

# Bienales: cuatro características fundamentales y algunas variaciones

Terry Smith. Diciembre de 2016

(traducción por Federico Santarsiero para la cátedra de Arte Contemporáneo.

FDA. UNLP)

---

Terry Smith es profesor Andrew W. Mellon de Historia y Teoría del Arte Contemporáneo en el Departamento de Historia del Arte y Arquitectura de la Universidad de Pittsburgh, y profesor en la División de Filosofía, Arte y Teoría Crítica de la European Graduate School. En 2010 recibió el Premio Franklin Jewett Mather de Crítica de Arte otorgado por la College Art Association (EE. UU.) Y el Premio Laureado de Artes Visuales del Consejo de Australia (Commonwealth of Australia). De 1994 a 2001 fue Power Professor de Arte Contemporáneo y Director del Power Institute, Foundation for Art and Visual Culture, University of Sydney. Fue miembro del grupo Art & Language (Nueva York) y fundador de Union Media Services (Sydney). Es autor de muchos libros, el más reciente Thinking Contemporary Curating (Nueva York: ICI, 2012), Contemporary Art: World Currents (Laurence King y Pearson / Prentice Hall, 2011) y What is Contemporary Art? (University of Chicago Press, 2009). Miembro de la junta de la fundación del Museo de Arte Contemporáneo de Sydney, actualmente es miembro de la junta del Museo Andy Warhol de Pittsburgh.

Cuando miramos hacia atrás en la historia del siglo y en esta mirada incluimos también la historia de las exposiciones periódicas de arte contemporáneo - las que llamamos bienales, trienales y (en Kassel particularmente) Documenta - podemos ver que poco a poco ellas establecieron un conjunto de protocolos distintivos, que se formalizaron durante la década de 1980, luego se replicaron rápidamente en todo el mundo, mientras que al mismo tiempo aumentaron constantemente en tamaño y alcance. También es evidente que, hoy en día, las características distintivas de la forma bienal se están superando en todas partes, ya que, como todos los demás componentes del mundo del arte en todas partes, están sujetas al frenesí actual del cambio de código. ¿Cuáles fueron esos protocolos, cuáles fueron las características que se volvieron distintivas y

fundamentales? Voy a identificar cuatro y luego señalaré algunas de las formas en que están cambiando.

Estudios como *Bienales, Trienales y Documenta: las exposiciones que crearon Arte Contemporáneo* (2016) de Charles Green y Anthony Gardner nos brindan una comprensión matizada del desarrollo histórico del formato bienal. [1] Las bienales han proliferado a nivel mundial, en oleadas sucesivas, de acuerdo con las necesidades específicas en diferentes partes del mundo y de acuerdo a la interrelación establecida entre ellas. El resultado es un denso campo de movilidad entre artistas, curadores, galeristas, críticos, coleccionistas y visitantes, especialmente a nivel internacional, sin precedentes en su cantidad, alcance y variedad. Es obvio que la bienal se ha vuelto un componente estructural para lo que generalmente se llama "el mundo del arte" en cualquier lugar en particular, tanto como aquellos otros componentes de lo que denominamos complejo de exhibición de las artes (*the exhibitionary complex*). [2] En segundo lugar, es precisamente la característica nuclear de su formato, uno que ofrece la repetición confiable de diferencias impredecibles, lo que aseguró su relevancia, permitió su expansión y puede asegurar su longevidad. En tercer lugar, las bienales se han vuelto esenciales para el carácter evidentemente internacional del arte contemporáneo, muchos dirían su "globalidad", aunque argumentaré más específicamente que han sido las bienales la plataforma principal de la transición hacia una realidad transnacional aquello que ha cambiado la centralidad de los ámbitos de la creación, distribución y la valoración de lo que solíamos llamar Occidente, que se ha movido al Sur y luego al Este, incluso migraciones internas dentro de estas regiones, y así, ahora, en todas partes. Es esta energía en tránsito la que hoy en día impulsa gran parte del arte contemporáneo, en todo el mundo y en la mayoría de los centros tradicionales y modernos. Finalmente, las bienales también se han convertido en plataformas estructurales para la contemporaneidad del arte contemporáneo, reflejando sus formas preferidas en el sentido de que se han convertido en eventos distribuidos tanto en escala local como en todo el mundo. En ese sentido, también están sujetos a cambios más

importantes que afectan el intercambio comunicativo en todas partes, incluida la mediatización de lo social y cultural por medio de la red.

## **1. Las bienales se han convertido en elementos estructurales dentro del complejo de exhibición de las artes visuales contemporáneas.**

Las bienales comparten con todos los formatos expositivos el propósito fundamental de mostrar algo para su inspección, de mostrar elementos públicamente -como nos dice la definición de la palabra “exhibición” (en los diccionarios de inglés, al menos)-, para entretenimiento, instrucción, o siendo parte de una competencia.

Dentro del complejo de exhibición de mayor escala, estos propósitos caracterizan distintos tipos de exhibiciones, que generalmente se llevan a cabo en lugares especializados: por ejemplo, salas de música, museos públicos o campos deportivos. Las exposiciones anuales de la sociedad de artistas, desde sus orígenes en Francia e Inglaterra durante el siglo XVII, han enfatizado la disputa entre artistas, los posicionamientos y los géneros que se manifiestan en obras de arte recién hechas: han sido el lugar donde se da la competencia para ingresar a la academia, la competencia para obtener premios, y luego la competencia por un lugar en el mercado. Desde la Bienal de Venecia inaugurada en 1895 y la Exhibición Internacional Carnegie de Pittsburgh en 1896, las exposiciones recurrentes en todo el mundo han buscado cumplir con estos tres propósitos a la vez.

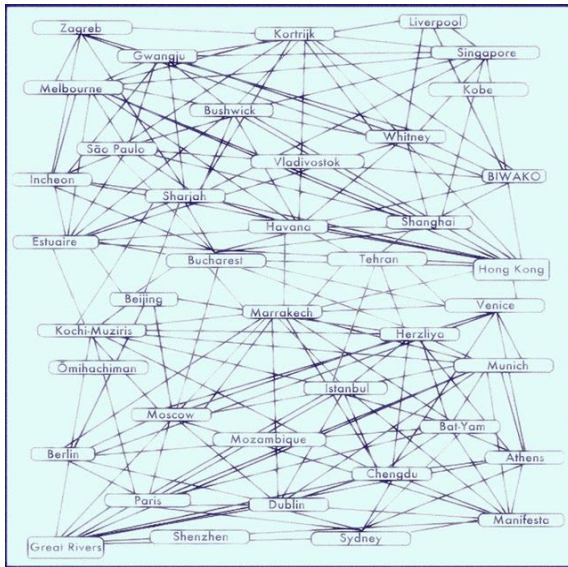


Fig. 1. Diagrama de red dialógica / cronotópica bienal dinámica de JASON HOELSCHER, (2012) 6 × 6 pulg.

Entonces, como la principal característica fundamental, pero no la única, de una exposición bienal de artes visuales, podemos establecer esta proposición: que ofrece, en un solo lugar, una exhibición del arte contemporáneo del mundo en formas entretenidas, instructivas y competitivas, todo al mismo tiempo. Hacer todas estas cosas a la vez comienza a distinguirlas de las exposiciones en los museos de arte. Las bienales son, de manera crucial, eventos de exhibición, a diferencia de las exhibiciones del tipo que se da en las salas de la colección permanente de un museo de arte moderno (donde se enfatiza la continuidad en el tiempo y el cambio se entiende como una modificación o irrupción dentro de la narrativa evolutiva de historia del arte); y de exposiciones temporarias en dichos museos (que suelen explorar con más detalle y profundidad aspectos de la historia del arte que se ejemplifican de manera más general en las salas de exhibición de las colecciones permanentes o patrimoniales del museo, incluidas las salas que muestran el pasado reciente como una apertura hacia un presente no especificado). El hecho de ser eventos, más que principalmente un conjunto de objetos o ejemplos de arte en exhibición, es lo que hace que las bienales sean contemporáneas.

La lógica y la dinámica de las bienales difieren de la lógica y la dinámica central de los museos de arte. Dichos museos alternan entre exhibiciones relativamente estáticas de sus colecciones permanentes y un programa

de exhibiciones temporales de obras de arte que por lo general, aunque no siempre ni por completo, provienen de otro lugar, a menudo de otro museo o de una colección privada. En este marco, la bienal se presenta como una alternativa tanto a la colección como a la exposición temporal, pero al mismo tiempo tiene algunas características de ambas. (Algunos museos, en particular el Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, sede del Carnegie International, y la Queensland Gallery of Modern Art, sede de la Trienal de Asia-Pacífico, adquieren obras de bienales, a menudo las obras premiadas, por lo que están continuamente reformulando sus colecciones.) Durante sus años de auge, las décadas de 1990 y 2000, esta dinámica de intercambio controlado entre la colección y las exposiciones temporales se había establecido como regla institucional y prevalecía en los museos de arte, pero se vio interrumpida por el surgimiento de las bienales, eventos que ofrecían regularmente diferentes modelos respecto de lo que tanto las salas de la colección permanente como las exposiciones temporales podían ofrecer. Este sigue siendo un efecto importante de las bienales en la mayoría de las ciudades de la mayor parte del mundo, y un efecto que aún se está desarrollando. En contraste, en algunas ciudades, como Sydney, que ha organizado una Bienal desde 1973, los museos locales que regularmente albergan bienales (la Galería de Arte de Nueva Gales del Sur y el Museo de Arte Contemporáneo) han trabajado arduamente para absorberlas en su programación, enmarcándolas como si se tratara de exposiciones temporales que pasan a ser recurrentes. Mi instinto es que, en tales casos, estamos viendo al museo de arte moderno trabajando con, pero también luchando contra, la expectativa del mundo del arte de que hoy todo el arte debería estar abierto a ser experimentado como contemporáneo. En términos más generales, se espera que los museos y galerías de todo tipo sean espacios en los que se pueda experimentar el arte de manera continua con la prosumición de imágenes mediada socialmente que hoy se está extendiendo por todas las plataformas expositivas, reales y virtuales. [3] (La prosumición se define como una situación en la que los consumidores participan en los procesos productivos de cualquiera de las siguientes formas: Los consumidores participan en el diseño de aquello que se ofrece como bien de consumo;

los consumidores participan de manera significativa en la fabricación del bien de consumo; los consumidores participan de manera significativa en su distribución.)

## **2. Contemporaneidad condensada cada dos años**

El simple hecho de que ocurra cada dos años se ha convertido en la característica más ampliamente aceptada de una bienal. A menudo se olvida que la Exposición Internacional de Venecia solo se convirtió en bienal algunos años después de su fundación en 1895 (de hecho, su organización adquirió un carácter sistemático durante las décadas de 1920 y 1930, los años del fascismo en Italia). ¿Por qué este aspecto más bien mecánico y pragmático de la realización de exposiciones a gran escala se ha vuelto tan definitivo? Sugiero que es porque, si bien ocurren cada dos años, y en ese sentido son repeticiones, las bienales no ofrecen siempre lo mismo, se diferencian con cada edición. Deben hacerlo porque, por lo general, están comprometidas con mostrar arte contemporáneo, o arte reciente y pasado pero en la medida en que sea relevante para las circunstancias contemporáneas. El arte contemporáneo, por su propia y constante redefinición, es un arte de devenir, de sucesos, ocurrencias y ocasiones. Si bien su contenido puede incluir material de cualquier época, es precisamente porque su característica típica es poder relacionarse con más de una temporalidad al mismo tiempo, el arte contemporáneo entonces requiere el evento bienal como su principal forma de aparición. Cuando el arte contemporáneo se ralentiza –por ejemplo, como parte de una linealidad histórica cronológica en la exhibición de arte en un museo, deja de ser contemporáneo, aunque mantiene el carácter distintivo de haber sido contemporáneo dentro de la contemporaneidad que aún compartimos con él. Las obras de arte exhibidas en bienales pueden exhibirse posteriormente en ferias de arte y pueden ser adquiridas por museos, pero, a diferencia de la mayoría de los otros lugares de exhibición, ni el comercio ni el valor histórico son su propósito principal o fuente de valor. Más bien, es mostrar una selección intencionada, o una gama tan amplia como sea posible, del arte que se está haciendo en el mundo en

este momento. Es por esto que las bienales han mostrado, de manera abrumadora y, hasta hace poco, casi en su totalidad, trabajos nuevos, o al menos recientes, y han favorecido los trabajos realizados para la ocasión, y los proyectos denominados *site specific*, es decir específicamente diseñados para el sitio en el que se van a exhibir. Es este impulso el que subyace a la preponderancia de nuevos medios, videos e instalaciones de diversos tipos, así como su apertura al trabajo basado en la investigación, de archivo y de “práctica social” que se muestra con menos facilidad en museos y galerías comerciales. Las bienales comparten estas preferencias con los espacios de arte alternativo sin fines de lucro.

De esta manera, las bienales suelen concentrar la energía contemporánea en un solo lugar, o en un conjunto de lugares que eventualmente están relacionados entre sí, durante el período de tiempo determinado que dura la bienal. Tiene una realidad que presenta una doble cara: son confiables en su recurrencia y reiteración bianual, pero son eventos abiertos a un proceso de actualización permanente. No sabemos cómo será el arte dentro de dos años, pero podemos esperar que sea diferente. Por lo tanto, se puede contar con las bienales para generar anticipación de antemano y sorprendernos cuando sucedan. Una apertura a la contemporaneidad programada regularmente — al arte por venir, sea el que sea— es la segunda característica más distintiva de las bienales.

### **3. Local, regional, internacional**

La primera Exposición Internacional de Venecia y la primera Exhibición Carnegie International introdujeron otra innovación clave, una que ha persistido hasta el día de hoy: las bienales son formas de intercambio cultural, que se dieron en primera instancia entre naciones, pero que hoy son promulgadas desde un centro regional, una ciudad; específicamente, fomentan la negociación entre los mundos del arte local e internacional, teniendo en cuenta la distancia que existe entre ambos. Esta cualidad bastante compleja es la fuente de mucho de lo que es positivamente distintivo acerca de las bienales, así como de gran parte de la confusión, la

exageración y la sensación de expectativa fallida, que en ocasiones también parecen engendrar.

Las bienales no inventaron el concepto de lo "internacional" o lo "regional" en los contextos artísticos, pero ciertamente han institucionalizado mundialmente ciertos modos de correlación interna entre artistas, curadores, escritores de arte y un público multifacético del arte, y lo han hecho más a fondo que cualquier otra plataforma de exposición. "Internacional" aquí no es sólo un sinónimo de "global", ni es un antónimo directo de "local". Dentro de la dinámica bienal, "internacional" generalmente significa en todas partes; significa que la conexión se produce a escalas más allá del alcance inmediato de los agentes locales, es decir, más allá de mi mundo del arte y los que están cercanos, más allá de mi "región". Es un concepto que tiene una especie de desigualdad por defecto incorporada, pero también el potencial de que las distribuciones desiguales del poder puedan superarse mediante una actividad asidua y haciendo un arte mejor, más interesante y más transformador aquí mismo. Al decir "internacional" se reconoce el hecho de que los mundos del arte en cualquier otro lugar también tienen la característica de ser locales, implantados con regiones a su alrededor, y están rodeados de otros mundos del arte a distancias tanto prácticas como ideológicas. La internacionalidad apuesta su agencia por la movilidad efectiva a través de este circuito, a diferencia de estar sujeta a la lógica del provincialismo, del dominio centro-periferia. Reconoce el provincialismo como un hecho originado por la desigualdad de poder cultural, pero encierra la promesa de ser un vehículo que pueda ayudar a superarlo. Este tipo de internacionalismo no es pensado en términos de la globalización, no ocurrirá como el resultado de una expansión "benéfica" desde arriba hacia abajo de la globalización económica y política. Hay que ganarla, precisamente, contra la globalización neoliberal... trabajando por pasos, desde lo local hacia lo regional, desde mi localidad a otra localidad, una que también sea relevante, pero que esté por fuera de mi región.

Si bien los artistas de todo el mundo siempre han estado atentos a la creación de arte en otros lugares que podrían ser importante para su



propia práctica, en las últimas décadas las bienales han intensificado este sentido de conexión y comparación global. Es cierto que, comenzando con Venecia, muchas bienales fueron fundadas por alcaldes, líderes de ciudades o patrocinadores cívicos. Sin embargo, estas personas generalmente fueron motivadas por grupos de artistas locales que deseaban exceder los límites de su ubicación, y pocas han sobrevivido sin el apoyo de al menos una comunidad de artistas locales (mientras que a su vez este hecho va a generar la consecuente oposición de otros grupos). Entonces, podemos decir que la bienal ofrece a los artistas locales el fuerte impacto de la competencia; educa al público local sobre el arte que se hace fuera de su comunidad; pone a prueba los críticos artísticos y culturales locales, inspira a los coleccionistas locales y desafía a los administradores de arte locales a que proporcionen la infraestructura pertinente para que el arte de este tipo se pueda hacer localmente y que pueda circular por todo el mundo. En resumen, las bienales se han convertido en el principal medio a través del cual los mundos del arte local se proyectan regionalmente, y también desde allí se proyectan internacionalmente. (Otros métodos incluyen viajes, revistas, residencias en el extranjero, exposiciones comerciales e intercambios culturales).

Visto desde perspectivas mundanas y cosmopolitas, el intercambio local-internacional está integrado en el formato bienal. Por lo tanto, la bienal se ha adaptado a las instituciones occidentales que desean mostrar arte de cualquier otro lugar, pero no necesariamente coleccionarlo. Venecia, São Paulo, Sydney y, hasta cierto punto, Berlín son ejemplos. En una inversión especular, el formato bienal se adapta a los artistas de otros lugares que desean probar el arte de Occidente, pero no necesariamente reproducirlo. La Habana, a partir de 1984, sigue siendo el ejemplo principal de esta perspectiva (teniendo en cuenta que Cuba es un país no alineado, que continua la posición del tercer mundo). Además, las bienales demuestran los estándares de exhibición internacionales para los lugares de producción de arte que desean construir y mantener una infraestructura cultural permanente. Este es su papel principal en el sudeste y norte de Asia. En muchas ciudades de esta región (Shanghái, por ejemplo) la bienal itinerante sustituye a la mega exposición de arte

contemporáneo en ciudades que no desean, o no pueden, presentarlas como algo habitual. [4]

Por supuesto, los intercambios culturales internacionales nunca han sido equitativos. A menudo están orientados a difundir la influencia y los valores de una nación (imperialista) en particular hacia otras, ahora estos intercambios son conocidos como "poder blando" <sup>1</sup>. Sin embargo, en conjunto, la proliferación global de bienales ha desafiado el predominio de ciertos polos de arte propios de la centralidad euro-norteamericana, como Londres, París y Nueva York, que si bien no se presentan como centros disputando mercados, si lo hacen como localidades productoras de arte. Las bienales lo han hecho porque, desde la década de los noventa, han sido vehículos ideales de difusión de lo que he identificado como una de las grandes corrientes del arte contemporáneo. Algunos caracterizan esta corriente como arte "poscolonial" o "global", pero yo lo llamo el arte de la transicionalidad transnacional. [5] Junto con una serie de exposiciones itinerantes que exploraron el arte de varios continentes y regiones (cuyo paradigma es la exhibición *Magiciens de la terre*. Centro de Arte Georges Pompidou y Grande Halle de La Villette, Paris. 1989), la proliferación de bienales ha permitido a artistas de países previamente colonizados mostrar su trabajo en espacios institucionales de sus propias regiones y en todo el mundo. Ha surgido una red que ya no depende de los centros metropolitanos. A diferencia de la situación de los artistas a lo largo del siglo XX, que se vieron obligados a expatriarse a los centros metropolitanos durante largos períodos para conformar carreras profesionales estables (o, desde un punto de vista menos material, para poder hacer el mejor arte de lo que eran capaces), esta red de bienales es la que sostiene a muchos de los artistas más ambiciosos e inventivos. Los artistas pueden participar en esta red de bienales adoptando como base cualquier parte del mundo (aunque, por supuesto, las ciudades regionales emprendedoras, es decir, las llamadas ciudades globales de "segundo nivel", como Berlín, compiten

---

<sup>1</sup> El concepto de *soft power*, que puede traducirse en español como "poder blando", fue introducido en el debate académico y político en 1990 por Joseph Nye, un especialista de relaciones internacionales de la Universidad de Harvard en Estados Unidos.

para atraer artistas ofreciéndoles una serie de facilidades para su acceso a producir en esos lugares).

Si el formato bienal comenzó, en 1895, como una forma ideal de internacionalizar los mundos artísticos locales (al menos dentro de los centros y periferias de Europa), podríamos decir que, ahora, se ha convertido en una de las muchas formas que están ayudando a insertar lo internacional de forma local y regional. Al igual que otros cambios en la realización de exposiciones, esto también es el resultado de cambios en la práctica artística, que desde hace décadas viene siendo liderada por la práctica curatorial. Un ejemplo es la Exhibición Carnegie International 2013-14, que respondió a esta situación general de varias formas interesantes. Introdujo una serie de actividades locales con dos años de anticipación de la inauguración de la exposición principal. Los curadores también ampliaron las sedes en las que se llevó a cabo la exposición, por ejemplo hacia centros de esparcimiento locales (Tezuka Architects), y apoyaron iniciativas comunitarias específicas como revivir la práctica de las bibliotecas locales de poner a disponibilidad del público obras de arte y no sólo libros (Fig. 2. Tranformazium en la Biblioteca Carnegie, Braddock). En los aspectos museísticos de la muestra, se destacó el trabajo de artistas preocupados por preguntas sobre el carácter de lo local (el trabajo de Joel Sternfeld que consistió en una investigación histórica sobre proyectos de comunidades utópicas en Estados Unidos). [6]



Fig. 2. TRANSFORMAZIUM *Art Lending Collection* en la Biblioteca Braddock Carnegie (2013)

De esta manera, creo que el impacto general de las bienales ha sido valioso para el arte contemporáneo en el mundo en su conjunto. La experiencia internacional ha sido crucial para la maduración del trabajo de varios artistas contemporáneos de países previamente colonizados y de aquellos que son miembros de diásporas poscoloniales. El Anatsui, William Kentridge, Tania Bruguera, Wangechi Mutu y Pedro Lasch son algunos ejemplos obvios de este tipo de artistas. Por otro lado, es raro que en algún ámbito local de arte, incluso en aquellos tan cercanos a concentraciones de enorme riqueza como Nueva York y Londres, se encuentren todos los recursos necesarios para que un artista de la más fuerte ambición desarrolle una carrera sostenida únicamente produciendo en su ciudad. Pienso en Isaac Julian, John Akomfrah o Steve McQueen, por nombrar algunos afincados en Londres, o en artistas como Tacita Dean o Olafur Eliasson que trasladaron sus estudios a una situación de periferia relativa en Berlín. Sin embargo, sean cuales sean sus orígenes o en donde asienten sus estudios o talleres de producción, los artistas de hoy deben negociar contextos y desafíos que son, al mismo tiempo, locales, regionales, globales y conectados. Como artistas, son sensibles al hecho de que estas complejas relaciones no son del orden de lo dado, como las reglas de un juego, ni establecidas, como las normas tradicionales de una cultura. Son

reglas volátiles y se caracterizan sobre todo por su carácter contemporáneo de presentar múltiples diferencias.

#### **4. La bienal como evento mundialmente repartido.**

¿Tiene la bienal una característica distintiva respecto a su asentamiento territorial que la identifique? En la mayoría de las ciudades, el lugar establecido como sede principal de la bienal, o al menos una de sus sedes centrales, es el principal museo de investigación histórica del arte de la ciudad, o puede ser también el museo de arte contemporáneo, o un lugar equivalente o una combinación de lugares. Venecia y São Paulo son excepcionales porque tienen sitios exclusivos, adaptados y proyectados para sus bienales. Hoy en día, mientras que el principal museo local, la galería de arte contemporáneo o un centro dedicado al arte pueden anclar el evento bienal, las bienales ocurren cada vez con mayor frecuencia no en un único sino en varios sitios de la ciudad que oficia como anfitriona de la bienal. Esto ocurre de manera más dramática en la propia Venecia, con más de 200 lugares relacionados fuera de los *Giardini* y el *Arsenale de la Biennale*, pero también es característico de bienales más pequeñas, como la *Liverpool Biennial of Contemporary Art*. Así podemos identificar la cuarta característica de las bienales: se han convertido en eventos repartidos a lo largo y ancho de todo el mundo. Son de carácter cosmopolita (ocurren en una ciudad) en el sentido más literal; y en el sentido más amplio, internacional, es decir, en su función de vincular al arte producido en varias ciudades.

Al ser eventos excepcionales, distintos en cada edición, pero al mismo tiempo recurrentemente repetidos en una ciudad en particular, desplegando a su vez un formato que es el mismo y que es usado en muchas otras ciudades, las bienales adquieren algo del carácter de los festivales: multitudes de personas reunidas para pasar un buen rato, para entretenerse con el arte, para participar en una ocasión en la que se espera un comportamiento fuera de lo normal, ser espectadores de un carnaval, pero seguros en la promesa de que la vida normal se reanudará

cuando el circo abandone la ciudad. El crítico de arte neoyorquino Peter Schjeldahl acusa a las bienales de estar sujetas al "*festivalismo*". [7] A veces, fusionar las formas de la exhibición recurrente con las del festival puede ser algo bueno: la Trienal de Arte Echigo-Tsumari en la prefectura de Niigata, Japón, es un buen ejemplo . Desde el año 2000 su director Fram Kitagawa ha traído a cientos de artistas de todo el mundo para trabajar con los aldeanos locales para crear alrededor de 900 piezas, de las cuales 200 permanecen como obras de sitio específico (*site specific*) en lugares de toda la región. Pero la observación crítica de Schjeldahl, con razón, estaba apuntando a la tendencia de los artistas a producir obras que generen un gran impacto, de carácter espectacular, pero de baja calidad, obras que logren destacarse en medio de exhibiciones abarrotadas de público, a través de las cuales deambulan multitudes desconcertadas, bocas abiertas, mentes vacías, sentimientos entumecidos. Esta queja se escuchó a menudo durante la década de 1990 y principios de la de 2000: una pequeña cohorte de curadores fue acusada de dominar la escena regularmente secuestrando oportunidades para hacer prevalecer la exhibición de los cuadros de sus artistas preferidos, dominar lo que se percibía como un circuito acotado, excluir a otros artistas dignos y aburrir al público con repeticiones y variaciones del mismo tipo de arte. Pero a medida que las bienales aumentaron en número, tamaño, rango y tipo, mucho más allá de la capacidad de monitoreo de cualquier individuo, esta situación inicial de monopolio que provocaba una consecuente queja se escucha hoy con menor frecuencia.

Estas son, en mi opinión, las cuatro características fundamentales de las bienales tal y como han ido evolucionando durante el siglo y cuarto en el que estas mega-exposiciones se han convertido en una forma estandarizada de exhibir arte. Pero las características fundamentales también sufren cambios, así que enumeraré algunos de ellos, brevemente, con comentarios acerca de su posible dirección.

## 5. Bienales fusionadas con otras formas de exposición

Algunas bienales recientes se niegan a su supuesta y establecida obligación tradicional de ser eventos en los que se promueve tanto como sea posible el arte contemporáneo a nivel mundial, y han dejado de lado temas que implican una declaración sociopolítica de carácter general coincidente sobre el mundo actual, en favor de una exposición del tipo de las que se organizan en los museos, tomando como tema un cierto tipo particular de arte. Un ejemplo reciente y sorprendente de esto fue la Bienal de Venecia del año 2013 con Massimiliano Gioni como curador principal de la 55° *Biennale de Venezia*. ¿Ha disminuido esta tendencia el propósito central de la bienal de ofrecer un amplio estudio del arte contemporáneo internacional al público local? Por otro lado, ferias de galerías de arte como Art Basel, Miami y Hong Kong, Frieze London, New York, Los Angeles, han retomado el modelo de salón anual presentado por una sociedad de artistas, con la diferencia de que la selección la hace un jurado de pares formado por marchands y galerista en lugar de artistas. ¿Ha reemplazado la feria de arte a la bienal al ofrecer exhibiciones anuales de arte contemporáneo? Respuesta corta: En lugares donde la feria de arte es fuerte, desarrollada y diversa en sus formatos (incluyendo, por ejemplo, actividades para-curatoriales), sí. En otros lugares, no tanto. Una respuesta más amplia tendría en cuenta y se centraría en el poder y la influencia de los galeristas y marchands de arte en las mega-exposiciones, y también como figuras condicionantes tanto en museos como en bienales. En 1972, el coleccionista de arte y galerista Konrad Fischer fue una figura vital dentro de la curaduría de la alemana Documenta 5, sin embargo el aporte del comerciante es un factor que hoy se percibe como un condicionamiento algo distorsionante, especialmente en los “criterios de producción” que se esperan ver en las exhibiciones de las principales bienales. Es completamente predecible que el rol de los coleccionistas principales, cuyo impacto sobre los museos ha estado presente en las últimas décadas, pronto también tendrán un impacto similar en la organización de las bienales.

## **6. Bienales como eventos constructores de infraestructura.**

Cuando las bienales se desarrollan sostenidamente y maduran para convertirse en instituciones culturales líderes en su localidad, nación o región, es posible que asuman roles que suelen o solían desempeñar las instituciones artísticas establecidas tradicionalmente, sobre todo si esas instituciones son relativamente débiles en esa ciudad. A medida que el ataque del neoliberalismo a las actividades ajenas al mercado impacta en el gobierno local, las organizaciones sin fines de lucro de todo el mundo están sintiendo el impacto. En Liverpool, por ejemplo, la oficina de la Bienal permanece activa de manera constante, ofreciendo una variedad de servicios culturales locales, incluido el encargo de arte público para la ciudad, actividades educativas para todas las edades y niveles, foros públicos sobre temas de interés, y publicaciones periódicas impresas y en línea. En la otra cara de la moneda, las bienales destacadas han asumido roles que se extienden mucho más allá de los límites influencia de la ciudad en la que se encuentran. Durante las décadas de 1930 y 1940, cuando la Bienal de Venecia era una de las instituciones culturales italianas con mayor visibilidad internacional, organizó activamente exposiciones de arte italiano y de otro tipo en otros lugares de Europa, Estados Unidos y Asia, y promovió en la organización curatorial la participación de artistas italianos en exposiciones en el extranjero, incluso en otras bienales, como las de Alejandría y São Paulo. Estas actividades continuaron hasta 1968, cuando la credibilidad de la Bienal fue cuestionada ampliamente por una nueva generación, lo que provocó boicots por parte de artistas y gestos de solidaridad. En 1970, la Bienal de Venecia abolió sus Grandes Premios y su oficina de ventas, y organizó exposiciones temáticas en lugar de las habituales exposiciones monográficas y de celebración. En 1974 toda la edición estuvo dedicada a protestar por el derrocamiento de la socialdemocracia de Salvador Allende en Chile. Del mismo modo, la Documenta 12 (2007) se realizó en cinco “plataformas”, la Documenta 13 (2012) incorporó a la ciudad de Kabul, capital de Afganistán, y la Documenta 14 (2017) se presentará no sólo en Kassel, su sede habitual, sino también en Atenas.



## **7. El impacto de la cultura mediática de la red.**

¿La experiencia online del arte influye en la forma en que los visitantes de las bienales miran arte, como ocurre en la misma manera y en el mismo grado que afecta a aquellos que visitan los museos de arte? ¿Se está introduciendo una temporalidad entre los espectadores y las obras de arte que es indiferente al carácter estacional y programado de los museos y el sector comercial de las galerías, ferias y casas de subastas? ¿La ubicuidad del acceso online a las imágenes artísticas que se hacen en todas partes hoy en día, y en el pasado en todos los lugares, reduce la necesidad de que se muestre un estudio organizado curatorialmente del arte contemporáneo? Respuesta breve a cada una de estas preguntas: Sí. La recurrencia de carácter bianual es un artificio propio de las condiciones prácticas de organizar una exposición física importante en una institución o ciudad de forma regular. Dicho esto, hay que aceptar que tiene poco sentido dentro de las temporalidades azonales de Internet.

## **8. Bienales como ocasiones de innovación curatorial.**

Es cierto que, durante las décadas de 1990 y 2000, se favoreció una circulación acotada respecto al número de artistas participantes en la bienales, repetidamente eran siempre los mismos artistas los que se veían regularmente en estas exposiciones, ya que su organización se concentraba en el esfuerzo de unos pocos y los mismos curadores. Esto ha cambiado en los últimos años, debido a la gran cantidad de bienales, a su carácter de eventos repartidos a lo largo y ancho del mundo, es decir, su difusión global, a la proliferación de estilos curatoriales y a la multiplicidad de propósitos regionales y locales que ahora están vigentes.

En mi libro *Thinking Contemporary Curating*, 2012, he señalado que desde el año 2010 aproximadamente, muchas personas en el mundo del arte internacional han entendido ampliamente que la bienal se encuentra en una crisis de sobreproducción, que puede haberse vuelto obsoleta en su

formato y, como resultado, en peligro de ser absorbida nuevamente por el museo tradicional. [8] Cuando se le preguntó a Juliana Engberg si pensaba que "todavía queda vida en el formato bienal" respondió:

Si. Creo que es gracioso, toda esta retórica sobre el problema de las bienales. Acabo de asistir a cuatro bienales en las últimas tres semanas, cada una diferente, mostrando un trabajo diferente, conducida por una idea diferente. Son eventos que ocurren cada dos años, conformados por diversos enfoques curatoriales. Generan una gran cantidad de discusión y debate y emoción, y son eventos claramente visibles para un público que busca ser atraído por el arte contemporáneo de una manera diferente a los museos y los pequeños centros. Y me pregunto quién construye esta retórica de la crisis de las bienales. Nadie sabe en realidad lo que debería ser una bienal y ese es su punto fuerte. [9]

Cualquiera que sea la propia opinión, no hay duda de que entre los curadores recientemente ha surgido una especie de competencia respecto a quién podría volver a concebir la bienal de la manera más inventiva e influyente. La crítica Eleanor Hartney dice: "Últimamente, se ha convertido en un cliché para los curadores anunciar valientemente que están prescindiendo de la estructura bienal convencional, una tendencia tan generalizada que uno comienza a preguntarse dónde, fuera de Venecia, se podría encontrar una bienal convencional en la actualidad... "[10]

Sin embargo, reinventar la bienal en cada oportunidad que salga una nueva edición, y hacerlo en cada iteración de las 150 bienales que se montan hoy en día en el mundo, es asumir lo imposible. Muchos curadores parecen haber respondido a este desafío volviendo a exposiciones que apenas se distinguen respecto de las exhibiciones montadas a partir de las colecciones patrimoniales en museos, o de las exposiciones temporales que profundizan históricamente sobre un tema específico. Por ejemplo, la Bienal de Venecia de 2013 fue un estudio

histórico del tipo que se realiza en los museos acerca de los paralelismos, durante el siglo XX, entre la exploración de temas psicoanalíticos por parte de ciertos artistas modernos y contemporáneos y las búsquedas obsesivas de artistas "marginales", muchos con enfermedades mentales certificadas. Si bien este tipo de trabajos está prolija y profesionalmente realizado y, a menudo, es fascinante, deja de lado cualquier preocupación por el arte contemporáneo en sí mismo. [11] Para mí, este carácter de investigación tan específico opera una descalificación del evento como bienal. Para Boris Groys, en nuestra conversación en el artículo publicado en 2015 *Talking Contemporary Curating*, fue simplemente un ejemplo de curaduría subjetiva, que a uno le puede gustar o no, por los mismos motivos subjetivos. A diferencia del caso de una exposición que intenta una tarea en los términos de la historia del arte (como ofrecer un estudio del arte contemporáneo), ni el curador ni el público son responsables de ninguna manera. [12]

## **9. Bienales, trienales y Documenta.**

Al menos desde la edición de la última Documenta del siglo XX, curada por Catherine David en 1997, las Documenta se han convertido, en mi opinión, en meta-exhibiciones, es decir, exposición de exposiciones. Las Documenta son exposiciones que suman a las características fundamentales de las mega-exposiciones recurrentes, como las bienales y las trienales, una cualidad de visión general y, por ende, la enunciación de comentarios críticos sobre estas exposiciones. El ciclo de recurrencia de las Documenta es de cinco años y sus enormes presupuestos permiten este distanciamiento crítico. Por supuesto, esta distinción es tan inestable como cualquier otra que he estado haciendo hasta ahora: por un lado debemos anticipar una Documenta que se retrajo al formato más convencional del arte mundial, así como por otro presenciamos en el año 2015 al curador principal de la 56° Bienal de Venecia, Okwui Enwezor,

intentando insertar el formato de meta-exposición tipo Documenta en los principales pabellones de la Bienal de Venecia.

## **10. La institucionalización de las orientaciones artístico-político-ideológicas**

Especialmente en las bienales establecidas, por ejemplo: Venecia, Sydney, Sao Paulo, así como Documenta, que rutinariamente oscilan de un lado a otro de la brújula ideológica se viene dando un fenómeno de institucionalización de las orientaciones radicalizadas políticamente. Así, el presidente de la Bienal de Venecia, Paolo Baratta, anuncia alegremente que después de la bienal 2015 de Okwui Enwezor, que según él dice, "se centró en las muchas fisuras y divisiones de nuestro mundo contemporáneo", para la próxima iteración en el año 2017 ha elegido un curador "comprometido a enfatizar el importante papel que juegan los artistas en la invención de sus propios universos y en hacer resonar una generosa vitalidad hacia el mundo en el que vivimos" [13].

Aquellos que niegan, o denigran como insignificantes, la implicación política de las bienales como forma cultural deben prestar atención a declaraciones como estas. Los agentes de poder eficaces saben que su trabajo es más eficaz cuando se hace a simple vista, especialmente cuando alguien trata de simbolizar el presente de acuerdo a los intereses del 1% más rico de la población mientras que la mayoría de los artistas desean que su trabajo sirva a los intereses del resto de nosotros, sobre todo a los intereses que aún no sabemos que tenemos.

## **11. El impacto de la política actual en la política de lo simbólico común de las bienales.**

A medida que las bienales se asemejan cada vez más a otros componentes dentro del complejo de exhibición, especialmente aquellos componentes visualizados como más lentos e institucionalizados, las mismas bienales se vuelven cada vez menos capaces de afrontar los desafíos planteados por las realidades presentes y emergentes. Un

ejemplo de ello fue la 19ª Bienal de Sidney, que se exhibió en muchos lugares de la ciudad entre marzo y junio del año 2014. Poco antes de la inauguración de la exposición, surgió una controversia cuando se supo que el patrocinador principal, la Fundación Transfield, estaba relacionado por asociación directa con una empresa que ejecuta la política atroz del gobierno australiano de detención obligatoria y procesamiento en alta mar de los refugiados que arriesgan sus vidas cruzando el Océano Índico y el Estrecho de Timor para alcanzar la seguridad del territorio australiano. Varios de los artistas invitados hicieron un llamado a boicotear la 19ª Bienal de Sidney. (Fig.3) Con una resolución inusual, la junta pidió a su presidente, Luca Belgiorno-Nettis, presidente de la empresa Transfield, que renunciara. Así lo hizo, retirando el patrocinio de la empresa. Posteriormente, todos menos dos de los artistas estuvieron de acuerdo en que se pudiera mostrar su trabajo en dicha bienal. [14]

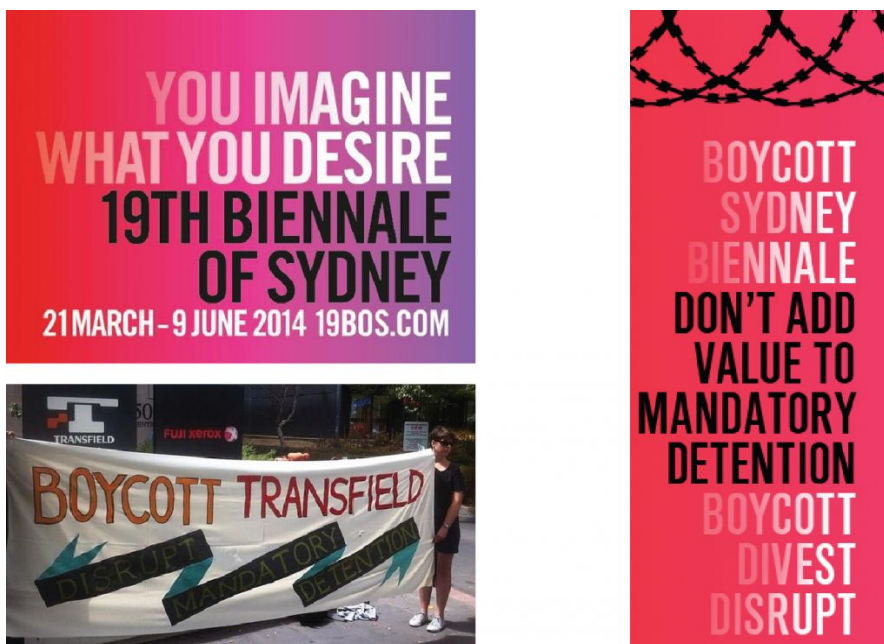


Fig. 3. Protest posters and demonstrations during the 2014 Sydney Biennale.

Mientras tanto, en San Petersburgo, se pidió a los artistas que ejercieran un boicot a la undécima edición de Manifesta<sup>2</sup> porque el estado ruso, que había legislado recientemente en contra de la “propaganda homosexual”, estaba atareado anexando territorios en Crimea y avanzando hacia el este

<sup>2</sup> Manifesta es una Bienal Europea de Arte Contemporáneo itinerante y panregional.

de Ucrania. El curador alemán Kasper König de la Manifesta anterior pidió una bienal de carácter apolítico, condenando cualquier acción para actuar políticamente en esta situación bajo los términos de un "mal uso". Invitada a escribir un ensayo en el catálogo sobre el "significado político del arte contemporáneo ruso", la crítica Ekaterina Dergot en cambio escribió un ensayo titulado "¿Un texto que nunca debería haber sido escrito?" Después de un examen minucioso de las montañas de mala fe que están generando todos los involucrados, concluye con el siguiente pasaje:

En cierto modo, las autoridades culturales rusas que de repente se volvieron arcaica y ridículamente antimodernistas e hicieron de la bienal itinerante Manifesta, pareciera que sin importar cómo, un hecho heroico, hicieron que las cosas parecieran más simples de lo que son en realidad. Dado que Vladimir Putin llega al extremo de prohibir a los empleados estatales viajar en automóviles extranjeros y tomar sus vacaciones en el extranjero, ¿por qué no prohibir por completo cualquier obra de arte extranjera? Bajo esta censura estética (que acepta hacer algunas excepciones para situaciones de "exportación"), el arte contemporáneo internacional se convierte en un acto de protesta por definición. Pero en un contexto más amplio no lo es, y no lo ha sido durante décadas. El mundo en el que vivimos es más complejo que eso. No hay garantía de potencial emancipatorio en el arte contemporáneo, ni tampoco formas específicas que nos aseguren el correcto comportamiento político de sus creadores, y mucho menos de sus dueños. Cada vez más, escuchamos hablar de este hecho acusatoriamente como una retórica de izquierda (y tal vez ni siquiera una retórica) que pronuncia la derecha, y vemos arte de aspecto contemporáneo (y tal vez incluso de pensamiento contemporáneo) que abraza el nacionalismo y la dictadura. Habrá más ejemplos de este tipo, más allá del contexto ruso, en las próximas ediciones de Manifesta, aunque parece más un descuido que una dirección programática. Ya no hay reglas y cada caso debe tomarse por separado; el terreno común relativamente seguro del arte contemporáneo está cambiando. Y esta increíble complejidad es la única esperanza que queda. [15]

## **12. En un mundo del arte convergente pero en un contexto social de desigualdades, las bienales están excediendo sus características fundamentales.**

Esta tendencia ha sido evidente a lo largo de estos comentarios. El resultado es que las ciudades que intentan establecer su propia bienal, o mejorar la que aún tienen en desarrollo, ven a las bienales establecidas como la de Sydney como un ejemplo de cultura internacional que debe examinarse y adaptarse para el uso local. Implícitamente, aquellos que planean crear una bienal se preguntan: ¿puede mi ciudad desarrollar una infraestructura de artes visuales que sea lo suficientemente sofisticada como para sostener un evento de este tipo durante los próximos años? Pero en lugares que tienen bienales similares a la de Sydney, y las han tenido durante algún tiempo, el problema, hoy, es el opuesto: ¿puede el formato bienal, ahora que ha pasado la mediana edad, ser regenerado para capturar la energía innovadora y la inspiración e impacto que tuvo en todo el mundo durante la década de 1990, ¿o nuestra bienal derivará hacia las repeticiones de la institucionalización, la domesticación de las diferencias y la fusión con otras estructuras del mundo del arte?

A medida que las bienales en todas partes se han vuelto eventos más institucionalizados, más integrados al complejo de exhibición institucionalizado para las artes visuales por un lado y, por otro, más condicionadas por el subjetivismo arbitrario de los curadores independientes, podría ser necesario inventar una estructura expositiva diferente a la bienal, una en la cual se manifieste agudamente las antinomias de nuestra situación actual: la multiplicidad, sus co-temporalidades estratificadas, la proliferación de diferencias y la cada vez más desesperada búsqueda de un contrato revisado con el planeta. Esta es la dirección en la que, creo, se les está pidiendo a los artistas, curadores y administradores del arte que se muevan, si es que desean realmente comprometerse en exhibir nuestra contemporaneidad y en

hacer su parte en la creación de nuestra compleja realidad contemporánea.

---

\* Algunas partes de este texto están extraídas de una conferencia magistral para el Simposio de la Bienal de Busan 2013 sobre la Ecología de la Bienal en el Arte Contemporáneo, celebrado en el Museo de Arte de Busan, Corea, el 30 de noviembre de 2013. Agradezco a Kwangsu Oh por su invitación, Minhee Park y su equipo por su organización, y Jinsang Yoo, Paul Domela, Anna Harding, Calvin Hui, Kyecheon Ha y los otros participantes por su conversación. Publicado Kwangsu Oh ed., *The Symposium 2013 Busan Biennale: Biennale Ecology in Contemporary Art* (Busan: Busan Biennale, 2014). Estas ideas se desarrollaron aún más para una conferencia magistral para el simposio en la Universidad John Moores de Liverpool, comisariada por Joasia Krysa, *The Biennial Condition: Contemporaneity and the Episodic*, 7 y 8 de octubre de 2016, que presentó el trabajo en progreso del proyecto "The Contemporary Condition", dirigido por Jacob Lund y Geoff Cox de la Universidad de Aarhus. Me beneficié de la discusión en el panel *The Biennials Explosion: An Argument, A Conversation, a Downpour of Questions*, con Carolee Thea y Rafal Niemojewski en la School of Visual Arts, Nueva York, el 20 de octubre de 2016, organizado por Steven Henry Madoff.

## REFERENCIAS

1. Charles Green and Anthony Gardner's *Biennials, Triennials, and Documentas: The Exhibitions that created Contemporary Art* (London: Wiley, 2016).
2. Véase Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (London: Routledge, 1995), especialmente el capítulo 6 "The Exhibitionary Complex," en Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, and Sandy Nairne, eds., *Thinking About Exhibitions* (London: Routledge, 1996).
3. Véase Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating* (New York: Independent Curators International, 2012), capítulo 2 "Shifting the Exhibitionary Complex." Por supuesto, las bienales no han sido los únicos acontecimientos precipitadores de la transformación en el museo de arte moderno. La aparición de economías de la experiencia provocada por la conectividad comunicativa globalizada, y el surgimiento de ciudades globales en particular, es un factor causal más profundo y omnipresente. Ver B. Joseph Pine and James H. Gilmore, *The Experience Economy* (Harvard Business Review Press, 2011 updated edition), y



Terry Smith, *What is Contemporary Art?* (Chicago: University of Chicago Press, 2009), capítulo 5, “The Experience Museum,” y el capítulo 6 “The Intensity Exhibit.”

4. Sobre las dificultades específicas pero también las libertades inventivas de las bienales fuera de Europa y Estados Unidos, véase Carolee Thea, *On Curating 2: Interviews with Fourteen Curators* (New York: D.A.P./Distributed Art Publishers, 2016).

5. Terry Smith, *Contemporary Art: World Currents* (London: Laurence King; Upper Saddle River, NJ: Pearson/Prentice Hall, 2011), Part 2.

6. Daniel Baumann, Dan Byers, Tina Kukielski, *2013 Carnegie International* (Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 2013).

7. Peter Schjeldahl, “The Art World: Festivalism,” *The New Yorker* (July 5, 1999): 85.

8. Véase Terry Smith, *Thinking Contemporary Curating*, pp. 92-99.

9. Cited in Natasha Hoare, Coline Milliard, Rafal Niemojewski, Ben Borthwick and Jonathan Watkins, *The New Curator* (London: Laurence King, 2016), 41. ↑

10. Eleanor Heartney, “Gwangju Report: Image Surplus,” *Art in America*, vol. 98, no. 11 (December 2010): 78.

11. El carácter de museo de la exposición se confirmó cuando Gioni seleccionó una versión más pequeña de la misma, con ejemplos adicionales, en la exposición, *The Keeper*, en el New Museum, New York, July-September 2016.

12. Terry Smith, *Talking Contemporary Curating* (New York: Independent Curators International, 2015), 71-74.

13. Jane Morris, “Venice Biennale director Christine Macel promises an artist-centered exhibition,” *The Art Newspaper*, September 23, 2016, online at [http://theartnewspaper.com/news/news/christine-macel-reveals-plans-to-make-venice-biennale-look-on-the-bright-side-/?utm\\_source=weekly\\_sept23\\_2016&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=email\\_weekly](http://theartnewspaper.com/news/news/christine-macel-reveals-plans-to-make-venice-biennale-look-on-the-bright-side-/?utm_source=weekly_sept23_2016&utm_medium=email&utm_campaign=email_weekly).]

14. El sitio web de la Bienal de Sydney explica que la Fundación fue establecida como una empresa conjunta por Transfield Holdings y Transfield Services, siendo la última la empresa que administra los centros de detención. Véase <http://www.biennaleofsydney.com.au/19bos/support-us/current-partners/transfield-holdings/>. Sobre la controversia, véase “Open Letter to the Board of the Sydney Biennale from Participating Artists,” February 19, 2014; at <http://19boswg.blogspot.com.au/2014/02/open-letter-to-board-of-sydney-biennale.html>. Declaración de retirada por parte de cinco artistas, February 26, 2014; at <http://19boswg.blogspot.com.au/2014/02/statement-of-withdrawal-from-19th.html>.

Comunicado de prensa de la Bienal sobre la renuncia a la presidencia; at [http://www.biennaleofsydney.com.au/wp-content/uploads/2014/03/MediaRelease\\_Luca\\_Belgiorno-Nettis\\_7\\_March\\_2014.pdf](http://www.biennaleofsydney.com.au/wp-content/uploads/2014/03/MediaRelease_Luca_Belgiorno-Nettis_7_March_2014.pdf). La controversia se analiza en detalle en muchos artículos de la edición de junio de 2014 de *Contemporary Visual Art+Culture Broadsheet*, vol. 43, no 2 (June 2014), y en el sitio web de la revista *Discipline*, at [http://www.discipline.net.au/Discipline/Biennale\\_of\\_Sydney\\_2014.html](http://www.discipline.net.au/Discipline/Biennale_of_Sydney_2014.html), con declaraciones de Nikos Papastergiadis, Charles Esche y otros. Los comentarios de Juliana Engberg se pueden encontrar en la entrevista en Natasha Hoare, Coline Milliard, Rafal Niemojewski, Ben Borthwick and Jonathan Watkins, *The New Curator* (London: Laurence King, 2016), 41.

15. Ekaterina Degot, "A Text That Should Never have Been Written?", at <http://www.e-flux.com/issues/56-june-2014/>. See also *Art Newspaper*, #257, May 2014.

---

Texto original publicado en Biennial Foundation

<https://www.biennialfoundation.org/2016/12/biennials-four-fundamentals-many-variations/#post-13592-endnote-ref-1>