



EL FORMATO EXPOSITIVO BIENAL DE ARTE A ESTUDIO. ANÁLISIS SOBRE LA RED GLOBAL DE LAS BIENALES DE ARTE PREVIAS A LA PANDEMIA COVID-19 (2007-2019)

*THE BIENNIAL ART EXHIBITION FORMAT UNDER STUDY. ANALYSIS OF THE RELATIONSHIPS
AND BEHAVIORS OF THE GLOBAL NETWORK OF ART BIENNIALS PREVIOUS TO THE COVID-19
PANDEMIC (2007-2019)*

Antonio Labella Martínez

Universidad Complutense de Madrid

<http://www.doi.org/10.5281/zenodo.7644757>

.....
Recibido: 19 12 2021

Aceptado: 21 12 2021

Publicado: 22 12 2021
.....

Cómo citar este artículo.

Labella Martínez, A. (2021). El formato expositivo bienal de arte a estudio. Análisis sobre la red global de las bienales de arte previas a la pandemia Covid 19. (2007-2019).

ASRI. Arte y Sociedad. Revista en Arte y Humanidades digitales. (20), 95-115.

Recuperado a partir de <https://revistaasri.com/article/view/4735>

Resumen

En el presente artículo se expone el análisis que se ha realizado sobre las redes de relaciones de

los participantes de una serie de bienales de arte seleccionadas en los últimos diez años previos a la epidemia del Covid-19.



This article presents the analysis carried out on the relationship networks of the participants of a series

of art biennials selected in the last ten years prior to the Covid-19 epidemic.

Palabras clave

Bienales de arte; complejidad visual; contemporaneidad global; cultural analytics; Covid-19.

Keywords

Art biennials; visual complexity; global contemporaneity; cultural analytics; Covid-19.

Abstract

1. Introducción

El día 23 de abril del año 2022 se inaugurará la 59ª edición de la Bienal de Venecia después de la cancelación, debido a la pandemia del virus Covid-19, de la edición que estaba prevista para el año 2020. Para la nueva edición, la comisaria responsable Cecilia Alemani, ha tomado como referencia el título del libro de ilustraciones y cuentos infantiles que la artista surrealista Leonora Carrington (1917-2011) elaboró en la década de los 50 bajo el título *Il latte dei sogni/La leche de los sueños*. La comisaria declara en la página web oficial de la edición que los cuentos describen un mundo mágico en el que la vida se reinventa constantemente a través del prisma de la imaginación.

Enmarcada por la situación excepcional que está viviendo la humanidad, la edición de la bienal italiana se vertebra alrededor de un relato que evoca la imagen de unos niños que proyectan mundos alternativos y seres diversos de la mano de su madre. Mediante esta metáfora se invita desde la edición a sus espectadores a repensar la visión actual de la condición humana, tal y como apunta la comisaria, basada en el individuo blanco y varón, en un mundo que ha sido sacudido y cuestionado tras la grave pandemia.

El formato de exhibición conocido como bienal de arte es un espacio propicio para fomentar la reflexión sobre el impacto de la pandemia y el devenir de la sociedad global desde la creatividad artística. Este formato ha evolucionado a lo largo del siglo XX hasta convertirse en un modelo singular que está tejiendo una red global con una serie de singularidades que lo diferencian de otros modelos de exhibición colectiva como lo son las ferias de arte o las exposiciones de las instituciones museísticas y benefician a la experimentación de los artistas con métodos como la instalación en grandes formatos (Gardner & Green, 2016, p. 15). Sin embargo, las dimensiones de la red global de bienales, con miles de participantes y numerosas relaciones e intereses formales y conceptuales, dificultan la realización de estudios académicos en torno a esta área de conocimiento. Para realizar análisis sólidos y profundos sobre las bienales de arte, es necesario obtener respuestas a las diferentes incógnitas que se plantean sobre su estructura: ¿Quiénes son los artistas y los comisarios de mayor influencia? ¿Cuáles son los circuitos más destacados y que direcciones toman?

El presente artículo expone el análisis que se ha realizado sobre la red de las bienales de arte celebradas en la década anterior a la pandemia covid-19. El estudio se ha realizado mediante la aplicación de una metodología asociada a la Analítica Cultural (Cultural Analytics), propuesta por Lev Manovich (Manovich, 2020), basada en la extracción y el análisis de los datos de todos los participantes expuestos en las webs oficiales de las diferentes ediciones de las bienales seleccionadas. El objetivo del estudio es la exploración de una muestra de bienales de arte previas a la pandemia para determinar y verificar la existencia de modelos de relaciones y comportamientos propios de una red y que puedan cotejarse con los datos de las ediciones posteriores a la pandemia.

2. La importancia del formato bienal de arte en el circuito de la creación actual

La relevancia de la Bienal de Venecia en el circuito global de la exhibición de creación artística es indudable. Desde la primera edición celebrada en el año 1895, organizada con el propósito de celebrar el aniversario de plata del Rey Umberto y Margarita de Saboya, se asentaron las bases para la creación de un modelo particular de exhibición de la creación artística, el modelo de Bienal.

Con la inauguración de las primeras ediciones de la Bienal de Venecia se comenzó la maduración de un formato expositivo que, si atendemos al número de bienales que se inauguraron en diferentes países durante la primera mitad del siglo XX, inicialmente no tuvo una repercusión de mucho calado a nivel internacional. A pesar de la escasa importancia inicial de este formato expositivo, hubo un cambio significativo en su evolución. Para conocer la evolución de la creación de las bienales a nivel internacional se han tomado los datos que se publicaron en el estudio de las bienales realizado por los editores Ronald Kolb y Shwetal A. Patel titulado *Global Biennial Survey 2018* (Kolb et al., 2018). En la publicación de la investigación se comparte la imagen en la que se ilustra de manera clara cómo hasta la mitad del siglo XX (Fig. 1), los años de la posguerra, apenas se realizaron unas diez bienales en todo el mundo.

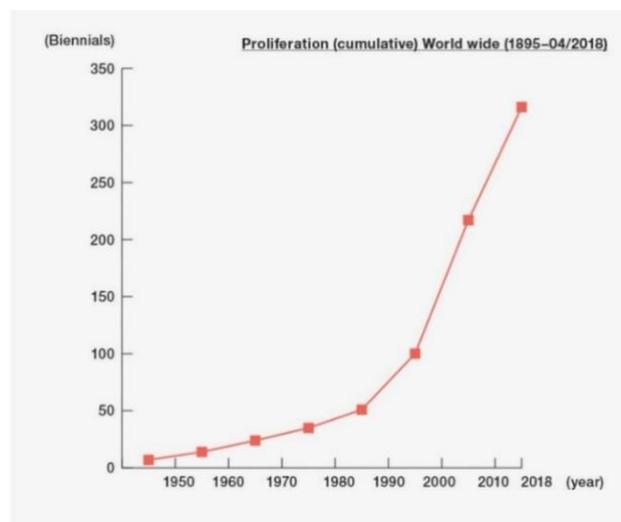


Figura 1. Gráfico de la proliferación del número de bienales en el mundo según la investigación Global Biennial Survey 2018.

Fuente: <https://www.on-curating.org/issue-39-reader/survey-review-and-considerations.html#.XkEhE2hKjIW>



La exploración del mismo gráfico revela que a partir de los años cincuenta se dio una proliferación considerable de inauguraciones de bienales por todo el mundo y no será hasta finales de siglo XX y, sobre todo, desde los primeros años del siglo XXI, cuando se aprecie el aumento exponencial del número de bienales por todo el planeta.

En el estudio citado se menciona que a la fecha de su publicación se han contabilizado un número total de 316 bienales en todo el mundo y que el crecimiento de inauguraciones se disparó desde los años 90 del pasado siglo, aunque en el gráfico se pone de manifiesto que el crecimiento más significativo se ha realizado desde comienzos del siglo XXI. A fecha de diciembre del año 2021, se ha comprobado en el directorio de bienales de la web oficial especializada en bienales de arte Biennial Foundation¹, que existen 279 bienales en todo el mundo. Existe una asociación directa entre la emergencia de muchas de estas bienales y los nuevos paisajes políticos y económicos neoliberales que han acontecido en este periodo (Tunali, 2017, p. 7). Estos datos ejemplifican la importancia del modelo bienal en el panorama de la creación artística si lo comparamos, por ejemplo, con el número de ferias de arte contemporáneo celebradas en el año 2018, que fueron en torno a unas 300 ferias de arte contemporáneo según el UBS Art Basel art market report 2019 (McAdrew, 2019, p-224).

Si bien el formato bienal ha tenido un auge considerable como formato de exhibición, cabe señalar que son escasos los estudios que analizan en profundidad los aspectos formales de este tipo de eventos. Entre los estudios más significativos para producir conocimiento académico sobre las bienales, se destaca por ejemplo los estudios que sobre este tema ha realizado el autor Terry Smith. Entre sus trabajos se encuentra el artículo publicado en el año 2016 titulado: *Biennials: Four Fundamentals, Many Variations* (Smith, 2016). En el citado artículo el autor aborda la cuestión del formato bienal y propone una serie de fundamentos y algunas variaciones sustanciales que sugieren una forma de clasificar el formato bienal para diferenciarlo de otros modelos expositivos. Terry Smith señala en su trabajo que las bienales de arte se diferencian de las instituciones museísticas al ser eventos más dinámicos y que se distancian de las ferias de arte contemporáneo ya que la fuente de valor de las bienales, en principio, no es el comercio. Además, las bienales son formas de intercambio cultural entre naciones o regiones y fomentan la negociación entre mundos artísticos locales e internacionales.

Una de las cualidades formales más representativas de las bienales de arte es que se organizan mayoritariamente a partir del proyecto conceptual de uno o más comisarios de arte para reunir diferentes creaciones artísticas. La reflexión sobre temas de actualidad adquiere un papel muy destacado a la hora de estructurar las ediciones y, por lo tanto, las bienales de arte se convierten en valiosos documentos para conocer los intereses formales y conceptuales de la creación artística de la

¹ <https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/> (Consultado en 30/11/2021)



Contemporaneidad Global. Es destacable apenas existen trabajos académicos que analicen la estructura de la red de las bienales aplicando metodologías cuantitativas sobre la movilidad de los autores y los comisarios en el circuito de las bienales. Realizar una investigación partiendo de análisis de los datos de los participantes de la red de las bienales, tanto de artistas como de comisarios, es un primer paso para enriquecer una nueva vía de investigación sobre este formato expositivo. Gracias a las nuevas herramientas digitales de lectura de grandes paquetes de datos, es posible sistematizar los elementos que configuran la red de bienales.

Evidentemente el sistema de bienales es una red conectada a nivel mundial que ocupa un lugar significativo en el panorama artístico global. El formato bienal favorece la movilidad de los autores, críticos, comisarios y espectadores alrededor del globo, y esa misma movilidad se traduce en la creación de un sistema que obedece a un orden interno que deja una estela de datos que es posible rastrear.

3. Planteamiento metodológico para realizar un estudio cuantitativo de la red de las bienales de arte

Plantear una investigación de naturaleza cuantitativa sobre la red de las bienales de arte implica enfrentarse a la problemática de localizar, extraer y analizar una elevada cantidad de datos. Pero este inconveniente no se traduce en un obstáculo para una investigación académica, puesto que todas las bienales de arte tienen su espacio web oficial donde publican, de manera individualizada por cada edición, los nombres de los artistas participantes y de los comisarios que han elaborado el discurso curatorial.

El primer paso de la investigación ha consistido en realizar la acotación de la muestra para la extracción de los datos necesarios. Se ha escogido un número determinado y representativo de bienales según los puntos geográficos en los que se encuentran dentro de una horquilla temporal de aproximadamente diez años. El planeta se ha dividido en siete regiones: Europa, América del Norte, América del Sur, Asia, Oceanía, África y Oriente Próximo. El número de bienales que se han extraído de cada región ha estado condicionado por el peso de participación de la región dentro del panorama global del mundo del arte. Según este criterio, han sido seleccionadas 5 bienales para las regiones de las zonas de mayor peso y 2 bienales para las regiones con un peso menor. El peso de las zonas se ha establecido según el número de bienales que se celebran en los países de las regiones a raíz de los datos que se han elaborado en el estudio de bienales a nivel internacional realizado por los editores Ronald Kolb y Shwetal A. Patel, titulado *Global Biennial Survey 2018* (Kolb et al., 2018). Según los datos que se comparten en el estudio, las zonas de mayor peso son Europa, América del Norte y Asia. En cambio, las zonas de menor número de bienales y por lo tanto con menor peso son África, Oceanía, América del Sur y Oriente Próximo.

Las bienales se han tratado de seleccionar atendiendo a una variedad de tipologías, para que la investigación sea una muestra representativa que incluya la complejidad. Por ejemplo, se han seleccionado bienales de vital importancia dentro del circuito, como la Bienal de Venecia o la Documenta de Kassel. También se han escogido una serie de bienales que presentan particularidades como la Bienal de Land

Art de Mongolia o la Bienal de arte judío de Jerusalén. La inclusión de este tipo de bienales se ha realizado para comprobar si el modelo de análisis es capaz de detectar comportamientos singulares.

Finalmente, de las siete regiones se han seleccionado las siguientes 23 bienales:

1. Europa (5 Bienales)
Bienal de Venecia (Italia), Documenta de Kassel (Alemania), Bienal de Berlín (Alemania), Bienal Internacional de Glasgow (Inglaterra) y Bienal WRO (Polonia).
2. América del Norte (5 Bienales)
Bienal de Whitney (USA), Bienal New Museum Triennial (USA), Bienal Manif d'art (Canadá), Bienal Prospect New Orleans (USA) y Bienal Bonavista Biennale (Canadá).
3. Asia (5 Bienales)
Bienal de Land Art Mongolia 360° (Mongolia), Bienal Garage Triennial (Rusia), Bienal de Shanghái (China), Bienal de Karachi (Pakistán), Bienal Internacional de Gangwon (Corea del Sur).
4. América del Sur (2 Bienales)
Bienal de la Habana (Cuba) y Bienal de Sao Paulo (Brasil).
5. Oceanía (2 Bienales)
Bienal de Sídney (Australia) y Bienal de Kuala Lumpur (Malasia).
6. África (2 Bienales)
Bienal de Arte Africano Dak'Art (Senegal) y Bienal de Arte de Kampala (Uganda).
7. Oriente Próximo (2 Bienales)
Bienal de Sharjah (Sharjah) y Bienal de Jerusalén (Israel).

Realizada la selección de las bienales de arte por región, el autor ha decidido establecer una franja temporal para limitar la extracción de los datos de las bienales. El periodo histórico que se ha escogido es el comprendido entre los años 2007 y 2008, destacado momento histórico socialmente marcado por la emergencia de las redes sociales y la aparición de la crisis financiera, hasta septiembre de 2019, momento previo a la pandemia COVID-19.

Dentro de la franja temporal marcada se han contabilizado 99 ediciones celebradas con la suma total de todas las bienales de arte seleccionadas (23). Una vez que se han seleccionado todas las ediciones, se ha procedido a la extracción de los datos de las páginas web oficiales para realizar los análisis correspondientes con los nombres de los participantes.

4. El grafo de las relaciones entre artistas y ediciones

Para estudiar la extensa red de datos de las bienales y los comportamientos de los participantes de las ediciones, se ha empleado la herramienta de visualización de macrodatos *Gephy 0.9.2*. Esta herramienta digital ha hecho posible la lectura de las múltiples relaciones de artistas y de comisarios que se desplazan por el globo entre edición y edición de diferentes bienales. El sistema de visualización de las redes se

fundamenta en la elaboración de mapas de relaciones complejas denominadas en el ámbito de la investigación como grafos.

El sistema de relaciones puede tener muchos grados de complejidad según el objeto de estudio, pero en el caso del presente análisis se ha fundamentado en las relaciones bidireccionales entre los artistas y las ediciones de las bienales seleccionadas. Cada bienal tendrá relación con los artistas que se han exhibido ese año y estarán unidos mediante una arista. En cambio, los artistas han podido presentarse en exhibiciones de otra edición, en ese caso tendrán los nodos que los representan varias relaciones que se visualizarán mediante el aumento del número de aristas en función a las ediciones en las que han participado. A mayor número de participaciones de los artistas en diferentes ediciones, mayor es su peso individual dentro del grafo y de los clústeres con los que está relacionado.

La primera impresión que se destaca es la elevada participación de artistas y la traducción de la complejidad en el número de relaciones. La extracción de los nombres de los nodos ha sumado 8.394 elementos, ya que suma los nombres de los artistas a los nombres de todas las ediciones de las 99 bienales seleccionadas. De todos los actores que se han extraído, la herramienta ha construido un grafo que contiene 6745 nodos y 8252 aristas. El número de los nodos es el resultado de la eliminación de los artistas repetidos y la suma de las ediciones de las bienales.

Para favorecer la lectura visual del grafo se ha seleccionado una tabla de colores que ayuden a diferenciar los clústeres según su condición de artista o las regiones a las que pertenecen las bienales (Europa, América del Norte, Asia, América del Sur, Oceanía, África y Oriente Próximo). La selección de los colores que se han designado para representar a cada región se ha capturado directamente de la pantalla de la herramienta (Fig. 2.)

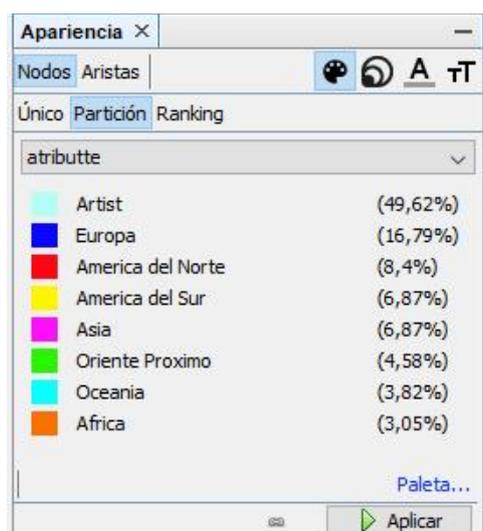


Figura 2. Fragmento de pantalla de la herramienta de apariencia de los nodos por color (2018).

Fuente: Captura de pantalla de herramienta Gephi.

Otra característica que se ha aplicado a la apariencia de los nodos es el tamaño. En el caso de los grafos que se han elaborado en la investigación, el investigador ha optado por resaltar el tamaño según los grados de centralidad del nodo.

El concepto de centralidad es esencial para analizar la red que se ha generado con la herramienta Gephi. La centralidad es el atributo de la estructura de un grafo que da un valor e influye en la distribución de los nodos, en este caso la importancia del nodo dentro de la red que se ha generado en el grafo según el número de conexiones que une. Este valor influye para la disposición del nodo dentro de la red.

5. Resultados

Según los datos y las preferencias seleccionadas de la herramienta, se ha elaborado el grafo titulado Grafo General (Fig. 3). Gracias a la elaboración de un grafo en el que se reflejan las relaciones de la red de las bienales, ha sido posible examinar y verificar los comportamientos que distribuyen y modelan la red.

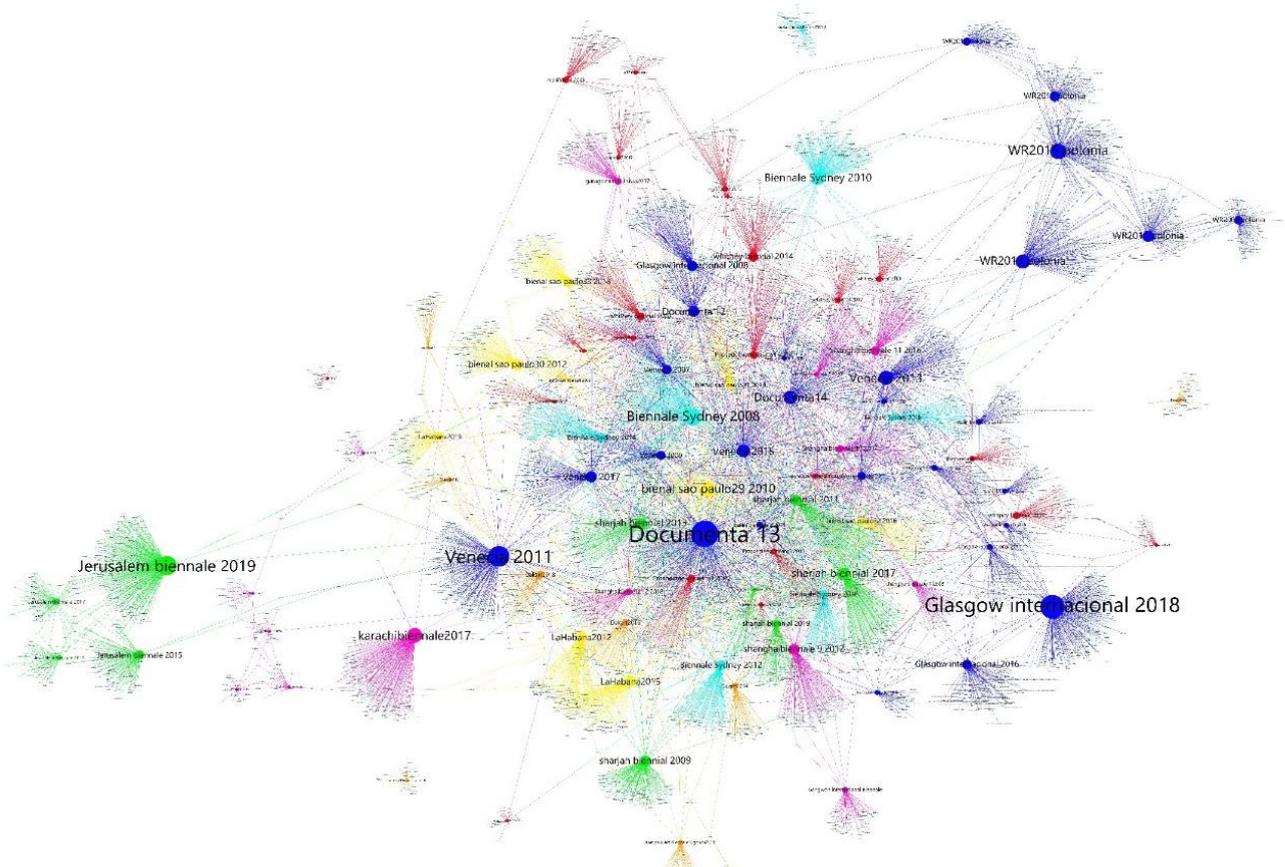


Figura 3. Grafo General. (2019). Fuente. Elaboración propia.

El primer aspecto visual que ofrece el Grafo General es que se distinguen tres zonas o estratos claramente diferenciados (Fig. 4). Un estrato periférico, un estrato de transición y un estrato central. Se ha expuesto en el presente artículo un resumen de los principales comportamientos y particularidades que se han identificado en los diferentes estratos.

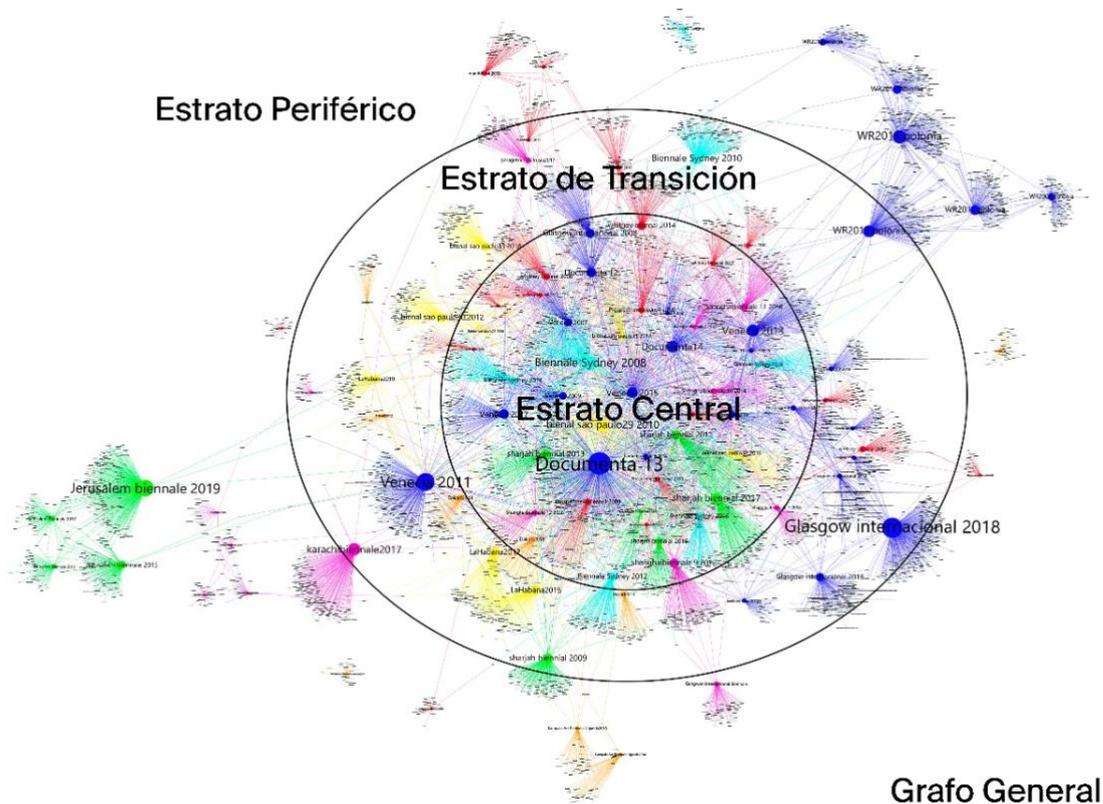


Figura 4. Grafo General con ilustración de división por estratos (2019). Fuente: Elaboración propia.

5.1 Estrato periférico

La primera zona que se ha analizado ha sido el estrato en el que se muestran los clústeres más alejados del centro, la zona que se ha denominado estrato periférico. La distribución de los nodos que se encuentran dispersos y alejados de la zona central dentro de este estrato responde a una serie de singularidades muy marcadas. El comportamiento que se ha detectado es fruto de la naturaleza de las relaciones de los clústeres, que son escasas o nulas por la aplicación de filtros de exhibición según el formato de la obra e incluso por la procedencia de los artistas, y este aspecto hace que se alejen de las fuerzas de atracción que ejerce el circuito de artistas y bienales con mayor grado de centralidad.

Para comprobar este comportamiento, se ha tomado como ejemplo el grupo de clústeres posicionados en la esquina superior derecha, el lugar dónde se encuentran todas las ediciones de la Bienal de Breslavia (WRO) en Polonia (Fig. 5).

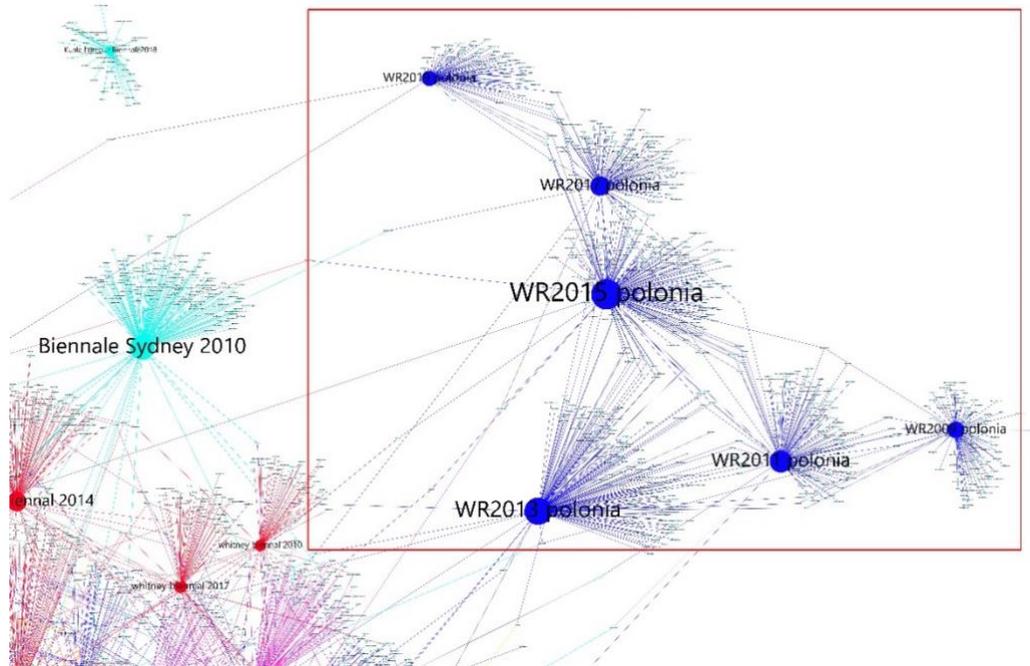


Figura 5. Fragmento del Grafo General con ubicación de los clústeres de la Bienal WRO de Polonia (2019).

Fuente: Elaboración propia.

La bienal polaca seleccionada es una bienal que se ha especializado en las manifestaciones artísticas relacionadas con los nuevos medios como formato de creación artística. Los artistas que se han detectado tienen pocas relaciones con otras ediciones de otras bienales, salvo casos puntuales como el autor marroquí Mounir Fatmi, que participó en la edición del año 2015 de la bienal con la obra en video titulada *Sleep Al Naim* (2015), y también se ha detectado su participación en las ediciones de la Bienal de Dakar de los años 2012 y 2018, además de la Bienal Manif d'art del año 2012.

Existe igualmente otro hecho destacable en el análisis de esta bienal, el comisario principal de todos los años ha sido siempre el mismo autor, Piotr Krajewski. La reiteración del mismo comisario en todas las ediciones de esta bienal anula la opción de una variable por preferencias del comisario que se da en el caso de que haya un comisario diferente en cada edición de una bienal, como en la gran mayoría de casos que se han analizado.

Otro comportamiento similar a la bienal de Polonia que evidencia la existencia de fuerzas específicas que sitúan a los nodos de bienales dentro del estrato periférico, es el que se da en la Bienal de Jerusalén. En el Grafo General se aprecia cómo el emplazamiento de la bienal se mantiene casi de manera aislada en la zona periférica inferior-izquierda (Fig. 6).

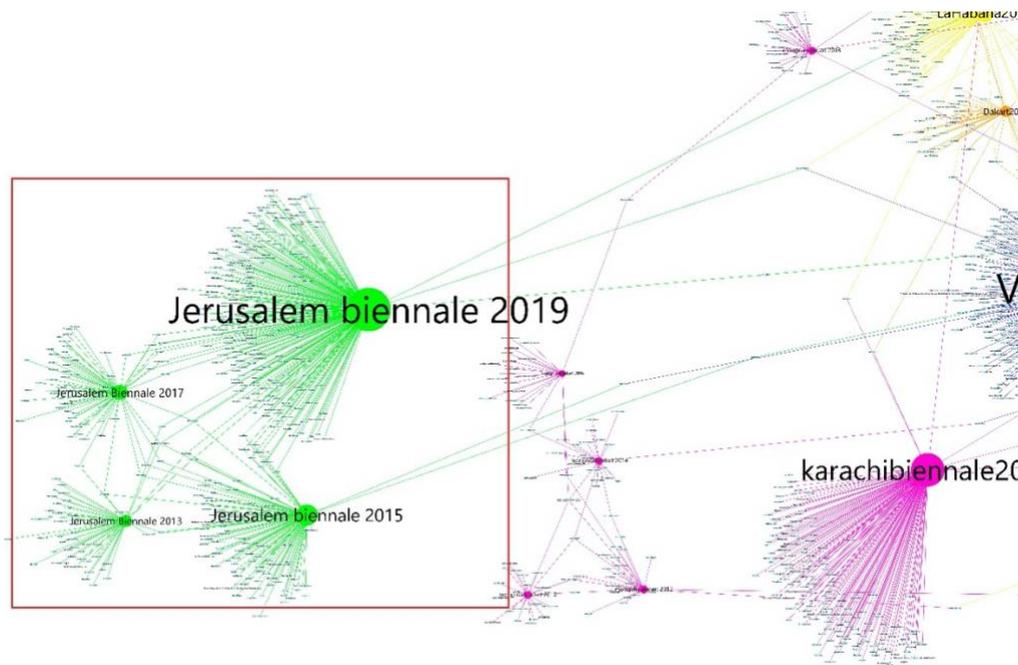


Figura 6. Fragmento del Grafo General con las ubicaciones de las Bienales de Jerusalén (2019). Fuente: Elaboración propia.

Esta bienal declara públicamente en su web oficial que nace para explorar los lugares del mundo judío en el Arte Contemporáneo², un hecho que hace que se convierta en una red endogámica con escasa porosidad con el resto del circuito global, tal y como se puede apreciar en el grafo.

Además de las bienales que se han especializado en su selección, es posible observar la dispersión de varios clústeres de ediciones por el estrato que no aplican estos filtros. Al estudiar de manera pormenorizada cada una de estas ediciones, se ha comprobado que el peso de la selección del comisario está manifiestamente presente. Como ejemplo, en este estrato se encuentra la edición del año 2018 de la Bienal de Glasgow. El comportamiento de esta edición es anómalo dentro de la tendencia de la bienal, puesto que la Bienal de Glasgow tiene ubicadas el resto de sus ediciones en el estrato intermedio. Esta tendencia es el resultado de que un buen número de los artistas que han participado en esta edición han tenido también participaciones en otras bienales de las zonas más centralizadas. Encontrar la edición del año 2018 en la zona periférica responde a que, a pesar de que tiene un número considerable de artistas con relaciones en la zona central, también se da el caso de que tiene una elevadísima participación, más de 270 artistas, y que muchos de estos artistas no tienen ninguna otra relación con otros nodos. Esta excepcionalidad se traduce en que el peso que ejercen el elevado número de autores sin ningún tipo de relaciones empuja a que el grafo se desplace fuera del área de los estratos más centralizados. A diferencia

² The Jerusalem Biennale is dedicated to exploring the places in which contemporary art and the Jewish world of content meet. It is a stage for professional artists, who create today and refer in their work to Jewish thought, spirit, tradition or experience, to exhibit their work in Jerusalem.

<https://ierusalembiennale.org/the-jerusalem-biennale> (Consultado en 17/12/20).

de ediciones anteriores de esta bienal, la edición del año 2018 fue protagonizada por el comisario Richard Parry y la selección de autores responde a su criterio como comisario de la edición.

Al detectar una tendencia en la que las ediciones de las bienales se sitúan más alejados del centro del grafo debido a la selección de sus artistas, se pone de manifiesto la importancia de la figura del comisario y se sugiere un comportamiento de preferencias diferenciado de las fuerzas de selección por religión o por formato expositivo.

Los dos primeros comportamientos más evidentes que se han detectado se fundamentan en la exclusión, tanto por disciplina como por cultura o religión, puesto que cuando se aplican criterios en la selección de los autores como la exclusividad en las disciplinas empleadas o unas pautas relacionadas con la diferenciación cultural de una etnia, el resultado es un distanciamiento considerable de las zonas mejor conectadas de la red de creación de la Contemporaneidad Global. Según se ha comprobado, la regla de la red global es: al excluir, te excluyes.

5.2 Estrato de transición

Esta zona se ha denominado estrato de transición. El primer aspecto visual que se detecta en este estrato, a diferencia del anterior estrato, es que se ha generado un espacio algo más compacto y conectado.

Al contrario que en el estrato periférico, la mayoría de las bienales que se encuentran en este estrato no se ubican exclusivamente en este nivel, y se dispersan entre los dos estratos más centralizados. Este comportamiento se da gracias a la desaparición de los criterios excluyentes que se hallaban en algunas ediciones del estrato periférico. Aunque existe una excepción, la Bienal Whitney de Nueva York (USA) puesto que la bienal tiene ubicadas en este estrato todas las ediciones de sus bienales. Esta excepcionalidad surge a raíz de los criterios de selección de la organización y el peso del territorio. La organización de la bienal más antigua del continente americano, su primera edición se inauguró en el año 1932, comparte un dato clave para comprender su ubicación dentro del grafo global, con la información sobre su identidad en su página web oficial, que dice: *The Whitney Biennial is the longest-running survey of American art, and has been a hallmark of the Museum since 1932*³.

A priori, el criterio de selección de la bienal norteamericana también es excluyente, ya que se especifica claramente que es de arte estadounidense, de artistas que han nacido o desarrollado sus creaciones en este territorio americano. A diferencia de lo que le ha pasado al resto de bienales que tienen criterios de selección manifiestamente excluyentes, esta bienal si tiene sus ediciones en un nivel de mayor centralidad. Para facilitar la localización de las ediciones en el Grafo General, el autor ha elaborado una imagen en la que se señalan todas las ediciones de esta bienal (Fig. 7).

³ <https://whitney.org/exhibitions/the-biennial> (Consultado en 02/01/20)



web oficial, señalando que quieren realizar una apuesta por los artistas jóvenes⁴. Este posicionamiento es una variable que ha podido determinar la posición de las dos últimas ediciones, 2016 y 2018, en una zona algo más alejada del estrato central. Esta es una de las características de muchos clústeres situados en el estrato de transición, ya que son los lugares de encuentro por excelencia de artistas de mayor influencia que han participado en ediciones de mayor centralidad con otros artistas y ediciones más alejados de la zona central e incluso situados en la periferia.

La bienal alemana ha cuidado mucho la vertebración de sus ediciones con un equipo de comisarios comprometidos en dar visibilidad a temáticas actualizadas. El primer ejemplo es la edición celebrada en el año 2012, una edición comisariada por el artista Artur Żmijewski, titulada *More discussions than ever before*. Fue una edición en la que se exhibieron 47 artistas y se hizo hincapié, en el carácter político del arte y el análisis de las fronteras. De manera similar encontramos la edición de la Bienal de Berlín celebrada en el año 2016, titulada *The Present in Drag*, con la dirección curatorial de Lauren Boyle, Solomon Chase, Marco Roso y David Toro. Esta edición abordó el presente global desde un punto reflexivo y audaz. En la edición se reunieron nombres de artistas de influencia en la red de la Contemporaneidad Global como la artista Hito Steyerl. De modo similar se encuentra en este estrato la edición del año 2018 titulada *We don't need another hero, una edición comisariada por Gabi Ngcobo*, que se planteó bajo un eje curatorial en el que se abordaba el sistema de conocimiento y buscaban propuestas más flexibles para leer el presente.

Se ha comprobado que la Bienal de Berlín presenta tres clústeres en este estrato y para realizar un breve análisis de la representación de las ediciones de los años 2012, 2016 y 2018, el autor de la investigación ha indagado en los textos curatoriales de estas ediciones y estos han revelado que es una bienal con equipos curatoriales sólidos que abordan conceptos e inquietudes actuales. A pesar de mostrarse en una ubicación algo alejada de la zona central del grafo, por norma general la Bienal de Berlín tiene el mismo número de representación de clústeres en la zona más centralizada del grafo. Esta afirmación se debe a que tres de sus seis ediciones analizadas se posicionan en la zona más central (Fig. 8), y algunas de sus ediciones obtendrán un alto grado de centralidad.

⁴ Según su web oficial se puede leer: Participation in the exhibition has contributed to numerous young artists achieving international status. <https://www.berlinbiennale.de/en/1362/about-us> (consultada en 10/09/19).

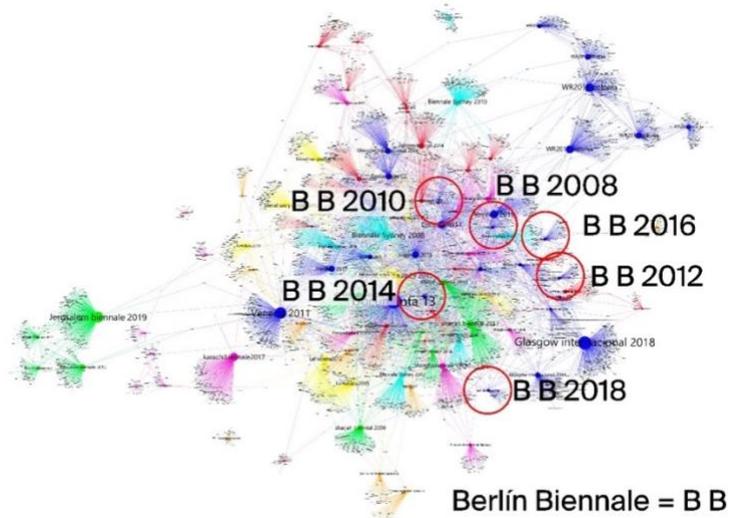


Figura 8. Grafo General con la señalización de las ubicaciones de las ediciones de la Bienal de Berlín (2019).
Fuente: Elaboración propia.

De la región de América del Sur, en este estrato se localizan, por ejemplo, las ediciones de la Bienal de Sao Paulo de los años 2018 y 2012. La Bienal de Brasil cuenta con una larga experiencia expositiva, la primera edición se celebró en el año 1951, y se presenta con una periodicidad bianual. De las seis ediciones que se han incluido en el análisis de esta tesis, dos se encuentran situadas en el estrato de transición mientras que, las cuatro ediciones restantes se reparten por el estrato central. Se ha elaborado la siguiente imagen (Fig. 9) para facilitar su localización en el Grafo General.

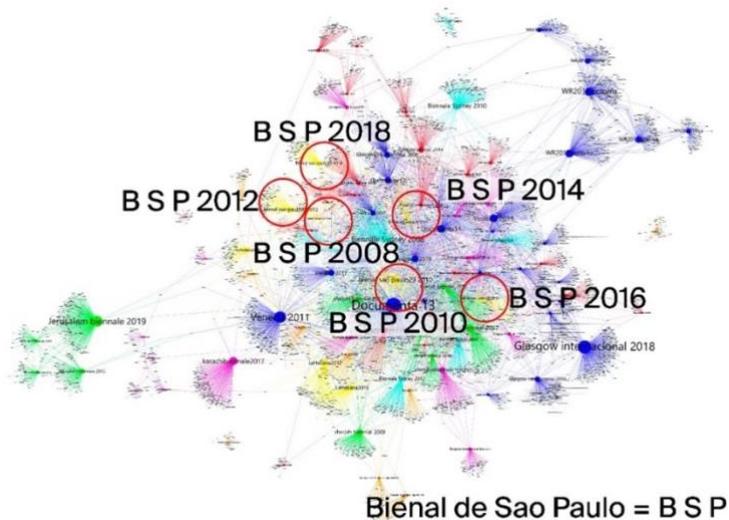


Figura 9. Imagen del Grafo General con la representación de las ubicaciones de las ediciones de la Bienal de Sao Paulo (2019). Fuente: Elaboración propia.



La edición del año 2012 estuvo dirigida por el comisario Luis Pérez-Oramas, se tituló *The Imminence of Poetics*, y reunió a 111 artistas. El elevado número de artistas invitados a la edición y la proporción de artistas de esta edición que no ha tenido una repetición en otras ediciones ha forzado al desplazamiento del clúster de la edición fuera del estrato central. De manera muy similar, se ha detectado el comportamiento en el grafo de la edición del año 2018. La edición del año 2018 de la bienal tuvo como comisario jefe al español Gabriel Pérez-Barreiro, quien experimentó una forma muy singular de organizar la exhibición puesto que invitó, a su vez, a siete artistas para ser comisarios de espacios asignados para ellos: Alejandro Cesarco, Antonio Ballester Moreno, Claudia Fontes, Mamma Andersson, Sofia Borges, Waltercio Caldas, y Wura-Natasha Ogunji. Esta experimentación expositiva se tituló *Affective affinities*, y reunió a 107 artistas de 28 países diferentes. De nuevo, el autor destaca que el elevado número de nodos de artistas que no muestran muchas conexiones con otras ediciones y esta circunstancia ha influido en el ligero desplazamiento del clúster, alejándolo de la zona central. La edición ha tenido un elevado número de artistas conectados a la zona central del grafo, pero como se ha indicado, el peso del alto número de los artistas sin ningún tipo de relación con otras ediciones ha forzado a alejar su ubicación.

En otras bienales sucede el mismo comportamiento de manera muy similar a las que se han analizado hasta ahora. Se ha detectado el mismo patrón en diferentes casos como en la edición de las Bienal de Sídney del año 2010, en la edición de la Bienal de Shanghái del año 2012, y la Bienal de Dakar del año 2018 y 2012. Todas las ediciones que se han señalado tienen un número elevado de autores que poseen relaciones con otras ediciones de la zona central del grafo, pero a su vez, tienen un cuantioso elenco de artistas sin relaciones que empujan el grafo hacia afuera, ya que el peso de tantos artistas sin conexiones genera una fuerza de atracción lo suficientemente elevada como para descompensar la atracción que se genera por parte de los artistas de peso que se conectan con los nodos de las ediciones situadas en la zona central.

En este estrato se identifican también otros clústeres de bienales como las ediciones de la Bienal de Dakar del 2012, 2014 y 2018, tres ediciones de la Bienal de Glasgow (2008, 2014, 2016), tres ediciones de la Bienal de La Habana (2019, 2015 y 2012), dos ediciones de la Bienal de Sao Paulo (2018 y 2012), dos ediciones de la Bienal de Shanghái (2010 y 2012), dos ediciones de la Bienal de Sídney (2010 y 2012) y la singular edición del año 2011 de la Bienal de Venecia.

El autor de la investigación ha detectado tres tendencias a destacar en los clústeres que se han descubierto en el estrato de transición (Fig. 10): Comportamiento de exclusión en Whitney Biennial, Comportamiento de transición y el Comportamiento de preferencias.

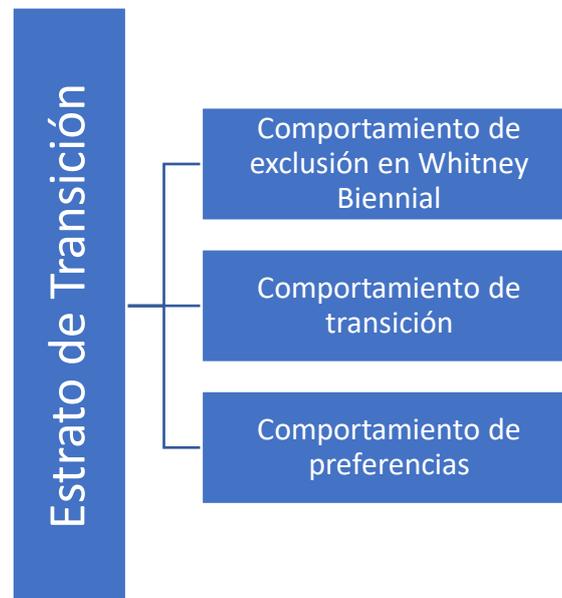


Figura 10. Esquema en el que se representan los tres comportamientos detectados en el estrato de transición (2019). Fuente: Elaboración propia.

La primera tendencia denominada comportamiento de exclusión en Whitney Biennial, es la que muestra las ediciones de la Whitney Biennial. Sus ediciones tienen una buena conexión de artistas que introducen relaciones con el estrato central, a pesar de que es una biennial que aplica un filtro de exclusión en sus bases de participación. La elección de arte norteamericano exclusivamente no ha determinado una situación en el estrato periférico como le pasa al resto de bienales que sí lo introducen. El comportamiento de los clústeres de la biennial norteamericana evidencia la importancia de la creación de los Estados Unidos en el circuito global. Este dato obliga a tomar cautela y a realizar una reflexión sobre la posible pérdida de hegemonía de este país dentro de la Contemporaneidad Global y de la red de bienales.

El segundo comportamiento de las ediciones situadas en el estrato de transición es el Comportamiento de transición. De acuerdo con este comportamiento, una buena parte de las ediciones poseen relaciones con nodos de artistas que están conectados con bienales de la zona del estrato periférico y algunas de la zona del estrato central. Además, se ha comprobado que también se presentan relaciones de artistas con otras ediciones del estrato de transición, y este hecho crea una red de aristas paralelas a la línea de división del estrato central. Las relaciones abiertas en diferentes direcciones significan que muchas de las ediciones que se localizan en este estrato actúan como plataforma de encuentro entre artistas de todos los estratos o artistas que serán expuestos en años posteriores en ediciones de mayor centralidad, y por ello se le ha llamado, el estrato de transición.

El último comportamiento que se ha detectado en el estrato de transición es el comportamiento de preferencias. En el análisis del estrato de periferia se detectaron los primeros casos de clústeres de



ediciones de bienales que mostraban una identidad aislada, es decir, que se localizan solitarios en diferentes zonas y no están conectados a redes de su bienal. El autor de la investigación ha comprobado que este comportamiento responde a las preferencias de selección del comisario o del equipo de comisarios de la edición. Al llegar al estrato de transición se ha comprobado que algunos clústeres muestran evidencias de este comportamiento y se han explicado realizando un análisis de los textos curatoriales e incluso de la identidad del comisario. Se han localizado en este estrato clústeres solitarios que evidencian este comportamiento como la Bienal de Sídney celebrada en el año 2010 o el caso de la edición de la Bienal de Venecia celebrada en el año 2011, que es un ejemplo excelente para explicar el comportamiento de preferencia.

Para analizar la Bienal de Venecia en su edición del año 2011, el primer aspecto que hay que remarcar es que la Bienal de Venecia es una de las bienales más relevantes del panorama internacional. Todas sus ediciones se encuentran en el grafo central y van a tener un peso muy significativo en cuanto a la participación de artistas, puesto que muchos de los artistas que se repiten con mayor frecuencia, han participado en alguna de las ediciones de la bienal italiana. Para la exhibición del año 2011, la prestigiosa bienal contó con la comisaria Bice Curiger para crear el discurso curatorial. En la edición participaron la abultada cifra de 238 autores y se inauguró bajo el título ILLUMInazioni – ILLUMInations. Este comportamiento ha roto la tendencia de las demás ediciones que se han analizado de la bienal. La horquilla de participación de artistas de la bienal va desde los 91 que se exhibieron en la edición del año 2009 hasta los 157 que participaron en el año 2013, pero la cifra del año 2011 superó con creces la tendencia habitual.

La edición celebrada en el año 2011 incluyó un número muy elevado de autores y muchos de estos autores no han mostrado conexiones con otros nodos de otras ediciones. El hecho de no tener relaciones ha generado un núcleo elevado de nodos condensados que han descompensado el peso que influye en la colocación del clúster en la zona central, como sucede con el otro clúster de la bienal como la edición del año 2015.

5.3 Estrato Central

Al llegar a este estrato, el autor de la investigación advierte que, si bien se ha realizado una lectura de los dos primeros estratos de manera visual sin demasiada dificultad, el caso del estrato central esto es diferente. Gracias a la metodología aplicada por el autor, en los estratos exteriores se han detectado los comportamientos más evidentes que han producido que algunos grafos de bienales se hayan situado orbitando alrededor de una masa central más compacta. Pero al llegar a la zona más centralizada, el análisis visual se hace imposible por la densidad que presenta la red en este nivel. Las circunstancias que han facilitado que se condensen muchos nodos en la zona central se debe al peso de las relaciones entre artistas y bienales.



Gracias a las etiquetas de los nodos de las bienales, se pueden localizar las coordenadas de las bienales dentro de esta zona. Es posible, aunque con dificultad, diferenciar algunas de las ediciones que habitan este espacio como las ediciones de la Bienal Documenta (12, 13, 14), el resto de las ediciones de la Bienal de Venecia (2007, 2009, 2013, 2015, 2017, 2019), las ediciones restantes de la Bienal de Shanghái (2008, 2010, 2014, 2016, 2018), Bienal de Sao Paulo (2008, 2010, 2014, 2016), Bienal de Sídney (2008, 2010, 2014, 2016, 2018), Bienal de Nueva Orleans (2009, 2012, 2015, 2018), Bienal de Berlín (2008, 2010, 2014, 2018), las ediciones restantes de New Museum Triennial (2009, 2011, 2015) y la Bienal de Glasgow (2008, 2010).

La ubicación de las ediciones de las bienales en el centro del Grafo General muestra su peso e importancia dentro de la red global puesto que son clústeres con mucha visibilidad, formados por nodos de influencia. Algunas bienales localizan todas sus ediciones o gran parte de ellas en la zona central. Pero, a diferencia de las bienales que se localizan en los estratos exteriores, no forman una red entre ellas, sino que se dispersan libremente por el estrato. Se genera una red, pero la red se teje de manera ajena a un comportamiento generalizado entre los clústeres de las ediciones. Se ha comprobado que generalmente el comportamiento de las ediciones responde a un comportamiento de preferencias, es decir, que el peso de las preferencias del comisario o el equipo de comisarios prevalece ante otras variables.

La tendencia de los artistas que no tienen repetición en otras bienales tiene un gran impacto en la organización del Grafo General e influye notablemente en la lectura del grafo. La excesiva influencia de los artistas que no tienen relaciones sugiere al autor la necesidad de aplicar en un futuro estudio un filtro a los datos y eliminar a los autores que no tengan más de una conexión y comprobar después el comportamiento del Grafo General. La supresión de este tipo de autores ha ayudado a la lectura más concreta de los nodos que detentan mayor influencia dentro de la red de bienales, tanto los artistas como las ediciones con los nombres de sus comisarios.

También se han manifestado nodos de autores que son sensiblemente más grandes que el resto de los nodos, y esta característica es el resultado de que tengan un mayor número de conexiones con ediciones de varias bienales, aunque sin una ampliación visual del entorno desde la herramienta de Gephi, resulta muy difícil observarlo.

De manera general, el estrato central posee la información de las ediciones y de los artistas que tienen mayor influencia en la red de bienales que se ha analizado. Una red de influencia dentro de una red general. Datos que serán analizados de manera pormenorizada en futuros estudios aplicando diferentes herramientas de estudio, como el concepto metodológico llamado *Distant reading* que formuló Franco Moretti (Moretti, 2013) sobre los textos curatoriales y los textos en los que se explican los intereses conceptuales de las obras, así como sus modelos formales.



6. Conclusión

La metodología de investigación llevada a cabo ha demostrado tener una alta eficacia para la detección de diferentes comportamientos y de la lectura de las relaciones de las bienales de arte con los artistas que han participado en ellas. La exploración desde las estrategias fundamentadas en la lectura de la complejidad visual facilita la posibilidad de verificar características singulares de cada edición de las bienales según los parámetros de organización de cada institución y de las preferencias de los comisarios. Leer visualmente en una misma representación todas las relaciones entre las noventa y nueve bienales de arte y los miles de artistas que han participado en ellas a nivel global, durante un periodo de diez años aproximadamente (2007-2019), ha abierto un campo de trabajo extraordinario para el estudio de la red de creación artística relacionada con la Contemporaneidad Global.

La metodología aplicada para la exploración que se ha realizado sobre todos los datos de los artistas participantes en todas las ediciones de las bienales, ha ofrecido resultados concretos sobre el circuito general de las bienales. Entre las múltiples lecturas del estudio se ha verificado la existencia de comportamientos concretos de bienales de arte de manera general y de manera individualizada por ediciones según sus peculiaridades. La detección de este tipo de comportamientos ha sido crucial para concluir que existe una red de bienales que puede ser detectada y estudiada para su clasificación mediante metodologías de carácter cuantitativo. Analizar la red de bienales desde esta perspectiva se ofrece como un complemento idóneo en futuros estudios sobre la complejidad que orbita en la creación artística de la Contemporaneidad Global.

Referencias bibliográficas

- Gardner, A., & Green, C. (2016). *Biennials, Triennials, and Documenta*. John Wiley & Sons.
<http://0.proquest.safaribooksonline.com/book/design/9781444336641>
- Hoelscher, J (2013) *Art circuit: The Biennial Complex as Dynamic Chronotopic System*. *Art Circuit*. Recuperado 12 de septiembre de 2018, de <https://artcorejournal.net/2013/01/23/art-circuit-the-biennial-complex-as-dynamic-chronotopic-system-by-jason-hoelscher/>
- Kolb, R., Patel, S. A., Bellini, A., Blättler, A., Caruso, A., Kamba, J., Lan, M., Lee, Y., Moritz, J., Niemojewski, R., Prudnikova, A., Rahim, Q., Somogyi, H., Tsereteliis, W., & Yildiz, M. A. (2018). *Draft: Global Biennial Survey 2018*. 39, 112.
- Navarro, M. Á. H. (2014). *La bienal como obra de arte total*. *Revista de Occidente*, (393),11-30.
- Manovich, L. (2020). *Cultural Analytics*. The MIT Press.
- McAdrew, C. (2019) *UBS Art Basel art market report 2019*.
https://d2u3kfw92fzu7.cloudfront.net/The%20Art%20Market%202019_Press%20Release-2.pdf
- Moretti, F. (2005). *Graphs, maps, trees: Abstract models for a literary history*. Verso.
<http://catdir.loc.gov/catdir/toc/ecip0514/2005017437.html>
- Moretti, F. (2013). *Distant Reading*. Verso.

- Patel, S., Sunil Manghani, S., and Robert D'Souza, R. (2018) *Extracts from How to Biennale! (The Manual)*. *Oncurating* Issue 39. Recuperado 26 de noviembre de 2019, de <http://www.on-curating.org/issue-39-reader/introduction.html#.XdzxfekJlW>
- Rojas Castro, A. (2013, noviembre 29). *El mapa y el territorio. Una aproximación histórico-bibliográfica a la emergencia de las Humanidades Digitales en España*. *Caracteres*. <http://revistacaracteres.net/revista/vol2n2noviembre2013/el-mapa-y-el-territorio/>
- Smith, T. (2016). *Biennials: Four Fundamentals, Many Variations*. Biennial Foundation. <http://www.biennialfoundation.org/2016/12/biennials-four-fundamentals-many-variations/>
- Tunali, T. (2017). *Contemporary Art and the Post- 1989 Art World*. *Dandelion: Postgraduate Arts Journal and Research Network*, 8(1). <https://doi.org/10.16995/ddl.357>

BIO



Antonio Labella Martínez es Doctor en Arte y Humanidades por la Universidad Complutense de Madrid y Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Málaga. Ha realizado el Máster de investigación en Arte y Creación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Desarrolla investigaciones sobre líneas de investigación que abordan el sistema del arte de la Contemporaneidad Global aplicando diferentes metodologías de investigación basadas en la aplicación de herramientas digitales de extracción y lectura de grandes paquetes de datos. En la Facultad de BBAA de la Universidad Complutense de Madrid ha participado en el proyecto de investigación Big Data. Aspectos Organizativos (Open Data) y Desarrollo de Nuevas Capacidades Creativas (Cartografías visuales, Geolocalización y Wearables) y, actualmente participa en el equipo de investigación Data Art Research. *Theories, Methods and Practices* (2021) y en el proyecto Innova-docencia 2021-2022 *DATA ART. Diseño e implementación de ecosistemas BIO-DATA sostenibles en procesos de creación e investigación artística*.