

Reseña

XII Bienal de La Habana. Pautas para leer una exhibición que no se vio.

Blanca Victoria López Rodríguez

Universidad Iberoamericana Ciudad de México

LA XII EDICIÓN DE LA BIENAL DE LA HABANA SE DESARROLLÓ EN DICHA CIUDAD CARIBEÑA entre el 22 de mayo y el 22 de junio de 2015. Durante un mes el público pudo acceder y participar del resultado de los intensos procesos investigativos y creativos que, en el transcurso de tres años, su colectivo de 11 curadores y sus más de 300 artistas invitados habían estado desarrollando.

Con el título *Entre la Idea y la Experiencia* la plataforma conceptual del evento mostraba un interés marcado por los proyectos colaborativos que propiciaran experiencias sociales, comunitarias y de investigación interdisciplinaria, y que ponderaran el proceso por encima del resultado objetual. Basado en ello, el encuentro propició el intercambio entre artistas, curadores, agentes culturales, científicos, médicos, campesinos, pedagogos, etcétera, dando lugar a la introducción del término “público específico”. Éste hacía referencia a una audiencia cautiva que, al colaborar con los proyectos, era el principal auditorio al que estaban destinadas las propuestas artísticas acogidas por el evento.

Esta megaexposición se diseminó por toda la ciudad, incluyendo espacios barriales ubicados en el otro extremo de la Bahía de La Habana, donde nunca antes había llegado un proyecto cultural de tal envergadura. Heredera de una reputación de más de 35 años, dio seguimiento al legado de las anteriores presentaciones, al incluir en su nómina mayoritariamente a

artistas de América Latina, el Caribe, África, Asia y Medio Oriente, regiones que —a los efectos de esta muestra—, fueron consideradas no desde una perspectiva geográfica, sino desde su condición de espacios de representación cultural diversa. Este último enfoque se erigió como uno de los cambios más significativos que introdujo el evento en su línea temporal, pues en esta oportunidad se hizo evidente el interés del equipo curatorial de desprenderse de algunas categorías ya en desuso, tales como “Tercer Mundo” y “Periferias culturales”.

Este planteamiento —cuyos primeros indicios ya se avizoraban desde la edición anterior— se esgrimió como argumento principal para la diversificación de los proyectos invitados que, por primera vez en la historia del evento, incluían un número significativo de artistas europeos. Si bien muchos de ellos eran jóvenes, provenientes de países no considerados centros culturales, como Austria (Johann Lurf, Nikolaus Gansterer, Axel Stockburger), Noruega (Marte Johnsen, Ignas Krunglevicius), Portugal (Didier Faustino) o Suiza (Lang/Baumann), lo cierto es que la inclusión de estos países colocó sobre esta bienal más de una mirada sospechosa de quienes la consideraban como el evento de vanguardia de las artes (y los artistas) “olvidados”. Las opiniones negativas al respecto se reforzaron con la inclusión en la lista de artistas consagrados como Daniel Buren, Michelangelo Pistoletto, Tino Sehgal, Gregor Schneider, Anri Sala, Joseph Kosuth, entre otros. A pesar de las suspicacias con que fue visto, la incorporación de estos creadores evidenció la voluntad por mostrar que la bienal —siendo en sí misma un suceso cultural susceptible de sufrir transformaciones— se realizaba para acercar el arte internacional de todos los niveles a los habitantes de la ciudad, convirtiéndolos en protagonistas indudables del evento.

Precisamente, el hecho de que la mayoría de las propuestas tuvieran un carácter colaborativo e interdisciplinar, y que éstas acontecieran fuera de los museos y galerías (universidades, laboratorios científicos, muelles, etcétera) puso de manifiesto un cuestionamiento a los procesos creativos del arte actual y al modelo mismo del evento bienal, en tanto colocaba en crisis

roles fundamentales en el mundo del arte como los de megaexposición, autor, públicos, crítica e institución. Todos estos conceptos se encuentran actualmente en la mira de los estudios sobre arte contemporáneo y sus dinámicas, y cabría preguntarse cuántos de ellos fueron reformulados a partir de esta edición de la Bienal de La Habana.

A pesar de estar concebida como un todo, difícilmente podía recorrerse la exhibición en su totalidad, en tanto se trataba de procesos que acontecían y que muchas veces no dejaban más registro que los videos y fotografías que los espectadores hacían con sus teléfonos y, sobre todo, la experiencia de los participantes. Por ello, rápidamente fue llamada —incluso entre sus participantes— como la “Bienal Invisible”, apelativo que, más allá de su surgimiento peyorativo, bien servía a los propósitos originarios del evento.

Baste mencionar como ejemplo de esa invisibilización la forma en la que se mostraron dos de las obras presentadas en el parque Trillo, una de las más de 40 sedes diseminadas por toda la ciudad. En los árboles del parque fueron instalados nidos para aves confeccionados con barro local, como parte del proyecto del artista argentino Adrián Villar Rojas. Estos nidos —que funcionaron además como señalización para cada espacio expositivo—, fueron el resultado de talleres con ornitólogos y artesanos, y estaban realizados de formas diferentes para acoger especies de aves locales y facilitarles un hábitat. Paralelamente, en los propios árboles se instalaron altavoces para el trabajo del artista sonoro sudafricano James Webb, con grabaciones de más de 15 especies de aves diferentes, ninguna de ellas endémica de Cuba. El resultado era una sensación de extrañamiento ante un trino desconocido que hacía que los transeúntes miraran a los árboles y sólo así pudieran apreciar los nidos, que también resaltaban por lo poco usuales. Resulta fundamental destacar el hecho de que ninguno de los dos trabajos estuvo particularmente señalado: no se mencionaban los nombres de los autores, su procedencia ni se describía la pieza. Este tipo de relación establecida entre las obras (y sus creadores) no sólo mostraba el interés de los organizadores por hacer de la curaduría un ejercicio creativo conjunto entre comisarios, artistas y participantes, sino que abría una

ventana a la apreciación de una perspectiva multisensorial de las artes contemporáneas que ha sido prácticamente inexplorada en los eventos de esta categoría.

A esta proposición de la apreciación sensorial se sumó la obra *El olor de un extraño*, del artista belga Peter de Cupere, que exploraba la dimensión olfativa como detonante de procesos apreciativos en el arte contemporáneo. Para desarrollarla se procesaron a nivel de laboratorio diferentes aromas (de esmog, de perfumes de flores, del sudor de varias personas, de la vagina de 49 mujeres, entre otros) y, a través de métodos de modificación genética y de ingeniería, se incorporaron las esencias a diferentes especies de plantas y flores. Así se buscaba generar una disonancia entre lo que el espectador veía y lo que olfateaba.

En esta misma dimensión de lo sensorial también se ubicó la propuesta de Anish Kapoor, la cual, al ritmo de la respiración grabada del artista, proyectaba colores específicos en la pantalla del cine Payret, uno de los más icónicos de la capital cubana. Con el cambio de color se transformaba visualmente el espacio, provocando en el espectador la inquieta sensación de que la sala se movía, de que ésta se reducía o se agrandaba. No se trataba únicamente de una experiencia visual, sino también espacial y de sensaciones de contraste entre lo que los ojos veían y lo que en realidad ocurría.

Otras obras de corte colaborativo aportaron a la idea de desmaterialización del arte, manejada como fundamento de esta megaexposición. Una de las más polémicas fue la propuesta del artista londinense Tino Sehgal, que reunió en una habitación a especialistas locales que se ofrecían a conversar sobre economía con el público asistente. A cambio de un buen argumento se les ofrecía a los participantes un peso cubano, la unidad monetaria mínima en el país. Para el espectador no avisado, nada especial sucedía en el espacio habilitado para esta obra en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Allí sólo tenía lugar una discusión —a ratos acalorada— sobre economía y desarrollo sostenible, temas que, ade-

más, se encuentran en la mira del debate público en ese país. Este tipo de propuestas no sólo respondía muy bien a los presupuestos teóricos que esgrimía el equipo curatorial, sino que se adaptaba estratégicamente a las condiciones de escasez de recursos económicos bajo las cuales se celebró esta megaexposición.

Mucho dio de que hablar, en su momento, la XII Bienal de La Habana, una edición para ser experimentada, olfateada, escuchada, trascendida. De hecho, otros eventos internacionales de mayor reconocimiento repitieron posteriormente algunos de los formatos que ésta introdujo como propuestas para cambiar el muy cuestionado Modelo Bienal.¹ No obstante, quizás por esa propia condición de invisibilidad, el reconocimiento de los límites trascendidos, de los aportes realizados y, sobre todo, las respuestas a las preguntas que esta muestra colocó sobre la mesa no han sido, todavía hoy, suficientes. Sirva esta breve reseña como un intento de enunciar la actualidad de los presupuestos que en esa edición de la Bienal de La Habana fueron defendidos y, sobre todo, ojalá aporte algunas pautas para leer, una vez más, una exhibición que no se vio.



Blanca Victoria López Rodríguez

Curadora y crítica graduada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, ha trabajado como especialista en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y como miembro del equipo de curadores de La Bienal de La Habana. Colabora con diversas publicaciones, nacionales e internacionales, y como investigadora de arte contemporáneo ha sido invitada a impartir conferencias en la feria ARCO (Madrid), el Helsinki International Curatorial Programme (Finlandia) y la Universidad de Bellas Artes de Tama (Japón), entre otros. Actualmente cursa en México el programa de maestría en Estudios de Arte de la Universidad Iberoamericana.

¹ Tal fue el caso de Documenta 14 (2017), dirigida por Adam Szymczyk, que repitió la idea desarrollada en la XII Bienal de La Habana de realizar una muestra audiovisual con materiales experimentales.