

**L**OS años 1893, 1894 y 1895 fueron, como es bien sabido, los que contemplaron las etapas aurales de la Bienal de Venecia, manifestación llamada a ser la más indicativa e importante del mundo. Ciertamente es que en sus inicios quizá tomara como modelo los «Salons» parisienses y la «Sección» de Munich, pero es notorio que, andando el tiempo, no sólo llegó a ser el centro piloto de la actividad artística internacional, sino que fue el espejo donde se miraron luego diversas reuniones multinacionales del arte contemporáneo, la mayor parte de ellas con la misma periodicidad y otras —como la «Documenta» de Kassel— con otra distinta. Parece evidente que para encontrar los orígenes y las justificaciones socioculturales de este tipo de confrontaciones hay que remontarse a mediados del siglo XIX, al momento en que Joseph Paxton construyó el Palacio de Cristal para albergar productos manufacturados que acudieron competitivamente desde todos los rincones del planeta. Del mismo modo que la exposición londinense de 1851 inauguró la época de las ferias mundiales dedicadas a facilitar la información y la apertura de mercados al industrialismo capitalista durante la expansión del imperialismo económico, marcando pautas culturales, las artes no sólo internacionalizaron sus propuestas, sino que a la vez configuraron la estructura de su tráfico promocional y mercantil, siguiendo pautas fácilmente relacionables con las imperantes en el plano comercial.

Aun a riesgo de incurrir en las equívocas simplificaciones de un sociologismo mecanicista, parece claro que la «cultura artística» moderna estableció los procesos de su expansión asimilando vicios y virtudes cuya inspiración provenía de la nueva infraestructura. Al menos en este aspecto, las superestructuras culturales —y el arte no podía ser excepción— actuaron con ostensible «retraso de la conciencia», lo cual no impediría los estímulos y desarrollos de la creatividad e inventiva dentro de su propia especificidad y según las circunstancias peculiares de su producción, desde los condicionamientos del contexto hasta los reductos más individuales e inconformistas.

La estructura por pabellones nacionales se parece demasiado a la de las ferias internacionales de origen decimonónico, arrastrando todos los lastres de un funcionamiento en el que la «oficialización» alaba, cumpliendo una misión informativa, finalidades de prestigio cultural y realidades que centralizaban el tráfico mercantil de los objetos artísticos. Es decir: tenía el aspecto positivo de la información y las vertientes negativas procedentes de las vinculaciones a muy diversas políticas oficiales y a muy concretos intereses mercantiles. De ese modo, su vulnerabilidad era cada vez mayor. Por una parte, la información cultural estaba claramente contaminada; de otro lado, la



Escena de «La chinche», de Vladímir Mayakovski, por la compañía del Teatro La Sátira, de Moscú, dirigida por Valentín Nicoláievich Pluchek. (Teatro La Fenice de Venecia, 1-2 de noviembre, 1974.)

# Compromiso y aventura

## LA NUEVA BIENAL DE VENEZIA

coartada artística no podía impedir la presencia comercial. Así, la institución resultaba no solamente atacable desde varios frentes a la vez, sino que se vería rebasada en todos ellos, especialmente en el comercial, donde nacerían ferias (como la de Basilea) en las que la mercantilización ni tan siquiera se tomaba la molestia de disimularse bajo máscaras «culturales» o «informativas».

La crisis, por lo tanto, estaba justificada. No hace falta demasiada memoria para recordar que la Bienal de 1968 sufrió el asedio de la impugnación juvenil, impulsada por los mismos vientos que provocaron la revolución de mayo en París. Entonces (véase «D'Ar», Milán, número 41-42) ya subrayábamos el valor indicativo de lo sucedido, augurando el fin de muchas ilusiones paternalistas, de un paternalismo que, «entre otras, ha vivido la ilusión de contrastar el arte reuniéndolo en manifestaciones demasiado parecidas a las exposiciones universales que se organizaron desde el siglo XIX para promover el desarrollo de la industria y los intercambios comerciales. Igualmente, ha vivido la ilusión de sacralizar los objetos artísticos, al mismo tiempo que canalizaba su tráfico mediante el control de los marchantes. No supo ver que la sacra-

lización y la mercantilización eran incompatibles a largo plazo, por muchas coartadas que inventaran los retóricos y profetas culturalistas, por muchas teorías que crearan sus funcionarios culturales, críticos, artistas, etcétera». A la sazón terminábamos diciendo: «Recordemos una sola cosa. No basta con transformar las estructuras: es preciso rejuvenecerlas de verdad, sin hacer trampas, con auténtica participación de sangre fresca y de nociones juveniles. De todas formas, el relevo biológico y mental es inevitable. Más vale darle curso de buen grado, evitando los malos consejos de la demencia senil».

Más tarde, comentando en 1972 la XXXVI Bienal, decíamos: «¿Qué perspectiva de futuro nos ofrecía una Bienal como ésta? Entre unos y otros se logró un panorama con escasos relieves. Entre unos y otros se consiguió menguar la información, la actualidad, la visión hacia el porvenir. Muchas de las naciones participantes prefirieron quedarse prudentemente en la retaguardia. Los italianos, por su parte, hicieron del problema un campo de batalla para tensiones internas, rivalidades personales y confrontaciones políticas en las que los demás, sin ser neutrales, somos incompetentes. En cualquier caso, es inconcebible que una gran reunión

internacional no haya comprendido todavía que, en este momento histórico, su «internacionalización» no puede quedar exclusivamente a merced de los criterios oficiales de cada país. Si es imposible controlar los envíos de las naciones, si es doble internacionalizar todo lo demás desde el origen mismo de su planificación. Tal vez así se pueda salir del círculo vicioso hacia soluciones cuya positividad esté al menos respaldada por la cantidad, la audacia y la exactitud de sus dosis informativas. Las otras alternativas son claras: o la decidida conversión en una feria comercial entregada a quienes controlan las promociones «artísticas» y el «marketing» o la decadencia de un viejo esplendor que se hunde lentamente. Aunque no se cambiaran las grandes alienaciones contemporáneas, al menos el honor quedaría a salvo». (Véase «D'Ar», número 61-62.)

Ahora, por fin, la Bienal ha decidido enfrentarse de lleno con la totalidad de sus problemas. El honor ya se ha salvado. Pero queda por ver si será capaz de encontrar fórmulas idóneas, no solamente acordes con las auténticas y profundas exigencias del mundo en que vivimos, sino también a la altura de la responsabilidad histórica que debe asumir la más importante mani-

festación artística del mundo contemporáneo.

Tras un denso periodo de gestación, el 5 de octubre de 1974 se inauguró oficialmente en el Palacio Ducal de Venecia la Nueva Bienal bajo un lema verdaderamente definitorio: «Por una cultura democrática y antifascista». Entre el público, multitud de caras jóvenes, dando testimonio de que se estaba intentando hacer efectiva la «auténtica participación de sangre fresca y de nociones juveniles» que pedíamos en 1968. Con otros muchos representantes de la cultura viviente de hoy, allí estaban nombres emblemáticos e impregnados de heroísmo, como Hortensia de Allen y Alejandro Panagulis.

No podía estar más claro el propósito de «purificar» la Bienal de pasadas contaminaciones festivales, mundanas y mercantiles. Se empleaban palabras importantes, unidas a significaciones decisivas. Nadie podía ignorar la dimensión de las intenciones y la correlativa proporción del riesgo asumido. Porque el hablar de democracia y de antifascismo comporta un compromiso concreto que se resume en una lucha contra la violencia, en una constante sensibilización ante la vasta gama de sus manifestaciones. La violencia aparece frecuentemente para impedir la rectificación de situaciones y contenidos anacrónicos e injustos. Lo cual, cuando se trata del campo cultural, quiere decir que puede manifestarse de mil maneras extremadamente sutiles y solapadas. No sólo hay cobreción disuasoria, pues también existe otra de tipo persuasorio, que es, precisamente, la ejercida bajo los disfraces culturales y artísticos con los que actúan los «funcionarios de la cultura» al servicio de los mismos grupos de poder que pagan asesinos a sueldo cuando los avances humanizadores se acercan a los puntos neurálgicos (léase «materias primas») de los que emana su control, directo o indirecto, en los más diversos órdenes socio-culturales. En este sentido, la infiltración de la violencia encubierta —la del poder económico que presiona sobre los desarrollos de la cultura— había tenido en la Bienal dos «puntos negros» disimulados con matices a menudo carnavalescos: las artes plásticas y el Festival de Cine, dándose curiosas y significativas coincidencias entre una manifestación «elitista» (ofrecida al consumo patrimonial de ciertas minorías pudientes) y otra consagrada en su parte principal a una industria fundamentalmente dedicada al suministro de pasto alienante para las masas del mundo entero. Estos dos aspectos es de prever que sigan siendo la auténtica «prueba del fuego» para el porvenir de esta nueva Bienal nacida de modo tan decidido e impetuoso. Porque es evidente que la Bienal tiene ciertos aspectos «controlables» (limitados a las manifestaciones que ella misma planifica y realiza), al lado de los cuales hay otros controvertibles y corruptibles (cuando la relación con los artis-

## Vicente Aguilera Cerni

tas y con las obras requiere la intervención de sus «representantes», sean éstos de tipo comercial o de índole política cuando se trata de envíos nacionales). Lo cual plantea el lado más problemático de algo que Julio Cortázar ha expresado con palabras básicamente justas al referirse a la presencia juvenil en la nueva Bienal: «Estos jóvenes han descubierto que el arte es también política e Historia; ello no significa (y lo subrayo muy claramente) que la pintura deba ser una pintura política o que la música deba ser una música política; sólo creyendo que el arte es soberanamente libre en sus temas y en sus inspiraciones». (Vid. «Liberté al Cile», número 2, 12 de octubre de 1974.) De ese modo, el

tema del enfoque bienalístico y de su renovación profunda aparece directamente vinculado al de la misma esencia de la creación artística y su comportamiento e incidencia en la sociedad.

Evidentemente, esa cuestión desborda con mucho los límites de este comentario. Pero no es menos indudable que la «nueva Bienal» se encuentra de lleno ante el problema de la «función» del arte y de su misma posibilidad de existencia en el mundo contemporáneo como actividad piloto e indicativa, creadora y anticipadora, necesitada de plataformas independientes de los condicionamientos inherentes a la misma estructura del sistema capitalista. Tal podría ser uno de los sentidos dables a su declaración



Obras de los muralistas chilenos de la Brigada Salvador Allende en Campo San Polo, Venecia.

programática de democracia y antifascismo. Porque es innegable que la formulación de valores artísticos directamente conectados con los valores humanos —realizada con audacia e independencia— pertenece a un orden axiológico automáticamente alineado con las fuerzas que impulsan el desarrollo histórico en direcciones positivas. Como es lógico, esta naciente Bienal ha surgido dominada por la preocupación de dejar claramente declarada la naturaleza de sus propósitos, acumulando ejemplos y aduciendo testimonios que no se prestaran a equívocos. Sin embargo, una vez subrayados los principios, deberá poner en práctica, y a muy largo plazo, el programa general. Como es lógico, ahí radicarán sus riesgos más ostensibles, pues el cumplimiento del papel histórico asumido recibirá constantes y pertinentes coacciones desde distintos frentes, tanto de los más o menos ocultos «grupos de presión» como de los difícilmente evitables intereses mercantiles y de las variables conveniencias tácticas y estratégicas de diversos sectores políticos. Es decir: la justa politización e ideologización, que ha adoptado claros compromisos en un campo donde la neutralidad significa la adhesión explícita o disimulada a las corrientes reaccionarias, siempre correrá el riesgo de verse contaminada —e incluso desvirtuada— por donde menos pudiera imaginarse.

Se ha lanzado un reto simultáneamente ideológico y metodológico. Se ha procurado establecer una base adecuada sobre la que establecer las relaciones reales entre política y cultura. Se ha buscado fundar un núcleo germinal desde el que establecer de modo duradero y dinámico una conexión creativa entre la Bienal y los intelectuales. Al mismo tiempo, se cierne el peligro (ocultarlo sería esconder la cabeza como el avestruz) del «elitismo» de las falsas vanguardias, que en rigor deberían ser denunciadas como auténticas retaguardias, y de las demagogias oportunistas, que nunca faltan a la hora de ejercer la táctica chantajista de los que se autopromponen, según las circunstancias, cual intransigentes a ultranza que en la práctica funcionan de modo divisionista, personalista y, en el fondo, también elitista. En este sentido, la nueva Bienal —y cuantos se interesan por su éxito— deberán tomar conciencia de la inevitabilidad de los errores y fracasos parciales, acentuando la capacidad de autocritica.

Sabemos lo que «no» debe ni puede ser la Bienal: ni una repetición de su propio modelo anterior, ni una feria comercial, ni una reunión mundana y festivalera, ni un compromiso con la diplomacia y con la anarquía derivada de la incontrolada participación de las distintas naciones (pues por ahí se acabaría retrocediendo de nuevo, en muchos casos, a la infiltración de los intereses mercantiles y al decadentismo de los reclamos carnavalescos de finalidad publicita-

## LA NUEVA BIENAL DE VENEZIA

ria). También sabemos lo que se ha intentado: darle carácter monográfico e interdisciplinario, incorporar un público popular, implicar temas político-sociales de actualidad, regionalizar y descentralizar las actividades...

Según parece desprenderse de los hechos, se han manifestado ostensiblemente algunos defectos sobre cuya apreciación parece haber coincidencia bastante generalizada: la acumulación de un exceso de iniciativas en sólo cuarenta días, la «cacería» de un público «popular», la imposibilidad de que el público en sentido lato (incluyendo, por consiguiente, a los especialistas), fuera o no veneciano, fuera o no italiano, pudiese estar presente en manifestaciones y actividades geográficamente descentralizadas y temporalmente multiplicadas. Naturalmente, las soluciones de emergencia dadas a esta problemática han producido de momento, al lado de efectos innegablemente positivos, otros resultados obviamente negativos que pueden quedar ejemplificados por la virtual anulación de la proyección internacional. A este respecto, las «situaciones italianas» han hecho que los actuales responsables de la Bienal descuidaran de modo absoluto el aporte de los medios indispensables para que lo realizado y lo proyectado fueran conocidos allende las fronteras de Italia. Que yo sepa, nadie se ha acordado de preparar comunicados de prensa, textos informativos, declaraciones de principio, etcétera, directamente remitidos utilizando los amplios directorios —corregidos y aumentados— que debe poseer la propia Bienal. En tales condiciones, no es de extrañar la frustración «publicitaria», en el plano internacional, de un esfuerzo y un «modelo» cuya naturaleza es supranacional y cuya ambición debe ser la ejemplaridad en un mundo donde los valores del arte son corrompidos, desvirtuados o simplemente explotados.

Situada entre el peso de la nostalgia por pasados esplendores (muchas veces sólo aparentes) y las exigencias de una radical innovación históricamente positiva, la nueva Bienal ha de arrostrar multitud de riesgos. Los más inmediatos, y ya conocidos, han derivado del apresuramiento y de cierto inevitable grado de improvisación. Otros han demostrado que el reconocimiento de que toda manifestación artística implica, directa o indirectamente, la revelación de una postura política, puede también convertirse en un recurso fácil para eludir el núcleo del problema y enmascarar oportunismos tras los que muy probablemente puede existir la contaminación de intereses mercantiles y galerísticos. Incluso puede darse el caso de que —buscando todo lo contrario— se pueda crear cierto ambiente inquisitorial en el que no sólo nadie «quiera» ser «menos», sino que también —y ello tendría un tufo antidemocrático y fascistoide— ninguno se «atreva» a ser «menos». Viendo las cosas desde cierta altura, esto resulta tan os-

tensible por lo que se ha dicho como por lo que se ha silenciado.

Al llegar la hora de hacer un balance de este primer ensayo de la nueva Bienal, lo primero que salta a la vista es su inevitable carácter polémico por la multiplicidad de grupos, personas, asociaciones, fuerzas culturales y sociales que, legítimamente, han tenido voz y voto en la experiencia. Han predominado unas líneas fundamentales, comenzando por el compromiso democrático y antifascista, continuando con la experiencia descentralizadora y la búsqueda de un tipo de «comunicación eficaz» con el público, así como la acentuación del carácter experimental.

Es cierto que la cuestión de fondo ha sido afrontada con valentía. Sin embargo, es indudable que los problemas más espinosos han sido simplemente «aplazados»: tal es el caso concerniente a la revisión de

ha sido postergado es que el «público» de unas manifestaciones cuya intrínseca naturaleza y cuya más importante justificación reside precisamente en la «dimensión internacional», no sólo está en la ciudad o en la región que las alberga, sino en el mundo entero. En este sentido, es evidente que «el mundo» (o, más modestamente, el microcosmos internacional vinculado a las superestructuras culturales) debe recibir las mayores facilidades posibles, mediante informaciones suministradas por la propia Bienal y haciendo factible la experiencia directa y la participación. Tengamos en cuenta que este microcosmos internacional está constituido por «intermediarios culturales» (que necesitan un grado razonable de «concentración» de las actividades).

Al parecer, en estos instantes ya sabemos con cierta seguridad algu-

liente y constructivo a la hora de practicar el saludable y necesario ejercicio de la autocritica. Según se dice, fueron reconocidos fallos en el intento de descentralización (más que de «fallos», quizá hubiera convenido hablar de planteamiento erróneo debido a «precauciones» inspiradas por posturas de política electoral acaso de alcance solamente local o regional). Se confesó que, posiblemente, se hubiera dado excesivo relieve al problema chileno (cuando tal vez hubiera sido más equitativo evidenciar la toma de posición ampliando la a otras flagrantes situaciones de violencia e injusticia que gangrean nuestro mundo), pero justo es ratificar que la denuncia de los hediondos crímenes cometidos por unos asesinos a sueldo en un determinado lugar de la tierra es válida en cualquier sitio donde se dan tales situaciones, afirmando sobre todo la cancelación de tantos culpables silencios de la cultura. Finalmente, parece que se destacó la especial gravedad (y en ello estoy plenamente de acuerdo) del hecho de no haber logrado despertar el interés internacional, cosa inevitable cuando es obvio que las distintas actividades iban prácticamente dirigidas hacia ámbitos ciertamente restringidos. Sin embargo, el balance numérico ha revelado una prometedora capacidad de trabajo: en cuarenta y dos días hubo 41 representaciones teatrales y 22 conciertos, se proyectaron 140 films, tuvieron lugar seis «convegni» y seminarios, desarrollándose 96 debates. La «demostración» de posibilidades estaba hecha

Refiriéndose al futuro («Libertà al Cile», número 5, 2 de noviembre de 1974), Ripa di Meana sintetizaba algunos de los problemas esenciales: la dimensión internacional y el logro de una descentralización seria, no localista ni improvisada. Respecto al público precedente, «restringido cuando no elitista», reconocía la precisión de recuperar su confianza, reconociéndole que «tiene el derecho» —al que corresponde un concreto deber— de encontrar todavía la respuesta a una demanda frecuentemente sofisticada y difícil, pero no por ello omitible. Mucho me temo que esto último sea querer encender una vela a Dios y otra al diablo, eludiendo la búsqueda de un criterio unitario y válido, acorde con una especificidad cuya altura cultural es paralela a la restricción de la «clientela», que es necesariamente minoritaria y hasta, si se quiere, elitista. La cuestión no es esa, sino que consiste, sencillamente, en la lucha de lo progresista y sano contra lo reaccionario y corrompido. En el fondo se trata de asumir la bandera de los valores positivos en el curso del desarrollo histórico. Lo intrínsecamente malo no es el elitismo del público precedente, ni el hecho de que su «demanda cultural» sea «difícil». Al menor descuido se podría caer en la equívoca dicotomía entre una cultura fácilmente asequible y otra dificultosa, escindiendo los esfuerzos en dos



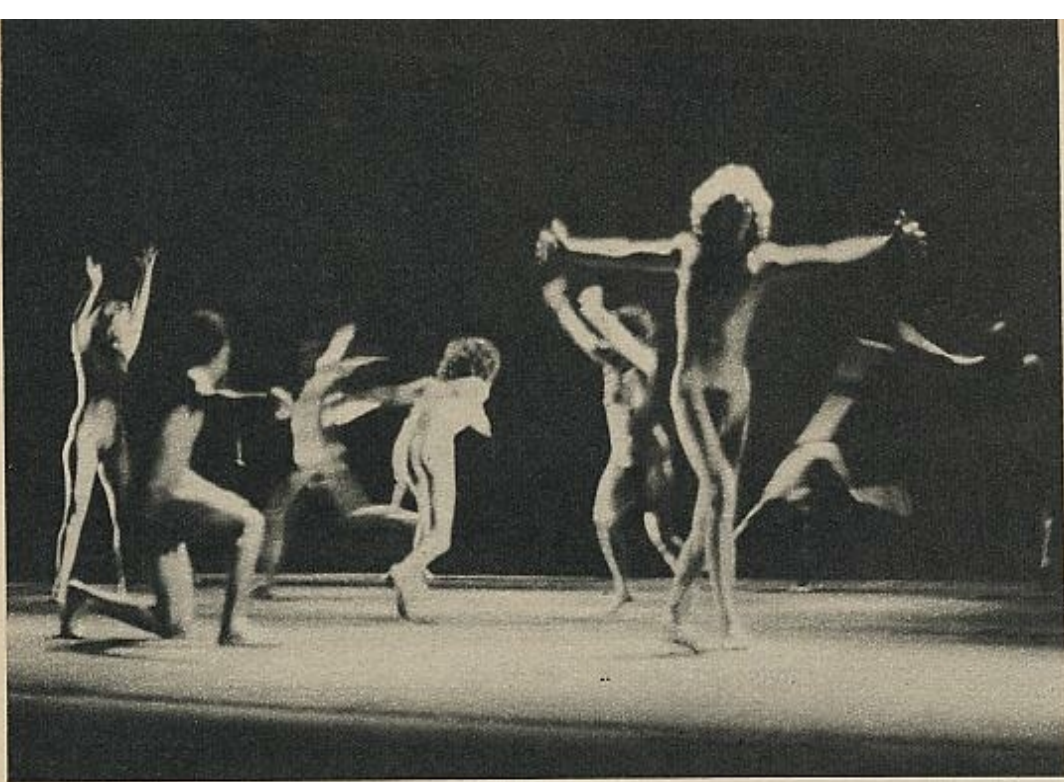
Debate cultural en el complejo industrial Petrolchimico de Marghera.

la situación «extraterritorial» de los pabellones nacionales existentes en los «Giardini» y la «personalización» de las invitaciones a los «operadores culturales» (es decir: eludiendo la «vía diplomática»). En verdad, tenía razón el articulista Adriano Seroni (ver «L'Unità», Milán, 28 de noviembre de 1974) al señalar que «estas dos justas indicaciones han colocado al Consejo Directivo del Ente delante de problemas de no simple ni inmediata solución». Una vez más se va perfilando el hecho primordial de la «internacionalidad» como punto clave y mayormente dificultoso.

También el articulista Mario Pasi (ver «L'Unità», Milán, 9 de diciembre de 1974) destacaba que la dimensión internacional es un aspecto decisivo al que es preciso garantizar un alto «standard» y una programación «con el más estrecho y orgánico vínculo con el ambiente en el que está inmersa, con el público al que es ofrecida». Pero lo que, sin haber sido olvidado, si

nas cosas. Está la crisis de la «gran exposición», en parte derivada de las hipotecas y compromisos pre-existent de orden internacional que pesan sobre ella. Está la urgencia de organizar un «convegno» internacional (previsto en el programa cuatrienal) de los «operadores culturales» para debatir temas e iniciativas. Están también los esquemas organizativos, desde la división por sectores al establecimiento de grupos permanentes de trabajo, así como las estructuras permanentes (archivo histórico, comisión para la información y actividades diversas del tipo de congresos y seminarios).

Pero un esquema organizativo solamente condiciona la mecánica de un funcionamiento, no su contenido ni el acierto de su puesta en práctica. Según nota publicada en el periódico «Il Giorno» (Milán, 10 de diciembre de 1974), y a falta, que yo sepa, de un comunicado oficial, el «consultivo» del actual presidente, Ripa di Meana, fue honesto, va-



Escena de «Autos Sacramentales, de Calderón de la Barca, representada por la compañía Ruth Escobar, de São Paulo. Adaptación por Juan Germán Schroeder y dirección de Víctor García. (Teatro La Fenice, Venecia, 31 de octubre-1 de noviembre, 1974.)

niveles distintos. Si la Bienal pretende ser a la vez un organismo de «cultura popular» y de «alta cultura», no hará ni una cosa ni otra. No procede hablar aquí de la existencia de dos o más culturas, ya que el problema es, por una parte, de niveles didácticos, y de otro lado, de positividad o negatividad, de autenticidad o sucedaneidad. Es decir: el compromiso, tanto en sus aspectos cuantitativos como en sus vertientes cualitativas, es neta e irremediamente político, aunque pertenezca por definición al sector de la política cultural.

De modo inevitable, la necesaria politización de la Bienal relaciona todos los temas que suscita con la realidad histórica de la ciudad que la alberga. Venecia es un ejemplo típico de la ciudad histórico-monumental, susceptible de ser considerada, como hizo Giulio Carlo Argan desde su indiscutible magisterio [ver «Libertà al Cile», número 5, 2 de noviembre de 1974], «inadaptable a los ritmos típicos de la vida contemporánea». Pero el modo peculiar y específico de adaptación de estos conjuntos monumentales a la vida actual y a sus hábitos socioculturales es —lisa y llanamente— el turismo, lo cual, pese a la conmiseración que inspiran tantos rebaños humanos industrialmente organizados, es un «modus vivendi» que no tiene nada de vergonzoso. En lo positivo y en lo negativo, Venecia supo adaptarse no sólo a las temporales migraciones de la vacación de muchos miles de trabajadores, empleados y ricos de todo el mundo, sino también a las reuniones «festivaleras» que congregaban periódicamente representantes tan típicos del sistema capitalista como los implicados en la cultura de masas promocionada por el cine comercial y en la cultura elitista representada por el microcosmos de los artistas, de los marchantes y del coleccionismo.

Nadie puede pensar razonable-

mente que la politización de la Bienal sea pasajera, pues cualquier sistema que adopte contendrá un significado político, cual sucede, por ejemplo, en la Bienal de São Paulo, representativa de la utilización de las justificaciones culturales por parte de la oligarquía económica, o en la nueva versión de la Bienal de París, como esfuerzo de fondo nostálgico para recuperar en apariencia una iniciativa cultural de la que se apoderó sobre todo el potencial económico del capitalismo norteamericano. La cuestión, pues, además de ser claramente política, justifica la defensa de una cultura democrática y antifascista, ya que los modelos condicionantes de nuestro mundo no se encuentran en las superestructuras culturales (potenciales instrumentos de lucha), sino en las estructuras del poder (cuya irracionalidad impone situaciones antidemocráticas, de violencia, sea coercitiva o persuasora, de signo modularmente fascista).

Como estamos viendo, el problema de la Bienal tiene una dimensión particularmente grave por su ejemplaridad. Hasta cierto punto, sería fácil —y de gran lucimiento para cualquier comentarista— situar la cuestión a nivel teórico y luego quedarse a la expectativa para ver cómo se van desarrollando y poniendo en práctica las declaraciones de principios. Eso sería prudente, pero poco positivo.

Respecto a la Bienal de arte propiamente dicha, me parece que hay tres puntos evidentes. Primero, que la «grande mostra» ni debe ni puede ser suprimida. Segundo, que la internacionalidad de su estructura y de su resonancia es consustancial a su realización. Y tercero, que no sólo no es incompatible con su cimentación en una labor permanente, sino que esa tarea constante es su soporte indispensable.

Descendiendo a la prosa de su eventual puesta en práctica, las di-

ficultades más abultadas parecen concretarse sobre la situación de propiedad de los pabellones nacionales (obstáculo gravísimo para llevar a cabo cualquier intento de sistematización) y la infiltración mercantil (la cual, en cuanto red comercial del arte contemporáneo, además de controlar la «distribución» de la producción artística determina en gran medida su «promoción» y domina, a nivel nacional e internacional, los órganos de la «información» con la consiguiente influencia sobre el establecimiento de unos sistemas de valores más o menos ficticios). Como es obvio, la penetración comercial puede producirse precisamente a través de la autonomía de las aportaciones nacionales.

Naturalmente, la normativa y los responsables de la nueva Bienal se han dado cuenta de ello. Así, el artículo 10 del actual Estatuto (como señalaba Ripa di Meana en «Le Arti», número 7-8, agosto de 1974) implica la negativa a la «scatola chiusa» de las selecciones nacionales en manos de los consabidos comisarios de cada país. La previsión de la resistencia u hostilidad por parte de los Estados propietarios de los distintos pabellones resulta de pura lógica. Tal sistema comporta el reconocimiento de un «status» anacrónico y vinculado a muy distintas «oficialidades» con fines propios. El artículo 10, al condicionar las participaciones a la invitación «directa y personal» hecha a los autores por el Consejo Directivo, implica la cuestión insinuada en el apartado 10 del artículo 9, al mencionar los contratos y los convenios estipulados o por estipular o «revisar», coherentemente con las finalidades, actividades, programas e incremento del «Ente». Desde luego, la nueva Bienal habrá de resolver un tremendo enredo jurídico-diplomático-político, en relación con el cual lo único que puede aportar un modesto comentarista extranjero son buenos deseos

de éxito en la superación de las hipotecas heredadas del pasado.

De momento, parece ser que existe, para 1976, el proyecto de «salirse por la tangente» presentando una vasta exposición antológica de las manifestaciones precedentes en «sentido crítico». Lo cual, si no soluciona el problema, por lo menos lo aplaza en cierto modo, ya que está por ver de qué modo pueden interpretar los distintos países la noción del «sentido crítico», por no hablar de la orientación «democrática y antifascista». De no ser porque se ventilan principios y posibilidades muy importantes, sería —o será— divertido ver el repertorio de las actitudes.

Las observaciones precedentes demuestran que en ciertos aspectos fundamentales habrá tensiones y contradicciones entre lo factible y lo previsto en el «plan cuatrienal», cuyas líneas generales —aunque siempre discutibles— son, más que aceptables, dignas del mayor apoyo por su espíritu y ambición. Se trata, nada más y nada menos, que de configurar toda una recuperación de la iniciativa cultural, intentando trasladar a la «praxis» de la Bienal la primacía de la «imaginación» que postulaba Argan como impulso de liberación y transformación asumido por la cultura artística en el contexto de nuestro mundo. Se trata, desde luego, de configurar y consolidar vías de penetración y comunicación desde un soporte axiológico. Se comprenderá mi calurosa solidaridad si se me tolera repetir algo que escribí hace diez años «sobre las posibilidades de comunicación de las artes visivas en las sociedades actuales».

«Los principales obstáculos han sido insinuados. Pero lo que nadie podrá impedir es la creación (si verdaderamente nos lo proponemos) de un reducto de comunicación axiológica, de un laboratorio de nuestros valores visuales actuales, en la medida de lo posible, a nivel de la sociedad y usando sin prejuicios recursos actuales. Se trata de elaborar modelos y tipos con inequívoco signo intencional, vinculados a los hechos vigentes, adquiriendo conciencia de que su efectividad comunicativa dependerá del estudio racional, de la adopción de sistemas y conclusiones racionales ante las realidades y ante los grandes objetivos históricos de la empresa humana».

Poco importa acercarse al tópico cuando se reiteran cosas demasado sabidas. Entonces, ya que no pretendemos la singularidad ni la brillantez, ni mucho menos la profecía, por lo menos hagamos constar que la esperanza es lo último que se pierde. La nueva Bienal se inscribe en esa línea de posibilidades. De ahí su enorme responsabilidad. ■ V. A. C.

TRIUNFO agradece la cortesía de la revista «D'Arts» de Milán y del «ufficio stampa» de la Bienal de Venecia por el material fotográfico facilitado.