Dosier de prensa, Noviembre de 2026, XXV edición, Del 1.10.26 de 2026 al 30.9.28

Una institución que cuestiona los fundamentos del arte.

Índice, p.3

Preámbulo, p. 6
Una institución que cambia las reglas, p. 9
La Bienal de París en síntesis, pp. 11
Una bienal sin exposiciones, p. 13
El nacimiento de una bienal internacional, p. 14
Los años sesenta: el arte desborda sus categorías, p. 16
1967–1969: La crítica de la institución, p. 17
1970–1985: El final de un primer ciclo, p. 18
2000: La captura institucional, p. 19
La aparición de un nuevo género de arte, p. 20
El arte invisual: una ruptura ontológica, p. 22
Una crítica radical del arte visual, p. 23
El arte ante las grandes transformaciones del mundo, p. 24
Los precursores del arte invisual, p. 25
La inteligencia colectiva, p. 26
La horizontalidad: transformar las relaciones de poder, p. 27
La economía transversal, p. 28
Terminología, ecología y estrategia, p. 29
El descentramiento: otra geografía del arte, p. 31
Una geografía internacional en transformación, p. 32
Bangkok 2025: Hacer el vacío para repensar el arte, p. 33
Torun 2025: Pensar la era posartística, p. 34

Índice, p.4

Túnez 2026: El arte invisual en situación, p. 35
Berlín 2027: Repensar las condiciones económicas del arte, p. 36
ENDA: una escuela que no forma para producir obras, p. 37
Una pedagogía de la invención, p. 38
ARCAI: el arte invisual entra en la investigación universitaria, p. 40
Coleccionar un arte que no existe en forma de obra, p. 41
Un ecosistema de instituciones e iniciativas, p. 42
Formas de arte que inventan sus propias condiciones, p. 43
La XXV edición: 2026–2028, p. 44
Otra concepción de la institución artística, p. 45
Preguntas frecuentes de los periodistas, pp. 46
Hitos cronológicos, p. 48
Información de prensa y documentación, p. 49

Callar y hacer.

Preámbulo, p.6

Desde su creación en 1959, la Bienal de París ha acompañado varias transformaciones fundamentales del arte. Hoy ya no pretende únicamente identificar las formas artísticas del mañana. Cuestiona la propia necesidad de seguir concibiendo el arte a través de la producción de obras.
El mundo contemporáneo afronta transformaciones ecológicas, económicas, sociales, políticas y tecnológicas de enorme alcance. Ante estos desafíos, multiplicar los objetos artísticos no constituye necesariamente una respuesta pertinente.
La Bienal de París defiende la posibilidad de un arte capaz de intervenir directamente en las condiciones de existencia del mundo. Un arte que no se limite a representar los problemas, sino que pueda contribuir a transformarlos. Un arte que ya no dependa exclusivamente de la exposición, del mercado o del reconocimiento institucional. Un arte que invente sus propios métodos, economías, instituciones y posibilidades. El arte invisual abre esta perspectiva.

Página anterior: el lema de la Bienal de París.

El desafío ya no consiste solamente en cambiar el arte, sino en cambiar lo que el arte puede hacer.

¿Y si el futuro del arte comenzara allí donde termina la obra?

Una institución que cambia las reglas, p.9

—

Creada en 1959, la Bienal de París ha atravesado varias transformaciones decisivas de la historia del arte. Tras acompañar las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX, emprende a partir de 2000 una mutación radical de su identidad, sus objetivos y su funcionamiento. La Biennale ya no busca únicamente presentar nuevas formas artísticas: cuestiona las condiciones mismas de su existencia. En una época en que las instituciones multiplican exposiciones, eventos y producciones, defiende una posición radicalmente distinta: el mundo no necesita una obra de arte más. Necesita un arte capaz de actuar sobre aquello que determina nuestras vidas. Esta orientación se basa en el arte invisual, un género de arte que existe de otra manera que bajo la forma de una obra, material o inmaterial. El arte ya no se limita a representar, interpretar o comentar el mundo: puede intervenir directamente en los ámbitos que lo constituyen —economía, ecología, derecho, educación, relaciones humanas, instituciones y cualquier otra dimensión conocida o desconocida de la realidad—.

Una institución que cambia las reglas, p.10

La Biennale se convierte así en un espacio de investigación, experimentación y transformación. No pide a los artistas que produzcan obras, sino que inventen nuevas posibilidades de existencia para el arte. Su funcionamiento refleja esta ambición: ausencia de exposiciones, programación evolutiva, descentramientos internacionales, inteligencia colectiva, búsqueda de modelos económicos alternativos y desarrollo de un ecosistema de instituciones e iniciativas.
La Bienal de París no se limita a criticar el sistema del arte. Experimenta con los medios para salir de él.

La Bienal de París en síntesis, p.11

—

Fundada en 1959 en el contexto de la política cultural francesa impulsada por André Malraux, la Bienal de París estuvo dedicada inicialmente a la joven creación internacional. En sus ediciones históricas acogió a artistas y prácticas que participaron en las grandes transformaciones del arte de la segunda mitad del siglo XX.
Tras la interrupción de sus actividades en 1985, el artista Alexandre Gurita la reactivó en 2000, transformando su modelo institucional. La Biennale abandonó las convenciones que suelen definir una manifestación artística internacional: exposición, comisariado, selección estética, producción de obras y concentración de actividades en un solo lugar. Desarrolló un modelo basado en la investigación artística, la autonomía de las prácticas, la inteligencia colectiva, la economía transversal y la cooperación internacional.

La Bienal de París en síntesis, p.12

—

Datos clave:

- Creación por André Malraux: 1959.
- Primera edición: octubre de 1959, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París.
- Final del primer ciclo histórico: 1985.
- Reactivación: 2000.
- Formulación del concepto de arte invisual: 2004.
- Dirección: Alexandre Gurita.
- Periodicidad: dos años.
- XXV edición: 1 de octubre de 2026 – 30 de septiembre de 2028.
- Sitio oficial: biennaledeparis.fr.

Una bienal sin exposiciones, p.13

—

Las bienales internacionales suelen responder a un modelo relativamente estable: artistas seleccionados, obras producidas o reunidas, comisarios, espacios expositivos y un público invitado a descubrir un programa.
La Bienal de París cuestiona cada uno de estos elementos. Considera que la exposición no es una condición necesaria para la existencia del arte. Puede ser un medio entre otros, pero no su horizonte obligatorio.
La producción de obras deja de ser un fin. El reconocimiento institucional deja de ser un objetivo en sí mismo. La visibilidad no constituye necesariamente una prueba de pertinencia artística.
Esta posición transforma el papel de la institución. En lugar de pedir a los artistas que se adapten a sus espacios, formatos y calendarios, la Biennale adapta sus medios a las necesidades de las prácticas que acompaña. Puede adoptar la forma de una investigación, una cooperación, una intervención, una nueva institución, una economía experimental o una dinámica que continúe más allá de su presentación pública.

El nacimiento de una bienal internacional, p.14

—

La Bienal de París nace en un contexto de profunda transformación del panorama artístico internacional. Tras la Segunda Guerra Mundial, París ve cómo Nueva York, convertido en un gran centro del arte contemporáneo, cuestiona progresivamente su influencia. Crear una bienal internacional dedicada a artistas jóvenes responde a una voluntad de renovación y proyección cultural.
La primera edición se celebra del 2 al 25 de octubre de 1959 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París. André Malraux la inaugura el 3 de octubre. Dedicada a artistas de entre 20 y 35 años, busca dar espacio a las nuevas generaciones y a las investigaciones que anticipan cambios futuros.
Jean Tinguely presenta Méta-Matic n.º 17, una máquina de dibujar que cuestiona el papel tradicional del autor y del espectador.
Desde sus orígenes, la Biennale mantiene una relación con la experimentación, el cuestionamiento de las convenciones y la invención de nuevas formas artísticas.

La Bienal de París promueve un arte que ya no necesita ser mostrado para existir.

Los años sesenta: el arte desborda sus categorías, p.16

—

Durante los años sesenta, la Bienal de París acompaña la expansión de las prácticas artísticas. La pintura y la escultura dejan progresivamente de ser las únicas referencias. Los artistas experimentan con movimiento, luz, materiales industriales, dispositivos participativos, acciones colectivas y nuevas tecnologías. La manifestación acoge prácticas asociadas a Christo, Niki de Saint Phalle, el grupo ZERO y otros protagonistas de las vanguardias internacionales. Estas experiencias muestran el desplazamiento de las fronteras del arte.
La obra se convierte a veces en acontecimiento, proceso, dispositivo o situación. Cambia la relación entre artista, objeto y público. Sin embargo, pese a estas innovaciones, la obra sigue siendo una referencia central del sistema artístico. La transformación emprendida por la Biennale a partir de 2000 irá más lejos: cuestionará la necesidad misma de la obra.

1967–1969: La crítica de la institución, p.17

—

Las ediciones de finales de los sesenta muestran una radicalización de los interrogantes artísticos. En 1967, las prácticas de Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni cuestionan las convenciones de la pintura y las condiciones de su presentación. Las experiencias colectivas de la época también interrogan las relaciones entre creación, autoría, institución y sociedad. La crítica ya no se refiere únicamente a las formas artísticas: empieza a alcanzar los mecanismos que determinan su reconocimiento. ¿Quién decide qué es arte? ¿Con qué criterios? ¿A través de qué instituciones? ¿Y en beneficio de quién? Estas preguntas constituyen un precedente histórico importante de la posterior transformación de la Biennale.

1970-1985: El final de un prmier ciclo, p.18

—

Entre 1970 y 1985, la Biennale continúa explorando las transformaciones artísticas internacionales. Las prácticas conceptuales, performativas, fotográficas y experimentales adquieren creciente importancia. En 1980, Sophie Calle presenta Les Dormeurs, una práctica basada en la experiencia, las relaciones y la documentación. Consideradas durante mucho tiempo simples técnicas, la fotografía y el vídeo alcanzan el reconocimiento como prácticas artísticas por derecho propio, marcando un giro importante en la historia del arte.
La decimotercera edición, organizada en 1985 en la Grande Halle de la Villette, cierra el primer ciclo histórico. La Biennale deja de funcionar con su periodicidad inicial. Esta interrupción marca el final de un modelo institucional y abre la posibilidad de una transformación más profunda.

2000: La captura institucional, p.19

—

En 2000, el artista Alexandre Gurita emprende la reactivación de la Bienal de París. No pretende reproducir su funcionamiento histórico.
La iniciativa se basa en la captura institucional: apropiarse de una institución existente para transformar sus finalidades, métodos, valores y condiciones de funcionamiento. La propia institución se convierte en materia artística.
En lugar de crear una obra destinada a ser acogida por una institución, el artista interviene directamente en ella y transforma lo que puede hacer. La Biennale se convierte simultáneamente en estructura cultural y experimento artístico.
Este desplazamiento modifica profundamente la relación entre arte e institución. Esta ya no es solo un espacio de difusión o legitimación: se convierte en una fuerza que influye en el arte. La captura institucional cuestiona asimismo la idea de que los artistas deban necesariamente someterse a las instituciones.

La aparición de un nuevo género de arte, p.20

—

En 2004, Alexandre Gurita formula la noción de arte invisual. Designa un arte que existe de otra manera que bajo la forma de una obra, material o inmaterial. El arte invisual no debe confundirse con el arte invisible. Una obra invisible es una obra que no existe. El arte invisual, por el contrario, cuestiona la necesidad misma de la obra.
No se trata de un nuevo estilo, una nueva estética o una categoría adicional en la historia del arte contemporáneo. Se trata de una mutación ontológica: el arte puede existir de otro modo que mediante las formas que históricamente han permitido identificarlo. Esta formulación prolonga prácticas surgidas desde los años ochenta, especialmente las de Gary Bigot, François Deck, Sylvain Soussan, Bernard Brunon y Elisa Bollazzi. El arte invisual no constituye una escuela homogénea. Reúne prácticas singulares que comparten la posibilidad de crear sin producir necesariamente obras.

El desafío ya no consiste únicamente en cambiar las formas del arte, sino en cambiar lo que el arte puede hacer.

El arte invisual: una ruptura ontológica, p.22

—

La historia del arte se ha estructurado ampliamente en torno a la producción de obras. Estas pueden ser materiales, inmateriales, efímeras, conceptuales, performativas o digitales, pero suelen seguir siendo identificables como producciones artísticas.
El arte invisual desplaza esta lógica. Considera que la propia realidad puede convertirse en medio de creación. Una relación humana, una organización, un método, una institución, una economía, una regla o una transformación social pueden constituir el lugar de una práctica artística.
Crear ya no consiste necesariamente en añadir un objeto al mundo. Puede consistir en modificar las condiciones según las cuales funciona el mundo.
Esta perspectiva plantea una pregunta fundamental: ¿por qué el arte debería adoptar obligatoriamente la forma de una obra para ser reconocido como arte?
El arte invisual no busca producir una nueva categoría de objetos artísticos. Abre la posibilidad de un arte cuyas formas de existencia aún están por inventar.

Una crítica radical del arte visual, p.23

—

Desde hace varias décadas, el arte visual se enfrenta a un fenómeno de redundancia. Las mismas formas, dispositivos y estrategias de presentación se repiten, a menudo bajo apariencia de novedad. La multiplicación de obras y exposiciones no garantiza ni la renovación del arte ni su eficacia en el mundo. La Bienal de París plantea una crítica radical de esta situación. Considera que el arte visual ha quedado reducido a entretenimiento, decoración, especulación o distinción social. Su dependencia de la exposición, el mercado y el reconocimiento institucional limita sus posibilidades de acción. Esta crítica se dirige al modelo dominante que convierte la producción de obras en la condición principal de la actividad artística. La Biennale plantea una pregunta incómoda: si el arte pretende transformar nuestra relación con el mundo, ¿por qué sigue produciendo principalmente objetos destinados a ser contemplados?

El arte ante las grandes transformaciones del mundo, p.24

—

La ciencia, la educación, el derecho, la economía o la política disponen de medios capaces de modificar directamente las condiciones de existencia de las sociedades. El arte, en cambio, queda a menudo confinado a una función simbólica. Puede denunciar crisis, representar injusticias o comentar transformaciones sin intervenir necesariamente en los mecanismos que las producen.
La Bienal de París cuestiona esta posición secundaria. Considera que el arte debe poder desarrollar capacidades de acción comparables a las de otros campos del conocimiento y de la intervención.
No se trata de convertir a los artistas en científicos, juristas o economistas, sino de reconocer que esos campos pueden convertirse en terrenos de creación artística por derecho propio.
El desafío ya no consiste únicamente en cambiar las formas del arte, sino en cambiar lo que el arte puede hacer.

Los precursores del arte invisual, p.25

—

El arte invisual pertenece a una genealogía de prácticas que, desde los años ochenta, cuestionan la centralidad de la obra.
En 1983, Gary Bigot formula cuatro resoluciones que transforman radicalmente la condición artística: no producir, no promocionarse, no buscar beneficio personal y no poseer propiedad personal.
François Deck desarrolla desde los años ochenta prácticas basadas en la cooperación, la discusión y la decisión. Sylvain Soussan explora formas de creación vinculadas a sistemas económicos, servicios, organizaciones y relaciones entre arte y sociedad.
Bernard Brunon cuestiona las fronteras entre actividad profesional y práctica artística mediante intervenciones que se confunden con actividades ordinarias. Desde 1990, Elisa Bollazzi desarrolla la MicroCollection, que desplaza las nociones de colección, valor, propiedad y conservación.
Estas prácticas no se parecen entre sí. Su importancia reside precisamente en su singularidad y en su capacidad para desplazar las condiciones habituales de identificación del arte.

La inteligencia colectiva, p.26

—

La inteligencia colectiva ocupa un lugar central en los métodos desarrollados por la Bienal de París y su ecosistema. Parte de la idea de que la investigación puede ganar pertinencia cuando reúne experiencias, competencias y puntos de vista diversos.
El artista ya no es necesariamente un autor aislado que concibe una obra antes de presentarla al público. Puede iniciar una dinámica de investigación, diseñar un método o participar en un proceso colectivo.
La inteligencia colectiva no significa la desaparición de las singularidades individuales. Al contrario, busca crear condiciones para que estas se confronten, complementen y generen posibilidades inéditas.
Las prácticas pueden asociar artistas, investigadores, profesionales, instituciones, habitantes o participantes de otros ámbitos. La creación se convierte así en un proceso que no depende exclusivamente de un autor, sino de una organización de las inteligencias.

La horizontalidad: transformar las relaciones de poder, p.27

—

La Bienal de París cuestiona los modelos institucionales basados en jerarquías rígidas entre quienes deciden, quienes producen y quienes reciben. La horizontalidad constituye una orientación fundamental de su funcionamiento. Busca favorecer la autonomía de las iniciativas, la circulación de responsabilidades y la posibilidad de que los participantes intervengan en las reglas de la organización.
No implica negar la necesidad de responsabilidades identificables o decisiones estructuradas. Se trata de impedir que la organización institucional se convierta en un fin en sí mismo o imponga a las prácticas restricciones contrarias a su singularidad. Desde esta perspectiva, la institución debe aprender de lo que acoge y transformarse al contacto con las prácticas que acompaña.

La economía transversal, p.28

—

La cuestión económica es uno de los principales desafíos de la investigación artística contemporánea. El modelo dominante suele depender de subvenciones, mercado, coleccionistas, encargos o dispositivos institucionales.
La Bienal de París explora otras posibilidades mediante la economía transversal. Este enfoque considera la economía no como algo exterior al arte, sino como un terreno de creación.
Un artista puede inventar sus propios modos de funcionamiento, sistemas de intercambio, recursos y condiciones de autonomía. La economía ya no se reduce a financiar una obra o un evento: puede convertirse en una dimensión constitutiva de la práctica artística.
El objetivo es permitir que las prácticas desarrollen condiciones de existencia coherentes con sus propios fines, en vez de depender exclusivamente de modelos económicos preexistentes.

Terminología, ecología y estrategia, p.29

—

Para la Bienal de París, la invención artística no se limita a concebir una forma. Implica también crear las condiciones necesarias para su existencia.
La terminología permite nombrar prácticas inéditas e identificarlas, debatirlas y transmitirlas. La ecología invita a interrogar sus consecuencias materiales, sociales, económicas y medioambientales. La estrategia permite concebir los medios para que una práctica se desarrolle, encuentre interlocutores y alcance sus objetivos.
Estas dimensiones no son competencias accesorias: forman parte integral de la investigación artística. Una práctica singular debe poder inventar su vocabulario, economía, ecología, estrategia y modos de existencia.

El arte ya no se limita a representar, interpretar o comentar el mundo.

El descentramiento: otra geografía del arte, p.31

—

Desde hace años, la Bienal de París desarrolla una política internacional basada en los descentramientos. Un descentramiento no consiste en trasladar al extranjero una exposición concebida en París. Consiste en hacer existir la Biennale desde otro contexto geográfico, cultural, social e institucional. Cada descentramiento se construye con sus propios actores, recursos, problemáticas y posibilidades. Este enfoque cuestiona el modelo tradicional en que una institución central diseña un programa y lo difunde por distintos territorios.
La Biennale no busca exportar un modelo occidental. Busca multiplicar las situaciones en que sus principios puedan experimentarse, transformarse y confrontarse con otras realidades. El descentramiento es así un método de investigación institucional y una modalidad de cooperación internacional.

Una geografía internacional en transformación, p.32

—

Desde su reactivación, la Bienal de París ha desarrollado manifestaciones, cooperaciones y proyectos en varios países. Entre sus principales descentramientos figuran:

- Nicosia, Chipre, 2010.
- Nueva York, Estados Unidos, 2011.
- Buyumbura, Burundi, 2012.
- Isla de La Reunión, 2013.
- Beirut, Líbano, 2016–2017.
- Ciudad de Guatemala, Guatemala, 2017.
- Luxemburgo, 2018–2020.
- Bangkok, Tailandia, 2025.
- Torun, Polonia, 2025.
- Túnez, Susa, Hammamet y Beni Khalled, Túnez, 2026.

Se han iniciado o anunciado otros proyectos y cooperaciones, especialmente en Bruselas, Berlín, Tokio y Ereván. Esta geografía no constituye una red de sucursales que reproduzcan un programa único, sino un conjunto de experiencias autónomas vinculadas por orientaciones comunes y el deseo de renovar las condiciones de creación.

Bangkok 2025: hacer el vacío para repensar el arte, p.33

—

Del 21 al 28 de febrero de 2025, la Bienal de París se descentra a Bangkok en torno a la propuesta «Hacer el vacío para repensar el arte».
El programa cuestiona hábitos de pensamiento, modelos institucionales y convenciones que determinan lo que suele considerarse arte.
Las actividades se desarrollan especialmente en River City Bangkok y en la Universidad Silpakorn, mediante encuentros con agentes de la investigación y la enseñanza.
El descentramiento de Bangkok no busca añadir otra manifestación al calendario internacional de exposiciones. Propone suspender las evidencias sobre las que se apoya el arte contemporáneo para imaginar otras posibilidades. Hacer el vacío significa aquí crear las condiciones necesarias para que surjan prácticas que no reproduzcan los modelos existentes.

Torun 2025: pensar la era posartística, p.34

—

Del 20 al 23 de mayo de 2025, la Bienal de París desarrolla un programa en Torun, Polonia, en cooperación con el Centro de Arte Contemporáneo Znaki Czasu y la Universidad Nicolás Copérnico. Los intercambios abordan la era posartística, la colección y las posibles transformaciones de la actividad artística. La idea de una era posartística no implica necesariamente la desaparición del arte: invita a cuestionar las categorías, profesiones, instituciones y sistemas de reconocimiento heredados de su historia. ¿Qué ocurre con el artista cuando producir obras deja de ser obligatorio? ¿Qué ocurre con una colección cuando aquello que busca conservar no es necesariamente un objeto? ¿Qué ocurre con una institución cuando deja de considerar la exposición como su función principal? Estas preguntas atraviesan las investigaciones desarrolladas en Torun.

Túnez 2026: el arte invisual en situación, p.35

—

Del 10 al 16 de octubre de 2026, la Bienal de París se descentra a Túnez, con actividades en Túnez capital, Susa, Hammamet y Beni Khalled. Esta edición reúne a artistas, investigadores, autores e instituciones en torno a prácticas que desplazan la creación hacia la acción, la investigación y la cooperación. Las propuestas abordan hospitalidad, relaciones humanas, sistemas económicos, ciencias, ecología, instituciones y métodos de intervención. Entre las investigaciones presentadas figuran la estética de la hospitalidad de Yosr Mahmoud, la ciencia creativa y la migrología de Mariem Memni, la generosabiduría (génerosagesse) de Ralf Porzel y otras formas de arte invisual.
La edición tunecina ilustra la diversidad de ámbitos en los que puede intervenir un arte que ya no se define por producir obras. También demuestra la posibilidad de construir una manifestación internacional mediante la cooperación entre artistas, instituciones, investigadores y actores locales.

Berlín 2027: repensar las condiciones económicas del arte, p.36

—

El descentramiento de la Bienal de París en Berlín, en preparación para 2027, sitúa los modelos económicos del arte en el centro de su investigación. El programa pretende cuestionar la dependencia de artistas y estructuras culturales respecto de los sistemas tradicionales de financiación, difusión y reconocimiento. Explora posibilidades de ayuda mutua, cooperación, autonomía e invención de nuevas economías.
El proyecto berlinés está dirigido por Jérémie Pujau, en colaboración con la dirección de la Bienal de París. Esta orientación prolonga las investigaciones sobre economía transversal. Considera que las condiciones económicas del arte no deben limitarse a soportarse o administrarse: pueden convertirse en un terreno de invención artística.

ENDA: una escuela que no forma para producir obras, p.37

—

La Ecole nationale d'art de Paris (ENDA) es uno de los principales dispositivos de investigación y transmisión del ecosistema de la Biennale.
ENDA se presenta como la primera escuela de investigación en arte cuya pedagogía se basa en inventar prácticas artísticas sin precedentes, liberadas de convenciones y modelos existentes. A diferencia de las escuelas de arte organizadas principalmente en el ámbito limitado del arte visual, en torno a disciplinas, técnicas o medios, ENDA sitúa la investigación artística en el centro de su funcionamiento.
No pide a los participantes que reproduzcan modelos existentes. Los invita a inventar una práctica, definir sus principios y construir las condiciones de su existencia. Cada proyecto se considera en su totalidad: concepción, terminología, economía, ecología, estrategia, métodos y modalidades de realización. ENDA desarrolla así una pedagogía que no separa la creación de sus condiciones materiales, institucionales e intelectuales.

Una pedagogía de la invención, p.38

—

La pedagogía de ENDA se basa en la inteligencia colectiva y el acompañamiento de proyectos de investigación artística. Se invita a los participantes a identificar lo que hace singular su práctica y a desarrollar los medios necesarios para su existencia.
La formación moviliza, entre otros campos, la ontología del arte, la economía transversal, la ecología, la estrategia, la terminología y los métodos de inteligencia colectiva.
El objetivo no es formar artistas capaces de responder a las expectativas del mercado o de las instituciones, sino permitir que surjan prácticas capaces de modificar las condiciones mismas del arte.
La XXVI sesión de ENDA se desarrolla del 19 de noviembre de 2026 al 25 de junio de 2027 en París. Conduce al Diplôme national de recherche et d'expérimentation en art (DNREA), otorgado por el centro.

Exigencia y generosidad

ARCAI: el arte invisual entra en la investigación universitaria, p.40

—

El Atelier de recherche et de création Art Invisuel (ARCAI) se desarrolla en la Academia Libanesa de Bellas Artes (ALBA), Universidad de Balamand, en Beirut. Fue iniciado por el artista Ricardo Mbarkho en colaboración con Alexandre Gurita.
ARCAI constituye un espacio de investigación y experimentación dedicado al arte invisual. Reúne a artistas, investigadores, docentes, estudiantes y teóricos en torno a una pregunta fundamental: ¿qué puede llegar a ser el arte cuando se libera de la obligación de producir una obra?
Esta iniciativa incorpora el arte invisual a un marco de investigación universitaria, preservando su capacidad de cuestionar categorías establecidas. Contribuye además al desarrollo de métodos de documentación, transmisión y análisis adecuados para prácticas que no necesariamente adoptan la forma de obras.

Página anterior: el lema de ENDA (Ecole nationale d'art de Paris).

Coleccionar un arte que no existe en forma de obra, p.41

—

La creación de una colección de arte invisual en el entorno de investigación de ALBA, en Beirut, abre un campo de reflexión inédito. Tradicionalmente, una colección se basa en adquirir, conservar y presentar obras. Pero ¿cómo coleccionar un arte que existe de otra manera que bajo la forma de obra? ¿Cómo conservar un método, una transformación institucional, una relación o una dinámica colectiva? ¿Cómo documentar una práctica sin reducirla a sus huellas materiales? Estas preguntas obligan a repensar las funciones de la colección, el archivo y la conservación. La documentación no sustituye necesariamente a la práctica: puede permitir comprender sus principios, condiciones de existencia y efectos. El desafío consiste en inventar modalidades de transmisión que respeten la singularidad del arte invisual sin reconvertirlo artificialmente en objeto artístico.

Un ecosistema de instituciones e iniciativas, p.42

—

La Bienal de París actúa dentro de un ecosistema de instituciones, programas, investigaciones e iniciativas que amplían las posibilidades del arte. Este ecosistema no se basa en la uniformidad: reúne prácticas singulares que pueden cooperar, intercambiar métodos o construir proyectos comunes. ENDA, AASF, ARCAI, MicroCollection, EEIMA, CDRAO, CoSAA, FoméA, CNHA, el Institut de Donbat y las iniciativas relacionadas con la ciencia creativa, la migrología, la estética de la hospitalidad, la enseñanza, las colecciones y las economías del arte dan cuenta de esta diversidad. Estas estructuras no son simples colaboradoras de difusión. Participan en la producción de nuevas condiciones de investigación y existencia del arte. El ecosistema funciona como un conjunto evolutivo de relaciones, competencias y posibilidades.

Formas de arte que inventan sus propias condiciones, p.43

—

Una de las principales particularidades del arte invisual es su capacidad para inventar sus propias condiciones de existencia. Una práctica puede requerir la creación de un instituto, un método, un sistema económico, una terminología o una organización particular. Estos elementos no son externos a la creación: pueden constituir su propia sustancia.
El donbat, desarrollado por Jérémie Pujau, consiste en identificar desequilibrios sociales, económicos, ecológicos, relacionales o institucionales y emprender acciones proporcionadas para modificar sus condiciones.
La migrología, creada por Mariem Memni, propone considerar la migración y las realidades relacionadas como un ámbito autónomo de investigación.
La MicroCollection de Elisa Bollazzi desplaza las convenciones de la colección y del valor artístico.
Estas prácticas muestran que el arte invisual no corresponde a una estética única. Constituye un campo de posibilidades tan diverso como las realidades en las que interviene.

La XXV edición: 2026–2028, p.44

—

La XXV edición de la Bienal de París se desarrolla del 1 de octubre de 2026 al 30 de septiembre de 2028. Prolonga la transformación iniciada en 2000 y profundiza las investigaciones dedicadas al arte invisual.
A diferencia de las bienales organizadas alrededor de una exposición central y un programa cerrado, esta edición se construye a lo largo del tiempo mediante investigaciones, cooperaciones internacionales, iniciativas institucionales, encuentros y proyectos que pueden evolucionar durante el período.
Sus orientaciones principales son:
- Desarrollar prácticas artísticas que existan de otra manera que bajo la forma de obras.
- Inventar nuevas condiciones económicas y ecológicas para el arte.
- Profundizar la investigación sobre inteligencia colectiva e instituciones.
- Multiplicar los descentramientos internacionales.
- Fortalecer los dispositivos de investigación y transmisión.
- Desarrollar nuevas modalidades de documentación y colección del arte invisual.

La XXV edición no pretende imponer un tema único a prácticas diferentes.

Otra concepción de la institución artística, p.45

—

La Bienal de París no considera la institución como una estructura inmutable. La concibe como un conjunto de reglas, relaciones, recursos y métodos susceptibles de transformación. Esta posición cuestiona el papel tradicional de las instituciones artísticas, organizadas a menudo en torno a la conservación, exposición, difusión y legitimación de obras y artistas. La Biennale busca desarrollar una institución capaz de actuar sobre sus propias condiciones de existencia. No se limita a acoger prácticas experimentales: acepta que estas cuestionen su funcionamiento. Esta orientación constituye una de sus diferencias fundamentales respecto de las grandes manifestaciones internacionales de arte contemporáneo. La Bienal de París no es solamente una institución dedicada a la experimentación artística: ella misma es una experimentación artística.

Preguntas frecuentes de los periodistas, p.46

—

¿Por qué la Bienal de París ya no se basa en exposiciones?

Porque considera que la exposición no es una condición necesaria para la existencia del arte. Las prácticas pueden desarrollarse en la realidad bajo formas ajenas a las convenciones de la obra expuesta.

¿Qué es el arte invisual?

Es un arte que existe de otra manera que bajo la forma de una obra, material o inmaterial. No designa un arte invisible, sino otra posibilidad de existencia para el arte.

¿Qué diferencia hay entre el arte contemporáneo y el arte invisual?

El arte contemporáneo puede renovar formas, medios y modos de presentación manteniendo la obra como referencia central. El arte invisual cuestiona esta obligación y abre la creación a otras condiciones de existencia.

¿Por qué hablar de «descentramiento»?

Porque la Biennale no pretende exportar un modelo occidental. Cada descentramiento se construye desde un contexto particular, con sus actores, métodos y problemáticas propios.

Preguntas frecuentes de los periodistas, p.47

—

¿Cuál es el papel de ENDA?
ENDA desarrolla una pedagogía de investigación artística basada en inventar prácticas que se emancipan de los marcos establecidos del arte y crean sus propias condiciones de existencia.
¿Se opone la Bienal de París a las obras de arte?
Su crítica no consiste en prohibir las obras, sino en cuestionar su condición de requisito obligatorio del arte. Busca abrir posibilidades que ya no dependan necesariamente de su producción.

Hitos cronológicos, p.48

—

1959: André Malraux crea la Bienal de París; primera edición en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París.
1961–1969: Desarrollo de las vanguardias y de experiencias colectivas.
1967: Participación de Buren, Mosset, Parmentier y Toroni.
1980: Sophie Calle presenta Les Dormeurs.
1985: Decimotercera edición en la Grande Halle de la Villette; fin del primer ciclo histórico.
2000: Reactivación por Alexandre Gurita y transformación del modelo institucional.
2004: Formulación del concepto de arte invisual.
2010: Descentramiento en Nicosia.
2011: Descentramiento en Nueva York.
2012: Descentramiento en Burundi.
2013: Descentramiento en La Reunión.
2015: Descentramiento en Beirut.
2017: Descentramiento en Guatemala.
2018–2020: Descentramiento en Luxemburgo.
2024: Desarrollo de ARCAI en Beirut.
2025: Descentramientos en Bangkok y Toruń.
2026: Descentramiento en Túnez; apertura de la XXV edición.
2028: Cierre de la XXV edición el 30 de septiembre.

Información de prensa y documentación, p.49

—

Biennale de Paris
Relaciones con la prensa: Sophie Le Malet
XXV edición: 1 de octubre de 2026
– 30 de septiembre de 2028
Sitio oficial: https://biennaledeparis.fr
Contacto: info@biennaledeparis.fr
École nationale d'art de Paris (ENDA)
Sitio: https://enda.fr/es
Recursos documentales :
Los periodistas pueden consultar las
principales secciones del sitio oficial:
- Historia de la Bienal de París.
- Singularidad y posicionamiento institucional.
- Descentramientos internacionales.
- Ecosistema.
- Publicaciones y ediciones.
- Agenda y archivos de las manifestaciones.
Pueden facilitarse documentos históricos, fotografías y archivos para uso periodístico, previa verificación de los créditos y derechos de reproducción.

Biennale de Paris

Sede social
229 rue Saint-Honoré
75001 Paris
biennaledeparis.fr/es
info@biennaledeparis.fr