

Los proyectos curatoriales de la Bienal del Mercosur. Sus primeras tres ediciones
Lucía Savloff
Boletín de Arte (N.º 17), pp. 59-65, septiembre 2017. ISSN 2314-2502
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LOS PROYECTOS CURATORIALES DE LA BIENAL DEL MERCOSUR

SUS PRIMERAS TRES EDICIONES

CURATORIAL PROJECTS OF THE MERCOSUR BIENNIAL ITS FIRST THREE EDITIONS

Lucía Savloff

lucia.savloff@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata / Área Transdepartamental de Crítica de Artes
Universidad Nacional del Arte. Argentina

Recibido: 07/03/2017 | Aceptado: 11/07/2017

RESUMEN

La Bienal de Artes Visuales del Mercosur (Porto Alegre, Brasil) surge en 1997 como resultado de la voluntad de cooperación cultural enunciada por los países integrantes del Mercado Común del Sur. En sus diversas ediciones se realizaron exposiciones que replantearon las condiciones de lectura y de circulación del arte regional a partir de su *puesta en escena* en el escenario artístico internacional. El presente artículo aborda los proyectos curatoriales de las primeras tres ediciones para analizar el funcionamiento de la Bienal como dispositivo de exhibición. El texto busca destacar los modos en los que el modelo bienal puede contribuir a la *producción de infraestructura* para la elaboración de estructuras de producción de discursos propios.

PALABRAS CLAVE

Exhibición; Bienal del Mercosur; práctica curatorial; dispositivo; arte latinoamericano

ABSTRACT

The Mercosur Biennial of Visual Arts (Porto Alegre, Brazil) emerged in 1997 as a result of the desire for cultural cooperation enunciated by the member countries of the *Mercado Común del Sur* [Southern Common Market]. In their various editions different curatorial teams sought to produce exhibitions that rethought the conditions of reading and circulation of the regional art from its staging in the international artistic scene. This article approaches the curatorial projects of the first three editions, seeking to analyze the biennial's functioning as an exhibition device. The text seeks to highlight the ways in which the biennial model can contribute to the *production of infrastructure* for the elaboration of structures for the production of own discourses.

KEYWORDS

Exhibition; Mercosur Biennial; curatorial practice; device; Latin American art



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Es cada vez más frecuente que las exposiciones de arte sean consideradas un objeto de estudio central para el análisis de los fenómenos artísticos contemporáneos y del pasado. La variedad de actores (artistas, curadores, diseñadores, gestores, educadores), disciplinas (artes visuales, música, artes audiovisuales y multimedia, diseño y arquitectura, etcétera) y factores (institucionales, estéticos, económicos y políticos) que intervienen en una exposición la vuelven un instrumento de comunicación eficaz para evaluar el «estado de situación» y el «espíritu de los tiempos» (Guasch, 1997) que se manifiestan en torno a ella. Por lo tanto, las exposiciones pueden ser abordadas como dispositivos o, en términos generales, como artefactos culturales producidos por el hombre, que despliegan una materialidad física y que, al mismo tiempo vehiculizan significados y representaciones simbólicas de una época y de una geografía. Desde esta perspectiva, las exposiciones no solo constituyen el relato o el continente en el que se dispone un conjunto de obras sino que el mismo «complejo exhibicionario» (Bennett, 1996) despliega sentidos y, muchas veces, determina o condiciona la producción de obras artísticas.

Desde los últimos años de la década del ochenta un formato particular de exposición ha tomado protagonismo en la escena internacional del arte: la Bienal. Aunque las primeras bienales tienen una tradición de larga data, como la de Venecia (1895) o la de San Pablo (1951), el incremento de su cantidad y su calidad en los últimos años ha provocado que muchos autores coincidan en señalar un proceso de *bienalización* del arte (Ardenne, 2011). Si bien esta calificación implica un juicio en cierto grado negativo en relación con la mercantilización y la espectacularización como factores con los que se suelen asociar las bienales de arte en el mundo globalizado, resulta cada vez más notable la multiplicación del fenómeno en distintas partes del mundo. Entre las que han surgido en los últimos años, que suelen denominarse «bienales periféricas» por su posición respecto de las que tienen una tradición más antigua, cabe mencionar la de Johannesburgo (Sudáfrica), iniciada en 1995 y clausurada en su segunda edición; la de La Habana (Cuba), en 1984; la de Estambul (Turquía), en 1987; y la de Cuenca (Ecuador), en 1988. En este grupo pueden incluirse otras dos de surgimiento más reciente: desde 1997, la Bienal de Artes Visuales del Mercosur, en Porto Alegre (Brasil) y desde 2007, la Bienal del Fin del Mundo, de Ushuaia (Argentina).

Las bienales configuran un tipo especial de exhibición que permite producir eventos de gran escala que involucran, por lo general, diferentes espacios y locaciones. La emergencia de una Bienal en un determinado enclave geopolítico obedece a un complejo entramado de dimensiones. En este trabajo nos proponemos abordar el caso de la Bienal de Artes Visuales del Mercosur (BAVM) que surgió de la voluntad de integración cultural declarada por los países integrantes del Mercado Común del Sur, formalizado en 1991 entre Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay. En el marco de dichas políticas de cooperación, diversos acuerdos crearon un marco legal para la integración regional a partir del cual surgió, entre 1995 y 1997, el proyecto para la primera edición de la BAVM como un espacio para la exhibición y la circulación de las artes y la cultura regional.²

MÁS QUE UNA EXPOSICIÓN: LA BAVM

Organizada y financiada por la Fundación Bienal do Mercosul (institución sin fines de lucro regida por el derecho privado), la BAVM fue producto de un complejo proceso de trabajo y de toma de decisiones en el que se articularon las motivaciones y los puntos de vista de una gran cantidad de actores: agentes culturales participantes (artistas, críticos, historiadores), empresas patrocinadoras, distintos representantes de los gobiernos municipales, así como también miembros del público y de la comunidad local. Para dimensionar la magnitud de este evento cultural podemos mencionar algunos de los datos cuantitativos que la Fundación publica en su página web: hasta el año 2013 la BAVM tuvo nueve ediciones, que incluyeron sesenta y cinco exposiciones diferentes en las que participaron alrededor de mil cuatrocientos veinticinco artistas y a las que concurrieron más de cinco millones de visitantes con acceso gratuito; contaron con ciento ochenta y cinco colaboradores y patrocinadores y generaron miles de puestos de trabajo de manera directa o indirecta (Fundação Bienal do Mercosul, 2017). Como se puede observar a partir de esta descripción, las bienales constituyen un tipo de evento de gran escala que moviliza una enorme cantidad de recursos y que produce un alto impacto en las economías regionales que las albergan.

La noción de *dispositivo* fue definida por Michel Foucault como una red compuesta por distintos componentes o elementos institucionales: «Discursos, instituciones, proposiciones filosóficas o

morales, instalaciones arquitectónicas, reglamentos administrativos, leyes» (Foucault en García Fanlo 2011: 1). Circunscribir el modelo Bienal en estos términos nos permite analizar su funcionamiento como producto del cruce entre elementos discursivos y no discursivos, un entramado de factores socioculturales, políticos y económicos que determinan no solo su emergencia en una escena político-cultural sino también el modo en que las producciones artísticas serán exhibidas e interpretadas.

En el caso de la BAVM, uno de los objetivos principales de su creación fue el desarrollo de propuestas culturales y educativas que permitieran otorgar visibilidad regional e internacional a las producciones culturales de los países del Mercosur y funcionar como un ámbito para la producción de conocimiento en torno al arte latinoamericano contemporáneo, especialmente con relación a la larga tradición de la Bienal de San Pablo, de cuyo perfil internacional se distinguiría la del Mercosur por su regionalismo. En este sentido, la intención de problematizar la identidad latinoamericana de las producciones artísticas de la región se instaló desde el inicio como uno de los ejes de discusión presentes en los distintos proyectos curatoriales. Los equipos generalmente fueron constituidos por un curador general y curadores adjuntos, uno por cada país participante. En varias ocasiones se discutió la pertinencia de ciertas formas de lectura o de historización de la producción local, e incluso la idea misma de *arte latinoamericano* como identidad con características definibles.

Los discursos elaborados por las exposiciones de la BAVM entraron en diálogo con una trama mayor de discusiones teóricas que, desde los años ochenta y noventa, venían sosteniendo críticos e investigadores de la región, respecto de las representaciones del denominado «arte latinoamericano» que ponían en escena las exposiciones y las publicaciones elaboradas desde los centros de la escena artística internacional.³ En este sentido, siguiendo a Paul Ardenne (2011), las bienales son acontecimientos que no solo dan a ver, sino que suscitan reflexiones y hacen resonar debates. Como señala Gaudêncio Fidelis, curador adjunto de la quinta BAVM (2005), las exposiciones son más que un simple vehículo de la producción artística. En tanto mecanismos de producción de conocimiento, las exposiciones construyen y despliegan un aparato conceptual y material que busca orientar la lectura y el modo en que serán vistas esas producciones artísticas (Fidelis 2005), es decir, constituyen en sí mismas la producción y la puesta en escena de un discurso con vida propia. En este sentido, los esquemas de curaduría de las distintas ediciones de la BAVM fueron resultado tanto de la voluntad de los equipos curatoriales que cada dos años eran convocados como de esa compleja serie de negociaciones de sentido. Observar las primeras tres ediciones de la BAVM (1997-1999-2001) nos permitirá considerar las dimensiones constitutivas de los proyectos curatoriales, revisar criterios y decisiones de los actores involucrados y prestar especial atención al contexto y a las condiciones de su producción, en un intento por visualizar cada exhibición como el resultado de un recorte de esa red que posibilita la articulación y la materialización de un relato.

Primera edición de la BAVM

La primera edición de la BAVM se realizó en 1997 y tuvo como curador general a Frederico Morais, crítico de arte brasileño residente en Río de Janeiro. Participaron los países integrantes en ese momento del Mercosur (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay) más Venezuela como país invitado. El texto curatorial explicaba que ante la percepción de la ausencia del arte de América Latina en la *historia del arte universal* y en los discursos elaborados desde instituciones y agentes artísticos *centrales* —que más allá de la oposición lineal centro-periferia ejercen una *función-centro*, en tanto enclaves que detentan la «autoridad de la representación» (Richard, 1994: 1014)—, era necesario elaborar una reescritura de la historia del arte latinoamericano desde un punto de vista propio; este fue el objetivo de la exposición. El proyecto puso en relación las obras de los artistas de los distintos países participantes con el afán de trascender las fronteras geográficas para hacer visibles conexiones transversales. De esta manera, se intentó poner en escena otro relato histórico a partir de la elaboración de un nuevo marco de lectura que permitiera trazar líneas de conexión entre las producciones de los distintos países del sur. El corpus de obras fue organizado alrededor de tres ejes de diálogo: las *vertientes constructiva, política y cartográfica*, que apuntaban a la enunciación de la identidad de lo latinoamericano en sus diferencias.

La propuesta curatorial de esta edición se proyectó en cuatro secciones: exposiciones, intervenciones en la ciudad, muestras paralelas, secciones de muestras homenaje (en este caso al artista argentino Xul Solar) y exposiciones que reunieron obras de arte latinoamericano presentes en las colecciones

de los museos locales. Además, se desarrollaron instancias de encuentro, intercambio y discusión, como seminarios, cursos y actividades didácticas asociadas.

Con relación a los espacios expositivos, un evento de semejante escala tuvo que hacer uso de espacios no artísticos. La estrategia fue convocar a artistas para la realización de intervenciones urbanas efímeras en espacios públicos de la ciudad: parques, terrenos baldíos, fábricas y edificios en desuso, espacios del puerto, fachadas, etcétera. Algunas de esas intervenciones fueron realizadas con materiales cedidos por las industrias locales.

En concordancia con el objetivo inicial de otorgar visibilidad a la producción regional desde un marco de lectura propio, la primera edición de la BAVM tuvo un fuerte carácter histórico. Este sesgo retrospectivo —y, en general, la inclusión de secciones de muestras históricas— luego fue cuestionado. Se le exigía al *modelo Bienal* que se distinguiera de las tradicionales funciones asumidas por el *museo*.

Segunda edición de la BAVM

Las decisiones del proyecto expositivo de la segunda edición (1999), curada por el museólogo brasileño Fábio Magalhães, estuvieron condicionadas por las críticas realizadas a la primera, por ejemplo, lo que Gaudêncio Fidelis (2005) denomina *demandas locales*, relativas a incluir artistas oriundos de Rio Grande do Sul en la sección de homenajes o muestras de artistas internacionales. De los doscientos setenta y cinco artistas que participaron en la primera edición de la Bienal, cincuenta eran oriundos de Brasil, pero solo cinco de ellos trabajaban en la región de Rio Grande do Sul; el grado de representación de los artistas de la región fue incrementándose con el tiempo (Albani de Carvalho, 2007).

En línea con la idea de repensar la identidad desde el concepto de *diversidad cultural*, se planteó incluir por primera vez artistas provenientes de países no pertenecientes al Mercosur. De este modo, en el segmento de muestra *histórica* se incorporó la exhibición *Picasso, Cubismo y América Latina*. Esta inclusión suscitó, sin embargo, diversas críticas. Según lo enunciado, la exposición buscaba destacar las influencias y las reciprocidades entre artistas europeos y latinoamericanos al confrontar producciones del Mercosur y de Colombia influenciadas por el cubismo de Pablo Picasso y otros artistas europeos (Fidelis, 2005). El relato fue cuestionado por reponer los criterios de lectura referidos al arte local de las grandes narrativas de la historia del arte occidental elaboradas desde los centros, en las que el arte latinoamericano orbita alrededor de la producción artística de europeos y norteamericanos.

Sin embargo, esta aparente contradicción con los objetivos iniciales proclamados por la Bienal debe considerarse en el contexto de producción que rodeó a la segunda edición. El evento estuvo a punto de no ser realizado a causa de la crisis económica que atravesaba Brasil en ese momento —agravada por la devaluación del real—, que puso en riesgo su viabilidad financiera. Los organizadores se vieron obligados a cobrar por el ingreso a la Bienal que había sido gratuito en su edición inaugural. En este sentido, la inclusión de la exposición de Picasso, si se considera su potencial convocatoria masiva, podría comprenderse como una estrategia para asegurar la continuidad del proyecto en condiciones económicas adversas.

La interacción con el público fue el eje de esta segunda edición. Se incluyó, además, una exposición sobre arte y tecnología: *Ciber-arte: Zonas de interacción*, compuesta por instalaciones y proyectos artísticos en la web. En esa misma línea se incluyó una serie de intervenciones en la orilla del río Guaíba, con el objetivo de presentar obras por fuera del circuito expositivo convencional. Se dice que esta edición fue *diplomática* pues intentó complacer las diversas demandas y reclamos realizados al equipo desde la Bienal anterior. Los diversos ejes intentaron acercar el evento al público local, quizás como estrategia para afianzar su lugar y para garantizar su continuidad.

Como podemos observar, cada edición presenta un entramado complejo de dimensiones en el marco del cual deben interpretarse las decisiones tomadas por los equipos curatoriales, que muchas veces son el resultado de negociaciones entre deseos e intereses, anhelos y limitaciones concretas. Es en este sentido que Gaudêncio Fidelis define a la *institución Bienal* como un *organismo* complejo cuyo comportamiento se ve afectado tanto por cuestiones de estructura interna (por ejemplo, el recambio permanente de curadores) como por factores y agentes externos, entre los que se encuentran las demandas de la comunidad artística local, los objetivos de quienes financian y soportan el proyecto, etcétera. Dicho comportamiento impide que se establezcan procedimientos institucionales

constantes pero a su vez garantiza un grado de democratización de las decisiones que consolida a la Bienal como un espacio de libertad de expresión curatorial (Fidelis, 2005) y permite experimentar diversas formas y estrategias de exhibición.

Tercera edición de la BAVM

Se realizó en 2001 y se presentó bajo el lema: *Arte por todas partes* y dio continuidad a la idea de incluir espacios no marcados o no convencionales a partir de la realización de una serie de intervenciones en la ciudad. El trabajo denominado *La ciudad de los containers* produjo un mega dispositivo de exhibición constituido por cincuenta y un *containers* dispuestos a cielo abierto en el Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, intervenidos por los artistas invitados sin una temática en común. Con la mira puesta en la producción artística emergente y joven, el proyecto acentuó la idea de lo nómada como característica de la contemporaneidad e incluyó una muestra de *performance* realizada en el espacio de un antiguo hospital psiquiátrico. Estas decisiones curatoriales fueron también cuestionadas, por enfatizar el lugar común de que el arte contemporáneo se *adapta* a cualquier tipo de espacio; a su vez el diseño de los espacios de exhibición generó dificultades en la experiencia concreta del público que recorría en pleno verano *containers* sin acondicionamiento de temperatura.

Dos muestras paralelas completaron la puesta: Edvard Munch en el Museo de Arte de Río Grande do Sul y una exposición de pinturas y dibujos de Diego Rivera. Ambas constituían el núcleo histórico, un espacio siempre demandado por el público. Al ser la Bienal un dispositivo con gran capacidad de producción (aunque limitada al presupuesto disponible y a las condiciones económicas del contexto) la inclusión de estas exhibiciones puede ser pensada como un intento por usufructuar una infraestructura que habilitase una gran disponibilidad de recursos para suplir la falta de exposiciones de envergadura fuera del contexto de la Bienal y así brindar al público local exposiciones internacionales que no podrían ser realizadas de otra manera.

RESTRICCIONES Y POTENCIALIDADES DEL MODELO BIENAL

Posicionarse como Bienal ante el circuito artístico internacional permite negociar préstamos e intercambios que serían difíciles para un museo local. Este planteo coincide con la idea de pensar el *dispositivo Bienal* como una especie de *museo temporal* cuyo potencial residiría en poner al alcance de la comunidad local el patrimonio artístico local y del mundo, pues construye «un repertorio visual en el tiempo, un acervo de memorias que son el patrimonio artístico de la comunidad en la cual se inscribe» (Roca, 2011a: s/p).

Sin embargo, y a pesar de su enorme proliferación en las últimas décadas, el *modelo Bienal* ha sido criticado, entre otras cuestiones, justamente por la enorme cantidad de recursos económicos dedicados a un mega-evento espectacular. Ese modelo, que por lo general suele ser capitalizado simbólicamente por distintos estamentos de la política, busca utilizar la *institución Bienal* como instrumento para posicionar culturalmente a una ciudad en una determinada región y producir un rédito en términos económicos y simbólicos que la destaque en el circuito del turismo cultural. Es en este sentido que el éxito de tales eventos se mide relación a la cantidad de visitantes, como si la masividad en sí misma legitimara su importancia, y se dejan de lado las cuestiones relativas a los efectos cualitativos que la exhibición puede generar a largo plazo en la formación de públicos, la vinculación con las instituciones educativas o la creación de diálogos con los productores artísticos locales.

Según José Roca, el *modelo Bienal*, que se ha reeditado hasta el hartazgo como una fórmula de éxito a lo largo del mundo, está en crisis. Por un lado, porque suele fracasar a la hora de construir relaciones con el medio artístico y el público local, por otro, porque se le critica que la enorme inversión en infraestructura se concentra en el evento en sí y no en su posible proyección en el tiempo a través de la promoción de iniciativas locales (Roca, 2011b). Como curador de la octava edición de la BAVM (2011), Roca propuso trascender el típico internacionalismo (heredero del modelo de las exposiciones universales) y dejar de priorizar el diálogo con los centros. En cambio, sostuvo la necesidad de proyectar bienales cuyo objetivo sea dialogar con lo local, impulsar procesos de trabajo que apunten a producir efectos a largo plazo, que trasciendan el breve lapso de tiempo durante el

cual permanece abierta al público la exposición y que habiten los intervalos de tiempo entre una edición y la siguiente.

¿Es posible dar cuenta de los efectos que produce la instalación de una Bienal en una región? ¿Cómo impacta en la escena artística en la que se asienta? El crítico chileno Justo Pastor Mellado señala que las bienales pueden funcionar como instancias de *intensificación* de la escena artística local:

Intensificar significa acrecentar las tasas de densidad institucional de una formación. Lo anterior supone la existencia de instituciones que carecen de la consistencia requerida para significar como tales y consolidar una formación artística. De ahí que la producción inicial de una Bienal obedezca a la lógica de la intervención institucional (2005: 51).

La decisión política de algunos equipos curatoriales ha sido la de focalizar en la curaduría como dispositivo de edición o de escritura de la historia del arte; la curaduría como *creación de infraestructura* (Pastor Mellado, 2002) para poder edificar las condiciones de producción de un relato propio. Pastor Mellado lo señala en estos términos: «La habilitación de dispositivos de recolección y de inscripción, tanto de obras como de fuentes documentarias, destinadas a reducir el retraso del trabajo universitario en historia del arte» (2002: 10). Por ejemplo, el proyecto editorial de la quinta edición (2005) sustituyó el clásico catálogo general por una serie de siete publicaciones que incluyó un libro sobre la historia de la Bienal: *Uma historia concisa da Bienal do Mercosul*, elaborado por Gaudêncio Fidelis. Impulsar la escritura y la publicación de ese libro como parte de la política curatorial contribuyó a profundizar el perfil educativo de la Bienal. Al impulsar acciones para sistematizar el archivo de la Fundación y reunir la documentación de cada una de sus ediciones tuvo el objetivo de legitimar y de consolidar el proceso que la Bienal fue profundizando a lo largo del tiempo: la producción de un dispositivo para la reflexión, la circulación y la producción de conocimiento, y el intercambio de producciones artísticas y de marcos de lectura propios (Duarte, 2005).

Pensar la Bienal como una instancia de creación de estructuras para la circulación y la producción de saberes sobre el *arte latinoamericano* ha llevado a distintos curadores a privilegiar el trabajo en conexión con la comunidad, a apostar a procesos de larga duración que implican la intervención en el medio local y a poner el foco en las tareas de mediación y en la dimensión pedagógica capaz de generar cambios cualitativos a largo plazo que redunden en un proceso de fortalecimiento y activación de las escenas artísticas en las ciudades del sur del continente.

A fines de los años noventa la iniciativa de la Bienal significó para la ciudad de Porto Alegre insertarse en el circuito del arte nacional, sudamericano e internacional en un grado de articulación que ninguna otra iniciativa local había logrado antes (Albani de Carvalho, 2007). Con la perspectiva que aporta el paso del tiempo y la escritura de la historia de las sucesivas ediciones de la Bienal, algunos equipos curatoriales se propusieron explícitamente el desarrollo de estrategias de activación del dispositivo Bienal para impulsar acciones de intervención en la cultura local. El énfasis en lo educativo constituye uno de los objetivos centrales de la Fundación Bienal, al punto de crear el puesto permanente de *curador pedagógico*.

Las bienales operan en la realidad cultural de la región en la que se asientan, dinamizan e intensifican sus escenas, y generan instancias de profundización de los debates y de profesionalización de los medios y de los modos de trabajo. Se perfilan como instancias de producción de discursos en los que se articulan discusiones acerca del lugar de lo propio en el circuito artístico internacional, sobre todo porque se constituyen como lugares desde los que se intenta dialogar con el mundo y determinar de algún modo las condiciones del diálogo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albani de Carvalho, Ana Maria (2007). «Anos noventa comentários sobre o circuito e a produção artística em Porto Alegre no final do milênio». En Gomes, Paulo (org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: Uma panorâmica* (pp. 156-179). Porto Alegre: Lahtu Sensu.
- Ardenne, Paul (2011). «La Biennale d'art contemporain: un événement culturel de moins en moins culturel, et de moins en moins événementiel». En Lafargue, B. (comp.). *Figures de l'art*, (20) (pp. 175-182). Gif sur Yvette: Presses universitaires de Pau et des Pays de L'Adour.
- Bennett, Tony (1996). «The exhibitionary complex». En Greenberg, Reesa; Nairne, Sandy y Ferguson,

Bruce (eds.). *Thinking About Exhibitions*. New York: Routledge.

Duarte, Paulo Sérgio (2005). «Prefacio». En Duarte, Paulo Sergio (org.). *Rosa-dos-ventos - Posições e Direções na Arte Contemporânea* (pp. 17-20). Porto Alegre: Fundación Bienal de Artes Visuales del Mercosur.

Fidelis, Gaudêncio (2005). *Uma historia concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundación Bienal de Artes Visuales del Mercosur.

Guasch, Anna Maria (1997). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal.

Pastor Mellado, Justo (2005). «V Bienal del Mercosur: análisis de coyuntura regional». En Duarte, Paulo Sergio (org.). *Rosa-dos-ventos - Posições e Direções na Arte Contemporânea*, (pp. 51-57). Porto Alegre: Fundación Bienal de Artes Visuales del Mercosur.

Morais, Federico (1997). «Reescrevendo a história da arte latino-americana». En *Catálogo I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundación Bienal de Artes Visuales del Mercosur.

Richard, Nelly (1994). «La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación». En *Arte, historia e identidad en América Latina: Visiones comparativas* (pp. 1011- 1016). México: Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM).

Roca, José (2011a). *8va Bienal do Mercosul, Ensaio de Geopoética*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul.

Savloff, Lucía (2013). «El dispositivo de exhibición. Una lectura sobre la Bienal del Mercosur» (Apunte de cátedra). La Plata: Historia de las Artes Visuales 4. Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Fundação Bienal do Mercosul (2017). *Fundação Bienal do Mercosul* [en línea]. Consultado el 2 de julio de 2017 en <<http://www.fundacaoBienal.art.br/site/es/fundacao-Bienal/quem-somos>>.

García Fanlo, Luis (2011). «¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze, Agamben». *A Parte Rei 74* [en línea]. Consultado el 2 de julio de 2017 en <<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/fanlo74.pdf>>.

Gentile, Lucía; Gustavino, Berenice; Panfili, Marina; Savloff, Lucía y Suárez Guerrini, Florencia. (2015). «Los nombres y los mapas del arte latinoamericano en cuestión. Debates críticos desde fines del siglo XX» [en línea]. Consultado el 2 de julio de 2017 en <http://www.gearcomunicacion.com.ar/jornadas_2015/eje3/3c.%20Suarez%20Guerrini,%20Gentile,%20Panfili,%20Savloff,%20Gustavino_corregido.pdf>.

Pastor Mellado, Justo (2002). «El curador como productor de infraestructura». *Sepiensa* [en línea]. Consultado el 2 de julio de 2017 en <http://www.sepiensa.cl/ed_digital/el_curador_como_constructor.pdf>.

Roca, José (2011b). «Bienalidades». En *Cuartillas* [en línea]. Consultado el 2 de julio de 2017 en <http://www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla_jose_roca.pdf>.

Universes in Universe - Mundos del Arte (2017). *Universes in Universe - Mundos del Arte* [en línea]. Consultado el 2 de julio de 2017 en <http://universes-in-universe.de/car/mercosul/s_konz.htm>.

NOTAS

1 El artículo se enmarca en el proyecto de investigación «La puesta en escena del arte latinoamericano: relatos, representaciones y modos de producción» dirigido por la Lic. Florencia Suárez Guerrini y codirigido por la Dra. Berenice Gustavino. Retoma y amplía un artículo previo (Savloff, 2013) elaborado en el marco «Estudio de dispositivos espaciales para la producción y exhibición de objetos artísticos. América del Sur y las Bienales del Mercosur y del Fin del Mundo (2000-2010)», dirigido por Lic. Gustavo Rádice.

2 Entre sus objetivos se declaraban: «Dar a conocer internacionalmente las expresiones artísticas de los países del Mercosur [...] Promocionar a la ciudad de Porto Alegre y al Estado de Rio Grande do Sul a partir de un evento de proyección internacional» (Universes in Universe - Mundos del Arte, 2017).

3 Para ampliar, sugerimos leer: «Los nombres y los mapas del arte latinoamericano en cuestión. Debates críticos desde fines del siglo XX» (Gentile, Gustavino y otros, 2015).