

# NUEVOS ESPACIOS PARA EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN CHILE LAS BIENALES DE SAO PAULO EN EL MAC

[NEW SPACES FOR CONTEMPORARY ART IN CHILE: BIENNIAL SAO PAULO EXHIBITIONS IN THE MAC]



**resumen** El autor, actual director del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, MAC, hace una revisión de la experiencia de haber contado con una selección de las tres últimas bienales de Sao Paulo, curadas por Alfons Hug y Lisette Lagnado, tanto desde el punto de vista del ejercicio curatorial como desde la gestión, y que han permitido una ampliación de los imaginarios locales, instalando significativas muestras del mejor arte contemporáneo internacional en Santiago de Chile.

**palabras claves** bienal sao paulo | mac museo de arte contemporáneo de santiago | gestión | arte contemporáneo | curador

**abstract** The author, current Director of Santiago's Contemporary Art Museum (MAC), examines his own experience in presenting selections from the last three biennial exhibitions in Sao Paulo - under the direction of curators Alfons Hug and Lisette Lagnado - from the stand point of curatorial exercise and as manager, which has allowed a broadening of local imaginaries, showcasing significant samples of the best Contemporary international Art in Santiago, Chile.

**keywords** biennial exhibition sao paulo | mac santiago contemporary art museum | management | contemporary art | curator

La osadía de haber traído tres versiones de la Bienal de Arte de Sao Paulo al Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, se convierte en un hito para el arte chileno. Sin embargo, es preciso contextualizar esto en una historia que revela una vocación institucional, la que nos permitió poder imaginar esta empresa de una envergadura en muchos aspectos inédita en nuestro país. Ya en su misma fundación, en 1947, el MAC inicia esta historia por la vinculación de su primer director, Marco Bontá, con el espíritu de las vanguardias europeas, el mismo de la mayoría de los artistas de su generación. La interrupción de varios años a consecuencia de la intervención de la universidad desde 1973, tiene verdaderamente su fin con la magnífica exposición del *Equipo Cobra* en los años noventa y en los comienzos del periodo de la actual dirección. También se debe destacar, entre otras de significativo valor, la dedicada a Yoko Ono, que contó con su participación personal y la realización de una obra en el museo mismo.

Al empezar el periodo de la actual dirección del MAC, nos propusimos el urgente objetivo de reinstalar en Chile la necesidad de un museo de arte contemporáneo de acuerdo a las exigencias más recientes, que cada vez determinaba prioridades como el rescate patrimonial de su colección en el edificio que ahora ocupa, lograr una convocatoria importante de artistas locales, especialmente de las generaciones más emergentes, e instalar significativas muestras internacionales con el objetivo de ampliar los imaginarios locales. Todo esto ligado a la apremiante necesidad de abrir para una sociedad ensimismada, como consecuencia del daño cultural infligido por la dictadura, una mirada al mundo en su actualidad. Objetivo respecto al cual podemos exhibir algunos logros significativos, pero frente a todos ellos el mayor es haber podido instalar selecciones relevantes del más importante encuentro de arte a nivel continental, como es el caso de la Bienal de Sao Paulo; además de ser la segunda bienal internacional después de la de Venecia, en antigüedad e importancia, resulta notablemente destacado. Su posibilidad tuvo un inicio de alguna manera fortuito, producto de una conversación donde gracias al apoyo del

Instituto Goethe solicitamos al director general de la 25.ª Bienal de Sao Paulo, Alfons Hug, su disponibilidad para realizar una selección de la muy importante participación de fotografía alemana programada en su curatoría, bajo el nombre de *Iconografías metropolitanas*, con el objeto de ser mostrada en el MAC, con el afán de reinstalar una práctica pre 1973 y en coherencia con los objetivos ya planteados. Fue el propio Hug el que nos propuso traer una selección de la bienal, algo completamente fuera de nuestras posibilidades económicas y también algo inédito en la historia de la bienal, la que nunca había salido del recinto de Iberapuera.

**EUROPA-AMÉRICA, ICONOGRAFÍAS METROPOLITANAS** Desde este punto en adelante se produce la primera gran experiencia, consistente en el desafío de realizar una gestión que permitiera financiar la exposición de mayor envergadura y complejidad en los últimos años para el museo. Esta se inicia con el viaje necesario para concordar la curatoría entre la mirada de Hug y lo que nosotros pensábamos privilegiar en cuanto a nuestro paisaje cultural. Pero además teníamos que lograr el acuerdo con artistas internacionales, la mayoría de los cuales no sabían prácticamente nada de nuestra existencia como museo. El diálogo con Hug nos permitió un diseño de países invitados que correspondiera a un encuentro de América con Europa. Esto permitía un carácter diferenciador de nuestro proyecto con el original y al mismo tiempo aludía a las mayores influencias sobre nuestra cultura y establecía una pregunta inicial sobre el estado de situación de los imaginarios regionales, cuya respuesta se había hecho muy dificultosa debido a una relación escasa o nula. El resultado consistió en generar un proyecto que tuviera por título: *Europa-América*, subtítulo *Iconografías metropolitanas*, y que contaba con la participación de artistas de Albania, Alemania, Argentina, Brasil, Estados Unidos, Francia, Irlanda, Italia, Paraguay, Suiza, Venezuela y Chile. Se produce entonces un doble diálogo entre países del continente americano y de este con los países europeos. En términos de efecto de esta experiencia debemos señalar sin duda como el mayor y más inmediato, el



ANA MENDIETA, FACIAL HAIR TRANSPLANT.



EUGENIO DITTBORN.

provocado por el artista estadounidense Spencer Tunick, quien accedió a nuestra invitación sin mayores exigencias. Su acción urbana o performance, como él prefiere catalogar a sus trabajos, causó una conmoción que significó la realización de dos poses multitudinarias, con asistencia de cerca de cinco mil personas, que llenaron de asombro a los mismos participantes, al fotógrafo y especialmente a toda la sociedad local. A raíz de esa intervención artística, hubo declaraciones públicas que señalaban la aparición de otro Chile o que producto de esta experiencia colectiva, el país realizaba un cambio radical.

Al interior del MAC, ya en la misma muestra de la selección, se ofrecían a la vista del público fotografías de experiencias de Tunick en otros lugares y en el contexto determinado por importantes fotógrafos internacionales; entre los que podemos mencionar especialmente a Michael Wesseley, de Alemania, quien además realizó un *workshop* para jóvenes artistas. También se presentaban obras tan significativas como las de Armin Linke, de Italia, o de Dino Bruzzone, de Argentina. Asimismo hubo un arco de producciones que incluyen obras in situ, como las de Katherina Grosse, de Alemania; las videoinstalaciones de Will Doherty, de Irlanda; los net-art del grupo A-12, de Italia; o los trabajos espaciales de Pablo Rivera, de Chile.

Con ello se cumplía el propósito de abrir un espacio de reconocimiento al museo, en la medida de su capacidad, para establecer una relación válida de experiencia de realidad contemporánea con el

trabajo de los artistas, instalar un espacio convocante y provocador para la producción local más joven, la generación de recambio, y ofrecer un intercambio de miradas entre metrópolis y bordes, y entre nuestros propios bordes regionales. Pero al mismo tiempo nos planteamos un logro inédito de gestión, pues la realización se concretó gracias a un equipo profesional muy joven y una captación de recursos que superó el presupuesto anual del museo, aportado en forma muy importante por las representaciones en Chile de los países invitados. Es particularmente destacable el compromiso demostrado por Hartmut Becher, director del Instituto Goethe, quien además actuó como representante de Alfons Hug.

**TERRITORIO LIBRE** Desde esta primera experiencia, el MAC ha logrado instalar en el país las selecciones correspondientes a las dos versiones sucesivas de la Bienal de Sao Paulo, constituyendo cada una de ellas una experiencia particular, por los distintos artistas participantes y muy especialmente por los marcos curatoriales propuestos. Es el caso de Territorio libre, la versión 26.<sup>a</sup> correspondiente al 2004, cuya selección presentamos al año siguiente, con el nombre de *Contrabandistas de imágenes*, extraído del mismo texto de Alfons Hug, nuevamente su curador. “Los artistas crean un territorio libre de dominación, un mundo opuesto al real: un país vacío, de silencio e introspección, en el cual el frenesí que nos rodea es detenido por un instante. Al romper las fronteras del mundo material, el artista se convierte en un contrabandista de imágenes intercultural”. Además, Hug privile-

**FRANCISCO BRUGNOLI**, Licenciado en Artes, Universidad de Chile. Estudios de Posgrado Universidad Internacional de Arte, Florencia. Ha sido profesor en el pregrado, magister y doctorado *Taller Vertical de Pintura, Taller Análisis Visual* e integrante del Doctorado en Estética y Teoría del Arte desde 2003 en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entre otras distinciones, fue distinguido por el Círculo de Bellas Artes Madrid y el Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM, Valencia 2006. Desde 1998 es director del Museo de Arte Contemporáneo.

**FRANCISCO BRUGNOLI**, Bachelor of Arts, Chile University - Post-Graduate, International Art University, Florence - Lecturer for Undergraduates, Masters and Doctorate Vertical Painting Workshop - Visual Analysis Workshop and Doctorate Member in Aesthetic and Art Theory since 2003 at Faculty of Arts, Chile University - Honorable mention: Círculo of Bellas Artes Madrid, Valencian Institute of Modern Art (IVAM), Valencia 2006. Since 1998 he serves as Director of Contemporary Art Museum.



SPENCER TUNICK.



FELTEN & MASSINGER.



FRANCESCO JODICE.

gia en esta ocasión el ejercicio de la pintura como modelo, así como la fotografía se puede decir que era el género preponderante en la anterior. En términos de crítica cultural formula un llamado de atención a lo que considera un exceso de discurso sociológico en las últimas grandes exposiciones en el mundo, que se alejaría de la posibilidad del pensamiento estético. “Un mundo que se volvió parecido al infierno, y en el que el Weltschmerz se arraigó profundamente, no puede ser representado por el arte como infierno, porque de este modo perdería la función esencial, de ser un modelo contrario de resistencia”. Por esto, citando a Kant, sostiene con él que “la pintura merece la valoración más alta, puesto que ella más que cualquier otro arte, penetra la región de las ideas y amplía el campo de la intuición”. Sin embargo, este privilegio aludido no se hizo solo presente en obras de clara raigambre pictórica, sino también en una forma de mirada hacia otros géneros, especialmente por esa capacidad transgresora de límites que esta supondría. Se podría entender la alusión a la pintura como a un paradigma en cuanto su mismo proceso de producción. Esto lo habilitó para dar una mirada que se desplazó por géneros y prácticas más actuales y facilitó nuestro acuerdo para la selección en el país, siguiendo el afán de destacar artistas de la región y que permitiera presentar en general el afán exploratorio de las nuevas tendencias.

Recogiendo el reto de Hug, en nuestro texto declaramos inicialmente: “Esta segunda versión de la Bienal de Sao Paulo en Chile, reitera su condición de territorio abierto en relación a las corrientes internacionales del arte actual, en oposición a

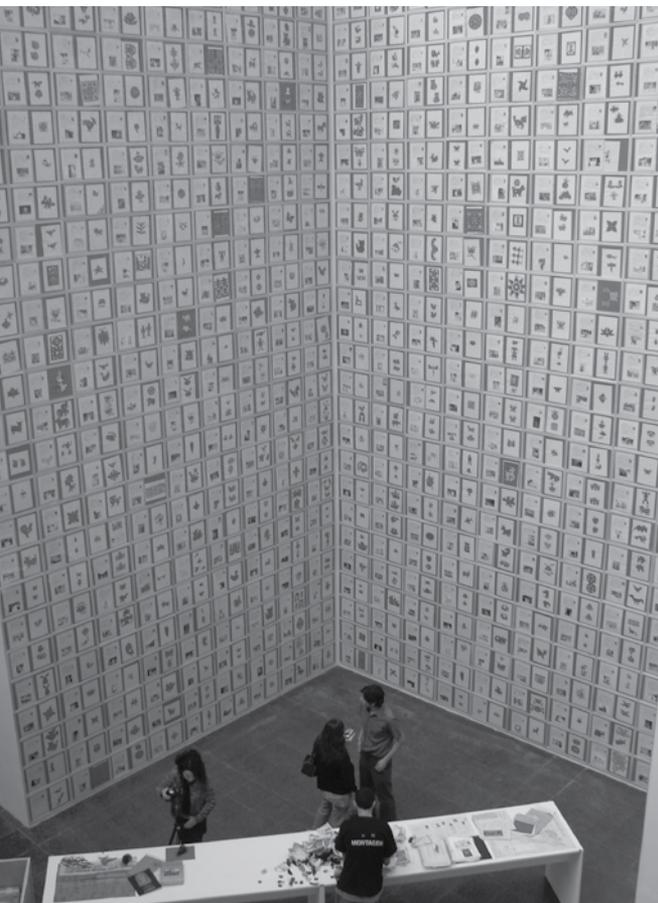
un pasado todavía próximo, donde el enclaustramiento favorecía un complaciente autoconformismo”. Abrimos de esta manera espacio a una reseña de nuestra historia como museo, haciendo también un alcance al fenómeno ya reconocido como la bienalización del arte, pero muy especialmente a las condiciones de nuestro propio espacio productivo, en el tramo de actualidad que la bienal instala. Llamamos la atención sobre los efectos de los cambios culturales buscados por la dictadura en las generaciones emergentes desde los años ochenta, justamente marcadas primero por su estrecha vinculación a la pintura. Luego en los noventa aparecieron las tendencias neoobjetualistas y después las iniciales operaciones de reivindicación conceptual. De esta manera nos pareció realizar la coherencia de apertura de nuestro propio territorio a la experiencia de la bienal, confrontar su ejercicio con una lectura de nuestro paisaje cultural, presentar la opción de asumir nuestro calce y también el descalce con nuestra escena cultural.

Nuestro discurso propiamente curatorial, en cuanto a la selección de artistas, quedó expuesto por una variada selección de nacionalidades. Podríamos decir que el significado de territorio abierto alcanzó por esto una dimensión internacional muy vasta. También los géneros productivos de los artistas cuyas obras cubrieron espacios muy polémicos, como el caso de Santiago Sierra, hasta un silencio reflexivo de gran profundidad, de Naoya Hatakeyema, de Japón, o Christine Felten y Véronique Massinger, de Bélgica.

A fin de cuentas, podríamos decir que no hubo un

privilegio de géneros, ya que hoy el arte se mueve efectivamente en territorios libres. En ellos las múltiples opciones se desarrollan sin considerar fronteras, por lo que prima la actitud ética de los artistas y curadores. Estos últimos deben estar más atentos que nunca en su mirada, al recorte que esta implica, a las determinantes culturales presentes en los discursos de obra y en las operaciones críticas realizadas por los artistas. Parece de fundamental importancia para una realidad donde una tendencia complaciente siempre acecha, y frente a la cual podríamos afirmar que después de estas dos experiencias se ha logrado una ampliación del ángulo de mirada de las nuevas generaciones y también del público. En este caso necesaria para la comprensión de una renovación en la provisión de imaginarios que el trabajo de arte supone, un objetivo inicial para estas experiencias cuando declaramos la necesidad de su cumplimiento en razón de una “ampliación del imaginario local”.

**CÓMO VIVIR JUNTOS** El caso de la selección para la 27.<sup>a</sup> Bienal *Cómo vivir juntos*, bajo la dirección curatorial de Lisette Lagnado, en todos sus aspectos resultó una experiencia inédita, ya desde nuestro primer encuentro con ella antes de la realización del evento. Primero por su programa de poner fin a las representaciones nacionales, estableciendo en su reemplazo la invitación a los artistas por la misma bienal, después por su decisión de pedir obras especialmente realizadas para la participación, pero además por su requerimiento a los invitados de presentar un respaldo de obras anteriores que dieran cuenta de su trayectoria. A esto aun se agregan dos voluntades muy relevantes:



LONG MARCH PROJECT.

contar con un número de artistas que realizaran en Brasil obras in situ, y privilegiar de cierta manera obras producidas por colectivos. La misma curadora definió su programa, en el cruce de dos líneas de pensamiento que son las bases de su programa ambiental: el significado de “construcción”, importante para la experiencia neoconcreta brasileña, y una “despedida al esteticismo”. Estas directrices fueron traducidas en “Proyectos constructivos” y “Programas de vida”, sin reducir las nociones de constructividad a una mera geometría espacial y formal. “Este acercamiento abarca varios ‘ismos’ e implica una discusión sobre la calidad de vida. Dar respuesta pública a los acontecimientos políticos y operar en la esfera social caracteriza a las prácticas artísticas”. Desde su versión N°24, dirigida por Paulo Herkenhoff, con el sugestivo nombre *Antropofagia e historias de canibalismos*, la biennial desarrolló un importante espacio polémico. Así había sido también en el caso de las versiones dirigidas por Alfons Hug, el primer curador extranjero en su historia, y ahora igualmente la de Lisette Lagnado, cuyo programa fue tildado de político. Se dio el extraño e inédito caso del aislamiento de la crítica local en la realización del evento, lo que visto desde afuera constituyó una paradoja dado el privilegio del concepto local versus internacionalización. Por otra parte, fue una anticipación a las más recientes críticas a la llamada “bienalización del arte”, en cuanto a la ya cansada reiteración de un mismo gesto convocante y al efecto modelador instituido por su práctica.

La primera impresión de nuestra visita a la muestra estuvo determinada por su abigarrada apariencia, provocada por una gran cantidad de obras comparecientes. Sin embargo, en visitas posteriores pudimos encontrar claras claves que la estructuraban y que correspondían al programa de la curadora.

Muy notable fue el encuentro con artistas desconocidos y especialmente con algunos muy jóvenes, así como la frecuencia de obras relacionales; esto es, no constituidas por un acto generado sólo por el artista, sino resultantes de algún tipo de encuentros o el establecimiento de acuerdos con grupos o personas de distintos espacios socioculturales, o distintas situaciones problemáticas. También vimos obras de un carácter testimonial muy directo. Podríamos confirmar la índole política de la muestra, pero en cuanto concepto de construcción, y principalmente en su coherencia, por el intento de comprender formas que incluyen el concepto del otro, abre un nuevo espacio respecto al individualismo en su riesgo de origen de la certidumbre. Finalmente nuestra impresión fue muy positiva, por el grado de confirmación que entregaba respecto a orientaciones en coincidencia con la producción de arte en nuestro país, sobre todo entre los jóvenes, pero también por esto de la validación de profundos antecedentes en nuestra pequeña historia del arte.

Veintiséis artistas nos indican una ampliación del radio de países abarcados y por tanto la presencia de un universo que sumado a las experiencias anteriores, ofreció una mirada de mundo que permite una correcta aproximación al estado de situación de la producción de arte, en cuanto a la variabilidad de sus contextos y las tendencias posibles de desentrañar. Se ha expuesto frente a nuestra realidad lo que resulta fundamental al mismo ejercicio de las bienales sobre su objetivo de evaluación universal, desde una mirada curatorial que busca develar, desde la obra de los artistas, perspectivas culturales y por lo tanto su articulación en antecedentes y posibles tenden-

cias. En esta versión las obras presentadas fueron de muy diversa índole, existiendo el aporte especial de aquellas figuras emblemáticas de Ana Mendieta o Gordon Matta Clark, pero también sorprendieron algunos trabajos colectivos como el correspondiente al grupo *Long March Project* establecido en Beijing. En video, vimos dos trabajos sorprendentes, reveladores de diferentes aspectos de la vida en Sao Paulo, del italiano Francesco Jodice y el australiano Shaun Gladwell. El fundamental problema de la comunicabilidad, o su opuesto, fue tema del video de Jeanne Faust, de Alemania. Problemas de carácter político más contingente estaban en León Ferrari, de Argentina, o en Miki Krastman, de Israel, como también en Mario Navarro, de Chile.

Una crítica a los modelos culturales se pudo deducir de las obras de Narda Alvarado, de Bolivia; Ahlan Shibili, de Palestina; Sanghee Song, de Corea; o del grupo *Superflex*, de Dinamarca. De Brasil, entre otros, llamó la atención el trabajo interactivo de Martinho Patricio.

Y así podríamos continuar recorriendo la participación e incluso indagar entrecruzamientos entre obras para finalmente resolver el tejido que las organiza en otras posibles proyecciones que aquellas de su inscripción en la muestra.

**REFLEXIÓN FINAL** Una evaluación de esta experiencia, más allá del cumplimiento del objetivo señalado al inicio de este artículo y en razón del carácter institucional del MAC, debe darse en dos ámbitos profundamente vinculados: en el universitario y en el de la actividad cultural en general. El primero se refiere a su pertenencia a la Universidad de Chile y por lo tanto deberá medirse en relación a su coherencia con los principios institucionales fundamentales. Estos precisan su identificación con la realidad nacional y su voluntad de contribuir al bienestar de la nación por medio de su quehacer propio identificado en sus actividades principales, entre las que se cuenta la extensión.

Las bienales de arte, lo hemos ya dicho, obedecen a la necesidad de interrogar el estado de situación de una producción que tiene el potencial de proveedora de imaginarios y por tanto de formas de ver el tiempo de su pertenencia. Pero además estos eventos van acompañados de conferencias y debates, y así también lo hemos hecho en el MAC.

El segundo aspecto, el referido a la actividad cultural general, se liga al anterior por la razón histórica de haber sido la Universidad de Chile, progresivamente desde fines de los años 1930, la responsable de instalar la primera institucionalidad cultural del país, siendo ese el contexto que determina la fundación del MAC en 1947. Una responsabilidad mayor que cumplimos a través de la preservación de una memoria, identificada en nuestro patrimonio y en la preocupación por establecer una interrogación respecto a lo que hacemos y sus niveles de recepción. Por eso nuestro beneplácito por la convocatoria lograda en el segmento de estudiantes y profesionales jóvenes, el principal público de las selecciones de la Bienal de Sao Paulo. Un espacio que por esto queda abierto a la institucionalidad cultural en general para el logro de proyectos, en términos de convocatorias tanto nacionales como internacionales, aún más ambiciosos.