



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

Licenciatura en Relaciones Internacionales

Universidad Nacional de San Martín

Escuela de Política y Gobierno

Tesina de Grado:

Narrativas visuales de la relación sociedad-naturaleza: un análisis de las bienales de arte de Quebec y Taipéi

Tesista: Natalia P. Vazquez

Tutor: Dr. Marcelo Saguier

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
AMBIENTE Y ARTE: EL ROL DE LAS BIENALES EN LA POLÍTICA AMBIENTAL	5
ANTECEDENTES DEL ESTUDIO DE LA VISUALIDAD EN LAS RELACIONES INTERNACIONALES	6
LA VISUALIDAD COMO OBJETO DE ESTUDIO: PRIMERAS APROXIMACIONES A LA PROBLEMÁTICA AMBIENTAL	10
ARTEFACTOS Y NARRATIVAS VISUALES. ANÁLISIS DE LOS CASOS	14
CASO 1: MANIF D'ART, THE QUÉBEC CITY BIENNIAL, 2019.	15
Daniel Corbail - Cité Laboratoire (2012-2020)	16
Krištof Kintera - Postnaturalia (2017)	18
Meryl McMaster - Time's Gravity (2015) / Dream Catcher (2015)	19
Michael Flomen - Double Trouble (2001).	21
Haroon Mirza - Solar Symphony 10 (Transverse Waves for Wayne, 2016)	22
Caroline Gagné -The sound of icebergs (2016)	23
CASO 2: BIENAL DE TAIPEI, 2020.	23
Fernando Palma Rodriguez - Xi mo matlazacan ce cehe (2006) - Preludio	24
Chin Cheng-Te, Lee Chia-Hung, Lin Chuan-Kai, and Chen Yi-Chun - Making Friends/ Fire (2020) - Planet Security	25
Aruwai Kaumakan - Vines in the Mountains (2020) - Planet Terrestrial	27
Mika Rottenberg - Cosmic Generator (2017) - Planet Globalization	28
Femke Herregraven - Corrupted Air (2018) - Planet Scape	29
Navine G. Khan-Dossos - The School of Earthquake Diplomacy (2018) - Planet with Alternative Gravity	30
NARRATIVAS VISUALES: QUEBEC Y TAIPEI	31
CONCLUSIONES	35
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	37
FUENTES	39

INTRODUCCIÓN

A partir del giro visual de las RRH, las imágenes y los artefactos visuales son considerados formas de discurso no verbales, y, como tales, tienen un rol performativo (Bleiker, 2018). Si bien no es posible establecer una relación de causa y efecto inmediata entre las imágenes y las decisiones políticas, lo cierto es que la construcción de imaginarios y narrativas visuales influye en la forma en que los temas representados visualmente son luego abordados desde otras instituciones.

Las muestras agrupadas en museos o bienales constituyen espacios visuales que, a través de esa performatividad, construyen sobre el público que las observa una forma de entender y sentir el tema que retratan, reflejando ciertos puntos de vista sobre otros, eligiendo qué exposiciones presentar y el ángulo desde el cual se ubican las miradas exhibidas (Bleiker, 2018). En el caso específico de las bienales, las obras expuestas se articulan sobre un eje temático con la intención de generar espacios de reflexión. Estos temas transversales a la muestra son elegidos por el curador y respaldados por el establecimiento que los alberga. Este trabajo de selección, por ende, es una elección subjetiva que cuenta con un aval institucional, ya sea público o privado.

La decisión de tomar a la relación entre la naturaleza y la sociedad como eje articulador de las bienales resulta entonces una decisión política en la medida que busca generar una respuesta en el público a través de discursos visuales (Kompatsiaris, 2017:5). Al apelar al lenguaje del arte, el propósito buscado es agitar de una manera gráfica y reivindicar la necesidad de reinterpretar los vínculos que tenemos con el ambiente, lo natural, u otras formas de vida no humanas.

Partiendo de la observación de bienales y muestras de arte, se percibe que hay una forma de construir narrativas sobre esta relación a través de la visualidad, donde se reflejan ciertos puntos de vista. Esto lleva a pensar que no todas las narrativas visuales sobre el tema son iguales, de hecho, puede haber distintas narrativas dependiendo del contexto en el que nacen y cómo se aborda este vínculo en distintas partes del mundo.

En este sentido, cabe preguntarse si la forma de presentar la relación entre la sociedad y la naturaleza es universal, o si dependiendo de algunas diferencias organizacionales o incluso geográficas existe alguna variación en la producción de

narrativas e imaginarios sociales, que inciden sobre una agenda internacional en disputa, en este caso sobre las concepciones de lo natural, sobre las que la humanidad comienza a interrogarse de cara a un futuro incierto. En las narrativas visuales construidas a través de bienales de arte en dos países con culturas, historias y contextos distintos, ¿se reflejan las diferencias entre las relaciones que sus sociedades entablan con la naturaleza?

Este trabajo busca identificar si existe una variación en las narrativas visuales de cada uno de los casos construidos alrededor del tema, o si por el contrario existe una visión única que pueda entenderse como hegemónica sobre este vínculo, que no depende de las diferentes relaciones entre las sociedades y la naturaleza. Es decir, la forma cultural de concebir al medio natural de los países anfitriones de las bienales tomadas como casos, ¿podría encontrar relación con la forma en que esta relación es abordada en las bienales que albergan estas dos muestras? Esta pregunta se desprende de la idea de que no todas las sociedades tienen una misma relación con la naturaleza: mientras las sociedades occidentales o industrializadas adoptan un enfoque utilitarista del ambiente, hay grupos humanos que se relacionan desde un enfoque más relacional o ecológico, dado que no conciben a la naturaleza como un instrumento sino más bien como un ente con el cual pueden relacionarse y comunicarse (Plumwood, 2009).

Para poder responder a la pregunta de investigación, se analizarán en clave comparativa los artefactos visuales exhibidos en dos bienales contemporáneas a través de las narrativas visuales que buscan construir. El objetivo consiste en indagar si las diferentes maneras de concebir a la naturaleza de las sociedades de los países anfitriones de las bienales elegidas como casos son reflejadas en lo expuesto, o si por el contrario existe una narrativa pretendidamente hegemónica que no depende del vínculo que han tenido estas sociedades con el ambiente. Se seleccionaron las bienales *Manif d'Art, The Quebec City Biennial* (Canadá, novena edición, año 2019) y *Bienal de Taipei* (Taiwán, doceava, año 2020). La descripción se llevará a cabo a través de la exposición de sus obras destacadas para luego poder establecer puntos de similitud y diferencia en la propuesta curatorial de cada bienal a través del concepto teórico de narrativas visuales.

AMBIENTE Y ARTE: EL ROL DE LAS BIENALES EN LA POLÍTICA AMBIENTAL

Desde la década del 70, la política global del ambiente ha sido un tema de creciente preocupación entre los académicos de las RRII, por ser un tema transfronterizo y con relación a la Economía Política y al Derecho Internacional. Entender al ambiente como una dimensión a considerar dentro de las RRII resulta menester de cara a los desafíos que el cambio climático presenta para las comunidades alrededor del mundo. La situación actual resulta en la incorporación de los temas ambientales a las agendas políticas y sociales en todas partes del planeta (Eschenhagen, 2007; Vargas-Alzate y Velázquez, 2014).

Sumado a lo anterior, los compromisos adquiridos por los países con respecto a la política del ambiente le imprimen importancia al tratamiento de los temas relacionados a dicha esfera dentro de las RRII. La agenda para el Desarrollo Sostenible, los acuerdos internacionales que buscan enfocar los esfuerzos en la sustentabilidad de los procesos productivos, y otros compromisos asumidos en el marco de distintos organismos internacionales con el objetivo de preservar o regular la actual situación del ambiente, son el resultado de la preocupación global por estos temas (Vargas-Alzate y Velázquez, 2014: 123). La preocupación de los Estados por la situación del planeta se traduce en la incorporación de estos temas al debate público y a otras áreas del ámbito social, volcándose eventualmente a la producción artística (Romero y Vindel, 2020).

Por su lado, el arte siempre ha sido un canal de comunicación que da cuenta de lo que sucede en el momento de su creación. Los hechos, cambios y procesos sociales, políticos, culturales o económicos han sido retratados por las personas como forma de atestiguar y reflexionar sobre ellos. Los diferentes formatos en los que el arte puede presentarse le otorgan también un excelente papel de comunicador, puesto que la apelación a los sentidos y –más importante aún– la posibilidad de conocer realidades que no están al alcance de nuestras vivencias a través de una obra, nos permiten experimentar y pensar lo que sucede a través de una nueva visión, incluso dentro del campo de la política internacional (Bleiker, 2018: 3).

Ahora bien, más allá de la inmediatez y el alcance masivo de distintas expresiones artísticas que se dan hoy por hoy, existen instituciones especialmente

dedicadas a la presentación de estas expresiones. Los museos, tradicionalmente pensados como espacios de conservación y exhibición de objetos y manifestaciones de arte, se encuentran cada vez más implicados en relaciones de carácter internacional. En palabras de Christine Sylvester, estas instituciones –ya sean públicas o en manos del sector privado– en la actualidad poseen un fuerte peso político, se encuentran involucradas en relaciones internacionales y comprenden a la vez que anhelan el poder; son instituciones complejas, multivalentes, e implicadas en los procesos globales, y cuya posición social está ganando popularidad e influencia (Sylvestre, 2009: 12).

Dentro de los espacios dedicados a la exhibición de expresiones artísticas, las bienales se presentan con un diferencial que tiene implicancias para el objetivo propuesto en esta investigación. Estos eventos no solo incorporan las particularidades sociales y culturales de las ciudades que los hospedan, sino que además se piensan a sí mismos como lugares de encuentro entre el arte elitista y la cultura popular. Este encuentro provee un lugar al diálogo al presentar un tópico específico que atraviesa en contenido de la bienal, e invitando a repensar los temas expuestos a través de una actitud de resistencia a los discursos dominantes, incluso dentro de la política o las RRII (Kompatsiaris, 2017: 2).

De esta manera, el análisis de museos y las muestras de arte o de bienales es relevante para entender cómo se construyen las narrativas visuales sobre la relación entre las sociedades y la naturaleza, no solo como exhibición de obras plásticas o performáticas, sino entendidos como espacios de experiencias visuales que incorporan otros sentidos (la audición, el tacto, el olfato) a la experiencia de reflexión sobre una temática determinada (Sylvestre, 2009; Kompatsiaris, 2017; Callahan, 2020). Es en este contexto que esta tesina de investigación busca realizar un aporte a los estudios de RRII: comprender la relación entre visualidad, sociedad, política y ambiente.

ANTECEDENTES DEL ESTUDIO DE LA VISUALIDAD EN LAS RELACIONES INTERNACIONALES

La visualidad hace su aparición en el estudio de las RRII a partir del entendimiento de las implicancias de los distintos soportes visuales para la política global, dada la

facilidad y la velocidad de los circuitos de producción, circulación y difusión de diferentes elementos visuales en múltiples medios (Bleiker, 2009: 18). Dentro de las ciencias sociales, las imágenes siempre estuvieron presentes y han acompañado la producción de textos desde su comienzo. A partir de la década de los '80 y con el surgimiento de nuevas formas de comunicación globales, la distribución de material visual ha estado en auge, dimensión que se potencia a partir del surgimiento de las nuevas tecnologías y las redes sociales. A partir de los primeros momentos de estos fenómenos, se llama la atención sobre el impacto de lo visual en las ciencias sociales: específicamente en el ámbito de las RRII comenzó a estudiarse la visualidad en torno a los temas clásicos de la disciplina. William Mitchell fue el primero en hablar de un “giro visual” dentro de este campo, apoyado en la nueva consciencia de este impacto sobre el mundo moderno (Bleiker, 2018: 4).

Este giro visual se presenta a partir del desarrollo de enfoques pospositivistas dentro de las RRII y busca explorar la forma en que las imágenes juegan un papel en la política. La premisa sobre la que se asienta el giro visual es que los diferentes artefactos visuales pueden agregar una dimensión extra a las descripciones verbales de lo que sucede, apelando a algo más que la razón: los sentidos, la imaginación, la identidad (Shapiro, 1990:99; Bleiker, 2018:20; Callahan 2020:1). Cabe mencionar también el sentido más universal que posee lo visual dado que, en contraposición a la producción escrita (mediada por normas idiomáticas específicas), resulta interpretable para cualquiera que sea capaz de observarlo.

En términos teóricos, los enfoques positivistas de la academia de RRII comenzaron vinculando la relación causal entre visualidad y política con los conceptos clásicos de la disciplina, tales como los análisis de la política exterior (sobre todo estadounidense), la estrategia en situaciones de conflicto o el proceso de toma de decisiones. Estos enfoques causales fueron criticados, aduciendo que limitan el entendimiento de los procesos sociales que se encuentran detrás de esas dinámicas (Kirkpatrick, 2015: 199).

Esta situación fue advertida por otros autores que han propuesto a lo largo de las últimas dos décadas integrar las teorías críticas y reflectivistas al análisis de la visualidad dentro del estudio de las RRII (Bleiker, 2001: 519; Campbell, 2003: 73;

Callahan, 2020: 19). Para ellos, existe la necesidad de incorporar análisis sobre el efecto de lo visual en lo que respecta a las ideologías, las formas de provocar distintas dinámicas socio-políticas y construir narrativas, elementos que inciden de un modo más sutil sobre la conformación de lo político, lo económico y lo social.

En este punto, la discusión se traslada a las distintas formas de estudiar las relaciones entre la visualidad y lo político, así como el problema metodológico que implica analizar elementos no verbales. Bleiker reconoce esta dificultad, proponiendo una articulación de métodos para poder comprender imágenes no solamente a través de un análisis de contenido, sino integrando distintas metodologías que a priori pueden parecer incluso incompatibles, pero que contribuyen a entender la complejidad que lo visual trae consigo en todas sus etapas: la producción, representación y recepción de las imágenes (Bleiker, 2015: 886).

En consonancia con lo anterior, Callahan nos recuerda que lo visual no puede ser entendido solamente como un agregado ilustrativo de los argumentos verbales, sino que las imágenes aportan más de lo que las palabras pueden describir; por este motivo, los análisis de lo que puede decirse sobre un elemento visual siempre resultarán insuficientes para capturar ese *plus* (Callahan, 2020: 28). En este sentido, el autor propone entender lo visual partiendo del entendimiento de su contexto y de un análisis hermenéutico de la ideología subyacente, pasando de entender cómo lo social construye lo visual, a entender cómo lo visual puede construir lo social.

A pesar de los avances teóricos y metodológicos que el giro visual ha traído al estudio de las RRII desde el inicio del siglo XX, los temas desde los que se aborda esta cuestión siguen trayéndonos reminiscencias de los enfoques teóricos del Realismo y sus formas de entender a las relaciones internacionales en términos materiales y estadocéntricos. Helen Berents y Constance Duncombe alertan sobre la ausencia de estudios acerca del impacto de lo visual en temas que trascienden las nociones clásicas de la disciplina, como son la crisis ambiental, las problemáticas derivadas del concepto de género o el desarrollo (Berents y Duncombe, 2020: 567). Sin embargo, la relación entre la visualidad y el ambiente ha sido estudiada en varias oportunidades, y hoy encuentra una nueva justificación en la profundización de la crisis ambiental global que se presenta como uno de los temas principales de la agenda internacional (Romero y

Vindel, 2020). Dentro de las problemáticas ambientales, destaca por su urgencia y universalidad el calentamiento global, que ha sido estudiado en relación a la visualidad en medios gráficos y digitales desde otras disciplinas de las ciencias sociales, como la sociología y los estudios de la comunicación (DiFrancesco y Young, 2010; Morris, 2018).

Entender los espacios visuales como lugares de construcción de narrativas e imaginarios sociales sobre la relación entre la naturaleza y los grupos humanos es una forma de sacar la mirada de los procesos institucionales que predominan en los estudios ambientales desde las RRII (Saguié, 2019: 204). Dentro del marco propuesto por Callahan (2020), este abordaje nos puede ayudar a comprender de qué manera la visualidad opera desde un lugar distinto al que se suelen concentrar los enfoques más tradicionales de las relaciones internacionales y, tal como nos indica Saguié, suma una dimensión al entendimiento de las dinámicas globales que giran en torno al ambiente (Saguié, 2019: 204). En este sentido, la visualidad de las expresiones artísticas aporta otra forma de relacionarse con los problemas ambientales, generando conciencias que sacuden los modos de pensar en estos temas desde una postura pasiva. Como identifican Gabriela Merlinsky y Paula Serafini, desde el Estado y las corporaciones, los conflictos que se desprenden de los intentos de dominación del ambiente son sistemáticamente solapados, y es en este marco en el que el arte contribuye a encarar estas cuestiones a través de la construcción de pensamientos alternativos (Merlinsky y Serafini, 2019: 82)

Además de las tendencias que ya se han expuesto, los estudios sobre visualidad y RRII se han encontrado mayormente en los análisis de fotografías y cine, en muchos casos entendiendo a las imágenes como representaciones fidedignas de la realidad (Campbell, 2011: 1). Más allá de la discusión que dicha apreciación de esos formatos visuales conlleva (Bleiker, 2015), resulta necesario incorporar otro tipo de artefactos visuales que también juegan un rol en la construcción de percepciones en el público. Los trabajos recopilados por Callahan en *Visual Politics* son ejemplos de este esfuerzo por contribuir a la comprensión de la visualidad más allá de otros formatos (Callahan, 2020).

Por último, las instituciones dedicadas a la exhibición de arte como ámbitos de la visualidad han sido objeto de estudio en relación a su incidencia en la construcción de

identidades y de prácticas culturales (Shapiro, 1990; 114; Yeoh, 2016: 49), en referencia a la constitución del Estado y de distintas comunidades sociales. Uno de los primeros trabajos en unir las instituciones museísticas y las RRII ha sido el de Christine Sylvester, quién a través de un repaso de los principales museos del mundo, su historia y sus formas de involucrarse en procesos culturales, políticos y económicos demuestra que ambos mundos se encuentran profundamente imbricados entre sí (Sylvester, 2009). En un trabajo reciente, Marcie Muscat examina las posibilidades de los museos para influir sobre temas que escapan los límites de lo estatal y van más allá de la construcción identitaria de las personas (Muscat, 2020: 4). Por su lado, Panos Kompatsiaris estudia el rol de las “nuevas bienales” como sitios de construcción de ideas sobre determinados temas, más que meros replicadores de visiones existentes sobre el mundo (Kompatsiaris, 2017). En este punto, las cuestiones ambientales, por su carácter transnacional y transgeneracional, resultan interesantes para explorar las formas en que la visualidad dentro de estos espacios representa (o no) las preocupaciones sociales actuales sobre estos temas.

LA VISUALIDAD COMO OBJETO DE ESTUDIO: PRIMERAS APROXIMACIONES A LA PROBLEMÁTICA AMBIENTAL

Los estudios hasta aquí mencionados ponen de manifiesto el carácter intersubjetivo de lo visual que, al igual que el lenguaje en los enfoques post-positivistas, posee una ontología social subyacente. De la misma manera que en el giro lingüístico se analiza al lenguaje y al discurso como objetos de estudio, el elemento fundamental del giro visual es la *visualidad*, que contribuye al armado de estructuras sociales de una forma distinta a las que pueden formarse a través de lo escrito o lo verbal (Bleiker, 2009: 18). La visualidad refiere a las prácticas de mostrar (u ocultar) y ver; es la propiedad que le da agencia a las imágenes para jugar un rol dentro de las dinámicas de poder, es la materialidad a través de la que las imágenes construyen lo social, a la vez que lo social las construye a ellas, dejando entrever la ontología social que las subyace (Callahan, 2020: 2).

La visualidad no tiene como unidad principal únicamente a las imágenes, sino que se encuentra en otras espacialidades y objetos que se denominan artefactos visuales. Callahan describe a estos artefactos como objetos no naturales, por lo tanto, confeccionados por personas (Callahan, 2020: 142). Esta característica implica una relación social: durante este proceso de construcción de un artefacto visual, la persona que lo realiza moldea el significado del mismo con una intención determinada o específica, lo que no quiere decir que quien lo perciba reciba esa intención tal como fue pensada. Es en el espacio que se encuentra entre lo que se quiere representar y lo que resulta representado en el que se ubica la política (Bleiker, 2009: 19)

Sumado a lo dicho, el concepto es usado sobre un amplio rango de objetos: desde algunos pequeños que uno podría sostener en sus manos hasta construcciones que son difíciles de comprender como una entidad única (Callahan, 2020). La importancia de entender que la presencia de visualidad no depende de una representación gráfica inmóvil, sino que puede hallarse en distintos soportes y lugares, nos permite encontrar este concepto en artefactos que son de interés para el estudio de la política y las relaciones internacionales. Los mapas satelitales, los videos de cámaras de seguridad, los espacios abiertos como jardines y monumentos públicos o incluso Internet, por ejemplo, son elementos que contienen una visualidad propia, rica de ser explorada al momento de pensar cómo esa característica es una manera de decir y transmitir algo sin apelar al discurso escrito o verbal.

Lo que resulta de la observación o del sentir en este tipo de objetos es una narrativa visual específica: ideas, supuestos e imaginarios que se construyen a través de la visualidad de las imágenes (Yanes Córdoba, 2007). La relevancia de las narrativas visuales es que nos permiten contemplar el contexto en el que nacen y las condiciones que les dan origen, invitando a una reflexión a través de la observación misma. Las narrativas visuales, como productos intersubjetivos cargados de sentidos e ideologías, se presentan como una elección acerca de qué y cómo se representa un tema, por lo tanto, no pueden considerarse neutrales (Shapiro, 1990: 129; Yanes Córdoba, 2007: 237).

Las narrativas visuales sobre los conflictos ambientales también se encuentran atravesados por un sistema de valores específico, por interacciones sociales y por modos históricos de relacionarnos con la naturaleza (Saguié, 2019: 208). La apreciación

subjetiva de las diferentes formas de vinculación entre el ambiente y las sociedades se pone de manifiesto si se presta atención a la construcción de narrativas sobre el asunto.

La posibilidad que se presenta en la intersección entre visualidad, sociedad y política ambiental, tal como advierte Saguier, es la de construir narrativas visuales que inviten a reflexionar y salir de la actitud meramente contemplativa en lo que refiere a relación entre ambas esferas (Merlinsky y Serafini, 2019: 82; Saguier, 2019: 214). El encuentro entre estos dos temas ha sido explorado en algunos trabajos; la mayoría de ellos explora la construcción de narrativas visuales sobre el ambiente en los medios de comunicación masivos o en productos audiovisuales (Saguier, 2019).

Dentro de este marco, explorar la manera en que la relación entre naturaleza y sociedad es visualizada a través del arte en bienales puede ayudar a entender de qué manera pueden construirse “comunidades interpretativas globales”, que permitan articular actores transnacionales aunados en una identificación sensorial sobre lo exhibido (Saguier, 2019).

Ahora bien, ¿a qué hace referencia el concepto de “relación sociedad-naturaleza”? Desde la introducción del concepto de Antropoceno, estas esferas ya no se piensan por separado o con una relación coyuntural sino que son parte de un todo inescindible. La incorporación de esta noción se inserta en el debate sobre el uso de los recursos naturales, la sustentabilidad, y las críticas a los modelos de producción vigentes, dado que el hombre comienza a ser una fuerza geológica cuyo accionar genera efectos en el ambiente (Arias Maldonado, 2016: 796). De esta manera, se pone de manifiesto la necesidad de dejar de lado la concepción de modelos anteriores que identificaban en la naturaleza una suerte de herramienta externa a la actividad humana, una fuente de recursos al servicio de la productividad y que sentó las bases del actual paradigma político (Moore, 2017: 144).

Es necesario mencionar, sin embargo, que ha sido llamada la atención sobre otras cosmovisiones que nunca separaron al hombre del ambiente, y que resultaban en una visión parcial del giro antropocéntrico (Inoue y Moreira, 2016: 3). El reconocimiento de la existencia de distintas formas de relacionarse con la naturaleza es lo que da origen a la búsqueda de narrativas visuales que demuestren (o no) esas diferencias. Las sociedades occidentales suelen adoptar un enfoque instrumental o

utilitarista de la naturaleza, que se ve como un medio para satisfacer las necesidades y deseos humanos. En cambio, otras sociedades con procesos de industrialización más tardíos suelen adoptar un enfoque más relacional o ecológico de la naturaleza, en el que se reconoce la interconexión e interdependencia entre los seres humanos y el medio ambiente (Inoue y Moreira, 2016: 17).

En esta dirección, el concepto de Capitaloceno nos advierte sobre las relaciones de poder detrás de los modos de producción y consumo actuales, a las que el Antropoceno pasa por alto para poner su foco en los resultados de esa relación más que en los procesos subyacentes que les dan origen. Es por este motivo que las relaciones entre sociedad y naturaleza se ven fuertemente influenciadas por las dinámicas más profundas y globales que guardan su origen en el capitalismo (Moore, 2017: 145).

Esta situación revela las relaciones desiguales que existieron y que se mantienen entre ambos hemisferios y cuestiona la visión totalizadora del Antropoceno. En efecto, la noción de que la Humanidad ha transformado la naturaleza de una forma total y permanente presupone la existencia de un sujeto universal que en cualquier parte del planeta ha tenido la misma forma de vincularse con su entorno. Los debates más recientes que problematizan el concepto dan cuenta de la limitación que significa pensar en términos tan homogeneizantes al total de la humanidad (Herrero, 2017: 20). Lo cierto es que no todas las comunidades se relacionan de la misma manera con el ambiente, ya sea por cuestiones propias de su cultura o su forma de entender la naturaleza, o por los hábitos de consumo desarrollados a partir de los procesos de globalización. De esta manera, la intención de unificar la relación sociedad-naturaleza en el actual escenario de la política global resulta en desigualdades, no sólo teniendo en cuenta el recorrido histórico de los países, sino que las desigualdades en estos vínculos se mantienen hoy por hoy, profundizando las diferencias en las cosmovisiones de las sociedades.

Llegado este punto, también cabe reflexionar sobre el papel de los Estados que suelen ubicarse en la categoría de Sur Global dentro de los cánones tradicionales de las RRII. Considerando el crecimiento económico acelerado y la rápida industrialización que tuvieron lugar durante las últimas décadas en algunos países, podemos decir que incluso Estados considerados “emergentes” conciben hoy en día una relación utilitarista con el ambiente. Esta situación incluye, por ejemplo, a India, Rusia, Indonesia o China,

países que se encuentran dentro de la dinámica Capitalocénica, incluso cuando su lugar en los procesos asociados al capitalismo se circunscriba a los últimos 30 años (Rivera et al., 2021).

En este contexto, resulta interesante pensar si esta desigualdad en las relaciones sociedad-naturaleza se traslada a las narrativas visuales de las bienales elegidas como casos, teniendo en cuenta lo expuesto en los párrafos anteriores. Como se dijo anteriormente, este análisis intentará explorar si las narrativas visuales construidas en cada caso reflejan las distintas maneras de vincularse con el ambiente de los países tomados como casos de estudio, o más bien existe una narrativa hegemónica que no depende de la forma de entender a la naturaleza por parte de las sociedades presentes en los Estados anfitriones.

ARTEFACTOS Y NARRATIVAS VISUALES. ANÁLISIS DE LOS CASOS

Para tener una lista de bienales y temas abarcados disponibles, se consultó el Directorio de Bienales de la Biennial Foundation (www.biennialfoundation.org), buscando entre los países seleccionados si alguna tenía como eje temático la relación entre los humanos y el ambiente. El directorio cuenta con 282 bienales registradas a través de todos los continentes¹. Una vez seleccionados los casos a través de los criterios mencionados, se recurrió a la recopilación del material fotográfico, audiovisual o descriptivo en medios de comunicación sobre los artefactos visuales y su disposición a través del espacio de la muestra. Por último, se compendiaron artículos periodísticos, entrevistas con el equipo de curaduría o con los responsables de la colección de las bienales que guardarán interés para el entendimiento de las decisiones tomadas en el proceso de armado de las exhibiciones.

Las bienales elegidas para trabajar reunieron en conjunto a más de 150 artistas. Con el fin de mantener como objeto de estudio a las bienales y no a cada artista por

¹ Los temas de cada una de las ediciones no se encuentran listados en el mismo, sino que parte de la búsqueda se realizó también en las páginas oficiales de cada una de las bienales que eran casos potenciales para ser tenidos en cuenta. Las bienales que no contaban con registros oficiales de ediciones anteriores fueron descartadas por la imposibilidad de recurrir a los datos institucionales para el análisis que aquí se plantea.

separado, se presentarán las obras que han recibido ponderación por el equipo curatorial de la bienal, ya sea a través de los comunicados de prensa o dentro de sus redes sociales / publicidades del evento.

El concepto transversal al análisis será el de *narrativa*, construido a partir de la *visualidad* de las obras elegidas. El mismo se usará para poder aunar los breves análisis de cada una de ellas en lo que constituye la narrativa visual global de la bienal. Se analizarán –de forma conjunta para las obras ponderadas en cada caso– dos ejes constituyentes de la narrativa visual propuesta, así como también los comentarios curatoriales pertinentes en cada bienal.

Se tomará como primer eje de estudio la representación visual de la “naturaleza”, lo “natural”, el “ambiente”, y demás dimensiones espaciales. Es decir, se analizará cómo se representa ese espacio dentro de las obras, qué objetos externos acompañan a ese espacio, la aparición de formas de vida dentro de los mismos, etc. Como segundo eje de análisis, se tendrán en consideración los materiales usados para el armado de las obras o de la bienal misma: se evaluará la aparición de materiales extraídos de su entorno natural, el uso de materiales reutilizables o reciclables, la aparición de objetos manufacturados como parte del artefacto visual estudiado, etc.

La elección de estos ejes resulta de las posibilidades de detectar las concepciones de la relación entre la sociedad y la naturaleza a través de ellos: en primer lugar, la visualidad de las dimensiones espaciales nos permitirá entender de qué manera la naturaleza es concebida dentro de la narrativa propuesta. Por otro lado, la utilización de materiales nos permitirá analizar de qué manera se piensa la acción humana dentro de los espacios previamente constituidos (o sea de qué manera se piensa a la sociedad en relación al espacio habitado), a través de la elección de objetos/materiales/presencias que hagan su aparición en los diferentes artefactos visuales.

CASO 1: MANIF D’ART, THE QUÉBEC CITY BIENNIAL, 2019.

La bienal de Quebec realizada en el año 2019 presentó a 100 artistas bajo el nombre de *Small Between the Stars, Large Against the Sky* (<https://www.mnbaq.org/en/exhibition/manif-d-art-9-the-quebec-city-biennial-1268>).

Casi la mitad de estos artistas era oriundo de la provincia de Québec, situación que se

explicita en la página principal del evento, en una búsqueda de darle un énfasis especial al talento local. El tema de la bienal, en sus propias palabras, fue:

Tomar conciencia de la grandeza de la naturaleza es también testimoniar con desdén la grandeza de nuestra sociedad. Entre y contra las enormidades que forman nuestros paisajes, que se dan por sentados, nos olvidamos de que representamos una pequeña parte del mundo natural, y no al revés. Sin embargo, cerrar los ojos al cielo, a las estrellas, a las montañas o a los océanos, es cerrar los ojos a una rica armonía de mutuo aprendizaje y belleza inexplorada (Musée National Des Beaux-Arts du Québec, 2019).

La curaduría de la bienal estuvo a cargo del director de arte inglés Jonathan Watkins. La premisa originaria era cuestionar la relación entre el hombre y la naturaleza, el ambiente, los demás seres vivos y el futuro de la Tierra, atravesados por la noción de exceso (Musée National Des Beaux-Arts du Québec, 2019).

La Exhibición Central de la bienal reunió a 18 artistas que se encuentran nombrados en la página web. Algunos de ellos se encuentran destacados en un párrafo aparte y sus obras principales se encuentran presentadas en la misma página de inicio de la bienal. Estas mismas obras suelen aparecer en las publicidades de la exhibición, por lo que su selección para representar la idea detrás del evento se usará en este estudio para enfocarse sobre ellas y analizar su contenido.

Las obras seleccionadas para representar esta bienal se encuentran dentro del apartado “Exhibición Central” de la página oficial de la bienal, así como en sus flyers publicitarios y en sus redes sociales oficiales, promocionando el evento.

Daniel Corbail - *Cité Laboratoire* (2012-2020)

La primera obra que destaca entre las publicidades y los comunicados institucionales de la Bienal de Québec es *Cité Laboratoire*, una instalación del artista canadiense Daniel Corbail. Se trata de una estructura vertical, arquitectónica, que combina elementos urbanos y rurales, explorando las conexiones entre la planificación urbana y la ecología, de manera utópica.



Figura 1: *Cité Laboratoire*, instalación. Fuente: Daniel Corbail (2020).

La obra incorpora plantas vivas, musgo, panales de abeja, agua en movimiento y luz artificial. Se observan figuras humanas a lo largo de los pisos de la torre: toda la estructura está pensada como un habitáculo para los hombres y la naturaleza está presente ya que resulta funcional para su supervivencia. Dentro de la obra se perciben niveles destinados al desarrollo de las plantas para la generación de oxígeno y para la colaboración con el ciclo del agua, pero no se observan áreas destinadas a la explotación de cultivos o aprovechamiento del suelo para la alimentación.

la alimentación.

También se pueden ver, en la parte superior, niveles adecuados para servir de vivienda a las figuras antes mencionadas. En cuanto a estas representaciones humanas, no parecen tener un vínculo con la naturaleza que las rodea, de hecho se observa a las figuras vestidas con atuendos urbanos, incluso dando la impresión de estar yendo a trabajar. La única interacción visible entre ambos objetos es la de observación pasiva, la contemplación de las plantas dentro de los invernaderos (Figuras 2 y 3). En la obra no se observan representaciones de otras formas de vida animal.



Figura 2: *Cité Laboratoire* (detalle). Naturaleza viva y figuras humanas a escala. Fuente: Corbail (2020).



Figura 3: *Cité Laboratoire* (detalle). Fuente: Corbail (2020).

Para la estructura predomina el uso de materiales metálicos, plástico, vidrio o acrílico y finalmente el uso de naturaleza viva. La instalación posee una estética eco-futurista, necesita de materiales eléctricos de los que depende la luz artificial que permite el

desarrollo de las plantas dentro de la misma, y parece funcionar escindida del medio sobre el que se construye y que la rodea. Nuevamente se deja ver una separación entre la estructura y el ambiente, ya que los materiales orgánicos que viven en su interior parecen ser parte de un circuito cerrado que se autoabastece.

Křištof Kintera - Postnaturalia (2017)

En segundo lugar de las obras más recurrentes dentro de las acciones publicitarias para la bienal, se encuentra la escultura *Postnaturalia*, del artista checo Křištof Kintera. La misma es una superficie cubierta de desechos electrónicos, cables, componentes informáticos, desechos de hardware, pilas descartadas, y otros desperdicios de máquinas o herramientas, superpuestos unos con otros y a veces conectados a través de los mismos cables que salen de estos componentes. Sin embargo, estas conexiones son

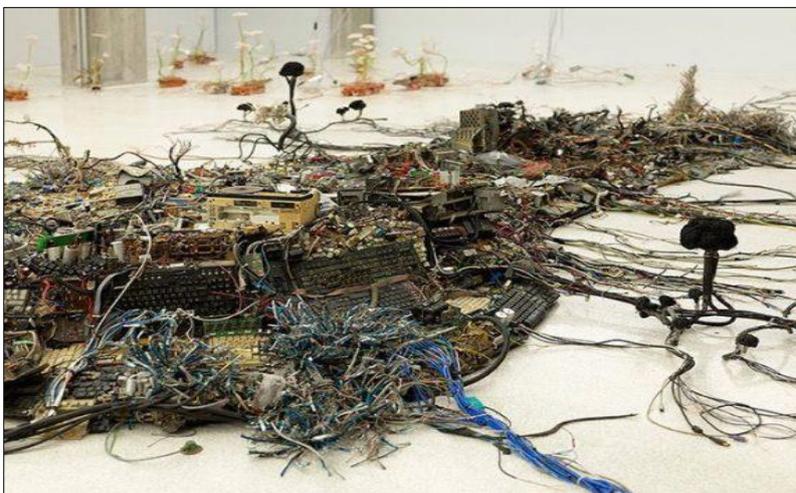


Figura 4: *Postnaturalia*, escultura. Fuente: Kristof Kintera (2017).

estéticas ya que no pretenden conectar las piezas con el fin de hacer que funcionen, o de conectarlas con la corriente eléctrica, más bien pretende entrelazar las distintas partes una con otra hasta formar un amplio espacio cubierto de ellas.

La obra no tiene componentes orgánicos de ningún tipo, pero hace alusión a los árboles y al micelio: los cables y las conexiones entre ellos son una suerte de red similar a las redes de raíces y otros compuestos orgánicos a través del suelo terrestre. Existen dentro de la escultura componentes que trepan y se extienden verticalmente como lo harían los árboles o plantas en general. La irregularidad de la obra y la manera en la que es presentada recuerda a un organismo que se expande y distribuye naturalmente por el suelo (Figuras 4 y 5).



Figura 5: *Postnaturalia*, detalle. Fuente: Ikon (2020).

El único proceso natural que de hecho interviene en la obra es la oxidación, ya que parte de los metales que la componen se encuentran recubiertos de óxido. A pesar de no haber ninguna figura humana representada, es inevitable pensar en los humanos al mirar la obra, ya que el uso y descarte de los desechos electrónicos usados como material para la escultura son producto del desarrollo tecnológico humano. Según su autor, la idea detrás de la obra es establecer un paralelismo entre el comportamiento del mundo natural, y el desarrollo de la tecnología: en ambos casos, la interconexión de las partes resulta vital para ambos sistemas (Ikon, 2020).

Meryl McMaster - *Time's Gravity* (2015) / *Dream Catcher* (2015)

La tercera obra más usada para representar a la bienal dentro del circuito publicitario son las fotografías de la artista canadiense Meryl McMaster. En este caso, su presencia es muy resaltada en la publicidad para el evento, pero no a través de una única obra. Al nombrar la presencia de la artista, suele hacerse un pantallazo de su galería dentro de la bienal, sin embargo dos obras son las más utilizadas y las que se encuentran al frente de su presentación: *Dream Catcher* y *Time's Gravity* (2015).

Ambas fotografías tienen como protagonista a la autora misma, por lo que una figura humana está representada, en un ambiente natural en el que no se observa

ninguna otra forma de vida animal. Los alrededores dejan ver un bosque cuyos árboles se encuentran cubiertos de nieve y sin hojas. En ambas imágenes, el cuerpo de la protagonista se encuentra cubierto con géneros gruesos, la vestimenta es rústica y acorde a la baja temperatura, el cuerpo se encuentra completamente tapado.

La primera imagen (figura 6) toma al paisaje como un fondo, la figura no se encuentra interactuando con su entorno, sin embargo y según lo antes dicho, se entiende que *ya ha tenido una interacción con el medio* ya que su ropa y los elementos que sostiene parecen haber sido confeccionados con materias naturales. En la segunda fotografía (figura 7), la interacción se deja ver en el elemento que sostiene la mujer en su cabeza, en el que intervienen elementos naturales como ramas, hojas, pelo y fibras hiladas.



Figura 6 y 7: arriba: *Time's Gravity* (2015). Abajo: *Dream Catcher* (2015). Fuente: Manif d'Art Archive (2022).

En las dos obras sobresale el uso del color rojo, en contraste con el fondo de tonos neutros. Este color es abundante en la naturaleza, uno de los pigmentos más fácilmente extraíbles de sustancias naturales, por lo que está presente en el arte desde las pinturas rupestres. Es frecuentemente asociado al color de la sangre, por lo que en esta serie de obras en particular podría guardar relación con la idea de identidad sobre la que la artista pone el foco para su presentación. En sus palabras, estas fotografías exploran la idea de identidad en paisajes asociados a ciertas culturas; el impacto visual que busca con sus tomas propone reflexionar sobre la constitución del territorio y la

fusión de identidades que lo constituye (Ikon, 2019). De esta manera, naturaleza y humanidad no pueden pensarse por separado, y ambas se encuentran entrelazadas por el concepto de identidad que la autora remarca.

Michael Flomen - Double Trouble (2001).

La siguiente obra que suele verse con más frecuencia en los canales oficiales de la novena Bienal de Quebec es la del artista montrealés Michael Flomen, *Double Trouble* (2001). El artista consigue fotografías que son tomadas sin cámara, usando únicamente luz natural de distintas fuentes, como puede ser la luna, los reflejos en agua o superficies lisas, o incluso luciérnagas. Este último es el caso de la obra aquí presentada, producto del caminar y el vuelo de luciérnagas sobre papel fotosensible. La fotografía no es preparada ni se monta un lugar para la toma, sino que Flomen trabaja sobre el suelo mismo del campo abierto, tomando una luciérnaga del ambiente y dejándola realizar los movimientos que el insecto quiera.

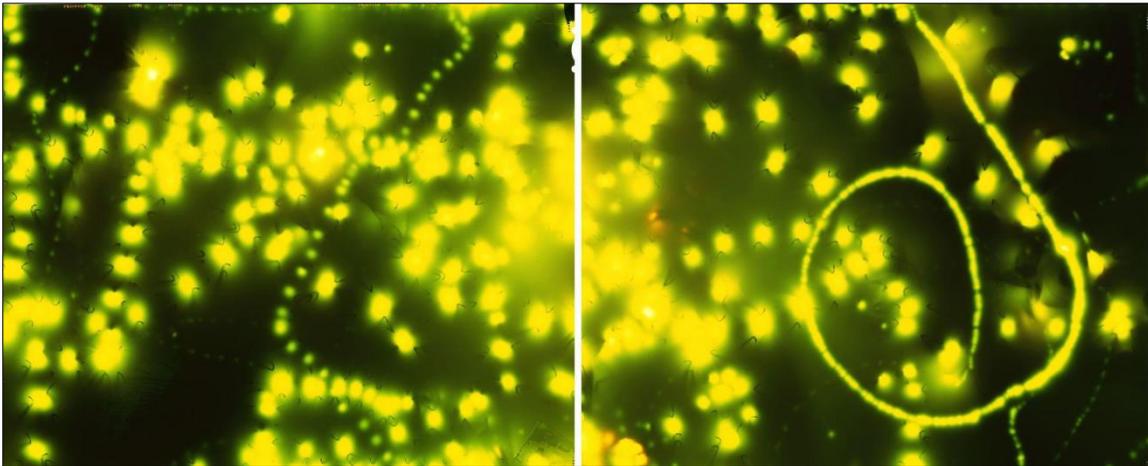


Figura 8: *Double Trouble*, fotografía. Fuente: Michael Flomen (2001).

El resultado es una serie de puntos luminosos sobre un fondo oscuro, del que nunca puede desprenderse su origen sin tener la explicación correspondiente. No hay ninguna figura, de ningún tipo, y la fotografía final está tan alejada del proceso de elaboración que tampoco remite a ningún fenómeno natural o comportamiento animal.

Los materiales utilizados, sin contar el papel fotosensible, son recolectados del escenario que sirve de estudio, pero como antes se ha dicho, no aparecen reflejados en la obra.

Haroon Mirza - *Solar Symphony 10 (Transverse Waves for Wayne, 2016)*

Otra de las obras que se destaca en los avisos de la Exposición Central, es aquella del artista inglés Haroon Mirza, *Solar Symphony 10 (Transverse Waves for Wayne)*, del año 2016. La obra es una instalación sobre el suelo, que consta de paneles fotovoltaicos, una puerta de vehículo, luces LED y parlantes. Estos elementos, conectados a través de la electricidad, generan sonidos y luces que varían según el movimiento que perciben a su alrededor. Por lo tanto, el acercamiento o actividad de los visitantes de la instalación crea un área en el que la obra es multisensorial: se crean patrones de sonidos y luces al interactuar con los elementos que la componen.

Como se describió anteriormente, la obra no cuenta con ningún elemento natural de por sí, ni representa figurativamente a ningún ser vivo. Sin embargo, para que la obra *funcione*, es necesaria la presencia de factores naturales (como la luz del sol que activa los paneles fotovoltaicos) o el acercamiento de cuerpos o elementos que generen una

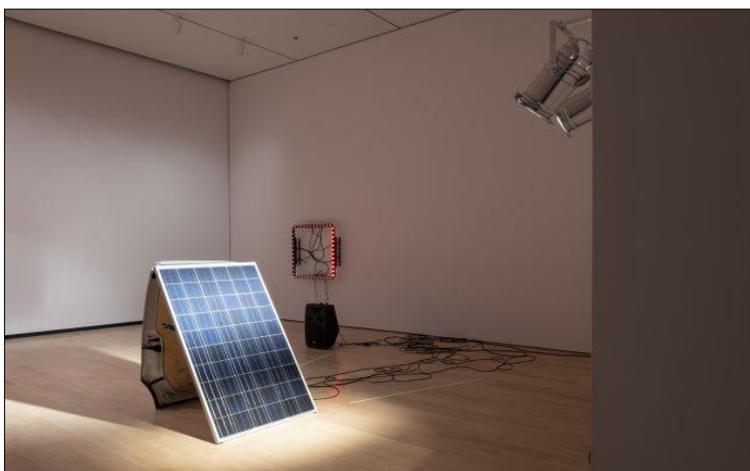


Figura 9: *Solar Symphony 10 (Transversal Waves for Wayne)*, instalación. Fuente: Manif d'Art Archive (2016).

distorsión en el ambiente y permitan que la instalación produzca sonidos.

En la obra, además, quedan expuestas las conexiones entre los elementos a través del cableado que los une; por este motivo, la obra remite constantemente a la electricidad, lo electrónico, lo industrial, y

el uso de máquinas. Los elementos dentro de la obra no están presentados en desconexión sino que producen, generan un resultado que, además, es el propósito de la instalación; de lo contrario, no hubiera sido necesario el arreglo funcional entre ellos.

Caroline Gagné -*The sound of icebergs* (2016)

La última obra seleccionada dentro de las que han sido ponderadas por la bienal de Quebec es *The Sound of icebergs*, de la artista quebequense Caroline Gagné. Se trata de una instalación compuesta de un video donde se puede ver un iceberg en medio del agua, y un vidrio conectado a una grabación de audio que le transmite al panel frecuencias bajas, haciéndolo vibrar con los sonidos que la artista grabó junto al video (Figura 10).

La obra audiovisual transcurre sin otra imágen que la del iceberg en medio del océano. En algunos momentos aparecen aves que sobrevuelan el lugar; más allá de esa intervención, no se ven otros organismos ni seres vivos en el film. Los sonidos son, según su autora, los que se producen entre el choque del agua y el bote desde donde se toman las imágenes (Gagné, 2016). No hay voces o interacciones entre las personas del bote, por lo que la intervención de seres humanos para la obtención del material no queda en evidencia.

Los colores son fríos, generando la sensación que el mismo ambiente donde fueron grabadas las imágenes podría generar. Un set de luces especialmente orientadas

hacia el vidrio evidencia las vibraciones que este recibe, por lo demás, la sala de la instalación se encuentra a oscuras, logrando un alto contraste entre las imágenes y el entorno del museo.



Figura 10: *The sound of icebergs*, instalación. Fuente: Caroline Gagné (2016).

CASO 2: BIENAL DE TAIPEI, 2020.

La bienal de Taipei realizada en el 2020 contó con la presencia de 57 artistas o grupos. Según el sitio web oficial del museo que alberga la muestra, los artistas convocados

cuentan con experiencia en campos disciplinares de las ciencias sociales, como sociología, historia, ciencia política, entre otras (Taipei Fine Arts Museum, 2020). De esta manera, el equipo curatorial presenta la intención de generar “nuevos encuentros diplomáticos” a través de “tácticas políticas y diplomáticas”, concepto que se introduce la idea de que no existe un ente superior que pueda determinar el bien y el mal en el conflicto que los aúna, es decir, los conflictos ecológicos. Este razonamiento parte de entender que el problema ambiental es percibido de maneras completamente distintas o incluso antagónicas, y es necesario una mediación diplomática en pos de generar un diálogo (Taipei Fine Arts Museum, 2020).

El título elegido fue “Tú y yo no vivimos en el mismo planeta”, lo que refleja las diferencias y los desacuerdos sobre lo que implica la crisis ecológica. Los encargados del trabajo curatorial fueron Bruno Latour y Martin Guinard, académicos franceses con miradas interdisciplinarias, quienes decidieron organizar la exhibición en cinco espacios (“planetas”) cada uno de ellos representando una visión del mundo y del problema ecológico. Dicho de otra manera, cada uno de estos espacios encarna una versión distinta del mundo, incluso en su representación y materialidad. De esta manera, las obras dialogan entre ellas, y reciben otra forma de ponderación en las páginas oficiales y publicidades del evento: no están agrupadas en una exhibición central sino que cada uno de estos “planetas” cuenta con obras destacadas por su representatividad de lo que el espacio al que pertenece significa. Estas obras destacadas dentro de sus “planetas” son las que se han elegido para este análisis.

Fernando Palma Rodriguez - *Xi mo matlazacan ce ce hce* (2006) - Preludio

La obra que no suele faltar en las publicidades del evento, redes oficiales y videos sobre la muestra es *Xi mo matlazacan ce ce hce*, de Fernando Palma Rodriguez, artista e ingeniero industrial mexicano de ascendencia nahua. Se trata de una instalación con escaleras de aluminio, cables y circuitos electrónicos con sensores, plumas y cartón (figura 11). Los sensores le permiten a la instalación moverse por sí misma dentro del espacio destinado a su ubicación, interactuando con el entorno y aquellos que estén cerca.

Estas dos esculturas mecatrónicas tienen en su parte superior las cabezas de animales —más exactamente coyotes— y las plumas ubicadas cerca de las cabezas parecen formar su pelaje. Estos son los únicos elementos que hacen referencia a lo



Figura 11: *Xi mo marlazacan ce cehce*, esculturas. Fuente: Ocula (2016).

natural, ya que el resto de la obra se compone de elementos que suelen ser usados en circuitos de producción o en la industria electrónica.

Ambas figuras son parte del Preludio de la

bienal, una suerte de recibidor dentro del museo que direcciona luego a los espacios propiamente destinados a los planetas en los que se divide la muestra. La sala destinada al Preludio contiene otras obras del artista, que también poseen movimientos mecánicos. Todas ellas contienen figuras de la cultura nahua (animales o seres de su mitología), usan elementos recogidos de la naturaleza (en este caso las plumas, pero también se encuentran minerales o restos de plantas) y enlazan a la cultura del artista con lo tecnológico, lo industrial, lo producido.

Chin Cheng-Te, Lee Chia-Hung, Lin Chuan-Kai, and Chen Yi-Chun - *Making Friends/ Fire* (2020) - Planet Security

Esta obra suele verse parcialmente en los actos publicitarios de la bienal, y es debido a que puede separarse en tres partes diferentes pero que dialogan entre ellas. Se trata de *Making Friends/Fire*, una instalación multimedia que reúne objetos y material audiovisual del periodo 1920-1990, durante el cual el Kuomintang (KMT, partido nacionalista de la República de China) gobernó dicho país y tuvo bajo estricta vigilancia a su población, en el marco de la Guerra Fría.

La obra es parte del “Planeta Seguridad”, segmento de la bienal que tiene como premisa la idea de que todas las personas que se sienten perdidas en la globalización podrían vivir mejor en un mundo alejado del resto de las personas y de otros organismos vivos que los que dependemos, en una especie de espacio seguro e supervigilado que les permita evitar la intromisión de los otros (Taipei Biennial, 2020).



Figuras 12 y 13: *Making Friends/Fire*, instalación y detalle. Fuente: Taipei Fine Arts Museum. 2021.

La primera parte de esta instalación consta de un monolito tallado, al que los artistas llamaron *The Cold Plum Fort—A Cold War Monument in Taiwan*, que refiere a un búnker de la Guerra Fría ubicado en la ciudad anfitriona de la bienal llamado de la misma manera. En segundo lugar, se encuentra una vitrina con forma de flor de cerezo (símbolo espiritual del gobierno de la KMT), en la cual se muestran objetos de la época y documentos oficiales, armas e insignias pertenecientes al KMT. Por último, se ven cinco televisores acomodados de forma tal que continúan la forma de pentágono de la flor de cerezo, y que muestran imágenes de propaganda y experiencias personales de la población, contraponiendo ambas

narrativas.

Toda la instalación se basa en las vivencias personales de las personas de Taiwán, mostrando sus pensamientos, visiones, sus objetos personales y otros objetos a los cuales temían. No se observa la presencia de objetos naturales, comidas, o la

participación de otras formas de vida más que humanas en los videos reproducidos. La obra se encuentra montada en una esquina iluminada del museo, los colores predominantes son blancos y neutros excepto en la exposición de los objetos personales de las personas, cuya vitrina se encuentra llena de colores vivos, provocando mayor cercanía con esas pertenencias que con el resto de la instalación.

Aruwai Kaumakan - *Vines in the Mountains* (2020) - Planet Terrestrial

La artista taiwanesa Aruwai Kaumakan pertenece a la tribu Paiwan, originaria del sur de la isla. Su obra *Vines in the Mountains* integra lanas, algodón, cobre, seda y cuentas de vidrio en una técnica de costura concéntrica que es tradición entre su tribu. Su regreso y reconexión con el arte *Lemikalik* (nombre que recibe la técnica descrita), fue el resultado de una catástrofe natural que afectó a su comunidad: el tifón Morakot llevó a los miembros de la tribu a relocalizarse en otro lugar y retomar estas prácticas ancestrales para reconstruir su aldea y construir nuevos lazos entre los afectados.

La obra consta de un entramado formado por los materiales, que genera una



Figuras 14 y 15 *Vines of the Mountains*, detalle. Fuente: Taipei Fine Arts Museum (2020).

especie de manto colorido que combina líneas geométricas y figuras amorfas. En la composición predominan los colores cálidos, y las texturas de los hilos usados (figuras 14 y 15). El resultado final pareciera un manto vegetal que se extiende de forma

irregular, como una enredadera (*vines*: enredadera). Las líneas rectas que interrumpen la lógica irregular del entramado generan una disrupción de aquello natural.

Es importante destacar que la instalación no es el resultado del trabajo único de la artista, sino que se trata de un trabajo colectivo de varias mujeres de la tribu: la propuesta de Kaumakan fue reunir a aquellas mujeres afectadas por el tifón para que, a través del *Lemikalik*, contaran sus historias personales de manera colectiva (Kaumakan, 2021). La obra es parte del Planeta Terrestre, en el cual la propuesta curatorial incluye aquellas obras que piensan a la tierra dentro de sus propios límites (Taipei Biennial, 2020).

Mika Rottenberg - *Cosmic Generator* (2017) - Planet Globalization

La obra destacada entre aquellas que pertenecen al Planeta Globalización es *Cosmic Generator*, del artista argentino Mika Rottenberg. Se trata de una obra audiovisual de casi 27 minutos, en las cuales vemos diferentes negocios o depósitos de productos manufacturados, con colores saturados y brillantes (figura 16), mientras la cámara viaja de uno a otro a través de túneles que cambian el color que los ilumina.



Figuras 16 (izquierda) y 17 (derecha): *Cosmic Generator*, escenas. Fuente: Vimeo (2022).

Durante el film, se observan mujeres solitarias dentro de espacios saturados de objetos, personas realizando tareas manuales, o personas vestidas para trabajar; todos ellos presentan gestos o posiciones de cansancio o hastío. En otras escenas, se ve una mano destrozando focos de luces de colores con un martillo (figura 17). Curiosamente, algunos de los negocios venden plantas, comidas o animales, sin embargo se trata de productos falsos, plásticos. Algunos de los personajes que vemos durante las primeras escenas, reaparecen luego servidos como platos de comida. Los sonidos de fondo se

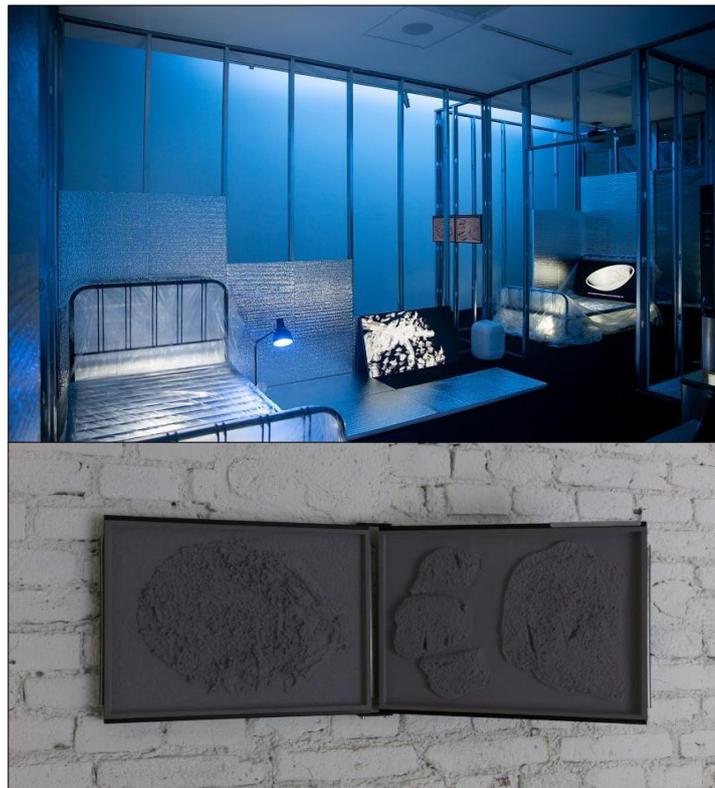
alternan entre relojes, ruidos de construcción o martillazos, ruidos de luces eléctricas y ruidos de vehículos.

La obra se centra en los objetos que vemos en los escaparates de cada escena. Las condiciones de trabajo que se muestran también invitan a la reflexión, no sólo sobre las cadenas globales de valor que participan de la manufactura de los productos a la venta, sino también sobre el último eslabón del proceso: el consumo masivo y las condiciones laborales de las personas, las que finalmente son productos también.

La obra se encuentra dentro del Planeta Globalización. Según la propuesta curatorial, la globalización debía modernizar el planeta para que todos pudieran vivir en un único mundo global, pero el cambio climático y las desigualdades socavaron ese deseo, y el resultado no es un mundo ideal del que queramos formar parte (Taipei Biennial, 2020).

Femke Herregraven - *Corrupted Air* (2018) - Planet Scape

La obra elegida para representar al Planeta Escape es la instalación de la artista holandesa Femke Herregraven, *Corrupted Air*. Se trata del armado de habitaciones a modo de búnker, preparados para la supervivencia de una persona y equipados con todos los muebles y dispositivos necesarios para tal fin (figura 18). Los objetos dentro de la habitación se encuentran recubiertos de plásticos o se encuentran sin ensamblar, la iluminación proviene de pocas luces, generando un ambiente oscuro.



Figuras 18 y 19: *Corrupted Air* y detalle. Fuente: Future Gallery (2018).

Destacan tres elementos decorativos dentro de la misma obra: son cuadros que muestran los fósiles de tres animales extintos (figura 19). Por lo demás, no se observan seres vivos ni alusión a otros organismos, como comidas o plantas.

El Planeta Escape representa una alternativa para quienes puedan costear una huída cuando la tierra deje de ser habitable. La premisa fundamental de este Planeta es que, ya sea escapando hacia otro mundo o generando espacios que no se vean afectados por las catástrofes derivadas del cambio climático, la solución se reserva a unos pocos, mientras el grueso de los habitantes de la Tierra es dejada a su suerte frente a las consecuencias del trato actual al ambiente (Taipei Biennial, 2020).

Navine G. Khan-Dossos - *The School of Earthquake Diplomacy* (2018) - Planet with Alternative Gravity

La última obra que se analizará correspondiente a la Bienal de Taipei es *The School of Earthquake Diplomacy*, que se emplaza en la entrada al Planeta con Gravedad Alternativa. Se trata de una pintura a la témpera con un diseño similar a un mandala, que entrelaza colores, formas y texturas de forma concéntrica.

La autora de la obra es la artista griega Navine Khan-Dossos, quien basó su diseño en los vectores producidos por los sismógrafos durante los terremotos de Grecia y Turquía en el año 2009, eventos que son el disparador del artefacto visual. Los vectores se repiten en el diseño, formando patrones y símbolos que se acomodan alrededor de un centro, el cual simboliza el epicentro de un sismo (Taipei Biennial, 2020).

El concepto detrás del trabajo es representar en cada una de las capas de patrones superpuestas, las instancias de diálogo y la cooperación entre distintos actores para superar las consecuencias de estos terremotos. De esta manera, cada fracción del círculo es parcialmente cubierta por una nueva porción, con un nuevo diagrama geométrico. El resultado final incluye el trabajo de varios artistas, quienes pintaron cada una de las capas que se superponen.

En la obra no se observan formas que representen ningún ser vivo, elemento de la naturaleza o que remitan al ambiente de forma figurativa o explícita. No predomina ningún color en particular; por el contrario, la obra resulta por demás llamativa debido a la variedad de tonos y colores que forman parte de ella.



Figura 20: *The School of Earthquake Diplomacy*, témpera sobre papel. Fuente: Taipei

El Planeta con Gravedad Alternativa, sector al que esta pintura da la bienvenida, refiere a un momento más que a un lugar, como los demás planetas. La premisa que le da origen es que todos vivimos en un mundo diferente de aquel en el que viven los demás, nuestra forma de entenderlo y vivirlo lo vuelven único, y nos sentimos atraídos o repelidos por los planetas de las otras personas; sin embargo, las condiciones actuales ameritan una conexión entre todos, poner en sintonía nuestras experiencias en pos de encontrar alternativas viables (Taipei Biennial, 2020).

NARRATIVAS VISUALES: QUEBEC Y TAIPEI

Habiendo trabajado sobre el contenido de las obras ponderadas de cada bienal, ya podemos observar algunas similitudes y diferencias entre ambos casos, que nos permitirán conocer mejor las narrativas visuales propuestas en uno y otro.

Teniendo en cuenta que el análisis se hará sobre dos ejes antes mencionados, lo primero que se observar  es la presencia de sujetos en las obras. En cada uno de los casos encontramos dos obras que presentan humanos o figuras representativas, sin embargo las formas de representar a las personas difieren sustancialmente de una bienal a otra. Para el caso quebequense, tanto en *Cit  Laboratoire* como en las obras de Meryl McMaster, las personas aparecen en conexión con el ambiente circundante. La instalación en el laboratorio incluye pequeñas personas y la ciudad se piensa como un habitáculo para ellos. Incluso se los representa vestidos, en comunidad, realizando

acciones diarias; lo que se muestra es un estado de las personas similar a la vida real, pero en la escala que una instalación de las características planteadas lo permita. El caso de las fotografías lleva este vínculo con el ambiente incluso más allá. Las mujeres retratadas se observan en plena conexión con su alrededor: poseen elementos que han recolectado de la naturaleza, y se encuentran sumergidas en el bosque de manera natural, perteneciendo a su entorno.

Muy distintas son las representaciones de las personas en las obras ponderadas de la bienal de Taipei. En el primer caso, *Cosmic Generator*, las personas no solo se encuentran en escenarios repletos de elementos manufacturados, muy lejanos a escenarios naturales, sino que se encuentran enajenados y disociados hasta de ellos mismos. Cuando los personajes interactúan con los objetos, el entorno, o incluso entre sí, lo hacen de forma mecánica, sin expresar emociones, hasta el punto final que resultan presentados como objetos o como alimentos. El segundo caso que presenta a personas es la instalación *Making Friends/Fire*, donde las personas retratadas en los films también se encuentran enajenadas en el marco de la persecución y el control que la KTM ejercía sobre la población. Si bien se presentan pertenencias de personas, conocer el contexto en el cual esos objetos fueron usados les otorga un significado diferente: ya no son los objetos elegidos por las personas sino que son elementos de adoctrinamiento y manipulación por parte del aparato estatal.

Dentro del mismo eje de análisis, otra de las dimensiones que dan forma a las narrativas visuales es el tratamiento de la naturaleza, el ambiente y otras formas de vida natural. Las obras difieren mucho en el tratamiento sobre esta dimensión, sin embargo puede percibirse cierta tendencia en uno y otro caso. Empezando por la muestra canadiense, podemos ver que tres de las seis obras muestran escenarios naturales o representaciones directas de “lo natural”: *Time’s Gravity/Dream Catcher*, *Double Trouble* y *The Sound of Icebergs* nos llevan directamente al plano de la naturaleza². Incluso la instalación de Daniel Corbail, siendo una construcción artificial creada para vivir disociado de la naturaleza que lo rodea, presenta espacios destinados al crecimiento de áreas verdes, zonas de reutilización de agua, y figuras de árboles y plantas bajas. Por el contrario, las obras restantes nos llevan hacia el otro extremo: son

² En el caso de la obra de Michael Flomen, *Double Trouble*, es necesario leer los comentarios anexos a la obra para visualizar la conexión entre la fotografía y la naturaleza.

materiales industriales que se reutilizan, no con la intención de generar espacios para el habitar de los organismos vivos, sino como máquinas autónomas que, pudiendo interactuar o no con su entorno, parecen estar desconectados de él. La obra de Kristof Kintera representa en este punto un intento de traer la naturaleza al artefacto visual; como se dijo anteriormente, la disposición de los elementos electrónicos recrean naturalezas. Sin embargo, el resultado final de la obra no remite a un organismo vivo sino a una masa amorfa que es el producto de los desechos y el consumo irresponsable de componentes electrónicos.

Por su lado, la bienal taiwanesa no nos presenta de forma directa ningún escenario natural, sino más bien predominan las instalaciones que muestran espacios contruídos por el hombre, artificiales. Los espacios habitacionales se encuentran muy presentes en los artefactos visuales presentados: desde habitaciones, vitrinas, comercios, construcciones, todos los artefactos se conectan más con la urbanidad que con espacios abiertos o naturales. Incluso, si se quiere, en la representación de animales que proponen las esculturas de Fernando Palma Rodriguez la vinculación entre el mundo natural y el objeto presentado se siente lejana, siendo que los materiales naturales utilizados se usan sobre herramientas, elementos de líneas duras que no tienen ningún parecido a un cuerpo animal. De esta manera, el artefacto que más cercano a la idea de naturaleza se percibe resulta ser el de la artista taiwanesa Aruwai Kaumakan, que sin embargo no presenta formas vivas de manera figurada, sino que se siente orgánica por sus formas irregulares y las texturas que posee.

El segundo eje de análisis se realiza sobre los materiales utilizados para la creación de los artefactos visuales. Si bien existe una multiplicidad de soportes en las obras presentadas, existe una tendencia patente a la incorporación de materiales industriales, electrónicos y no orgánicos en las composiciones. Empezando por la bienal canadiense, cuatro de las seis obras seleccionadas incorporan materiales eléctricos o electrónicos; las dos que no las muestran directamente son fotografías, por lo que lo electrónico resulta el medio por el cual se llega a la obra. Por su parte, la Bienal de Taipei tiene una obra que escapa por completo a esta lógica: el entramado de *Vines of the Mountains* no presenta materiales de este tipo ni se encuentra producida de manera similar al resto. Otra de las obras que no parece tener una conexión directa con los materiales eléctricos/electrónicos es *The School of Earthquake Diplomacy*, sin embargo

la base de los patrones usados proviene, como se dijo anteriormente, de los vectores graficados por un sismógrafo.

Dicho lo anterior, existe una diferencia fundamental en la forma de presentar el uso de estos materiales en ambas bienales, y es que, en el caso quebequense, en dos oportunidades los materiales electrónicos se presentan sin conexión con lo humano o lo natural. Tanto *Postnaturalia* como *Solar Symphony 10* no tienen dentro del artefacto visual por sí mismo ninguna vinculación a la mano humana que les da forma, sino que más bien remiten a un momento en el que, sin presencia del hombre, los materiales pasan a ser parte de un paisaje post humano. Esta narrativa no se encuentra presente en las obras de la Bienal taiwanesa, dado que el recurso de lo electrónico está directamente vinculado a las personas, significan el medio que los hombres tienen para contar algo a través de ellos, no como un estado final sino como una herramienta en una sociedad humana todavía presente.

Articulando lo presentado con el concepto de narrativa visual, podemos ver que las obras seleccionadas construyen narrativas visuales que no piensan al ambiente de la misma manera, ni encaran la relación con las sociedades del mismo modo. En principio, se ve cierta tendencia de la bienal de Taipei hacia una crítica de los modelos de desarrollo que llevaron al planeta hasta este punto. Desde la propuesta curatorial de separar la muestra en planetas incompatibles entre sí queda claro que las posturas sobre la relación de la humanidad con el ambiente son tan disímiles que resultan incompatibles. La narrativa propone que el estado actual del ambiente resulta de los patrones de producción y consumo, que afectan y afectaron las dimensiones culturales y políticas, y que llegado un punto no presentan otra salida que la catástrofe natural, como indican las obras de Aruwai Kaumakan, Femke Herregraven y Navine Khan-Dossos³.

Por su lado, la bienal canadiense parece construir su vinculación con el ambiente a través de una narrativa que reafirma que un vínculo sano entre las dinámicas actuales de consumo y el ambiente es posible, como se deja entender de las instalaciones de Daniel Corbail, Meryl McMaster, Michael Flomen y Carolige Gagné. La narrativa visual reivindica el ambiente como *paisaje*, como objeto decorativo, como algo bello y

³ Making Friends/Fire también puede entenderse como parte de los artefactos visuales que muestran un tipo de realidad no deseada, pero en este caso la realidad se produce por decisiones políticas más que por la acción de los hombres sobre la naturaleza.

no problemático. Lo natural, otras formas de vida e incluso la humanidad se insertan en el ambiente como visitantes; la obra principal de esta bienal ubica al hombre como espectador de lo natural, de algo que puede reconstruir por medio de la tecnología, incluso cuando la variedad en lo que respecta a la naturaleza ya no existe dentro del espacio habitado.

Si pensamos estas narrativas a través del concepto de Antropoceno, queda claro que la posición de la Bienal de Quebec resulta mucho menos crítica de la responsabilidad de los hombres sobre el estado actual del ambiente. La narrativa visual construida recrea una vinculación ingenua de ambas esferas, que no se interroga sobre los efectos que la continuación de este tipo de vínculos sobre el estado del ambiente. Más bien, invita a pensar a lo natural como algo bello, digno de ser visto y valorado, pero sin detenerse a pensar si las dinámicas humanas actuales representan un peligro para esa belleza. Por el contrario, Taiwán se pregunta sobre el accionar de los hombres sobre la naturaleza, y responde de forma crítica a través de las instalaciones que presenta su bienal. Dos de sus obras se exhiben críticamente y de forma directa sobre las consecuencias de los patrones actuales de producción y consumo y los destinos a los que se llegará de no modificarlos: *Corrupted Air* y *Cosmic Generator* son los artefactos visuales que inclinan la balanza para realizar esta afirmación, dado que el peso que tienen en la construcción de la narrativa visual de la bienal no encuentran correspondencia con ninguna de las obras presentadas en Quebec.

CONCLUSIONES

Este trabajo representa un primer acercamiento al entendimiento de las narrativas visuales sobre la relación sociedad-naturaleza formadas a partir de bienales. El alcance del análisis se circunscribe a los casos seleccionados, lo que nos provee de un primer vistazo sobre las dinámicas de construcción de narrativas que queda abierto a una investigación más ambiciosa y exhaustiva. Dicho lo anterior, existen conclusiones que pueden derivarse de lo observado sobre las narrativas visuales y las propuestas curatoriales en términos más generales.

Lo primero que salta a la vista al analizar las bienales de manera general, son las posturas que toman frente a lo local/global. El encuentro entre estas dos dimensiones es precisamente lo que una bienal propone; dado que son eventos de gran envergadura

dentro del mundo del arte, pretenden ser una ventana local para mostrar lo que ocurre dentro de las disciplinas artísticas de forma mundial (Kompatsiaris, 2017), sobre todo teniendo en cuenta que el tema elegido en estos casos (la relación sociedad-naturaleza) posee una presencia mundial y transnacional. Sin embargo, la bienal de Quebec resulta mucho más concentrada a nivel local que la de Taipei, priorizando a artistas quebequenses y proponiendo que ciertos espacios claves dentro la ciudad alojen intervenciones artísticas, en el marco de la bienal.

En cuanto a lo que las narrativas propuestas en uno y otro caso nos dejan ver, existe una diferencia fundamental a la hora de abordar la relación humana con el ambiente de manera visual. Encontramos que la bienal taiwanesa construye una narrativa visual crítica al antropocentrismo que rige la relación hombre-ambiente, mostrando los procesos de producción y los hábitos de consumo desde una posición crítica y que escinde al hombre de sus entornos, volviéndolos parte de esos procesos. Por este motivo, se sostiene que por más que en la bienal quebequense se muestran figuras humanas en comunión con el ambiente o los espacios naturales que lo rodean, lo hacen sin tener un entendimiento de los procesos humanos sobre los mismos, no parecen atestiguar las implicancias de la actividad de los hombres sobre los ecosistemas, sino que proponen una mirada *naif* de lo que significa la relación entre los humanos y el ambiente, siempre pensando este último en función de las necesidades de los primeros, o simplemente como un entorno inmutable y escindido del comportamiento depredador de los hombres.

Resulta curioso que, en lo que respecta a los materiales usados para materializar las narrativas, ambas bienales incorporan descartes eléctricos y electrónicos en las obras que eligen para su representación. Los artistas parecen estar conscientes de la omnipresencia de este tipo de objetos y traen a los artefactos visuales algunas partes de ellos. En aquellas instalaciones que presentan estos objetos como la obra en sí (*Postnaturalia, Xi mo matlazacan ce cehe*), se deja ver una invitación a la reflexión crítica que se entrecruza con la manera de pensar a estos materiales como una nueva capa del paisaje. Otras veces, forman parte de una instalación mediada por ellos, como puede ser el caso de *The Sound of Icebergs, Solar Symphony 10, Cosmic Generator* o *Making Friends / Fire*, en los que el protagonismo de los artefactos eléctricos es un medio para mostrar un producto audiovisual. De cualquier manera, gran parte de las

obras presentadas no existiría como tal sin la incorporación de estos materiales a la bienal. Esta situación nos dice algo sobre la forma de pensar en arte en las últimas décadas, dimensión en la que también resulta indiscutible la conquista de estos espacios por las nuevas tecnologías.

Por último, resulta interesante remarcar que en ninguna de las obras destacadas en ambos casos de estudio se hace alusión directa a las problemáticas ambientales a las que la humanidad se enfrenta actualmente. Si bien las propuestas curatoriales —en el caso de Taipei más pronunciadamente— buscan alertar sobre el estado actual del ambiente e invitar a la reflexión, no mencionan ni ahondan en las causas que llevan a esta situación, sino que se enfocan en las consecuencias que conllevan las dinámicas actuales de producción o en las alternativas posibles para la relación hombre-ambiente detrás de estos procesos (de todas maneras, esta invitación a pensar en las alternativas se muestra sin una propuesta de los caminos posibles para torcer el rumbo de la crisis climática o al menos una revisión crítica de lo andado hasta este momento).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arias Maldonado, Manuel. 2016. "El giro antropocénico. Sociedad y medio ambiente en la era global". *Política y Sociedad*, 53(3): 795-814.
- Berents, Helen, y Duncombe, Constance. 2020. "Introduction: Violence, Visuality And World Politics". *International Affairs* 96 (3): 567-571.
- Bleiker, Roland. 2001. "The Aesthetic Turn In International Political Theory". *Millennium: Journal Of International Studies* 30 (3): 509-533
- Bleiker, Roland. 2009. *Aesthetics And World Politics*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Bleiker, Roland. 2015. "Pluralist Methods For Visual Global Politics". *Millennium: Journal Of International Studies* 43 (3): 872-890.
- Bleiker, Roland. 2018. *Visual Global Politics*. London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Callahan, William A. 2020. *Sensible Politics*. New York: Oxford University Press.
- Campbell, David. 2003. "Cultural Governance And Pictorial Resistance: Reflections On The Imaging Of War". *Review Of International Studies* 29 (S1): 57-73.

- Campbell, David. 2011. "From Absence to Absence: The Visual Culture of the "War on Terror". *E-International Relations*: 1-3.
- DiFrancesco, Darryn Anne, y Young, Nathan. 2010. "Seeing climate change: the visual construction of global warming in Canadian national print media". *Cultural Geographies* 18 (4): 517-536.
- Eschenhagen, María Luisa. 2007. "Las cumbres ambientales internacionales y la educación ambiental". *OASIS*, 12: 39-76.
- Inoue, Cristina, y Moreira, Paula. 2017. "Many worlds, many nature(s), one planet: indigenous knowledge in the Anthropocene". *Revista Brasileira de Política Internacional*, 59: 1-19.
- Kirkpatrick, Erika. 2015. "Visuality, Photography, And Media In International Relations Theory: A Review". *Media, War & Conflict* 8 (2): 199-212.
- Kompatsiaris, Panos. 2017. *The Politics of Contemporary Art Biennials: Spectacles of Critique, Theory and Art*. New York: Routledge.
- Merlinsky, Gabriela, y Serafini, Paula. 2019. "Arte y resistencias al extractivismo en Argentina. Lenguajes para defender y reinventar lo común". *Ecología Política*, 57: 81-85.
- Moore, Jason W. 2016. "El fin de la naturaleza barata: o cómo aprendí a dejar de preocuparme por 'el' medioambiente y amar la crisis del capitalismo". *Relaciones Internacionales*, 33: 143-174.
- Morris, Hannah. 2018. "A Manifesto for Media in a Warming World". *Media Theory* 2 (2): 245-257.
- Muscat, Murcie. 2020. "The Art of Diplomacy: Museums and Soft Power". *E-International Relations*: 1-4
- Plumwood, Val. 2009. "Nature in the Active Voice". *Australian Humanities Review* (46).
- Rivera, A., Movalia, S., Pitt, H. y Larsen, K. (23 de Diciembre de 2021). Preliminary 2020 Global Greenhouse Gas Emissions Estimates. Rhodium Group.

- Romero, Belén, y Vindel, Jaime. 2020. "La Ecología Política De Las Imágenes: Culturas De La Energía Y Ecologías Descoloniales". *Re-Visiones* 10.
- Saguier, Marcelo. 2019. "Narrativas Visuales De La Crisis Ecológica Global". En *El Futuro: Miradas Desde Las Humanidades*, 202-217. Buenos Aires: UNSAM Edita.
- Shapiro, Michael. 1990. "Landscape and Nationhood". En *Methods and Nations, Cultural Governance and the Indigenous Subject*, 97-129. Londres y Nueva York: Routledge.
- Sylvester, Christine. 2009. *Art/Museums. International Relations Where We Least Expect It*. New York: Routledge.
- Vargas-Alzate, Luis, y Velázquez, José Manuel. 2014. "El surgimiento de la política global ambiental". *OPERA*, 15: 107-125.
- Yanes Cordoba, Victor. 2007. "La Narrativa Visual Como Metodología Del Sentido". *Arteterapia* 2: 233-246.
- Yeoh, Brenda. 2017. "Museums and the cultural politics of displaying the nation to the world". *Identities: Global Studies in Culture and Power* 24 (1): 48-54.

FUENTES

- Caroline Gagné. The sound of the Icebergs. <https://carolinegagne.ca/en/projects/41294/le-bruit-des-icebergs#prettyPhoto>
- Distopia. Bienal de Taipei. <https://distopia.com.mx/blog/429/12%C2%AA-BIENAL-DE-TAIPEI>
- <https://universes.art/es/bienal-taipei/2020>
- Ikon Gallery. Kristof Kintera. https://www.youtube.com/watch?v=r9e9x4ruKzE&ab_channel=IkonGallery
- Manif d'art. Archives. <http://archives.manifdart.org/manif9/>

Manif d'art 9. La biennale de Québec en image.
https://www.youtube.com/watch?v=O3wdd2oMXwI&ab_channel=Manifd%27art-LabiennaledeQu%C3%A9bec

Musée National des Beaux Arts du Québec. Página Oficial.
<https://www.mnbaq.org/en/exhibition/manif-d-art-9-the-quebec-city-biennial-1268>

Ocula Magazine. 12th Taipei Biennial.
<https://ocula.com/magazine/features/12th-taipei-biennial/>

Taipei Biennial. Official Website. https://www.taipeibiennial.org/2020/en-US/Online/Watch_List

Taipei Fine Arts Museum. Official Channel
https://www.youtube.com/watch?v=Ot8QHCikGXM&ab_channel=%E8%87%BA%E5%8C%97%E5%B8%82%E7%AB%8B%E7%BE%8E%E8%A1%93%E9%A4%A8TaipeiFineArtsMuseum

Taipei Fine Arts Museum. Biennial 2020.
https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=677&ddlLang=en-us

Taipei Fine Arts Museum. Aruwai Kaumakan Interview.
https://www.youtube.com/watch?v=bjW_g_F4xYc&ab_channel=%E8%87%BA%E5%8C%97%E5%B8%82%E7%AB%8B%E7%BE%8E%E8%A1%93%E9%A4%A8TaipeiFineArtsMuseum

Vimeo. Cosmic Generator, by Mika Rottemberg. <https://vimeo.com/715671304>