

De Libertà al Cile a All the World's Futures

Apuntes sobre Arte Latinoamericano y la Bienal de Venecia

Renata Ribeiro Dos Santos

[Abstract] The text weaves a series of notes and reflections on the presence of latin american art at the Venice Biennale, connecting aspects related to the conception and historical model of the event itself with the conformation of the "latin american art" category. It analyses the event Libertà al Cile (1974) – which announces the opening of the event towards the aesthetics margins – and this concept reconsideration at the 56th Biennial, All the World's Futures (2015).

El texto teje una serie de apuntes y reflexiones sobre la presencia del arte de América Latina en la Bienal de Venecia, relacionando aspectos relativos a la propia concepción y modelo histórico del evento con la conformación de la categoría de "arte latinoamericano". Se analiza el evento Libertà al Cile (1974) – que anuncia la apertura del evento hacia los márgenes estéticos – y la reconsideración de este concepto en la 56ª Bienal, All the World's Futures (2015).

Key Words: Libertà al Cile, All the World's Futures, Alfredo Jaar, Carlo Ripa di Meana, Okwui Enwezor.

América Latina, Arte, Bienal de Venecia

En 2013, el artista Alfredo Jaar presentaba en el pabellón de Chile (un espacio alquilado dentro del Arsenal) en la 55ª Bienal de Venecia una maqueta de los *Giardini della Biennale* que emergía a cada cierto tiempo de un estanque, exhibiendo una réplica perfecta de sus 28 pabellones pero en estado de ruina, cubierta por el fango "de la memoria". De acuerdo con el artista¹, su proyecto invitaba a que se repensara poéticamente el modelo de la Bienal:

«Ahogar los Giardini es abolir una jerarquía global caduca, en la esperanza que surja de las profundidades una Bienal redimida [...] Venezia es un llamado melancólico a pensar en cómo la cultura de hoy, compuesta de una compleja combinación de redes globales, puede llegar a representarse adecuadamente en un escenario mundial»².

Jaar termina sus apuntes para aquella obra de 2013, recordando que en 1986 fue el primer artista latinoamericano en participar de una selección para la exposición principal "internacional" de la Bienal: *Aperto*, comisariada por Achille Bonito Oliva y Thomas Sokolowski, que intenta "abrir" el modelo de la Bienal hacia la producción artística llamada periférica en aquel entonces. El mismo artista, casi tres décadas después, realiza una obra donde critica el modelo

¹ Jaar, A., *Notas sobre Venecia, Venecia*, 2013, Texto online: http://alfredojaar.net/venecia2013-press/pdf/note/Jaar_NotesOnVeneziaVenezia_05.25.2013_SPA.pdf, s.p., [11, 11, 2018].

² Jaar, A., *Notas ...op. cit.*

“ Por un lado está la Bienal de Venecia,
compleja por su envergadura, importancia y pervivencia histórica.
Por el otro lado encontramos el arte latinoamericano [...] y,
más específicamente, todos los temas transversales
que inciden en la promoción y en la representación
de esta producción más allá de sus fronteras. ”

de la Bienal y reivindica que los artistas luchen por «un modelo de Venecia que no sea una réplica de los desequilibrios de nuestro mundo»³.

La protesta por una representación en la cita veneciana que no evidenciara un modelo geopolítico separado por muros, barreras y desigualdades y que pusiera en evidencia el valor de la diversidad, también estaba en la raíz del proyecto de Santiago Sierra para el Pabellón de España en la edición 50ª de la Bienal en 2003. Sierra, que vivía en Ciudad de México desde mediados de los años 90, reprodujo en el pabellón una especie de parodia de la frontera: solamente ciudadanos portadores de pasaporte español podrían acceder a este pabellón. Sin excepciones, ni trampas. Sierra justificaba su proposición como una denuncia que refleja la frontera como una losa para miles de personas. Como ejemplo, el 80% de mexicanos que querrían saltar la frontera hacia Estados Unidos pero no por ningún sentimiento antipatriótico, sino movidos por el único objetivo de vivir en condiciones más o menos dignas⁴.

Para Rosa Martínez, comisaria responsable del Pabellón de España en aquel año, la obra de Sierra simboliza un muro que

«polariza a los espectadores de la Bienal a ambos lados de un escenario hipotético, y da forma a tensiones físicas y políticas que remiten a ese extraño territorio de ciudades y países blindados que define las exclusiones contemporáneas. A diferencia del existencialista y absurdo “muro de la nada” de Beckett, Sierra construye muros que muestran que las fronteras no se han abolido sino que se han consolidado»⁵.

On Translation: I Giardini de Antoni Muntadas, presentada en la edición de 2005 de la Bienal de Venecia, evidenciaba (o traducía) la propia historia de la institución pero también ponía de manifiesto el movimiento geopolítico de las viejas y nuevas potencias mundiales que el certamen veneciano reproduce. Además, la compleja obra presentada en el pabellón español, enseñaba como la Bienal – con sus núcleos iniciales y ampliaciones – constituía una micro ciudad, que reflejaba la lógica urbana de la ciudad italiana y por ende, los desarrollos urbanísticos contemporáneos impulsados por la globalización y por el turismo⁶.

³ Jaar, A., *Notas ...op. cit.*

⁴ García, A., “La España tapiada de Sierra sofoca Venecia”, en: *El País*, 15 de junio 2003.

⁵ Martínez, R., “La mercancía y la muerte”, en: Bienal de Venecia, *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia*, catálogo de la muestra, (Venecia, 15 de Junio al 2 de Noviembre, 2003), Madrid: Turner/ Ministerio de Asuntos Exteriores, 2003.

⁶ Para ampliar sobre la relación del urbanismo de la ciudad de Venecia con la Bienal, percibido y tra-

Estos son apenas algunos ejemplos de obras que ponen de manifiesto las modificaciones del entramado de la geopolítica internacional que han ocurrido de manera galopante en las últimas décadas del siglo XX y que siguen su curso en el siglo XXI. También es índice que estos artistas –latinoamericanos o latinos, elegidos por su pertinencia a este análisis – decidiesen explicitar estas relaciones y su imbricación en el mundo cultural justamente en la muestra de arte más antigua y una de las más importantes a nivel internacional.

Pero antes de entrar en las discusiones entre la Bienal de Venecia y su representación del modelo geopolítico, es necesario hacer una adenda a las modificaciones ocurridas a nivel internacional y global que propiciaron espacios para la cultura periférica en los países centrales occidentales, en el caso que estas brechas realmente hayan sido abiertas. Entretanto, cabe reconocer que al menos estas reconfiguraciones abrieron un campo de debate, ya sea por su inclusión o justamente por su ausencia.

Los años finales de las décadas de 1970 y 1980 fueron escenario de una reconfiguración determinante del panorama internacional, impulsado por acontecimientos concatenados de orden económico, político y social que irán a reforzar el interés por la producción de arte de regiones que, hasta aquellos momentos, poseían un espacio muy limitado dentro de las salas de exhibición de Europa y Estados Unidos. Esta redefinición ocurrió por la consolidación del proceso de globalización, que normalmente vemos asociado a un cambio en el plan económico y político, viéndose también reflejado en las esferas sociales y culturales, y que obviamente será sentido en las formas de la producción y del consumo del arte.

Es en este contexto en el que sucede el llamado “Boom del arte latinoamericano”: un incremento significativo de la atención brindada al “arte latinoamericano”, con el crecimiento sustancial de las exposiciones de arte enfocadas a enseñar aspectos del arte latinoamericano más actual. Sumado a este fenómeno, crecen también la investigación, las publicaciones y el coleccionismo.

Diversos autores e investigadores⁷ coinciden que fue Marta Traba, en los albores de la década de 1960, quien empezó a definir y teorizar una categoría artística que reunía a las producciones artísticas de los diversos países de América Latina. Traba, crítica y teórica argentino-colombiana, publicaría *La pintura nueva en Latinoamérica* en 1961. A partir de este momento, desde el terreno de la crítica y de la teoría, hubo un intento de analizar la producción latinoamericana como un “todo”, a partir de la manipulación de algunos conceptos básicos: la resistencia en el caso de Marta Traba, una vocación constructivista por Federico de Morais, la liberación vista por Néstor García Canclini, el pensamiento autónomo en el caso de Juan Acha o la adopción de nociones venidas de otros campos del pensamiento, como la teoría del pensamiento articulada por Mirko Lauer⁸.

ducido en la obra de Antoni Muntadas véase: Orzes, A., “La Bienal de Venecia y sus ciudades”, en: *Anales de la Historia del Arte*, v.24, 2014, pp. 201-220.

⁷ Acha, J., *Arte y Sociedad Latinoamericana: sistema de producción*, México: Fondo de Cultura Económica, 1979; Amaral, A., “Críticos de América Latina votan contra una bienal de Arte Latinoamericano”, en: *Re-vista del arte y la arquitectura en América Latina*, 2, junio 1981, pp. 36-41; y Olívar Graterol, D., “Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta”, en: *Semiosfera*, 2, 2014, pp. 172-195.

⁸ De Morais, F., *Artes plásticas da América Latina. Do transe ao transitório*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

De acuerdo con la renombrada crítica y comisaria venezolana Mari Carmen Ramírez⁹ las causas de la participación más creciente del arte latinoamericano en los contextos globales fueron el afianzamiento de gobiernos democráticos, la apertura del libre mercado, los esfuerzos por poner en marcha pactos interregionales de libre comercio, la utilización del arte como capital simbólico por parte de intereses privados y la aparición de las políticas neoliberales. Además, hubo una ampliación en la actividad cultural de las capitales artísticas latinoamericanas, una dinamización de nuevos ejes de interacción con los centros hegemónicos y un desplazamiento cada vez mayor de latinoamericanos a los centros dominantes de legitimación artística.

Debe destacarse, entretanto, que lejos de un “boom” de la actividad artística de toda la región – que se afianza en el uso totalizador del término latinoamericano – lo que se evidenció en estos momentos fue una legitimación individual de artistas, movimientos o escuelas de algunos de los países de América Latina. Se puede entender que esta selección estuvo definida por una serie de factores como el apoyo a la producción brindada por cada país o la existencia de redes de investigación y comisariado, más o menos consolidados. Es fundamental tener presente que la parcela de la producción seleccionada para trascender las fronteras fue aquella que se abría a posibles lecturas “globalizantes” y “desterritorializadas” o aquella que, por el contrario, seguía enmarcada en una simbología de lo “exótico” que la localiza en aquel espacio “periférico”.

Por otro lado, este incremento de las actividades relacionadas a la difusión y conocimiento del conjunto del “arte latinoamericano” se ha hecho sentir – o al menos, tuvo mayor visibilidad – en los terrenos centrales del sistema del arte: los países europeos y Estados Unidos. En este sentido, podemos citar una serie de eventos realizados por aquellas fechas que reafirman el aumento exponencial de interés central por la producción de arte latinoamericano. Haciendo un breve repaso, en 1987 se realiza *Imágenes de México Contemporáneo* en Fráncfort; *Arte de lo fantástico: América Latina 1920-1987* en el Indianapolis Museum of Art; y *Modernidad: arte brasileño del Siglo XX* en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. El año de 1988 es escenario de *El espíritu latinoamericano: Arte y Artistas en los Estados Unidos, 1920-1970* en el The Bronx Museum of Arts, de la innovadora muestra *Proyectos brasileños* en el P.S.1 del MoMA y *Brasil YA* en las ciudades alemanas de Leverkusen y Stuttgart. Cierra la década de 1980 la enciclopédica exposición *Art in Latin American (1820-1980)*, organizada en la Hayward Gallery de Londres, vista posteriormente en el Palacio Velázquez en Madrid en 1990. Entrada la década de 1990 y siguiendo su curso en el siglo XXI crecen sustancialmente las actividades, sean exposiciones, bienales o la inauguración o readaptación de espacios con esta inclinación¹⁰.

⁹ Ramírez, M. C., “Contexturas: lo global a partir de lo local”, en: Jiménez, J., Castro, F. (ed.). *Notas del arte latinoamericano*, Madrid: Editorial Tecnos; Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, de la Generalitat Valenciana, 1999, pp. 69-82.

¹⁰ Para ampliar sobre el tema del aumento de actividades positivas de arte latinoamericano a nivel global, centrándose principalmente en España y Portugal – países que reflejan la mayor complejidad de relaciones poscoloniales con las naciones latinoamericanas –, véase: Ribeiro dos Santos, R. *Veinte años de arte contemporáneo latinoamericano en el ámbito ibérico (1992-2012): vías de actuación y proyecciones*. Tesis Doctoral defendida en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2017.

Dentro de este juego de inclusiones de representación cultural globalizante, al “otro lado” podríamos ubicar la Bienal de Venecia. La configuración y desarrollo de los *Giardini* pueden compararse con un micromodelo de las relaciones políticas y sociales que se configuraron globalmente en los últimos y convulsos 120 años. En la creación de la Bienal de Venecia en el año 1895 el único espacio expositivo era el *Palazzo delle Esposizioni* que exhibía tanto la obra de artistas italianos como de creadores extranjeros. Sin embargo, pronto se observó la necesidad de ampliar los espacios expositivos debido principalmente, a la voluntad de que hubiera más espacio para los artistas extranjeros, dando una mayor visibilidad por ende a los artistas italianos. De modo que, a partir de 1907 se planteó la autorización y la construcción de los pabellones nacionales dentro del perímetro de *Giardini*. La concesión del terreno estuvo predispuesta a la presentación y aprobación de un proyecto de construcción del espacio. Una vez construido, todos los encargos de mantenimiento y conservación correrían a cargo del gobierno del país extranjero¹¹.

La investigadora Anita Orzes¹², en un interesante trabajo sobre la relación entre los pabellones de la Bienal y la ciudad de Venecia, destaca tres “oleadas” de construcciones de espacios expositivos dentro del recinto oficial. Los primeros pabellones nacionales, construidos justo después de su autorización, fueron los de propiedad de las potencias políticas de inicio del siglo XX: Bélgica (1907), Alemania, Hungría y Gran Bretaña (1909); y Francia y Holanda (1912). Un segundo momento, ocurrió en pleno régimen fascista italiano, con la construcción de espacios para España (1922), Estados Unidos (1930), Dinamarca y Suiza (1932) y Austria (1934). Pasada la II Guerra Mundial creció el interés por tener un local perenne dentro de *Giardini* que no se pudieron conceder permisos a todas las naciones que lo solicitaron. Solamente en esta tercera “ola” se construyeron los primeros pabellones de países de América Latina, empezando por Venezuela (1954), Uruguay (1960) y Brasil (1964).

En la ampliación del área “oficial” de la Bienal hacia el *Arsenale*, otros estados y asociaciones de América Latina lograron un espacio. Otros países organizaron y organizan sus muestras en la amplísima red de eventos colaterales, con pabellones situados en espacios “no oficiales” del evento y que, dependiendo de su ubicación, tendrán más o menos visibilidad. Para ejemplificar el traslado constante de los pabellones nacionales, encontramos el caso de Argentina, que únicamente obtuvo un espacio en el *Arsenale* en 2013. Anteriormente, tuvo que alquilar ubicaciones fuera del área “oficial”, como en el *Fondaco dei Tedeschi*, en 2001 o el *Palagraziussi* (antiguo *Oratorio S. Filippo Neri alla Fava*) en 2005. O como un caso más extremo todavía, el de México que solamente ha logrado organizar su primera muestra individual en el Palacio Rota Ivancich¹³ en 2009.

¹¹ Mulazzani, M., *I Padiglione della Biennale di Venezia*, Milán: Electa, 2004 y Orzes, A., “La Bienal de Venecia y sus ciudades”, en: *Anales de la Historia del Arte*, v. 24, 2014, pp. 201-220.

¹² Orzes, A., “La Bienal ... *op. cit.*”, pp. 201-220.

¹³ Se presentó la obra de Teresa Margolles, comisariada por Cuauhtémoc Medina, con una exposición intitulada *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Para ampliar sobre el tema, ver: Bosco, R., “Sangre mexicana en Venecia. Teresa Margolles lleva a la Bienal la huella de la violencia del narcotráfico”, en: *El País*, 2 de julio de 2009., y Martínez, R., “What else could we speak about Teresa Margolles at the Mexican pavilion”, en: *Art in America*, 9 de junio de 2009, texto online: <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/what-else-could-we-speak-about-teresa-margolles-at-the-mexican-pavilion/>, s.p., [11, 11, 2018].

Para la investigadora Orzes este deambular de los pabellones nacionales en la ciudad

«demuestra la existencia de una jerarquía tanto en los participantes – los que poseen un pabellón dentro del recinto y los que tienen fuera – como en los países que no acuden. El gap geopolítico entre los países pobres y los países ricos es evidente durante la exposición: los países que poseen un pabellón dentro de I Giardini representan el 24% de la población mundial y acaparan el 83% del PIB mundial. Aquellos que se sitúan fuera corresponden al 34% de la población mundial y su contribución a dicho PIB es del 9%. Finalmente, los países que no participan representan el 42% de la población y contribuyen sólo con el 8% a la economía mundial»¹⁴.

Siendo la ciudad de Venecia la más antigua y considerada una de las más representativas para sentir el pulsar de la producción de arte más reciente, resulta al menos curioso que siga manteniendo la estructura organizativa dividida por las representaciones nacionales. Aunque, esto podría justificarse como ya se ha mencionado anteriormente, en el hecho de que el evento en su identidad más “clásica” sea un espejo de las relaciones geopolíticas, culturales y del arte, desarrolladas en las últimas décadas.

Posiblemente debido a las fuertes críticas recibidas por este modelo y su inadecuación al contexto de inserción multicultural y periférica, varias de sus muestras internacionales centrales optaron por traer a la mesa de debate esta convivencia espacio-temporal de inquietudes y problemáticas reflejadas en el arte producida por artistas de los más diferentes y remotos sitios.

En este sentido, hay que nombrar la sesión *Aperto* que en su primera edición de 1980 estuvo a cargo de los comisarios Achille Bonito Oliva y Harald Szeemann. *Aperto*, con la intención de dar visibilidad al arte más emergente y, en consonancia con los discursos poscoloniales y multiculturales del momento, integró en la misma vitrina veneciana una serie de nombres y propuestas de artistas de áreas periféricas¹⁵. En este contexto y dentro del tema de la inclusión del arte latinoamericano, que nos concierne en este texto, el primer artista de la región fue incluido en *Aperto* recién en su edición de 1986.

De esta manera, lejos de reflejar la tendencia del “boom” internacional del arte latinoamericano – intuyendo que este realmente existió –, encontraremos solamente una mayor presencia latinoamericana en las exposiciones centrales de la Bienal de Venecia en las ediciones realizadas ya entrado el siglo XXI, como la 48ª y 49ª, ambas comisariadas por Harald Szeemann en 1999 y 2001 o, más particularmente, en la propuesta del director artístico Francesco Bonami del 2003, titulada *Sueños y conflictos. La dictadura del espectador*.

En lo que respecta a la relación entre el certamen veneciano y el arte de América Latina, hay que hacer un importante paréntesis en referencia a los pabellones impulsados por el Ins-

¹⁴ Orzes, A., “La Bienal ... *op. cit.* p. 205.

¹⁵ Hay que recalcar, por supuesto, que la sesión *Aperto* consolidó la transvanguardia italiana pero incluyéndola dentro del contexto global de la posmodernidad, al legitimarla y justificarla por la existencia internacional de esta tendencia que, para Bonito Oliva, restablecía los valores individuales del arte, pregonando un retorno de la figuración (y de la pintura) en contra la hegemonía de Estados Unidos y en una «relación dialéctica entre internacionalismo y regionalismo». Bonito Oliva, A., *Transavanguardia internazionale*, Milano: Politi, 1981; y Bonito Oliva, A., “La transvanguardia es hoy la única vanguardia”, en: *El País*, 13 de febrero de 1982.

tituto Italo-Latino Americano (ILLA) en colaboración con las Embajadas de los países de América Latina y teniendo el Instituto Goethe como socio institucional desde el 2011. El ILLA estrenó su pabellón en la edición del año 1972 reuniendo, desde entonces, la obra de varios artistas de la región, brindando espacio también a aquellos que no contaban con pabellones nacionales. De esta forma, hay que puntualizar que por sus pabellones pasaron las únicas propuestas que discutían específicamente la categoría de “arte latinoamericano”.

Al hacer un repaso por las exposiciones de la Bienal, vemos que el ILLA es el único espacio que representa el arte de un bloque regional. Con lo que, volviendo a los términos planteados anteriormente, podríamos deducir que la categoría de “arte latinoamericano” ha calado en la exhibición pero también, que tuvo la fuerza (política, histórica y económica) suficiente para consolidar su presencia en los eventos de las últimas cinco décadas¹⁶. El estudio de las narrativas de América Latina articuladas a través de las muestras impulsadas por los pabellones del ILLA es un tema de altísimo interés y actualidad que merecen ser tratado con la profundidad y complejidad necesarias.

En vista a este descompás – la proliferación a nivel internacional de la categoría “arte latinoamericano” y su tímida representatividad en la Bienal de Venecia – en este texto proponemos revisar dos momentos clave que acercaron el certamen italiano al arte de la región: la inusitada edición dedicada a Chile en 1974, *Libertà al Cile*, y la 56ª Bienal: *All the World's Futures* exhibida en el año 2015. La elección se explica por la apertura hacia los márgenes sentida en la edición de 1974, tratando coincidentemente de aspectos que afectaban a la región latinoamericana. Mientras que, en la edición de 2015, por la reivindicación de esta responsabilidad “globalizante” de la Bienal Internacional de Arte de Venecia, revisitando las referencias de 1974.

De *Libertà al Cile* a *Todos los futuros del mundo*

Carlo Ripa di Meana asumió la gestión de la Bienal de Venecia entre los años 1974 y 1978. Ripa di Meana, político con ideas abiertamente de izquierdas, comunistas y socialistas, intentó cambiar la estructura base de la Bienal. Buscaba una experiencia distinta entre el público y el arte, rompiendo con el carácter netamente mercantilista que creía haber absorbido la muestra. Aplicó, por ejemplo el “prezzo politico” con la intención de aumentar el público espectador, tanto como convertirlo de un espectador pasivo a un espectador activo¹⁷.

Para Caterina Iaquina¹⁸ los años de 1973 y 1974 fueron cruciales en el rumbo que toma-

¹⁶ En la última edición de la Bienal de Venecia, en 2017, no participó el ILLA, después de casi 50 años de la presencia ininterrumpida del pabellón latinoamericano organizado por el órgano. Por medio de una comunicación el ILLA explicada que la decisión de no participar fue tomada por no tener en tiempo las garantías financieras necesarias para la realización de la exposición. Véase Artishock. Bienal de Venecia 2017 no contará con el Pabellón Latinoamericano. 2017, texto online: <http://artishockrevista.com/2017/04/11/bienal-venecia-2017-pabellon-latinoamericano/>, s.p., [11, 11, 2018]; y León Veintemilla, M. V., “El Pabellón de América Latina no se presentó en la 57ª Bienal de Venecia”, en: *El Universo*, 30 de noviembre 2017, texto online: <https://www.eluniverso.com/opinion/2017/11/30/nota/6504742/pabellon-america-latina-iila-no-se-presento-57a-bienal-venecia>, s.p., [11, 11, 2018].

¹⁷ Bacci, A., *La mia Biennale – Sottosopra*. Udine: Edizioni Angelo Bacci, 2016.

¹⁸ Iaquina, C., “Biennale 2015: né vincitori né vinti nell’Arena”, en: *Archphoto*, 8 de octubre 2015, texto online: <http://www.archphoto.it/archives/4039>, s.p., [11, 11, 2018].



Murales realizados por la Brigada Salvador Allende durante los eventos programados por la Bienal de Venecia, *Libertà al Cile*, 1974.

ría la Bienal de Venecia. En un plan de cuatro años la dirección de Ripa di Meana buscaba repensar la lógica de entretenimiento que daba identidad al evento. Muy fiel a su ideología, Ripa di Meana decidió inaugurar su gestión con una conferencia internacional titulada *Testimonianze contro il fascismo*¹⁹.

Entretanto, de acuerdo con Angelo Bacci, con objeto de alcanzar la Bienal deseada por Ripa di Meana, sería necesario un replanteamiento completo del evento, acercándolo a los distintos órganos de producción cultural, tanto de Italia como internacionales y que estos estuviesen presentes en todo el proceso de producción: de la concepción a la exposición, pasando por la difusión y por la experiencia del público:

«In definitiva l'impegno che la nuova Biennale doveva assumersi era intraprendere un'azione di sintesi e di socializzazione della produzione culturale e investire sulla ricerca di nuove proposte, linguaggi ed espressioni culturali. Solo così si sarebbe superata la contrapposizione tra cultura di massa e cultura d'élite»²⁰.

¹⁹ Bacci, A., *La mia ... op. cit.*, p. 55

²⁰ *Ibidem*.

Acercándose entonces a recientes acontecimientos políticos y, en un acto inusitado y renovador, Ripa di Meana decidió dedicar una buena parte del certamen de 1974 a Chile, que sufrió el golpe militar de Estado en el año anterior. En una propuesta completamente disonante con respecto a las bienales realizadas hasta entonces, *Libertà al Cile*, como fue nombrada, planteada con fuertes tintes políticos y de contracultura, presentó una serie de manifestaciones culturales muy diversas, como exposiciones de carteles, murales, teatro, expresiones literarias y conciertos, tanto de artistas chilenos, como de otros que apoyaban la causa²¹.

La reunión de los artistas en Venecia en aquellos momentos, ocasionó una actividad que resultó, como mínimo, distintiva: artistas devenidos de distintas partes del mundo, se unen a los chilenos y “fundan” un grupo de muralistas autodenominado *Brigada Salvador Allende*²². En una alusión directa a las Brigadas artísticas que trabajaron en Chile durante el gobierno de Salvador Allende, como la conocidísima *Brigada Ramona Parra*²³, artistas como el chileno Roberto Matta, el español Eduardo Arroyo o los italianos Emilio Vedova, Vittorio Basaglia y Vincenzo Eulisse, llenaron las calles de Venecia de murales móviles que denunciaban al régimen chileno, así como otras posturas autoritarias. También se esparcieron por la ciudad fotografías ampliadas del chileno Luis Poirot y el italiano Gian Butturini. Sobre la estética predominante en estas obras, comenta Carla Macchiavello que mientras «las fotografías apuntaban a un lugar y momento específico, el dramatismo simple y directo de los murales se extendía más allá de un contexto singular, apelando a unas luchas comunes contra el fascismo»²⁴, añadiendo además que:

«se entremezclaban elementos expresionistas, la iconografía brigadista de lucha, poder popular y anti-imperialismo predominaba: la estrella roja encarcelada o libre, la estrella de la bandera chilena suplantada por un puño, frases como “aplantar al fascismo”, el cañón de un tanque

²¹ AA.VV., *Biennale di Venezia, Anuario 1975 Eventi 1974*, Venezia: La Biennale di Venezia, 1975; y Bacci, A., ... *op. cit.*

²² «Desde 1974, varios grupos muralistas trabajaron en Italia, Francia, Alemania, Bulgaria, y el mismo año la Bienal de Venecia consagró una exposición a esos pintores bajo el título La cultura chilena vive en Venecia.» en: Lemoneau, C. A., “Propósito de las pinturas murales en Chile entre 1970 y 1990 / Archivar, Referenciar, Construir”, en: *Bifurcaciones. Revista de Estudios Culturales Urbanos*, Santiago: Bifurcaciones Ltda., Universidad Nacional Andrés Bello, 2015.

²³ La *Brigada Ramona Parra*, fundada en los años finales de la década de 1960, fue un grupo muralista nacido en el seno de las Juventudes Comunistas de Chile. Sin un ideal estético en un principio, realizaron una serie de intervenciones urbanas con alto contenido social y político, hasta alcanzar un nivel formal con una identidad estética fácilmente reconocible. Sobre la Brigada Ramona Parra y otros movimientos que aunaron arte, cultura con los movimientos sociales y la política en Chile antes y durante la dictadura pinochetista, véase: Castillo Espinoza, E., *Puño y Letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, 2006. Para ampliar específicamente sobre la *Brigada Ramona Parra*, véase el texto: Olmedo Carrasco, C., “El muralismo comunista en Chile: la exposición retrospectiva de las Brigadas Ramona Parra en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, 1971”, en: Uianova, O., Loyola, M, y Álvarez, R. (eds.) *1912 – 2012. El siglo de los comunistas chilenos*, Santiago de Chile: Instituto de Estudios Avanzados, Universidad Santiago de Chile, 2012.

²⁴ Macchiavello, C., “Fibras Resistentes: sobre el/los/algunos museos de la resistencia”, en: VV.AA., *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA), 1975 – 1990*, Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016, pp.28-75.

Portada del primer número del Semanario publicado en ocasión al evento *Libertà al Cile*, 1974.

disparando signos como la esvástica y la sigla CIA, y lo que parecía el símbolo de la Bienal, dos manos con los colores de la bandera italiana y chilena que buscaban tocarse junto a la palabra 'solidaridad'»²⁵.

Con la intención de constatar la diferencia y crear un punto de inflexión con respecto a las ediciones anteriores, a esta edición de la Bienal no se le otorgó un número romano, como tradicionalmente se daba a las muestras. Tampoco se editó un catálogo general del evento. Lo que se realizó, fue la impresión de archivos fotocopiados relativos a cada exhibición o actividad. Se publicaron también cinco números semanarios, ilustrados cada uno de ellos por diferentes artistas que defendían el evento²⁶. Podemos suponer, que la difusión de este material fotocopiado afirmaba aún más el carácter contestatario del evento y lo entroncaba con las prácticas de las luchas obreras.

A partir de este material, en el año siguiente a estos eventos se publicó un anuario²⁷ que aunaba todas las iniciativas llevadas a cabo en *Libertà al Cile* (exposiciones, festivales de cine, conferencias, etc.) además de reunir gran parte de la documentación teórica y visual que fue producida durante la programación²⁸.



²⁵ *Ibidem*, p. 59.

²⁶ Fueron publicados cinco números semanales (publicados los días 5, 12, 19, 26 de octubre y 2 de noviembre de 1974), adjuntos a carteles dibujados por los artistas Diego Birelli, Roberto Sebastián Matta, Emilio Vedova, Giò Pomodoro e Andrea Cascella. Los semanarios cuentan con textos escritos por personalidades de la cultura y de la política, tales como: Carlo Ripa di Meana, Pablo Neruda, Carlos Altamirano, Giulio Carlo Argan, Julio Cortázar, Alberto Moravia, Giorgio Benvenuto, entre otros. Estas publicaciones vehicularon además, la transcripción del discurso integral de Salvador Allende emitido desde el Palacio de la Moneda, el 11 de septiembre de 1973. Véase: AA.VV. *Libertà al Cile - Biennale di Venezia 1974*, Catálogo de la muestra, (Venecia, 1974), Venecia: Edizioni La Biennale di Venezia, 1974.

²⁷ Biennale di Venezia, *La Biennale di Venezia Anuario 1975 Eventi 1974*, Venecia: Edizioni La Biennale di Venezia, 1975. Para ampliar sobre las innovaciones implementadas en los medios de comunicación y difusión para la Bienal de Venecia de 1974 puede consultarse también Munsell, R. F., "Libertà al Cile: Alternative Media and Art as Information. at the 1974 Venice Biennale", en: *Art Journal*, 74, febrero 2015, pp. 44-61.

²⁸ laquinta, C., "Biennale ... op. cit.

Aunque sufriera numerosas críticas por su fuerte carga y contenido político y partidario, la Bienal de 1974 definió y readaptó algunas líneas que serían posteriormente perseguidas por la muestra de Venecia. Para Bacci, tanto esta edición como la presidencia de Ripa di Meana «In-somma, quella gestione, nonostante le apparenze e i diversi mugugni, si qualificò come una delle più produttive e intense della storia della Biennale e per molti aspetti anche per la città di Venezia»²⁹.

Esta afirmación es fácilmente justificable si tenemos en cuenta que en los cuatro años de dirección de Ripa di Meana su compromiso social y político impulsó eventos que denunciaban países que se encontraban bajo regímenes autoritarios o que salían de ellos³⁰. Esta apertura hacia los espacios periféricos, y la demostración de solidaridad con estos “otros” a través de su reconocimiento cultural y artístico, hizo que la Bienal se alineara, hablando en un terreno puramente artístico, con las propuestas más globalizadoras e internacionales que circulaban conceptualmente en las exposiciones de arte en aquellos momentos. Rompiendo de alguna manera, con los estáticos moldes definidos por la representación en los pabellones nacionales.

La importancia de aquel evento se reiteró, pasados 40 años, cuando el primer comisario africano invitado para coordinar una edición de la Bienal de Venecia, el nigeriano Okwui Enwezor, declaraba una referencia directa al proyecto de Ripa di Meana:

«La dedicación del programa de eventos a Chile y contra el fascismo sigue siendo uno de los intentos más explícitos, en los últimos tiempos, por el cual una exposición de la estatura de la Bienal de Arte no sólo responde a, sino que con valentía se adelanta a compartir el escenario histórico con los contextos políticos y sociales de su tiempo. Ni que decir que, en vista de las actuales turbulencias en todo el mundo, los eventos de la Bienal de 1974 han sido una inspiración curatorial»³¹.

Para la presentación de la propuesta de *All the World's Futures*, el comisario hace un repaso de la historia de la Bienal, del surgimiento de los pabellones nacionales y de su inmensa dispersión por toda la ciudad de Venecia que «testify to the unquestionable allure of this most anachronistic of exhibition models dedicated to the national representation»³². Puntualiza

²⁹ Bacci, A., *La mia ... op. cit.*, p. 55.

³⁰ Además de la Bienal de 1974, dedicada a Chile, la edición de 1976 estuvo marcada por la inclusión del “pabellón no oficial” de España, recién salida de la dictadura franquista con una exposición en el Pabellón Central de los *Giardini* titulada *España: Vanguardia Artística y Realidad Social (1936-1976)*. En 1977, Ripa di Meana impulsó la edición reconocida como *Bienal del Disenso*, con una importante participación de artistas e intelectuales de las URSS que se encontraban en el exilio. Las polémicas ocasionadas por esta muestra llevaron a la dimisión de Ripa di Meana de la presidencia de la Bienal de Venecia. Véase: Martini, M. V. *La Biennale di Venezia 1968 – 1978. La Rivoluzione Incompiuta*, Tesis Doctoral. Venecia: Università Ca’Foscari, 2011.

³¹ Enwezor, O., Artishock, “Anuncian artistas participantes en muestra de la 56ª Bienal de Venecia”, en: *Artishock. Revista de arte contemporáneo*, 5 de marzo de 2015, Texto online: <http://artishockrevista.com/2015/03/05/anuncian-artistas-participantes-muestra-la-56a-bienal-venecia/>, s.p., [11,11,2018].

³² Enwezor, O., “All the World’s Futures. Statement del curador de la 56ª Exposición Internacional de Arte”, en: *Universes in Universe*, 2015, texto online: <https://universes.art/es/bienal-venecia/2015/tour/all-the-worlds-futures/curatorial-statement/>, s.p., [11,11,2018].

también que en los 120 años de muestra bienal, el mundo ha pasado por diferentes configuraciones y problemáticas políticas, sociales y económicas, y que en Venecia se ha visto de forma más o menos nítida una representación de estos acontecimientos. Con la comprensión de que el momento histórico donde se realiza la 56ª Bienal «recall the evanescent debris of previous catastrophes piled»³³ se pensó en un proyecto dedicado a explicitar la relación del arte y de los artistas con el estado actual del mundo o de los mundos, visto desde una perspectiva global, pero que tiene particularidades locales que no son pasibles de perderse en la homogeneidad de la totalidad.

De manera que, el proyecto de 2015 buscó dar un abanico de soluciones y representaciones para las fuertes tensiones actuales, utilizando voces de artistas que desde de diferentes puntos respondían a estos cuestionamientos. La relación con la propuesta de 1974, *Libertà al Cile*, reside en intentar volver a posicionar la Bienal en el terreno de lo real, acercándola a un corte político y buscando reflexiones acerca de problemas de nuestro tiempo. Así lo expresa el comisario:

«The dedication of the program of events to Chile and against fascism remains one of the most explicit attempts, in recent memory, by which and exhibition of the stature of the Art Biennale not only responds to, but courageously steps forward to share the historical stage with the political and social contexts in its time. It goes without saying that, in view of the current turmoil around the world, that the Biennale's Eventi del 1974 has been a curatorial inspiration»³⁴.

En cuanto a la verdadera amplitud de respuestas que Enwezor consiguió llegar y representar se tejieron una serie de críticas por la historización de las obras y de los artistas elegidos – casi en su mayoría destacados y reconocidos en el medio y en el mercado de arte –, o también porque el discurso pretendido fue cuanto menos inocuo³⁵.

Ahora, volviendo a la intención de este texto, veamos cuántas de las respuestas para el “futuro” fueron elegidas entre los artistas de países de América Latina. Lejos de buscar con esto un sistema de cuotas correccionales de participación, lo que queremos entender es qué artistas y poéticas producidas en América Latina estuvieron en la mesa de posibilidades de Enwezor. De los 136 artistas, provenientes de 36 países, que componían la exposición central, 12 producían sus obras desde América Latina³⁶. Sin duda, la representatividad de América Latina dentro del conjunto no es tan relevante numéricamente pero hay que tener en cuenta que va-

³³ Enwezor, O., Artishock, “Anuncian ... *op. cit.*, s.p.

³⁴ Enwezor, O., “Addendum. Notes on the Program and Projects of the 56th International Art Exhibition: All the World's Futures”, en: *Universes in Universe*, 2015, texto online: <https://universes.art/es/bienal-venecia/2015/tour/all-the-worlds-futures/addendum/>, s.p., [11,11,2018].

³⁵ Algunas reflexiones sobre la 56ª Bienal de Venecia que tratan de la dificultad de adaptación de estos conceptos están en Medina, P., “56 Bienal de Venecia, 2015. Historización de un pasado contemporáneo”, en: *Artecontexto. Revista digital de Cultura y Arte Contemporáneo*, 20 de mayo de 2015, texto online: https://www.artcontexto.com/es/blog/56_bienal_de_venecia_2015.html, s.p., [11,11,2018].

³⁶ Los artistas que producen desde América Latina seleccionados fueron: Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla (Puerto Rico), Ernesto Ballesteros, Eduardo Basualdo (Argentina), Tania Bruguera (Cuba), Teresa Burga (Perú), Cooperativa Cráter Invertido (México), Elena Damiani (Perú), Ana Gallardo (Argentina), Sônia Gomes (Brasil), Runo Lagomarsino (Suecia – Brasil), Oscar Murillo (Colombia), Mika Rottenberg (Argentina).

rios de los artistas mapeados representan propuestas innovadoras de artistas relativamente jóvenes y no completamente institucionalizados, hechos que se imputaron críticamente a las selecciones del nigeriano.

El colombiano Oscar Murillo – uno de los más jóvenes en participar en la cita³⁷ –, por ejemplo, tuvo un papel protagónico en el diseño de la exposición: en la entrada del pabellón central colgaban sus estandartes oscuros, como cortinas de harapos que obstaculizaban el paso. Su otra obra expuesta, *Frequencies (an archive, yet possibilities)*, representaba una especie de diario de campo, donde estudiantes de zonas de conflicto en diferentes países (Colombia, Israel o Etiopía), dibujan y hacen anotaciones en un trozo de tela ajustada a sus mesas.

Mientras que la obra de Elena Damiani, artista peruana afincada en Copenhague, de acuerdo con Jesús Fuenmayor, curador colaborador de Enwezor, es parte de una generación de artistas peruanos que «han ganado reconocimiento internacional por su capacidad para hacer frente a cuestiones históricas»³⁸. El comisario apunta que, aunque la obra de Damiani sea fácilmente digerible estéticamente por su contenido visual “globalizante”, posee una serie de detalles que tratan directamente de especificidades de la realidad peruana. Su serie de objetos *Rudes Rocks* – exhibidos en Venecia – discute la exploración desmedida de los recursos minerales, una forma de explotación poscolonial que no afecta solamente a Perú como también a otras naciones subdesarrolladas. Las masas rocosas esculpidas por Damiani, bautizadas por el comisario como “geología estética” representan – como todo producto de formaciones minerales – un modelo sistemático (estratigráfico) de la historia y, por ende, sobrepone series incontables de capas testigos de la historia de un determinado espacio³⁹.

El comisario ha puesto en escena piezas de artistas mujeres desconocidas no solo en el terreno internacional, pero también dentro de sus propios países o regiones. Entre ellas, ha seleccionado obras de Teresa Burga, artista multimedia, representante de las rupturas en el arte de Perú en la década de 1960 y precursora en el camino de la disolución del objeto artístico y de la introducción de la poética conceptual⁴⁰, así como las esculturas de tela y bordados de la artista afrobrasileña Sônia Gomes, un enmarañado de historia y memoria que camina entre lo popular y lo erudito, representativos de las dualidades del país suramericano⁴¹.

Al tratarse de dos temas dotados de una enorme complejidad puede resultar un poco precenciosa la confluencia que hemos propuesto en este texto. Por un lado está la Bienal de Venecia, compleja por su envergadura, importancia y pervivencia histórica. Por el otro lado encontramos el arte latinoamericano – que lleva la problemática en su génesis – y, más es-

³⁷ La carrera meteórica de Murillo es muy representativa de los mecanismos para la consolidación contemporánea en el medio artístico. Véase Ruiz Mantilla, J. “El colombiano que ha revolucionado el mundo del arte”, en: *El País*, 29 de marzo 2015, s.p.

³⁸ Fuenmayor, J., “Elena Damiani en la Bienal de Venecia”, en: *Alta Tecnología Andina*, 11 de mayo 2015, texto online: <http://ata.org.pe/2015/05/11/elena-damiani-en-la-bienal-de-venecia/>, s.p., [11,11,2018].

³⁹ Fuenmayor, J., “Elena ... op. cit.

⁴⁰ Para ampliar sobre la producción de Teresa Burga, ver: AA.VV. *Teresa Burga. Estructuras del Aire*, catálogo de la muestra, (Museo de Arte Latinoamericana de Buenos Aires del 24 de Julio al 18 de Octubre, 2015). Buenos Aires: MALBA, 2015.

⁴¹ Existe escaso material académico sobre la obra de Gomes. Es posible ampliar con el texto, ricamente ilustrado, Nicolai de Amorim, J. y Gruppelli Loponte, L., *As maos de ouro de Sônia Gomes: costura e memoria*, *Arte Versa*, 2018, texto online: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=1471>, s.p., [11,11,2018].



Vista de la sala con obras de Teresa Burga en la 56. Bienal de Venecia, *All the World's Futures*.

pecíficamente, todos los temas transversales que inciden en la promoción y en la representación de esta producción más allá de sus fronteras. Lejos de intentar proponer aquí soluciones para el cruce y para el encuentro de estos dos temas, lo que hemos pretendido fue presentar reflexiones sobre algunos esquemas construidos a lo largo de la historia en la convergencia de las dos *concepciones*.

Es imprescindible entender la dependencia entre el desarrollo del evento, basado en las exposiciones nacionales, y su falta de sintonía con el re-conocimiento del arte contemporáneo de América Latina, iniciado en las décadas finales del siglo XX. De la misma manera, hay que señalar que las construcciones de los pabellones nacionales dentro de los *Giardini* y su expansión hacia los espacios “extra-oficiales” de la ciudad, pueden ser leídos como un espejo de los movimientos de la geopolítica internacional del último siglo - haciendo hincapié en la tardía y tímida presencia de los países de América Latina, iniciada solamente en la década de 1950 y que, hasta la actualidad, lucha por abrir nuevas brechas. En este sentido, hay que hacer un apunte a la vigorosa persistencia en la participación del pabellón del IILA – constante por casi cinco décadas –, que ha viabilizado la exhibición de artistas de países de América Latina que no contaban con pabellones nacionales propios, además de vehiculares narrativas particularizadas de esta producción.

Sin embargo, aunque se dieran casualidades histórico-temporales, hay que matizar que por lo menos en dos momentos, la producción cultural y artística de América Latina fue protagonista de la cita veneciana. En 1974, en el evento denominado *Libertà al Cile*, que marca la mi-

rada de Venecia hacia la realidad y la producción artística de los márgenes, así como una postura renovada hacia las implicaciones del público. Pasadas cuatro décadas, en la 56ª Bienal de Venecia, la propuesta *All the World's Futures*, revisita aquel evento de 1974 en cuanto se acerca a las diversas realidades posibles, buscando la amplitud de respuestas que el arte y la cultura pueden dar para las problemáticas del futuro inmediato. Aunque las contestaciones devenidas de América Latina no fueron cuantiosas, es innegable que se buscaron respuestas que, lejos de homogenizaciones, trataron de enseñar las especificidades observadas desde esta realidad.