

LOS MEGAEVENTOS

Bienal de Artes Visuales del Mercosur

María Amélia Bulhoes

Orígenes de un nuevo fenómeno

Los megaeventos se evidencian como un fenómeno de la modernidad en el campo de las artes visuales. Su historia no es tan reciente, pero su origen no va más allá del siglo XIX. Ellos pueden ser localizados en las grandes Exposiciones Internacionales que proliferaron en el mundo a lo largo del siglo XIX. Dentro de ellos, la participación de las obras de arte eran simplemente una atracción más entre las muchas que se presentaban, pero nunca el elemento central como lo podemos apreciar en la actualidad. Un origen más específico se encuentra en la institución de la *Bienal de Venecia*, en 1895, cuyo modelo es seguido hasta hoy.

No obstante, ese tipo de evento muestra una proliferación inigualable a partir de la segunda mitad del siglo XX. Además de la realización de grandes exposiciones regulares, ocupando museos enteros o diversas edificaciones, como se ha visto en las últimas ediciones de la *Documenta de Kassel*, de la *Bienal de Sao Paulo*, de la *Bienal de Lyon*, de la *Bienal de Estambul*, del *Skulptur Projekte* de Munster, o de la propia *Bienal de Venecia*, han nacido las exposiciones esporádicas dedicadas a un tema o a

un artista, que se extienden en su totalidad por grandes museos, como la muestra de *retratos de Picasso*, en el Palais Royal, o *Feminimasculin*, en el Centro Georges Pompidou, o también, *Crudo y Cocido*, en el Centro Cultural Reina Sofía. Por otra parte, no podemos dejar de considerar que muchas de esas exposiciones circulan en varias metrópolis, como lo fue el caso de *Arte Latinoamericana*, *La Escultura Inglesa*, o, *Sensation*.

Esas grandes muestras se presentan como fenómenos de masa, atrayendo multitudes y agilizando los medios de comunicación, con debates críticos y otros comentarios, además, claro está, de dominar la mass-media especializada. Constituyen decisivas alteraciones en el campo de las artes visuales, colocándose como lugares donde la modernidad-mundo se cruza con lo local y lo nacional; ejemplifican otra territorialidad (ORTIZ, 2000). Primero, porque establecen una nueva relación con la sociedad donde son insertados; segundo, porque esos megaeventos establecen intensas relaciones con los medios de comunicación de masa; tercero, porque crean nuevas dinámicas dentro del sistema de las artes.

Bienal de Artes Visuales del Mercosur

Lo que nos proponemos, entonces, es tratar alguna de las problemáticas del arte contemporáneo evidenciadas en el ámbito de los megaeventos, a través del abordaje de un ejemplo concreto. Utilizando algunos de los aspectos señalados por Arturo Rodríguez Morato (MORATO, 1999) en su análisis de difuminación del orden artístico moderno, por las transformaciones que él identifica en relación

con los análisis de Pierre Bourdieu sobre el campo de la cultura erudita, lo que aquí nos interesa es detectar los aspectos por los cuales el rígido orden temporal que organizaba la dinámica artística moderna es alterado por esos megaeventos.

Dentro de ese marco, se ha elegido la Bienal de Artes Visuales del Mercosur para efectuar un análisis porque toma en cuenta diversos factores: Su reciente creación pone en evidencia las transformaciones que ella misma establece en un medio de arte tradicional. Por ser un evento realizado en una región periférica en relación con el sistema internacional de las artes, evidencia la penetración de estas transformaciones más allá de los polos hegemónicos. Así, también, su carácter de expresión simbólica de una alianza política bastante actual, como lo son los grupos regionales de países y como lo es el caso del grupo Mercosur, posibilita explorar las relaciones de lo nacional con lo global. Por último, tanto la proximidad de la presente autora de este artículo con esa Bienal así como su interés particular por el arte en Latinoamérica, favorecen el acceso a determinados datos que facilitan el análisis.

La Bienal de Artes Visuales del Mercosur se realiza en el extremo sur de Brasil, en Porto Alegre, y se han presentado ya dos ediciones. Ella fue ideada a partir de la movilización de críticos y artistas de esa región, apoyados por un gobierno estatal en busca de legitimación y contando con el apoyo de un grupo de empresarios encabezados por uno de ellos, coleccionista y tradicionalmente conectado a las artes visuales. Insertada en una región periférica de Brasil, la Bienal responde a

expectativas de un medio de arte con pocas instituciones (museos, centros culturales, etc.), y donde, además, la crítica especializada casi no cuenta con espacios apropiados de actuación. Todo esto dificulta la legitimación de la producción artística que puede ser considerada como intensa, en relación con el desempeño de espacios tradicionales de formación existentes en la región (facultades de artes visuales y talleres libres). El medio de arte, con la conformación de ese megaevento, esperaba encontrar una visibilidad social que no lograba con sus instituciones tradicionales, bastante encapotadas y trabajando con pocos recursos. También se ambicionaba construir un polo artístico alternativo a la centralización llevada a cabo por San Paulo y Río de Janeiro.

La realización de la Bienal expresaba, además, el interés político del gobierno local y de ciertos empresarios en fortalecerse en las relaciones con el Mercosur, dada la tradicional conexión de esta región con el mundo hispánico y su posición de frontera, afirmándose como un polo cultural. Planeada desde finales de 1995, ella demandó varios encuentros y debates para, finalmente, presentar su primera edición en 1997. La elección de años que se alternaran con la Bienal Internacional de San Pablo fue una estrategia utilizada para evitar competencias dentro del país. Gestada inicialmente con recursos locales materiales e intelectuales, la Bienal dio un revés cuando la comisión organizadora escogió como curador general a un crítico de Río de Janeiro, condición que persistió en la segunda edición con la elección de un curador de San Paulo. Esas elecciones expresaron, por un lado, la dificultad de encontrar en la

crítica local figuras de expresión dispuestas a articular las dificultades de los intereses en juego; por el otro, confirmó la existencia de un problema de centralización en el país en materia de arte, al cual el evento pretendía oponerse en un principio.

La primera edición de esa Bienal contó con un fuerte apoyo del gobierno del Estado, que aprobó su inclusión en la legislación de exentos de impuestos para empresas que invierten en el área cultural, además de aportar un apoyo financiero directamente y, de colocar a disposición del evento personal técnico y espacios para las actividades de infraestructura. Sin embargo, es interesante observar el proceso por el cual la Bienal transcurrió, esto es, de ser una Fundación de dominio estatal en su primera edición, pasó a ser una institución de dominio privado o empresarial, en lo que se refiere a su segunda edición.

Nuevas relaciones con la sociedad

En términos de la sociedad en la cual este megaevento está inserto, el primer elemento que cabe destacar es la circunstancia de modificar las relaciones con los espacios y equipos de la ciudad destinados a las artes visuales. Porto Alegre, a pesar de ser un importante centro de producción artística en el país, no cuenta con locales estrictamente específicos para la exposición de obras contemporáneas. Esto se debe, posiblemente, a la fuerza hegemónica de una tradición moderna en el medio de arte local. Se hizo bastante evidente la falta de espacios apropiados para museografía, montaje y exposición de arte contemporáneo. La ciudad no cuenta con un Museo de Arte Moderno, y el Museo

de Arte Contemporáneo fue creado sobre papel, pero no dispone de instalaciones ni de patrimonios deseados.

Así, para la realización de la Bienal de Artes Visuales del Mercosur, se hizo necesaria, desde un primer momento, la búsqueda de espacios alternativos. De esta manera, la ciudad se transformó considerablemente, como fue el caso de que algunos fondeaderos y depósitos de los muelles del puerto fueron adaptados para las muestras, tanto para la primera como para la segunda edición. Estos lugares se mostraron altamente interesantes como espacios artísticos, interés que llevó a que se realizara un movimiento en la ciudad para la constitución de ellos como local permanente de muestras. Esta movilización generó importantes debates públicos para involucrar sectores tradicionalmente ajenos a ese tipo de problemática

Otra consecuencia de la Bienal fue la participación de segmentos urbanos que generalmente estaban marginados de las artes visuales. En el momento de adecuar los espacios no construidos con propósitos de exposición, como los depósitos de los muelles del puerto o los centros comerciales inactivos, la Bienal favoreció el acceso al público no especializado que se sentía más libre para circular en ese tipo de ambiente, en comparación con otros que usualmente son sacralizados dentro del sistema de las artes. A esto se puede agregar cierta curiosidad de la personas en relación con este ¡arte! poco tradicional y montado fuera de los museos. Vale la pena observar que el medio local cuenta con un público bastante aferrado a padrones de visualidad moderna anclado a un tipo de

tradición figurativa, lo que a veces contribuye a una resistencia a propuestas contemporáneas.

Al dar gran destaque a esa producción más actual, montándola en espacios no sacralizados, la Bienal impuso revisiones en esa visualidad. Atraído para ver esa producción, el público se sintió desafiado a comprenderla. Considerando que entre los factores que dificultan la aceptación del arte contemporáneo están los ¡...malentendidos en relación con el referente, nacido de la diferencia entre los referentes movilizados por los no especialistas y por los especialistas del arte contemporáneo! (HEINICH, 1994, pág 108). El trabajo de museología y museografía desarrollado para las muestras y las actividades de monitorías auxiliaron al público para absorber información indispensable para esa fruición, reduciendo malentendidos de referentes.

Nuevas relaciones con los medios de comunicación

Desde la primera edición de la Bienal de Artes Visuales del Mercosur se estableció una nueva dinámica de relación con los mass-media. Gran parte del presupuesto del evento, que fue bastante alto para los modelos locales (6 millones de dólares para la primera edición, y 3 millones para la segunda)¹, fue utilizado en el área de marketing y propaganda. En la época, ese costo fue bastante criticado por el medio artístico, evidenciándolo cuánto estaba desfasado de las políticas artísticas

1. La alteración tan drástica de los valores se debió a la desvaloraciones cambiarias de la moneda del país en este período.

contemporáneas, en las cuales el marketing tiene una importancia fundamental. Un trabajo empresarial altamente profesional substituyó a la tradicional relación *amateur* del medio de arte con los mass-media en la región. Se estableció un diferencial que puede ser observado en el hecho de que después de la primera Bienal, algunos de los artistas locales contrataron servicios personales de marketing, algo que era muy novedoso para ese medio.

El trabajo de divulgación fue desarrollado en dos direcciones. Por un lado, en el medio local fue establecido un convenio con el periódico más importante de la ciudad, garantizándole una cobertura diaria. Gracias a esto el público nunca se olvidaba de lo que estaba aconteciendo en relación con el evento, y era continuamente estimulado. Además de la cobertura ofrecida en la prensa escrita, fue movilizada la TV y radio-emisoras. Y, por si fuera poco, la prensa daba a la Bienal un tratamiento de acontecimiento *fashion* y multitudinario, lo que contribuyó a un desplazamiento masivo de naturaleza tribal por parte del público regional.

Por otro lado, la publicidad se hizo también mediante la fuerte presencia de críticos y artistas nacionales e internacionales (muchos de los cuales fueron invitados con viáticos pagados por la *Fundación Bienal de Artes Visuais do Mercosur*), lo que dio al evento una repercusión que extrapoló los límites regionales. Podían ser leídas noticias del evento en todos los países del Mercosur, en Europa y en los Estados Unidos de Norteamérica. Esta divulgación fuera del ámbito local tenía como

objetivo atraer gente del exterior para el evento, y hacerlo conocido y respetado, esto es, legitimarlo. También la difusión de noticias en la prensa en general, tanto a nivel local como internacional, fue muy incrementada, ya sea a través de un servicio de asesoría de prensa montado junto con la Fundación, o ya sea por los convites a periodistas de arte. Conviene observar que en San Paulo y Río de Janeiro, la repercusión fue bastante reducida, si se compara la divulgación dada tradicionalmente a la Bial de San Paulo. Lo que confirma la dificultad que tienen las regiones periféricas para obtener el reconocimiento en el centro nacional, aun cuando sus curadores son originarios de allá.

En conjunto, el trabajo de los medios de comunicación en relación con el evento, en lo que se refiere a su primera edición, le permitió una consagración y un reconocimiento. Lo que puede ser considerable en la segunda edición, porque aunque haya tenido un gasto menor, debido a las restricciones del presupuesto, cosechó los frutos de divulgación de la primera edición. De cualquier manera, vale la pena destacar que ese tipo de postura, aunque haya sido un poco alterada en la segunda edición (justamente por la reducción del presupuesto estipulado), tuvo una resonancia significativa que permanece hasta la fecha. El flujo de público en la primera edición fue de 289 mil 502 visitantes (el conteo fue manual y contabilizado en cada uno de los espacios disponibles para la Bial²). En la segunda edición fueron 294 mil 301 visitantes controlados por el ingreso único a través

2. Así, algunas personas pudieran ser contabilizadas más de una vez, lo que no ocurrió en la segunda edición.

de entradas magnéticas. En términos de visitantes especiales en el ámbito nacional, estuvieron presentes directores de los museos más importantes del país, así como periodistas especializados de los diarios de mayor repercusión. A nivel internacional estuvieron presentes el curador de la Bienal de Venecia, Harold Szemann, Marcel Prevoust, Pierre Restany, Tyerri Pratt de la Bienal de Lyon, e, Ibis Hernández de la Bienal de la Havana, entre otros.

Sin embargo, dentro de las críticas que predominaron acerca de este evento dentro del medio del arte, algunas se refieren al tipo de noticia que se transmitía, puesto que, en general, era superficial y llamativa, lo que en algunos casos distorsionaba las proposiciones del artista e incomodaba bastante a los especialistas en el área. Se fue creando con este tipo de discurso un ruido entre las cuestiones trabajadas en las obras artísticas y las lecturas proporcionadas a los no especialistas en el asunto, problemática que ya fue tratada por Marc Jiménez cuando discute la mediación y la mediatización (JIMENEZ, 1994).

Nuevas relaciones con el medio de arte

La idea de Frederico de Moraes, como curador de la I Bienal de Artes Visuales del Mercosur, de reescribir la historia del arte de Latinoamérica a partir de la propia América Latina, fue un aspecto importante. Ese tema, ya bastante discutido, apunta hacia una buena situación de dependencia con la que el arte de esa región se ve continuamente leído a través de la óptica de los grandes centros culturales artísticos. Así, el curador creó algunas categorías conceptuales para organizar la muestra,

sean: Vertiente Cartográfica, Vertiente Política, Vertiente Constructiva, y, último Lustró. Moraes pretendía explorar con ellas las tendencias particulares del arte en esa región, al mismo tiempo que evidenciaba sus peculiaridades, utilizando el recurso de revisar la producción local desde el inicio de la abstracción. Si por un lado en la muestra como un todo, esa propuesta puede ser digna de admiración, principalmente por su osadía, por el otro, el encuadre de los artistas quedó artificial las más de las veces, actuando como barreras y deformando conceptos. En la Segunda Bienal, la curaduría —Fabio Magalhaes y Leonor Amarantes— a pesar de tener como epígrafe el tema de Identidad, dejó más libre la concepción conceptual, encuadrándose en la tendencia de mostrar un poco de todo, centrándose en la producción más actual.

Lo que se percibe es que, aun habiéndose tomado de manera más dispersa la cuestión reflexiva o clasificatoria en relación con la producción expuesta, se hace evidente que la problemática de volver la mirada a sí mismo permanece como un elemento que debe ser enfrentado. Así, la presencia de la Bienal parece cumplir en el medio del arte una tarea semejante a la desarrollada por el orden político y económico que le da el nombre, o sea, una integración de la región para superar posiciones de dependencia. Lo que puede ser propuesto solamente con un megaevento de las dimensiones de una Bienal del Mercosur

Otro aspecto importante de observar es que, en el discurso de las curadurías se percibe constantemente la idea de actualización, lo que evidencia la

problemática de cierto desfase local en relación con las tendencias más actuales y el papel que la Bienal asume en la conversión de la mirada en la región. En este caso, la cuestión regional se cruza con lo nacional, una vez que la muestra cuenta con curadurías de cada uno de los países participantes (Argentina: Irma Arestizábal en la primera edición y, Jorge Glusberg en la segunda; Bolivia: Pedro Querejazu en ambas; Chile: Justo Pastor Mellado en ambas; Paraguay: Ticio Escobar en ambas; y, Uruguay: Angel Kalemberg, en ambas), trabajando de forma integrada con la curaduría general. Por lo tanto, las propuestas de contemporaneidad rozan diagonalmente las nacionalidades y sus diferentes temporalidades en el campo de las artes. Aunque en algunos casos han quedado muy evidenciados esos desfases. El impacto de este tipo de megaevento dentro del sistema de las artes es visto con cautela y espíritu crítico, ya que modismos internacionales pueden arrasar tradiciones culturales en curso.

Así, también, en términos de relación con el medio del arte, se debe destacar el carácter profesional con el que fueron enfrentadas diferentes tareas necesarias para el montaje de la Bienal. La magnitud de su dinámica generó un tipo de extrañamiento en el medio local, un medio más acostumbrado a la realización de eventos de dimensión regional en la cual no se exigía una especialización en las tareas de producción, realización y exposición. Obviamente, ello redimensionó el enfoque de los diferentes segmentos, ya sea de productores, de marchands, o de coleccionistas.

Por otro lado, los grandes intereses económicos manipulados y la concentración de recursos materiales y humanos involucrados en la producción de esos megaventos establecieron una situación de extrema dependencia de los artistas, haciéndolos meras piezas de grandes engranajes, fácilmente intercambiables. Esta situación provoca que el artista sea considerado como un elemento más a disposición de la empresa, convirtiéndolo en una especie de *pop star* fácilmente desechable. Así, a cada nueva edición nuevos nombres aparecen y, difícilmente, algunos consiguen mantenerse en la cresta de la ola sin adoptar ellos mismos estrategias personales de marketing.

Consideraciones finales

La importancia de la creación de una nueva mirada ya fue señalada en los estudios de Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1989) en relación con la modernidad. Resta pensar una nueva conversión de la mirada que se procesa en la contemporaneidad y de la cual hace parte la realización de los megaventos. Me gustaría decir que, a mi entender, un megaventos como la Bienal de Artes Visuales del Mercosur, trabaja en la conversión de la mirada, tanto de los especialistas como de los no especialistas. O sea, realiza alteraciones dentro del sistema de las artes, pero también funciona a nivel del público no especializado. Esto es, establece un espacio de rearticulación de tendencias en el medio de arte, definiendo disputas y poderes y otorgando legitimación, como ya fue visto, a las tendencias contemporáneas. Al mismo tiempo, ofrece al público no especializado un discurso de unidad, a través de la visibilidad que confiere a las tendencias

que emergen hegemónicas de las disputas internas. En este sentido, es fundamental una actuación crítica dentro del sistema en la medida en que estas disputas no son exentas de intereses, y la transparencia de los mismos no siempre es estimulada. Muchas veces las críticas se hacen confusas, y se acusa a la globalización por la pérdida de referencias, ocultando los nuevos referenciales que están siendo creados y que las transformaciones pasan por las acciones de todos aquellos que integran el sistema de las artes y de sus relaciones con la sociedad donde están insertados.

Así, en el plano local, la Bienal de Artes Visuales del Mercosur actúa en un circuito bastante conservador, que se ve movilizado por la inserción de tendencias contemporáneas que se hicieron presentes desde su primera edición y que ya se consagraron en su estructura. Todavía el medio de arte local ha asumido de forma muy frágil la evaluación de los efectos de la Bienal, perdiendo un espacio importante de participación. Los debates sólo se establecen en el período de los eventos, para después diluir sus efectos a lo largo de dos años que los separan. Además de esto, muchas veces las críticas atienden más a los intereses personales, dejando de profundizar en las transformaciones que están siendo implementadas, o en la difusión de la conciencia de su proceso.

La presencia de especificidades de los diferentes países del Mercosur, garantizada a través de sus curadurías especiales escogidas por el curador general, trabajando de forma integrada, posibilitan efectos de repercusión en el plano de las nacionalidades involucradas. Considerando que en Latino-

américa la presencia de estados nacionales se hizo fuerte en el proceso de implantación del modernismo, se percibe cierta resistencia en relación con su superación. Así, la estructura de la Bienal busca preservar las especificidades nacionales integrándolas en el proyecto más amplio de actualización que la muestra asume como un todo. Mientras tanto, no han sido previstas actividades por parte de cada uno de los países participantes que sean capaces de dar continuidad a los procesos que la Bienal implementa a cada nueva edición.

En el ámbito de la mundialización del arte, la Bienal es aparato de la aceleración de las transformaciones y, la difusión de las tendencias hegemónicas en el circuito internacional, lo que de cierta forma las reafirma. Lo que se puede denominar como modernidad-mundo en el campo de las artes visuales y que también establece su interferencia en las instancias nacionales y locales. Por lo tanto, la Bienal de Artes Visuales del Mercosur, constituye un ejemplo más de megaevento en el campo de las artes, haciendo parte como todos ellos del proceso de mundialización cultural. La cuestión que se plantea, hoy, no es revertirla, lo que correspondería a intentar cambiar el avance de la cultura de masas, sino explorar las posibles estrategias adoptadas y su adecuación a los propósitos establecidos, a través de un análisis crítico. Este es el desafío que se plantea, principalmente para los estudiosos que comprenden la importancia del campo simbólico en las disputas sociales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre, "A institucionalizao da anomía", in *O poder simbólico*, Lisboa: Fifel, 1989.

HEINICH, Nathalie, "Les rejets de l'Art contemporain: une approche sociologique", in *L'Art en temps de crises*, Centre Européen D'Actions Artistiques Contemporaines, Strasbourg, 1994.

JIMENEZ, Marc, "De la crises esthétique au consensus culturel", in *L'Art en temps de crises*, Centre Européen D'Actions Artistiques Contemporaines, Strasbourg, 1994.

MORATO, Arturo Rodríguez, *La redefinición posmoderna de las reglas del arte*, in VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, 1999.

ORTIZ, Renato, *Um outro território, Ensaio sobre a mundializao*, Sao Paulo: Olho d'água, 2000.

SCHULTZ, Margarita, *Al sur Del norte*, Buenos Aires: Almagesto, 2000 .