

# La Bienal de Venecia y sus ciudades

Anita ORZES

Università Ca' Foscari, Venecia  
anitaorzes@libero.it

Recibido: 21-01-2014

Aceptado: 06-10-2014

## RESUMEN

La Bienal de Venecia es la primera exposición internacional de arte contemporáneo con frecuencia bienal y la única que sigue manteniendo la clásica estructura de los pabellones nacionales. Antoni Mundatas con *On Translation: I Giardini*, proyecto presentado en la misma Bienal en 2005, no solo critica dicha estructura, juzgándola obsoleta, sino define la exposición internacional como una “microciudad donde la historia queda reflejada en los detalles de su planificación”. Los puntos analizados por Muntadas permiten estudiar esta microciudad (el núcleo original de los *Giardini di Castello* y su desarrollo urbanístico que llegó a englobar los *Sestieri* y las islas de la laguna) y demostrar como la Bienal es efectivamente una ciudad, cuya evolución urbanística corresponde con un canon preciso, el de la ciudad medieval y, sucesivamente, el de la ciudad moderna.

**Palabras clave:** Bienal de Venecia, pabellón español, pabellones nacionales, *I Giardini di Castello*, Antoni Muntadas, *On Translation: I Giardini*, la ciudad medieval, la ciudad moderna, Leonardo Benevolo, Italo Calvino.

## Venice Biennale and its Cities

## ABSTRACT

The Venice Biennale is the first exhibition of contemporary art that takes place every two years and the only one that still preserves the classic division into national pavilions. Antoni Mundatas with *On Translation: I Giardini*, a project presented in 2005, not only criticizes this division, judging it obsolete, but also defines the international exhibition as a “microcity where history is reflected in the details of its planning”. The issues analyzed by Muntadas allow to study this microcity (the original core of the *Giardini di Castello* and its urban development that reached out to the *Sestieri* and the isles of the lagoon) and demonstrate how the Biennale is a city in itself, whose urban evolution is linked to a precise canon – that of medieval cities and, afterwards, of the modern city.

**Key words:** Venice Biennale, spanish pavilion, national pavilions, *I Giardini di Castello*, Antoni Muntadas, *On Translation: I Giardini*, Medieval city, Modern city, Leonardo Benevolo, Italo Calvino.

### *I mille volti della città*

Italo Calvino sostiene que la ciudad es un conjunto de cosas: memoria, deseos y signos de un lenguaje. Es un lugar de intercambio, no solamente de mercancías, sino de palabras, de deseos y de recuerdos<sup>1</sup>. Marc Augé, sin desmentir la afirmación de Calvino, añade que es un no-lugar<sup>2</sup>, un sitio para no estar, construido por el arquitecto y el urbanista y transformado en un no-lugar por la gente.

Estas dos tesis demuestran cómo la ciudad es el más complejo de los libros de Historia: un texto cuya lectura resulta difícil por la complejidad de los mensajes, la polisemia de las partes<sup>3</sup>, las distintas habilidades y los diferentes códigos de los posibles lectores.

Antoni Muntadas desafía esta compleja lectura con *On Translation: I Giardini*, proyecto presentado en 2005 en la 51ª Bienal de Venecia, donde enlaza la trama histórico-literal de la Bienal con la urbana.

El objetivo de este ensayo es utilizar este proyecto para estudiar la microciudad creada por la Bienal de Venecia, en el núcleo original de *I Giardini di Castello*, y su desarrollo urbanístico, que llegó a englobar los *Sestieri* y las islas de la laguna.

El punto de partida será *On Translation*<sup>4</sup>: *I Giardini*, donde el pabellón español se transforma en una compleja metáfora de lo que, según Muntadas, es hoy en día la Bienal de Venecia: una estructura jerárquica que sitúa los países histórica y políticamente importantes en una posición privilegiada, que conservan sin necesidad de legitimarla, y los países históricamente pobres en una posición de desventaja y en lugares alejados de los flujos de gente que va a visitar la Exposición Internacional de Arte.

El artista catalán articula el pabellón nacional según la misma estructura de la Bienal; es decir, reúne bajo su ala toda una serie de sedes internacionales, desde Bogotá (*On Translation: El aplauso*) a Corea del Sur (*On translation: Listening*) y hasta Nueva York (*On Translation: The Bank*).

La arquitectura del pabellón ayuda a la organización en dos espacios distintos: en el núcleo central se sitúan *On Translation: Stand By* y *On Translation: I Giardini*, las obras que se relacionan directamente con la crítica hecha. En las capillas<sup>5</sup> que

<sup>1</sup> CALVINO Italo, *Le città invisibili*, Einaudi, Turín, 1972, p.18.

<sup>2</sup> AUGÉ Marc, *Non-Lieux*, Seuil, París, 1992.

<sup>3</sup> AMENDOLA Giandomenico, "La ciudad como museo viviente" en *La Ciudad Postmoderna. Magia y Miedo de la Metrópolis Contemporánea*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, p. 234.

<sup>4</sup> *On Translation* corresponde a una serie de trabajos y proyectos artísticos empezados en 1995. No está concluida y se enriquece con el tiempo, su evolución depende de los estímulos que rodean al artista. Son trabajos complementarios que dan continuidad a un tema amplio: la comunicación, la cultura de nuestro tiempo y el papel del arte en la sociedad contemporánea. En cada proyecto se mantiene el título en inglés como una forma global de comunicación y añade siempre un subtítulo que define su intención y su especificidad como "filtro" de traducción. El subtítulo mantiene la lengua del contexto con el cual se relaciona: inglés, francés, italiano, español, catalán etc.

<sup>5</sup> A la izquierda, *On Translation: On View*, *On Translation: Warning*, *On Translation: The Interview*, *On Translation: The Internet Project*; a la derecha, *On Translation: Listening*, *On Translation: El aplauso*; en la sala perpendicular al núcleo central, *On Translation: La mesa de negociación II*, *On Translation: The Bookstore* y *On Translation: The Bank*.

lo rodean se exponen todos aquellos trabajos que afirman la internacionalidad de la arquitectura nacional<sup>6</sup>.

Como ya se ha dicho, las obras situadas en el área central del pabellón son las que demuestran lo acertado de la dura crítica a la institución que rodea el pabellón y en la que él mismo está actuando. *On Translation: Stand By* quiere mostrar el primer contacto que las personas pueden establecer con espacios culturales o religiosos, oficinas de inmigración y aeropuertos: una larga espera antes de conseguir entrar en el lugar deseado; espera caracterizada iconográficamente por largas hileras que constituyen el primer contacto visual con los distintos escenarios<sup>7</sup>.

Esta situación de espera ha sido recreada literalmente en *On Translation: I Giardini*, que se transforma en un vestíbulo que evoca las salas de espera y tránsito de los aeropuertos con sus hileras de bancos, monitores y pantallas de publicidad luminosa. Un módulo rectangular, que cruza diagonalmente el espacio, constituye un “banco de datos”: por un lado, recoge las fotografías, antiguas y contemporáneas, de los pabellones de los países participantes e información acerca de su historia; por otro lado, un listado con los nombres de los países, que no se corresponde con los que figuran en las imágenes, sino con los excluidos en esta 51ª edición.

Como ya veremos, las críticas y los puntos débiles identificados por Muntadas son los que permiten demostrar cómo la Bienal es efectivamente una ciudad, cuya evolución urbanística se corresponde con un canon preciso, el de la ciudad medieval y el de la ciudad moderna.

### La microciudad de *I Giardini di Castello*

Antoni Muntadas participó en la Bienal de Venecia, por primera vez, en 1976, con motivo de la exposición *España Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*. En este primer contacto *I Giardini* atrajeron su atención; los identifica como un “jardín amable”, una “microciudad donde la historia queda reflejada en los detalles de su planificación”<sup>8</sup>: posee su propio urbanismo y organización territorial. Los órdenes y estilos arquitectónicos de los pabellones reflejan el gobierno del país y la época en la que fueron edificados.

<sup>6</sup> Para una descripción detallada del pabellón, véase BONET Eugeni, “Pabellón On Translation” en *On Translation : I Giardini, Stand by, Listening, Warning, La mesa de negociación II, On view, The Interview, The Bookstore, El aplauso, The Internet Project, The Bank*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2005, pp. 386-429.

<sup>7</sup> En las fotografías todos los lugares son visualmente reconocibles: la sala de espera de un aeropuerto, la arquitectura de The Museum of Modern Art de Nueva York o las columnas de la imponente Basílica de San Marco. Lo interesante es que Muntadas quiere que la institución de la que está hablando sea reconocible: retrata a la gente mientras espera entrar en el MoMA y elige la cara del edificio que reafirma su identidad a través de un cartel que subraya que aquél es uno de los más importantes museos americanos y no una institución de arte cualquiera. Según el mismo principio, decide retratar las columnas de la Basílica de San Marco y no las de una menos conocida, aunque importante, iglesia veneciana, como si quisiera afirmar que la gente está allí esperando porque es “aquella” basílica y no se puede volver a casa, después de una visita a la *città del Doge*, sin haber admirado sus preciosos mosaicos con las historias del Nuevo y del Antiguo Testamento.

<sup>8</sup> MUNTADAS Antoni, “Notas, noviembre 2004” en *On translation... ob. cit.*, p. 140.

El proyecto presentado en 2005 se relaciona con esta primera experiencia y en él encontramos su habitual manera de trabajar, es decir, escuchar “los ecos del lugar”<sup>9</sup>. Capta el sentido del lugar no como un hecho físico y geográfico, sino como una herencia histórica, cultural, política y social; un conjunto antropológico mucho más amplio de lo que es el simple aspecto estético. Actúa como un filtro traductor: estudia, interpreta y luego ofrece su lectura. En *On Translation: I Giardini*, tras el estudio de la topografía del perímetro original de la Bienal, los cambios que tuvieron lugar en el mismo y la historia de cada pabellón, desarrolla su pensamiento crítico y lo difunde organizando una compleja instalación.

Según el artista, la estructura de *I Giardini* para acoger arte está superada<sup>10</sup> y la idea del pabellón como representación de un país es obsoleta<sup>11</sup>. El discurso que respalda esta tesis se desarrolla a lo largo de tres ejes: la historia de la Bienal de Venecia, la estructura topográfica de *I Giardini di Castello* y la existencia de los pabellones nacionales.

El análisis de los planos de las últimas décadas de la Bienal demuestra cómo la manifestación se desarrolla no sólo en *I Giardini di Castello* y en el *Arsenale*: todo el territorio urbano de la laguna veneciana y las islas adyacentes se ve involucrado. Están los históricos pabellones -Francia, España, Alemania, Bélgica y Estados Unidos-, que se sitúan en el recinto de *I Giardini* y otros que, por la saturación del mismo, se dispersan por la ciudad lagunar. Entre éstos se citan el pabellón de Singapur, que en 2001 se ubicó en la Scuola di Santa Maria Appolinia, siendo en 2003 la Fondazione Ugo e Olga Levi la que lo alojó temporalmente; o el pabellón de Taiwán, que desde 2001 posee su sede fija en el Palazzo delle Prigioni. Emblemático es el caso del pabellón latinoamericano, que se desplaza de la periferia al centro: en 2001 se sitúa fuera de la laguna, en el Istituto Italo-Latino Americano per la Cultura e le Arti Visive de Treviso, posición desfavorable para su disfrute, y en 2005 se instala en el Instituto

<sup>9</sup> MARCHÁN FIZ Simón, “Una mirada nómada al paisaje de los medios” en MERCADER Antoni (coord.), *Proyectos MUNDATAS Projects*, Madrid, Fundación Telefónica, 2000, pp. 14-26. Simón Marchán Fiz sostiene que los procedimientos y las formas de trabajo a través de los cuales Muntadas lleva a cabo sus proyectos dependen, en gran medida, de las circunstancias que lo rodean. Éstas se convierten en parte integrante de la obra en curso.

<sup>10</sup> JARQUE Fietta, “Dos españolas al timón de la Bienal de Venecia” en *El País*, *Babelia*, 9 de marzo de 2005. En la entrevista Rosa Martínez define la Bienal de Venecia como “(...) el paradigma de la convivencia de los modelos de entender la nacionalidad hoy (...) es una construcción que corresponde a un cierto modelo ideológico de cómo se entendían las nacionalidades a finales del siglo XIX”.

<sup>11</sup> Entre los críticos y comisarios que sostienen que la estructura de la Bienal de Venecia es obsoleta se citan Estrella de Diego, Lawrence Alloway, Carolina A. Jones y Elena Filipovic. De este grupo se diferencia Daniel Birbaum, que la defiende sosteniendo que se sigue manteniendo así por motivos históricos, logísticos, financieros y porque es lo que hace “típica” Venecia. Véase DE DIEGO Estrella (coord.), *Viaje a Venecia/A journey to Venice* (4ª Bienal de Venecia, Pabellón de España), Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2001, pp. 12-19; JONES Caroline A., “Biennial Culture: A Longer History” en *The Biennial Reader*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2010, p. 82-83; ALLOWAY Lawrence, *The Venice Biennale, 1895-1968: from salon to goldfish bowl*, Greenwich (Connecticut), New York Graphic Society, 1968, pp. 12-29; FILIPOVIC Elena, “The Global White Cube” en *The Manifesta decade: debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*, MIT Press, Cambridge, 2005, pp. 63-84; BUCK Louisa, “Not every artist who is new or who is doing something fresh and interesting is 27 years old” en *The Art Newspaper*, What’s On, n° 23, junio 2009, p. 3.

Veneto di Scienze, Lettere e Arti, en el Sestier de San Marco. Aunque no esté dentro del privilegiado perímetro, esta posición le permite una visibilidad mayor respecto a la de 2001. Finalmente, en 2009 se le concede un espacio en el Arsenal<sup>12</sup>.

El fenómeno de la abundante presencia de los pabellones satélites tiene una causa y una consecuencia. Por una parte, el histórico modelo impuesto por la Bienal parece afirmar que “quien no tiene un pabellón en la Bienal no es un país”<sup>13</sup>, transformándose así en una “maquinaria” para la legitimación de la identidad nacional. Por consiguiente, todos los países que no poseen un pabellón dentro del recinto de *I Giardini*, si quieren participar dignamente en el evento, tendrán que colocarse en los espacios disponibles –institutos de culturas, palacios antiguos, claustros- e invertir mucho esfuerzo y dinero (en publicidad) para atraer a la gente y, sobre todo, para informarla de su “existencia”. El fin de todos estos esfuerzos es demostrar que pertenecen a la “maquinaria bienal”<sup>14</sup>, cuya estructura es la de un “parque temático”.

Además, demuestra la existencia de una jerarquía tanto en los participantes -los que poseen un pabellón dentro del recinto y los que lo tienen fuera- como en los países que no acuden. El *gap* geopolítico entre los países pobres y los países ricos es evidente durante la exposición: los países que poseen un pabellón dentro de *I Giardini* representan el 24% de la población mundial y acaparan el 83% del PIB mundial. Aquellos que se sitúan fuera corresponden al 34% de la población mundial y su contribución a dicho PIB es del 9%. Finalmente, los países que no participan representan el 42% de la población y contribuyen sólo con el 8% a la economía mundial<sup>15</sup>.

Por lo general, antes de juzgar algo es necesario conocer su historia. En esta ocasión específica, antes de emitir un juicio favorable o en contra de los pabellones nacionales, es necesario saber por qué están allí, es decir, por qué han sido construidos.

El origen se remonta a la segunda edición de la Bienal (1897), en la que se nota que el carácter internacional hace que los artistas italianos no tengan espacio suficiente para exhibir su obra<sup>16</sup> en el *Palazzo dell'Esposizione*, el único espacio expositivo en

<sup>12</sup> La información sobre la posición de los pabellones satélites en las distintas ediciones se puede consultar en el catálogo correspondiente o en la web oficial de *La Biennale di Venezia* [En línea] <http://www.labiennale.org/it/arte/index.html> [Consulta: 3 de junio de 2013] y *Universes in Universe* [En línea] [http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal\\_venecia](http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia) [Consulta: 3 de junio de 2013].

<sup>13</sup> “Conversación entre Antoni Muntadas y Mark Wigley” en *On translation... ob. cit.*, pp. 270-321. Mark Wigley sostiene que en la Bienal de Venecia “no existe poder sin representación”. La saturación de *I Giardini* constituye su dilema, es decir, su paradoja, puesto que no se pueden construir nuevos pabellones y, por lo tanto, los que se levantan “fuera” del recinto nunca pueden alcanzar la misma legitimidad que la de los que están “dentro”.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 292-294. La preocupación de los países por poseer un pabellón nacional, aunque alejado del núcleo central, en lugar de participar a través de una exposición temática, demuestra que el modelo impuesto por la Bienal transforma el pabellón en el principal protagonista, seguido por los países y sólo después por los artistas.

<sup>15</sup> Las estadísticas, realizadas por Santiago Sierra, se pueden consultar en *Loudspeakers*, proyecto comisariado por Rosa Martínez en el Arsenal durante la 51ª edición de la Bienal de Venecia.

<sup>16</sup> DI MARTINO Enzo, *BloBiennale. Aneddoti, scandali, curiosità e incidenti alla Biennale di Venezia dal 1895 al 2013*, Edizione speciale per “Il Gazzettino”, 2013; BAZZONI Romolo, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso editore, Venecia, 1962, pp. 87-127. La Bienal de Venecia se define como una “exposición internacional de arte” desde el principio. El hecho de que ya en la primera edición se presentaran 150 obras de artistas extranjeros y 150 de artistas italianos demuestra cómo, en los primeros años, la tendencia fue

aquel entonces. En 1907, frente a la exigencia de ofrecerles un espacio más amplio, Antonio Fradeletto, Secretario general de la Bienal<sup>17</sup>, propuso situar las obras de artistas extranjeros en pabellones nacionales que podrían construirse en el recinto de *I Giardini*. Para obtener la concesión del terreno para la construcción del pabellón, el país tenía que presentar un proyecto y obtener la aprobación por parte del ayuntamiento: una vez adquirido y/o construido el pabellón<sup>18</sup> el país extranjero asumía todos los gastos de conservación y acondicionamiento. Esta estrategia permitía no sólo conseguir mayor espacio para los artistas italianos en el *Palazzo dell'Esposizione*, sino librarse de gastos considerables y garantizar una participación internacional constante. Obviamente, los primeros que aprovecharon el escaparate ofrecido fueron las grandes potencias coloniales: en 1907 se construyó el primer pabellón nacional, el de Bélgica, seguido en 1909 por los de Alemania, Hungría y Gran Bretaña, y en 1912 por los de Francia y Holanda. La segunda oleada de pabellones extranjeros se registró durante el gobierno fascista y supuso la llegada a *I Giardini* de España (1922), Estados Unidos (1930), Dinamarca y Suiza (1932) y Austria (1934). En la posguerra se produjo una tercera oleada de peticiones; sin embargo, a causa de la saturación del terreno, no se concedió el permiso a todos los solicitantes. Entre los admitidos se pueden citar: Japón (1956), Finlandia (1956), Canadá (1958) y Brasil (1964)<sup>19</sup>.

Por lo que se ha dicho, se puede comprender que el hecho de poseer un pabellón dentro del privilegiado perímetro siempre ha constituido una gran atracción por las enormes ventajas que podía ofrecer, entre ellas la visibilidad en la escena mundial. Los últimos dos países en beneficiarse del privilegio han sido Australia y Corea del Sur en 1988 y 1995, respectivamente. Desde aquel entonces, cada vez con mayor frecuencia, se observa la proliferación de los pabellones satélites, que participan en el fenómeno del “crecimiento” de la Bienal que, ya expandida por el Arsenal, ahora parece involucrar a toda la *urbe* veneciana. Según lo que expresa hábilmente Muntadas en su crítica, estos pabellones corresponden a los “nuevos ricos” que, por su nueva posición en la economía y política mundial, quieren participar en el evento. A causa de la citada saturación, están obligados a situarse fuera y a encontrar una ubicación provisional, que puede cambiar en las ediciones sucesivas: Irán en 2003 se sitúa en el Palacio Malipiero y en 2005 en la Fundación Levi junto a Turquía; Argentina en 2001 se instala en el Fondaco dei Tedeschi y en 2005 en Palagraziussi (antiguo Oratorio S. Filippo Neri alla Fava). En 2009, México, que por primera vez consigue participar con una exposición individual, se coloca en el Palacio Rota Ivancich, en el *Sestier di Castello*.

---

la de apoyar y favorecer el arte nacional; MARTINI Maria Vittoria, “Breve historia de *I Giardini*” en *On translation... ob. cit.*, p. 218. El carácter internacional de la Bienal provocaba, cada vez más, las quejas de los artistas italianos, que consideraban que no tenían espacio “suficiente” para exhibir sus obras.

<sup>17</sup> Antonio Fradeletto desempeñó el cargo de Secretario general de 1895 a 1914 y fue, con Ricardo Selvatico, uno de los fundadores.

<sup>18</sup> Se utilizan los términos “adquirir” y “construir” porque una vez obtenida la aprobación del proyecto por el ayuntamiento el país podía decidir construir por sí mismo el pabellón- corriendo con los gastos y nombrando un arquitecto- o confiar la obra al ayuntamiento y hacerse cargo del edificio posteriormente.

<sup>19</sup> Para una completa historia sobre los pabellones en *I Giardini di Castello* véase MULAZZANI Marco, *I padiglioni della Biennale di Venezia*, Electa, Milán, 2004 y BAZZONI R., *60 anni della... ob. cit.*, pp. 87-127.

Como se ha podido constatar tanto en estos ejemplos como en los precedentes, estos pabellones tienen la gran desventaja de situarse fuera de la “Arcadia”<sup>20</sup>. La desventaja aumenta en el momento en que no poseen una ubicación estable, ya que en cada edición el palacio o institución que los aloja cambia. Esto impide al espectador crearse un mapa mental en cuanto a su posición, a diferencia de lo que pasa dentro de *I Giardini*, que finalmente provoca en él una sensación de desorientación puesto que, si quiere visitar algo, no sabe “dónde se ha situado este año”.

Otro hecho relevante es que la actual estructura de la Bienal constituye un documento histórico de gran importancia: su topografía permite estudiar los cambios políticos, sociales e históricos, como demuestra el trabajo de Muntadas. Analizándola, se observa que los primeros pabellones se construyeron para vincularse visualmente con el *Palazzo dell’Esposizione*: los pabellones de Bélgica y Holanda se sitúan a su izquierda y muestran su fachada al pasillo que conduce al mismo como si quisieran “enseñar el camino” hacia lo que una vez fuera el núcleo de la exposición. Lo mismo hacen los pabellones de Noruega, Estados Unidos e Israel por otro lado. Durante la segunda oleada, la edificación de los pabellones de España, Dinamarca y Estados Unidos forma visualmente una “L”, que si por un lado parece “cerrar” el ambiente, como si quisiera ser un doble recinto de la exposición, por otro lado favorece la exclusión del perímetro visual del espectador de los más antiguos de Francia, Alemania y Gran Bretaña.

Más allá del análisis visual es necesario conocer la historia de cada pabellón y ver cómo todas estas naciones lucharon no sólo para tener un espacio dentro de *I Giardini*, sino para poseer un pabellón que reflejara su identidad. Como se ha señalado anteriormente, según la política de la institución, un país podía o comprar el terreno y asumir los gastos de la edificación o delegar esta última al *Ente-Bienal* y hacerse cargo de los gastos posteriormente. En numerosas ocasiones el *Ente* propuso la compra de un pabellón que originariamente había sido ocupado por otro país. A este propósito, pueden servir como ejemplo las vicisitudes de los pabellones alemán y español, que se cruzan en la década de los años veinte. En 1922 Mariano Benlliure, comisario del gobierno español en la manifestación veneciana, promovió la realización del pabellón nacional y la Bienal sugirió la reconversión del alemán, propiedad del ayuntamiento y abandonado por Alemania en 1920<sup>21</sup>. Rechazada la oferta por la voluntad de crear una estructura que celebrara al país, se encargó el proyecto al arquitecto Javier de Luque, que no defraudó las expectativas al diseñar una arquitectura inspirada en el barroco castellano. Análoga fue la situación del pabellón sueco: en la década de los cincuenta se propuso situarlo en el edificio del danés porque estaba momentáneamente vacío y tampoco en este caso el país aceptó. El arquitecto Alex

<sup>20</sup> MENNOUR Kamel, MARTÍNEZ Rosa, HOFFMANN Jens, “Three views of “Making Words” in Venice”, *The Art Newspaper*, nº 203, junio 2009, p. 32. Rosa Martínez: “The Venice Biennial is relevant not only for the unique context it offers- the Giardini and its pavilions is a sort of Arcadia where nations can live together (...)”

<sup>21</sup> MULAZZANI M., *I padiglioni... ob. cit.*, pp. 46-49. La historia del pabellón alemán es bastante emblemática: diseñado por Daniele Donghi en 1909, fue cerrado durante la primera Guerra Mundial y abierto de nuevo a partir de 1922. En 1932 fue ocupado por Austria, como consecuencia del rechazo alemán a participar en la exposición. Alemania vuelve a ocuparlo, permanentemente, en la siguiente Bienal.

Kandell<sup>22</sup> elaboró, en 1953, un proyecto no-oficial para colocarlo entre el checoslovaco y el danés, posición que ocupa en la actualidad.

Finalmente, el pabellón japonés, cuya propuesta de construcción había sido adelantada por Kokusai Brijitou en 1931, no se realizó hasta 1955<sup>23</sup>. También aquí se ofreció, en 1942, la compra del pabellón austriaco, que en aquellos años estaba abandonado, y se recibió, nuevamente, una respuesta negativa. Si dicha compra se hubiera realizado, a lo mejor hoy en día poseería la austera arquitectura austriaca y no la ligera estructura de Takamasa Yoshizaka, suspendida sobre *pilots*, e inspirada en Le Corbusier.

Los datos suministrados son suficientes para demostrar cómo la voluntad de tener un espacio propio dentro de la Bienal convivía con la firme decisión de ver reflejada la identidad de la nación en la arquitectura que iba a alojar a sus representantes.

### La polisemia de las partes

Hasta ahora hemos visto cómo la Bienal de Venecia es una microciudad donde la Historia queda reflejada en los detalles de su construcción, que los pabellones nacionales corresponden al criterio ideológico de las nacionalidades a finales del siglo XIX y que esta estructura determina que cualquier país que quiera alcanzar visibilidad debe hacerlo a través de una arquitectura física, aunque ésta se quede al margen del núcleo original. Esta información, o mejor dicho, estas claves de lectura, son necesarias para ver cómo en la Bienal coexisten múltiples ciudades.

Como sostiene Leonardo Benevolo<sup>24</sup>, la palabra “ciudad” se utiliza en dos sentidos: para indicar una organización concentrada e integrada de la sociedad o para referirse al espacio físico de esta sociedad. La forma física corresponde a la organización social y contiene un gran número de información sobre los caracteres de la sociedad, muchos de los cuales se pueden conocer sólo de esta manera, puesto que el espacio físico de la sociedad dura mucho más que la sociedad misma.

Es así como la Bienal de Venecia refleja no solamente su historia y la de las viejas y nuevas potencias mundiales, sino la misma estructura de la ciudad que aloja. Es siempre Benevolo quien afirma que, en las ciudades del Bajo Medievo, la forma física del organismo urbano refleja inmediatamente la forma política de la ciudad-estado:

“Los caracteres físicos se han contemplado en estrecha relación con los caracteres económicos, sociales, administrativos (...) Una cosa es idear un palacio sobre el Canal Grande y otra es idear el Canal Grande y una ciudad como Venecia, recorrida por la gran S de los canales, con el centro comercial a caballo de Rialto, el centro político en San Marco, el gran taller del arsenal racionalmente ubicado cerca del paseo del Lido, y

<sup>22</sup> *Ibidem*. Consultar el texto para una descripción detallada del proyecto arquitectónico.

<sup>23</sup> RED., “Il padiglione del Giappone alla Biennale”, *Domus*, Editoriale Domus, Milán, n° 322, settembre 1956, pp. 6-8. En 1931 la construcción del pabellón japonés no tuvo lugar por dos razones: la dificultad en encontrar un sitio adecuado a causa de la poca superficie disponible y la crisis económica que sufrió Japón en aquellos años, obligándole a posponer el proyecto.

<sup>24</sup> BENEVOLO Leonardo, “La ciudad en la historia” en *La ciudad y el arquitecto*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1985, p. 15.

las otras industrias “deslocalizadas” en Murano, Burano y Chioggia. Si se piensa en la forma y organización de la estructura ya estaban completamente definidas en el siglo XI, mientras que a nivel urbanístico los siglos sucesivos han perfeccionado y reiterado cada zona de la ciudad, de tal forma que desde el siglo XI, materialmente, la situación apenas cambia, se puede medir el valor determinante de la creación original, que persiste a pesar de todas las variaciones arquitectónicas<sup>25</sup>. Y si Venecia es un caso límite, ya que la intención urbanística parece separable y anterior a cualquier sistematización arquitectónica documentada, en muchas otras ciudades europeas es posible encontrar, en los períodos de mayor fervor creativo, una idea distributiva general que avanza al mismo paso que cada una de las arquitecturas, pero que no sobrepasa y no reasume el significado<sup>26</sup>.

Discurso análogo se puede hacer con *I Giardini di Castello*. A partir de su séptima edición la Exposición Internacional de Arte se organiza en pabellones nacionales, estructura que después de más de cien años no ha cambiado, a pesar de las numerosas críticas que quieren modernizarla<sup>27</sup>. Además, ésta sigue creciendo “fuera” del recinto, “afuera” de su muralla medieval.

La afirmación de Benevolo se adapta perfectamente a esta microciudad, tanto que se puede reescribir así:

Sus caracteres físicos se han contemplado en estrecha relación con los caracteres económicos, sociales e históricos. Si se piensa en la forma y organización de su estructura ya estaban ideadas en su séptima edición. Dicha estructura ha ido perfeccionándose en las ediciones siguientes y, a lo largo de los años, a nivel urbanístico se ha perfeccionado y reiterado cada zona de la ciudad. Por lo tanto, la situación de comienzos del siglo XX no avanza, no se modifica estructuralmente, tanto que se puede medir el valor y la importancia de la creación original, que persiste a pesar de todas las variaciones económicas, sociales e históricas que han tenido lugar en un mundo donde domina el concepto de globalización y desaparece el de identidad nacional.

Las similitudes con la ciudad medieval no acaban aquí: como ésta, tiene un núcleo central y regular, formado por el *Palazzo dell'Esposizione* y los primeros pabellones (Bélgica, Alemania, Francia, Holanda, España, etc.); una muralla, o mejor dicho un recinto, que delimita su espacio vital con el de la *Serenissima* que la acoge, y la puerta como lugar de “encuentro entre dos mundos”, el no-lugar y la ciudad histórica.

Como en una ciudad medieval “la concentración es su ley fundamental”<sup>28</sup>; su centro histórico, como el de los *Giardini di Castello*, es el lugar más buscado. En la ciudad medieval las clases más elevadas viven en el centro, las más pobres en la periferia; lo mismo pasa en el recinto de la Bienal, con la única diferencia de que aquí se habla de los países más ricos y desarrollados y de los menos ricos y desarrollados. Cuando esta estructura se volvió demasiado pequeña para acoger a todos los países

<sup>25</sup> Lo subrayado se debe al autor de este ensayo.

<sup>26</sup> BENEVOLO L., *La ciudad... ob. cit.*, p. 16.

<sup>27</sup> Véase nota nº 23.

<sup>28</sup> BENEVOLO Leonardo, “Las ciudades del Medievo” en *Diseño de la ciudad – 3. El arte y la ciudad medieval*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 49.

se formaron los suburbios, es decir, donde se sitúan los pabellones de Grecia, Brasil, Rumanía, Polonia, Egipto y Serbia. Éstos, separados del núcleo original por un pequeño canal, se engloban en la microciudad una vez que se amplió el primer recinto, o la “primera muralla”, si se quiere leer en clave medieval.

Con la ideación de los pabellones nacionales la estructura de la Bienal está definida y sigue creciendo de la misma manera, construyéndose nuevos pabellones cada vez que surge la necesidad, lo que determina un plano urbanístico “orgánico”<sup>29</sup> y jerárquico.

La realidad actual de la Bienal de Venecia es la que caracteriza cualquier ciudad moderna<sup>30</sup>: existe en función de los pabellones históricos (la clase burguesa), y excluye los nuevos países que, con muchos esfuerzos, obtienen un pabellón satélite en la *urbe* veneciana o en las islas (el campo y las industrias relegados a la periferia).

Giandomenico Amendola expresa perfectamente esta realidad en *La Ciudad Post-moderna*:

“La ciudad se ha organizado siempre en partes y ha hecho de la accesibilidad a estas partes un criterio, si no absorbente, al menos fuerte, de selección y de discriminación. En la sociedad marcada y estratificada sobre la base de la exclusión, deviene central y crucial la posibilidad de acceder a otros espacios donde se crean los sueños y la experiencia del imaginario urbano. De la pareja explotados y explotadores se ha pasado a la de incluidos y excluidos (...) Sólo una parte de los habitantes puede colocarse establemente en la ciudad, aquélla con la C mayúscula del encantamiento y del imaginario, para los otros, para los más, todo esto está negado: tienen la posibilidad de vivirla sólo por un tiempo limitado. Para éstos está la ciudad dura de la cotidianidad, inaccesible y esencial, notoriamente marcada por los principios de la instrumentalidad y del valor. Es la ciudad donde la simulación y la representación tienen poco espacio, y donde, en un escenario de supervivencia, continúa desarrollándose en la escena la tragedia de la pobreza, por nueva o vieja que sea”<sup>31</sup>.

Por lo visto, es evidente que hay dos bienales: la hecha por los países que forman la microciudad y la realizada por los que se sitúan fuera del “recinto-muralla”.

Lo que comparten es que juntas constituyen la “ciudad sueño”: un mundo artificial en el que uno se puede zambullir con la sensación de alejarse de Venecia, que en realidad no se mueve<sup>32</sup>. De esta manera emerge su capacidad de ser una ciudad

<sup>29</sup> MUMFORD Lewis, *La città nella storia. Dal chiostro al Barocco*, Tascabili Bompiani, Milán, 1977, p. 383. Hay quien desdeña los planos orgánicos porque son sinónimo de confusión intelectual o incompetencia técnica.

<sup>30</sup> AYMONIMO Carlo, “La formación de la ciudad industrial” en *Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna*, Gustavo Gil, Barcelona, 1972, p. 26. La ciudad moderna se organiza todavía según un esquema radiocéntrico, en torno al núcleo del poder, el centro. Como en la ciudad medieval, éste tenderá a extenderse, englobando y transformando las zonas limítrofes, según una ley de desarrollo que desde el nacimiento de la *urbs* la caracteriza.

<sup>31</sup> AMENDOLA G., “Los excluidos del sueño y la ciudad blindada” en *La Ciudad... ob. cit.*, pp. 311-312.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 202-209. Amendola ofrece una interesante reflexión sobre el papel del Crystal Palace y su relación con las exposiciones universales. Los identifica como un “mundo en miniatura perfectamente semejante a la idea que los ingleses de la época tenían de los territorios de ultramar”, un lugar donde “se repasan lugares o capítulos de la historia” y un “Gran Tour para las masas”. Esta descripción se podría aplicar,

literaria, que renace cada dos años en el escenario de las *calli* estrechas, de los *canali* con sus góndolas, propio de la *città del Doge*. Si pensamos en la conformación de la Exposición Internacional de Arte, en sus cambios constantes y permanentes, nos percataremos de la similitud bastante evidente, por la estructura y por la incógnita, con Maurilia, *città invisibile*.

Italo Calvino describe dos Maurilia: la magnífica y próspera ciudad metropolitana y la vieja Maurilia provinciana, que se puede evocar con nostalgia gracias a las postales. Esto es posible porque “(...) hay ciudades diferentes que se suceden sobre el mismo suelo y bajo el mismo nombre, nacen y mueren sin haberse conocido, in-comunicables entre sí. En ocasiones hasta los nombres de los habitantes permanecen iguales, y el acento de las voces, e incluso las facciones; pero los dioses que habitan bajo esos nombres y en esos lugares se han ido sin decir nada y en su sitio han anidado dioses extranjeros. Es inútil preguntarse si éstos son mejores o peores que los antiguos dado que no existe entre ellos ninguna relación, así como las viejas postales no representan a Maurilia como era, sino a otra ciudad que por casualidad se llamaba Maurilia como ésta (...)”<sup>33</sup>.

En cada edición de la Bienal de Venecia se genera una ciudad nueva, sobre el mismo suelo que dos años atrás y bajo el mismo nombre. Pensamos en los pabellones nacionales y sobre todo en los satélites, que van cambiando de posición cada dos años, desplazándose de la isla de la Giudecca al Arsenal, del *Sestier* de Canareggio al de Dorsoduro, de Castello a la isla de San Giorgio: se forman ciudades cosmopolitas nuevas dentro de la isla en forma de pez de Tiziano Scarpa<sup>34</sup>, que nacen cada dos años y mueren a los seis meses, sin haberse conocido, sin tener la posibilidad de comunicarse entre sí. Como dice Calvino, en determinadas ocasiones los “nombres de los habitantes” permanecen iguales, pero “los dioses que habitan bajo esos nombres se han ido sin decir nada y en su sitio han anidado dioses extranjeros”. Hay que preguntarse quiénes son estos dioses y quiénes los habitantes cuyos nombres permanecen iguales. La respuesta la encontramos en todo lo que hemos visto hasta ahora: los dioses son los artistas que, en cada edición, representan a su país y los habitantes son los pabellones nacionales que están siempre allí, en el mismo sitio. Éstos, aparentemente iguales a los años anteriores, contienen dentro de sus murallas un mundo completamente nuevo puesto que los dioses-artistas no son los mismos.

Todo esto provoca al viajero/espectador una sensación de incertidumbre y excitación, como es normal cuando se viaja hacia un lugar que no se conoce: se pregunta cómo será el Palacio Real, el cuartel, el teatro y la Plaza Mayor. En este caso, lo hace sobre el nuevo papel del *Palazzo dell’Esposizione* o la posición del Pabellón de Italia, preguntándose también si los artistas latinoamericanos siguen teniendo su espacio en el Arsenal o hay que cruzar el canal de la Giudecca para ver las nuevas figuras emergentes. La desorientación es sólo momentánea y, una vez individuada

---

de forma parcial, a la Bienal de Venecia: también ella es un Gran Tour “contemporáneo” para las masas. La diferencia con el Crystal Palace es que su estructura no se corresponde con el imaginario de la época, sino con la lenta transformación del territorio.

<sup>33</sup> CALVINO I, *Le città... ob. cit.*, p. 16.

<sup>34</sup> SCARPA Tiziano, *Venezia è un pesce: una guida*, Feltrinelli, Milán, 2000.

la clave de lectura, la interpretación del tejido urbano avanza con la misma rapidez que el flujo de conciencia de James Joyce. Esto se debe a que, como dice el escritor italiano, “(...) en cada ciudad del imperio cada edificio es diferente y está dispuesto en un orden distinto; pero apenas el forastero llega a la ciudad desconocida y echa la mirada sobre aquel racimo de pagodas y desvanes y cuchitriles, siguiendo la maraña de canales, huertos, basurales, de pronto distingue cuáles son los palacios de los príncipes, cuáles los templos de los grandes sacerdotes, la posada, la prisión, el barrio de los lupanares. Así —dice alguien— se confirma la hipótesis de que cada hombre lleva en la mente una ciudad hecha sólo de diferencias, una ciudad sin figuras y sin forma, y las ciudades particulares la rellenan”<sup>35</sup>.

Una ciudad puede ser real o fantástica, histórica o literaria; en todo caso es un libro cuyo texto está escrito en el espacio urbano y cuya lectura resulta difícil por la polisemia de las partes.

A lo largo de este ensayo se ha demostrado que la Bienal de Venecia es uno de los libros más difíciles de leer porque es un no-lugar y una ciudad real, fantástica, histórica y literaria a la vez. Siendo consciente de que su memoria está encapsulada en el espacio y de que hay que establecer una relación crítica con el hipertexto de su urbanismo, se puede empezar una minuciosa lectura, cuyo período de transición, constituido por la fase de desciframiento e interpretación, permitirá la correcta “traducción” final. De esta forma los distintos lenguajes, el urbanístico, el histórico, el topográfico, el político, el social y el utópico, coexistentes en su perímetro, dejarán de hablar idiomas distintos para relacionarse y confrontarse y, finalmente, comunicarnos los múltiples rostros de esta microciudad.

## Bibliografía

- ACHMATOVA Anna, CALIMARI Riccardi, ORSONI Giorgio, *Venezia*, Mondadori, Milán, 2012.
- ALLOWAY Lawrence, *The Venice Biennale, 1895-1968: from salon to goldfish bowl*, New York Graphic Society, Greenwich (Connecticut), 1968.
- AMENDOLA Giandomenico, *La Ciudad Postmoderna. Magia y Miedo de la Metrópolis Contemporánea*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000.
- AMENDOLA Giandomenico, “La ciudad como museo viviente” en *La Ciudad Postmoderna. Magia y Miedo de la Metrópolis Contemporánea*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, pp. 233-250.
- AMENDOLA Giandomenico, “La ciudad como parque temático” en *La Ciudad Postmoderna. Magia y Miedo de la Metrópolis Contemporánea*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, pp. 211-231.

<sup>35</sup> CALVINO I, *Le città... ob. cit.*, p. 19.

- AMENDOLA Giandomenico, “Los excluidos del sueño y la ciudad blindada” en *La Ciudad Postmoderna. Magia y Miedo de la Metrópolis Contemporánea*, Celeste Ediciones, Madrid, 2000, pp. 309-348.
- AUGÉ Marc, *Non-Lieux*, Seuil, Paris, 1992.
- AYMONIMO Carlo, *Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna*, Gustavo Gil, Barcelona, 1972.
- BAUDELAIRE Charles, *El pintor de la vida moderna* (1863), Langre, Madrid, 2008.
- BAZZONI Romolo, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso editore, Venecia, 1962.
- BENEVOLO Leonardo, *La ciudad y el arquitecto*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1985.
- BENEVOLO Leonardo, *L'architettura delle città nell'Italia contemporanea*, Editori Laterza, Bari, 1972.
- BENEVOLO Leonardo, “Storia e avvenire della città” en *L'architettura delle città nell'Italia contemporanea*, Editori Laterza, Bari, 1972, pp. 11-20.
- BENEVOLO Leonardo, *Diseño de la ciudad – 3. El arte y la ciudad medieval*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- BENJAMIN Walter, *Los pasajes* (1983), Madrid, Akal, 2007.
- BONET Eugeni, “Pabellón On Translation” en *On Translation: I Giardini, Stand by, Listening, Warning, La mesa de negociación II, On view, The Interview, The Bookstore, El aplauso, The Internet Project, The Bank*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2005, pp. 386-429.
- BUCK Louisa, “Not every artist who is new or who is doing something fresh and interesting is 27 years old” en *The Art Newspaper*, What's On, nº 23, junio 2009, p. 3.
- CALVINO Italo, *Le città invisibili*, Einaudi, Turin, 1972.
- “Conversación entre Antoni Muntadas y Mark Wigley” en *On translation : I Giardini, Stand by, Listening, Warning, La mesa de negociación II, On view, The Interview, The Bookstore, El aplauso, The Internet Project, The Bank*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2005, pp. 270-321.
- DE DIEGO Estrella (coor.), *Viaje a Venecia/A journey to Venice*(49ª Bienal de Venecia, Pabellón de España), Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2001.
- DI MARTINO Enzo, *BloBiennale. Aneddoti, scandali, curiosità e incidenti alla Biennale di Venezia dal 1895 al 2013*, Edizione speciale per “Il Gazzettino”, 2013.
- FILIPOVIC Elena, “The Global White Cube” en *The Manifesta decade: debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*, MIT Press, Cambridge, 2005, pp. 63-84.
- GAITE MARTÍN Carmen, *Cuadernos de todo*, Random House Mondadori, Barcelona, 2002.

- GUIDONI Enrico, *La città Europea. Formazione e significatp da IV all' XI secolo*, Editrice Electa, Milán, 1978.
- JARQUE Fietta, “Dos españolas al timón de la Bienal de Venecia” en *El País. Babelia*, 9 de marzo de 2005.
- JONES Caroline A., “Biennial Culture: A Longer History” en *The Biennial Reader*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2010, pp. 66-87.
- MARCHÁN GIZ Simón, “Una mirada nómada al paisaje de los medios” en MERCADER Antoni (coor.), *Proyectos MUNDATAS Projects*, Fundación Telefónica, Madrid, 2000, pp.14-26.
- MARTINI Maria Vittoria, “Breve historia de I Giardini” en *On translation: I Giardini, Stand by, Listening, Warning, La mesa de negociación II, On view, The Interview, The Bookstore, El aplauso, The Internet Project, The Bank*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2005, pp. 206-233.
- MENNOUR Kamel, MARTÍNEZ Rosa, HOFFMANN JENS, “Three views of “Making Words” in Venice” en *The Art Newspaper*, nº 203, junio 2009, p. 32.
- MULAZZANI Marco, *I Padiglioni della Biennale di Venezia*, Electa, Milán, 2004.
- MUMFORD Lewis, *La città nella storia. Dal chiostro al Barocco*, Tascabili Bompiani, Milán, 1977.
- On translation : I Giardini, Stand by, Listening, Warning, La mesa de negociación II, On view, The Interview, The Bookstore, El aplauso, The Internet Project, The Bank*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 2005.
- RED., “Il padiglione del Giappone alla Biennale” en *Domus*, Editoriale Domus, Milán, nº 322, settembre 1956, pp.6-8.
- SCARPA Tiziano, *Venezia è un pesce: una guida*, Feltrinelli, Milán, 2000.
- The Biennial Reader*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2010
- VANDERLINDEN Barbara, FILIPOVIC Elena, *The Manifesta decade: debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*, MIT Press, Cambridge, 2005.
- ZAMPAGLIONE Héctor, *El París de Rayuela: homenaje a Cortázar*, Lunweg, Barcelona 1997.

## Sitografía

- La Biennale di Venecia* [En línea] <http://www.labiennale.org/it/arte/index.html>  
[Consulta: 12 de noviembre de 2013]
- Universe in Universe* [En línea] [http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal\\_venecia](http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_venecia)  
[Consulta: 12 de noviembre de 2013]



**Fig. 1.** Antoni Muntadas, *On Translation: I Giardini; On Translation: Stand By*, Pabellón Español, Bienal de Venecia, Italia, 2005.



Fig. 2. Antoni Muntadas, On Translation: Warning, 1999-2005.



Fig. 3. Antoni Muntadas, On Translation: la mesa de negociación II, 1998-2005

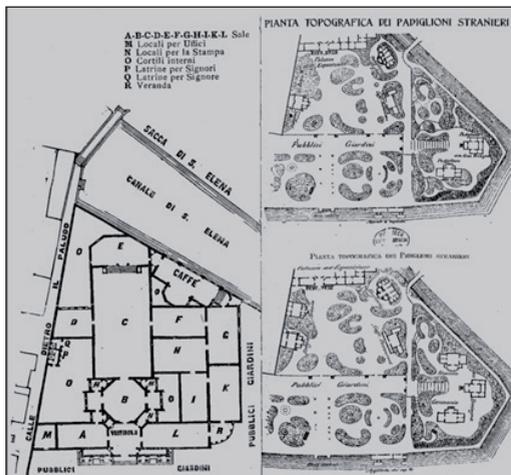


Fig. 4. Plano topográfico de los pabellones nacionales, Giardini di Castello, Bienal de Venecia, 1895, 1910 y 1912.



Fig. 5. Plano topográfico de los pabellones nacionales, Giardini di Castello, Bienal de Venecia, 1920.

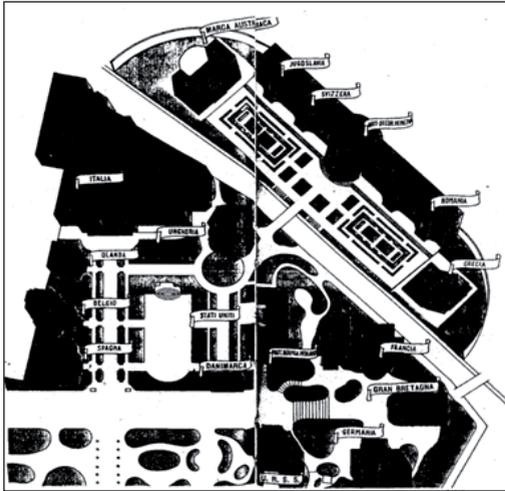


Fig. 6. Plano topográfico de los pabellones nacionales, Giardini di Castello, Bienal de Venecia, 1940.

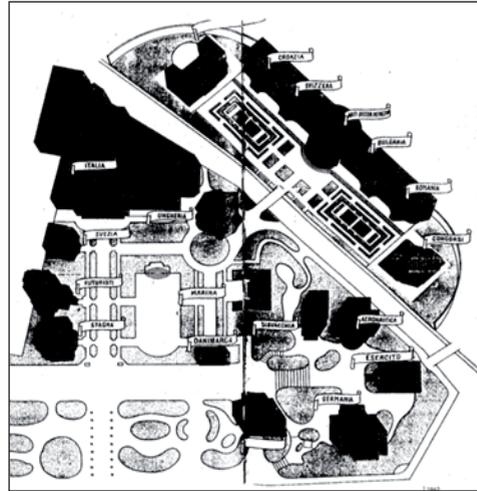


Fig. 7. Plano topográfico de los pabellones nacionales, Giardini di Castello, Bienal de Venecia, 1942.

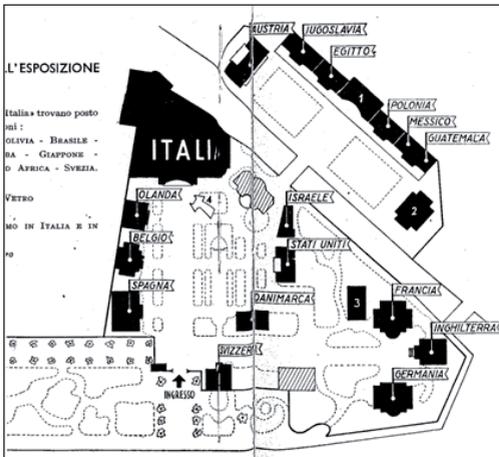


Fig. 8. Plano topográfico de los pabellones nacionales, Giardini di Castello, Bienal de Venecia, 1952.

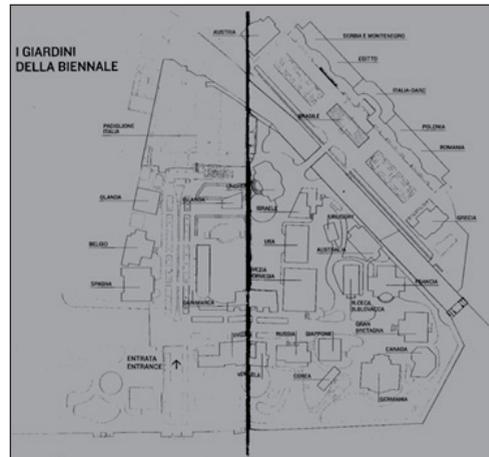


Fig. 9. Plano topográfico de los pabellones nacionales, Giardini di Castello, Bienal de Venecia, 2005.



1. Giardini di Castello:

- La Experiencia del Arte
- Brasil
- Corea (del Sur)
- Egipto
- Japón
- Uruguay
- Venezuela

2. Arsenale:

- Siempre un poco más lejos
- 3. China
- 4. Singapur
- 5. Tailandia
- 6. Asia Central
- 7. Argentina
- 8. Indonesia
- 9. China - Hong Kong

10. Fondazione Levi:

- Afganistán
- Irán
- Turquía
- 11. América Latina
- 12. Taiwán
- 13. Marruecos
- 14. India

Fig. 10. Plano de los pabellones nacionales en la ciudad de Venecia, Bienal de Venecia, 2005.



## Diversos lugares:

1. América Latina
2. Argentina
3. Azerbaiyán
4. Líbano
5. México
6. Migration Addicts  
Varios - espacio público
7. Portugal
8. Pabellón Roma
9. Singapur
10. Tailandia
11. Taiwán

## Arsenale y alrededores:

12. Exposición central
13. África
14. Asia Central
15. China
16. China - Hong Kong
17. Macao
18. Turquía

## 19. Giardini di Castello:

- Exposición central
- Brasil
- Corea
- EE.UU.
- Japón
- Países nórd.: Abidin
- Uruguay
- Venezuela

**Fig. 11.** Plano de los pabellones nacionales en la ciudad de Venecia, Bienal de Venecia, 2007.