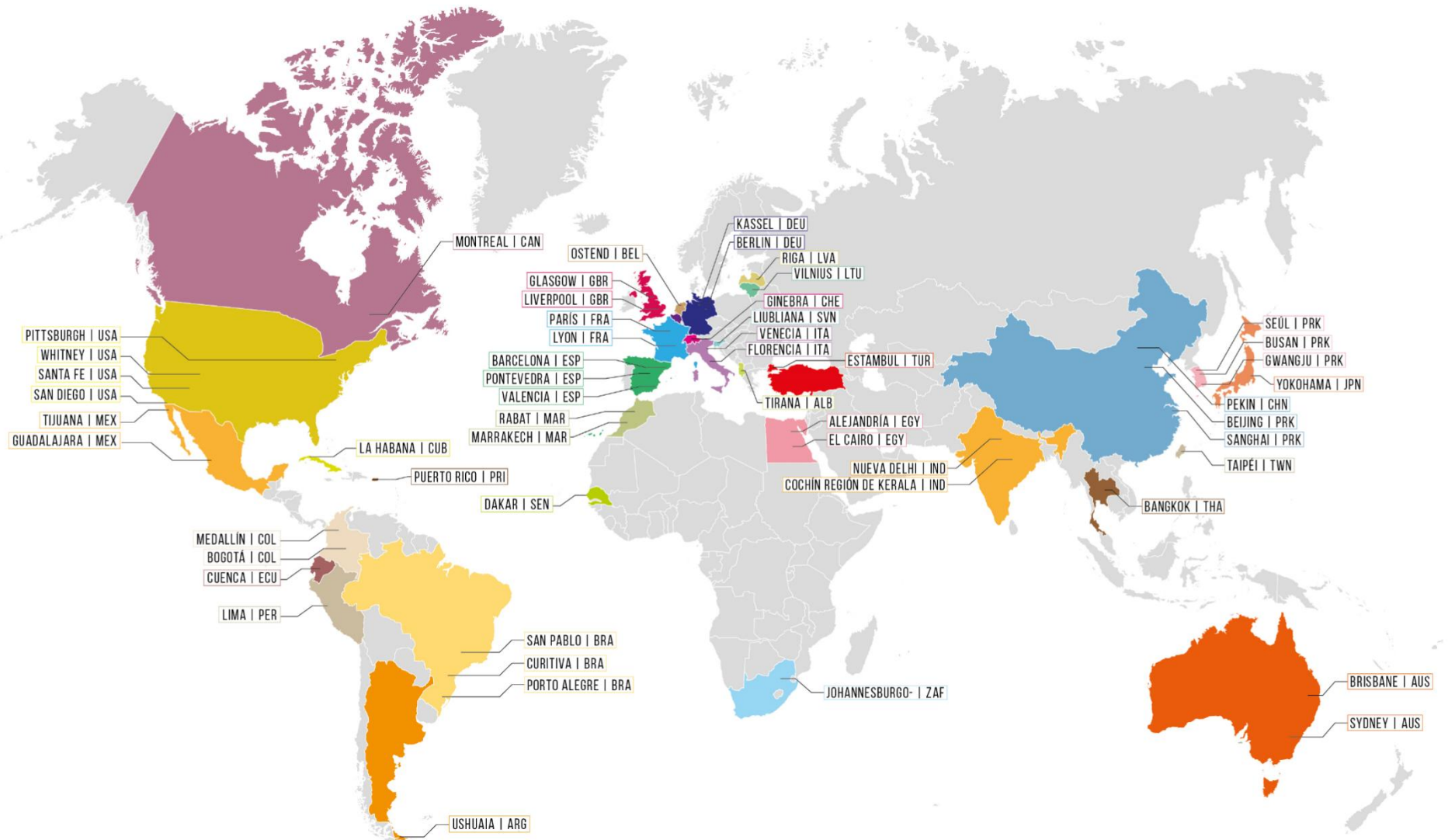


Figura 4. Cartografía de la bienalización, señalamiento de las ciudades en donde se realizan bienales de arte contemporáneo. Fuente: Gardner, 2015; Giunta, 2011a; Mesquita, 2002.

En el marco del “eco-sistema artístico” en donde la red de agentes e instituciones establecen cierta validación y posicionamiento del artista y producción, al recorrer la cartografía de la bienalización, se encuentra que la mayoría de las bienales contemporáneas reúnen y comparten las siguientes condiciones (Meyric-Hughes, 2008):

- Se ajusta al requisito de periodicidad
- Son inter o transnacionales, es decir cuentan con artistas que poseen más de 1 pasaporte y/o lugares de residencia
- Son frecuentemente espectaculares, con cierta diversión y orientadas hacia los medios/tecnologías
- Tienen una relación más o menos deliberada con el contexto político, social y urbano con el cual estos inciden
- Ocurren en centros periféricos sin un mercado artístico o actividad institucional sustentable durante todo el año
- Tienden a estar alineadas a iniciativas turísticas y sirven como instrumentos para aprovechar recursos del gobierno, para la mejora de infraestructura cultural local.

A partir de las características que en gran parte comparten las bienales en el mundo, pueden ser clasificadas de acuerdo a la estructura organizacional y dinámica del mega evento, y para ello, es oportuno traer a este escrito la propuesta desarrollada por Charlotte Bydler<sup>15</sup> (en Meyric-Hughes, 2008), quien propone clasificar las bienales en tres grupos de acuerdo a similitudes estructurales que comparten:

a) Empresas capitalistas o filantrópicas con una raíz de ferias mundiales del siglo XIX y énfasis en la representación y competición nacional. Un modelo pluralista basado en identidades nacionales y competición. Por ejemplo las bienales de Venecia, Pittsburg, San Pablo y Sídney.

b) Eventos originados en el período post Segunda Guerra Mundial, marcado por políticas emanadas desde los bloques de poder o reacciones contra estas; con una

---

<sup>15</sup> Charlotte Bydler (1971, Huddinge, Sweden) trabaja actualmente en el Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad de Södertörn, Estocolmo. En 2004 publicó su tesis doctoral: *The Global ArtWorld Inc: On the Globalization of Contemporary Art* [Sobre la globalización del arte contemporáneo]. Realiza investigaciones en Cultura, Ética y Estética. La publicación más reciente es *Decolonial or Creolized Commons? Sámi Duodji in the Expanded field*, en Aamold et al. (eds.), *Sámi Art and Aesthetics: Contemporary Perspectives*, Aarhus UP, 2017. Trabaja en tres proyectos de investigación: *Living Archives: Pontus Hultén en Moderna Museet y Centre Pompidou* (líder del proyecto); *¿Una nueva región del mundo? Hacia una poética de la cercanía* (proyectead); y *Transnational Art and Heritage Transfer y la Formación de Valor: Objetos, Agentes e Instituciones*.

curaduría en proceso y énfasis en la distribución temática; la investigación de geografías y de las ideas. Un abordaje monolítico y a su vez, temático, tienen por resultado un notable fallo en su tarea ya que no tuvieron en cuenta las turbulencias políticas y artísticas que caracterizaron el inicio de los años noventa. Algunos ejemplos son la *Documenta*<sup>16</sup> y las bienales de La Habana, Gwangju o Johannesburgo.

c) La pluralidad de los años noventa con una tendencia a delinear una producción flexible y preocupación por el evento. La autora presenta como caso *Manifiesta*<sup>17</sup> para demostrar la estructura de este grupo, que cuenta con: independencia curatorial combinada con continuidad administrativa (que toma de la *Documenta*); ideas de inclusividad y una perspectiva de antipatria o nacionalismo (que adopta Venecia); impulsora de nueva geografía, una nueva generación de artistas y nuevos abordajes en relación a la curaduría del arte y la comunicación con el público. Administrativamente busca ser ligera y flexible, en respuesta a las exigencias cambiantes de los jóvenes artistas y de los diferentes contextos sociales y políticos; con un desarrollo de plataforma para culturas minoritarias y que a su vez, estableció la conformación para el debate en público de artistas y teóricos de las márgenes culturales y geográficas más disímiles. Promueve una intensa colaboración transnacional y se refleja en la composición de sucesivos comités y curadores que trabajan en proyectos que desarrollan en todo tipo de eventos espacialmente desplegados, interactivos y efímeros; enfatizando el proceso más que el producto, y la idea más que el artefacto. Son ejemplos las bienales de Estambul y *Manifiesta*.

La estructura de clasificación propuesta por Bydler resulta importante para esta tesis porque proporciona claridad en los aspectos configuracionales necesarios para el evento bienal, y además establece indicadores que permitirán corroborar la red de relaciones entre agentes e instituciones, con sus correspondientes estrategias para la producción de sentido y posteriores poéticas, necesarios para legitimarse en el sistema del arte por medio de este dispositivo, que permiten trazar el escenario de la contemporaneidad en el arte.

---

<sup>16</sup> Fue fundada por Arnold Bode en 1955, es una exposición de arte contemporáneo que se lleva a cabo cada cinco años en la ciudad de Kassel, Alemania, y dura cien días. La última edición, la número 14, tuvo lugar entre el 8 de abril y el 16 de julio de 2017.

<sup>17</sup> *Manifiesta* es la Bienal Europea de Arte Contemporáneo. Su primera edición fue en Rotterdam 1996, como un evento artístico nómada sin ánimo de lucro, se ha convertido en una estructura flexible y móvil, capaz de cambiar y reinventarse continuamente.

**Tabla 1. Clasificación y consideración de la bienalización**

| CLASIFICACIÓN BIENALES SEGÚN BYDLEN   |  |   |
|---|--|---|
| CAPITALISTAS O FILANTRÓPICAS  | POS SEGUNDA GUERRA MUNDIAL   | PLURALIDAD  |
| <p>Raíz en feria mundial;<br/>Representación por países;<br/>Competencia;<br/>Modelo de identidades nacionales;</p> | <p>Surgen a partir de los nuevos bloques de poder;<br/>Curaduría en proceso;<br/>Exposiciones organizadas desde temáticas, geografías; ideas; etc.</p>   | <p>Independencia curatorial y continuidad administrativa;<br/>Ideas de inclusividad, anti-nacionalismo, culturas minoritarias;<br/>Impulsa nuevos abordajes curatoriales y comunicación con el público;<br/>Proyectos desplegados, interactivos y efímeros;<br/>Énfasis en la idea y proceso;<br/>Curadores y comités transnacionales;<br/>Flexibilidad administrativa;</p> |
| ↑   |  |   |
| CONSIDERACIONES DE LA BIEALIZACIÓN  | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Periodicidad;</li> <li>- Internacionales;</li> <li>- Relación acordada (política, social, cultural);</li> <li>- Centros institucionalizados del Arte;</li> <li>- Alineadas con iniciativas turísticas-políticas.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Periodicidad;</li> <li>- Inter-Transnacionales;</li> <li>- Frecuente espectacularización;</li> <li>- Relación deliberada (política, social, cultural);</li> <li>- Centro periféricos del arte;</li> <li>- Alineadas con iniciativas turísticas-políticas.</li> </ul>   |
|   | ↑  |   |

Tabla 1. Cruce entre la clasificación y consideraciones en relación a la bienalización.  
Fuente: Meyric-Hughes, 2008.

Como menciona Meyric-Hughes, la bienal como dispositivo ha demostrado:

Proveer un sistema de apoyo a los artistas, un foro de debate, oportunidades de formación para jóvenes y nuevos públicos que no dependen más del sistema tradicional de validación formado por críticos, galeristas o coleccionistas. Al final de cuenta, ella demostró la capacidad de expandir enormemente el lenguaje del arte y sus parámetros geográficos y demográficos. (2008, p. 42-43)

Al cabo de este recorrido por un segmento del mundo del arte, y particularmente con un caso del sistema del arte, se arriba a la re-presentación de una cartografía de la bienalización en donde el eco-sistema artístico –en términos de Meyric-Hughes, y que para esta tesis será microsistema del arte en consonancia con la teoría institucional de Dickie–, pugna por el posicionamiento en el eje arte-ciudad como medio para la configuración de la escena artística bajo las condiciones de la bienal como dispositivo, y a través de este, adquiere visibilidad en el campo cultural artístico-social.

Por ello a continuación se expondrá un recorrido histórico de las bienales en Brasil, y particularmente el proceso político-institucional que derivó en la Bienal del Mercosur, su progreso, alcanzando el caso de estudio de la *X Bienal del Mercosur: Mensaje de una nueva América* 2015.

### **3.4. Las bienales en Brasil**

La bienal de Venecia en 1895 es el origen de estos espacios expositivos dedicados casi con exclusividad a las artes visuales, pensados como formas de celebración y mecanismos de poder, que configuran constantemente una escena en donde pone en diálogo a los agentes del arte, tal como se viene describiendo en esta tesis.

Los antecedentes<sup>18</sup> para la creación de la Bienal de Artes Visuales en Venecia se encuentran en las muestras internacionales del Palacio de Cristal de Múnich, Alemania, en 1886 y 1888, que juntas reunieron casi tres mil trabajos de Europa Central y de otros lugares. Además, sucedían exposiciones bianuales del Salón Francés desde 1737.

En América Latina, específicamente en el territorio geopolítico del Mercosur, este desarrollo lo llevó adelante Brasil por medio de las Bienales Internacionales de San Pablo, de carácter internacionalista utilizado para definir el intercambio artístico entre las naciones y las condiciones que lo hicieron posible. De esta manera, cincuenta años después de la Bienal de Venecia pero siguiendo su modelo, y bajo la visión estratégica del empresario Ciccilio Matarazzo, se funda en 1951 la bienal, siendo así San Pablo la primera ciudad latinoamericana que emerge en el sistema internacional del arte. La ciudad se encontraba en pleno proceso de expansión urbana y económica, y requería captar la mirada del mundo. Mucho más tarde se realizaron las bienales de Curitiba (1993) y del Mercosur (1997), ambas bajo un cierto orden de globalización con circuitos definidos en tensión entre lo global y lo local –o la conjunción de ambas *glocal*–, en las cuales se encuentran experiencias diversas como *project rooms*, secciones curadas y programas teóricos-educativos que proveen una oferta artística a los diversos públicos del arte en esta región del mundo.

### **3.5. Proceso de institucionalización de la Bienal del Mercosur**

La historia de la Bienal del Mercosur en Porto Alegre es la historia de sus visionarios, emprendedores, patrocinadores, curadores, funcionarios, productores,

---

<sup>18</sup> Coinciden entre los autores Meyric-Hughes (2008), Buhloes (2014), Giunta (2011).

profesionales del área, artistas, participantes y todos aquellos que dieron su contribución en este, que es el mayor emprendimiento cultural constituido en el área de las artes visuales en Brasil, después de la Bienal de San Pablo.

Hoy Porto Alegre, capital gaucha del estado de Rio Grande del Sur, es una metrópoli desarrollada con 1.4 millones de habitantes, prácticamente ubicada equidistante con las ciudades de San Pablo, Buenos Aires, Montevideo y Asunción. Cuenta con dos universidades públicas y un núcleo de instituciones culturales entre las que se destacan, el Museo de Arte Contemporáneo de Río Grande do Sul (MARGS, 1992), la Casa de Cultura Mario Quintana (1990), la Usina del Gasómetro (UdG, 1988), el Centro Municipal de Cultura (1978), el Memorial de Río Grande do Sul (MRGdS, 1998) y el Santander Cultural (SC, 2001). A esto se suma la creación de las fundaciones Ibere Camargo (1995) y Bienal de Artes Visuales del Mercosur (1996) y posteriormente la conformación del Núcleo de Documentación e Investigación de la Fundación Bienal de Artes Visuales del Mercosur (2005).

La concepción de Mercosur tiene fundamento desde un paisaje cultural construido a partir de las fuentes de investigación a las que esta tesis doctoral accedió; y es posible mirar retrospectivamente la historia de los movimientos que muestran la configuración de poder y el conocimiento generado en un momento formativo particular. Por ello es oportuno detenerse en una breve reseña sobre lo que sucedía en la región de América del Sur y a partir de ahí, explicitar los antecedentes que contribuyen a idear, planificar y proyectar este ambicioso proyecto cultural para el Mercosur.

El marco contextual político-económico ha sido la creación de un Mercado Común involucrando los países del Cono Sur y en ese sentido, se origina y proyecta la propuesta cultural Bienal del Mercosur, con la intencionalidad de conformar un espacio de integración tomando como elemento de visibilidad al arte.

El estado de Río Grande del Sur, siempre ha buscado adquirir la condición del tercer polo de las artes plásticas de Brasil, distinguiéndose del conocido eje cultural Río-San Pablo; esto se suma a varios eventos que fueron antecedentes para el posicionamiento de la Bienal del Mercosur en la ciudad de Porto Alegre, y que es oportuno enunciar porque constituyen el marco de institucionalidad y consecuentemente, legitimación de la profesionalización del medio artístico en esta región.

Previo al inicio de las bienales, se implementaron los Encuentros Latinoamericanos de Artes Plásticas promovidos por el Consejo de Desarrollo Cultural (CODEC) a cargo

de instituciones de esta ciudad, como el Instituto Estadual de Artes Visuales y la Fundación del Museo de Arte Contemporáneo de Río Grande do Sul.

El I Encuentro Latinoamericano de Artes Plásticas del Cono Sur (ELLAAP), se realizó en 1989 y allí se discutieron, entre las representaciones participantes, los siguientes aspectos:

El Sistema del Arte y sus Instancias en el Contexto Latinoamericano y la Circulación de la Obra de Arte - Posibilidades y Alternativas de Intercambio, concentrando sus discusiones principalmente en tópicos locales, como las instituciones de enseñanza y la producción y circulación de la obra de arte en el contexto del Río Grande do Sul. (Fidelis, 2005, 230)

Como resultado de este primer encuentro se elaboró un documento en el cual se aprobó una política de integración de arte y cultura para América Latina y el Caribe firmado por doce representantes.

Un año después, se realizó el II Encuentro donde se discutieron temas como “Enseñanza - Producción Teórica - Circulación e Intercambio - Relaciones con el Estado y las Instituciones - Mercado, Perspectiva de Integración Latinoamericana, y temas amplios, como las Artes Plásticas y los Proyectos de Mundo” (Fidelis, 2005:230). Al igual que la edición anterior el encuentro finalizó con la elaboración de una carta, donde se sintetizaron las conclusiones de los debates. Ambos encuentros tuvieron una excesiva politización y direccionamiento de las discusiones acerca de la integración y de la identidad latinoamericana.

Años después, en 1996, se realizó el III Encuentro donde se trabajaron los temas más específicos de la producción. Bajo el título “Arte en América Latina - 100 años de Producción”, el encuentro reunió profesionales de Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay, que analizaron el siguiente temario: “Propuestas Estéticas y Discursos Críticos hasta temas más abstractos, como los Caminos del Arte” (Fidelis, 2005, p. 230). Además, en el marco del encuentro se realizaron los acuerdos y planificaciones necesarias en vísperas del surgimiento de la bienal para el año siguiente.

Las sucesivas presentaciones del proyecto Bienal del Mercosur en los estamentos gubernamentales, provinciales y nacionales llevó a desarrollar la primera edición de la Bienal bajo la Ley estadual de Incentivo a la Cultura que surgió en Brasil, y consecutivamente, en Río Grande del Sur la “Ley de Incentivo Fiscal” aprobada en 1996. Esto trajo como consecuencia la disposición política del gobierno y un papel significativo del empresariado para articular alrededor de la creación de la Bienal del



Mercosur<sup>19</sup>. Es así que en diciembre de 1996 se realizó una audiencia con el Ministro de Cultura para la divulgación y búsqueda de apoyo por parte del gobierno federal para el proyecto de la bienal en el ámbito de la “Ley Rouanet”, logrando que el primer proyecto aprobado por el Consejo Estadual de Cultura para recibir los beneficios de la LIC/RS fuera el de la *I Bienal de Artes Visuales del Mercosur* en 1997.

En las ediciones de estos encuentros para las discusiones sobre la situación de las artes plásticas en América Latina, simultáneamente se sucedieron muestras de arte, acción que visibilizaba a los Ministerios de Cultura y Cancillería de los países participantes, y convocaba en cada edición a distintos artistas de Brasil y la región. En paralelo, en 1997, con los acuerdos y protocolos políticos de los países de Brasil, Argentina, Paraguay y Uruguay, se concretó el Mercado Común de Sudamérica (Mercosur), consistente en una unión aduanera cuyo objetivo principal era (y es) promover el mercado común entre los países involucrados.

El historiador y crítico Gaudêncio Fidelis, en relación a este proceso, sostiene que:

La formación del Mercado Común del Sur (Mercosur) debe ser vista como un proceso de gran importancia en el siguiente aspecto: el ejercicio de su consolidación exige la profundización y la superación de diferencias históricas, estereotipos y prejuicios entre los pueblos de sus naciones asociadas, cuya existencia remonta al proyecto de emancipación de las naciones sudamericanas y aún resiste a consolidarse, incluso después del surgimiento de una vida democrática para la mayoría de los pueblos latinoamericanos. (2005, p. 232)

La conformación del Mercosur, ambicioso acuerdo de política multilateral para el proceso de integración en los términos de premisas económicas, trajo consecuentemente el impulso hacia una consolidación de la integración cultural capaz de salvaguardar las diferencias locales y hacer evidente las enormes afinidades y proximidades culturales entre los países del Mercosur. En este sentido, Gabriel Peluffo, en cuanto a la vehiculización de los bienes simbólicos, la importancia de los papeles académicos y culturales en la concepción de la política del Mercosur, sostiene que:

El evento de la bienal sirve, sin dudas, a los objetivos del Mercado Común, pero no puede limitarse a ellos, porque trabaja con una producción simbólica y con un pensamiento crítico que son independientes - e incluso ajenos - a los objetivos

---

<sup>19</sup> Esto coincide entre los relatos de Fidelis (2005), Varga da Rosa (2014) y Bulhões (2014).

estrictamente políticos- económicos de ese mercado. (Peluffo, 2005; en Fidelis, 2005, p. 232)

En cambio, el crítico de Paraguay Ticio Escobar, destaca la importancia de un mercado común ligado a la vehiculización, transmisión y producción de bienes culturales diciendo lo siguiente:

Proyectos como la Bienal constituyen buenas alternativas para concebir la presencia del Mercosur actuando no sólo a través de las industrias culturales. Un mercado común puede servir de impulso el desarrollo del arte en la región, toda vez que se encuentre regulado por políticas culturales; la Bienal puede perfectamente conformar un ámbito de acción de dichas políticas, puede cruzar lo social, lo oficial y lo empresarial que es el terreno donde éstas funcionan. (Escobar, 2005; en Fidelis, 2005, p. 233)

La Bienal del Mercosur es considerada como el resultado de un movimiento que surgió en ese contexto, demostrando una necesidad histórica de articulación cultural y artística que hace mucho intenta caracterizarse de forma duradera. A través de las sucesivas ediciones realizadas hasta el momento, para Cesar Giobbi queda al descubierto “el sorprendente insospechado movimiento contemporáneo que hay en el Cono Sur; ponen en evidencia el parentesco que existe entre la creación de los países de lengua española y estimula el mercado de arte contemporáneo en el Sur de Brasil” (Giobbi, 2003; en Fidelis, 2005, p. 237). Son estas algunas de las acciones de articulación entre las instituciones y sus agentes del microsistema Bienal del Mercosur.

Por consiguiente, la Bienal de Artes Visuales del Mercosur, nacida en 1997 para acompañar la integración económica de Brasil, Argentina, Paraguay y Uruguay, logró posicionar a la ciudad de Porto Alegre como foco internacional. Sobre este proceso, Néstor García Canclini, refiere:

Al principio fue discutida por exhibir sobre todo lo que se hace en Brasil, o por la dificultad de representar artísticamente ese proceso de integración regional. Luego de haber estado en la quinta edición y seguir su proceso, veo que se abre ahora a todos los continentes sin repetir los estereotipos del *mainstream* artístico y académico. (2011, p. 165)

Por consiguiente la Bienal del Mercosur posiciona una discusión relegada por las instituciones del arte de este enclave geopolítico, y además cuenta con un hecho distinguible de los demás eventos del mundo: el tratado económico regional como instrumento de compromiso político con impacto en el ámbito cultural de la región, a

consecuencia de la constitución del cuarto bloque económico mundial, lo que trae aparejadas implicancias políticas, sociales y culturales de los países integrantes del Mercosur.

### **3.6. Genealogía de la Bienal del Mercosur**

A partir del marco político por el cual surge y transita el proyecto Bienal del Mercosur, en este segmento se propone un recorrido genealógico de las ediciones realizadas antes de la X Bienal de Mercosur. Esta breve descripción<sup>20</sup> tiene la intención de explicitar la permanencia del megaevento artístico como proyecto político-cultural que al día de hoy adquiere legitimidad institucional dentro del sistema en el mundo del arte.

La I Bienal del Mercosur realizada entre los meses de octubre a noviembre 1997, en su proyecto curatorial buscó presentar la mayor muestra de arte latinoamericano realizada en Brasil. Los países del Mercosur participantes fueron Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay, y el país invitado fue Venezuela, proporcionando un desarrollo histórico del arte de este continente.

El curador general del evento fue Federico Morais (Brasil) quien trabajó junto un equipo constituido por Irma Arestizabal (Argentina), Pedro Querejazu (Bolivia), Justo Pastor Mellado (Chile), Ticio Escobar (Paraguay), Angel Kalenberg (Uruguay), Roberto Guevara (Venezuela) y Frederico Magalhães (Brasil), quienes convocaron cerca de ochocientas obras de doscientos artistas que ocuparon doce espacios expositivos, en el marco del proyecto curatorial cuyas líneas conceptuales se configuran bajo tres perspectivas: “Constructiva. El arte y sus estructuras”, “Política. El arte y su contexto” y “Cartográfica. Territorio e historia”, además de dos segmentos que reunieron obras de jóvenes artistas y una selección obras perteneciente a colecciones públicas y privadas de Brasil, los homenajes al pintor y lingüista argentino Xul Solar y al crítico de arte brasileño Mário Pedrosa, y tuvieron lugar dos seminarios internacionales desarrollados simultáneamente al período de exposiciones, que contaron con la participación de sesenta críticos e historiadores del arte.

La II Bienal del Mercosur llevada a cabo entre noviembre y diciembre del 1999, exhibió obras representantes de los países de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile,

---

<sup>20</sup> Toda la información aquí relevada está disponible en sitio oficial de la Fundación Bienal del Mercosur. Para la utilización de datos en esta tesis se realizó una traducción propia.

Paraguay, Uruguay y Colombia como país invitado. La apertura del evento contó con la Orquesta Sinfónica de Porto Alegre ejecutando “Sinfonía Mercosur”, compuesta exclusivamente para la bienal por el maestro Nestor Wennholz. Con el propósito de consolidar el proyecto, la edición fue guiada por los conceptos “identidad” y “diversidad cultural” pero estos no fueron transformados en un vector temático, para permitir la asociación libre y generalizada sobre la diversidad de producción contemporánea.

El énfasis en arte y tecnología definió el perfil de la edición; el segmento histórico tuvo las muestras de Julio Le Parc y “Picasso, Cubismo y Latinoamérica”; y además se realizaron las siguientes exposiciones “Arte y Tecnología” y “Ciberarte: Zonas de Integración” con un sitio web específico para la bienal; y simultáneo al evento el desarrollo de un simposio. También se presentó para esta edición un segmento de intervenciones artísticas realizadas sobre las márgenes del río Guaíba. El artista homenajeado fue el pintor Iberê Camargo. La curaduría general estuvo a cargo de Fábio Magalhães (Brasil), la curadora-adjunta fue Leonor Amarante (Brasil) y el equipo de curadores estaba conformado por Sheila Leirner (Muestra Julio Le Parc), Lisette Lagnado (Muestra Iberê Camargo), Diana Domingues (Muestra Arte y Tecnología), Fábio Magalhães (Muestra Picasso, Cubismo y Latinoamérica), Jorge Glusberg (Argentina), Pedro Querejazu (Bolivia), Justo Pastor Mellado (Chile), Ticio Escobar (Paraguay), Angel Kalenberg (Uruguay) y Eduardo Serrano (Colombia).

El evento recibió 294.201 visitantes y luego, el proyecto itineró por la Universidad de Caxias do Sul y Buenos Aires, con el propósito de consolidar la integración regional y local, además de promover el evento en la comunidad artística-cultural de los Estados participantes.

Con el slogan “*arte por toda parte*” (“arte por todas partes”), la III Bienal del Mercosur se realizó entre los meses de octubre a diciembre 2001, y contó con la participación de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay, Uruguay y Perú como país invitado. El curador general fue Fábio Magalhães, la curadora-adjunta Leonor Amarante, el comisario Especial Jens Olesen y los curadores internacionales, Angel Kalenberg (Uruguay), Gustavo Buntinx (Perú), Jorge Glusberg (Argentina), Justo Pastor Mellado (Chile), Pedro Querejazu (Bolivia) y Ticio Escobar (Paraguay).

Una parte de la propuesta museográfica se realizó en una serie de contenedores para transporte marítimo de cargas en 51 contenedores donde se exhibieron instalaciones de 51 artistas plásticos. El evento utilizó espacios no tradicionales para la locación de las

exposiciones, entre ellos un segmento de *performance* en el Hospital Psiquiátrico San Pedro. En el núcleo histórico estaba Edward Munch y Diego Rivera. Además la exposición “Poéticas Pictóricas”, el artista homenajeado para esta edición fue Rafael França. Al finalizar el evento el registro de visitantes fue de 600.000 aproximadamente, quienes ingresaron sin costo.

La IV Bienal del Mercosur realizada entre los meses de octubre a diciembre 2003 con la participación de Brasil, Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay, Uruguay y México como país invitado; con un total de 84 artistas de 16 países participando alcanzó un record de público con más de un millón de visitas distribuidas en todos los espacios expositivos.

Tuvo 17 exposiciones y un núcleo histórico bajo el eje temático “Arqueología Contemporánea”, organizadas de la siguiente manera: una exposición transnacional con artistas provenientes de Alemania, Cuba y Estados Unidos; siete muestras icónicas de los artistas consagrados Antonio Berni por Argentina, Pierre Verger de Francia, con fotos de pueblos bolivianos, Roberto Matta por Chile, Livio Abramo por Paraguay, María Freire por Uruguay y José Clemente Orozco por México. El delirio del Chimborazo, Arqueología de las tierras altas y bajas y Arqueología Genética. El artista brasilero Saint Clair Cemin fue homenajeado. Todo el evento fue proyectado por un equipo de 19 curadores bajo la coordinación de Nelson Aguilar (Curador General) y Franklin Espath Pedroso (Curador adjunto).

La V Bienal del Mercosur efectuada en el 2005 bajo el título “*Histórias da Arte e do Espaço*” (“Historia del Arte y del Espacio”), el proyecto curatorial optó por la división de exposiciones en cuatro grandes líneas: De la Escultura a la Instalación, Transformaciones del Espacio, Direcciones del nuevo Espacio y la Persistencia de la Pintura.

Bajo la curaduría general de Paulo Sergio Duarte, el tema central de esta edición fue la multiplicidad de las experiencias contemporáneas en el espacio: desde el espacio subjetivo-construido por el cuerpo y el no-cuerpo, pasando por el espacio dominante –el urbano–, hasta las nuevas nociones de espacio impuestas por la cultura digital. Bajo estas líneas fueron complementadas las exposiciones de los artistas Amilcar de Castro y Max Bill, quien tuvo una de las muestras históricas y además la muestra “Fronteras del lenguaje” integrada por artistas representantes de países que no integran el Mercosur. Esta edición convocó a 169 artistas, de los cuales 163 eran de países latinoamericanos y 6 de procedencia europea y estadounidenses. De los países de América Latina,

participaron 83 artistas: 22 de Chile, 15 de México<sup>21</sup>, 15 de Argentina, 14 de Uruguay, 9 de Paraguay y 8 de Bolivia; ocupando un área expositiva de 24.588,91 m<sup>2</sup>.

El proyecto educativo atendió demandas de los diversos públicos, la preocupación en la formación de guías, la realización de seminarios, conferencias y actividades paralelas con el objetivo de dar amplitud a las cuestiones de la producción contemporánea en sus aspectos teóricos y prácticos. Todo ello bajo la curaduría general de Paulo Sergio Duarte, el Curador adjunto Gaudêncio Fidelis y un equipo de 11 curadores responsables de cada una de las exposiciones.

La VI Bienal del Mercosur, realizada en los meses de septiembre a noviembre de 2007, marcó el inicio de una nueva etapa en la historia de las Bienales del Mercosur. Esta edición optó por un modelo curatorial que intensificó la internacionalización de las exposiciones y aplicó un cuidadoso programa pedagógico a lo largo de toda su realización.

El proyecto curatorial, a cargo de Gabriel Pérez-Barreiro como curador general, fue pensado a partir de las proposiciones educativas elaboradas por el curador pedagógico Luis Camnitzer, quien cree que el espectador debe ser visto como ser creativo y no como solo un receptor pasivo de información, y tuvo su innovación a partir del célebre canto de Guimarães Rosa, titulado “*A Terceira Margem do Rio*” (“La tercera Margen del Río”) como elemento para la reconfiguración del programa educativo de la Bienal del Mercosur.

El evento reunió a 350 obras de 67 artistas oriundos de 23 países, en las siguientes exposiciones: Exposiciones monográficas de los artistas Oyvind Fahlström, Francisco Matto e Jorge Macchi; “Conversaciones”; “Zona Franca”; y “Tres Fronteras”. El equipo curatorial estuvo conformado por Alejandro Cesarco, Moacir dos Anjos, Inés Katzenstein, Luis Pérez-Oramas y Ticio Escobar.

Se realizaron actividades pedagógicas como el Simposio en Arte Educación y distribuyeron del Material Pedagógico para bibliotecas y profesores de la provincia del Rio Grande del Sur. Recibió más de 500 mil visitas durante los 79 días en que estuvo abierta al público, fue visitada por más de 160 mil estudiantes precedentes de 172 ciudades que fueron atendidos a través de la reserva de visitas guiadas. El proyecto pedagógico realizó la capacitación de profesores en 42 ciudades do Rio Grande del Sur

---

<sup>21</sup> A partir de esta edición, México fue incluido como país permanente.

y en 4 ciudades de Santa Catarina, formando a 7.570 profesores y educadores oriundos de 348 municipios.

La VII Bienal del Mercosur transcurrida entre los meses de octubre a noviembre 2009, llamada “*Grito e Escuta*” (“Grito y Escucha”) afirmaba el sentido y la importancia de los artistas como actores sociales y constantes productores de sentido crítico. Contó con 7 exposiciones, un proyecto pedagógico, un programa editorial y de comunicación, un sistema de radio y programas culturales desarrollados en el tiempo de la bienal, dentro y fuera de los espacios expositivos. Participaron 338 artistas de 29 países como Alemania, Argentina, Bélgica, Brasil, Chile, Colombia, España, Estados Unidos, Francia, México, Suiza, Reino Unido, Uruguay, Venezuela. El proyecto pedagógico, diseñado por la curadora Marina De Caro, con la intención de descentralizar y multiplicar acciones como “Mapas prácticos - espacios en disponibilidad”, tuvo 26 talleres educativos en Porto Alegre con 40 artistas locales que abrieron sus puertas en el transcurso del evento para recibir visitas y realizar cursos gratuitos, atendiendo a un público aproximado de 1.400 personas. Participaron más de seis mil personas activamente en los proyectos. La coordinación estuvo a cargo de los curadores Camilo Yáñez, Victoria Noorthoorn y un equipo de nueve curadores que proyectaron y realizaron la bienal.

La VIII Bienal del Mercosur realizada de septiembre a noviembre de 2011 bajo el título “*Ensaio de Geopoética*” (“Ensayos de Geopoética”), trató la territorialidad y su redefinición crítica a partir de una perspectiva artística. Reunió a 186 trabajos de 105 artistas de 31 países que desarrollaron obras para discutir las nociones de país, nación, identidades, territorio, mapeamiento y frontera; sobre los aspectos geográficos, políticos y culturales.

Con acceso libre y gratuito, más de seiscientas mil personas visitaron las exposiciones y participaron de las actividades propuestas. El proyecto pedagógico ofreció actividades de formación para profesores y guías, cursos, conversaciones con el público, seminarios, publicaciones, el programa especial Casa M, programación de visitas guiadas, transporte gratuito para escuelas públicas y actividades variadas fueron ofrecidas al público visitante del evento.

El proyecto curatorial estuvo compuesto por siete grandes acciones, abordadas por medio de las exposiciones “Cuadernos de Viaje”, “Continentes”, “Más allá de las Fronteras”, “Geopoéticas” y la exposición homenaje al artista Eugenio Dittborn; y las estrategias activadoras como “Ciudad No Vista” y Casa M. El Curador general fue José

Roca y los Curadores Adjuntos: Alexia Tala, Cauê Alves, Paola Santoscoy, Pablo Helguera, Aracy Amaral y Fernanda Albuquerque.

La IX Bienal del Mercosur inició con el proyecto pedagógico “*Redes de Formação*” (“Redes de Formación”) en mayo y se llevó a cabo entre septiembre y noviembre de 2013. Bajo el título “*Se o clima for favorável*” (“Si el tiempo lo permite”), fue una invitación para reflexionar sobre cuándo y cómo, por quién y por qué ciertos trabajos de arte e ideas ganan o pierden visibilidad en un momento dado en el tiempo, a proponer y dirigir cambios en los sistemas de creencias y evaluaciones de experiencias e innovaciones; pretendiendo articular cuestiones ontológicas y tecnológicas por medio de la práctica artística, de la producción de objetos y de los puntos de intersección de la experiencia con el arte.

El evento reunió trabajos considerando los diferentes tipos de perturbaciones atmosféricas que impidan desplazamientos de viaje y desplazamientos sociales, avances tecnológicos y el desarrollo mundial, expansiones verticales en el espacio y exploraciones transversales por el tiempo. Es necesario “habitar, buscar, investigar y explorar lo que está por debajo y por encima de la esfera social, lo que es palpable y tenue, lo que está en el fondo del mar y en la atmósfera, lo que está subterráneo y en el espacio sideral” (Hernández Chong Cuy, 2013). La dirección artística y curaduría general estuvo a cargo de Sofía Hernández Chong Cuy que junto al equipo curatorial integrado por Raimundas Malašauskas, Mônica Hoff, Bernardo de Souza, Sarah Demeuse, Daniela Pérez, Júlia Rebouças, Dominic Willsdon y Luiza Proença configuraron la novena edición.

La X Bienal del Mercosur, realizada entre los meses de octubre a diciembre de 2015, bajo el título “*Mensagens de uma Nova América*” (“Mensajes de una Nueva América”), retomó la intención histórica en priorizar nuevamente el arte producido en los países de América Latina; tuvo al historiador y crítico de arte Gaudêncio Fidelis (Brasil) como curador jefe y al equipo curatorial formado por el curador adjunto Márcio Tavares (Brasil) y los curadores asistentes Ana Zavadil (Brasil), Fernando Davis (Argentina), Raphael Fonseca (Brasil), Ramón Castillo Inostroza (Chile) y el Curador del Programa Educativo Cristián G. Gallegos (Chile). La plataforma curatorial estaba dirigida a la exhibición de la producción artística de los países latinoamericanos, retomando la intención de la primera edición cuya estrategia curatorial fue “(re)escribir” la historia



del arte de América Latina. Compuesta por cuatro grandes campos conceptuales: *A Jornada da Adversidad* (La Jornada de la Adversidad)<sup>22</sup>; *A Insurgencia dos Sentidos* (La Insurgencia de los Sentidos); *O Desapagamento dos Trópicos* (El *desapagamento* de los Trópicos); y *A Jornada Continua* (La Jornada Continua); además de promover la *Escola Experimental de Curadoria* (Escuela Experimental de Curaduría) y el Programa Educativo con actividades para la formación profesional.

En este recorrido sobre las ediciones de la Bienal del Mercosur realizadas y graficadas en la tabla 2, se explicita cómo todos los mecanismos que componen y gravitan en torno a cada uno de los eventos llegan a constituir y hasta dimensionar el dispositivo bienal. El modo de exhibición de esos objetos, cómo se manifiesta en la museografía, los proyectos de renovación de los sitios arquitectónicos que albergan cada una de las ediciones, las estrategias de marketing compuestas por las piezas gráficas y publicitarias, y claro, por sobre todo, los proyectos curatoriales, propician elementos que hablan de cómo cada una de las ediciones han pensado su propia imagen reflejada en la esfera pública, así como las intenciones buscadas que se plasman en la agenda llevada a cabo.

Transcurridos veinte años de la existencia de este evento, la Fundación Bienal del Mercosur<sup>23</sup> realizó 11 ediciones de muestras de artes visuales, sumando 658 días de exposiciones abiertas al público, 74 exposiciones diferentes, 6.061.698 visitas de acceso totalmente gratuito, 1.283.269 visitas escolares programadas, 214.723 m<sup>2</sup> de espacio expositivo preparado, áreas urbanas y edificios redescubiertos y revitalizados, 4.845 obras expuestas, intervenciones urbanas de carácter efímero, 16 obras monumentales emplazadas en la ciudad, 216 patrocinadores y auspiciantes a lo largo de este recorrido, la participación de 1.761 artistas, más de mil empleos directos e indirectos generados por cada edición, conversación con el público, talleres, cursos para profesores, capacitación y trabajo como mediadores para 1.680 jóvenes.

---

<sup>22</sup> Traducción propia. El sentido interpretativo se da en el marco de la bienal en tanto objeto de esta tesis. A partir de ahora se referirá el nombre de las exposiciones en castellano.

<sup>23</sup> Toda la información aquí relevada está disponible en sitio oficial de la Fundación Bienal del Mercosur. Para la utilización de datos en esta tesis se realizó una traducción propia.

Tabla 2. Genealogía de la bienal del Mercosur

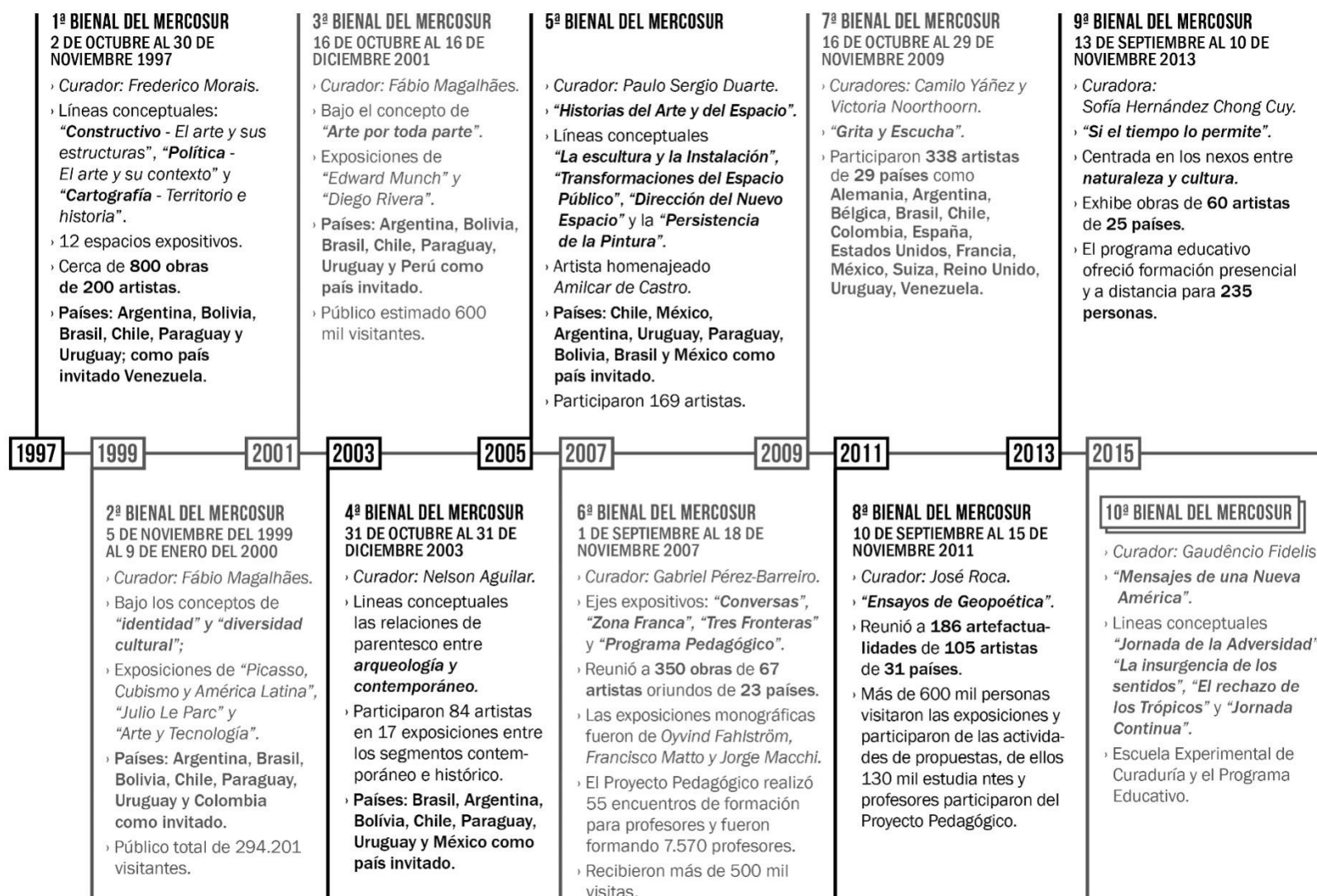


Tabla 2. Genealogía de la bienal del Mercosur, en una línea del tiempo están presentadas las diez ediciones de la Bienal del Mercosur. Fuente: www.fundacaobienal.art.br

Cabe aclarar que la Dirección, los Consejos de Administración y Fiscal de la Fundación Bienal del Mercosur se desempeñan de forma voluntaria. Todos los eventos y actividades de la Fundación se ofrecen de forma gratuita a todo el público, con recursos provenientes de una gran red de patrocinadores, socios y auspiciantes. Estos son datos cuantitativos que proporciona la Fundación en su página web y que permiten dimensionar la magnitud del megaevento cultural (Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul [FBAVM], 2019).

## CAPÍTULO 4

### X BIENAL DEL MERCOSUR. CASO DE ESTUDIO

La exhibición, a modo de diagnóstico, procura establecer las relaciones, conjunciones y disyunciones entre distintas realidades: entre artistas, instituciones, disciplinas, géneros, generaciones, procesos, formas, medios y actividades, entre la identidad y la subjetivación. La exhibición contrapone y vincula la supuesta pureza y autonomía del objeto artístico con una reevaluación de la modernidad fundada en las ideas de la transculturalidad y la extraterritorialidad. De esta forma, el proyecto de exhibición... es el contenedor de una pluralidad de voces, una reflexión material sobre una serie de acciones y procesos dispares e interconectados.

OKWUI ENWEZOR (2002)

Las exposiciones necesitan de la luz (intelectual, reflexiva, investigativa) que las ilumine así como las buenas bondades de los individuos que gustan del arte...

GAUDÊNCIO FIDELIS (2015)

“Mensajes de una Nueva América”, título de la X Bienal del Mercosur (XBM) retoma la vocación histórica al priorizar nuevamente el arte producido en los países de América Latina. El historiador y crítico de arte Gaudêncio Fidelis (Brasil) fue el curador jefe y, junto a un equipo de profesionales, diseñó, planificó y llevó a cabo el proyecto curatorial que se describe en este capítulo.

La plataforma<sup>24</sup> curatorial de la X Bienal del Mercosur, estuvo orientada a la exhibición de producción artística de los países latinoamericanos con la intención de (re)escribir la historia del arte de América Latina. Para esta edición, la exposición buscó promover la visibilidad, la legibilidad y la recepción de la producción artística más relevante de esta región.

También, pretendía señalar aspectos dejados por la crítica y la historiografía, trayendo a la superficie obras cuya contribución artística todavía no recibieron su merecida consideración crítica. Toda esta edición estuvo organizada a través de cuatro campos conceptuales que compusieron el proyecto curatorial: La Jornada de la

---

<sup>24</sup> Se entiende por plataforma la estructura de base o andamiaje sobre el cual se forma la configuración conceptual –constitutiva y rectora– para este caso de estudio.

Adversidad, La Insurgencia de los Sentidos, El *desapagamento* de los Trópicos y La Jornada Continua. Además hubo actividades para la formación profesional en el campo de la curaduría junto al desarrollo del Programa Educativo.

El evento consideraba el sustrato histórico del arte y a la vez, señalaba una dimensión del significado cultural y artístico de la producción contemporánea. Presentó más de seiscientos artefactualidades que representaban un amplio arco histórico hasta la producción actual. El ambicioso proyecto curatorial partía de nociones conceptuales como la *Antropofagia* de Oswald de Andrade, el neobarroco como estrategia de mestizaje, la investigación de los sentidos más allá de la mirada y las formas artísticas a partir de los diversos “modernismos” de los países latinoamericanos (Fidelis, 2015). Esta edición pretendía contribuir a una historia de las exposiciones sobre el arte de América Latina, interviniendo de manera considerable en la presentación de nuevos modelos curatoriales para la promoción de la producción artística y de su legibilidad histórica.

#### **4.1. Preceptos de la X Bienal del Mercosur**

Como ya se mencionó, la ciudad de Porto Alegre es, temporariamente, la capital del arte en América Latina, y aquí la atención se centra en la X Bienal del Mercosur<sup>25</sup>, objeto de estudio de esta tesis doctoral. La décima edición de este evento llevó a la ciudad 646 obras de 263 artistas de 20 países, y recibió la visita de 420.634 personas, propiciando una oportunidad única a los visitantes para recorrer y espectral tales producciones (FBAVM, 2019).

El evento denominado “Mensajes de una Nueva América”, contó con una plataforma curatorial de enorme complejidad conceptual cuyo principal objeto fue la producción de conocimiento avanzado en el campo del arte contemporáneo, en palabras del curador, “obras que pueden ser vistas, observadas y estudiadas en un contexto desafiador perturbando el orden fundacional de los cánones de exposiciones tradicionales y no insertos en una rutina de exposición académica” (Fidelis, 2015, p. 27). Fidelis se refiere a una exposición emprendida a través de un abordaje riguroso de los procedimientos curatoriales, que son propios a la demanda de una muestra a gran escala, inserta en el dispositivo bienal.

---

<sup>25</sup> Toda la información aquí relevada está disponible en sitio oficial de la Fundación Bienal del Mercosur. Para la utilización de datos en esta tesis se realizó una traducción propia.

**Tabla 3. Esquema plataforma curatorial**

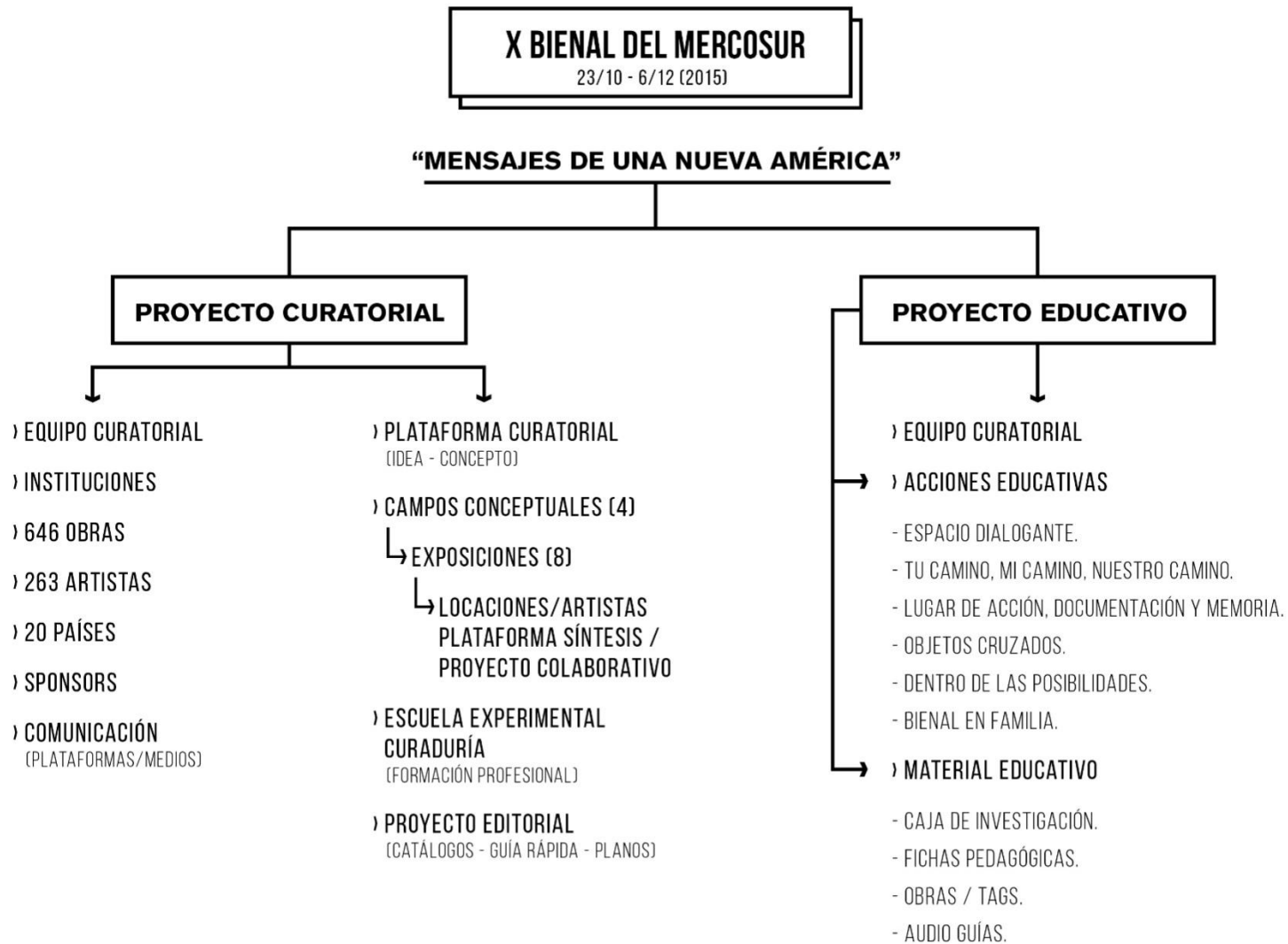


Tabla 3. Esquema de la plataforma curatorial desplegada en la X Bienal del Mercosur. Fuente: fundacaobienal.art.br

A diferencia de las ediciones anteriores, aquí se realizó un cambio curatorial en el sentido de que alcanzó la mayor contribución a la historia de las exposiciones en el contexto global de un evento transnacional, por ser una plataforma que no fue concebida a partir de un tema sino de una estrategia conceptual multidivergente, ya que no se trabajó a partir de una lista de artistas sino con un conjunto de producciones.

#### 4.1.1. Plataforma curatorial. “Mensajes de una nueva América”

El diseño de un proyecto curatorial como este, dibuja una disputa política que procura marcar una “contestación a la construcción cultural e ideológica de América como un territorio que proyecta un discurso desde los agentes en dirección a las llamadas *márgenes*” (Fidelis, 2015, p. 31); y al mismo tiempo, reivindica una posición privilegiada como alternativa para que la producción localizada en ella sea institucionalizada.

Por eso, “Mensajes de una Nueva América”, título y vector a partir del cual el evento se desarrolló, no trata únicamente de un título “poético”, más bien “se trata del envío de un ‘recado’ (mensaje), o varios, acerca de esa producción y de la forma de exhibirlo así como de las ausencias que son impuestas” (Fidelis, 2015, p. 31) según describe el curador general. Esos mensajes se irradian en el tiempo y en el espacio por medio de las respectivas filiaciones a cada una de las obras en exposición, adquiriendo esta una forma de red, puesto que al seleccionar un corpus de obras, se está articulando dentro de un campo imaginario de posibilidades. De este modo, se aborda un proyecto donde la búsqueda de la cohesión conceptual ha sido uno de los mayores propósitos.

La palabra “mensajes” se refiere en este contexto, según el autor:

A la extrapolación polisémica que ronda los intersticios de la política, en la medida que existe en el mismo registro de las relaciones internacionales, lanzando más de una herramienta de crítica al régimen verbal de la retórica, en la construcción de una ficción que es la idea de “América”. (Fidelis, 2015, p. 31)

Este posicionamiento en una base de discusión como es el campo de las artes, en donde las exposiciones transnacionales son un canal de poder, trata una disputa dentro de los circuitos de construcción que adquiere visibilidad –a través de exposiciones y de la formación de narrativas específicas–, en este caso, sobre la producción de América como delimitación cultural y geográfica, un embate no solo territorial y político, sino más bien ideológico. Estos “*mensajes* –de una nueva América– que constituyen un enunciado que asigna el hecho de que estamos enviando un ‘recado’” (Fidelis, 2015, p.

31), se deslizan entre las diversas disposiciones que adquieren en las exposiciones las artefactualidades, para señalar desde ese espacio un posicionamiento.

La exposición es el terreno en el cual se despliegan los mensajes y junto a ellos sus formas retóricas que dejan al descubierto el cuestionamiento acerca de la construcción ficcional de América, una disputa epistemológica a través de la especificidad de la dimensión artística. En consecuencia, son expuestas re-definiciones sobre las premisas de los cánones del arte mundial, en un ámbito de institucionalidad que otorga el dispositivo bienal; que se suma a otra sutileza con la que cuenta el título “Mensajes de una Nueva América” que es el énfasis implícito del sentido geográfico, es decir, la procedencia de estos mensajes.

La palabra “mensaje”, con sus matices poéticos, enmascara otras verdades que subyacen a la relación comunicativa entre los objetos artísticos y su circulación en un escenario de “política transnacional de exposiciones que está sentada sobre una base de interlocución que históricamente fluye más en una vía que en otra, y adquieren un carácter unidireccional donde quién se pronuncia, es más oído cuanto más al centro este localizado” (Fidelis, 2015, p. 33). Se advierte que antes de una disposición fronteriza sustentada en el contenido de lo que abarca, existe aquí una construcción que se convierte en una disposición de contrarrevuelta de una “América históricamente colonizada y re-colonizada en la contemporaneidad, por un grupo de agentes que insiste en mantener para así el poder de conocimiento” (Fidelis, 2015, p. 33), en un momento donde la discursividad proviene de la producción artística y los agentes del sistema del arte, en interacción con esta plataforma, adquieren la determinación de limitar o expandir el recado desde un espacio-tiempo distante de los centros hegemónicos.

Por otro lado, el modelo curatorial adoptado cuenta con un fuerte carácter museológico, es decir, trabaja con una selección de obras específicas de carácter histórico<sup>26</sup>. Estas producciones son entendidas como testimonio de elección que se materializa en la obra y a través de ella, y permanece como un posicionamiento que contribuye significativamente a la historia del arte. Para ello, es necesaria una plataforma consistente (ver tabla 3 y figura 5), en donde se evidencian estos momentos de selección y decisiones artísticas que no quieren ser reconocidos por los historiadores, críticos o curadores del arte.

---

<sup>26</sup> Aquí se considera históricas tanto las producciones realizadas dos siglos atrás como las de dos años de existencia.



La producción de esta bienal quiebra los modelos tradicionales de este tipo de evento, dado que “trata de definir un campo museológico en que estas obras puedan ser consideradas como objetos de gran relevancia, en relación a una red de colección que las alberga, agregando aquellas que por una razón u otra fueron excluidas” (Fidelis, 2015, p. 34). Esto implica proyectar un plan museológico de exposición que revele la densidad artística de producción en la región y aún sin exhibirse por estar localizadas a los márgenes de los focos de atención de los grandes eventos transnacionales.

El proceso de diseño y planificación de la plataforma curatorial, contó con una tarea de investigación desde la cual se retoma un conjunto de formas que son capaces de “restablecer la posición política de qué significa; realizar una exposición de impacto mediante las premisas del canon artístico; y su constitución mediante un ambiente académico” (Fidelis, 2015, p. 35), para afrontar así las vicisitudes de la política global para la configuración de la historia del arte; a la vez que esto es también una política artística, una perspectiva cultural para el espectro de influencia que irradia la bienal.

El aspecto museológico, para este equipo curatorial, tuvo por objetivo:

Construir un evento contemporáneo en que estas obras históricas fuesen incluidas para establecer una serie de conexiones artísticas, demostrando que la historia del arte es un proceso de desarrollo en el que las obras se retroalimentan en el tiempo e influencias y filiaciones artísticas son interrelacionados artísticamente. (Fidelis, 2015, p. 35)

Al producir estas conexiones artísticas, traerlas al presente, se indica la contribución de estas producciones históricas a la contemporaneidad; es decir, ofrecen, o tal vez actúan, como un puente hacia el espectador de hoy para relacionarse con ellas desde su propia época.

La realización de este proyecto requirió de componentes estratégicos y uno de ellos fue aprovechar las locaciones que cuentan con recursos humanos y financieros, propicias a alcanzar desde la Bienal<sup>27</sup>, para la puesta en práctica de esta plataforma de gran envergadura en extensión y escala (cosa que en cambio, un museo difícilmente pueda alcanzar) lo que significó la posibilidad única de exhibir un volumen extraordinario de producciones artísticas en la región.

---

<sup>27</sup> Es la institucionalidad adquirida según el principio de dispositivo al que se adhiere en esta tesis, siempre en el marco del sistema del arte. Las instituciones locales y regionales ven en el megaevento la posibilidad de ampliar sus redes de contactos y relaciones extrainstitucional, es por ello que se asocian en una cooperación colocando como contraprestación las instalaciones y recursos humanos (socios + contraparte intangible y material no financiera).

Otra característica fundamental, explica Fidelis, es la adopción de “mecanismos de yuxtaposición”<sup>28</sup> para suprimir la comúnmente utilizada cronología en la construcción de narrativas lineales de la historia del arte. De este modo, el modelo laberíntico propuesto tuvo por consiguiente:

Un conjunto de necesidades, combinando política, concepto, significado y productividad curatorial, en la medida en que posibilita la construcción de otros medios de negociación del espacio con la obra, llevando a considerar no solamente a las analogías formales, sino también, varios otros factores en un contexto de yuxtaposición. (Fidelis, 2015, p. 36)

Desde la perspectiva organizacional, la bienal requiere logística internacional y diplomacia cultural, que demanda la construcción de una compleja red de articulación conceptual para que la exposición en su todo cuente con cohesión, lógica y conexión entre el vasto número de producciones a ser exhibidas (646 producciones). Es imprescindible obtener los permisos correspondientes para los préstamos de las obras de artes, o mejor dicho, artefactualidades.

La logística internacional lleva a tener en cuenta factores como la disponibilidad de producciones artísticas, la limitación de conservación para el transporte, logística operacional para el transporte de obras localizadas en regiones de las más diversas y remotas, escala de las obras y sus implicaciones para el traslado, disposición de los prestadores, política museológica de los prestadores, política institucional, política de relaciones interpersonales, disponibilidad de recursos financieros, asesoramiento y gestión de las leyes de patrimonio de cada país, disponibilidad de empresas de transporte y rutas aeronavegantes provenientes de los países convocados, cambio de moneda extranjera en relación a moneda brasilera, y hasta el clima.

La diplomacia cultural, para este evento, es fundamental por el corpus de obras pertenecientes a un arco histórico determinado, y cuyos préstamos están ligados a una ingeniería diplomática –involucrando la realización de viajes por el equipo curatorial a los países de donde provienen las obras e innumerables reuniones con agentes como coleccionistas, museos e instituciones prestadoras– con sus desafíos para la esfera de la gestión. En este sentido, la bienal procuró un significativo énfasis a las “colecciones

---

<sup>28</sup> La yuxtaposición es un procedimiento para combinar o asociar elementos dispuestos uno junto a otro, sin superposición de modo que no se oculten parcialmente. En el contexto de esta tesis se entiende como el modo en el cual ubican a las producciones seleccionadas al lado, inmediato o adyacente, y de este modo se provoca una tensión por la proximidad de las obras y sus respectivas configuraciones visuales.

museológicas locales teniendo en vista que se trata de una plataforma global de exposición” (Fidelis, 2015, p. 36).

El movimiento estratégico propuesto para esta plataforma, imprime una fuerte implicancia política para el posicionamiento de una nueva historia del arte, “se dispone a construir un universo mayor para la lectura de estas obras en el campo amplificado de los embates artísticos internacionales” (Fidelis, 2015, p. 37), libre de los temores típicos de la crítica e historiografía local. Por ello, la participación de las obras de tenor histórico en este evento de carácter internacional, “modifica considerablemente su percepción conceptual y las coloca en otro contexto de legibilidad” (Fidelis, 2015, p. 39), más allá de la conexión limitada del restringido universo en el que estaba hasta el momento. De este modo se retoma la propuesta iniciada por Federico Morales en el proyecto de la I Bienal del Mercosur: “reescribir la historia del arte latinoamericano sobre una perspectiva no eurocéntrica, en términos actuales, del arte de América latina” (Fidelis, 2015, p. 39). Gaudêncio Fidelis llevó a cabo una estrategia capaz de dar cuenta sobre los cambios ocurridos en los últimos años en el contexto de exposiciones en el ámbito global, y la X Bienal del Mercosur fue el campo de ensayo para la reescritura de la historia del arte latinoamericana presentando una densidad artística para la recepción: expectación del gran público que frecuenta el evento y, en consecuencia, legibilidad de todos los agentes del sistema involucrados.

Es en base a lo dicho hasta ahora que el dispositivo bienal se entiende como el conjunto de procedimientos destinados al estudio del campo, a la lectura del contexto, al diseño de respuestas, al montaje de iniciativas de programación, entre otros. Como resultado de este cruce se obtiene la visibilidad de un algo –que hasta el momento se encontraba en un cotidiano– para luego, al fin, en este otro contexto, analizar su funcionamiento en un nuevo marco para el cual se otorga legibilidad a la producción artística.

#### **4.2. Proyecto curatorial**

Analizados los aspectos estructurales y el andamiaje de configuración conceptual por el cual se constituyó la plataforma curatorial en el marco del programa estratégico de desarrollo para la X Bienal del Mercosur, se exponen a continuación los objetivos a partir de los cuales se desprenden las líneas de acción. Los enunciados oficiales del evento eran:

- 1- Cambiar el interés de la exposición Bienal del Mercosur para la búsqueda de visibilidad y legibilidad de la producción artística de los países de América Latina;
- 2- Introducir una plataforma conceptual capaz de producir legibilidad histórica para esta producción, incluyendo la consideración como “legibilidad circunstancial”, o sea, una mayor comprensión del contexto artístico en que se sitúa una obra, sin que sea necesario para eso, una vasta carga teórica a priori del proceso realizado a través de la familiaridad de contexto presentado por la exposición;
- 3- Realizar una exposición que se integre y articule con un conjunto de obras de alta densidad de estética y creativa que consigan ser comprendidas en un primer momento, aún sin el dominio del vasto aporte teórico que la sustentan;
- 4- Redimensionar políticamente la condición en que el arte es producido en los países de América Latina, considerando la historia de exposiciones previamente realizadas en la región y sobre la producción de la región en el contexto global;
- 5- Transformar la exposición en un centro generacional de reflexión sobre la creatividad, el arte, la estética y la circulación de producción artística y su interés para la comunidad relacionada;
- 6- Servir a la plataforma para la visibilidad y legibilidad de la producción de los países de América Latina para una audiencia internacional;
- 7- Promover un pragmático y objetivo desplazamiento de obras de arte para el centro geográfico de la Bienal, o sea, Porto Alegre, considerando principalmente la oportunidad única que representa una exposición como esta para la comunidad local. Lo que se desplaza se vuelve tan importante como el por qué se desplaza. (Fidelis, 2015, p. 40)

Los objetivos aquí son entendidos como los “productos cognitivos” (Samaja, 2004) a ser logrados en esta plataforma curatorial, a partir de los que se deduce lo que se pretende alcanzar como producto este proceso del evento. Por consiguiente, la bienal como dispositivo brinda el “campo de legibilidad de la producción artística de América Latina (...) articulado con la producción de conocimiento” (Fidelis, 2015, p. 40) que adquiere visibilidad mediante las exposiciones, actividades artísticas, formación profesional que se implementan en este contexto, la comunicación y difusión en medios especializados y plataformas mediales.

El proyecto curatorial es entonces la plataforma en donde se articulan las estrategias, mediante la realización de los objetivos que claramente delinear las acciones desde las cuales se promueve la visibilización de las estrategias discursivas adoptadas, el modo de

configurar las visualidades-artefactualidades a ser expuestas para la conformación de una poética contemporánea (ese programa operativo desarrollado en el Capítulo 1). Todo este conjunto de acciones (modelo curatorial y museográfico) y sus consecuentes resultados, son los factores configurantes del escenario de la contemporaneidad en el arte actual en el territorio delimitado por la bienal como dispositivo.

#### *4.2.1. La plataforma curatorial*

La plataforma curatorial fue constituida a partir de una mirada profunda hacia América Latina que todavía no ha sido revelada a los ojos de la comunidad artística local y extranjera, a quienes la exposición está dirigida.

Promueve la posibilidad de nuevos modos de ver aquello que se torna familiar, o aquellas obras que hasta el momento no recibieron la debida consideración crítica e historiográfica, y en este sentido, un rasgo fundamental de la exposición fue “el principio de poseer un carácter transformacional en su capacidad de innovar en la exhibición de obras, conjunto de obras y aún, inéditas posibilidades de articulación conceptual de producción artística en una plataforma expositiva de gran envergadura” (Fidelis, 2015, p. 41), todo vinculado al andamiaje de configuración conceptual que esperaba ser leído y experimentado por el público-espectador.

Como todo proyecto curatorial, la dimensión organizacional del conjunto de acciones que implican una exposición transnacional, derivó en la construcción conceptual de la plataforma que consistía en “la revalorización de los cánones artísticos, en establecer prioridades históricas y especificidades culturales, y en reconsiderar determinados posicionamientos históricos establecidos por la historiografía más tradicional” (Fidelis, 2015, p. 41), ejes conceptuales que se desprenden y son consecuentes con los objetivos enunciados, y además dejan entrever, operatorias de participación de los agentes del sistema del arte.

En relación a lo expresado, emergió aquí una estrategia discursiva rectora que sustentó la plataforma curatorial, los *mecanismos de yuxtaposición*, en donde se procuraba desestimar el recurso de la cronología, “en favor de otra trama de relaciones conceptuales entre las obras, permitiendo de este modo, aproximaciones que otros métodos más tradicionales difícilmente consiguieron obtener” (Fidelis, 2015, p. 41). Como resultado, la bienal ofreció una oportunidad única a los visitantes de acceder al patrimonio artístico de aproximadamente 646 obras provenientes de 20 países de América Latina, resultantes de instituciones culturales y colecciones museológicas,

privadas y de artistas, nucleadas en 8 exposiciones y 10 espacios de acciones educativas que se ejemplifican en la figura 5.

La plataforma curatorial estuvo compuesta por cuatro grandes campos conceptuales (Fidelis, 2015) tal como se muestra en la referencia de la figura 5, en donde se señala la localización de las exposiciones y el proyecto educativo, en referencia al centro histórico de Porto Alegre, segmento de la ciudad sobre el cual se desplegaron las siguientes acciones:

Campo conceptual 1: La Jornada de la Adversidad. Exposiciones: Biografía de la vida urbana, Modernismo en *Paralaxe*, Antropofagia Neobarroca.

Campo conceptual 2: La Insurgencia de los Sentidos. Exposiciones: Olfativa: el olor en el arte, Aparatos del cuerpo.

Campo conceptual 3: El *Desapagamento* de los Trópicos. Exposiciones: El polvo y el mundo de los objetos, *Marginália* de la forma, Plataforma síntesis.

Campo conceptual 4: La Jornada Continua. Acciones de la Escuela experimental de curaduría; Proyecto editorial; Programa Educativo Posibilidades de lo imposible con las Acciones educativas: Espacio dialogante; Tu camino, mi camino, nuestro camino; Lugar de acción, documentación y memoria; Objetos cruzados; Dentro de las posibilidades; Bienal en Familia.

#### 4.2.2. Campo conceptual 1: La Jornada de la Adversidad

Este campo conceptual tiene su estructura a partir de la emblemática frase de Helio Oiticica “*Da Adversidade Vivemos!*” (“De la adversidad vivimos”), publicada en el catálogo de la exposición *Nueva Objetividad Brasileira* del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1967. Esto ocurrió en un contexto en el cual había muchas dificultades para construir condiciones razonables para la circulación del arte en la esfera pública, y era muy adverso considerando los momentos de inestabilidad política por los cuales pasaban los países de América Latina. Es por ello que *La Jornada de la Adversidad* se compuso de cuatro vectores de referencia teórico-conceptual desde los cuales se configuraron las acciones y exposiciones: precariedad, dificultad, resistencia y generosidad creativa.

Figura 5. Localización de la plataforma curatorial

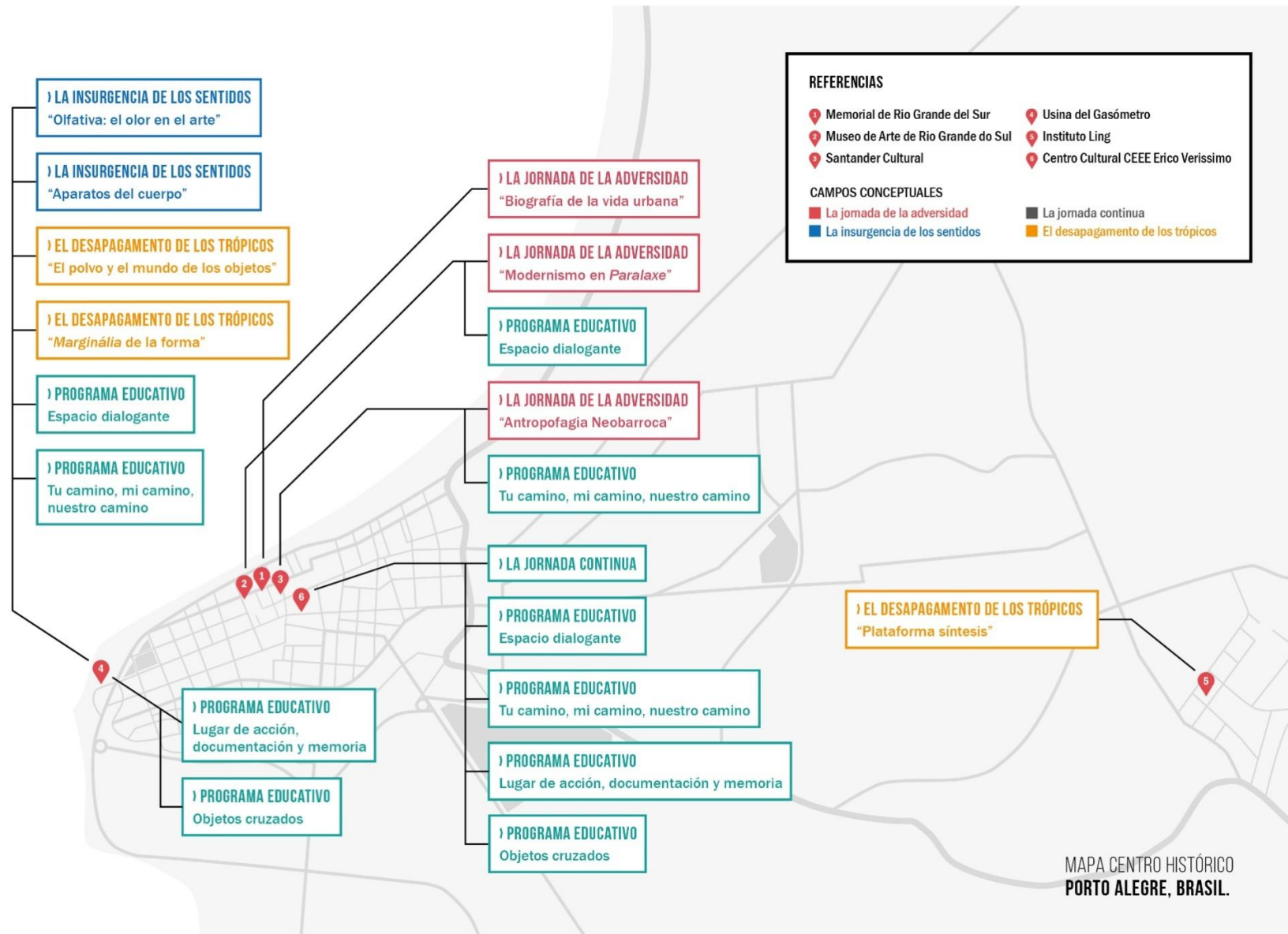


Figura 5. Localización de la plataforma curatorial de la bienal en el centro histórico, ciudad de Porto Alegre, Brasil. Fuente: fundacaobienal.art.br

La constante adversidad que afrontan muchos artistas latinoamericanos, los inmensos obstáculos que conlleva que el arte pueda ser producido y circule, además de la resistencia a las intemperies políticas y económicas a la que sus países están sometidos históricamente –que a veces llega hasta la insolvencia institucional–, son las circunstancias comunes de los países latinoamericanos que se tuvieron en cuenta para las propuestas expositivas que respondían con una “política de la adversidad” como modo organizacional consciente.

Aunque anunciada primeramente por un artista brasileño, “estas políticas simbolizan bien las inmensas dificultades por las cuales sobrepasa el arte en toda la región, muchas veces a los márgenes de los grandes centros internacionales de circulación de producción artística” (Fidelis, 2015, p. 41), es decir, los centros económicos y políticos del mundo. Por ello, este segmento de exposición tuvo como inclinación política desarrollar los principios de una “pedagogía de la memoria” que proporcionaba sustento al Programa Educativo (que se describe más adelante), con la intención de mantener en “constante flujo la inmensa fortuna creativa del arte de los países de América Latina” (Fidelis, 2015, p. 40), basada en el supuesto de que esta área geográfica junto a su producción artística son prioridad absoluta de la exposición.

La Pedagogía de la Memoria se abordó como un concepto sustentado en la “validación de la experiencia como un recurso de materialización de la historicidad a partir de la cual constituye infinitas interpretaciones” (Fidelis, 2015, p. 42), así es que los procesos de comprensión de la producción artística alcanzan un contenido pedagógico que contribuye a una reflexión transformadora y productora de nuevos sentidos. Por lo tanto:

A partir de él emerge la idea de que la producción artística suscita una experiencia de alteridad en la cual las obras no son tratadas apenas como meros objetos, más sino, como operaciones conceptuales que instigan relaciones entre un todo y las partes entre la visibilidad y la potencia de significación, al igual que como las sensibilidades afectivas que ellas pueden generar entre el espacio de creación de las obras y el horizonte de expectativa creada por su visibilidad. (Fidelis, 2015, p. 42)

Por consiguiente, el fenómeno pedagógico fue propuesto como un acercamiento al proceso de diálogo abierto y contingente que impone una relación pluridisciplinar para permitir el tránsito por los ámbitos estéticos, políticos y culturales del pasado en conjunta retroalimentación con el presente.



**Figura 6. La Jornada de la Adversidad**

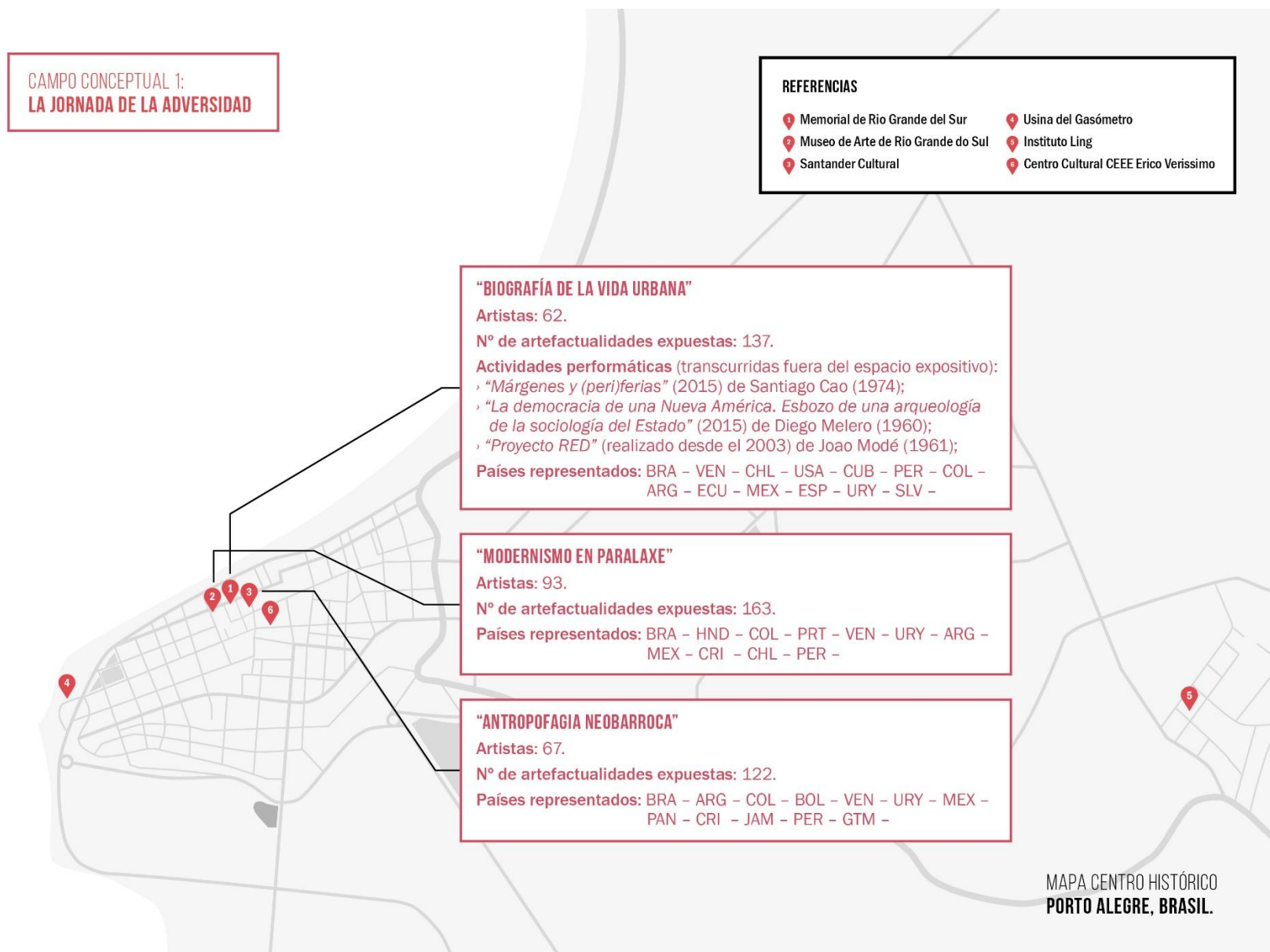


Figura 6. Ubicación de las exposiciones pertenecientes al Campo Conceptual 1: La jornada de la Adversidad. Fuente: fundacaobienal.art.br

En este marco conceptual es propuesta una conciencia de la política de la adversidad en y desde la cual se genera el andamiaje relacional de los procesos artísticos a ser exhibidos en la muestra, y acciones planificadas que se describen a continuación.

Este segmento expositivo fue el resultado de la investigación realizada sobre la historia de la vida urbana, en la cual queda en evidencia la influencia de la ciudad en la creación de los artistas y los inmensos repertorios que tiene guardado para él. Por ello, se muestran múltiples tensiones que visibilizan los vértices de la vida en la densa acumulación, modificando la geografía de la urbanización.

#### A. Exposición: Biografía de la Vida Urbana

La ciudad es el paraíso de la vida moderna.  
Aquí es donde la tecnología, arte y cultura de punta prosperan.  
Un espacio de abundantes contradicciones de vueltas y revueltas,  
el ambiente urbano es en última instancia el espacio del conflicto.

FIDELIS Y TAVARES (2015)

El sentido desde el cual se configura Biografía de la Vida Urbana, es el de propiciar una experiencia artística acerca del fracturado proceso de urbanización de América Latina, tomando a la ciudad de Porto Alegre como referencia y punto de partida. Es pretensión de la exposición “abordar las relaciones entre los flujos de comunicación como plataforma creativa para la reflexión sobre el espacio urbano” (Fidelis, 2015, p. 42). Por tanto, se empleó una variada selección artefactualidades que a partir de las narrativas contemporáneas constituidas en ellas, acercaban al espectador la experiencia de convivir en las ciudades de esta región.

La muestra se iniciaba en el interior del espacio expositivo Memorial de Rio Grande del Sur (MRGdS) y se expandía a la ciudad por medio de diversas producciones y acciones artísticas que dejaban en evidencia un conjunto de experiencias sobre la urbanidad de estos países aún insuficientemente explorados. Se exhibieron 137 obras artísticas de 62 artistas<sup>29</sup>, y entre las acciones se destacan tres actividades performáticas transcurridas fuera del espacio expositivo: una performance de Santiago Cao (1974) *Márgenes y (peri)ferias* (2015); Diego Melero (1960) con *La democracia de una Nueva*

---

<sup>29</sup> Ver Anexo Artistas expositores en la XBM.

*América. Esbozo de una arqueología de la sociología del Estado* (2015); y Joao Modé (1961) que presentó el *Proyecto RED* (realizado desde el 2003).

El mecanismo de yuxtaposición aplicado aquí se correspondía con las repercusiones de la urbanización en América Latina organizado por segmentos conceptuales formados a partir de paralelismos no cronológicos de las producciones, que hicieron visibles contradicciones y conflictos de la vida urbana.

El diagrama de la figura 7 marca dos grandes laterales en el espacio expositivo, por un lado se expone la perspectiva de la transición de la vida rural para la ciudad y, del otro la consolidación de la urbanización a través de los modernismos. Luego continúan secuencias de producciones enfrentada diagonalmente, exponiendo situaciones vinculadas con el arte y la ciudad, partiendo de constantes como los impulsos desordenados de urbanización y los emergentes movimientos artísticos; la ciudad y el patrimonio histórico-cultural; el anonimato y despersonalización en ambientes con grandes flujos de personas; imaginación creativa sobre la vida urbana con las posibilidades de convivencias orientadas a una vida contraponiéndose a las situaciones de violencia de las ciudades latinoamericanas; y el apropiacionismo de íconos del capitalismo en este continente (imágenes 1 y 2).

**Figura 7. Mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico de Biografía de la Vida Urbana**

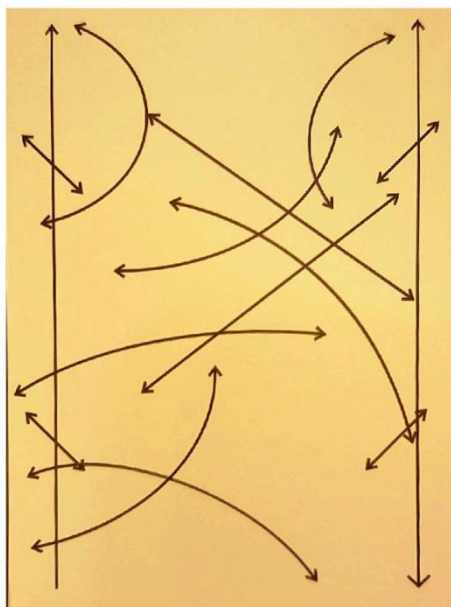


Figura 7. Diagrama en donde se grafica el mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 977).



Imagen 1. Ingreso a la exposición Biografía de la Vida Urbana en el MRGdS. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 602).



Imagen 2. Fragmento de la exposición Biografía de la Vida Urbana en el MRGdS. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 625).

## B. Exposición: Modernismo en *Paralaxe*<sup>30</sup>

Ser contemporáneo es estirar la Modernidad a sus propios límites. A lo largo de esta exposición, se intentó expandir el sentido del tiempo tal como es concedido por la historia, creando un efecto duradero en la percepción que expande nuestra experiencia del pasado reciente. En la medida en que el arte evoluciona drásticamente en la contemporaneidad podemos ser capaces de percibir que, lo que es contemporáneo para nosotros es una cuestión de vivir el presente de forma crítica, algo que el Modernismo nos trajo, para quedarse y, por tanto, ser condenados a vivir como seres críticos, por siempre ligados a una vida de conciencia.

FIDELIS Y TAVARES (2015)

---

<sup>30</sup> El equivalente en castellano es paralaje, “diferencia, ángulo formado por las visuales dirigidas a un objeto desde dos puntos distintos, que sirve para medir su diferencia de distancia. Se define como diferencia entre las posiciones aparentes de un astro al ser observado desde puntos distintos” (Lambré, 2007, p. 2181).

La constitución de la modernidad de los países de América Latina –o de los modos en que el arte refiere a las modernidades en ellos– se manifiesta, en muchos casos, silenciada por la crítica y la historiografía. El equipo curatorial de la X Bienal del Mercosur 2015 decidió presentar una “visión revisionista de la modernidad de estos países que se transforma en una confluencia de obras, teoría y manifiestos artísticos que constituyen una redefinición del proyecto moderno en los márgenes” (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 258), haciendo visible las múltiples percepciones en torno a la modernidad expandidas por el territorio latinoamericano.

La exposición ubicada en el Museo de Arte de Rio Grande del Sur (MARGS), integrada por 163 producciones artísticas correspondientes a 93 artistas<sup>31</sup>, permitió demostrar que:

A través de la yuxtaposición de obras históricas y contemporáneas, una serie de desdoblamientos del Modernismo hasta nuestros días y como cuestiones forjadas en aquel momento se torna esencial para el entendimiento de la producción contemporánea y de cómo se va desarrollando en la actualidad. (Tavares, 2015, p. 731)

**Figura 8. Mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico de Modernismo en Paralaxe**

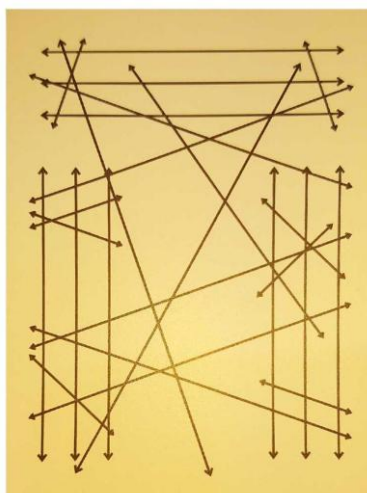


Figura 8. Diagrama en donde se grafica el mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 978)

---

<sup>31</sup> Ver Anexo Artistas expositores en la XBM.

El diseño expográfico presentó tres segmentos en concordancia con la planta arquitectónica del MARGS, y en cada uno se articulaban problemas artísticos pertinentes a la modernidad y sus repercusiones hasta hoy. Un grupo de producciones trataba aspectos de la pintura (color y materialidad), la materia pictórica, el modernismo fundacional, el retrato y las repercusiones identitarias, el monocromo, el paisaje y la ruptura de la representación del espacio en la pintura (imagen 3). Otro segmento nucleó la apropiación a través de *ready made* y la experimentación, la historia, la política identitaria, el coleccionismo, la luz y manifestaciones de la palabra como la poesía concreta (imagen 4). El último conjunto comprendía la objetualidad, la contemporaneidad en los desarrollos del modernismo, la influencia, la tecnología de la imagen y el concretismo.



Imagen 3. Vista de una de las salas que constituyó la exposición Modernismo en Paralaxe en el MARGS. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 841).



Imagen 4. Vista de una de las salas que constituyó la exposición Modernismo en Paralaxe en el MARGS. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 865).



### C. Exposición: Antropofagia Neobarroca

En esta exposición mestizaje e hibridismo son colocados en cuestión y acompañando el centro del trasvase. Para los países situados en las márgenes de los grandes centros del mundo del arte, esta puede ser una cuestión muy importante. No obstante, porque somos excluidos, se trata de poseer una conciencia de exclusión y de las fuerzas que crearon lo que “somos nosotros” y lo que “debemos ser” que es importante. Investigamos la extensión de la creatividad y el acceso, y las dos fuerzas que impulsan las motivaciones de creación alcanzando la potencialidad del barroco. Mientras el arte se expande a nuevos territorios, dialogando con el pasado y proyectándose al futuro, a través de una diversidad de procedimientos estratégicos que muestran que estamos destinados a vivir en la edad barroca.

FIDELIS Y TAVARES (2015)

En su transformación energética, el barroco contemporáneo de América Latina –o Neobarroco– se convierte en un instrumento de resistencia y autodefinición poscolonial a partir de la década del setenta, reivindicando las raíces históricas del Barroco para transformarse en instrumento de emancipación cultural que, por un lado, recupera el aporte de Alejo Carpentier (1904-1980), quien plantea el concepto de *Barroco Americano*, “redefiniendo al Barroco como un estadio de espíritu”, alcanzando como resultado:

El Neobarroco americano de la segunda mitad del siglo XX es un estado de plena conciencia, ahora libre de los males coloniales. Por esta razón, en una exposición que se trata de *Nueva América* o *Barroco transformado* (o Neobarroco) se convierte en un campo de redefinición transcultural de la identidad neoamericana. (Fidelis, 2015, p. 81)

De esta manera, *Antropofagia Neobarroca* es una exposición que busca señalar, estratégicamente, un corpus de obras cuyas configuraciones “remontan a formas de carácter indígena que confrontaron y modificaron los sistemas europeos de colonización cultural a través de diversas formas de antropofagia cultural” (Fidelis, 2015, p. 82) vigentes hasta nuestros días, sentido con el cual Oswald de Andrade escribiera el *Manifiesto Antropofágico*<sup>32</sup>. A partir de él permite generar una estrategia de abordaje

---

<sup>32</sup> Manifiesto Antropofágico, escrito por Oswald de Andrade (1890-1954), fue publicado en mayo de 1928, en el primer número de la recién fundada Revista de Antropofagia, vehículo de difusión del movimiento antropofágico brasileiro. Con un lenguaje metafórico lleno de aforismos poéticos repleto de

interrelacional para re-pensar tácticamente el amplio segmento de producción en estos países, y así poder entrelazar las formas del Barroco histórico con la contemporaneidad (imagen 5).

La muestra fue ubicada en el Santander Cultural, terreno donde se expusieron los resultados de la exploración que por medio de 122 obras artísticas de 67 artistas y 5 autores desconocidos<sup>33</sup> alcanzó una ejemplificación de la antropofagia cultural en la actualidad (imagen 6).

La figura 9 presenta el diseño de la exposición dinámica en donde dominaron las disposiciones de producciones enfrentadas, conectando formas del Barroco histórico con contemporáneas, a través de un universo de prácticas híbridas de la antropofagia cultural, dispuestas a manera de confrontación en una ida y vuelta en sus diversos abordajes. La prioridad conceptual era el hibridismo y mestizaje como producto de las intervenciones desde las estructuras canónicas en la retícula conceptual de la apropiación cultural, generando excesos de información con muchas obras y poco espacio.

**Figura 9. Mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico de Antropofagia Neobarroca**

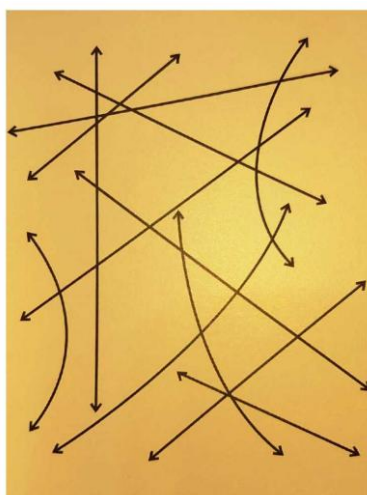


Figura 9. Diagrama en donde se grafica el mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 976).

---

humor, el Manifiesto es el centro teórico de este movimiento que pretende repensar la cuestión de la dependencia cultural en Brasil (Itaú Cultural, 2017).

<sup>33</sup> Ver Anexo Artistas expositores en la XBM.





Imagen 5. Vista de una de las salas que constituyen la exposición Antropofagia Neobarroca en el Santander Cultural. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 433).



Imagen 6. Vista de una de las salas que constituyen la exposición Antropofagia Neobarroca en el Santander Cultural. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 454).

#### 4.2.3. *Campo conceptual 2: La Insurgencia de los Sentidos*

La Insurgencia de los Sentidos, que pretendió considerar la emergencia de una “sensibilidad periférica”, asigna una inclinación de formación de los cánones artísticos diferenciándose de aquellos localizados junto a los grandes centros de producción artística internacional para así revelar otra geografía de los márgenes, pero también indica “una gran disposición para explorar con los sentidos lo que podemos considerar subalternos en relación a aquellos, considerados hegemónicos en el campo del arte, o sea, la visión” (Fidelis, 2015, p. 104). De este modo, los sentidos como el olfato, tacto, gusto y audición, tuvieron un papel significativo en esta edición de la bienal.

En este segmento expositivo se pretendía alcanzar por distintas vías la posibilidad de “otras formas de encuentro entre el visitante y la obra” (Fidelis, 2015, p. 104),

favoreciendo el contacto con los trabajos artísticos a través de la exploración de otros sentidos que, además de la visión, permiten a la exposición introducir campos de expansión interpretativos no tradicionales, orientado hacia una relación multidireccional de la percepción entre el espectador y la obra de arte.

Repasando el proceso de formación, es posible enunciar que la producción artística occidental está fundamentada en la visión como el dispositivo constituyente por sobre los demás sentidos. El dominio de la mirada sobre la producción es una contribución para establecer las premisas para el canon, reprimiendo cualquier manifestación artística que no se rija por la fundamentación de la visión. Como señala Fidelis, “el ojo se volvió, a lo largo de la historia del arte, el dispositivo articulador de la percepción, de la justificación, de la estética, de los fundamentos de la ideología y de las articulaciones de la política del arte” (2015, p. 104). Es por ello que La Insurgencia de los Sentidos, propuso un conjunto de artefactualidades que redimensionaban la experiencia estética a partir de los sentidos olfato, oído, gusto y tacto, por sobre la visión.

Con el objetivo de re-escribir una historia del arte desde el propio lugar, el propósito dentro de este segmento de la plataforma fue la trayectoria conceptual e histórica de las proposiciones artísticas de los artistas seleccionados que se describe a continuación.

Figura 10. La insurgencia de los sentidos

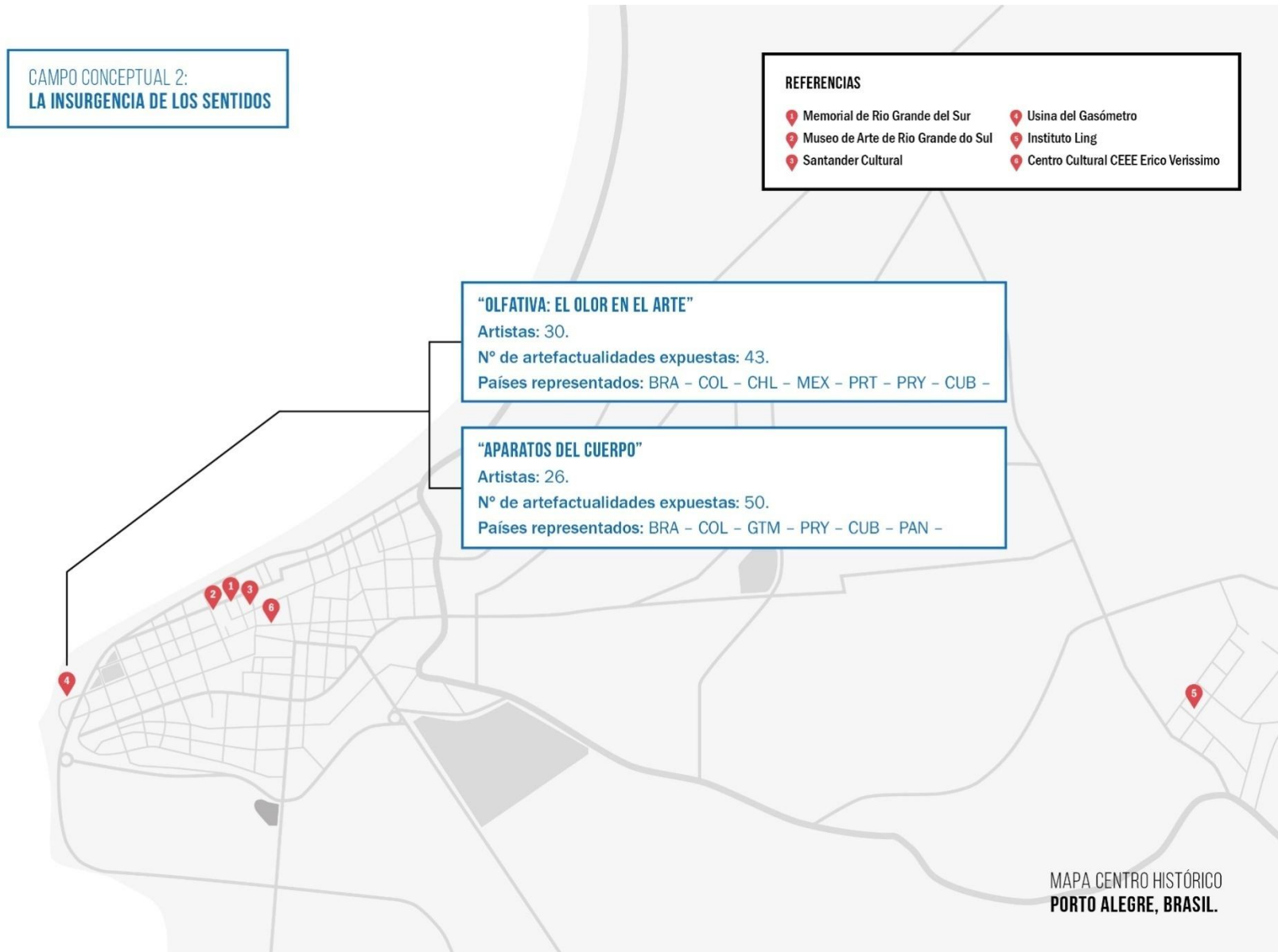


Figura 10. Ubicación de las exposiciones pertenecientes al Campo Conceptual 2: La Insurgencia de los Sentidos. Fuente: fundacaobienal.art.br

## A. Exposición: Olfativa, el olor en el arte

Esta es una plataforma que investiga el impacto de otros sentidos en la producción artística, a partir de la perspectiva del olor. La propia naturaleza de esta estrategia es política porque se oponen a las prerrogativas de formación de los cánones. Los principios canónicos son cuestionados en toda esta exposición, que experimenta con un nuevo modelo de pensar sobre la contaminación, la diversidad y el hibridismo. La visión no es el centro privilegiado de investigación artística en la plataforma curatorial puesta en práctica aquí, pero si los otros sentidos. La verdad se trata de una epistemología del arte, y como ella existe dentro del dominio del conocimiento del mundo contemporáneo de los objetos.

FIDELIS Y TAVARES (2015)

La muestra introduce aspectos de producción moderna y contemporánea de América Latina que desafían los cánones establecidos para privilegiar manifestaciones antioculares a través de los despliegues de cuestiones relativas al olfato y otros sentidos. Así, el curador manifiesta el sentido para esta exposición, en la cual se “analiza las jerarquías clasificatorias del olor en el universo del arte como posibilidades de nuevas estrategias interpretativas al mismo tiempo en que privilegió otros sentidos en detrimento de la mirada, fundamento principal de la historia del arte de occidente”. (Fidelis, 2015, p. 105)

En relación con lo expuesto, los curadores buscaban en el espectador suscitar la reflexión sobre los sentidos y su inclusión-exclusión en la historia del arte. En consecuencia, en este segmento expositivo se adopta el “olor” (olfato) como facilitador de la plataforma interpretativa en una diagramación que prioriza recorridos lineales (figura 11), capaz de propiciar legibilidad en el proceso de una adecuada recepción de las producciones.

La Usina del Gasómetro albergó una muestra que consistió en 43 obras artísticas de 30 artistas<sup>34</sup>. Por un lado, un grupo de obras históricas contextualizadas como predecesoras, que marcaban los cambios radicales en las normas de articulación con los cánones, para dejar en evidencia los quiebres artísticos realizados. Y un segundo grupo de obras contemporáneas que trataban al olfato y los sentidos como prioridad, sea por la temática o por la estrategia antiocular del abordaje estético. Por todo esto, la instancia de expectación (imágenes 7 y 8) contemplaba poder tocar, oler, oír y degustar en un

---

<sup>34</sup> Ver Anexo Artistas expositores en la XBM.

espacio de reflexión sobre el arte y la problematización de sus principios de artisticidad institucional.

**Figura 11. Mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico de Olfativa, el olor en el arte**

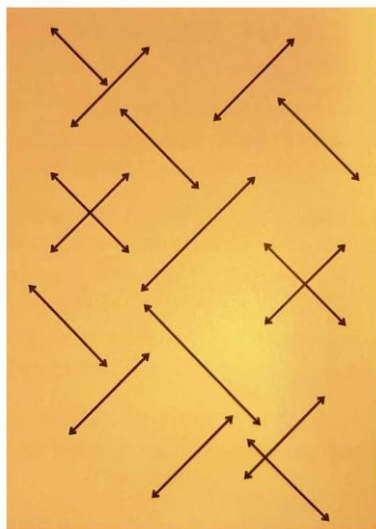


Figura 11. Diagrama en donde se grafica el mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 979)



Imagen 7. Vista de la sala perteneciente a la exposición Olfativa, el olor en el arte en la UdG. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 929).



Imagen 8. Vista de la sala perteneciente a la exposición Olfativa, el olor en el arte en la UdG.  
Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 937).

## B. Exposición: Aparatos del cuerpo

Esta exposición revela una serie de obras que son representativas de los múltiples abordajes que los artistas adoptan relacionados a las cuestiones del cuerpo. Aquí, nosotros quisimos destacar la diversidad de tales abordajes y al mismo tiempo destacan la atención para las contribuciones singulares que los artistas han realizado al medio artístico, en cuanto circunscriben el propio núcleo de nuestra existencia sobre la tierra: el cuerpo humano. Él ha sido un campo de batalla y nunca una tabla rasa. El arte y el cuerpo realizan una serie de experiencias que nos llevan del pasado al futuro y de aquí para los varios sentidos que significa el hacer artístico.

FIDELIS Y TAVARES (2015)

La historia de la humanidad refleja de la importancia que adquirió la vestimenta a la vez que ella es reflejo y síntoma de su época. Hoy, vista como un mecanismo de expresión de la cultura, la historia del arte revela la vestimenta, los accesorios u otros instrumentos representados en pinturas, objetos y a través de la propia historia de la moda. Según los curadores, “la indumentaria refleja el estatus de poder, atribuciones mágicas, rituales religiosos, códigos culturales y barreras sociales, entre otros innumerables atributos” (Fidelis, 2015, p. 115) que en un marco aparente de



“festividad” adquieren la condición de aparatos para un cuerpo, no necesariamente exterior.

Los códigos de la vestimenta y su aparato son instrumentos para discutir cuestiones de la historia del arte tales como la derivación cultural, hibridismo, influencias transnacionales, poscolonialismo y exotismo que ultrapasan la constitución del arte a través de los tiempos. Esta fue una exposición que reunió a 50 producciones de 26 artistas<sup>35</sup> en el espacio expositivo de la Usina del Gasómetro, organizada en tres zonas cuyas disposiciones eran paralelas entre sí (como indica la figura 12) y con un recorrido lineal de ida y vuelta por cada sector como se ejemplifica en las imágenes 9 y 10.

**Figura 12. Mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico de Aparatos del cuerpo**

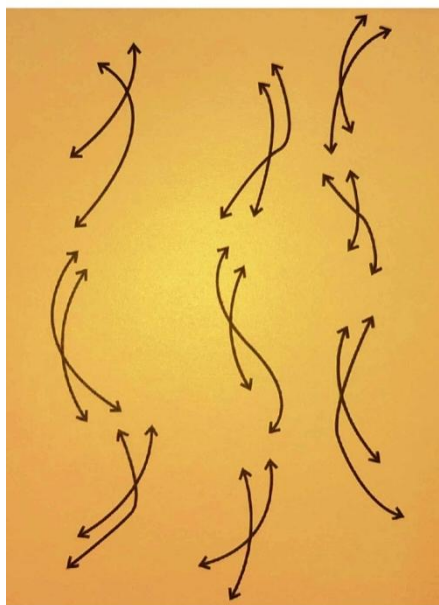


Figura 12. Diagrama en donde se grafica el mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 977)

---

<sup>35</sup> Ver Anexo Artistas expositores en la XBM.



Imagen 9. Vista de la sala perteneciente a la exposición Aparatos del cuerpo en la UdG.  
Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 515).

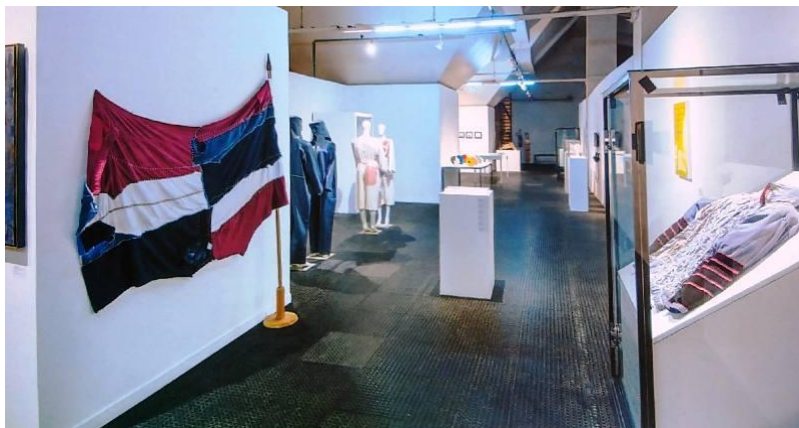


Imagen 10. Vista de la sala perteneciente a la exposición Aparatos del cuerpo en la UdG.  
Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 517).

#### 4.2.4. *Campo conceptual 3: El desapagamento<sup>36</sup> de los trópicos*

Los museos y la academia son instancias institucionales determinantes en la constitución de la historia del arte. Es posible considerarlos grandes responsables por determinar lo que gana visibilidad o permanece en la oscuridad de sus reservas técnicas, lo que no llega a entrar en su interior o incluso a ascender a la base de las narrativas hegemónicas. En definitiva, de lo que habla aquí es de la instancia de responsabilidad institucional para definir en este campo la visibilidad y legibilidad de las producciones para su inscripción posterior en la historia del arte.

---

<sup>36</sup> Se entiende el desapagamento como una desconexión o desplazamiento.



Figura 13. El Desapagamento de los Trópicos

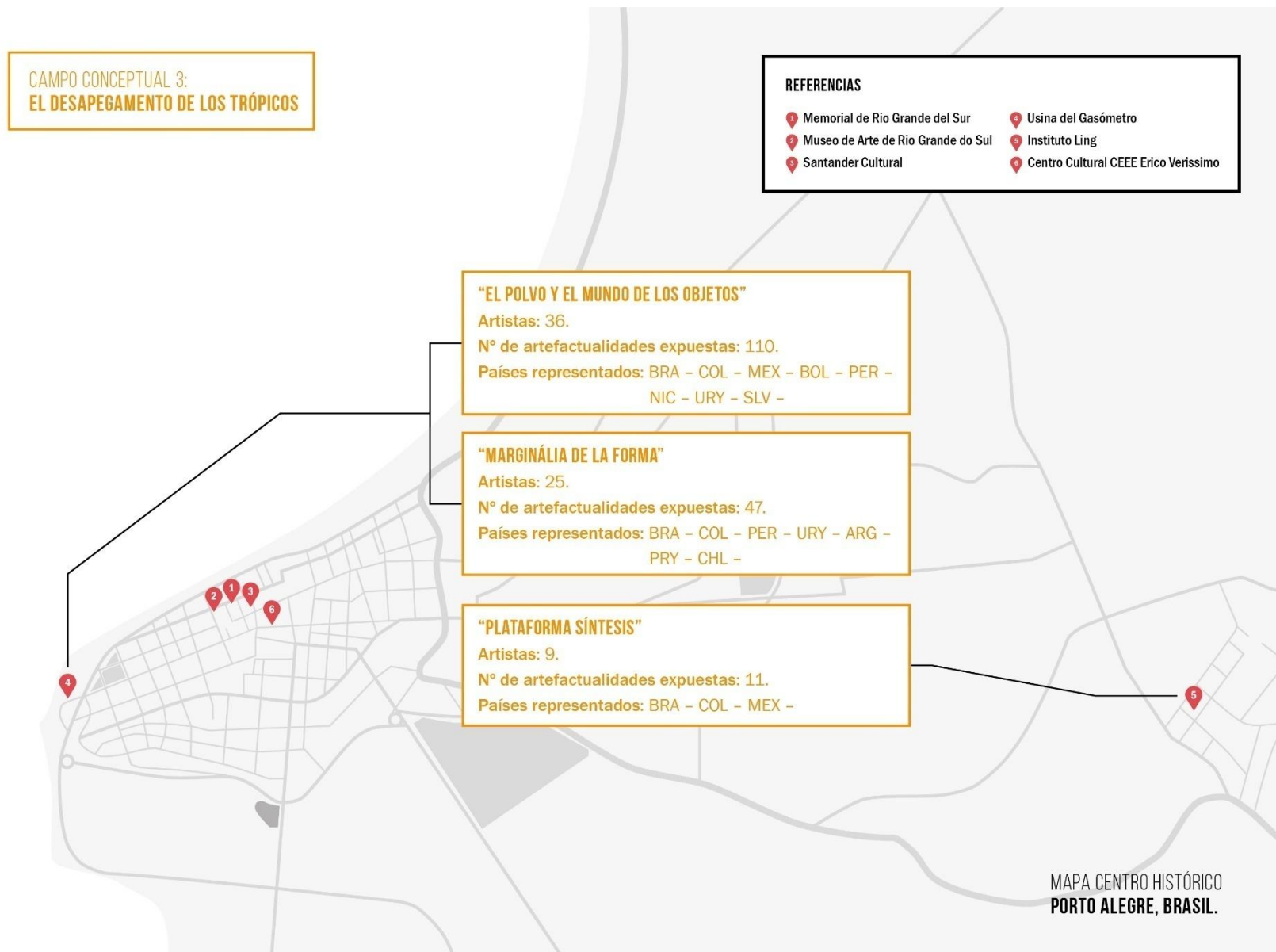


Figura 13. Ubicación de las exposiciones pertenecientes al Campo Conceptual 3 El desapagamento de los trópicos. Fuente: fundacaobienal.art.br

Entretanto, la historia del arte se constituye de innumerables aspectos y una considerable trayectoria de exclusiones. La importancia de las exposiciones bajo este campo conceptual, en el escenario de la bienal, consistió en la posibilidad de formar un conjunto de obras que juntas se muestran determinantes para conformar una historia del arte que muchas veces se puede considerar paralela a la historia del arte oficial establecida por la academia o por las instituciones museológicas.

Por todo ello, es que a partir de las posibilidades que brinda la plataforma curatorial, se proyectaron tres exposiciones que manifestaban una alternativa de contraposición a las narrativas oficiales heredadas, para así poder avanzar en la inclusión de otro universo artístico que precisaba ser legitimado.

#### A. Exposición: El polvo y el mundo de los objetos

Esta plataforma de exposición fue dedicada a investigar la realidad material de los objetos y su impacto en la forma artística, metafórica y materialmente. A lo largo de la historia fueron empleados materiales en obras de arte para transmitir un significado, pero también producen una genealogía a partir de las relaciones que establecen en cuanto a su existencia interrelacionados dentro de una red de varias avenidas que se cruzan en los caminos. Desde el inicio al fin de su existencia estas obras son entidades singulares pero a la vez se constituyen todas en una como un cuerpo y alma de una sola identidad.

FIDELIS Y TAVARES (2015)

El curador postula que el polvo “es formado por granulaciones infinitas de partículas de las más diversas fuentes y especificidades, representando por tanto la diversidad, visto que no promueve discriminación entre sus fragmentos” (Fidelis, 2015, p. 121). Encontrando en las producciones artísticas seleccionadas para esta sección del evento, una diversidad de materiales como los componentes químicos, pelos de humanos y animales, fibras, polen, fragmentos de cabello, partículas del desierto, polución, partículas de meteorito, resquicios de polvo cósmico, son algunos de los elementos de entre los que conocemos y componen el polvo. Vivimos en un “tiempo de polvo”, dice el curador, razón por la cual “tiene una influencia en la producción material, cultural y artística con presencia constante en el arte moderno y contemporáneo; asumiendo una presencia ubicua con otros materiales que consideramos perenes” (Fidelis, 2015, p. 122). De este modo, plantea una perspectiva metafórica donde el movimiento del polvo encuentra su semejante en la producción artística.

Lo contemporáneo de esta exposición radica en la conjunción de obras que a través de la red de relaciones conceptuales hacen confluír, en el espacio expositivo de la Usina del Gasómetro, un mecanismo para visibilizar 110 producciones correspondientes a 36 artistas<sup>37</sup> (imágenes 11 y 12), como contribución a la circulación en el sistema del arte. Se obtiene así una “réplica de la estructura de distribución del polvo en el espacio” (Fidelis, 2015, p. 122) (organizados según figura 14), que llega a exponer al público un repertorio historiográfico de fragmentos de problemas artísticos a través del polvo, en donde la realidad material de los objetos es mediante la constitución de la forma y sus transformaciones a través del tiempo, con un arco de procedimientos artísticos extremadamente vasto que sorprende la densidad artística alcanzada.

**Figura 14. Mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico de El polvo y el mundo de los objetos**

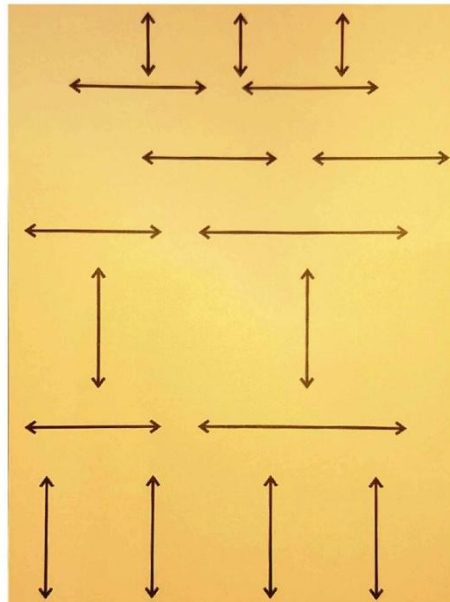


Figura 14. Diagrama en donde se grafica el mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 976)

<sup>37</sup> Ver Anexo Artistas expositores en la XBM



Imagen 11. Vista de la sala perteneciente a la exposición El polvo y el mundo de los objetos en la UdG. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 288).



Imagen 12. Vista de la sala perteneciente a la exposición El polvo y el mundo de los objetos en la UdG. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 289).

## B. Exposición: *Marginália* de la forma

Al margen del canon está localizado un grupo de formas distintas que podemos pensar estén fuera de la norma. No hay nada de extraño con ellas, pero su lugar en la frontera de la crítica, la canonicidad marca una cierta resistencia a conformarse con la norma. Por una serie de razones, ellas han habitado este lugar de división pero una o tal vez la más significativa de estas características es el hecho de encontrarse en la vanguardia de su tiempo en más de un aspecto.

Aquí lo que intentamos investigar el estado inquietante en que existen estas formas, brindándoles un lugar para diferenciarse del reino de los objetos regulares del arte, y al mismo tiempo dislocar su existencia como fuera de la vida ordinaria de nuestra existencia.

FIDELIS Y TAVARES (2015)

La confluencia de las palabras *margen* y *Tropicália* (analogía de la obra de Helio Oiticica de 1967 expuesta en este evento) constituye el sentido propio de este segmento de la plataforma curatorial *Marginália* de la forma, con la intención de realizar un aporte para la renovación de la narrativa de la historia del arte.

Las obras son ubicadas en yuxtaposición y formando un laberinto de opciones y posibilidades, estructura semejante al fundamento desarrollado por Oiticica, en la serie penetrables cuya visión laberíntica del espacio es ampliamente explorada (figura 15).

La exposición, ubicada en la Usina del Gasómetro y compuesta por 47 producciones de 25 artistas<sup>38</sup>, introducía cuestionamientos a los aspectos canónicos como estético, político, social, biográfico, y apuntaba a las proposiciones artísticas cuya fuerza conceptual es una innovación de su tiempo y de esa línea de producción, que por tal novedad, son consideradas relevantes y capaces de contribuir al mundo del arte (imágenes 13 y 14).

De este modo, se presentó un conjunto de obras cuya propuesta era cambiar la percepción en que la historia del arte de América Latina es constituida todavía desde un pequeño grupo de obras, dignas de ser incluidas en el campo de interés crítico e historiográfico consolidado dentro de la dimensión geográfica de estos países y presentada en una exposición internacional sobre la región.

---

<sup>38</sup> Ver Anexo Artistas expositores en la XBM.



**Figura 15. Mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico de *Marginália* de la forma**

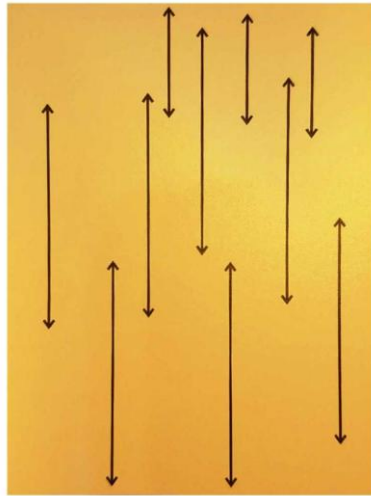


Figura 15. Diagrama en donde se grafica el mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 978).



Imagen 13. Vista de la sala perteneciente a la exposición *Marginália* de la forma en la UdG. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 699).



Imagen 14. Vista de la sala perteneciente a la exposición *Marginália* de la forma en la UdG. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 692).

### C. Exposición: Plataforma Síntesis

Una historia concisa en vivo de la exposición *Mensajes de una Nueva América*, impulsada como si estuviese en actividad y ejercida paso a paso en la medida en que se piensa sobre lo que significa la construcción de una plataforma de estas características. Nada en esta pequeña muestra es impreciso o aleatorio. Nosotros abrimos el modelo en gran medida, fuera de lo que es un instrumento expansivo de la visión ejercitada aquí, a fin de pensar sobre las inclinaciones, las motivaciones y los caminos del arte en América Latina y la contribución que pueden dar al mundo del arte. Al hacer esto reafirmamos la naturaleza del modelo que colocamos en acción, es decir, para propiciar una nueva manera de pensar y abandonar los ya consolidados modos de *display* a los cuales estamos tan acostumbrados a ver.

FIDELIS Y TAVARES (2015)

Síntesis es una plataforma de la X Bienal del Mercosur “Mensajes de una Nueva América” que resumió la perspectiva curatorial desarrollada a través de las siete exposiciones *Marginália* de la forma (UdG), Olfativa: el olor en el arte (UdG), Aparatos del cuerpo (UdG), Antropofagia Neobarroca (SC), El polvo y el mundo de los objetos (UdG), Biografía de la Vida Urbana (MRGdS) y Modernismo en *Paralaxe* (MARGS). Las obras exhibidas aquí, conectaban con cada una de las muestras mencionadas y seleccionadas precisamente para interconectarse conceptualmente, como una manera de establecer la red conceptual que la plataforma buscaba enfatizar.

Localizada en el Instituto Ling (IL), Síntesis se caracterizó por señalar la manifestación realizada por Federico Moraes en el catálogo de la I Bienal del Mercosur en 1987, que dice “el centro comienza a ser modificado por los márgenes”. Al tener presente esta exclamación, se disponen “un grupo de obras como instrumental para el desarrollo de un conjunto de problemáticas estéticas y artísticas que fueron colocados” (Fidelis, 2015, p. 139) para este desarrollo curatorial y, a su vez, amplificadas a través de cada una de las estrategias diseñadas (figura 16) a partir de un corredor central hacia los laterales con un único sentido.

Las 11 obras correspondientes a 9 artistas<sup>39</sup> (imágenes 15 y 16) que constituyeron la plataforma, representan un conjunto de operaciones conceptuales que activan determinadas cuestiones fomentadas en el evento, para conformar un pequeño universo

---

<sup>39</sup> Ver Anexo Artistas expositores en la XBM.

del cual se visibilizan procedimientos artísticos, asuntos, temas y perspectivas artísticas que circunscriben el campo multifacético del arte y que sirven como instrumentos de una pedagogía de la memoria.

Por tanto, las artefactualidades fueron tratadas como “operaciones conceptuales”:

Instigan relaciones entre un todo y las partes, entre la visibilidad y la potencia de significación; así como con las sensibilidades afectivas que ellas pueden generar entre el espacio de creación de las obras y el horizonte de expectativa creado para su visibilidad. (Fidelis, 2015, p. 140)

**Figura 16. Mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico de Plataforma Síntesis**

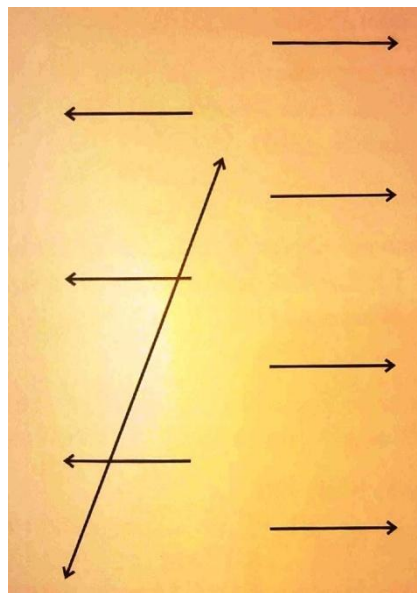


Figura 16. Diagrama en donde se grafica el mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 979).



Imagen 15. Vista de la sala perteneciente a la exposición Plataforma Síntesis en el Instituto Ling. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 971).





Imagen 16. Vista de la sala perteneciente a la exposición Plataforma Síntesis en el Instituto Ling. Fuente: Catálogo Mensagens de uma Nova América (Fidelis y Tavares, 2015a, p. 969).

#### *4.2.5. Campo conceptual 4: La Jornada Continua*

Este segmento promovía la formación educativa en el universo curatorial como estrategia de manutención y consolidación de un proceso continuo de legibilidad de la producción artística de América Latina.

La perspectiva de la plataforma expositiva indica una continuidad en el megaevento y para el conjunto de producciones que promueven la reflexión sobre la (re)escritura de la historia del arte desde América Latina. La bienal es una de estas contribuciones por su impacto y la densidad artística convocada, demostrando una gran capacidad para la problematización de las producciones artísticas seleccionadas de modo consiente y responsable. Por consiguiente, continúa consolidando su fundamento en la importancia que se debe asignar a estas exposiciones para contribuir a la generación de legibilidad del arte.

A continuación se describen los programas formativos que contribuyeron, recíprocamente, a la configuración de las estrategias relacionales necesarias al acto de espectar-vivenciar esta plataforma transnacional, y a continuar el proceso de visibilización que otorga el dispositivo bienal, entendiéndolo como ese entramado de factores socio-culturales, políticos y económicos que determinan la configuración de la escena artística contemporánea; aspectos fundamentales enunciados en la hipótesis de esta tesis y que se pretende demostrar por medio de esta investigación.

## A. Escuela Experimental de Curaduría

La X Bienal del Mercosur se propuso, por primera vez, realizar un ejercicio de reflexión extenso acerca de las prácticas curatoriales, a través de la creación de la *Escuela Experimental de Curaduría en ArtEducación*. Con esta iniciativa, se contribuía al proyecto “Mensajes de una Nueva América”, incluyendo definitivamente “la instancia de reflexión teórica como praxis de las tareas esenciales del ejercicio curatorial” (Fidelis, 2015, p. 140). La escuela promovía, a través del intercambio entre profesionales con experiencia en diversas áreas del conocimiento humanístico y artístico, y el público interesado en la labor curatorial, un ámbito de reflexión teórica-práctica para formar a los profesionales de la región, en el área de la curaduría en arte-educación.

La idea era producir una vinculación académica-práctica en dirección a la realización de proyectos curatoriales que borren los límites de cada una de las áreas (arte y educación), y que apuesten a la transdisciplinariedad del conocimiento artístico, preparando de modo práctico-experimental, a través de procesos de reflexión colectivos, profesionales capaces de integrar su trabajo curatorial con la concepción de *ArtEducación* de modo integral e innovador.

En simultáneo al período de exposición, sucedían aulas abiertas y talleres dictados por invitados nacionales y extranjeros como acciones de este espacio. La estructura programática compuesta por una serie de disertaciones, conferencias y talleres, eran dirigidas principalmente al público inscripto para realizar todo el proceso de formación, y también para el público en general, según las capacidades de los espacios en donde se desarrollaron las actividades.

## B. Proyecto editorial

La Bienal del Mercosur, en todas sus ediciones, es acompañada de un proyecto editorial que para esta ocasión fue constituida por una serie de publicaciones. El catálogo, *Mensagens de uma Nova América*, tiene casi mil páginas divididas en dos volúmenes que contienen las ocho muestras que constituyen la plataforma curatorial, con imágenes de las obras seleccionadas, registro fotográfico de las vistas museográficas de cada una de las muestras, los respectivos textos curatoriales y ensayos. Además, presenta un extenso texto en donde se describe, expone y fundamenta

el abordaje conceptual y los criterios museográficos que sustentan la plataforma curatorial diseñada para esta edición.

A parte del catálogo expositivo, y en el marco del Programa Educativo de la Bienal, también se realizó una edición de material educativo para profesores denominada *Baú de Pesquisa. Programa Educativo, Possibilidades do Impossível* (Caja de investigación. Programa educativo, Posibilidades de lo imposible); la publicación *Escola Experimental de Curadoria* (Escuela Experimental de Curaduría); y *Possibilidades do Impossível: Arte, Educação, Diálogos e Contextos* (Posibilidades de lo Imposible: Arte, Educación, Diálogos y Contextos). Estas últimas dos contienen los registros de las actividades desarrolladas por el programa en el transcurso del desarrollo de la exposición transnacional.

### C. Programa educativo: Posibilidades de lo imposible

El programa educativo de la Bienal del Mercosur surge como tal en ocasión de la VI Bienal del Mercosur (2007), cuando esta alcanzó una nueva configuración como proyecto educativo que se sumó al proyecto curatorial artístico de la Fundación Bienal del Mercosur, se conjugaron como un todo, y se presentaron como un proyecto globalmente de arte educación, ya que hasta el momento se circunscribía a la formación de mediadores y guías para orientar a los visitantes en las exposiciones y desarrollar talleres de arte con los grupos escolares.

Las acciones del Programa Educativo están conformadas por encuentros para formación de profesores, residencias artísticas, conferencias y debates con artistas y educadores, Simposio de Arte Educación y visitas guiadas durante el desarrollo de la bienal, y tienen por objetivo contribuir en la calidad de la enseñanza del arte, estableciendo nexos para las acciones educativas en cuyos procesos y pensamientos se establecen las cuestiones planteadas por el arte.

El recorrido que *Possibilidades de lo imposible* proponía para conducir las acciones planificadas por el programa educativo de la bienal en esta edición, invitaban a cuestionar las barreras físicas y/o mentales que son creadas por el público-espectador, al momento de encontrarse en el campo del arte y educación; principalmente cuando se entiende el primero como un lugar desconocido y el segundo, probablemente, en vías de ser conocido.

El trabajo pedagógico se realizaba sobre la base del concepto de experiencia de la memoria, entendida desde la captación del cotidiano como campos temáticos que

permiten reunir pequeños relatos y así construir una memoria que, en este caso, sería desde la producción artística, la educación y los espacios públicos en un contexto como este y cuyo sustrato era la propuesta curatorial. El programa se caracterizó como un espacio de experimentación en el cual se buscaba, a partir de experiencias particulares, la construcción de una memoria colectiva capaz de dar visibilidad a una serie de reflexiones, opiniones y críticas abiertas en relación a los distintos procesos al cual son invitados a vivenciar los públicos en las exposiciones.

Las acciones educativas contemplaban dos líneas: por un lado, las actividades ya consolidadas dentro del programa cuyos resultados son satisfactorios, y por lo tanto es la raíz para la formación de mediadores, guías, encuentro para profesores, publicación específica de material educativo y visitas guiadas. Por otro lado, la denominada *Imposibilidades*, comprendía acciones específicas de esta edición, constituidas por tres campos de trabajo: *Intervención*, que refería a los desplazamientos de la bienal hacia espacios no convencionales, como la escuela y los ejercicios con artistas, y la comunidad en el espacio público; *Memoria*, en donde se recurría a disponer al público para la participación activa de la experiencia visitando las muestras y participación en actividades de *Mediación/transformación*, entendiéndolo como un campo de acción en el cual se articulan diversos diálogos, debates e intercambios, que adquieren forma a través del acompañamiento de los profesores y estudiantes, públicos que visitan la exposición y la participación de especialistas en conferencias y talleres.

A continuación se describen las acciones educativas desplegadas en el marco del Programa Educativo “Posibilidades de lo imposible” de la X Bienal del Mercosur.

- Caja de investigación: planificada como un canal de comunicación con los profesores de arte desde el cual se pretendía brindar una herramienta de apoyo y facilitadora para el diálogo con la propuesta curatorial, los contenidos, lenguajes y las posibilidades de lecturas que permitan dimensionar los diversos aspectos vinculados a la reflexión e incentiven el pensamiento crítico a partir de las artefactualidades seleccionadas.

El material resultante, se conformó de una selección de once producciones (respondiendo a diversos períodos y lenguajes) en la cual se desarrolló un corpus de información organizada de la siguiente manera: información general, biografía del artista, diálogo con la XBM (es decir, en qué campos conceptuales y exposiciones se encontraba y el sentido curatorial con el que pretendía dialogar expográficamente), contextualización histórica y marco conceptual, y referencias para continuar con la

investigación. Luego estaban las *Fichas pedagógicas*, que brindan información desde tres áreas: contexto, obras y sugerencias de abordaje pedagógico; además especifica palabras claves (*tags*) en los ejes de temática y artística; y finaliza la sección con las referencias bibliográficas y audiovisuales.

Este corpus permite dimensionar las posibilidades de conexión multidisciplinar y su consecuente potencial pedagógico para la transposición al aula, y es ahí, en donde se constituye en herramienta para una construcción dialógica significativa entre profesores y la triangulación relacional de agentes: curaduría-arte-educación.

- Espacio dialogante: fue diseñado para ofrecer un “puente” entre las artes visuales y el público por medio de la disposición de paneles situados en los espacios expositivos de la Usina del Gasómetro, el Centro Cultural Erico Verissimo y el Museo de Arte de Rio Grande do Sul; donde las personas eran invitadas, a través de la escritura de sus análisis, reflexiones o comentarios, a integrar las diversas exposiciones de obras que componían el evento. Esta acción tenía la intención de conformar desde los recorridos expositivos un conjunto de impresiones surgidas a partir de las conversaciones con el equipo de mediadores-dialogantes para luego generar un registro del espacio en el cual se relacionan sucesivamente con las diversas reflexiones surgidas en el período de la bienal, estructurando progresivamente un diálogo público atemporal.



Imagen 17. Uno de los paneles ubicado en las exposiciones. Foto: Cécica Christensen

- Tu camino, mi camino, nuestro camino: acción que consistía en que los visitantes registraran su recorrido en una tarjeta que podían recuperar de tres lugares llamados “punto de memoria”, situados en la Usina del Gasómetro, Santander Cultural y en el Centro Cultural CEEE Erico Verissimo (CCEV).

Así, el visitante creaba su propio trayecto de visitas, a partir de recorridos de obras presentes en los espacios expositivos, siendo el programa disponible en los puntos de memoria, el punto de partida desde donde el espectador delineaba su propio camino. El resultado de la experiencia, se registró a través de un breve relato del recorrido, comenzando con una ficha que se completaba y debía ser entregada en otro punto de memoria. Estas fichas recogen los comentarios, sugerencias, observaciones o críticas realizadas por el visitante, siendo además un instrumento orientador para la propia configuración relacional de sentido que resulta del recorrido expositivo elegido.

En este proceso, los públicos participantes eran invitados a socializar sus impresiones, y a través de sus experiencias individuales, en el transcurso de la exposición y junto a la integración de otras experiencias, se conformaron un sinnúmero de perspectivas que se constituyeron en recados para los mensajes de una Nueva América desde la construcción procesual de una memoria colectiva.

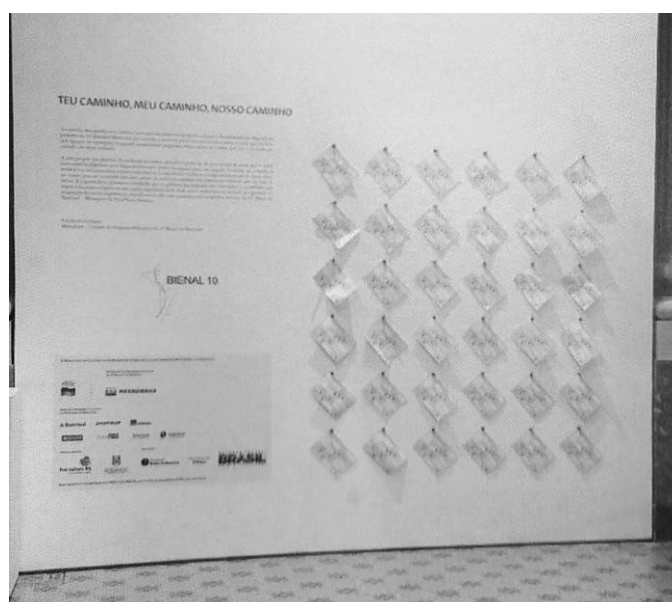


Imagen 18. Panel ubicado al ingreso de la exposición Antropofagia Neobarroca en el Santander Cultural. Foto: Célia Christensen.



Imagem 19. Ficha com comentário de um visitante. Foto: Célica Christensen

- El espacio. Lugar de acción, documentación y memoria: fue diseñado para recibir al equipo de mediadores-dialogantes y las diversas acciones del Programa Educativo Posibilidades de lo Imposible. Instalado en el CCEV produjo actividades orientadas a la reflexión e integración de los públicos, a partir del trabajo con los mediadores-dialogantes mediante conversaciones con artistas, aulas populares, talleres o simplemente el hecho del encuentro entre los públicos. También estaban a disposición las publicaciones (catálogos, libros educativos y recursos pedagógicos, entre otros) de las ediciones anteriores de la bienal, así como de instituciones culturales y académicas de la región. El material disponible para la consulta, convertía al sitio en un centro de ejercicio luego de recorrer el evento, y además el local recibía y otorgaba visibilidad a los registros de participación del público, artistas, curadores, estudiantes o profesores durante este período de tiempo, articulando una memoria de lo que sucedía en la muestra, y de aquello que ya sucedió previamente a la apertura.

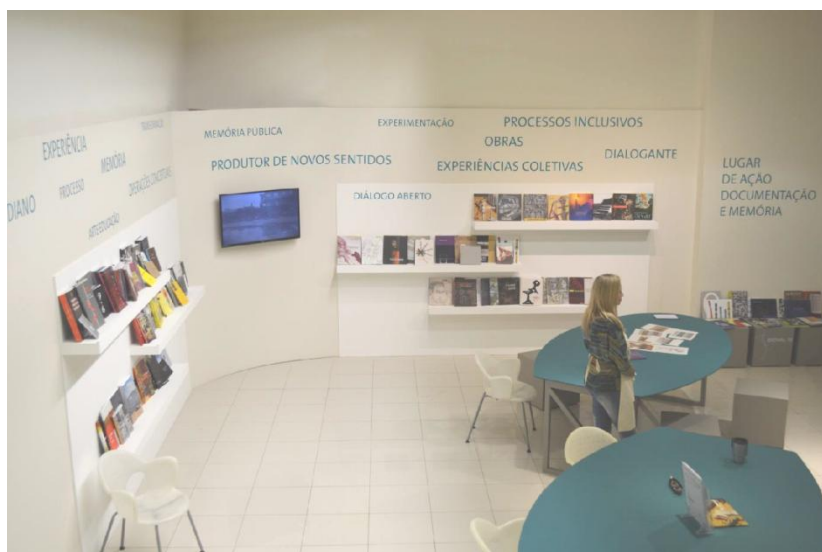


Imagem 20. Vista de la sala. Foto: Célica Christensen.

- **Objetos cruzados:** fue una invitación a la reflexión creativa, donde participaron 24 escuelas (seleccionadas por convocatoria) para ser parte del ejercicio que se configuró a partir de intervenciones en objetos de montaje artístico: cubos blancos y modulares. Una primera etapa se realizó dentro de las escuelas, en donde se pretendía producir conexiones entre objetos museográficos y el cotidiano de la escuela a partir de las acciones de re-significación y apropiación de estos objetos. Esto produjo un distanciamiento de su funcionalidad original para atribuirles nuevas lecturas del contexto en el cual están insertos. En colaboración con los profesores de las escuelas seleccionadas, se realizaron registros fotográficos de los ejercicios e intervenciones de los alumnos a los cubos y molduras, constituyendo así una memoria que relata la manera en que, en términos estructurales o conceptuales, estos objetos museográficos son de-construidos. El intercambio –entre las escuelas del programa– de los objetos intervenidos indica una transferencia de memoria por los ejercicios realizados en ellos. Los registros de estas acciones y procesos son exhibidos en el CCEV.

- **Según las posibilidades:** trató de una expansión del evento a la Escuela Técnica Estadual Senador Ernesto Dornelles y al Jardín de la Plaza Pica-Pau Amarillo, para experimentar la idea de educación como espacio para el arte a través de las obras propuestas por los artistas André Petri y Marcelo Armani. Estas producciones surgieron como resultado de un proceso dialógico entre todos. Dentro de las posibilidades, se realizaron durante todo el período de la muestra, para invitar a una inversión de papeles: las escuelas experimentaban la educación como un espacio para el arte, la X Bienal del Mercosur examinaba al arte como un lugar de educación. Tal proceso fue acompañado por un programa elaborado conjuntamente entre profesores, gestores y artistas participantes, que desarrolló instancias de intercambio con la comunidad escolar durante el período de exposición en este contexto de formación.

- **Bienal en familia:** consistió en un trabajo de recepción y mediación, realizado los fines de semana, dirigido a las familias que quisieran conocer y visitar la Bienal del Mercosur. El objetivo de esta acción era estimular los procesos de conocimiento y aprendizaje en contextos de grupo que se entienden como familia. Se percibía a la familia como un lugar en el que se construyen y establecen los lazos afectivos que incentivan el acceso y la participación de quienes quieran de sus integrantes, un modelo contemporáneo sin límites o restricciones.



Hasta aquí expusimos un recorrido descriptivo del caso de estudios para esta tesis doctoral, la X Bienal del Mercosur, que propuso una plataforma curatorial cuyo eje rector tuvo como precepto fundamental el envío de recados, mensajes, acerca de la producción y sus formas de exhibir a través de relatos que se proyectan desde los márgenes de una Nueva América; esto trajo a la ciudad de Porto Alegre, 646 obras de 263 artistas de 20 países y recibió a más de 420 mil personas, propiciando una oportunidad única a los visitantes para recorrer y espectral tales producciones artísticas.

La XBM “Mensajes de una Nueva América” se transformó temporalmente en el espacio real en donde confluyeron circulaciones de artistas, producciones artísticas, agentes y las consecuentes estrategias de producción de sentido que suscitan (re)lecturas en un marco de acción curatorial como contribución a la dimensión poética de la contemporaneidad en esta región. Así, es el territorio en donde se desplegaron las múltiples estrategias diseñadas en la descripta plataforma curatorial, arrojando un diagnóstico sobre un conjunto de producciones artísticas y artefactualidades que deja visible al mundo del arte un conjunto de configuraciones visuales en relación a un proyecto operativo de la escena artística.

## CAPÍTULO 5

### ESCENARIO DE LA CONTEMPORANEIDAD EN LA XBM

Son esos circuitos (...) inscripción en un encuadre institucional que regula la creación, circulación y consumo de las obras o bien a partir de sus lecturas en redes discursivas e informacionales que lo tratan como un texto (...) los que, en definitiva, determinan hoy que algo sea o no arte.

TICIO ESCOBAR (2015)

El último segmento de esta tesis, recupera la trama conceptual-relacional desarrollada hasta el momento para continuar profundizando el análisis sobre la conformación de la cadena de agentes y su consecuente activación en las *esferas de la producción, gestión y artefactualidad* que permitieron concretar el desarrollo del microsistema X Bienal del Mercosur en la ciudad de Porto Alegre (Brasil).

Las acciones desplegadas al interior de las esferas de producción, gestión y artefactualidad a través de las cadenas de agentes, indican un posicionamiento de la artefactualidad en la escena artística y orientan la experiencia estética del público, en una escena artística demarcada por la bienal como dispositivo, en cuyo territorio se visibilizan (re)lecturas de la historia del arte en América Latina como trazado de un escenario de la contemporaneidad en la región.

La exposición sobre el proceso relacional entre esferas del arte, agentes y artefactualidades, a través del recorrido por la configuración de la plataforma curatorial de la bienal, permite dejar al descubierto una trama configuracional dinámica, relacional y flexible como es la institucionalidad del sistema artístico que otorga visibilidad a los mensajes de una Nueva América en la XBM.

#### 5.1. Esferas del arte en la XBM

En este segmento de la tesis se presenta el microsistema de la X Bienal del Mercosur, encontrando en la dinámica que suscita la bienal como dispositivo un medio oportuno para exponer las esferas del arte (Di Marco, 2010, p. 21), desde las cuales es posible profundizar el análisis del escenario generado por los agentes intervinientes para develar la trama relacional en este sistema del arte definido.

El caso de estudio se ubica en una escena artística contemporánea, ya que presenta un conjunto de experiencias estéticas y sujetos sociales que hacen posible su constitución; y todo ello transcurre en un determinado tiempo, espacio y lugar, cristalizado a través de exposiciones, acciones artísticas, encuentros con especialistas del arte, publicidad, programa del evento, guía para visitantes, catálogos y publicaciones. Estas actividades, eventos y materiales son los medios a través de los cuales, determinados agentes, establecen los mecanismos de producción de sentido en un marco específico.

La denominación del evento establece una estrecha vinculación con el lugar geográfico en el cual se emplaza, la ciudad de Porto Alegre (Brasil), que de este modo pasa a constituirse en un complejo territorio sobre el cual actúa el microsistema del arte, adoptando el modelo bienal como dispositivo; marco en cuyo interior operan determinadas condiciones que conforman prácticas, saberes e instituciones para la visibilidad de la escena artística contemporánea en la región del Mercosur.

El dispositivo bienal es el territorio donde se despliegan *trayectorias* (artísticas, artefactualidades, instituciones, curadores, historiadores, educadores y catálogos, publicaciones), *disposiciones* (objetivos de la plataforma curatorial, ejes organizacionales de las exposiciones, actividades educativas y proyecto editorial) y *esquemas* (expografía, museografía y guías de exposición), en las cuales adquieren visibilidad las reglas que ponen en tensión el *habitus* y la estructura del *campo* cultural de la región.

Una consecuencia de este proceso de despliegue en el territorio es la conformación de esferas del arte, configuradas a través de los agentes del arte y la relación que guardan al conferir el estatuto artístico a una diversidad de artefactos.

Al identificar la conformación de la esfera del arte se observa que en su interior hay una coexistencia de esferas. Por un lado, la *esfera de la producción*, donde se encuentra el eje productor-práctica artística, ámbito en el que se genera la producción artística para su posicionamiento en la escena artística. La *esfera de la gestión*, cuyo eje agente-instituciones-público promueve la mediación para ubicar al público en el marco del proyecto operativo propiamente dicho. La *esfera de la artefactualidad* con eje en la artefactualidad-proyecto operativo de la escena artística, que buscan institucionalizar, es decir, hacer visible, la escena artística (como se detalla en la figura 17). La esfera de la producción, junto a la gestión, son componentes indispensables para la configuración

del artefacto y de cómo esa artefactualidad llega al espectador con todo el estatus de artísticidad.

**Figura 17. Esferas del arte en la XBM**

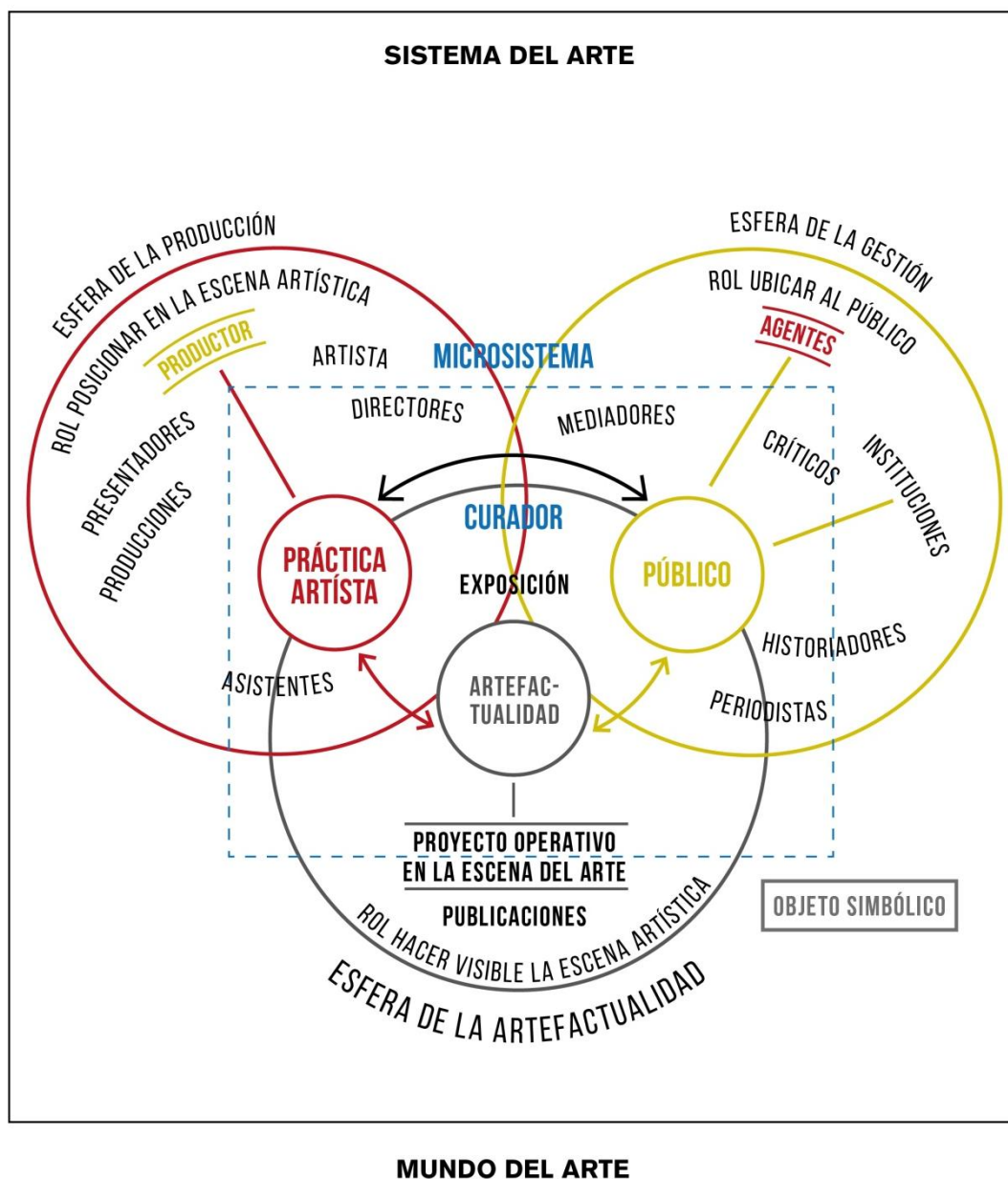


Figura 17. Esferas del arte en la XBM, flujo relacional entre las esferas de la producción, gestión y artefactualidad como un microsistema en el interior del sistema del arte. Fuente: Dickie, 2005; Bulhões, 2014.

En esta instancia del análisis se recurre a la figura 17 donde se explicitan las *esferas de producción, gestión y artefactualidad*, a partir de las cuales se promueven las estrategias al interior del dispositivo como espacio discursivo que visibiliza la tensión

relacional, práctica artística-artefactualidad-público. El recorrido realizado hasta el momento expone los espacios de acción, relaciones y vinculaciones entre los agentes y las esferas que median para concretar el proyecto operativo de la escena artística en el microsistema del arte contemporáneo.

Es este flujo de acciones recíprocas producido por las cadenas de agentes, quienes puján por el posicionamiento de la escena artística en el contexto de un microsistema que es permeable a estos roles, acciones y movimientos en un entramado dinámico, relacional y flexible como es la institucionalidad del sistema artístico.

La Bienal del Mercosur realizó nueve ediciones entre los años 1997 y 2013, impactando en la ciudad de Porto Alegre, transformando escalas, temáticas y dinámicas en relación a los agentes intervinientes en ella y, junto a las empresas<sup>40</sup>, han consolidado una red de instituciones vinculadas al mundo del arte y al proyecto geopolítico Mercosur.

La Fundación Bienal del Mercosur sostiene hace veinticuatro años el desarrollo del modelo expositivo bienal, adquiriendo su lugar en la cartografía de la bienalización<sup>41</sup> del sistema del arte mundial, una consecuencia del desplazamiento en el protagonismo de la nación a la ciudad. En este sentido, es la circulación de los agentes lo que favorece a la ciudad como territorio del escenario en donde se despliegan los cruces de esferas, movilidad de agentes que trasponen acciones de un microsistema a otro, y cuyos resultados son los que generan un nuevo emplazamiento de escenas artísticas.

El evento objeto de estudio contó con un proyecto operativo organizado a partir de una plataforma curatorial “Mensajes de una Nueva América” (abordaje realizado en el capítulo anterior), cuya principal estrategia fue *reescribir la historia del arte de América Latina* (Fidelis, 2015) mediante producciones artísticas latinoamericanas, con las cuales el público transitó diversas experiencias estéticas en el transcurso de los meses de octubre a diciembre del 2015 en la ciudad de Porto Alegre (Brasil).

El proyecto operativo de la XBM se implementó a través de una serie de mecanismos de producción que tenían la función de otorgar sentido a través de la activación y puesta en funcionamiento de cada uno de ellos, contribuyendo a posicionar las esferas del arte en la bienal, por lo que a continuación se explicitan los recursos que fueron planificados

---

<sup>40</sup> Los eventos y acciones organizados desde la Fundación Bienal del Mercosur son ofrecidos gratuitamente al público, ya que sus costos son solventados a través de fondos incentivados por una red de patrocinadores, socios y sponsors –empresas– que aportan los recursos necesarios.

<sup>41</sup> Ver figura 3 presentada en el apartado 3.2 del Capítulo 3.

y a partir de los cuales se produjo la activación de la escena artística en el marco de la bienal como dispositivo.

- Plataforma curatorial
- Selección de artistas, productores y artefactualidades
- Exposiciones (ocho) y acciones artísticas ubicadas en cinco locaciones, que son MARdS, MARGS, SC, UG, IL y espacios públicos de la ciudad de Porto Alegre
- Encuentros de formación educativa para los orientadores de exposiciones, guías y profesores; la formación en curaduría; y las acciones diseñadas por el programa educativo, en su mayoría localizados en el CCEV
- Publicaciones como ser, guías rápidas, planos de exposiciones y locaciones de actividades, el material educativo (caja de investigación, fichas pedagógicas, reproducción de obras y audioguías), catálogo *Mensaje de una nueva América* compuesto de 2 volúmenes de casi mil páginas, libro *Escuela Experimental de Curaduría* y el libro *Posibilidades de lo Imposible: arte, educación, diálogo y contexto*
- Instituciones organizadoras Fundación Bienal del Mercosur y el Ministerio de Cultura de Brasil
- Ley de incentivo a la cultura y *sponsor*, principales recursos financieros
- Prensa de la bienal, responsable de los comunicados y material de difusión en el transcurso del evento.

De esta manera, la escena artística de la XBM hereda las preocupaciones de hacer ver la producción cultural<sup>42</sup> de los países intervinientes en el bloque geopolítico del Mercado Común del Sur, trasponiendo las operaciones conceptuales por las cuales se guió esta edición. Esta bienal se constituye así en un escenario en donde se produce el acto de desplazamiento, colocando desde un otro lugar, resultados de las discusiones que ubican a la producción artística a los márgenes del centro del mundo del arte.

## **5.2. Esfera de la producción en la XBM**

El posicionamiento de la producción en la XBM como escenario de la trama contemporánea artística, fue consecuencia de las acciones por las cuales determinados

---

<sup>42</sup> Como se ha descrito en el Capítulo 3 con la Cartografía de la bienalización y el Proceso de institucionalización de la Bienal del Mercosur.

agentes instalaron la esfera de la producción a través del eje productor-práctica artística en el ámbito específico de la bienal en donde se encuentran los agentes como artistas, productor, asistente y la producción artística cuya función es situar en la escena artística la producción.

El agente es entendido para esta tesis como el sujeto o institución que realiza acciones con la intención de obrar en el sentido de hacer o proceder en el mundo del arte. El artista, principal agente de esta esfera de la producción, como tal comprende la idea general del arte y la idea particular con el medio en que trabaja, en pleno entendimiento de lo que implica la consciencia del hecho artístico.

Estos son aspectos centrales que permiten identificar al artista (sujeto) como un generador de narrativas de reconocimiento mutuo e inductor de situaciones intensificadas de experiencias; y transcurridas estas instancias, el artista adquiere un rasgo de productor por la mediación para el intercambio con los agentes involucrados en la esfera de la gestión.

La producción artística es entendida aquí como esa práctica racionalizada, guiada por un sistema de acción que a través del conjunto de procedimientos y recursos utilizados, genera procesos dialógicos que operativizan un programa artístico con la finalidad de constituirse en una experiencia de arte contemporáneo institucionalizado.

Una consecuencia de estos procesos son las configuraciones que aspiran ser proposiciones de prácticas artísticas, en cuyo centro está la experiencia y pone de manifiesto líneas de producción a partir de las cuales se desdibujan los límites heredados, provocando desplazamientos (de los productores a sus propios contextos de búsqueda) que originan otros modos poéticos contemporáneos.

Entonces, son estas prácticas racionalizadas las que constituyen la poética en la escena contemporánea, y que en el transcurso de esta tesis es analizado como el programa operativo artístico que alcanza una objetualidad-materialización.

De este modo, la noción de poética que incluye la práctica y producción artística, tiene su existencia porque hay un artista que asume el rol de productor en un entorno institucional cuyo arte se encuentra en una contemporaneidad y transcurre en el sistema del arte, tal como es graficado en la figura 17. Allí se expone la configuración de cadenas de agentes, quienes conceden a los objetos involucrados, los atributos de artisticidad.

En la esfera de la producción, los agentes destacados son artista, productor y su consecuente producción artística. La cualidad de la producción artística contemporánea

radica en la circularidad producida en la escena artística de la XBM, producto de las operaciones, saberes e instituciones que sucedieron al interior de la bienal como dispositivo, ubicando a la producción artística en esta compleja trama relacional arte-sistema en la cual, además, los agentes y productos (ver figura 2 y 37) están en una necesaria vinculación en torno al artefacto y su derivación en objeto simbólico, para garantizar así las condiciones para desarrollar el despliegue de las estrategias discursivas para los mensajes de una Nueva América.

### **5.3. Esfera de la gestión en la XBM**

En la esfera de la gestión se concentran las diversas acciones para la consecución de la bienal. Estas acciones son propiciadas por varios agentes del microsistema, instituyendo como principal base de activación de la esfera el eje agente-instituciones-público. Su propósito es diseñar instrumentos para promover la mediación y así poder ubicar al público en el marco del proyecto operativo, que en este caso, es la plataforma curatorial de la XBM.

En este segmento se detallan los agentes, sus roles y hasta es posible identificarlos como los que ponen en funcionamiento el modelo empleado e imprimen la dinámica de la bienal. La Fundación Bienal del Mercosur invitó para la décima edición a un grupo de curadores conformado por Gaudêncio Fidelis (Brasil) como curador jefe, Márcio Tavares (Brasil) curador adjunto, curadores asistentes Ana Zavadil (Brasil), Fernando Davis (Argentina), Raphael Fonseca (Brasil) y Ramón Castillo Inostroza (Chile), que además contaron con Liane Strapazon y Lidiane Fernandes como asistentes de curaduría. Este equipo fue responsable de delinear los ejes conceptuales y la respectiva plataforma curatorial desde donde se propone (re)escribir la historia del arte de América Latina, a partir de la selección de artistas participantes y artistas anónimos a través de sus producciones artísticas-artefactualidades exhibidas en la plataforma expositiva durante 45 días del año 2015.

Otro grupo de profesionales, bajo la dirección del curador Cristián G. Gallegos, tuvo a su cargo la planificación e implementación del Programa Educativo, junto a los profesionales Valência Losada (coordinadora general), Juliana Pepl (coordinadora de producción), Julia Coelho (productora ejecutiva), Camila Dias de Borba (asistente de producción), Marcelo García (asistente de producción) y, a la par del Consejo consultivo de profesores, quienes constituyeron el equipo responsable del diseño, planificación e implementación de las acciones que respondieron al Programa



Educativo. A la vez, Eduardo Kraemer fue el productor ejecutivo de los cursos de formación de mediadores, un espacio imprescindible para la orientación del público en la expectación de las acciones artísticas y exposiciones.

El equipo curatorial tiene a su cargo la organización y planificación conceptual, para dar forma a la plataforma curatorial, los programas expositivos, los proyectos curatoriales; y para ello es esencial establecer una estrecha vinculación entre los lineamientos conceptuales que guían el discurso, la temática y la interpretación, o según otros autores entre el discurso, el tema y la investigación: es esta triangulación la que puede visibilizarse en el acto expositivo de la X Bienal del Mercosur.

El proyecto curatorial de la XBM descrito en el Capítulo 4, y del que aquí se complejiza el análisis, cuenta con una organización compartida entre la Fundación y el Ministerio de Cultura del Gobierno Federal de Brasil, quienes en su rol de agentes integrantes de la esfera de la gestión, realizan infinitos diálogos interinstitucionales con diversos agentes (como directores de museos, galeristas, fundaciones, artistas, marchantes y coleccionistas) con el objetivo de alcanzar acuerdos para préstamos de producciones artísticas, conceder espacios, afectar al personal profesional y comprometer financiamiento para ejecutar en la bienal.

Las acciones de esta esfera se van dividiendo, una vez conseguidos los acuerdos de préstamos, se procede a los trámites de franquicias para los intercambios artístico-culturales con la mediación de las embajadas de los países participantes. En simultáneo, se gestionan los permisos para la logística de traslados, teniendo en cuenta empresas, seguros de obras y todos los recaudos de preservación.

Además la Bienal del Mercosur tiene los acompañamientos de las siguientes instituciones del arte: Museo de Artes Rio Grande del Sur, Memorial del Rio Grande del Sur, Santander Cultural, Centro Cultural Usina del Gasómetro, Centro Cultural CEEE Erico Verissimo, Acervo Independiente (comunidad colaborativa de arte contemporáneo). Asimismo, esta edición en particular contó con las instituciones de promoción cultural y educativa como el Instituto Goethe, Instituto Cervantes, Alianza Francesa, Universidad Pontificia Católica de Rio Grande del Sur, Universidad del Valle del Rio de los Sinos y el apoyo institucional del Consulado Argentino, todas ellas ubicadas en la ciudad de Porto Alegre (FBAVM, 2015)<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Toda la información aquí relevada está disponible en sitio oficial de la Fundación Bienal del Mercosur. Para la utilización de datos en esta tesis se realizó una traducción propia.

Simultáneamente se realizan gestiones para alcanzar el financiamiento necesario para el evento, realizando la presentación a Pró-Cultura/RS Ley de incentivo a la Cultura N°13.490/10 del gobierno provincial de Rio Grande del Sur (Bulhões, 2014) y a las empresas patrocinadoras como Itaú, BNDES y Santander. El programa educativo cuenta con el patrocinio de la empresa Petrobras, y Caixa fue patrocinador de la Escuela Experimental de Curaduría. Además, contaron con apoyo para el programa educativo de las empresas Banrisul, BTGPactual, Brasilata, Dufrio, Gerdau, Grupo RBS, Habitasul; Renner y Vonpar; y brindaron incentivo Randon, Vallourec, Marcopolo, Grupo SLC, Flex RR y Diferro (Fidelis y Tavares, 2015a).

La Bienal del Mercosur a través de sus ediciones ha consolidado un equipo de comunicación conformado para esta edición por Michele Loreto Alves (coordinadora), Erik Piccinatto da Costa, Jéssica Jank, Julia Becker da Silva y Victoria Francisca de Oliveira Santos (en el área de diseño gráfico), y Helena Cardia (productora gráfica) (Fidelis y Tavares, 2015a), quienes a través de las áreas específicas de marketing y propaganda, han realizado el trabajo de divulgación orientado por un lado, a los medios locales con quienes se establecen acuerdos de periodicidad para la cobertura del evento, y por el otro, se encuentran con los medios de televisión, gráfica y revistas especializadas a nivel nacional e internacional.

Actualmente la digitalización y plataformas mediales, llevó a la Fundación Bienal a desarrollar su plataforma en internet<sup>44</sup>, donde nuclea todas las actividades, acciones, diversos materiales de textos y audiovisuales, y hasta transmisiones en vivo; constituyéndose en un repositorio documental sobre la trayectoria de la Fundación Bienal del Mercosur. El equipo de prensa es el responsable de coordinar todas las acciones de comunicación, y está constituido por Ariela Dedigo (coordinadora de asesoría de prensa), Juliano Martins (periodista asistente) y Kixi Dalzotto (productora) (Fidelis y Tavares, 2015a), quienes a través de los enlaces redireccionan al visitante a los medios sociales administrados por la institución y desde los cuales se informa sobre el evento:

- Sitio: [www.bienalmercosul.art.br](http://www.bienalmercosul.art.br)
- Banco de imágenes: <http://goo.gl/Oxf8h9> (actualmente inactivo)
- Blog Educativo: <http://www.fundacaobienal.art.br/site/educativo/blog>

---

<sup>44</sup> [www.fundacaobienal.art.br/](http://www.fundacaobienal.art.br/)

- Facebook: facebook.com/bienalmercosul
- Twitter: @bienalmercosul
- Instagram: instagram.com/bienalmercosul

Además cuentan con el *Núcleo de documentación e investigación* coordinado por el investigador Francesco Souza Settineri y Lucas Stroher Schultz (pasante) (Fidelis y Tavares, 2015a), quienes asisten a los equipos curatoriales con documentaciones existentes en la biblioteca de la fundación.

Para el desenvolvimiento de la plataforma curatorial en estudio, además de los equipos ya mencionados, tienen incumbencia otros grupos de trabajo a cargo de profesionales responsables de la activación del centro de programación para actividades y visitas guiadas (4 personas); coordinación de mediación (10 personas); equipo de dialogantes-mediadores (82 personas), arquitectura y museografía (6 personas), construcción museográfica (20 personas), agencia de propaganda (1 empresa), gerencia de espacios expositivos, coordinación de producción ejecutiva (4 personas), producción ejecutiva (4 personas), producción (4 personas), asistente de producción (7 personas), equipo de museología (18 personas), montaje e instalación de obras (31 personas), proyecto luminotécnico (2 personas), coordinación iluminadores (2 personas), técnicos iluminadores (9 personas), asistentes de iluminación (4 personas), fotografía (1 empresa), equipamiento (1 persona), transporte y logística de obras de arte (6 personas), despacho aduanero (2 empresas), seguro de obras de arte (1 compañía) (Fidelis y Tavares, 2015a).

Los agentes, las áreas con sus roles y equipos de trabajo desde los cuales se activa el funcionamiento de cada sector como instrumento de mediación, y las instituciones – entre las cuales se encuentra un grupo que se desenvuelve como mediador para las gestiones, y otro que contiene en sus instalaciones las exposiciones y actividades de la bienal– tienen la responsabilidad del funcionamiento de la operatividad en la XBM para ser visitada por todos.

Es fundamental destacar la importancia que adquiere la planificación del proyecto operativo de la escena artística, como el ámbito por medio del cual la plataforma curatorial, en este caso de la XBM, se constituye en el marco para el despliegue de los agentes involucrados en la esfera de la gestión; y así hacer posible ubicar al público en la expansión los mensajes de una Nueva América como estrategias de producción de sentido de la bienal al mundo del arte.

#### 5.4. Producción de sentido en la XBM

La producción de sentido en la XBM fue conducida por los dos grandes proyectos, curatorial y educativo, que dan sustento a la plataforma curatorial y su consecuente incidencia en la esfera de la artefactualidad. Ambos proyectos son el andamiaje conceptual desde el cual se operativizan las estrategias planificadas por los equipos curatoriales, quienes dirigen las acciones para la selección de artistas, productores y artefactualidades exhibidas en las ocho exposiciones; los encuentros de formación educativa y curaduría; el conjunto de publicaciones y material de difusión; y los recursos financieros.

La plataforma curatorial “Mensajes de una Nueva América”, como ya se mencionó, alcanzó su despliegue mediante los cuatro campos conceptuales (Fidelis, 2015)<sup>45</sup>, Jornada de la Adversidad, la Insurgencia de los Sentidos, el *Desapegamento* de los Trópicos y la Jornada Continua, en los cuales se desarrollaron ocho exposiciones en distintas locaciones con 646 producciones artísticas de 263 artistas representantes de 20 países.

El proyecto curatorial incidió sobre el ámbito de la *esfera de la artefactualidad* concentrando su actividad en el propio desarrollo *curatorial*, es decir la investigación, planificación y diseño de los diálogos y discusión que llevan a concretar todas las acciones (curatoriales, exposiciones y expográficas) a realizarse durante este periodo de tiempo.

El desarrollo curatorial es ejercido por un agente *curador*, cuyo rol es “operar como un mediador-facilitador de las relaciones de los artistas con la institución (...) en este rol su tarea resulta ser de gran eficacia para recoger con razonable oportunidad los indicios del espíritu tendencial de una coyuntura determinada” (Mellado, 2013, p. 174-5) y además “tienen la función de traductores y facilitadores en la configuración de esos mercados y, al mismo tiempo, la capacidad de transformar agendas” (Giunta, 2011, p. 259) artísticas- culturales.

Es importante el rol y actividades del curador, ya que es uno de los agentes fundamentales que a través de sus procesos delinean la escena artística. Por intermedio del accionar en el desarrollo de proyectos en cuyo esquema intervienen varios agentes y

---

<sup>45</sup> Ver apartado 4.2. de esta tesis.

acompañados de un plan para financiamiento y recursos, implementan la plataforma curatorial articuladamente en el sistema del arte contemporáneo.

Estas investigaciones curatoriales muestran sus resultados en el territorio de las exposiciones, allí despliegan temas que dejan al descubierto la experiencia de la discusión por medio de los mensajes y sus formas retóricas, que en este caso permiten desentrañar el cuestionamiento acerca de la construcción ficcional de América, en un marco propositivo de (re)lecturas para la discusión de las interpretaciones arribadas.

El procedimiento curatorial del caso de estudio se estructuró a partir del concepto de *yuxtaposición*<sup>46</sup>, a través del cual se plantean mecanismos que guían las proposiciones conceptuales y establecen relaciones desde aspectos formales, técnicos, procedimientos, sintácticos y semánticos. La dinámica de este proceso consiste en confrontar entre artefactualidades individualmente o conjuntos de producciones que, puestas en una relación dialógica unas con otras, van delineando las discusiones o diálogos en el espacio.

La curaduría aplicó procedimientos de selección de artistas, productores y artefactualidades, y establece definiciones conceptuales que son organizadas en cuatro campos conceptuales (CC)<sup>47</sup>. Por su propia naturaleza, estos procedimientos tienden a ser arbitrarios, con el fin de constituir la visibilidad pública del conjunto de producciones artísticas seleccionadas desde la planificación y proyectadas en los espacios arquitectónicos determinados.

En estos procesos de selección de la producción artística se activa la dimensión de artísticidad, cualidad otorgada por agentes del sistema del arte –museos, críticos, historiadores, representaciones de países del Mercosur y principalmente los curadores– mediante las decisiones (referidas a los términos, condiciones, contextos y entorno) en que esta producción poética adquiere la condición necesaria para ser arte.

De este modo, Fidelis, Tavares y equipo, diseñaron el proyecto curatorial organizado en cuatro CC, por los cuales delinearon el modo de disponer las configuraciones de las exposiciones mediante ejes organizacionales, temas-conceptos y propósitos definidos

---

<sup>46</sup> Como ya se dijo, *yuxtaposición* como un procedimiento para combinar o asociar elementos dispuestos uno junto a otro, sin superposición de modo que no se oculten parcialmente. En el contexto de la plataforma curatorial XBM, se entiende como el modo en el cual ubican a las producciones seleccionadas, al lado, inmediato o adyacente, y de este modo se provoca una tensión por la proximidad de las obras y sus respectivas configuraciones visuales que orientan la producción de sentido buscada para dirigir al público en el evento.

<sup>47</sup> Fidelis (2015), ver abordajes realizados en el Capítulo 4.

para cada campo y exposiciones; y se constituyen así en los principales activadores para la producción de sentido y consecuentemente, ejercen una sólida incidencia en la esfera de la artefactualidad y la bienal.

A continuación se presentan los esquemas analíticos de cada campo en donde se encuentran los datos obtenidos y organizados según parámetros comunes como eje organizacional del campo, denominaciones de las exposiciones y proyectos, temas, propósitos, locación y datos cuantitativos como cantidades de artistas, artefactualidades y países representados; con la intención de exponer la trama de sentido diseñada para ser visible en el transcurso del evento.

Los componentes descritos en este segmento, Jornada de la Adversidad, la Insurgencia de los Sentidos, el *Desapegamiento* de los Trópicos, son puestos en acto a través de la experiencia estética, y tal como menciona Rebentisch, “está necesariamente vinculada al *continuum* del tiempo histórico debido a su constitutiva referencia al mundo (...) la experiencia estética misma es también históricamente cambiante” (2011, p. 85). Es en el transcurrir de la expectación en donde resuenan las discusiones puestas en diálogo y que, junto a los paratextos que se encuentran a disposición del espectador público de la bienal, dejan embriones para la acción de (re)lectura de otros posibles relatos de una “Nueva América”.

La expectación es la consecuencia más importante que pretenden alcanzar las estrategias de producción de sentido, y como bien dice la autora “*cualquier* experiencia de una obra de arte, como ya observó Adorno, ‘depende de su ambiente, su función y, literal y figuradamente, su lugar’” (Rebentisch, 2011, p. 63-64). Es por esto que adquiere importancia el diseño expográfico y museográfico en la adecuación y transformación de los espacios arquitectónicos, para ofrecer el mejor ambiente para esta instancia de expectación senso-perceptiva con las artefactualidades seleccionadas.

Simultáneamente tiene lugar otra línea estratégica de la bienal que es el proyecto educativo, conformado por un programa de formación profesional, un programa educativo con acciones y material educativo, y un proyecto editorial. Con las sucesivas ediciones, los equipos de trabajo supieron capitalizar la institucionalidad adquirida en el ámbito educativo, siendo hoy un eje importante al momento de la planificación del evento.

El proyecto educativo delineado y creado por Cristián Gallegos, responsable de trazar las acciones y proyectar el material educativo, tal como se describe en el capítulo anterior, es donde se recupera el sentido buscado por estos espacios durante el

desarrollo de la bienal. A continuación se expone el esquema analítico organizado de acuerdo a los parámetros de los CC.

(continúa en la siguiente página)

**Tabla 4. Campo Conceptual 1 Jornada de la Adversidad**

|                             |   |  |   |
|-----------------------------|---|--|---|
| CC1                         | Jornada de la Adversidad. Lema “ <i>Da adversidade vivemos!</i> ” Oiticica (1967)   |  |   |
| Eje organizacional          | Política de la adversidad<br>Vectores referenciales: precariedad, dificultad, resistencia y generosidad creativa, desarrolla los principios de una “pedagogía de la memoria” (CC4). |  |   |
| Exposiciones / Proyectos    | Biografía de la vida urbana   | Modernismo en Parallaxe  | Antropofagia Neobarroca   |
| Tema                        | Relaciones entre los flujos de comunicación como plataforma creativa para la reflexión sobre el espacio urbano.   | Visibilizar las múltiples percepciones en torno a la modernidad expandida por el territorio latinoamericano.                     | Ejemplificación de la <i>Antropofagia Cultural</i> y <i>Neobarroca</i> en la actualidad.  |
| Propósito                   | Propiciar una experiencia artística acerca del fracturado proceso de urbanización de América Latina.  | Propone una visión revisionista de las artefactualidades, teorías y manifiestos artísticos que redefinen el proyecto modernista. | *Recupera aportes de A. Carpentier <i>Barroco Americano</i> “redefiniendo al Barroco como un estadio de espíritu”; y de O. de Andrade con el <i>Manifiesto Antropofágico</i> .<br>*Propone un abordaje interrelacional para repensar el segmento de producción y entrelazar las formas del Barroco histórico con la contemporaneidad. |
| Locación                    | MRGdS   | MARGS  | SC  |
| Artistas participantes      | 62  | 93   | 67 artistas y 5 autores desconocidos  |
| Artefactualidades exhibidas | 137 y 3 acciones artísticas   | 163  | 122   |
| Países representados        | 13  | 11   | 12  |

Tabla 4. Esquema analítico del Campo Conceptual 1- Plataforma curatorial “Mensajes de una Nueva América” elaborado a partir de los datos recopilados. Fuente: Fidelis y Tavares, 2015a.



**Tabla 5. Campo Conceptual 2 La insurgencia de los sentidos**

|                                |   |  |
|--------------------------------|---|--|
| CC2:                           | La insurgencia de los sentidos. Expansión interpretativa no tradicional hacia una relación multidireccional de la percepción entre el espectador y la artefactualidad o acciones artísticas.  |  |
| Eje organizacional             | (re)dimensión de la experiencia estética a partir de los sentidos.  |  |
| Exposiciones/<br>Proyectos     | Olfativa: el olor en el arte  | Aparatos del cuerpo  |
| Tema                           | Modelo para pensar sobre la contaminación, diversidad e hibridismo.   | Múltiples abordajes en relación a las cuestiones del cuerpo, vestimenta y aparatos.  |
| Propósito                      | <p>*Presentar artefactualidades modernas y contemporáneas de América Latina que privilegian manifestaciones antioculares.</p> <p>*El olor como estrategia interpretativa para facilitar la expectación o experiencia artística.</p> <p>*Hacer visibles los quiebres artísticos cuestionando los principios canónicos.</p> | <p>*Arte y cuerpo, la vestimenta, accesorios e instrumentos son reflejo y síntoma de época.</p> <p>*La vestimenta y su aparato como instrumento para discutir cuestiones de la historia del arte: derivaciones culturales, hibridismo, influencias transnacionales, pos-colonialismo y exotismo.</p> |
| Locación                       | UdG   | UdG  |
| Artistas<br>participantes      | 30  | 26   |
| Artefactualidades<br>exhibidas | 43  | 50   |
| Países<br>representados        | 7   | 6  |

Tabla 5: Esquema analítico del Campo Conceptual 2- Plataforma curatorial “Mensajes de una Nueva América” elaborado a partir de los datos recopilados. Fuente: Fidelis y Tavares, 2015a.

**Tabla 6. Campo Conceptual 3 El desapegamiento de los trópicos**

|                             |  |   |  |
|-----------------------------|--|---|--|
| CC3                         | El <i>desapagamento</i> de los trópicos. Visibilidad y legibilidad de las producciones artísticas para su inscripción en la historia del arte.   |   |  |
| Eje organizacional          | Conformar un conjunto de producciones determinantes para formar una historia del arte.   |   |  |
| Exposiciones / Proyectos    | El polvo y el mundo de los objetos;  | Marginália de la forma  | Plataforma síntesis  |
| Tema                        | Vivimos en un “ <i>tiempo de polvo</i> ”.  | margen + Tropicália (Oiticica), <i>marginália</i> de la forma con la intención de renovar la narrativa de la historia del arte.   | Perspectiva curatorial de la X Bienal del Mercosur “Mensajes de una Nueva América”.  |
| Propósito                   | *Investiga la realidad material de los objetos y su impacto en la forma artística, metafórica y material.<br>*Realidad material de los objetos, la constitución de la forma y sus transformaciones a través del tiempo.<br>*Repertorio historiográfico de fragmentos de problemas artísticos a través del polvo. | *Investigar el estado inquietante existencia de las formas, obteniendo un lugar para dislocar su existencia en el reino de los objetos.<br>*Proposiciones artísticas con fuerza conceptual.<br>*Exploración de las producciones por medio de laberintos de opciones y posibilidades.<br>*Cuestiona aspectos canónicos: estético, políticos, social, biográfico. | *Promover la interconexión a partir de las producciones referenciales de esta exposición con las artefactualidades que integran las 7 exposiciones de la bienal.<br>*Distinguir un conjunto de operaciones conceptuales emergente de las posibilidades de interrelación entre los circuitos expositivos. |
| Locación                    | UdG  | UdG   | IL   |
| Artistas participantes      | 36   | 25  | 9  |
| Artefactualidades exhibidas | 110  | 47  | 11   |
| Países representados        | 8  | 7   | 3  |

Tabla 6. Esquema analítico del Campo Conceptual 3- Plataforma curatorial “Mensajes de una Nueva América” elaborado a partir de los datos recopilados. Fuente: Fidelis y Tavares, 2015a.

**Tabla 7. Campo Conceptual 4 La jornada continua**

|                         |   |   |   |
|-------------------------|---|---|---|
| CC4                     | La jornada continua. Formación educativa en lo curatorial<br>Promover la reflexión sobre la re-escritura de la Historia del Arte desde América Latina.  |   |   |
| Eje organizacional      | Desarrollar estrategias de mantención y consolidación del proceso de legibilidad de la producción artística de América Latina   |   |   |
| Exposiciones / Proyecto | Escuela experimental de curaduría.  | Proyecto editorial.   | Programa educativo “Posibilidades de lo imposible”.   |
| Propósito               | <ul style="list-style-type: none"> <li>* Generar un espacio para la reflexión teórica como praxis de las tareas esenciales del ejercicio curatorial.</li> <li>* Producir una vinculación académica – práctica que apuesten a la transdisciplina de conocimiento artístico con una concepción ArtEducación.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>*Producir catálogos, guías y material del programa educativo</li> <li>*<i>Programa educativo – Posibilidades de lo imposible</i>, diseñar y planificar las acciones para los encuentros con profesores y artistas.</li> <li>*Promover instancias de activación de procesos de pensamiento en ArtEducación bajo el concepto “experiencia de la memoria”.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>* Cuestiona barreras físicas y/o mentales creadas por el público en el campo del arte y educación.</li> <li>* Experiencia de la memoria, concepto que guía el trabajo pedagógico.</li> <li>* Diseño de experiencias particulares para la construcción de la memoria colectiva.</li> <li>* Acciones educativas realizadas: caja de investigación; espacio dialogante; tu camino, mi camino, nuestro camino; objetos cruzados, según las posibilidades.</li> </ul> |
| Locación                | IG - IC   | CCEV  | CCEV- UdG – MARGS- SC-  |

Tabla 7. Esquema analítico del Campo Conceptual 4. Plataforma curatorial “Mensajes de una Nueva América” elaborado a partir de los datos recopilados. Fuente: Fidelis y Tavares, 2015a.

El proyecto editorial es parte del CC 4, La Jornada Continua (Fidelis, 2015), y continúa el proceso de consolidación en la editorialidad del arte, en el cual las publicaciones adquieren cada vez más protagonismo como instrumento de permanencia para los proyectos curatoriales de las bienales. Es decir, la instrumentación paralela al programa expositivo como un sistema de comunicación editorial, y desde el cual se dialoga con los espectadores en el período de tiempo que dure la exposición, se vuelve más significativo posterior al evento, se constituye en un agente más del mundo del arte. Como señala Mellado, en el después de la exhibición:

La noción de exhibición se ha disuelto y los formatos de visibilidad de las prácticas de arte deben buscar otros soportes. Sobre todo si entendemos que un gran caudal de obras se plantean en términos relacionales o contextuales, redefiniendo el concepto de público. (2013, p. 158)

Todo esto trae como consecuencia la instancia de visibilidad, y con ella una estrategia de legibilidad que perdura un tiempo después de transcurrido el evento. Esta instancia atemporal postevento logra que el proyecto operativo continúe legible, y muestra como resultado la visibilidad del conjunto de discursos y producciones paratextuales plasmados en el proyecto editorial.

El proyecto editorial busca causar el efecto de permanencia del proyecto operativo en la escena artística, para que a través de las (re)lecturas el conjunto de discursos y producciones paratextuales permanezcan reflejadas en los productos que conforman la propuesta editorial, en este caso compuesta por:

- Catálogo de la exposición, *Mensajes de una Nueva América*, de dos volúmenes, con una extensión de mil páginas, que contiene el registro de las producciones exhibidas, detalles de autores y ensayos.
- Material educativo para profesores *Baú de Pesquisa. Programa Educativo, Possibilidades do Impossível* (Caja de investigación. Programa educativo, Posibilidades de lo imposible) con una extensión de 180 páginas en formato digital de libre acceso.
- Libro de las actividades de la *Escola Experimental de Curadoria* (Escuela Experimental de Curaduría) de 500 páginas.
- Libro *Possibilidades do Impossível: Arte, Educação, Diálogos e Contextos* (Posibilidades de lo Imposible: Arte, Educación, Diálogos y Contextos), 504 páginas.

En efecto, este agente editorial otorga permanencia a los proyectos expositivos cuya duración es limitada, y además es un instrumento tangible que deja registro en el tiempo como política para la trayectoria del evento. La producción editorial provee un andamiaje indispensable para fortalecer las escenas locales y regionales, ya que son instrumentos de visibilidad para las instituciones y empresas que acompañan el evento en sus diversas figuras.

De esta manera se cierra el recorrido por los mecanismos a través de los cuales se implementan las acciones tendientes a la producción de sentido en la XBM, develando cómo se entrelazan los campos conceptuales y cada una de las exposiciones y proyectos para hacer visible y (hasta en cierto momento) tangible al público-espectador las (re)lecturas de los *Mensajes de una Nueva América* diseñados en la plataforma curatorial de la bienal.

### **5.5. Escenario de la contemporaneidad en la esfera de la artefactualidad**

La XBM visibilizó un escenario de la contemporaneidad artística a partir de la implementación de las estrategias formuladas desde la plataforma curatorial, llevadas a cabo por los agentes, y de esta manera fueron exhibidas producciones y acciones artísticas (intervenientes en esta edición) como el conjunto de artefactualidades que constituyen el microsistema artístico para esta edición de la bienal.

Todo este escenario es el resultado de la activación de los mecanismos implementados para promover una relación diálogo-discusión-investigación de las prácticas artísticas en conexión, entre los distintos espacios donde se exponen para conformar los “Mensajes de una Nueva América”. La respuesta a estas relaciones son impulsadas a través de una serie de investigaciones, desarrollos de modelos curatoriales, exposiciones, expografías, formación educativa y editorial, y una trayectoria organizacional que arrojan como resultado una trama configuracional específica, impactando en la definición de la esfera de la artefactualidad.

El inicio de la trama comienza con el desarrollo de *investigaciones* sobre relatos curatoriales existentes hasta el momento, que en cuyos abordajes plantean posibles historias del arte de América Latina y que a partir de allí permiten conformar nuevas proposiciones para (re)lecturas de la historia del arte desde este lugar.

Los resultados de las investigaciones llevan a poner en funcionamiento desarrollos de *modelos curatoriales* en donde se contemplaron las conexiones artísticas desde la museología, red de colecciones e interrelaciones artísticas, dimensionando también a las

*exposiciones* como el territorio donde se despliegan los mensajes mediante los ejes de la política de la adversidad, la (re)dimensión de la experiencia estética a partir de los sentidos, y la conformación de producciones referenciales para su inscripción en la historia del arte.

El conjunto de producciones seleccionadas fueron organizadas en función de la *expografía*, que a través de los mecanismos de yuxtaposición impulsó un modelo laberíntico, combinando la política-concepto-significado-productividad curatorial, para llegar a la construcción de otros medios de negociación del espacio con las artefactualidades, y la inclusión de experiencias senso-perceptivas.

Un núcleo importante dentro de esta trama es la *formación educativa*, la capacitación a profesionales de las artes como agentes de activación en las exposiciones y en las escuelas con la continuidad de las propuestas pedagógicas, además del desarrollo *editorial*, materiales orientadores para profesores-público, y catálogos como instrumento de visibilidad posterior al desarrollo del evento.

La permanencia del evento es producto de una continuidad en la consolidación en las *relaciones interinstitucionales* por medio de las locaciones, espacios con aportes de recursos humanos y financieros; y que además desde la *perspectiva organizacional* contempla la diplomacia cultural, producción del evento, coordinación de mediadores (guías de exposiciones y actividades educativas), gerencia de espacios expositivos, museografía (arquitectura y construcción), museología, montaje (instalación e iluminación), equipamiento, transporte de obra, propaganda, seguros y logística internacional.

Este proceso relacional que se acaba de enunciar trae implícitas decisiones que están definidas curatorialmente, es decir, la disposición de las producciones artísticas es intencional y tiene una meta, orientar al público en la expectación a partir del modo de disponer unas frente a otras, y en el sentido de yuxtaponer, se ponen a consideración proposiciones tales como disposiciones conceptuales, dimensiones políticas-históricas-ideológicas y formales, entre otras.

A su vez, el mecanismo de yuxtaposición, es el instrumento para abrir nuevas líneas interpretativas en la artefactualidad o en un conjunto de producciones artísticas, así como para el entendimiento de la historia en general o la historia específica del arte, cuyo propósito es visibilizar y poner en acto como estrategia la bienal como dispositivo.

El proyecto operativo de la escena artística contiene una pluralidad de voces que evocan a la reflexión material sobre un acontecer de acciones y procesos heterogéneos

que son posibles por la activación de la cadena de agentes en el ámbito referencial de una economía del dispositivo bienal, cuya meta es gestionar y orientar los comportamientos, los gestos y pensamientos de los espectadores y públicos.

Todos los agentes del sistema del arte descritos en este capítulo, intervienen en la X Bienal de Mercosur, y son justamente ellos, quienes configuran, consolidan y movilizan el campo del arte, delineando el escenario de la contemporaneidad. Es en el territorio de la bienal como dispositivo, en donde se promueven los espacios de acuerdos, negociaciones de agendas, mercado y prestigios del capital artístico global.

El proceso relacional expuesto hasta el momento es el recorrido por la configuración de la plataforma curatorial, y son los resultados del proceso de análisis de las fuentes consultadas en el marco de la investigación para esta tesis doctoral, que permiten hacer visible una trama dinámica, relacional y flexible de agentes e instituciones del sistema artístico.

Por todo lo expuesto hasta aquí, es posible decir que la X Bienal del Mercosur brinda un escenario para el despliegue de las esferas de producción, gestión y artefactualidad, y las acciones que llevadas a cabo, buscan posicionar la artefactualidad y los agentes en la escena artística; y en consecuencia el evento reúne determinadas condiciones de legitimación a través de la interacción de agentes que por medio de sus roles e instrumentos otorgan visibilidad en el tiempo.

## CONCLUSIONES

En los capítulos precedentes se expuso el proceso de indagaciones realizadas para la tesis *Poéticas Contemporáneas. Sobre las estrategias de la X Bienal del Mercosur 2015*, cuyo objetivo era analizar las estrategias de producción de sentido desplegadas en la X Bienal del Mercosur, indagando el modelo expositivo bienal como dispositivo para la visibilidad del arte contemporáneo de la región.

El haber asistido a varias ediciones de la bienal, y otras seguirlas por sitio web y medios sociales, me posiciona como testimoniante, en tanto mi asistencia al espacio no se perfilaba en esos contextos con un carácter académico, sino en mi rol de artista y gestora universitaria. A la vez, como habitante de Misiones –que presenta por su ubicación geográfica e intercambios socio-culturales, demográficos y económicos, tanto históricos como actuales, una dinámica relacional con el sur de Brasil– en el trayecto de la investigación me posicioné como analista y testigo, y en tal sentido, los resultados de esta tesis también se escriben desde tales roles.

El sostenido desarrollo de la Bienal del Mercosur (doce ediciones) hace saber al mundo del arte que desde este centro periférico en la región de Río Grande del Sur, hay dinámicas de producción, existen trayectorias de producción y hasta innovaciones en las prácticas artísticas gestadas desde este cono sur latinoamericano. Esto se suma al respaldo otorgado por el proyecto geopolítico Mercosur al microsistema del arte, considerado un principal aliado estratégico en política cultural bilateral, y pensarlo en estos términos fue fundamental para la trayectoria de acciones desarrolladas por más de treinta años para la integración cultural entre los países de Argentina, Paraguay, Uruguay, Chile y Brasil. Así, la ciudad de Porto Alegre sostiene, geopolíticamente hablando, la referencialidad de la Bienal del Mercosur, trazando una trayectoria en el escenario artístico en esta región periférica de América.

La bienal es un claro instrumento de posicionamiento cultural para la ciudad de Porto Alegre como organizadora, para Brasil como país anfitrión y, para la región de Mercosur y América del Sur, produciendo réditos económicos y valor simbólico que posiciona a Porto Alegre en el circuito del turismo cultural latinoamericano y mundial



(cuyos indicadores arrojaron un significativo flujo de 420.634 visitantes a la XBM) (FBAVM, 2019)<sup>48</sup>, además de contribuir legitimando el evento en la región con la Ley de Incentivo a la Cultura como marcos normativos de mecenazgo cultural, transformándose así en un importante sistema de activación para los distintos sectores de la economía.

Estudiadas y analizadas las condiciones que caracterizan el evento artístico bienal, resulta que la X Bienal del Mercosur se adscribe a las consideraciones de bienalización referidas a la *periodicidad* (Genealogía de la Bienal del Mercosur); *transnacionalidad* (coexisten producciones de varios países, agentes de distintas nacionalidades se desplazan por un tiempo); *espectacularización* (museografía escenográfica, difusión-medios tecnológicos); *relación libre* (política, social, cultural); y desarrollo de *centros periféricos* como la ciudad de Porto Alegre en relación al carácter internacionalista de San Pablo y Buenos Aires.

Asimismo reunió las características de *pluralidad*, en los términos de Bydlen (Meyric-Hughes, 2008), ya que cumplió con las características de independencia curatorial y continuidad administrativa (trayectoria de la Fundación Bienal del Mercosur), es inclusiva, tuvo presente a las culturas minoritarias y expuso (re)lecturas de relatos heredados, impulsó renovados abordajes curatoriales y comunicaciones con el público, promovió proyectos interactivos y efímeros, presentó un fuerte énfasis en la idea y proceso; y por último, conformó equipos curatoriales transnacionales.

En el recorrido de investigación para la tesis doctoral, la figura de *agentes* fue analizada desde la perspectiva de Dickie (2005) y Bulhões (2014), que permitió entender al agente como el sujeto que tiene la capacidad para hacer (obrar) en el sentido que realiza la acción. Este aspecto se advierte en la XBM, en tanto conformó un equipo curatorial, una red de agentes que fueron convocados por el director de la Fundación Bienal del Mercosur, y cuya constitución jerárquica comprendió a un curador jefe, un curador adjunto y un equipo de curadores integrado por siete profesionales de las artes, todos ellos responsables de la planificación y activación de las acciones necesarias para el desarrollo del evento.

El estudio realizado confirma el proceso de rotulación (Bulhões, 2014) realizado por estos agentes (sujetos e instituciones) a partir del diseño curatorial, instrumento desde el

---

<sup>48</sup> La información aquí relevada está disponible en sitio oficial de la Fundación Bienal del Mercosur. Para la utilización de datos en esta tesis se realizó una traducción propia.

cual fueron definidas las producciones exhibidas en el microsistema del arte, produciendo un acto de señalamiento e inscripción sobre los artefactos a los cuales adjudica el rol de artefactualidad (Dickie, 2005), es decir, obra de arte.

El acto de rotulación, señalamiento e inscripción, fue retomado a partir de las producciones institucionalizadas, comprendiendo las que pertenecen a colecciones de museos, galeristas, fundaciones y cuentan con una trayectoria de exposición en eventos artísticos internacionales, y a las cuales se sumó otro conjunto de producciones perteneciente a colecciones de los propios artistas que aún no habían adquirido este estatus de artísticidad. Las más de 600 producciones que conformaron *Jornada de la Adversidad*, *La insurgencia de los sentidos* y *El desapegamiento de los trópicos* adquieren así las condiciones de institucionalidad para su recepción y visibilidad como programa desde un centro periférico cuya prioridad histórica indica la existencia de un microsistema del arte.

La concepción de esferas del arte (Di Marco, 2010) fue el modo a través del cual reconocer, en el interior de la XBM, a los agentes involucrados, identificando a cada uno de ellos como artistas, curadores, educadores, mediadores, historiadores y críticos del arte, para luego establecer la red de relaciones, su consecuente conformación y coexistencia de esferas. Así se propuso una configuración denominada *esferas de la producción, gestión y artefactualidad*, en cuyos espacios de acción se entablan las dinámicas relacionales que otorgan el sesgo necesario de institucionalidad, y de esta manera fue posible el abordaje de estudio en el microsistema del arte.

La *esfera de la producción* se presentó como la articuladora del eje productor-práctica artística, puesto que es el ámbito en donde se genera la producción artística para su posterior posicionamiento en la escena. Los agentes artista-productor y su producción artística se ubican en esta esfera y son el principio de la circularidad (posición que ocupa dentro de la estructura institucional específica en donde las producciones artísticas tiene su ser) en la escena artística de la XBM. El resultado de esta esfera reunió a 263 artistas y 5 autores desconocidos cuyos países de procedencia eran Chile, Paraguay, Cuba, México, Uruguay, Argentina, Colombia, Venezuela, Bolivia, Ecuador, Guatemala, Perú, Costa Rica, Panamá, Nicaragua, El Salvador, Puerto Rico, Jamaica, Honduras y Brasil con la mayor representatividad. Así consiguió constituirse en un crítico repertorio para el estudio de productores artísticos a partir de los cuales se delinea y posiciona la nueva historia del arte de América Latina desde el

siglo XVIII al presente, señalando las proposiciones estéticas no eurocéntricas que desde la periferia del Mercosur son presentadas al mundo del arte.

La *esfera de la gestión* representa una etapa organizacional establecida desde el eje agente-instituciones-público con el fin de promover la mediación, para ubicar al público en el marco del proyecto operativo propiamente dicho. A través del diseño de instrumentos que ubicaron al espectador en el proyecto operativo de la XBM, los registros indicaron 420.000 visitantes, número que superó la media diaria de visitas de la IX edición y las visitas totales de las I, II y VII Bienal del Mercosur. El público accedió a materiales como planos-guías, visitas guiadas, audio guías, textos curatoriales, mediaciones en las salas expositivas y catálogos; todo ello involucró a 18 instituciones de arte-educación y 24 grupos de profesionales (más de 250 personas) y 23 instituciones todas brasileras, cuyos aportes económicos posibilitaron el despliegue del evento. En cambio las organizaciones de las XXXII Bienal de São Paulo 2016 y LVI Bienal de Venecia del 2015, representaron un tercio de la participación de agentes e instituciones de la empleada por la XBM.

El principal agente de la XBM fue el curador general Gaudêncio Fidelis, historiador del arte especializado en arte brasiler moderno y contemporáneo y arte de América latina, y que anteriormente fue curador adjunto de la V Bienal del Mercosur 2005 y realizó curadurías en instituciones del arte de Rio Grande del Sur (Brasil). Su trayectoria en proyectos curatoriales sobre arte moderno y contemporáneo de América Latina es su principal respaldo para el ambicioso proyecto de volver al origen de la Bienal del Mercosur, y así (re)escribir la historia del arte desde este espacio como revalorización de la producción artística en la región, directrices adoptadas por los agentes como coleccionistas, críticos de arte, marchante y gestores culturales; quienes median con las instituciones museísticas, fundaciones, galerías, diplomacias culturales para los permisos y préstamos de las producciones. En todos ellos, se identifican los actos de rotulación que brindaron las condiciones de institucionalización para las producciones y acciones artísticas exhibidas, siendo las exposiciones el territorio propicio desde el cual los actos producidos adquirieron visibilidad y experiencia mediante el despliegue de las estrategias planificadas para la producción de sentido.

Simultáneamente, en las acciones del programa pedagógico, los agentes educadores y mediadores consolidaron vínculos con instituciones educativas de la ciudad de Porto Alegre que, sumado a la sinergia producida en el transcurrir del evento, impulsó la creación de nuevos diálogos entre actores educativos, públicos y agentes del sistema

artístico acompañadas del proyecto editorial que nucleó un conjunto de materiales orientadores y catálogos, y fue el medio de visibilidad permanente, durante y luego del desarrollo del evento. El *Material para profesores*, es un ejemplo de la permanencia más allá de la bienal como mediación para la construcción dialógica entre curaduría, el arte y la educación, ya que brinda al profesor de arte herramientas para investigar y así elaborar propuestas para el aula en donde producir conexiones multidisciplinares como otras maneras de entender el arte y otro lugar a partir del cual acercarse a los “Mensajes de una Nueva América”.

La *esfera de la artefactualidad* se diferenció por el despliegue de la trama configuracional de la XBM con su principal componente, la plataforma curatorial, como el instrumento que instala al eje artefactualidad-proyecto operativo en la escena artística, espacio a donde confluyeron todas las acciones de los agentes para el plan estratégico del evento denominado “Mensajes de una Nueva América”. La especificidad de esta fue la confluencia de los relatos existentes sobre la historia del arte de América Latina con perspectivas no eurocéntricas, nucleando a un conjunto de producciones cuyo sustrato es historiográfico y no cronológico, y otorgó el carácter museográfico al evento. Por otro lado, se sumaron las producciones artísticas actuales elegidas como los modos de señalamientos y proposiciones para la (re)escritura de la historia del arte de América Latina, resultando las exposiciones el terreno donde se produjeron las conexiones entre las artefactualidades y, consecuentemente, reflejaron los mensajes de la XBM como despliegue de visibilidad para el sistema del arte.

En las proposiciones para la (re)escritura de la historia del Arte de América Latina se reconoce la línea fundante del modelo curatorial desde el cual fueron posicionadas las (re)lecturas desde América. Así, se tejieron los relatos de la Antropofagia cultural y el neobarroco como una estrategia de mestizaje, además de una revisión de las formas artísticas a partir de los modernismos en los países de la región y las investigaciones sobre los sentidos más allá de la mirada, ampliando la dimensión sensorial de la expectación artística. Estas (re)lecturas están presentes a través de las producciones que conformaron las exposiciones de la bienal como el territorio en donde se desplegaron conceptualmente los mensajes como fue la política de la adversidad, la conformación de producciones referenciales para su inscripción en la historia del arte, y un conjunto de obras que permitieron (re)dimensionar la experiencia estética a partir de los sentidos para una expansión interpretativa no tradicional, priorizando producciones cuya relación fuera multidireccional y antioculares.

Los mecanismos de yuxtaposición fueron la estrategia expográfica definida por el curador Fidelis, que a través del modelo laberíntico donde prevalece la combinación entre aspectos políticos, conceptos y significados, las exposiciones adquirieron el espacio de negociación para renovadas combinaciones y asociaciones entre las producciones y las experiencias senso-perceptivas bajo la insurgencia de los sentidos. En esta configuración de los relatos, se identifica un espectro de referencialidades como el entrelazamiento de las formas del barroco histórico con las contemporáneas, ubicados en la exposición Antropofagia Neobarroco; los revisionismos de la modernidad expandida en el territorio y el fracturado proceso de urbanización en América Latina visibles en las muestras *Biografía de la vida urbana* y *Modernismo en Paralaxe*; el olor como estrategia interpretativa multidireccional expuestas en *Olfativa, el olor del arte*; y en el segmento *Aparatos del cuerpo*, que postulaba la vestimenta, aparatos y accesorios del cuerpo como instrumentos para orientar las discusiones sobre derivaciones e influencias culturales en esta región.

Consecuentemente, la decisión expográfica asignó un lugar a las producciones (individuales y colectivas) en el evento, y con eso generó un acto de deslocalización de las prácticas. Ese desplazamiento a contextos que promueven un intercambio entre las producciones, bajo un carácter cuestionador por los usos de formas, contenidos y sentidos en los múltiples modos de indagación propuestas desde las prácticas artísticas exhibidas, provocó nuevos actos de (re)lectura y (re)escritura de los mensajes de una Nueva América del Arte al mundo.

En el campo conceptual El *desapegamiento* de los trópicos (mediante las exposiciones El polvo y el mundo de los objetos –36 artistas y 110 obras–, *Marginália* de la forma –25 artistas y 47 obras– y Plataformas síntesis –9 artistas y 11 obras–) que la mitad de las producciones artísticas no estaba institucionalizadas y fueron cedidas por los artistas, es decir, no integraban colecciones y acervos de museos, y es por ello que su incorporación a esta escena artística acentuó la intencionalidad de brindar visibilidad para el estatus de artísticidad. Una consecuencia para este conjunto de obras –el 70 % son brasileras– fue que alcanzaron su inscripción en la (re)escritura de la historia del arte de América, por las condiciones generadas a través de la XBM y los agentes del microsistema del arte.

El arte institucionalizado en la bienal es entendido como poética contemporánea, siendo ese “otro” modo de señalar o ese modo distinto de establecer una proposición discursiva desde las posibilidades que brinda el arte (materiales y procedimientos), pero

que en esa confluencia de elementos, emergen otras proposiciones discursivas involucrando al público. Esta condición de poética está presente en las situaciones corporales de “Aparatos del cuerpo” destacando las realizadas por Laura Miranda, Arthur Bispo Do Rosario, Flavio de Carvalho, Laura Lima, Lygia Clark, Wilson Cavalcante, todos de Brasil; Carlos Spatuzza de Paraguay; Benvenuto Chavajay de Guatemala. En “Olfativa: el olor del arte” se distinguieron Alexander Vogler, José Rolando Lima, Hélio Oiticica, Lygia Pape y Juraci Dórea todos de Brasil; Oswaldo Maciá de Colombia; Fritzia, Irizar de México; Patricia Wich de Paraguay y Saidel Brito Lorenzo de Ecuador. En algunas propuestas, de los artistas Didi Maia Rosa, André Petry; Niura Bellavinha; Nuno Ramos; Shirley Paes Leme de Brasil; Raquel Bessio de Uruguay; Gabriel de la Mora de México; que conformaron la exposición “El polvo y el mundo de los objetos”, las transformaciones del material a través del tiempo fueron forma y metáfora de ese objeto. En todos estos casos hay algo distinto a lo existente, por lo tanto el resultado alcanzado es consecuencia de las operatorias estratégicas configuradas por la red de agentes involucrados en el evento artístico.

El despliegue de la escena artística XBM sobre el territorio delimitado por el dispositivo bienal, permitió el reconocimiento e identificación de la trama de interrelaciones existente al interior de las esferas de producción, gestión y artefactualidad. Las interrelaciones de agentes con las producciones artísticas, textos curatoriales y publicaciones produjo una naturaleza *flexional* (Dickie, 2005) cuyos elementos se curvan unos sobre los otros, se presuponen y se apoyan mutuamente produciendo intersecciones estructurales. De esta manera, es otorgada la institucionalidad a la configuración de producciones de sentidos, siendo esta trama de factores, el resultado de la circularidad del microsistema del arte que va configurando su persistencia en el tiempo.

Así, es sobre este proyecto artístico cultural donde despliegan materializaciones de las (re)presentaciones artísticas por medio de eventos, exposiciones y acciones artísticas, sustentando configuraciones para las producciones de sentidos como estrategia de circulación de una política cultural bilateral; a la vez del permanente trabajo colectivo y colaborativo de la profesionalización de los agentes mediante formación, práctica, intercambios de agendas y acuerdos de cooperación bilateral, a fin de adquirir mayor visibilidad, jerarquización y reconocimiento del constante trabajo en el campo.

Entonces, pensando en los procesos de consolidación de la escena artística, y a partir de este estudio, es posible postular que uno de los caminos es el trabajo en red entre los múltiples agentes, instituciones, estamentos gubernamentales y privados; y pensar cómo, a través de las esferas del arte existentes en nuestro territorio, se diseñan y planifican proyectos curatoriales (programas artísticos) con el fin de acrecentar y profundizar la escena artística con experiencias superadoras de expectativa y de este modo, redimensionar el sentido otorgado (hasta el momento) a las producciones y acciones artísticas.

La intersección de las esferas de producción, gestión y artefactualidad, es la zona en donde se produjo el microsistema en el cual el proyecto operativo de la escena fue inscripto por las estrategias de producción de sentidos y las configuraciones de visualidades. De este modo, se constituyeron las poéticas, programa operativo que orientaron y situaron la lectura en redes discursivas que inscribieron legibilidad al trazado del escenario en la XBM. En consecuencia, se determinaron los circuitos que establecen encuadres para las poéticas contemporáneas, y desde cuya deslocalización se instaló la mirada de otra forma, redescubriendo diálogos, y señalando que todos los flujos relacionales y artefactuales puestos en fricción en la bienal como dispositivo son, desde un espacio marginal y regional como es la X Bienal del Mercosur, arte.

Finalizada esta instancia, quedan caminos abiertos para futuras indagaciones. Una línea inmediata de investigación será avanzar en el análisis expográfico/museográfico con el objetivo de detectar el modo en que se establecen las conexiones entre los diversos elementos discursivos (producciones y acciones artísticas, paratextos de sala y acciones educativas) que constituyen la exposición y sus aportes a la estructura del campo conceptual como instrumento de contribución para la (re)escritura de los mensajes de una Nueva América.

Otra línea de investigación, será el estudio sobre la proyección del discurso *(re)lectura de la Historia del Arte en América Latina* finalizada la XBM, a partir de interrogantes preliminares: ¿existe una continuidad en las posteriores ediciones de la bienal? ¿En qué medida las producciones textuales (publicaciones, críticas, libros, investigaciones) y proyectos curatoriales continúan activando la generación de aportes para la “renovación de la narrativa de la historia del arte en América Latina” desde el anclaje Mercosur?

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2011). Qué es un dispositivo. *Sociológica*, 26 (73), 249-264.  
<http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/112/103>
- Alberro, A. (ed.) (2011). *¿Qué es arte contemporáneo hoy? Simposio internacional*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza-UPNa.
- Almeida, J. F. A. (2011). *A especificidade da Arte Publica na 5ª Bienal do Mercosul-Porto Alegre* [Tesis de doctorado, Universidad Federal de Rio Grande del Sur].  
<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/55343>
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1975). *El autor como productor*. Madrid: Taurus.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*, Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brea, J. L. (2005). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. En J. L. Brea (comp.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (p. 5-14). Madrid: Akal.
- (2009). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC.
- Brito e Mello, C. de (2009). Escena abierta. Propuesta para teorizar en *RAMONA. Revista de artes visuales*, (93), 47- 53.
- Bulhões, A. A., Vargas da Rosa, N., Rupp, B. y Fetter, B. (2014). *As novas regras do jogo da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk.
- Bulhoes, M. (2016). Los megaeventos Bienal de Artes Visuales del Mercosur. *Revista de Teoría del Arte*, (4), 11-26.  
<https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/40420/41966>
- Butin, H. (ed.) (2009). *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Madrid: Esp. Abada.



- Castro Flórez, F. (2012). *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentadas del extraño mapa artístico conceptual*. Madrid: Akal.
- Castro, E. (2004). *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires. Prometeo / Ed. UNQ
- Danto, A. (1986) El fin del arte, en *El paseante*, (22-23), 1995, 30-54.  
(2013). *¿Qué es el arte?* Buenos Aires: Paidós.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Di Marco, G. (2010). *Apunte sobre historia del arte y su sistema: una mirada desde las ciencias de la comunicación*. Córdoba: Advocatus.
- Eco, U. (1962). *Obra abierta* (2ª edición, 1992). Buenos Aires: Planeta Agostini.  
(1970). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- Escobar, T. (2008). Zonas transitorias: la resistencia del arte en tiempos globales, en *Arte, crítica e mundialização* (pp. 57-73). Sao Paulo: Imprensa Oficial do Estado.  
(2015). *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Fidelis, G. (2005). *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul.  
(2015) Mensagens de uma Nova América e a genealogía de uma plataforma curatorial. En Fidelis, G. y Tavares, M. (eds.) *Mensagens de uma nova América* (pp. 30-141). Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuales do Mercosul.
- Fidelis, G. y Tavares, M. (ed.) (2015a). *Mensagens de uma Nova América*. Vol. 2. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuales do Mercosul.  
(org.) (2015b)- *Escola Experimental de curadoria*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuales do Mercosul.
- Fleck, R. (2014). *El sistema del arte en el siglo XXI: museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Buenos Aires: Mardulce.
- Gallegos, C., Fidelis, G., Tavares, M. y Losada V. (org.) (2015). *Possibilidades do Impossível: Arte, Educação, Diálogos e Contextos*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuales do Mercosul.
- Gallegos, C. y Losada V. (org.) (2015). *Baú de Pesquisa. Programa Educativo Possibilidades do Impossível*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuales do Mercosul.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.

- García Canclini, N. (2011). Mercosur: La bienal de la desglobalización. *Revista Porto Arte*, 18 (31), 165-167.  
<https://www.seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/37954/24454>
- García Fanlo, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Partei Rei-Revista de Filosofía*, 74, 1-8.  
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>
- Gardner A. (2015). Bienales al borde, o una mirada a las bienales desde las perspectivas del sur. *Errata#14: geopolíticas del arte contemporáneo* (2), 70-91.  
[//issuu.com/revistaerrata/docs/errata\\_14/83](http://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_14/83)
- Giunta, A. (2011a). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericanos*. Buenos Aires, Arg. Siglo XXI.
- (2011b). El glamour de los archivos, en A. Alberro (ed). *¿Qué es arte contemporáneo hoy? Simposio internacional* (pp. 89-114). Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza- UPNa.
- Groys, B. (2014). Introducción: Poética vs Estética. En *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (pp. 9-19). Buenos Aires: Caja Negra.
- Grupo Selva Negra (2009). Reseña panorámica en *RAMONA. Revista de artes visuales*, (93), pp. 43- 45.
- Guasch, A. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Guasch, A. (2003). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales*, (1), 8-16. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf>
- Hall, S. (1980). *Culture, media y language*. Londres: Hutchinson.
- Heinich, N. (2017). *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro.
- Hernández Chong Cuy, S. (2013). *9 Bienal do Mercosul*. Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. <https://www.fundacaobienal.art.br/bienais/9%C2%AA-Bienal-do-Mercosul>.
- Itaú Cultural (8 de mayo 2017) *Manifiesto Antropofágico*.  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo339/manifesto-antropofago>
- Jiménez, J. (2002). *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos.
- Jiménez, M. (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Lambré, T. (Coord.) (2007). *Diccionario María Moliner* (Vol. 2). Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.
- Luz, P. C. V. (2012). *Representações culturais na Bienal de Artes Visuais do Mercosul: o estatuto da fotografia e a expressão do sujeito social* [Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Rio Grande del Sur].  
<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/3893>
- Mellado, J. P. (2015). *Escenas locales. Ficción, historia y política en la gestión de arte contemporáneo*. Santa María de Punilla, Curatoría Forense.
- Mellado, J. P. (2013). *Escritura funcionaria. Ensayos sobre políticas de gestión en arte y cultura*. Córdoba: Curatoría Forense.
- Mesquita, I. (2002). BIENAI BIENAI BIENAI BIENAI BIENAI BIENAI.  
*Revista USP*, (52), 72-77. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i52p72-77>
- Meyric-Hughes, H. (2008). A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização, en M. Bertoli y V. Strigger (ed.) *Arte, crítica e mundialização* (pp. 19-43). Sao Paulo: Imprensa Oficial do Estado.
- Michaud, Y. (2003) *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: FCE.
- Mitchell, W. J. T. (2002). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios visuales*, (1), 17-40.  
<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/mitchell.pdf>
- Morethy Couto, M. (2012). La cuestión latinoamericana en las Bienales realizadas en Brasil. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 10, (2017).  
[http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=258&vol=10](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=258&vol=10)
- Motta, G. K. (2005). *Entre olhares e leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003* [Tesis de maestría, Universidad Federal de Rio Grande del Sur].  
<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/16796>
- Nancy, J-L. (2014). *El arte hoy*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Oliveras, E. (ed.) (2009). *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador*. Buenos Aires: Emecé.
- Rebentisch, J. (2011). Autonomía y progreso en el arte contemporáneo. En Alberro, A. (ed.), *¿Qué es arte contemporáneo hoy? Simposio internacional* (pp. 57-87). Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza-UPNa.

- Roca, J. (6 de diciembre de 2009). Domesticando el modelo bienal. *Revista Plus 6*.  
<http://revistaplus.blogspot.com.ar/2009/12/domesticando-el-modelo-bienal.html>
- Roca, J. (2011). *8º Bienal do Mercosul: ensaios de geopoética*. Porto Alegre: Brasil. Fundação Bienal do Mercosul.
- Romero, A. y Giménez, M. (2013). Prácticas políticas de las artes: problematizaciones en pos de un proyecto cultural latinoamericano. En A. Romero (et. al.) *Producción artística y políticas públicas en América Latina: coloquio de investigación* (pp. 12-30). Buenos Aires: IUNA.
- Sabino, C. A. (2010). *Cómo hacer una tesis y elaborar todo tipo de escritos*. Buenos Aires: Lumen/Hvmanitas.
- Samaja, J. (2004). *Proceso, diseño y proyecto en Investigación Científica. Cómo elaborar un proyecto sin confundirlo con el diseño ni con el proceso*. Buenos Aires: JVE.
- Savloff, L. (2017). Los proyectos curatoriales de la Bienal del Mercosur. Sus primeras tres ediciones, en *Boletín de Arte*, (17), pp. 59-65. ISSN 2314-2502.
- Smith, T. (2011). Arte contemporáneo: remodelismo, transiciones, traducción. En A. Alberro (ed.) *¿Qué es arte contemporáneo hoy?- Simposio internacional* (pp. 19-56). Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza-UPNa.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Szurmuk, M. y Mckee, R. (Coords.) (2009). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.
- Tavares, M. (2015). Uma proposta de interpretação da arte da América Latina através dos meandros da memória. En G. Fidelis y M. Tavares (org.) (2015) *Mensagens de uma Nova América* (Vol. 2, pp. 730-741). Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuales do Mercosul.
- Thornton, S. (2009). *Siete días en el mundo del arte*. Buenos Aires: Edhasa.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.
- Varga da Rosa, N. (2014). O estado e o empresariamento do sistema da arte. En Bulhões, A. A., Vargas da Rosa, N., Rupp, B. y Fetter, B. (2014). *As novas regras do jogo da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk.
- Zátonyi, M. (1990). *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires: Nobuko.

## Web

ArteReflexoes (febrero, 2019). *Maria Amelia Bulhões*.

<https://www.ufrgs.br/artereflexoes/site/about/>

Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul (octubre, 2015). Press Kit X Bienal del

Mercosur. <http://www.fundacaobienal.art.br/>

Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul (enero, 2019).

<http://www.fundacaobienal.art.br/bienais/10%C2%AA-Bienal-do-Mercosul>

## ÍNDICE DE FIGURAS, IMÁGENES Y TABLAS

### Figuras

| N.º | Título   | Apartado | Página |
|-----|--|----------|--------|
| 1   | Mundo del arte, microcosmo del arte contemporáneo  | 2.3      | 40     |
| 2   | Agentes del sistema del arte   | 2.5      | 46     |
| 3   | Escenario del arte   | 3.2      | 55     |
| 4   | Cartografía de la bienalización  | 3.3      | 58     |
| 5   | Localización de la plataforma curatorial   | 4.2.1    | 87     |
| 6   | La Jornada de la Adversidad  | 4.2.2    | 89     |
| 7   | Mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico de Biografía de la Vida Urbana        | 4.2.2.a  | 91     |
| 8   | Mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico de Modernismo en <i>Paralaxe</i>      | 4.2.2.b  | 93     |
| 9   | Mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico de Antropofagia Neobarroca            | 4.2.2.c  | 96     |
| 10  | La insurgencia de los sentidos   | 4.2.3    | 99     |
| 11  | Mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico de Olfativa, el olor en el arte       | 4.2.3.a  | 101    |
| 12  | Mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico de Aparatos del cuerpo                | 4.2.3.b  | 103    |
| 13  | El <i>Desapagamento</i> de los Trópicos  | 4.2.4    | 105    |
| 14  | Mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico de El polvo y el mundo de los objetos | 4.2.4.a  | 107    |
| 15  | Mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico de <i>Marginália</i> de la forma      | 4.2.4.b  | 110    |
| 16  | Mecanismo de yuxtaposición propuesto para el diseño expográfico o museográfico de Plataforma Síntesis                | 4.2.4.c  | 112    |
| 17  | Esferas del arte en la XBM   | 5.1      | 124    |

## Imágenes

| N.º | Descripción  | Apartado | Página |
|-----|--|----------|--------|
| 1   | Ingreso a la exposición Biografía de la Vida Urbana en el MRGdS  | 4.2.2.a  | 92     |
| 2   | Fragmento de la exposición Biografía de la Vida Urbana en el MRGdS                                       | 4.2.2.a  | 92     |
| 3   | Vista de una de las salas que constituyó la exposición Modernismo en <i>Paralaxe</i> en el MARGS         | 4.2.2.b  | 94     |
| 4   | Vista de una de las salas que constituyó la exposición Modernismo en <i>Paralaxe</i> en el MARGS         | 4.2.2.b  | 94     |
| 5   | Vista de una de las salas que constituyen la exposición Antropofagia Neobarroca en el Santander Cultural | 4.2.2.c  | 97     |
| 6   | Vista de una de las salas que constituyen la exposición Antropofagia Neobarroca en el Santander Cultural | 4.2.2.c  | 97     |
| 7   | Vista de una sala perteneciente a la exposición Olfativa, el olor en el arte en la UdG                   | 4.2.3.a  | 101    |
| 8   | Vista de una sala perteneciente a la exposición Olfativa, el olor en el arte en la UdG                   | 4.2.3.a  | 102    |
| 9   | Vista de una sala perteneciente a la exposición Aparatos del cuerpo en la UdG                            | 4.2.3.b  | 104    |
| 10  | Vista de una sala perteneciente a la exposición Aparatos del cuerpo en la UdG                            | 4.2.3.b  | 104    |
| 11  | Vista de una sala perteneciente a la exposición El polvo y el mundo de los objetos en la UdG             | 4.2.4.a  | 108    |
| 12  | Vista de una sala perteneciente a la exposición El polvo y el mundo de los objetos en la UdG             | 4.2.4.a  | 108    |
| 13  | Vista de una sala perteneciente a la exposición <i>Marginália</i> de la forma en la UdG                  | 4.2.4.b  | 110    |
| 14  | Vista de una sala perteneciente a la exposición <i>Marginália</i> de la forma en la UdG                  | 4.2.4.b  | 110    |
| 15  | Vista de una sala perteneciente a la exposición Plataforma Síntesis en el Instituto Ling                 | 4.2.4.c  | 112    |
| 16  | Vista de una sala perteneciente a la exposición Plataforma Síntesis en el Instituto Ling                 | 4.2.4.c  | 113    |

## Tablas

| N.º | Título  | Apartado | Página |
|-----|---|----------|--------|
| 1   | Clasificación y consideración de la bienalización           | 3.3      | 61     |
| 2   | Genealogía de la bienal del Mercosur                        | 3.6      | 74     |
| 3   | Esquema plataforma curatorial                               | 4.1      | 78     |
| 4   | Campo Conceptual 1. Jornada de la Adversidad                | 5.4      | 136    |
| 5   | Campo Conceptual 2. La insurgencia de los sentidos          | 5.4      | 137    |
| 6   | Campo Conceptual 3. El <i>desapagamento</i> de los trópicos | 5.4      | 138    |
| 7   | Campo Conceptual 4. La jornada continua                     | 5.4      | 139    |

## ANEXO

### ARTISTAS EXPOSITORES EN LA X BIENAL DEL MERCOSUR

#### PORTO ALEGRE, BRASIL, 2015

#### **Campo conceptual 1. Jornada de la Adversidad**

##### *A. Exposición: Biografía de la Vida Urbana*

Lugar de exposición: Memorial de Rio Grande del Sur (MRGdS)

Artistas: 62

Adriano Acosta - Albano Afonso - Alexander Apóstol - Alfredo Jaar - Allora y Calzadilla - Almandrade - Ana Flores - Ana Norogrande - André Petri - Andrés Marroquín Winkelmann - Andrés Orjuela - Antonio Caro - Augusto de Campos - Britto Velho - Carlos Castro Arias - Cícero Dias - Cildo Meireles - Claudio Tozzi - Diego Melero - Didonet Thomaz - Ding Musa - Dona Conclon and Jonathan Harker - Eduardo Haesbaert - Felipe Ehrenberg - Flavio Cerqueira - Frantz - Galeno - Giancarlo Scaglia - Huanchaco - Iván Navarro - João Modé - José Carlos Martinat - Julio Plaza - Kukuli Velarde - Leonardo Finotti - Luis Paulo Baravelli - Lygia Clark - Marcelo Armani - Mario Rohnet - Miguel Rio Branco - Milton Machado - Montez Magno - Oswaldo Maciá - Paola Monzillo - Paul Ramírez Jonas - Paulo Bruscky - Paulo Climachauska - Paulo Nazareth - René Francisco - Romanita Disconsi - Rommulo Viera Conceição - San Poggio - Santiago Cao - Shirley Paes Leme - Tony Camargo - Véio - Víctor Meirelles - Waldemar Cordeiro - Walterio Iraheta - Wesley Duke Lee - Ximena Garrido-Lecca

Nº de artefactualidades expuestas: 137

**Actividades performáticas**, transcurridas fuera del espacio expositivo, y son: *Márgenes y (peri)ferias* (2015) de Santiago Cao (1974); *La democracia de una Nueva América. Esbozo de una arqueología de la sociología del Estado* (2015) de Diego Melero (1960); y el *Proyecto RED* (realizado desde el 2003) de Joao Modé (1961).

**Países representados:** Brasil- Venezuela – Chile – Estados Unidos – Cuba – Perú – Colombia – Argentina – Ecuador – México – España – Uruguay – El Salvador. [13]



A- Exposición: **Modernismo en *Paralaxe***

Lugar de exposición: Museo de Arte de Rio Grande do Sul - MARGS

Artistas [93]

Abraham Palatnik - Adán Vallecillo - Adolfo Estrada - Adrián Gaitán - Albano Afonso - Alberto Bitar - Almir Mavignier - Alvaro Seixas - Amílcar De Castro - Ana Norogrande - Analivia Cordeiro - André Petry - Antonio Días - Ascânio MMM - Augusto De Campos - Beatriz Dagnese - Britto Velho - Carlos Asp - Carlos Cruz-Diez - Carmelo Arden Quin - César Paternosto - Diego Masi - Diego Rivera – Dirnei Prates - Dudi Maia Rosa - Eduardo Haesbaert - Eduardo Terrazas - Federico Herrero - Feliciano Centurión - Felipe Cohen - Felipe Rivas - Ferreira Gullar - Flavio De Carvalho - Flavio Cerqueira - Flavio Morsch - Francisco Ugarte - Frantz - Franz Weissmann - Gabriel De La Mora - Gabriel Fernández Ledesma - Galeno - Germán Cueto – Guignard - Helio Oiticica - Horacio Zabala - Ibere Camargo - Iole De Freitas - Ione Saldanha - Iván Candeco - Jac Leirner - Jesús Rafael Soto - João Fahrion - João Osório Brzezinski - Joaquim Do Rego Monteiro - José Dávila - José Luis Falconi - José Resende - Juan Pablo Renzi - Judith Lauand - Julio Plaza - Karin Lambrecht - Leonilson - Lucio Fontana - Luiz Paulo Varabelli - Luiz Sacilotto - Lygia Clark - Lygia Pape - Macaparana - Mario Cravo Jr - Mario Rohnelt - Milton Kurtz - Milton Machado - Mira Schendel - Montez Magno - Nelson Leirner - Paulo Flores - Pedro Weingartner - Pía Camil - Rafael Alonso - Rodrigo Cass - Rodrigo García Dutra - Rubem Valentim - Saint Clair Cemin - Sérgio Camargo - Shirley Paes Leme - Tarsila Do Amaral - Tony Camargo - Véio - Vicente Do Rego Monteiro - Xavier Guerrero - Waldemar Cordeiro - Waltercio Caldas - Willys De Castro.

Nº de artefactualidades expuestas: 163

**Países representados:** Brasil – Honduras – Colombia – Portugal – Venezuela – Uruguay – Argentina – México – Costa Rica – Chile – Perú. [11]

B- Exposición: **Antropofagia Neobarroca**

Lugar de exposición: Santander Cultural – SC-

Artistas [67 y 5 autores desconocidos]

Anónimo (siglo XVIII – XIX) - Anónimo (siglo XIX) - Anónimo (1720) - Anónimo Taller Jesuítico (siglo XVIII) - Autor desconocido (Siglo XVI- misiones) - Adolfo Estrada - Adriana Minoliti - Adriana Varejão - Albano Afonso - Aleijadinho - Álvaro Barrios - Ana Norogrande - Andrés Bedoya - Ayrson Heráclito - Barrão - Beatriz Dagnese - Beatriz Milhazes - Britto Velho - Blanca González - Carlos Castro Arias - Carlos Zerpa - Daniel Lezama - Dirnei Prates - Dudi Maia Rosa - Emilia Sandoval - Federico Arnaud - Fernando Corona - Fernando Lindote - Francisco Goitia - Francisco Ugarte - Fredi Casco - Fritzia Irizar – Galeno - Gilda Vogt - Gilvan Samico - Gustavo Tabares - John Mario Ortiz - José Castellón - José Clemente Orozco - José María Jara - Juan Burgos - Kimani Beckford - Lygia Clark - Luiz Serbini - Luvier Casali - Marcia X - Marcio Sampaio - Marçal Athayde - Mario Röhnelt – Marisol Malatesta - Mestre Piranga - Moises Barrios - Mónica Restrepo - Naiana Magalhães - Oscar Figueroa - Paulo Bruscky - Pedro Américo - Ricardo Migliorisi - Rodrigo Cass- Rodrigo Matheus - Rosana Ricalde – San Poggio - Sandra Cinto - Saturnino Herrán - Shirley Paes Leme - Thiago Martins de Melo - Tunga - Vicente do Rego Monteiro - Wesley Duke Lee - Wilson Alves - Zenón Páez.

Nº de artefactualidades expuestas: 122

**Países representados:** Argentina – Brasil- Colombia – Bolivia – México – Venezuela – Uruguay – Panamá – Jamaica – Perú – Guatemala – Costa Rica. [12]

## **Campo conceptual 2. La insurgencia de los sentidos**

### **A- Exposición: Olfativa: el olor en el arte**

Lugar de exposición: Usina del Gasómetro – UdG-

Artistas [30]

Alexandre Vogler - Amélia Toledo - Angélica Pérez Germain - Antonieta Santos Feio - Antonio Manuel - Britto Velho - Daniel Lezama – Ding Musa - Dudi Maia Rosa - Ernesto Neto - Estevão Silva - Flávio Cerqueira - Fritzia Irizar - Helio Oiticica - João Castilho - José Ronaldo Lima – Juraci Dórea - Lygia Pape - Marcelo Silveira - Melissa Barbery Oswaldo Maciá - Pablo Lobato - Patricia Witch - Paulo Bruscky - Rubén Ortiz-Torres - Rubens Gerchman - Saidel Brito Lorenzo - Sandra Cinto - Shirley Paes Leme - Waltercio Caldas.

Nº de artefactualidades expuestas: 43

**Países representados:** Brasil – Colombia – Portugal – México – Chile – Paraguay – Cuba. [7]

### **B- Exposición: Aparatos del cuerpo**

Lugar de exposición: Usina del Gasómetro – UdG-

Artistas [26]

Ana Norogrande – Analivia Cordeiro – Andrés Matías Pinilla – Arthur Bispo do Rosario – Avatar Moraes – Benvenuto Chavajay – Berenice Gorini – Carlo Spatuzza – Flávio de Carvalho – Iberé Camargo – Iole de Freitas – Jac Leirner – Javier Castro y Luis Gárciga – Jhafis Quintero – Laura Lima – Laura Miranda – Leopoldo Plentz – Leticia Parente – Lygia Clark – Macaparana – Marcos Benitez – Nazareth Pacheco – Regina José Galindo – Shirley Paes Leme – Tony Camargo – Wilson Cavalcante.

Nº de artefactualidades expuestas: 50

**Países representados:** Brasil – Colombia – Guatemala – Paraguay – Cuba – Panamá. [6]

### **Campo conceptual 3. El desapagamento de los Trópicos**

#### **A- Exposición: El polvo y el mundo de los objetos**

Lugar de exposición: Usina del Gasómetro – UdG-

Artistas [36]: Adriana Varejao - André Petri - Albano Alfonso – Barrão - Brígida Baltar - Camila Sposati - Carlos Castro Arias - Daniel Mallorquín - Daniel Monroy Cuevas - Daniela Seixas - Desio Noviello - Dudi Maia Rosa - Fritzia Aríza - Gabriel de la Mora - Gastón Ugalde - Georgia Kyriakakis - Ismael Monticelli - Jonás Arrabal - Karin Lambrecht - Lucas Simões - Manfredo de Souza Neto - Marisol Malatesta - Mauricio Kabstan - Miguel Rodríguez Sepúlveda - Niura Bellavinha - Nuno Ramos - Raquel Bessio - Raquel Stolf - Regina de Paula - Rodolfo Díaz Cervantes - Rulfo - Saint Clair Cemin - Servulo Esmeraldo - Shirley Paes Leme - Tiago Tebet - Walterio Iraheta.

Nº de artefactualidades expuestas: 110

**Países representados:** Brasil – Colombia- México – Bolivia – Perú – Nicaragua – Uruguay – El Salvador. [8]

#### **B- Exposición: *Marginália de la forma***

Lugar de exposición: Usina del Gasómetro – UdG-

Artistas [25]: Almandrade - Álvaro Barrios - Analivia Cordeiro - Andrés Marroquín Winkelmann - Carlos Asp - Dudi Maia Rosa – Eduardo Haesbaert - Fernando Lindote – Frantz - Gê Orthof - Helio Oiticica - Eloísa Schneiders da Silva - Ilsa Monteiro - Iole de Freitas - Jaido Marinho - Jorge Francisco Soto - Karin Lambrecht - Liuba - María Martins - Oscar Bony - Osvaldo Salerno - Santiago Roose - Solá Franco - Tony Camargo - Walter Lima

Nº de artefactualidades expuestas: 47

**Países representados:** Brasil – Colombia – Perú – Uruguay – Argentina – Paraguay – Chile. [7]

#### **C- Exposición: *Plataforma síntesis***

Lugar de exposición: Instituto Ling – IL-

Artistas [9]: Alberto Baraya - Brígida Baltar - Dudi Maia Rosa - Flavio Cerqueira - Gabriel de la Mora - Lygia Clark - Macaparana - Paulo Bruscky - Waldemar Cordeiro.

N.º de artefactualidades expuestas: 11

**Países representados:** Colombia, Brasil, México (3)