

Para dar comienzo a nuestras actividades en 2011, que se enfocan primordialmente en la construcción de escenas artísticas locales, lugar a dudas invitó al curador José Roca, quien presentó su conferencia Bienalidades (creada inicialmente para el SITAC, Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo de México, 2011). La conferencia se desarrolló incluyendo algunas reflexiones sobre el ejercicio curatorial de Roca en Bienales como la de Mercosul, a desarrollarse este mismo año, en Porto Alegre, Brasil y el pasado Encuentro Internacional de Medellín; MDE07.

Esta publicación recoge además de la ponencia Bienalidades, un Duodecálogo, sobre el oficio de curar y sobre el modelo Bienal, en palabras de Roca. Los dos textos reflexionan sobre las instituciones del arte actual y las infraestructuras que tales instituciones emplazan en los contextos locales.

Bienalidades

Estuve en México invitado por el SITAC (Simposio internacional de Teoría de Arte Contemporáneo), que este año fue dirigido por el artista Eduardo Abaroa. El SITAC, que ya llega a su novena edición, es organizado por el Patronato de Arte Contemporáneo. A lo largo de tres días, un grupo de académicos, artistas, curadores y críticos discutimos sobre el tema propuesto: Teoría y práctica de la catástrofe. Mi ponencia trató sobre la crisis del modelo Bienal, y planteó algunas alternativas posibles.

José Roca.

Mucho se ha hablado sobre la crisis del modelo Bienal; las críticas se basan en argumentos recurrentes: destinación de enormes recursos públicos o privados en un gran evento ruidoso, concentrado en el tiempo y en el espacio; reiteración de los mismos artistas evento tras evento; mimesis con las ferias, resultando en exposiciones que son iguales a estos megaeventos comerciales; y sobre todo, distancia con respecto al público local, tanto el medio artístico como la comunidad en general de la ciudad o región en la cual se realiza la bienal.

Este último punto es en mi opinión la falencia más crítica de las bienales: la incapacidad de conectarse con el medio local. En algunos casos, inclusive se realizan *de espaldas* al público local, que se siente vulnerado pues los recursos que de otra manera podrían repartirse en diferentes actividades y emprendimientos de manera más plural y sostenida en el tiempo, son canalizados hacia un único gran evento, mediáticamente ruidoso y visualmente espectacular.

Debido a la aspiración a ser globales, se olvida que, como anota Saskia Sassen, sólo desde lo regional se puede lograr una especificidad cultural que no se diluya en el magma deslocalizado de la cultura transnacional. En términos más pragmáticos, si no vamos a descentrar el eje del medio artístico, es más sensato, viable y estratégicamente útil convertirse en el centro de una periferia, como lo fue por muchos años la Bienal de la Habana.

Las motivaciones para hacer una bienal son muchas. Una de ellas es la de tener mayor visibilidad regional, nacional o

internacional para los artistas locales, y permitirle al público local familiarizarse con lo que se hace por fuera. Esta es una aspiración legítima de los artistas de cualquier lugar. Pero casi ninguna bienal ha sido creada a partir de la iniciativa de un grupo de artistas locales. Más bien han surgido como operaciones políticas que ven en el turismo cultural una oportunidad de generar riqueza atrayendo a la llamada clase creativa, con los beneficios colaterales de posicionar la ciudad anfitriona en el mapa cultural regional o internacional. Muchos administradores públicos lo definen como una cuestión de *competitividad* de su ciudad en el concierto internacional, y en ese sentido una bienal puede convertirse en instrumento de una política pública. Como se trata de iniciativas provenientes de políticos o empresarios, la estructura de la mayoría de las bienales está basada en un cálculo de utilidad relativa cuyos indicadores de éxito son la cantidad de público que asiste y la extensión del *free press*, que son factores que se pueden contabilizar, tabular y presentar en los informes de gestión. Asuntos más difíciles de medir como la calidad de la visita, los ecos de la experiencia en el tiempo, la relación con los currículos educativos, la creación de redes regionales, el sostenimiento de iniciativas locales con el financiamiento de la bienal, etc, casi nunca son prioridades de quienes toman las decisiones. Son muy pocas -entre ellas la Bienal del Mercosul- las que son conscientes del papel continuado que deben jugar en el desarrollo de la educación y la cultura de su región. La mayoría se contentan con tener éxitos medibles como operaciones de prestigio.

Estos asuntos que los administradores prefieren eludir tampoco parecen ser preocupaciones de los curadores contratados (la estirpe mercenaria llamada *curador independiente*) quienes usualmente se someten a una estructura que les precede, y trabajan obedientemente dentro de parámetros preestablecidos, limitándose a aportar el contenido. Acá cabe traer a cuento la distinción que hace el crítico chileno Justo Pastor Mellado entre *curadores de servicio* y *curadores de infraestructura*. Mellado pone como ejemplo de los primeros a los botánicos del siglo 18 y 19, que clasificaron la fauna y la flora del Nuevo Mundo al servicio de las potencias coloniales, interpretando la realidad local desde parámetros foráneos para producir inventarios de las riquezas que permitieran su posterior explotación por los centros de poder. Por el contrario, el curador de infraestructura sabe que sirve ante todo a un medio local que carece de ella (instituciones débiles; campo artístico centrado en la producción y con escasa mediación; inexistencia o precariedad de la educación artística; ausencia de crítica o siquiera periodismo cultural, etc), y por lo tanto su labor debe estar encaminada a consolidar esta base y a lograr un auto-entendimiento que no esté enfocado, consciente o inconscientemente, en lograr la aprobación o el consumo externos. Hay que romper con un pensamiento colonizado que se pliega a las expectativas externas. El crítico cubano Gerardo Mosquera hablaba de *culturas curadoras* y *culturas curadas*. Pero ¿qué sucede cuando las culturas curadas se curan a sí mismas? Son capaces de liberarse de la inconsciente mirada colonial en la mente del colonizado sobre la que advertía Frantz Fanon? Los curadores de la pe-

riferia somos débiles y cobardes, tomando pocos riesgos y pensando siempre en cómo vamos a ser vistos por nuestros colegas y por el medio artístico internacional, el cual, dicho sea de paso, (y como decimos en Colombia), no nos mira ni para escupirnos. Muchas bienales son pensadas en función de cómo van a ser ledas desde afuera. Parafraseando el dicho popular, no conozco la receta para el éxito, pero la receta para el fracaso es tratar de complacer a todo el mundo. Una forma de tratar de sustraerse a esta catástrofe anunciada es intentar, por una vez, complacer al medio local, pero sin caer en localismos. Es decir, comprometerse de lleno con la creación de infraestructura local, a todos los niveles, manteniendo una comunicación con el mundo pero desde parámetros propios. Entender el aislamiento como condición productiva, como lo señalaba la artista eslovena Marjetica Potrc cuando visitó las comunidades rurales en el Amazonas: ya que nadie viene acá, nos comunicamos con el mundo exterior cuando nosotros queramos, y poniendo nuestras propias reglas. Una bienal (especialmente una bienal periférica) se hace para el público del sitio en que se realiza. Y debe tener en cuenta su rol infraestructural. Si bien una bienal no reemplaza el sistema de arte o de educación -ni puede pretender suplantarlos- puede hacer mucho más que presentar una mega exposición. Y esto puede hacerse de muchas maneras sin caer en el populismo.

Refiriéndonos al tema de este simposio, la catástrofe, cabe recordar que uno de los curadores más radicales de las últimas décadas, Hugo Chávez, atendió el llamado de Beuys (todo hombre es un artista), le hizo corrección

de género (toda mujer también) y convocó al pueblo venezolano a la llamada *Mega Exposición*, en la cual los museos de Caracas estuvieron abiertos a todo aquel que se sintiera artista y quisiera exponer. El resultado era previsible: una exposición multitudinaria sin criterio diferenciador, un *potpourri* visual que lo único que logró fue confundir al público. Al considerar los museos como instituciones elitistas, el populismo olvida que en arte la palabra *democracia* no significa la participación de todos en la producción: se debe entender más bien como la posibilidad de que la mayoría pueda acceder a una experiencia cultural que ha sido cuidadosamente preparada por expertos, para ayudar a educar un ojo -y una mente- con capacidad de discernimiento. Por supuesto, en la descalificación del rol mediador de la curaduría con respecto a la producción y el consumo del arte por parte del público, *La Mega* fue una caricatura de la relación que un evento masivo como una bienal debe establecer con su contexto, y su efecto fue exactamente el contrario: señaló el inicio de una degradación sistemática de la infraestructura museal en Venezuela, situación que, cuando toque fondo, ese país tardará mucho tiempo en reparar. Una reacción constructiva ya se está dando en la forma de agrupaciones lideradas por artistas, que resisten desde una posición precaria a la *indiferencia hostil* -valga el oxímoron-, actuando en vez de esperar pasivamente a que la situación cambie.

Y es que un emprendimiento cultural mal planteado puede generar efectos completamente opuestos a los que pretende. Por ejemplo, uno de los grandes logros de bienales como las de Sevilla (BIACS) y Valencia en Espa-

ña es haber logrado cohesionar al medio local, pero EN CONTRA de ellas: en Sevilla se creó la Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales, y en Valencia la asociación de Ex-Amigos del IVAM, que reúnen a grupos importantes de artistas, intelectuales y gente del común, y que se han hecho sentir a través de diversos canales como mesas redondas, seminarios y manifestaciones públicas de rechazo a las respectivas bienales.

Estas dos plataformas han producido de manera espontánea o concertada un sinnúmero de manifiestos, páginas web, artículos, diatribas y hasta caricaturas que señalan desde aspectos artísticos como el escaso involucramiento de los curadores invitados con la escena local, hasta aspectos extra-artísticos como las influencias políticas en las decisiones, malversación de dineros públicos, clientelismo y nepotismo.

Pero dejando de lado los casos específicos y analizando el fenómeno de manera más esencial, la institución *Bienal* tiene una falla de origen que viene de la pretensión internacionalista que inconscientemente la anima, producto de su deuda genealógica con las Exposiciones Universales. La bienal es un modelo en crisis que paradójicamente experimenta un crecimiento exponencial (como la doctrina Neoliberal, o las recomendaciones del FMI), ocupando todos los rincones del planeta, a juzgar por las casi 200 bienales que aparecen por todas partes del globo. El modelo ha evolucionado poco y se sigue aplicando casi sin cambios en todas las latitudes: un curador o grupo de curadores escoge un tema con el cual mirar la producción artística de una región, país o del mundo, para producir una lista de artistas, quienes viajan en

promedio dos veces al lugar en donde se realizará la exposición (la primera para familiarizarse con el contexto, la segunda para realizar el montaje y asistir a la inauguración); en menos de un año se produce una exposición que se exhibe en un periodo de dos a tres meses, en un solo espacio o conjunto de espacios; invariablemente hay un periodo muerto entre una edición del evento y la siguiente. El 90% de las bienales sigue este guión casi sin variaciones.

Tal vez sea en el nombre en donde radique el problema: *Bienal*. Independientemente de si son dos, tres o más años de periodicidad, la idea de Bienal implica no solamente que el evento es *recurrente* sino que es *discontinuo*. De allí uno de los slogans de las protestas en Sevilla: no queremos bienal, queremos arte todos los días. Si conjugamos creación de infraestructura local, énfasis en el público anfitrión, y la posibilidad de continuidad en el tiempo, tal vez podamos encontrar una salida viable a la banalidad de la bienalidad.

Toda bienal es en cierto modo un fracaso público y a gran escala, pues siempre hay un sector que se siente alienado o descontento con las necesarias decisiones que el curador debe tomar. En vista que no se puede complacer a todos, hay que aspirar a ser un éxito para los reales destinatarios, y considerar lo demás como daño colateral. En mi opinión, a lo que hay que aspirar es a poder *crear contexto local*. Todas las decisiones posteriores se deben derivar de este principio rector. ¿Para quién se hace? ¿Cuáles son las aspiraciones de los visitantes potenciales? La mayoría de estos eventos parten del viejo adagio “constrúyelo, que ellos vendrán”. Pero aún si vienen, ¿qué

queda de la visita? Si la función de las instituciones artísticas es la educación de la mirada, entonces se debe entender que sólo a través de un proceso continuado se puede lograr que la experiencia aislada de una obra de arte pueda volverse una instancia de aprendizaje que sirva no solamente para crear nuevos públicos para el arte, sino para que el arte pueda servir de herramienta para enfrentar la vida cotidiana.

Duodecálogo

Algunas reflexiones sobre el oficio de curar y sobre el modelo Bienal, planteadas como una declaración de principios.

1. Reglas y posibilidades.

Bernard Tschumi decía en *The Pleasure of Architecture*: “si quiere seguir la primera regla de la arquitectura, rómpala”. Algo similar podría decirse de la curaduría. No hay parámetros que apliquen a todos los casos, solo intenciones y deseos. Es mejor ser consecuente con el desarrollo del proyecto que consistente con un hipotético *deber ser*.

2. Una exposición no es una enciclopedia.

Contrario al enciclopedista, un curador no puede incluir todos los ejemplos que ilustran un concepto; sólo aquellos que encuentra y que están disponibles.

La curaduría crea una ficción a partir de esos fragmentos. Al reconocer la imposibilidad de completitud, sólo queda intentar suspender la incredulidad del visitante frente a un conjunto de pequeñas piezas de un rompecabezas sin modelo. Como dijo Douglas Crimp citando a Eugenio Donato en *On The Museum's Ruins*, el museo se basa en la ficción acrítica de que es posible representar el universo a partir de sus fragmentos. Una exposición crea una ficción verosímil, o al menos una en la que queremos creer.

3. Una exposición no es una biblioteca.

Si quiero leer me voy a la biblioteca, en donde puedo informarme en profundidad, y además no tengo que hacerlo parado.

4. Una exposición no es un archivo.

Si quiero hacer investigación, voy de nuevo a la biblioteca del punto anterior. Los archivos en el contexto expositivo o se vuelven pura imagen (lo que a veces está bien, aunque no tener acceso a los documentos es frustrante), o se vuelven pura retórica curatorial (lo que está mal, y también es frustrante).

5. Una exposición no es un cine club.

Si quiero ver una película voy a una sala de cine, en donde estoy sentado, hay oscuridad, y el ruido proviene (casi siempre) de lo que está siendo proyectado. Salvo contadas excepciones, las películas de larga duración no pertenecen al ámbito expositivo.

6. Una bienal no es un museo.

El Museo, basado en la ortodoxia de la Historia del Arte, aspira a la verdad. La Bienal no tiene los pies plantados en una montaña

de hechos, es pura especulación. No aspiremos a la Verdad, solo a bellas *verdades-a-medias* o a mentiras con apariencia de coartadas: verosímiles, útiles, y ornadas de un velo de sospecha.

7. Una bienal no Documenta.

Si la obra sucede en el tiempo, o fuera de los límites físicos del recinto expositivo, hay que dejarla vivir (y morir) allí. Nada más frustrante que una exposición de material que documenta *performances*, acciones, obras efímeras y obras en el territorio, que se nos presentan como un recordatorio de lo que no pudimos experimentar. A menos que haya sido concebida como obra, o que tenga un valor contextual especialmente significativo, la documentación pertenece al archivo, no a la exposición.

8. Crónica de una muerte anunciada.

Toda bienal es un combate perdido de antemano, pues es imposible incluir todos los países, todas las regiones, todos los medios, todas las orientaciones sexuales, todas las etnicidades, etc. No importa lo que uno haga, siempre se queda alguien por fuera. Partiendo de esta imposibilidad ontológica, a lo que se aspira es a un hermoso fracaso: este último, como bien lo señalaba Harald Szeemann, es una de las dimensiones poéticas del arte. Apollinaire decía que la arquitectura a lo que debía aspirar era a darle al tiempo una bella ruina...

9. Multiculti.

Pongan en un container a 20 inmigrantes recién llegados de diferentes países y pídanles que establezcan una conversación productiva. Eso es a lo que aspira una Bienal. Y a veces lo logra.

10. Una Bienal no es una Exposición Universal.

Por lo tanto, no debe tener el imperativo de una equitativa representación geográfica. Tanto más cuando hoy en día la noción de lo regional tiene muchas veces más sentido que una borrosa y contestada idea de nación. Un artista vasco se siente bien representando a España en Venecia? ¿A qué estado representa un artista de Ramallah?.

11. Una Bienal no debe ser solo bienal.

La mayoría de las bienales se preocupan por hacer un evento espectacular, concentrado en el tiempo y en el espacio, y cuando termina la Gran Exposición entran en una especie de hibernación por los siguientes dos años. Una bienal debe encontrar maneras de extender su acción en el tiempo y así contrarrestar la *depresiónpost-Bienal* que aqueja a las ciudades que las acogen; una forma de hacerlo es entenderse como una instancia de creación de infraestructura, estableciendo polos de acción que activen las escenas locales en los periodos en los que no hay Bienal.

12. Una Bienal no es una feria de arte.

Los artistas no deben estar aislados cada uno en su espacio como si se tratara de un *stand* de feria comercial. Sus obras deben estar en un diálogo espacial; ese texto resultante es lo que denominamos *curaduría*.

13. Dramaturgia.

Tanto el recinto expositivo como el teatro muestran una obra para un público. Sólo que en el teatro los espectadores están inmóviles. Una exposición no es una lista de obras o artistas, sino

una experiencia corporal: la forma como se da esta experiencia en el espacio debe ser estudiada. ¿Por donde entro? ¿Qué veo, qué oigo? ¿Cuál es el remate visual de cada movimiento? Una exposición memorable se concibe en la mente, se compone en el espacio, y se experimenta con el cuerpo.

14. Ecología.

¿Cual es la *carbon footprint* de una Bienal? Si tomamos en cuenta los viajes de artistas y curadores y los materiales utilizados en la producción y el montaje, la mayoría de las bienales no pasarían un proceso de certificación por su sustentabilidad ambiental. Si bien algunos de estos males son inevitables (nadareemplaza la relación directa con el artista; nadie quiere *curadores-skype* o *curadores-blackberry*, que curan de oído y no visitan talleres, etc), la aproximación al montaje puede tratar de ser responsable y consecuente. Hay que abandonar la pretensión de tener sistemáticamente un cubo blanco para la obra bi y tri-dimensional y una caja negra para los videos; cada obra debe ocupar lo estrictamente necesario para que pueda ser experimentada sin pérdida. No es necesario esconder las bambalinas y pintar todo de blanco: la museografía puede ser Brechtiana en su planteamiento. Prefiero una interferencia creativa a un diálogo de sordos, cada uno en su torre de *drywall*.

15. Una Bienal no es una feria de tecnología.

A donde se va a ver lo más nuevo, lo más avanzado, lo nunca visto. Una bienal, sobre todo en el Tercer Mundo (que generalmente carece de museos con grandes acervos de arte contemporáneo o lugares que exhiban

el arte de vanguardia) debe presentar una mezcla de proyectos nuevos y obras existentes. El público local puede apreciar obras importantes que al espectador *blasé* del mundillo artístico le parezcan trilladas. Una Bienal no es un show de nuevos talentos, ni el lugar en donde los curadores de otras bienales puedan venir a la caza de talento periférico.

16. Una bienal no es una escuela de arte.

Y no puede pretender reemplazarla. Pero sí puede cumplir un papel muy importante en la *educación de la mirada*, función de los museos (y una Bienal es una especie de museo temporal). Desde su temporalidad, una bienal puede cumplir la función de familiarizar al público de un lugar dado con las imágenes y discusiones del arte de su momento. La Bienal de São Paulo presentó en 1953 el *Guernica* de Picasso, y cada dos años ha familiarizado al público Paulista con los movimientos artísticos de su tiempo. Una bienal es un museo temporal que beneficia especialmente a la inmensa mayoría que no puede viajar a los centros del arte. Una bienal construye un repertorio visual en el tiempo, un acervo de memorias que son el patrimonio artístico de la comunidad en la cual se inscribe.

17. Educar/aprender.

Una bienal puede intentar trascender la tríada interpretación-mediación-servicio que caracteriza el trabajo educativo en museos involucrando la idea de lo pedagógico desde su propia formulación curatorial. El museo siempre intenta mediar entre el arte y el público, trata de facilitar esta relación proponiendo mecanismos que ayuden a comprender lo que está sien-

do presentado. Pero el arte es en sí mismo una instancia de conocimiento-que no siempre pasa por lo racional: también se aprende con los sentidos. En ocasiones, una imagen vale más que mil palabras, un sonido vale más que mil imágenes, y un aroma vale más que mil sonidos. No sabemos cual será el dispositivo que desencadene los procesos de conocimiento.

18. Emergencia.

En la oficina de Diane Karp, directora del Santa Fe Art Institute, vi un aviso que decía “No hay emergencias artísticas”. El trabajo en el arte, por más importante que lo consideremos, no salva vidas (o tal vez lo haga de manera metafórica). Hay exposiciones exitosas cuyo resultado hace olvidar que el proceso fue una verdadera tortura. Esto está mal: en el arte, el fin tampoco justifica los medios. Hacer una exposición no puede terminar siendo una experiencia angustiante, frustrante o dolorosa.

19. Responsabilidad.

Una curaduría no se firma por vanidad, sino de la misma manera que se firma un cheque al portador: una vez que entra en lo público, cualquiera puede cobrar, y el curador debe estar allí para responder.

20. Comunidad.

Se hacen exposiciones para tener experiencias de vida memorables. Entiendo la curaduría como la creación de una comunidad temporal. Artistas y curadores entran en un diálogo que se da por una convivencia prolongada y una meta más o menos común. Considero exitosas aquellas exposiciones de las que salí con amigos entrañables. No es que aspire a que la bienal sea

una agencia matrimonial, pero sin duda debe ser un momento de empatía. Casi nunca se puede trabajar con los amigos; el arte puede proveer esta posibilidad.

lugar a dudas

Calle 15 Norte # 8N-41 Barrio Granada / Cali - Colombia
Teléfono: 668 23 35 / www.lugaradudas.org
lugaradudas@lugaradudas.org

Coordinación de publicaciones: Cesar García

Diseño y diagramación: David Álvarez Gómez

Impresión: Feriva

Las publicaciones reciben el apoyo de: Ernesto Fernández

lugar a dudas es posible gracias al apoyo de:

Mario
Scarpetta

AVINA STIFTUNG

people
unlimited
HIVOS

DOEN
NATURHAAR
POSTKORB
PLUTZKREIS

ARTS
CILLA
BORAT
DRY

M
MUSEO
DE
BOGOTÁ

Ernesto
Fernández

daros-latinamerica
