



Eduardo Srur, *Vuelta de Rocha. Proyecto PETS* (2017), en Rosario, Argentina. Cortesía BIENALSUR.

# Bienalsur: ensayar otra geopolítica

ENSAYO | 30.11.2017

Nestor García Canclini

Néstor García Canclini habla sobre la primera edición de la Bienalsur y la lectura del arte que propone más allá de la idea de lo nacional.

**Bienal y sur: dos términos cargados de polémicas, imaginarios alternativos, antiguas discriminaciones y deseos de rebasarlas.** Las tensiones entre esos sentidos me atrajeron para participar en un pequeño grupo convocado en Buenos Aires por la Universidad Nacional de Tres de Febrero en agosto de 2015. Sus objetivos eran diferentes a los de otras bienales, y ésta tenía un nombre distinto del que ahora designa sus actividades de agosto hasta fin de 2017 en treinta y dos sedes de dieciséis países. **La trayectoria heterogénea de los participantes** —invitados por el rector de esa universidad, Aníbal Jozami, y la historiadora Diana Wechsler— **prometía una conversación novedosa: Estrella de Diego, Elvira Dyangani, Ticio Escobar, Hans Herzog, Marlise Ilhesca y Graciela Speranza.**

Newsletter +

La bienal más antigua, la de Venecia, nacida en 1895 en medio de la expansión de exposiciones europeas con pretensión de universalidad, ha sido cuestionada durante las protestas políticas del 68 y desde la irrupción poscolonial de naciones periféricas. Para sobrellevar las críticas fue multiplicando pabellones africanos, asiáticos y latinoamericanos, pero ni siquiera sus curadores sensibles a la multiculturalidad posmoderna logran evitar el fracaso de construir un imposible Palacio Enciclopédico, como titularon la del 2013. Sin embargo, su acumulación de las obras que se llevan cada temporada, artistas eméritos junto a poco conocidos, y conexiones conceptuales que sorprenden sigue importando a coleccionistas, críticos y el periodismo multimedia como para que en las últimas ediciones se hayan entregado un promedio de treinta y cuatro mil pases VIP y de prensa emitidos para quienes la visitan en los primeros cuatro días. Todavía seduce, pero muchos visitantes quedan con la misma sensación de Sarah Thornton: **«La Biennale es como una reunión de ex compañeros de la secundaria, donde a todos les fue muy bien en la vida. No es el mundo real».**

**Sur se ha vuelto palabra clave para quienes en el arte, las ciencias sociales y la política intentamos a la vez abarcar y reivindicar a los que no caben en las enciclopedias: los países no europeos, los migrantes en las metrópolis, los excluidos por motivos de raza, género o — aun siendo académicos o políticos del norte— sufren desdén por ocuparse de lo que sucede fuera de Europa o Estados Unidos.** Demandar derechos y reconocimiento desde el sur ha servido para que se abran lugares en Venecia, en otras bienales, ferias y festivales de cine o literatura del norte, para que se creen eventos representativos de las periferias, como la Bienal de São Paulo en 1959, la de La Habana a partir de 1984, la del Mercosur, nacida en 1997, y otras en Estambul, Johannesburgo y Dakar. Se van creando lazos entre varias bienales y entre museos latinoamericanos, españoles o estadounidenses que comparten la producción de exposiciones y las circulan entre ellos. Pero el arte contemporáneo es también un juego complejo entre localizaciones y deslocalizaciones, como las economías globalizadas, donde se descrea de las identidades atrincheradas y compactas. ¿Acaso existe un arte *mercosureño* que dé sustento a una bienal con ese nombre?

La Bienal sur encaró estas incertidumbres con un proyecto innovador. En vez de concebirse como un acontecimiento que sucede cada dos años, se diseñó como un proceso *durante* dos años, no en una ciudad sino en treinta y dos de varios continentes, interconectadas por videos y visitantes con lenguas distintas. **El foco organizador está en Buenos Aires, pero no como faro o capital artística,** sino como sede del mayor número de exposiciones y acciones, articulando lo que se inauguró primero en Lima, Montevideo y Rosario, y luego en Bogotá, São Paulo y Porto Alegre, Tokio, Madrid, Asunción, Valparaíso, París, Guayaquil, Benín, otras ciudades argentinas y latinoamericanas.

En varios países se realizaron reuniones preparatorias a lo largo de dos años para elaborar con artistas, críticos y científicos sociales la pregunta de partida: **«¿Es posible promover un verdadero diálogo en condiciones de paridad entre distintos puntos del planeta y que se origin**

La intención descentralizadora se fue concretando en alianzas de la UNTREF con otras universidades, museos, centros culturales, gobiernos locales y nacionales, empresas y medios de varios países. Había, al menos, dos antecedentes de descentramiento: en 2012, Documenta extendió su exposición de Kassel, en Alemania, a Kabul; para la edición 2017, una sección importante de la misma muestra se ubicó en Grecia, gesto con valor político cultural dado que los alemanes negaron a ese país la condonación de su deuda. Pero es evidente que Bienalsur busca una irradiación más abierta y compleja.

## Globalizaciones alternas

Los tropiezos para hallar soporte económico y conceptual al hablar desde el sur y construir un nuevo formato de bienal asoman desde el cambio de nombre. Comenzó llamándose Bienal UNASUR y el proyecto fue presentado en 2015 a una reunión en Montevideo de doce ministros de Cultura de UNASUR, un organismo internacional creado en sintonía con las tendencias políticas de principio de siglo en las naciones líderes: Argentina presidida por Néstor Kirchner, Brasil gobernado por Lula, Bolivia por Evo Morales, Chile, Uruguay y Venezuela por partidos de izquierda. Las integraciones anteriores del Mercosur y la Comunidad Andina avanzaron en 2004 hacia una Comunidad Suramericana de Naciones, que a partir de 2007 pasó a nombrarse Unión de Naciones Suramericanas. Buscaron facilitar la circulación de sus productos económicos y culturales entre esos países, pero el proceso fue debilitándose por el cambio de orientación de los gobiernos más fuertes y los efectos sobre la región de la crisis post 2008. Las distintas posiciones ante el conflicto venezolano alejaron a sus miembros. La UNTREF decidió asumir la organización, con lo cual la bienal ganó independencia y se diferenció de otras al no tener que dejar librada parte de lo que exhibe a representaciones nacionales.

El impulso de aquellos doce ministros puso en marcha el proyecto, ayudó a buscar más socios, convocar a artistas, curadores e instituciones «a presentar propuestas con el deseo de que, en vez de imponer un tema, éste o éstos emergieran de la convergencia de proyectos recibidos», escribió Diana Wechsler, directora artístico-académica de Bienalsur. Se recibieron 2,543 propuestas de 78 países, preseleccionaron 379 en un comité internacional y se fue trabajando con los participantes en la producción de las obras.

**¿Cómo se decidió qué países y ciudades participan?** Buscaron, me explica Aníbal Jozami, cubrir la región estando en las capitales y, **«en la medida de lo posible, en lugares fuera del circuito del arte».** **Las redes de video contribuyeron a compartir obras y experiencias.** Las respuestas a las invitaciones, agrega Diana Wechsler, dependieron de los grados de «empatía» con el proyecto o el deseo de algunas instituciones de «tener la exclusividad», «trabajar asociativamente» o mantener las estructuras de funcionamiento marcadas por sus curadores.

Cuando observamos el retroceso de las políticas de integración latinoamericana en los últimos años y la desinversión de los Estados en arte, ciencia y cultura, el emprendimiento de esta bienal

lazos de la región y expandirla con una visión tan vasta del *sur*, pareciera estar a contracorriente.

**Reafirma la idea de la autonomía posible del arte respecto de las tendencias de desarrollo o retracción económica.**

No es una novedad en los estudios sobre procesos culturales, donde vemos que la interdependencia y el conocimiento entre países latinoamericanos se incrementan, más que por políticas oficiales, gracias a las migraciones, el turismo, los festivales de cine y de literatura, las telenovelas, los intercambios de profesores, estudiantes becados e investigaciones conjuntas, la solidaridad entre grupos étnicos y por los derechos humanos, y, en todos esos movimientos, las redes digitales. Los consorcios entre museos y algunas ferias y bienales también contribuyen, aunque a menudo sus representantes, mientras están en reuniones planeando la cooperación, contestan correos de las capitales del norte.

**Es imposible comprender el lugar del sur en las globalizaciones no hegemónicas, o que ocurren desde abajo, como prefieren decir algunos antropólogos (Lins Ribeiro, 2014), sin tomar en cuenta lo que en las mismas semanas de Bienalsur hacían en las metrópolis mayores del arte curadores y artistas latinoamericanos e instituciones de los Estados Unidos.**

El 12 de septiembre de 2017, por ejemplo, comenzó en Los Ángeles un programa de setenta exposiciones auspiciado por la Fundación Getty bajo el título *Pacific Standard Time: LA/LA*. Argentina está representada con fotos de 1810 a 2010, arte concreto junto al brasileño, obras de León Ferrari, Marta Minujín, Graciela Sacco, Liliana Porter, Alfredo Hlito, entre otros, y curadores como Andrea Giunta que junto a Cecilia Fajardo-Hill puso en escena una monumental exposición en el Hammer Museum dedicada a las *Radical Women*.

**Algunos y algunas artistas presentes en esas muestras estadounidenses participan en Bienalsur.**

Es fácil suponer coincidencias y también, aunque sólo he visto las muestras de Buenos Aires y fotos y textos de las demás, diferentes modos de leer lo que entendemos por América Latina, por sur y por arte. Lo dice la directora de la Fundación Getty, Debora Marrow: «la idea central de Pacific Standard... no es contar una historia cerrada del arte latinoamericano; hay muchísimas historias, periodos, lugares, estilos que ocurren a la vez» (Pérez Bergliaffa, 2017).

**En Bienalsur también es un principio básico dar lugar a diversas obras, materiales e interpretaciones.**

En las muestras de Buenos Aires vimos trabajos que reclaman atención hacia la naturaleza (enormes botellas de colores producidas a partir de envases de plásticos descartables llevados por la corriente del Río de la Plata, de Eduardo Srur; fotos de dispositivos sonoros instalados por Christian Boltanski en la Patagonia: al activarse con el viento quieren dialogar con las ballenas; el video del glaciar Perito Moreno, de Angelika Manjel, elocuente reflexión sobre la fragilidad del hielo o de lo que podemos asociar a él; intervenciones en espacios públicos, como las de Regina Silveira que modificaron la entrada del Centro Cultural Recoleta —en lucha con el exceso informativo de la fachada—

y el más afortunado Pabellón de Acceso al Parque de la Memoria, que dará con sus huellas digitales gigantes mayor visibilidad al espacio de recordación de desaparecidos aun luego de la bienal.

O las discutidas rayas diagonales de colores ardientes y luces de neón que cubren las paredes del sombrío Palais de Glace, producidas por Bertrand Ivanoff: animan a un edificio descuidado, que evoca los orígenes del elegante barrio de Recoleta en el que se encuentra. Una crítica del diario *La Nación* me contó que los habitantes de esta zona ahora apodan *ice-cream* al Palais, molestos por la irreverencia con ese emblema patrimonial en el que suelen exhibirse las obras postuladas a los Premios Nacionales de Arte y que fue, hace años, pista de patinaje de las clases altas. Dije que esa visión del patrimonio como inamovible tiene ahora pocos adherentes y le pregunté si no pensaba que tal vez los antiguos patinadores se sintieron despojados cuando les quitaron sus escenarios para darlo a exposiciones de valor desperejo como las que concursan por los Premios y lo dejaron descascararse. Ivanoff me contó su convivencia durante dos meses con los *homeless* de la zona, que a veces lo ayudaban o le pedían la botella de agua («ahí me di cuenta que no hay bebedores en Buenos Aires») y a la noche arrastraban sus colchones hasta el magnífico árbol gomero junto al Palais y los trepaban a las ramas altas para dormir. De los habitantes del barrio dice que el cambio de la fachada a algunos les gusta, a otros no o los sorprende, y **«les importa que los reconozcan, que les hablen y les pregunten. La municipalidad no hace nada de eso, simplemente hace algo sin aviso, te guste o no. No existís. De modo que cuando llegas y les hablas de lo que vas a hacer, estableces una conexión. Y a partir de eso pasan cosas interesantes, se producen cambios».**

En este juego de reinventar las entradas a edificios añejos o a la memoria, otra contribución de Bienalsur es interferir colecciones y monumentos. **Insertar obras contemporáneas en el Museo Nacional de Bellas Artes o en el Nacional de Historia dio resultados discutibles.** Aun cuando algunas obras son valiosas en sí mismas, es difícil dialogar con los relatos solemnes de otras épocas.

Vi mejores resultados en instituciones de historia recientes o recreadas antes de la bienal. Además del nuevo ingreso diseñado por Regina Silveira para el Parque de la Memoria, pienso en el Museo de la Inmigración, espacio de acogida de migrantes desde hace más de un siglo, adaptado por la UNTREF antes de la Bienalsur para establecer un relato visual de la llegada de extranjeros. Para la Bienalsur se enlazaron una selección de fotos de la Colección del Museo Reina Sofía (obras de Harun Farocki, Zoe Leonard, María Ruido, Patrick Faigenbaum y Manolo Laguillo sobre los cambios en la periferia industrial de Barcelona y la gentrificación de Madrid). Destacan el video de Allan Sekula sobre la globalización en los puertos y los mares de varios continentes, la puesta en escena del grupo colombiano Mapa teatro con grandes pantallas de visión cruzada en las que se oye a los habitantes desplazados del barrio Cartucho en Bogotá y la extraordinaria conferencia performance *Is the museum a battlefield?*, de Hito Steyerl, sobre **las relaciones entre los museos y la guerra, cruzando las historias de la**

**masificación de las armas y la masificación del arte, los vínculos entre productores de armas y algunos patrocinadores de arte**, como de la Bienal de Estambul donde presentó esta pieza.

**Quizá el conjunto más logrado sea el que se presenta en el Centro Cultural Haroldo Conti, situado en uno de los pabellones de la ex Escuela de Mecánica de la Armada**, campo de concentración donde hubo unos 5,000 desaparecidos y detenidos durante la dictadura militar de 1976-1983. Reconvertido en lugar de memoria, ofrece ahora una visión razonada de aquellas condiciones de vida y sufrimiento, y algunos pabellones fueron entregados por el Estado, durante la presidencia de Néstor Kirchner, a organismos de derechos humanos y también a actividades culturales. En uno de los salones más luminosos, de triple altura, con grandes ventanas (me recuerdan que allí se reparaban las avionetas desde las que se lanzaban al río a los presos), **Voluspa Jarpa extiende del techo al piso columnas de papel que reproducen la documentación oficial estadounidense desclasificada sobre el golpe militar de Pinochet – con incontables líneas tachadas– junto a las portadas de diarios de América Latina y Estados Unidos del día del golpe**, también leídos en dos pantallas por niños de escuelas chilenas con dificultades para pronunciar el inglés: documentos tachados y dificultad de lectura, fallas de la lengua y fallas de la censura.

**Los artistas investigan también hechos más incómodos para el pensamiento crítico.** En la pared blanca del fondo, René Francisco dispuso espátulas de color azul, una línea de horizonte en la que pintó una letra en cada espátula componiendo el nombre de la obra: *Mar de balseiros*. Una pequeña cédula anota al final que, según la Organización Internacional para las Migraciones, de 2000 a 2016 hubo 40,000 muertos en procesos migratorios marítimos: 22,000 de Oriente Medio y África a Europa, 18 000 cubanos a Estados Unidos.

En la parte alta de la muestra, otros rostros históricos y actuales de catástrofes sociales, videos con testimonios de la precariedad laboral. Cristina Piffer documenta las 300 actas del Libro de Bautismo de la Isla Martín García guardadas en el Archivo del Arzobispado de Buenos Aires, donde se registró la «conversión» al cristianismo de los indios capturados a comienzos del siglo XX en la llamada Campaña al Desierto hecha por militares.

Al lado, la obra de Carolina Vollmer, *CN 1999* (CN es Constitución Nacional Venezolana). En un panel hay sobres con papeles triturados, uno para cada capítulo de la Constitución. Al costado un video muestra la máquina en la que van entrando las hojas publicadas en la Gaceta Oficial para salir despedazadas. Antes de la inauguración, el video aún estaba apagado y la artista abrió su iPad para mostrármelo: quedó alterada por un mensaje en su pantalla: «Es una de esas ofertas de alimentos que no podemos conseguir en Caracas y se anuncian en el mercado negro».

En el pasillo por el que se transita de una a otra de estas conversiones religiosas, jurídicas y económicas, el artista brasileño Iván Grilo colocó dos placas de metal que de algún modo las enlazaban: **«Todos desaparecieron / Nadie ha dejado de existir».**

## Hacer política con lo incierto

La curadora de esta muestra en el Centro Haroldo Conti, Florencia Battiti, titula su texto introductorio «La mirada que se separa de los brazos» y evoca el disenso señalado por Jacques Rancière como fundamento de la acción política. El disenso de la visión artística, que logra no quedar apresado como los brazos en la compulsión del trabajo o los cuerpos náufragos. **No sólo el desacuerdo, sino la creación de nuevos vínculos interpretativos entre discursos y hechos que permiten entender lo tachado, la línea azul de embarcaciones** —espátulas que alejan o acercan el horizonte, las actas bautismales o constitucionales desencontradas con los ciudadanos—. Vivir entre estos disensos es habitar paradojas, como las de desaparecidos que no dejan de existir y por eso se sigue reclamando por ellos; ocurría en esos días de septiembre en los carteles colgados en las rejas externas de la ex ESMA —y en todo el país, pidiendo la reaparición de Santiago Maldonado, artesano desaparecido en una reciente protesta de mapuches en el sur de Argentina.

**Las paradojas de la historia son propicias para el laconismo del arte, esa condensación valorable porque dice sugiriendo, nos deja en la inminencia de una revelación que no acaba de producirse, como definía Borges el hecho estético. La memoria es eso que queda de lo nombrado y no deberíamos perder, algo censurado y que está por decirse. El arte documenta y trabaja con documentos, con lo desclasificado y tachado o que no quiere nombrarse.**

Las instituciones políticas y económicas tienden a comunicar, en cambio, lo que pueden administrar, las contradicciones manejables. Los artistas dedicados a trabajar con lo indecible o inclasificable, desean instituciones que asuman las incertidumbres. Esta flexibilidad y apertura son más fáciles en tanto no hay pabellones nacionales ni estructuras burocráticas internacionales a las cuales complacer.

**¿Qué significa que sea una universidad pública la que organiza la bienal?** Habitados a entender la vida académica como persecución de verdades demostradas (y en parte por eso autosatisfecha y autorreferida), no es frecuente que las universidades se relacionen tan ampliamente con museos públicos y privados, con los medios de comunicación, y los anuncios espectaculares en calles céntricas (como tantos de Bienalsur en Buenos Aires, en el aeropuerto, en cines y televisión).

Quizá una tarea de las siguientes bienales, en tanto la promueve una universidad, sea **dar más espacio a lo que en el arte hay de investigación o de interacción entre el conocimiento sistemático y el discontinuo, fragmentado o paradójico.** Se ven obras que lo hacen, como las referidas a la biodiversidad en el Ecoparque (ex Zoo de Buenos Aires), al antropoceno o las que cru

ciencias sociales. Tal vez se necesite, además de las obras, más lugar para coloquios de artistas y otros investigadores a fin de elaborar estas intersecciones.

Una respuesta lúdica la dio Christian Boltanski en el Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires, repitiendo una experiencia concebida junto con Hans Ulrich Obrist y probada antes en París, Copenhague y Nueva York. En la conferencia multitudinaria que la precedió, en el salón mayor de ese palacio, advirtió: **«Esto no es una exposición, sino un cambio de reglas del juego.** Los museos imponen dos reglas básicas: las obras no se pueden robar, ni tocar. Rige la idea de que son reliquias: al arte se le atribuye una carga de tipo religioso». «No hay que ponerse en la actitud de quien espera la gran obra, sino de quien está en una pastelería y quiere probar y llevarse todo».

Cuando bajamos al sótano, entendimos mejor el título *Take me (I'm yours)* (Llévame, soy tuyo). Luego de recibir una hoja con la palabra MÍO, en la que a cada uno nos iban sellando el permiso de apropiación con la firma de Boltanski, pilas de vinos, baguettes y bolsas de café, carritos de súper con revistas de cómics y reproducciones de obras —muñecos de Annette Messager, postales humorísticas de Fabio Kacero y Danh Võ, pósters, ropa de segunda mano que decenas se probaban ansiosamente. Entre lo que se podía tomar gratis, un texto de Alan Pauls pregunta por el riesgo de todo regalo —el pantalón o la blusa que no se pueden cerrar, la caja que queda abierta, la jarra rajada que se pierde— y la sensación frustrada del que lo tomó porque no se le pedía nada a cambio y por eso mismo descubre que se queda sin nada.

Después de esta vasta primera edición de Bienalsur, es pertinente volver a preguntar: **¿qué artistas, ciudades, ejes conceptuales elegir si el objetivo no es llevarse todo, sino elaborar una visión polifónica legible, un arte visual del sur, de los muchos sures?** Ya dijimos que no vale la pena añorar la enciclopedia. Pienso en un atlas entre otros, o varios simultáneos que en distintos momentos iluminaran territorios y circuitos diferentes. Mapas que no surjan de las preferencias de coleccionistas o la inercia de los museos, sino de las ambiguas colaboraciones y disputas entre los que crean, hacen ver y ocultan, visitan las clasificaciones autorizadas, las discuten o ni siquiera se interesan por ellas. Obras, instalaciones, performances y reflexiones sobre lo que queda de las emancipaciones y de sus realizaciones fallidas.

**La primera Bienalsur contribuye a esta labor al descentrar las sedes, propiciar que las obras y los eventos trasciendan la comunicación habitual del arte. No sólo colocando obras en parques y centros de memoria, sino modificando su visibilidad y el acceso de esos sitios;** trayendo a ellos, y a los lugares tradicionales de exhibición, las fotos tomadas por jóvenes de zonas vulnerables, las Villas 21 y Fuerte Apache, luego del taller de varios meses que hicieron con Reza y fotógrafos argentinos que seguirán trabajando con ellos. *O Turn*, los talleres efectuados por Katsuhiko Hibino y artistas de Argentina, Japón y Colombia, interacción de técnicas artesanales antiguas y experimentaciones contemporáneas en comunidades con autismo o problemas de me

**El juego con lo diverso se expande en tanto articula instituciones y sedes que normalmente no están en la misma plataforma, ni interactúan,** como el Museo Reina Sofía, el Museo de la Universidad de Tucumán, la Universidad de las Artes de Tokio, centros educativos que atienden a discapacitados y sus familias, el Centro Cultural Kirchner de Buenos Aires, el Aeroparque de la misma ciudad y varias estaciones de tren («lugares de las multitudes convocadas», dice Graciela Sacco en su video) y distintos espacios urbanos, o sus administraciones (alcaldías, comisiones nacionales de patrimonio).

**El recorrido presencial y virtual por las experiencias me hizo ver la iniciativa de Bienal sur como distintos modos de tirar la red.** Hubo intenciones y preferencias en la búsqueda, por supuesto, y —a diferencia de tantas exposiciones y bienales de estos años— las migraciones, las fronteras, las violencias estuvieron presentes sin encapsularse en esa visión. Para citar otra vez a Rancière, se puede ver al arte como «testimonio interminable de la catástrofe», pero aquí también «al servicio del lazo social», no simplemente relacional (Rancière, 2007: 32).

En la página web, con excelente diseño, muy legible, la dispersión de lugares, instituciones, eventos y estilos adquiere coherencia. La multiplicidad interpela. No homogeneiza porque se pueden ir abriendo las voces de los artistas. Sin embargo, hay tantos sures que uno podría pedir aún más heterogeneidad.

**Sentí la ausencia de México y del arte de las comunidades latinas en Estados Unidos,** y me responden que hubo conversaciones con el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, una de ellas para trabajar con el archivo de Juan Acha, precursor de la integración artística latinoamericana, pero no pudo concretarse esta vez.

**Como el sur viene hallando más motivos propios ante los fracasos de la globalización neoliberal, y también más necesidad de repensarse ante sus decepciones, la tarea de cartografiarlo se complejiza.** Por ejemplo, no es sur todo lo que se desglobaliza o quiere independizarse: ¿Londres está en el sur de Gran Bretaña o el sur está representado por el Brexit que obtuvo más votos al norte de la capital?

Ya sabemos que el objetivo de las bienales, los museos o los performances no es escenificar respuestas. Cuando dejan de ser creíbles las que usábamos, estimula rehacer las preguntas con artistas, curadores e instituciones de territorios diversos, incitarlos a trabajar fuera de su entorno habitual. **No es suficiente invertir el mapa de Sudamérica, como hizo Torres García.** Para recoger el nombre de la muestra presentada con obras de cuarenta artistas reunidos por Bienal sur en la Embajada de Brasil en Buenos Aires, necesitamos *Trazas simultáneas*, en direcciones inciertas como los bancos de Pablo Reinoso, cuyas maderas huyen de la forma mueble y se entreveran de modos inesperados. Puede ser tan intrigante como la hermosa videoinstalación de Gisella Motta y Leandro Lima: la mujer de la *Espera*, de la que sólo vemos su sombra proyectada sobre dos bancos de acero.

---

Bibliografía:

- Lins Ribeiro, Gustavo, *Outras globalizações: cosmopolíticas pós-imperialistas*, Río de Janeiro, Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.
- Pérez Bergliaffa, Mercedes, «Los Ángeles, una ciudad latina como nunca». Sección cultura *Clarín*, miércoles 13 de septiembre de 2017. Argentina
- Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*, Universitat Autònoma de Barcelona-Servei de Publicacions: Barcelona, 2005.
- Rancière, Jacques, *El viraje ético de la estética y la política*, Palinodia: Santiago de Chile, 2007.
- Thornton, Sarah, *Siete días en el mundo del arte*, Edhasa, Buenos Aires, 2009.
- Wechsler, Diana, «Para un ensayo de (in) disciplina» en *Página 12*, martes 12 de septiembre de 2017.

Nestor García Canclini

Es profesor distinguido de la Universidad Autónoma Metropolitana e investigador emérito del Sistema Nacional de Investigadores de México. Su libro más reciente es *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*.