

La Bienal Hispanoamericana de Arte. Representaciones nacionales, regionalismos y dictaduras

Leandro Galella, Marcelo Giménez

Boletín de Arte (N.º 19), e011, septiembre 2019. ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e011>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

LA BIENAL HISPANOAMERICANA DE ARTE

REPRESENTACIONES NACIONALES, REGIONALISMOS Y DICTADURAS

THE HISPANO-AMERICAN BIENNIAL OF ART

NATIONAL REPRESENTATIONS, REGIONALISMS AND DICTATORSHIPS

Leandro Galella

leandrogalella@yahoo.com.ar

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano «Luis Ordaz». Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. Argentina

Marcelo Giménez

sirmargim@yahoo.com

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes. Argentina

Recibido: 17/3/2019

Aceptado: 22/6/2019

RESUMEN

Este trabajo sintetiza el trayecto histórico de la *Bienal Hispanoamericana de Arte* —megaevento ya inexistente que concretó tres ediciones entre 1951 y 1956— en pos de señalar algunos aspectos suyos que develan el recurso de un proyecto político a ciertas prácticas artísticas para su circulación, aprobación y consenso. Asimismo el funcionamiento de este tipo de eventos —basado en la representación nacional— y el gentilicio regional que postula el nombre de la muestra ofrecen la oportunidad de reflexionar acerca de algunas cuestiones propuestas como asunto de este número del *Boletín de Arte*.

PALABRAS CLAVE

Megaeventos; arte; nación; región; dictadura

ABSTRACT

This paper summarizes the history of the Hispano-American Biennial of Art —a mega-event now disappeared, which had three editions between 1951 and 1956— in order to point out some aspects of it that reveal the use of certain artistic practices by a political project for its circulation, approval and consensus. Likewise, the operation of this type of event —based on national representations—, and the regional name of the show, offer the opportunity to reflect on some questions proposed as subject of this issue of *Boletín de Arte*.

KEYWORDS

Mega-events; art; nation; region; dictatorship



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

El pensamiento ilustrado operó una fuerte relación entre la idea de *nación* y de nociones como *gusto*, *manera* y *estilo* (Michaud, 2017) sobre la que se erigieron emprendimientos como la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* [Gran exposición de los trabajos de la Industria de todas las naciones] (1851) —y las sucesivas exposiciones *universales*— con el propósito de que todas las naciones *civilizadas* pudiesen confrontar, competitivamente, los alcances de la *habilidad humana* en cada una de ellas.

Sobre este modelo, se estableció la primera megamuestra internacional especialmente dedicada al arte —la *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia* [Primera Exposición Internacional de Arte de la Ciudad de Venecia] (1895)—; el envío de *representaciones nacionales* venía a fortalecer la entonces usual clasificación de obras de arte por *escuelas nacionales*. Pronto la existencia de un *arte nacional* se argumentó en su encuentro con conceptos como los de *pueblo* y *raza* y, así, se habilitaron operaciones como el establecimiento nacionalsocialista de un arte *verdadero* por oposición a otro, *degenerado* (Romero, 2004).

Tras la Segunda Guerra Mundial comenzaron a emerger otros eventos inspirados por la *Biennale*; entre ellos, la Bienal Hispanoamericana de Arte. Gentilicio que confronta otros proyectos de integración regional de entonces, ideológicamente diversos —*Panamérica* y *Latinoamérica*—, y aún países que se encontraban ajustando su carácter de Estado nacional. En ellos se operaron procesos de unificación que, neutralizando u homogeneizando diferencias locales o regionales subnacionales —étnicas, culturales, lingüísticas, sociales, históricas, geográficas— en favor de un *tipo nacional*, escogían y proponían determinados hechos, situaciones, rasgos y características como propios de una *identidad nacional*. Solo en desmedro de componentes culturales ignorados o negados fue posible la construcción de imaginarios nacionales lo suficientemente singulares como para poder plasmar la *argentinidad*, la *mexicanidad*, la *peruanidad*, etcétera.

Cada país latinoamericano tiene una prehistoria constituida por dos etapas: la precolombina y la colonial, pero considera que su historia comienza con su independencia y su emergencia como Estado-nación políticamente autónomo. Lo mismo sucede con el Arte; por esa razón los artistas de los primeros tiempos independientes no salen de los talleres coloniales (salvo muy contadas excepciones, en que son considerados «artistas populares»), sino de las academias europeas, a las que son enviados algunos jóvenes becarios, porque es en Europa donde se piensa que se «hace», se enseña, se aprende y se exhibe el Arte (Flores Ballesteros, 2003, p. 32).

Observar las imágenes que cada país envía en este período a los eventos internacionales permitiría establecer un primer criterio de cómo la nación busca construir una imagen oficial de lo nacional para la mirada foránea, que responde muchas veces al horizonte de expectativas de esa percepción: el costumbrismo *argentino*, el muralismo *mexicano*, el indigenismo *peruano*. Sobre este paisaje, y para su provecho político, el Estado español creó, en un muy especial momento de la extensa dictadura franquista, la *Bienal Hispanoamericana de Arte*.

LA BIENAL HISPANOAMERICANA DE ARTE

La victoria de Francisco Franco en la Guerra Civil Española advino con apoyo de los totalitarismos liderados por Adolf Hitler y Benito Mussolini. Concluida la Segunda Guerra Mundial, España cayó en aislamiento cuando la Organización de las Naciones Unidas (ONU) recomendó en 1946 retirar diplomáticos allí acreditados.

Para 1951, la dictadura militar y la posición geográfica de España devinieron estratégicos para los Estados Unidos de América (EUA) y sus aliados europeos en tiempos de Guerra Fría, cuando España buscaba mudar su estampa tradicionalista en una más amable cara moderna que propiciase su acercamiento a los EUA —tras haber quedado excluida del Plan Marshall— y a las potencias del continente —unidas ese año por la Comunidad Europea del Carbón y

el Acero. Una medida en tal sentido fue nombrar ministro de educación nacional a Joaquín Ruiz-Giménez, quien insufló aires renovadores en el período conocido como el *sexenio liberal*.

Proyectada como un gran evento, la Bienal fue puesta a cargo del Instituto de Cultura Hispánica, responsable de las relaciones entre el Estado español y los países de América con los que compartía sus rasgos culturales, implantados por violenta *aculturación formal* (Bastide, 1970). A pocos escapaba que España buscaba preservar, incrementar y fomentar todo rasgo de identidad cultural común con sus excolonias americanas para su provecho político y económico (Cabañas Bravo, 1991), para perpetuar aquel *Imperio en el que nunca se ponía el sol*.

El evento planteaba «fomentar en Hispanoamérica y España el mutuo conocimiento de las artes plásticas producidas por los artistas contemporáneos en esta comunidad de países» (Cabañas Bravo, 1996b, p. 231). *Hispanoamérica* —topónimo que designa a las antiguas colonias españolas que hablan su idioma— y su gentilicio —que «se refiere estrictamente a lo perteneciente o relativo a la América española y no incluye, por tanto, lo perteneciente o relativo a España» (RAE, 2005)— quedaron desvirtuados y desvalorizados a partir de usos erróneos impuestos por la dictadura franquista.

Por un lado, mediante la tendencia a designar al conjunto del territorio con esta acepción, incluyendo territorios que no eran estrictamente de colonización española; y, por otro, al impregnar de matices de rancio imperialismo la recreación del papel de antigua metrópoli como «madre patria». Esta última dimensión, hiperbolizada hasta la saciedad, especialmente en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, en los discursos de la retórica franquista, los que lograron que el término Hispanoamérica se politizara en torno a una visión conservadora, rancia y católica, lo que provocó en América Latina un rechazo a esta posición y, en consecuencia, al uso del término (Garzón Heredia, 2004, p. 7).

Una bienal hispanoamericana de arte, organizada por España e inclusiva de sus propios artistas, buscaba fortalecer una filiación tan inexcusable como sobrevalorada con gran parte de lo que se autorreconoce como América Latina y el Caribe. El recurso político al arte como rostro obsequioso con que encarar al mundo hizo que esta bienal provocase un torrente de manifestaciones de rechazo explícito o promotoras de su boicot. Algunas más organizadas, difundidas y eficaces, otras más endémicas, silenciosas y fragmentarias; muchas protagonizadas desde el exilio por férreos opositores al régimen franquista.

LA EDICIÓN INAUGURAL

La primera bienal se inauguró en Madrid el 12 de octubre de 1951, una semana antes que la 1.º *Bienal del Museu de Arte Moderna de São Paulo* [1.º Bienal del Museo de Arte Moderno de San Pablo]. En una carta remitida en 1950 a Germán Baraibar y Usandizaga, cónsul general de España en La Habana, Alfredo Sánchez Bella, director del Instituto de Cultura Hispánica y presidente de la Junta Organizadora del evento, ponderaba: «La alta función docente e informadora que en su marco europeo realiza la Bienal de Arte que en los años pares celebra Venecia», deseando que «pudiera ser emulada y aún acrecentada por una magna reunión de las artes hispanoamericanas, en Madrid» (Sánchez Bella en Cabañas Bravo, 1996b, p. 176).

La bienal irrumpió en una España aún regida por la oposición *tradición/vanguardia*. Los académicos españoles enfrentaban toda variación sutil del arte: Fernando Álvarez de Sotomayor, director del Museo del Prado, ante los estatutos de la bienal, publicó una carta titulada *¿Quiénes son los locos?*, irónicamente dirigida al presidente de la Sección Psiquiátrica del Colegio de Médicos, estableciendo su inscripción en un bando:

Por un lado, los que defendemos la tradición de las artes plásticas con los más elementales cánones de belleza y nobles oficios de pintar y modelar a base de realidades objetivas y subjetivas; y por otro, los que pretenden una rápida liquidación con el pasado y la creación de un arte nuevo (que, por cierto,

lleva cuarenta años de gestación) en el cual quepan todos los mayores absurdos y fealdades, las más inauditas aberraciones y las más desvaídas experiencias, a las que ponen titulares de arte surrealista abstracto, indiano y cuantos otros puedan irse inventando, sin que hasta ahora haya podido apreciar el público «sencillo» otra cosa que un afán de sorprenderle con extravagancias y las más torpes ofensas a la estética y, a veces, a la moral (Álvarez de Sotomayor en Cabañas Bravo, 1996b, p. 555).

No obstante, el evento tuvo una difusión mediática inusual: fue tema de emisiones radiales, de una copiosa cobertura en los medios gráficos e, incluso, del noticioso cinematográfico *No-Do*, órgano del régimen, de proyección obligatoria en cada función de todo cine de España. Contó con el apoyo de figuras de vanguardia como Salvador Dalí y Antoni Tàpies, y requirió para su montaje más de medio centenar de salas repartidas en diversas sedes. A su cierre, en febrero de 1952, alcanzó más de medio millón de visitantes (Marzo, 2006), lo que motivó la inmediata presentación de una *Exposición Antológica de la I Bienal Hispanoamericana de Arte* en Barcelona que movilizó 80 000 asistentes.

El repertorio de participantes españoles —mayoritariamente artistas ya destacados, como Benjamín Palencia o Daniel Vázquez Díaz— refrendaba el carácter conservador de la muestra. Argentina también aportaba consagrados: Alfredo Guido —Gran Premio de Grabado—, Cesáreo Bernaldo de Quirós —Gran Premio de las Provincias Españolas—, Carlos Ripamonte. No obstante, al incorporar participantes renovadores —Modest Cuixart, Jorge Oteiza— la bienal ensayaba tentativas iniciales para cristalizar los primeros movimientos vanguardistas en Madrid (Guasch, 1997, p. 39). Según Tàpies, alguien le dijo a Franco en la inauguración que se encontraba en la sala de los «revolucionarios», a lo que el generalísimo habría respondido: «Mientras hagan las revoluciones así...» (Tàpies en Marzo, 2006, p. 34). Esta anécdota ilustra el papel que el dictador asignaba a las artes: el de una válvula de escape, máscara eficaz e inocua herramienta para el sostenimiento del régimen, como lo fue en 1934 la *Biennale*, suntuoso telón de fondo para el primer encuentro entre Hitler y Mussolini.

Una *Exposition Hispano-Américaine* [Exposición Hispanoamericana] en la capital francesa durante 1951 mostró obras de artistas españoles de la Escuela de París junto a vanguardistas latinoamericanos como Carmelo Arden Quin, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Wifredo Lam, Alicia Penalba, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Joaquín Torres García. Los promotores de esta *contra-bienal* —Pablo Picasso entre ellos—, publicaron ese año en el número 34 de *El Correo Literario* de Madrid un manifiesto que denunciaba de modo explícito la inscripción política del evento:

Queremos advertir a los artistas de los diferentes países de América acerca del verdadero contenido de tal invitación, el cual no es otro que el de una invitación a colaborar con el franquismo [...]. Acudir a España, aceptar tal invitación oficial, es asumir la responsabilidad moral de colaborar con un régimen que la opinión mundial ha condenado y condena. Nadie puede ignorarlo (Marzo, 2006, p. 32).

Este llamamiento tuvo efectos: el 24 de noviembre de 1951 apareció en *La Voz de España* —un periódico de San Sebastián— el artículo «Los artistas académicos de la España de Franco frente a la reorganización de la vida artística nacional». Allí Sánchez Bella refería las penurias pasadas para obtener aportaciones valiosas ideológicamente afines, acusando al comunismo de aquello que, recíprocamente, el franquismo buscaba con la concreción de la Bienal: aprovechar el potencial político del arte, mas negando la intención política del evento:

[...] desgraciadamente, las Bellas Artes han sido patrimonio casi exclusivo de la izquierda y convertían nuestro intento en intención política. [...] el manifiesto del comunista Picasso ha impedido que vengan a la Bienal el grupo de la Escuela de París y algunos mejicanos. El comunismo [...] ha manejado muy bien el arma de las Bellas Artes y ha hecho de ella su bandera política (Sánchez Bella en Cabañas Bravo, 1996a, p. 49).

Quizá la bienal deba a este escollo una nota de singularidad y apertura: la expansión de su repertorio que convocaba, junto a la pintura y la escultura, artes como el dibujo, el grabado, la arquitectura y el urbanismo.

En América Latina otras *contrbienales* fueron la muestra organizada en Caracas en octubre de 1951 por el *Taller Libre de Arte* —principalmente constituida por venezolanos— y la *Exposición Conjunta de Artistas Plásticos Mexicanos y Españoles Residentes en México* de 1952, con Siqueiros, María Izquierdo, Rivera, Rufino Tamayo, entre otros.

ALIANZA DE FACTO

Una segunda edición de la bienal se concretó en 1954. Igual servidora de los fines geoestratégicos del franquismo, ocurrió en la Cuba avasallada por Fulgencio Batista. España fue la primera en Europa que reconoció el gobierno que derrocó a Carlos Prío Socarrás. Y la dictadura cubana apoyó y financió la II Bienal, con el fin de ligarla al centenario del natalicio del *Apóstol de la independencia cubana*. Programada su apertura para enero de 1954, Agustín Martínez Viademonte, presidente del Instituto Cultural Cubano-Español —filial del Instituto de Cultura Hispánica (ICH)—, saludaba la bienal como la más acabada clausura oficial imaginable para las celebraciones del natalicio Martiniano y decía al *Diario de la Marina* de La Habana en 1953 que la bienal:

[...] constituye, sin duda alguna, el acontecimiento artístico más importante que haya tenido lugar jamás, en Cuba. Ningún evento mejor para la inauguración del nuevo Palacio de Bellas Artes, uno de los de mayor capacidad en el mundo, y ningún cierre más apropiado para las fiestas del Centenario de Martí, que este homenaje internacional, en el que se juntarán centenares de artistas hispanoamericanos de primerísima categoría (Martínez en Figueredo, 2015, p. 48).

En pos de usar la bienal como instrumento de propaganda ideológica, Cuba asumió costos de producción, difusión, montaje, movilidad y viáticos de todos sus invitados y la posterior itinerancia de la muestra por ocho países americanos. El descontento generado por el gasto, la ensambladura con las celebraciones dedicadas al maestro José Martí y el alarde de fraternidad dictatorial llevaron nuevamente a idear distintas actividades contra el evento.

Un número de artistas cubanos —Mario Carreño, Amelia Peláez, René Portocarrero, Mariano Rodríguez y otros— firmaron con antelación una carta abierta a la Comisión del Centenario en la que expresaban:

Nos parece absurdo que uno de los festejos del Centenario de José Martí sea la celebración en La Habana de la II Bienal Hispanoamericana, dado que dicha Exposición está estructurada con un país extranjero, por tratarse de una continuación de la I Bienal celebrada en Madrid, y convocada por el Gobierno español [...]. Que resulta incongruente que el Estado cubano financie esta Bienal [...] lo lógico, es que sea la propia nación cubana la que organice y convoque a una Exposición Martiana Internacional de Arte y no a una Bienal Hispanoamericana que está auspiciada por un gobierno extranjero (Figueredo Cabrera, 2015, p. 49).

De no ser escuchados, no participarían ni de las celebraciones ni de la bienal. A estas quejas se sumaron declinaciones, como la de Tamayo; otros Siqueiros, Rivera, Picasso— expresaron su rechazo «hacia cualquier proyecto patrocinado por la “nueva España”, símbolo del terror, la tortura y el destierro, y de la negación de la libertad, el progreso, la cultura y el arte» (Figueredo Cabrera, 2015, p. 51). Argentinos, como Demetrio Urruchúa y Castagnino, remitieron a La Habana un manifiesto con su «más cálido apoyo a los artistas cubanos que luchan contra la II Bienal» (Cabañas Bravo, 1991, 918). La revista *Bohemia* se hizo eco en su campaña contra el certamen: en noviembre de 1953 señalaba al evento franquista como «heredero de los afanes imperialistas del Consejo de la Hispanidad» (Cabañas Bravo, 1994, p. 347), acusando a este organismo de usufructuar fondos de la Comisión de Actos y Ediciones del Centenario de

Martí, en tanto en otro artículo Jerónimo Lamar reclamaba al estado cubano la convocatoria de una Exposición Martiniana Internacional de Arte sin interferencia extranjera (Cabañas Bravo, 1994, p. 347). En los primeros días de 1954 apareció en La Habana el N.º 1 de un boletín titulado *Ultraja la memoria de Martí la Bienal Hispanoamericana*; su única página reunía artículos como «Protestan los artistas plásticos de Cuba», «Declaración de intelectuales y artistas de Santiago de Cuba», «Adhesión de Intelectuales, Artistas y Profesionales de Cuba» y las de otros países (Cabañas Bravo, 1994). Un ejemplar de este boletín y el catálogo de la muestra *Arte contemporáneo cubano: Homenaje a José Martí —la Anti-Bienal* inaugurada en el Liceo de La Habana el 24 de enero de 1954, que cerraba los festejos del centenario del natalicio del prócer— formaron parte de la documenta 14, testimonios de una reacción modélica del arte contra el totalitarismo (Fernández Torres, 2017). Artífice de un nuevo arte cubano abstracto, la *Anti-Bienal* circuló por Santiago de Cuba y Camagüey y volvió a La Habana para el *Primer Festival Universitario de Arte Cubano Contemporáneo*.

Los envíos mayores que constituyeron la 2.ª Bienal provinieron de países igualmente regidos por dictaduras o gobiernos de fluida relación con el franquismo: Argentina, Perú, Santo Domingo, Venezuela. El certamen tuvo dos grandes bloques —artistas cubanos/extranjeros— y se ofrecieron retrospectivas de tres cubanos recientemente desaparecidos: Armando Menocal, Fidelio Ponce de León y Leopoldo Romañach Guillén. La cara más moderna de esta edición la aportaron unas pocas obras abstractas y su aspecto más innovador fue la incorporación de artes decorativas, representadas por el quehacer cerámico, si bien las piezas seleccionadas se unían al tono tradicionalista del evento.

DICTADURA Y VANGUARDIA

La última emisión de la Bienal aconteció en Barcelona, del 24 de septiembre de 1955 al 6 de enero de 1956. Mostró pintura, escultura, acuarela, dibujo, grabado, arquitectura y, por las artes decorativas, joyería y esmalte. Los montos de la premiación se hicieron más cuantiosos al incrementarse el número de participaciones —el jurado aceptó dos mil setecientas—, aunque se mantuvo la jerarquía entre haceres: los Grandes Premios de pintura, escultura y arquitectura doblaban los estipulados para las otras disciplinas.

En 1953 España firmó un tratado con los EUA por el que un año después alojaría sus bases militares; en retribución, en diciembre de 1955, el presidente Dwight Eisenhower y la ONU reconocieron el gobierno de Franco. La antigua Ciudad Condal se presentaba como abanderada de la *modernización liberal*.

La bienal se orientó a destacar las *nuevas* tendencias: incorporó la 8.ª edición del Salón de Octubre —el emprendimiento catalán más innovador de entonces—; ofreció una *Exposición de Precursores y Maestros del Arte Contemporáneo* —españoles y latinoamericanos ya fallecidos como Rafael Barradas, Pedro Figari, Pablo Gargallo, Torres García, José Clemente Orozco, Manolo Hugué, siendo Picasso la excepción—; dio cabida al cubismo, al suprematismo y a la abstracción geométrica, y otorgó el lugar protagónico al informalismo, por entonces aún incipiente y poco conocido en Cataluña. Si la 3.ª edición explicitaba en su catálogo la existencia de dos focos artísticos —Madrid/Cataluña—, signó en Barcelona el triunfo de la vertiente informalista que puso en destaque a Tàpies —vencedor de la 2.ª Bienal de San Pablo—, y otorgó el premio mayor a un óleo social e indigenista: *El ataúd blanco* (1949), de Oswaldo Guayasamín (March Roig, 2015). La inclinación del evento se vio andamiada por la presencia de *El arte moderno en los Estados Unidos. Pintura. Escultura. Grabado. Arquitectura*, itinerante patrimonial de The Museum of Modern Art (MOMA) (Guasch, 1997, pp. 37-38).

Reiterado el acierto de incluir las Artes Decorativas —cuyo premio mayor fue para la barcelonesa Montserrat Mainar—, hay también que aquilatar la incorporación de un *Festival de Documentales de Arte*, que seleccionó producciones alemanas, austríacas, belgas, canadienses,

españolas, estadounidenses, francesas, inglesas y suecas, con una semana de programación para cada representación nacional.

Una muestra especial presentó el legado efectuado a los museos barceloneses por el controversial Francesc Cambó i Batlle —presidente de la Compañía Hispano Americana de Electricidad/Compañía Argentina de Electricidad y agente de una poderosa red de corrupción— y expandió el registro de la bienal con obras de Sandro Botticelli, Peter Paul Rubens, Giovanni Battista Tiepolo, Jean-Honoré Fragonard, Francisco de Goya.

Triunfo diplomático del Movimiento Nacional, esta edición logró maquillar la oscura y marginada España franquista con los mejores colores de integración a la Modernidad: uno de sus premios corrió a cargo de la UNESCO, y el apoyo de su director general, Luther Evans, fue propalado por todos los medios españoles (Marzo, 2006). La tardía aparición del catálogo promovió la aparición en la prensa de infinidad de artículos orientativos y una asistencia multitudinaria que duplicó el medio millón de visitantes contabilizados en la edición madrileña, en tanto fenómenos conexos —artículos de prensa, viñetas de humor gráfico, cursos y conferencias sobre la bienal— evidencian que las nuevas tendencias, desarrollo del que España fue bastante ajena, aún eran asunto controversial tanto para el público como entre especialistas (March Roig, 2015). La repercusión de la edición motivó una antológica en el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra entre marzo y mayo de 1956.

FUTURO IMPERFECTO

Una 4.ª edición de la Bienal, proyectada para 1957 con sede en Caracas, se frustró en medio del proceso que llevó a derrocar el gobierno de facto de Marcos Pérez Jiménez. Quito fue una segunda opción —estando Ecuador bajo presidencia de José María Velasco Ibarra tras su previo gobierno de facto— pues allí tendría lugar en 1959 la Asamblea de la Organización de los Estados Americanos. Postergada hasta 1961, su posterior aplazo *sine die* signó la desaparición definitiva de esta bienal *regional*. En la década de 1960 la ciencia geográfica inició la redefinición del concepto de región (Farah y otros, 2010, p. 16) y señaló indicadores unificantes que generen conciencia de unidad regional y, entonces, integración de la comunidad (Poviña, 1969, p. 71). Ellos no se corroboran en la Hispanoamérica que quiso perpetuar esta bienal.

A posteriori, el Estado español promovió exposiciones de *Arte de América y España*, sin regularidad periódica y separando cautamente país y continente, inauguradas en Madrid en 1963, luego su sede fue Barcelona. Recién en 1969, iniciado el proceso de sucesión que llevó a Juan Carlos I de Borbón al trono del Reino de España, Pontevedra dio al país una nueva bienal regional que sostuvo por más de cuatro décadas al hacerla nacional en 1970 e internacional desde 1974.

En nuestra región, la década de 1960 atestiguó la sustanciación de una Bienal Americana de Arte en la ciudad de Córdoba, dentro de un conjunto de *estrategias de internacionalización* del arte argentino (Giunta, 2001) y en el marco de una «ideología desarrollista de la modernización que incluía lo cultural» (Rocca, 2002, p. 106). Patrocinada por las Industrias Kaiser Argentina «con el propósito de revitalizar la cultura americana y mostrar no solo las manifestaciones de arte académico, sino también las del “arte popular” tales como cerámica, tejidos y otras muestras de tipo similar» (Beltramini Zubiri, 2001, p. 5), se inició en 1962 y concretó tres ediciones, atravesada por dos gobiernos de facto. Solo participaron en ella países latinoamericanos: «el espíritu panamericanista de su apelativo responde a factores como el origen estadounidense de las IKA y la presencia en el jurado de José Gómez-Sicre, director del Museo de la OEA» (Rocca & Panzetta, 1998, p. 100).

Si la Bienal cordobesa instituyó la percepción de una América *latinoamericana*, otras megamuestras asumieron *a posteriori* un lugar similar. La 1.ª Bienal de La Habana, en 1984,

se enfocó en el arte de América Latina y del Caribe; al incorporar luego los de África y Asia instauró una perspectiva no occidental y el registro de un sur plural. La edición inicial de la Bienal del Mercosur en 1997 planteó, no sin polémicas consecuencias, la necesidad de *reescribir la historia del arte latinoamericano* (Romero, 2004), en tanto la aparición en 2007 de una *bienal fin del mundo* en Ushuaia o el establecimiento de una *Bienalsur* que en 2017 se desplegó por cinco continentes, problematizan nuevamente los criterios de constitución de una *región*. Recorrer la historia de la conflictiva Bienal Hispanoamericana de Arte tal vez le otorgue haber propulsado la defensa del derecho a percibir y conceptualizar *nuestra* región como un *espacio propio* (Harvey, 2003), pues como ha creído Milton Santos, «el espacio geográfico no solo revela el transcurso de la historia, sino que indica a sus actores el modo de intervenir en él de manera consciente» (Santos en Martínez, 2002, s. p.).

REFERENCIAS

- Bastide, R. (1970). *Le prochain et le lointain [El prójimo y el extraño]*. París, Francia: Cujas.
- Beltramini Zubiri, A. E. (2001). *La Bienal Americana de Arte de Córdoba (1962-1964-1966). Un intento por valorizar la identidad americana*. Córdoba, Argentina: Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba (UEPC).
- Cabañas Bravo, M. (1991). *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta* (Tesis de doctorado). Recuperado de <http://digital.csic.es/handle/10261/11455>
- Cabañas Bravo, M. (1994). Caracas: un intento frustrado de continuidad de las Bienales Hispanoamericanas de Arte. *Espacio, tiempo y forma VII*, (7), 325-363. Recuperado de [doi: https://doi.org/10.5944/etfvii.7.1994.2238](https://doi.org/10.5944/etfvii.7.1994.2238)
- Cabañas Bravo, M. (1996a). *Artistas contra Franco: la oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispanoamericanas de Arte*. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Cabañas Bravo, M. (1996b). *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- Farah, P., Granato, L. y Oddone, C. N. (2010). *El desafío de la regionalización: una herramienta para el desarrollo*. Ciudad Autónoma Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Fernández Torres, J. A. (2017). *Antonio Vidal*. Recuperado de <https://www.documenta14.de/en/artists/21993/antonio-vidal>
- Figueredo Cabrera, K. (2015). La Segunda Bienal Hispanoamericana de Arte. *Espacio Laical*, (3-4), 48-54. Recuperado de www.espaciolaical.org/contens/42/4854.pdf
- Flores Ballesteros, E. (2003). Lo nacional, lo local y lo regional en el arte latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización. *Huellas*, (3), 31-44. Recuperado de http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/167/floresballHuellas3.pdf
- Garzón Heredia, E. (2004). Hispanoamérica, Iberoamérica y América Latina: una absurda controversia etimológica. *Pliegos de opinión*, (7).
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los sesenta*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Guasch, A. M. (1997). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona, España: del Serbal.

Harvey, D. (2003). *Espacios de Esperanza*. Madrid, España: Akal.

March Roig, E. (2015). Franquismo y vanguardia: la III Bienal Hispanoamericana de Arte. *Espacio, Tiempo y Forma*, (3). Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/12036>

Martínez, M. N. (2002). Milton Santos en Neuquén, Argentina: una presencia que marcó rumbos. *Scripta Nova*, 6(124). Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-124d.htm>

Marzo, J. L. (2006). *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Recuperado de https://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf

Michaud, É. (2017). *Las invasiones bárbaras. Una genealogía de la historia del arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Poviña, A. (1969). *Integración regional y municipio*. Ciudad de Córdoba, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

Real Academia Española (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Recuperado de <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd>

Rocca, M. C. (2002). La Bienal de Córdoba como «illutio». *Huellas*, (2), 99-106. Recuperado de bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1332/roccahuellas2.pdf

Rocca, M. C., Panzetta, R. (1998). Bienales de Córdoba: arte, ciudad e ideología. *Estudios*, (10). Recuperado de doi: <https://doi.org/10.31050/1852.1568.n10.13683>

Romero, A. (2004). Emblemas, discurso, poder. En G. Yoel (Comp.), *Imagen, política y memoria* (pp. 49-68). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas.