

**El discreto desencanto con BIENARTE.
Las bienales de artes visuales en Costa Rica**

Sergio Villena Fiengo¹

La configuración histórica del campo artístico ha implicado la puesta en operación de instituciones que, en conjunto y usualmente en tensión dinámica, establecen, consagran y renuevan pautas socialmente legítimas de creación, circulación y recepción artística. Durante la “modernidad”, caracterizada por una creciente secularización e institucionalización de lo estético (lo bello y lo sublime) como esfera de valor autónoma respecto de la moral (lo bueno) y la ciencia (lo verdadero), las instituciones fundamentales en el campo del arte han sido los museos, las academias, los eventos artísticos y el mercado del arte.

Los eventos artísticos asumieron distintas modalidades. Además de exposiciones y muestras colectivas o itinerantes, se establecieron exhibiciones periódicas: los salones, las bienales, las subastas y las ferias². Estos lugares de concurrencia ponen en relación a los actores del campo artístico restringido (los “expertos”: artistas, curadores, críticos, historiadores, coleccionistas, etc.), como también vinculan a éstos con el público “profano”, para el cual funcionan como formadores del “gusto”. Constituyen, así, una arena pública donde se ponen en valor las obras o propuestas artísticas y se revisan las definiciones sobre “qué es el arte” y “quién es un artista” y, por lo tanto, se actualizan los criterios de legitimidad artística según los cuales se distribuye el capital simbólico en el campo artístico.

Actualmente, existen exposiciones seriadas en muchos países y ciudades importantes en el mundo, jugando un papel fundamental en el proceso de “publicidad” artística, en la conformación de la esfera pública local, pero también en la vinculación internacional. Por ello, estos espacios “auráticos” tienen un valor epistemológico central para el estudio sociológico de las relaciones que se establecen entre los “tres términos” del arte (Heinich): los creadores, las instituciones y los

¹ Doctor en Estudios de la sociedad y la cultura, profesor catedrático en la Escuela de sociología, Universidad de Costa Rica. Autor del libro **El perro está más vivo que nunca. Arte, infamia y contracultura en la aldea global** (2011).

² Los **salones** son competencias tradicionalmente organizadas por el Estado (ese “banco central de la legitimidad cultural” de la modernidad, según Bourdieu), con el fin de consagrar, a los ojos del gran público local, a los “nuevos valores” del “arte nacional”; las **bienales** son ámbitos de competición internacional, donde se establecen criterios de legitimidad artística “transcultural”; operan también como escenarios de diplomacia cultural y de promoción geopolítica de la ciudad/país sede, que aspira al título de “capital cultural” y lugar de peregrinación artística; las **ferias** [y las **subastas**], organizadas generalmente por actores privados, cumplen una función abiertamente comercial -vender, más que exhibir-, poniendo en contacto la obra de los creadores (emergentes y consagrados) con coleccionistas y compradores casuales. Estas definiciones son una reelaboración antropofágica de las presentadas por Camnitzer (2009).

públicos. Con estas ideas generales en mente, me ocuparé de la Bienal de Artes Visuales de Costa Rica, Bienarte, previa contextualización histórica.

Los eventos artísticos en Costa Rica

En Costa Rica han existido distintas iniciativas para establecer algún tipo de evento que, de manera periódica, permitiera al público local conocer y valorar la calidad del arte producido en el país. El evento fundacional fueron las “Exposiciones de artes plásticas” (entre 1928 y 1937, con excepción de 1929), realizadas en los salones del Teatro Nacional y organizadas por el *Diario de Costa Rica*. Este evento fue fundamental para la conformación del “canon artístico” nacionalista, haciendo del paisaje rural del Valle Central la imagen icónica de la nación costarricense (ver Zavaleta, 2004 y 2003). Más de tres décadas después, en el marco de la “época de oro” de las políticas culturales social demócratas, se organizaron los “Salones de artes plásticas” (1972-1993, con excepción de 1986), eventos anuales patrocinados por el Ministerio de Cultura (MCJD, creado en 1971), con sede en las instalaciones del Museo de Arte Costarricense (MAC, creado en 1977 e inaugurado en 1978).

Hacia la segunda mitad de los ochenta, coincidiendo con la implantación del neoliberalismo, el escenario de las artes visuales se diversifica y surgen otros eventos que, organizados por corporaciones privadas, disputan la autoridad artística con el Estado, que sin embargo mantiene parcialmente su función de consagración a través de los Premios Nacionales (establecidos en 1964) y como principal coleccionista (ver Zavaleta, 2012). Los nuevos eventos se denominan “bienales”, más por su periodicidad que por su modelo organizativo, manteniendo un carácter competitivo y restringido al ámbito nacional: la Bienal de Pintura Lachner & Sáenz (L & S, seis ediciones, de 1984 a 1994) y la Bienal de Escultura Cervecería Costa Rica (CCR, cuatro ediciones, de 1995 a 2001). Estas bienales, ligadas a la emergencia del coleccionismo privado y a un incipiente mecenazgo privado, contaron con jurados internacionales de prestigio, lo cual fue fundamental para impulsar la renovación del arte costarricense y la recepción de las tendencias posmodernas, proceso en el cual participaron también algunas galerías privadas, como Jacob Karpio³.

A mediados de los noventa, cuando se proclama el fin de la “Guerra fría” y los conflictos internos centroamericanos llegan a su fin, el Estado costarricense recupera protagonismo en el campo artístico mediante la creación del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC, 1994). Esta institución asumió un papel fundamental en la revitalización y renovación del escenario artístico costarricense y centroamericano, promoviendo el paradigma de “arte contemporáneo”, otorgando centralidad al rol curatorial, renovando los lenguajes artísticos, elaborando nuevos discursos

³ La Bienal L & S invitó como jurados a los siguientes expertos internacionales: Juan Acha, Fernando de Szyslo, Raquel Tíbol, Germán Rubiano, Bélgica Rodríguez, Carlos Colombino y Álvaro Medina, entre otros.

legitimadores y estableciendo novedosas modalidades museográficas. Se considera superados tanto el modelo de representación nacional como el paradigma moderno, promoviendo el “nuevo” arte costarricense y centroamericano entre el público especializado local, pero sobre todo –acorde con las tendencias globalizadoras-internacional, en un modelo de regionalidad “abierta”. En sus primeros años, el MADC organizó un conjunto de exposiciones individuales y muestras colectivas itinerantes, usualmente acompañadas de eventos de carácter teórico, como seminarios y coloquios. Puso en contacto al arte costarricense y las tendencias del *middlestream*, mediante exposiciones de artistas contemporáneos extranjeros (como AnteAmérica y otras), pero también “exportando” arte costarricense mediante muestras, entre las que destaca Mesótica II, así como participando en eventos bienales latinoamericanos, como la Bienal de Sao Paulo en 1998. Posteriormente, el MADC estableció sus propios eventos seriados, privilegiando los nuevos medios y el alcance centroamericano (Concurso centroamericano de videocreación “Inquieta Imagen”, creado en 2002) y el aporte de las nuevas generaciones (“Muestra centroamericana de arte emergente”, primera edición en 2004).

La centralidad del rol curatorial en la promoción del paradigma contemporáneo, así como en el proceso de internacionalización del arte costarricense afín a ese paradigma, se fortaleció notablemente con la creación de la Fundación Ars Teor/ética en 1998, institución que arranca, precisamente, con la organización de un encuentro programático, titulado **Temas Centrales. Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas**, realizado en San José en el año 2000. Esta institución, creada por quien fuera directora del MADC, Virginia Pérez Ratton, poseía una estructura administrativa mucho más flexible que ese museo y operaba con financiamiento otorgado por fundaciones e instituciones de la cooperación internacional. Con una estructura organizacional centralizada y un poder de decisión concentrado, desarrolló el modelo curatorial de organización de exposiciones y muestras itinerantes tanto en sus propias instalaciones como en otros escenarios locales e internacionales, destacando sin duda alguna la participación de artistas centroamericanos en la Bienal de Venecia en 2001. Teor/ética también organizó distintos eventos teóricos, realizando asimismo labores editoriales y de coleccionismo, llegando con el tiempo a establecer su propio museo.

El proceso de “contemporaneización” del arte costarricense generó algunas confrontaciones explícitas. Destaca particularmente la suscitada por la “Bienal de Escultura”, convocada por la Asociación Costarricense de Artistas Plásticos (ACAP) con el patrocinio de una corporación privada (Best Technology Computers), la cual tuvo dos versiones (2000 y 2002). Los críticos Tamara Díaz y Ernesto Calvo, estrechamente vinculados al paradigma contemporáneo, encontraron una “voluntad conservadora” en este evento, en tanto promovió un retorno a las modalidades más tradicionales de ejecución artística y excluyó las manifestaciones contemporáneas, las cuales ya habían

encontrado cabida en las bienales de la CCR⁴. Con posterioridad, se han organizado otras “bienales” orientadas a revalorar el paradigma moderno (por ejemplo, en 2013 se ha convocado a una “Bienal Rotaria de Arte Costarricense”, organizada conjuntamente con la “Casa del artista”, un programa estatal de formación artística a nivel técnico fundado en 1951), los cuales, sin embargo, tienen un papel secundario dentro del campo artístico local, pues el paradigma contemporáneo se ha establecido claramente como dominante, gracias al trabajo del MADC, Teor/ÉTica y la Bienarte.

Bienarte

Hacia fines del siglo XX e inicios del XXI, se crean en Costa Rica dos eventos importantes: la Bienal Costarricense de Artes Visuales (Bienarte) y la feria Valoarte. Concentraré mi interés en BIENARTE, prestando atención tanto a las características organizacionales, como a las distintas funciones que ha ido asumiendo con el paso del tiempo, considerando las ocho versiones realizadas desde su creación en 1997 hasta su octava edición, en 2011. Antes de ello, empero, cabe una breve referencia a Valoarte, feria que se realizó anualmente por diez años y con convocatoria abierta a artistas tanto locales como extranjeros. Este evento, cuyo lema es “arte+mercado+obra social”, estuvo abierto a tendencias modernas como también contemporáneas, contó con jurados internacionales de prestigio y otorgó premios monetarios, promoviendo activamente el comercio de arte, con fines en parte benéficos. Si bien jugó un papel importante en la visibilización de la producción artística local, así como el contacto del público con el arte internacional, su énfasis en lo comercial y, por eso mismo, su relativa laxitud en términos de calidad [al menos en términos del paradigma “contemporáneo”], la colocan en un lugar secundario en lo que se refiere al establecimiento de criterios de legitimidad artística en el contexto local.

Bienarte nace precisamente en el momento –aunque no necesariamente por ello—en que el arte contemporáneo gana impulso en Costa Rica y Centroamérica, pero

⁴ La versión costarricense de la “querella” entre lo “moderno” y lo “contemporáneo” es evidente en los ácidos comentarios de Tamara Díaz sobre esta bienal, los cuales transcribo extensamente: “A partir de esa lógica excluyente y reduccionista, no debería extrañarnos que aparezcan luego bienales de talla en madera de pochote; salones de escultura en mármol blanco –con su contraparte en el “salón de rechazados” por usar el mármol negro–; licenciatura en talla de piedras de río (con énfasis en las del Tárcoles), o doctorados especializados en lograr superficies brillantes y pulidas. /No menos absurdos que estos hipotéticos eventos es la presente bienal de “talla directa”, que limita la escultura al dominio de una técnica y una tridimensionalidad ortodoxa. Al parecer, un certamen como la ya clausurada bienal de Escultura de Cervecería Costa Rica –con bases más abiertas y prestigiosos jurados internacionales– era demasiado reto. Así, mejor “bajémonos el techo”: máxima lamentable que parece guiar las intenciones de esta Bienal./Qué hay detrás de ese resguardo en medios y técnicas específicas. Por una parte, la jugada autocomplaciente de un grupo que elude el riesgo y la confrontación, para refugiarse en las tranquilas aguas del oficio; o, para decirlo también en clave de refrán popular: “Entre bomberos no nos pisemos la manguera”./Más allá se encuentra, además, la inercia de un sistema que trata de preservar anquilosadas clasificaciones por disciplinas, como única forma de eludir o, si es posible, anular la capacidad subversiva de prácticas contemporáneas que proponen conceptos abiertos, inestables y problemáticos del arte.” (“II Bienal de Escultura BCT”, La Nación, Viva, 24.07.2002).

también se hace manifiesto un renovado interés del sector privado por la promoción y adquisición del arte a nivel nacional y regional. Según el presidente de Empresarios por el Arte, asociación establecida en 1997 para ocuparse expresamente de la organización de Bienarte, la creación de este evento fue motivada por una iniciativa de la Fundación Paiz de Guatemala, interesada en promover una bienal centroamericana: "Los guatemaltecos establecieron contactos aquí con el propósito de que Costa Rica cuente con una representación en la Bienal del Istmo y al constatar que para este año no había programado ningún certamen, puso manos a la obra." (en Quirós, La Nación, 15/05/97); sin embargo, en "10 años de Empresarios por el arte", Ileana Alvarado, coordinadora actual de Bienarte, ofrece otra versión: quien llamó a los costarricenses para participar en el evento regional fue Ramiro Ortiz Gurdíán⁵.

Empresarios del arte, presidida desde su fundación por Ronald Zürcher Gurdíán, estableció, según Ileana Alvarado, "una nueva forma de gestión cultural por parte de la empresa privada y una posibilidad de fortalecer los lazos de amistad de un grupo de personas dispuestas a compartir algo más que el trabajo empresarial" (en ArtMedia 15). Bienarte es organizada exclusivamente por esta asociación de carácter empresarial, sin participación del gobierno local de la ciudad de San José, la cual es su sede habitual, pero tampoco de las instituciones del Estado central relacionadas con el ámbito de las artes, como el Ministerio de cultura y sus dependencias, aunque en algunos momentos estableció vínculos cooperativos con algunas instituciones públicas, como el MADC, que fue sede y participó en la organización de dos ediciones.

Bienarte nace como una bienal de pintura que busca hacer visible la producción artística costarricense, promover su internacionalización y dinamizar el mercado de arte, estimulando el coleccionismo de arte costarricense. Para ello, organiza una exposición abierta al público general, en especial a los potenciales compradores, cada dos años; sin embargo, salvo por la periodicidad, este evento está más estructurado como un "salón nacional" que como una "bienal", pues se trata de una competencia a nivel nacional en pequeña escala y no de un megaevento internacional. El número de participantes que responden a las convocatorias abiertas ha oscilado entre 154 artistas (segunda versión) y 46 (octava edición), alcanzando en su mejor momento 202 participaciones (sexta edición); por otra parte, el número de propuestas seleccionadas para exposición ha oscilado entre 50 (primera edición) y 11 (sexta edición). En cada edición, se premian seis artistas; inicialmente se establecieron premios de adquisición, pero con el tiempo el premio se limitó a la participación con gastos pagos en la Bienal Centroamericana de Artes Visuales a realizarse el año siguiente⁶.

⁵ Ortiz Gurdíán es un empresario nicaragüense (emparentado con Zürcher), creador de la Fundación Ortiz Gurdíán, patrocinadora principal de la bienal nicaragüense y, a través de la corporación bancaria de su propiedad, de las bienales de Honduras y El Salvador. La Fundación Paiz, realiza en Guatemala desde 1978 el evento artístico de mayor continuidad en Centroamérica, la Bienal Paiz. A estos grupos empresariales se sumaron, en Panamá, la Fundación Fernández Pirla, Fundación Alemán Healy, Saint Georges Bank y Filántropos por el Arte.

⁶ Las exposiciones de Valoarte incluyen artistas por concurso, artistas invitados y artistas dedicados. En su última edición (2012), se presentaron a concurso 488 obras de 244 artistas; el jurado internacional

Sin embargo, y esta es una característica original y particular que la diferencia de los salones y de otras bienales, locales e internacionales, Bienarte forma parte, desde sus orígenes, de una red centroamericana de bienales, que incluye seis eventos nacionales (Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá), así como un evento regional (sede itinerante en los seis países participantes), el cual partir de su tercera versión se denomina Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano, BAVIC. En ese marco, como las otras bienales nacionales, Bienarte opera como escenario para la selección de seis artistas costarricenses y, de esa forma, contribuye tanto a visibilizar “lo mejor” del arte costarricense en la región, como a la formación de una red o comunidad artística centroamericana.

La participación de jurados internacionales y el intercambio centroamericano funcionan como canales de difusión, promoción y legitimación de parámetros internacionales, “supranacionales”, de calidad artística. Los criterios que rigen la selección y premiación de las obras son dictados por jurados conformados por expertos internacionales, modalidad ya utilizada en la extinta Bienal de Pintura Lachner y Sáenz. Sobre la composición de los jurados, el presidente de “Empresarios por el arte” explicó que Bienarte asumió la modalidad de conformar un jurado internacional, seleccionado por esa asociación, compuesto por tres miembros, con las siguientes características: uno, especialista en historia del arte con énfasis en América Latina; el segundo, un “especialista en el área comercial” y, el tercero, del “área de la crítica”. La composición del jurado “en estas tres áreas de especialización tiene como objetivo la facultad de una mirada integradora y global en diferentes niveles para dar así, una visión más amplia, pero sin que ninguna de las tres áreas se imponga sobre las demás” (Ibíd, 57). Con el paso del tiempo, sin embargo, esta composición de los jurados se fue desdibujando, sobre todo en lo relativo a la participación de los especialistas del área comercial, ganando fuerza más bien la presencia de curadores y críticos de arte latinoamericanos, preferentemente vinculados con alguna institución artística del norte⁷.

(José Pablo Solís, Rosina Cazali y Erika Martin) seleccionó 62 piezas de 40 artistas, otorgando tres premios. Ese año, se organizó una exposición a las dedicadas (ocho artistas centroamericanas), otra (Valoarte Project) con obra de diez artistas mujeres costarricenses destacadas, contando además con un amplio conjunto de artistas invitados de Centroamérica, Suramérica, el Caribe, Europa y Estados Unidos.

⁷ Han sido jurados de Bienarte: **Primera edición (1997)**: Mary Ann Martin (EE.UU.), Osvaldo Sánchez (Cuba-México), Klaus Steinmetz (Costa Rica); **Segunda edición (1999)**: Gerardo Mosquera (Cuba); Virgilio Garza (México); Isabella Hutchinson (EE.UU.); **Tercera edición (2001)**: Rachel Weiss (EE.UU.) Santiago Olmo (España) Ariel Jiménez (Venezuela); **Cuarta edición (2003)**: Luis Camnitzer (Uruguay), Víctor Zamudio-Taylor (México), Ana Sokoloff (Colombia); **Quinta edición (2005)**: Eva Grinstein (Argentina) Silvia Karman Cubiñá (EE. UU.), Pablo Helguera (México); **Sexta edición (2007)**: Olivier Debrouse (México), Rodolfo Kronfle Chambers (Ecuador), Ana Sokoloff (Colombia); **Séptima edición (2009)**: José Manuel Noceda (Cuba), Gabriel Pérez-Barreiro (España), Tobias Ostrander (EE.UU.); **Octava edición (2011)**: Lupe Álvarez (Cuba), Sara Hermann (Cuba), Jacopo Criveli (Brasil). Los paréntesis refieren al país de origen y no de residencia; nótese que, con la excepción de la primera edición, ningún centroamericano ha sido invitado como jurado a la Bienarte, como sí ha ocurrido en otras bienales nacionales afiliadas a BAVIC.

En términos generales, el propio presidente de la Asociación Empresarios por el arte, hace el siguiente balance de los aportes de Bienarte al medio artístico local, en el marco de la V edición (2005): a) el beneficio económico que significa para los artistas poder comercializar su obra; b) la posibilidad de darse a conocer y competir con figuras de calidad artística; c) la posibilidad de dialogar con los jurados, quienes otorgan valiosas indicaciones que permiten mejorar su trabajo; d) la posibilidad de que el público conozca y comprenda las distintas tendencias visuales contemporáneas (ArtMedia 6, 58-59, 2006; entrevista realizada por Claudia Mandel). Como vemos, el interés comercial jugó un papel central en las primeras versiones de esta iniciativa, lo que le da a este evento también un carácter de “feria” de arte. Con el fin de estimular el mercado de arte y el coleccionismo local, en las primeras ediciones, las obras premiadas fueron adquiridas por los organizadores de la Bienarte, mientras el resto de las obras elegidas para exposición por los jurados internacionales fueron puestas a la venta entre el público interesado⁸.

Si bien el impacto de Bienarte en el mercado y en el coleccionismo parece haber sido bastante más modesto que las expectativas de sus patrocinadores, es indudable que su impacto en el proceso de visibilización y posicionamiento del paradigma contemporáneo ha devenido importante. Es al menos la apreciación general de Alexia Dumani, galerista que estuvo involucrada en la organización de algunas versiones de Bienarte: “Eventos como Bienarte nos permiten ser testigos de la fascinante transformación artística de un país, de comprender el trasfondo de las propuestas que presenta el artista, observar como representa su visión de las situaciones más simples o complicadas de la vida y nos da la posibilidad de asimilarlos según nuestra propia experiencia.” (“Desde Costa Rica”, ArtMedia 3) Pues bien, a continuación trataremos de establecer en qué consistió esa “fascinante transformación artística de un país” y, particularmente, cuál fue el papel de Bienarte en el proceso de contemporaneización del arte costarricense.

Un balance provisional

Bienarte ha influido en la comunidad artística nacional mediante las bases de su convocatoria como por los dictámenes de los jurados internacionales, convirtiéndose en un orientador de las pautas de producción y mediación para los artistas “emergentes”, legitimando los lenguajes y temas contemporáneos, así como consagrando y proyectando regionalmente a sus cultores locales. Pero también ha contribuido a generar una esfera pública especializada, estimulando de manera

⁸ El principal coleccionista de arte en Costa Rica, Samuel Yankelewitz (entrevista por Henry Bastos, Revista ArtMedia, número 15, 2008), considera que Bienarte y Valoarte han cumplido el papel de motivar a artistas y público; en el caso particular de Bienarte, considera que “ha contribuido un poco más al desarrollo de los artistas [ya que] representa un reto de mayor importancia para el artista”; sin embargo, no cree que estos eventos hayan despertado realmente un nuevo coleccionismo, aunque sí habrían motivado una compra aislada de obras expuestas entre algunos aficionados al arte.

intermitente pero relativamente prolongada a la crítica local, produciendo, en sus momentos más intensos (la V y la VI versiones) algunos intercambios interesantes entre promotores y detractores de las tendencias contemporáneas. Esos intercambios, que han tomado la forma de crónicas, reseñas, críticas y contracríticas se han realizado tanto en los medios de comunicación (principalmente en el periódico *La Nación*, en sus suplementos *Áncora* y *Viva*), en revistas especializadas (especialmente en la revista *ArtMedia*, ya extinta) y, más recientemente, en la esfera virtual, mediante portales (como *RedCultura*) y bitácoras (blogs) personales; probablemente en un futuro inmediato también las redes sociales, como *facebook*, se conviertan en canales para esos debates⁹.

En términos del “subcampo ampliado”, la Bienarte –con la feria artística Valoarte y otras ferias locales de menor alcance- se ha convertido sin duda en un espacio de visibilización de la producción artística para el “público en general” y para los coleccionistas y compradores ocasionales. Sin embargo, está lejos de ser un acontecimiento social o en un evento masivo, ya que la asistencia del público a las exposiciones ha sido bastante modesta, pese a que el acceso es gratuito o ha tenido un costo muy bajo, según la versión. Tampoco es un acontecimiento mediático: en general, la cobertura del evento es bastante limitada y se restringe a los suplementos especializados de los principales medios escritos, sin acceder a otras formas de comunicación masiva como la radio y la televisión. Más aún, ha generado muy poco interés dentro del propio ámbito académico, puesto que hasta ahora no ha atraído la atención de investigadores o tesis en el campo de las artes o las ciencias sociales.

Probablemente, una de las mayores deficiencias del evento es su limitada proyección hacia la sociedad en general, ya que no ha establecido ningún tipo de actividad o programa pedagógico, como lo han hecho otros eventos bienal a nivel internacional, como por ejemplo la Bienal do Mercosul, que centra su labor en su tarea pedagógica¹⁰. Bienarte no realiza actividades educativas específicas para el público, ni ha creado una línea editorial o programas radiales o televisivos con ese fin; carece incluso de una página web aún de carácter informativo, la circulación de los catálogos es muy restringida y prácticamente no existe registro de las actividades “teóricas” colaterales, generando así dificultades incluso al estudio y documentación del evento.

⁹ En los últimos años los espacios para la crítica y el debate del arte contemporáneo se han restringido: el periódico *La Nación* ha redireccionado su interés hacia modalidades más “tradicionales” del arte, limitándose en la última versión de Bienarte a una crónica periodística bastante desabrida. Por su parte, la revista *ArtMedia* –que prometía convertirse en medio para la reflexión especializada en el arte centroamericano- ha sido descontinuada, tras 18 números trimestrales.

¹⁰ Con ocasión de la 3ª bienal, Zurcher señaló que Empresarios por el Arte ha querido darle continuidad a esta actividad para que el público costarricense establezca una comunicación con sus artistas: "Esta es una forma de 'escuchar' al pueblo costarricense, pues los artistas tienen mucho qué decir. También es un espacio para que los ciudadanos puedan 'oír' a los artistas en un espacio público" (Díaz, Viva, 18.7.2001) Sin embargo, no se ha hecho mucho por convocar al “pueblo”, aquel que no posee capital económico para adquirir las obras y tampoco capital cultural para apreciarlas, lo que hace de Bienarte menos un espacio para la democratización del arte que para la reproducción de las diferencias sociales.

Tampoco parece haber tenido una gran influencia –pese a que ese sí era un objetivo explícito- en promover el coleccionismo y la adquisición de obras de arte, probablemente debido a que el gusto del público con capacidad adquisitiva no es afín a las tendencias contemporáneas y, también, a que la producción contemporánea suele ser, en términos generales, reacia a los imperativos comerciales.

En cuanto a la visibilización internacional más allá del área centroamericana, los resultados parecen haber sido bastante modestos, pese a que la conformación de jurados internacionales pretende posicionar a Costa Rica como uno de los múltiples escenarios emergentes del arte contemporáneo. Sin embargo, quienes han fungido como jurados prácticamente no han considerado artistas u obras costarricenses en las exposiciones que han curado en escenarios internacionales, pero tampoco han elaborado artículos de crítica especializados sobre los mismos. Como caso excepcional, cabe señalar la organización de una sección de la Bienal “The (S) Files 2011” del Museo del Barrio en New York, con obra de algunos de los artistas participantes en la VII Bienal de Arte del Istmo Centroamericano (Nicaragua, 2010), curada por Juanita Bermúdez y Elvis Crespo, coordinadora y jurado de esa bienal, respectivamente (Crespo es curador del Museo del Barrio).

La conformación de jurados internacionales ha servido, pues, menos como un vector de visibilización internacional que [como un canal] de contemporaneización del arte costarricense, ya que la selección de los miembros se hace acudiendo a críticos, artistas, galeristas y curadores que han ganado prestigio en circuitos internacionales donde las tendencias hacia lo “contemporáneo” son hegemónicas. El papel de los jurados en la promoción de lo contemporáneo se ha retroalimentado con el apuntalamiento local de la crítica publicada –en los mejores momentos de la Bienarte- en el principal periódico local, a cargo de algunos de los agentes más activos en la escena contemporánea, como Virginia Pérez Rattón, Clara Astiasarán, Tamara Díaz y Ernesto Calvo. Todo ello contribuyó a que los términos de las convocatorias hayan ido, no sin resistencias, abriéndose hacia los nuevos medios, lenguajes y temas, dando paso así a los cultores de la contemporaneidad artística en el ámbito local, en detrimento de otros creadores, más apegados a la tradición “moderna”, si se permite el oxímoron.

De esa forma, con el paso del tiempo, las bienales han ido convirtiéndose en uno de los escenarios de legitimación y consagración de las propuestas “contemporáneas” de artistas costarricenses, tanto en el ámbito local como en el medio centroamericano, puesto que, precisamente por el formato de competencia que mantienen, han permitido que los ganadores de estos eventos “representen” a Costa Rica en las bienales centroamericanas de artes visuales. Pero también ha funcionado como una forma de diversificación de la legitimidad artística, favoreciendo al menos en parte la autonomía del campo artístico local, puesto que permite que los criterios mediante los cuales se seleccionan a las obras que se exponen y se deciden los premios correspondientes, sean independientes de intereses políticos (sospecha

que usualmente ronda a otros mecanismos de legitimación artística local, como los “Premios nacionales”) o, hasta donde se sabe, económicos. En todo caso, el resultado es algo paradójico, pues fortalece la autonomía del campo artístico contemporáneo costarricense respecto a los campos político y económico locales, pero en la medida en que se acepta sin cuestionamiento ni debate la autoridad de los “expertos internacionales”, probablemente acentúa su dependencia respecto al campo artístico internacional.

Sin embargo, el entusiasmo que generó inicialmente el giro de la bienal hacia lo contemporáneo ha decaído en las últimas versiones. Las explicaciones han sido varias, empezando por lo que, en una crítica temprana Virginia Pérez Rattón denominó el “síndrome bienal”, es decir, la producción con fines exclusivos de participar en esos eventos y luego desaparecer en los periodos intermedios. Tamara Díaz y Clara Astiasarán, por su parte, han mencionado la necesidad de cambiar el formato de la bienal hacia un modelo curatorial [como ya ha ocurrido en otras bienales del área, como las de Panamá y Guatemala] o, al menos, flexibilizar la rigidez de su convocatoria, para dar lugar a artistas emergentes y extranjeros residentes recientes. Finalmente, como ha hecho notar Ernesto Calvo más recientemente, entre los propios artistas existe cierto desánimo, fundamentalmente porque se han suprimido los premios de adquisición y no existe apoyo económico e incluso logístico para la producción y montaje de las obras seleccionadas, pero también porque no se cumple a cabalidad la promesa de un intercambio enriquecedor con los jurados invitados, la dinamización del mercado del arte o la difusión de su trabajo entre el público ampliado, para no hablar de la proyección internacional.

En cuanto a los jurados, los de la sexta versión (2007) orientaron sus baterías críticas no tanto a la Bienarte, sino más bien hacia el sistema de enseñanza artística costarricense (crítica recurrente entre actores principales de lo contemporáneo), lo que también generó una réplica desde la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica; por su parte, los de la octava edición (2011) destacaron la necesidad de que “Bienarte asuma el papel de centro propulsor de la producción artística local, no solo en el sentido de financiar esa producción sino de constituir un referente de diálogo para los artistas, curadores, académicos, críticos y coleccionistas, principalmente locales pero a medio plazo, ciertamente internacionales que por ella se interesan. En ese sentido, el evento Bienal pasará a constituir la culminación periódica de una actividad y de una presencia constantes en el contexto local, y no apenas una exposición que, a pesar de su incuestionable importancia, ya no satisface las demandas de un ámbito que [...] parece haberse ya desarrollado hasta un nivel de madurez que exige otro tipo de interlocuciones para poder seguir creciendo.”

Es decir, se hace necesario que la Bienarte supere el “síndrome bienal” que parece atacar no sólo a los artistas, sino también al propio evento, que parece haberse estancando como evento de perfil discreto. De cualquier manera, muchas de las voces críticas desde el ámbito de lo contemporáneo han hecho notar que, pese a algunos

avances importantes, Bienarte no se ha convertido en un evento artístico plenamente contemporáneo, puesto que ha permanecido fiel al formato de concurso/salón nacional, resistiendo la presión para establecer un modelo curatorial, pero también para profesionalizar e institucionalizar la bienal de manera permanente. Ahora bien, esas críticas “internas”, desde el propio paradigma de lo contemporáneo, no cuestionan el valor e importancia del evento como tal, pero tampoco el giro contemporáneo que ha tomado la bienal, sino más bien todo lo contrario, puesto que presionan a favor de una mayor contemporaneización. Platean más bien la necesidad de someter a este evento a una “necesaria autocrítica”, la cual ciertamente no se restringe al propio evento, sino que también implica reflexionar sobre el estado actual del paradigma contemporáneo, el cual se halla desde hace varios años asediado desde varios frentes y ha sido sometido a una prolongada “querrela”. En ese sentido, la bienal es hasta hoy un escenario donde se hace evidente la tensión entre arte “moderno” y arte “contemporáneo”, con tendencia a transformarse en un espacio reconocido de legitimación de la contemporaneidad visual costarricense y que, a la vez, tiende a consolidarse como uno de los espacios de consagración nacional de algunos de los artistas emergentes más destacados que se inscriben en esa corriente.

Pero Bienarte ha recibido también críticas “externas”, de actores que no se inscriben en la “nomenclatura” de lo contemporáneo, como Marcela Valdeavellanos, Alberto Murillo, Carolina Guillermet, Edgar Ulloa y otros, quienes llevan sus cuestionamientos más allá de recomendaciones puntuales para acercar más el formato de la bienal a los requerimientos del paradigma internacional del arte contemporáneo, apuntando sus críticas más bien al giro mismo hacia lo contemporáneo. Es decir, cuestionan algunos de los elementos esenciales del modelo de bienal acorde a los parámetros del arte contemporáneo, entre las que destacan, por ejemplo, las críticas a los jurados internacionales, en tanto se considera que los mismos como legisladores del gusto que, en general, conocen poco del medio local y promueven *per se* medios y lenguajes acorde a un paradigma que, en su opinión, más que responder a los requerimientos específicos del contexto local, lo acercan a las exigencias de un estilo dominante a nivel internacional.

En resumen, el tránsito hacia la contemporaneidad experimentado por la bienal parece mostrar ciertos síntomas de agotamiento, en tanto tiende a operar, más que como un espacio de legitimación del paradigma de lo contemporáneo (función que parecía que cumplía en algún momento), como un escenario que visibiliza las limitaciones que encuentra el desarrollo de un arte que siguiendo los lineamientos del arte contemporáneo, no logra ponerse al alcance de las expectativas de sus representantes más conspicuos, como son los jurados internacionales, los promotores locales de lo contemporáneo y, por supuesto, de los propios artistas que se han insertado en el paradigma de lo contemporáneo. Estos cuestionamientos a Bienarte parecen haber ganado cierto terreno gracias a lo que podríamos denominar el *affaire Habacuc*, esto es, al escándalo desatado por Guillermo *Habacuc* Vargas a raíz de una

exposición presentada en la galería Códice en Managua en septiembre del año 2007 (ver Villena, 2011).

Más allá del valor de los argumentos a favor y en contra de la participación de *Habacuc* en la BAVIC, el hecho cierto es que el impresionante impacto de la campaña en la opinión pública internacional y costarricense parece haber sacado al arte contemporáneo de su torre de marfil, para ponerlo bajo la mirada escrutadora – cuando no condenatoria- de aquello que de manera difusa se suele denominar “la opinión pública” o “el gran público”. En la medida en que, finalmente, no pocos de los abanderados del paradigma contemporáneo prefirieron callar antes que participar en el debate público, es probable que el aura de renovación que empezaba a cubrir al arte contemporáneo haya dado lugar a un cierto desencanto, cuando no indignación, del público “profano”, pero también del público especializado que adversa el paradigma contemporáneo y que, en parte gracias a las redes sociales, parece estar creciendo en presencia e influencia.

De manera paradójica, se está cumpliendo el destino del arte contemporáneo, según lo establece la socióloga francesa Nathalie Heinich: habitualmente condenado a la indiferencia, cuando logra captar la atención del público, lo hace al costo del escándalo, al cual le sigue la legitimación de la trasgresión por parte de la institución arte, lo que inevitablemente redundará tanto en un apuntalamiento de la autonomía de la institución como en un alejamiento mayor del público. Si le sumamos un contexto internacional que, incluso al interior del campo artístico contemporáneo, muestra cada vez más reparos hacia la “bienalización” del arte, así como el propio desgaste de la Bienarte y ciertas situaciones en el campo artístico costarricense (en particular, la “crisis” de Teor/ética que siguió al deceso de su fundadora y directora), la reducción de su cobertura mediática y los impredecibles impactos de la recesión mundial sobre el mundo del arte, en especial de los circuitos globales (recortes en los mecenazgos y patrocinios privados y estatales, enfriamiento en el mercado de arte), el panorama para el arte contemporáneo costarricense, y en particular para Bienarte, se muestra incierto. La novena versión, a celebrarse hacia fines de 2013, será un buen momento para saber si, finalmente, la bienal termina su agonía (Jacob Karpio y Clara Astiasarán ha anunciado la “muerte de la bienal” ya hace algún tiempo); si el cisne no muta en ave fénix, habrá que considerar seriamente el llamado a “torcerle el cuello al cisne” (Ernesto Calvo).

Bibliografía

ArtMedia. Todas las ediciones

Bienarte. Catálogos de las 8 ediciones

Bourdieu, Pierre (2002), **Razones prácticas**, Barcelona: Anagrama

Bourdieu, Pierre (2010), **El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura**, Buenos Aires: Siglo XXI.

Calvo, Ernesto, “Bienarte 2011: ¿torcerle el cuello al cisne?”, en el blog Imagen-Texto, publicado con fecha 28/11/2011

Camnitzer, Luis, “¿La bienal de las utopías?”, en **Bienal de la Habana para leer**, Valencia: Universidad de Valencia, 2001

Filipovi, E.; M. van Hal y S. Ovstebo (editores), **The Biennial Reader. An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art**, Bergen: Bergen Kunsthall, 2010

Heinich, Natalie (2003), **Sociología del arte**, Buenos Aires: Nueva Visión

Villena, Sergio, **El perro está más vivo que nunca. Arte, infamia y contracultura en la aldea global**, San José: Editorial Arlekin, 2001

Zavaleta, Eugenia, **Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica (1928-1937)**, San José, EUCR, 2004

Zavaleta, Eugenia, **La patria en el paisaje costarricense. Consolidación de un arte nacional en la década de 1930**, San José: EUCR, 2003.