

MC: Creo que yo soy bastante pesimista. Creo que sería muy aburrido estar diciéndole a la gente cómo tiene que vivir. No soy alguien que quiera hacer eso o pueda hacer eso. Pero creo que sí defendiendo el modo en que queremos vivir y siendo consecuentes con nuestra posición de actores políticos, pues básicamente ya haces que el entorno personal se transforme.

Entonces, si cada quien pone un poco de su propia resistencia ante la comodidad del capitalismo o de los favores del capitalismo, creo que puede ser un modo de actuar. Pero no es señalización o crítica tal cual. Creo que sí hay elementos en los que hago referencias, hay elementos en los que ejerzo una crítica que pasa por mi filtro personal de otras referencias pero al final, es simplemente eso.

Ejercer mi profesión desde mi política y mi ética.

Pregunta: Minerva, yo quería preguntarte. ¿Alguna vez tus referencias o tu juicio político lo pones a juicio?

MC: Claro que sí. Todo el tiempo. Justo por eso empecé a pensar en estos conceptos de moral, de progreso, el concepto de desarrollo y para dar otro ejemplo, en una pieza que estoy produciendo casi permanentemente que es un video que se llama “Disidencia”. Es un registro de situaciones que tienen que ver con resistencia u oposición o proyectos de vida alternativos en la Ciudad de México. Este proyecto se vuelve una cartografía de estar grabando escenas de eventos que van desde lo más obviamente político como las manifestaciones y las marchas, hasta la documentación de proyectos culturales y políticos como dinero alternativo o espacios de proyectos *underground*, este tipo de cosas.

Pero a la hora de desarrollar el proyecto, me encontré con el dilema de que yo iba a ser quien iba a decidir qué iba a ser disidente y qué no. Qué iba a estar demasiado a la izquierda y qué no. Quería alejarme de una visión de antropólogo.

Yo no soy nadie para ir a observar cómo suceden estas situaciones sino que en realidad, la idea de registrarla surgió por sentirme y ser parte de muchas de estas situaciones y comenzar a registrarlas. Si, en el proceso existe este filtro. Desde el momento en que decides como encuadrar o qué parte del video entra en la edición final.

Pero creo que, de nuevo, en el momento de hacerlo público, el filtro final sigue siendo el espectador. Va a haber un segundo juicio en el que la gente cree sus propias opiniones dependiendo de las referencias que tenga y sus filtros políticos.

PANEL 3

JULIETA GONZÁLEZ, JOSÉ ROCA, ITALA SCHMELZ Y FELIPE EHRENBERG
MODERADOR: EDUARDO ABAROA

Del arte autodestructivo a la diáspora del libre comercio

JULIETA GONZÁLEZ

Aclaro que éstas son más bien una serie de notas que pudieran servir de punto de partida para una investigación más exhaustiva o posiblemente hasta una exposición (siendo curadora y no académica, no puedo evitar pensar en el componente expositivo al emprender cualquier reflexión crítica). Como notas que son y dada la brevedad de esta ponencia me limitaré a revisar aspectos muy puntuales en la obra de los artistas que discutiré en esta ocasión.

Esta reflexión ha sido parcialmente motivada por la emergencia de conceptos como el caos, la crisis, la diáspora, el problema de la frontera entre otros, como instrumentos de evaluación crítica y como plataformas para modelos curatoriales que se han formulado en los últimos quince años a partir de estas nociones para intentar así dar un marco referencial más específico a la producción de las periferias. Estas estrategias han surgido de algún modo como reacción a lo que Hal Foster llamó “las políticas culturales de la alteridad” que modularon gran parte de las prácticas curatoriales y artísticas de los ochenta y noventa. En ese momento el pensamiento deconstructivista activó el concepto del “otro” para legitimar los códigos estéticos de la periferia y así facilitar su inserción dentro de una producción cultural global. Si bien este fenómeno asistió enormemente en la integración de artistas latinoamericanos, asiáticos y africanos dentro del mainstream de las bienales y otros eventos internacionales, también dio pie a una serie de exposiciones que no sólo fabricaron una iconografía de la otredad sino que también representaron de manera errónea muchas de las prácticas artísticas de la periferia. Sin embargo, creo que estos modelos articulados a partir de la crisis se han desgastado y han perdido especificidad para convertirse en “términos sombrilla” tan homogeneizantes y cliché como el multiculturalismo de los

ochenta y comienzos de los noventa. De cualquier manera me interesa la manera en que algunas de estas propuestas curatoriales han revisado y reinscrito el trabajo de artistas como Gego, por ejemplo, dentro de un contexto contemporáneo y fuera de las tradiciones donde existían de manera un tanto marginal y disonante. Pongo el ejemplo de Gego porque fue una figura que existió al margen de la tradición de la abstracción geométrica en Venezuela y en exposiciones como *The Structure of Survival*, organizada por Carlos Basualdo en el marco de la Bienal de Venecia de 2003, su obra es releída como perteneciente al imaginario de la crisis y la de ciudad informal, la estrategia curatorial de Basualdo efectúa la transubstanciación postmortem de Gego la artista moderna en Gego la artista contemporánea (sin querer entrar en una debate sobre la flexible noción de lo contemporáneo en este contexto). Similares revisiones han tenido lugar con otros artistas que ocupaban un lugar digamos “incómodo” dentro de las tradiciones estéticas de la modernidad tardía. Como parte de mi trabajo de investigación para Tate, que en ese caso particular se ha circunscrito exclusivamente al ámbito de América Latina, me he interesado también por revisar y recontextualizar la obra de algunos artistas cuya obra además anticipa en muchos casos estos discursos curatoriales y críticos de la actualidad. Pero no vine hoy a hablar de modelos curatoriales, sino del trabajo algunos artistas que considero excepcionalmente pertinentes en el marco de esta discusión.

En este simposio se ha hablado ya de la figura del artista global, el que tiene su base en varias ciudades del mundo; el nomadismo ciertamente se ha convertido en requisito profesional del artista contemporáneo. Si bien esta condición nómada podría servir de denominador común a los cuatro artistas que quiero presentar hoy, no responde en el caso de ellos a un simple menester cotidiano de la vida profesional de artista contemporáneo. La dislocación, y por qué no decirlo, el exilio como una forma muy particular de caos, son para estos artistas experiencias centrales y formativas pero también formas subsidiarias de un evento catastrófico más grande, la segunda guerra mundial, que hoy quiero utilizar como una suerte de índice para analizar las diversas aproximaciones estéticas al caos en el trabajo de Gustav Metzger, Gertrud Goldschmidt (Gego), Mira Schendel y a manera de conclusión quisiera dedicarle unas palabras al trabajo teórico y crítico de Luis Camnitzer. Todos ellos, como judíos radicados en Alemania e Italia (en el caso de Schendel) en los años treinta (aunque en distintos momentos de sus vidas respectivas) fueron de alguna manera marcados por la persecución y el exilio. Pero como dije antes, la experiencia de exilio en esta discusión es contingente a aquella de la guerra.

La segunda guerra mundial, más allá de la catástrofe que implica, marca, por así decirlo, el principio del fin de la modernidad. Si algún texto fundamental resume

esta percepción de manera contundente es la Dialéctica de la Ilustración, escrita por Theodor Adorno y Max Horkheimer en su exilio californiano durante la segunda guerra mundial. Para Adorno y Horkheimer “la ilustración, entendida en el sentido más amplio como el avance del pensamiento, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad.” Para Horkheimer y Adorno, la promesa de emancipación del progreso y la ciencia de repente se diluía en un mundo donde ese avance del conocimiento había contribuido a crear una sociedad “dispuesta a aceptar la ideología fascista, practicar el genocidio de manera deliberada y enérgicamente desarrollar armas letales de destrucción masiva” La razón, para ellos, se había vuelto irracional.

Éste parece ser el sentimiento compartido por estos artistas, en cuyas obras podemos leer las secuelas de la experiencia de la guerra, si bien no aluden a ella directamente. La pérdida, la dislocación, el desencanto y las visiones apocalípticas del progreso tecnológico se manifiestan en sus obras a través de operaciones destrucción, desterritorialización, disolución de estructuras, desjerarquización, e indeterminación que analizaremos a continuación.

Gustav Metzger. Un arte de la destrucción

Tal vez la obra de Gustav Metzger sea la más emblemática en cuanto al tema que hoy nos ocupa, “la imaginación estética frente al caos”, en ella se pone constantemente de manifiesto la convicción de que la civilización está al borde de la extinción y que el progreso tecnológico justamente llevará a esa autoaniquilación. La obra de Metzger es demasiado extensa y compleja como para analizarla a cabalidad en el espacio de esta discusión así que me detendré solamente en algunos aspectos muy puntuales. Metzger nació en Nuremberg, en 1928, hijo de judíos ortodoxos originarios de Polonia. Luego de la deportación de sus padres, abuelos y un hermano a Polonia, en 1939 Metzger y su hermano mayor lograron escaparse a Inglaterra con la ayuda del Movimiento de Niños Refugiados (Refugee Children’s Movement). Sus padres, hermano, y otros miembros de su familia perecen en los campos de exterminio. En 1948 Metzger asumió oficialmente la condición de apátrida, la cual ha mantenido desde entonces. Desde su temprana adolescencia Metzger militó activamente en diversos movimientos políticos pero en 1944 decide dedicarse al arte y no a la “revolución”. En 1959 Metzger realiza una exposición en la que presenta las partes de una caja de cartón correspondientes el embalaje de un televisor como obras abstractas. Para Metzger estas cajas desechables poseían cualidades estéticas equiparables a lo más excelso de la pintura moderna, además de ser un “arte

hecho por máquinas”. En la ocasión de esta exposición Metzger redactó la primera versión de su manifiesto para el arte autodestructivo, que propone como “principalmente una forma de arte público para las sociedades industriales” un arte que puede hacer uso de la tecnología y ser realizado en colaboración con científicos e ingenieros, que puede ser producido mecánicamente y ensamblado en fábricas y cuya duración y permanencia puede variar entre unos cuantos instantes y unos veinte años pues el proceso desintegrador está imbricado en su propia estructura. Esta primera versión del manifiesto pone de relieve algunos de los imperativos de la alianza entre arte y tecnología que se da de manera notable en los años sesenta. Asimismo, prefigura el interés por la entropía y la desmaterialización que marcarían de manera significativa las prácticas conceptualistas de finales de los sesenta y de los setenta. La colaboración entre artistas y científicos e ingenieros formulada por Metzger así como la precisión con la que enmarca el arte autodestructivo en colusión ineludible con la tecnología, posibilitaría la inscripción de Metzger en el contexto del arte cibernético, desde las esculturas “spatio-dynamiques”, “chrono-dynamique” y “lumino-dynamiques” de Nicolas Schoffer, hasta la posterior iniciativa de E.A.T. (Experiments in Art and Technology), pasando por las experiencias participativas a través de la mediación tecnológica que fueron medulares para el GRAV (Groupe de Recherche d’Art Visuel), así como otras agrupaciones del arte cinético y cibernético de la época, con las cuales Metzger tuvo alguna cercanía (como por ejemplo con Signals, la galería de Guy Brett y Paul Keeler, en cuya revista homónima, editada por David Medalla, Metzger publicó por primera vez en 1964 su quinto manifiesto, *On Random Activity in Material/ Transforming Works of Art*). En franca oposición a la visión relativamente optimista y positivista de las tecno-utopías de la época las propuestas autodestructivas de Metzger, en su carácter de arte público y por ende con cierta carácter monumental, enfatizan el aspecto destructivo de la sociedad para la cual fueron concebidas. Metzger luego llevaría su concepto de auto-destrucción a otras estructuras sociales como el mercado del arte (“el artista debe destruir las galerías de arte. Instituciones capitalistas. Cajas de la decepción” / *The artist must destroy art galleries. Capitalist Institutions. Boxes of Deceit, in Manifesto World*, cuarto manifiesto, 1962) y la propia noción de producción del artista en sus posteriores manifiestos y acciones como su Huelga de 1977-1980, mediante la cual pretende poner en marcha la caída del sistema comercial del arte, imaginando el colapso de galerías, quiebra de museos, cierre de revistas, “haz daño en una parte y el efecto se sentirá alrededor del mundo / *damage one part —and the effect is felt world-wide*). En este sentido el llamado a la acción de Metzger tipificado en el panfleto “Act or Perish” (actúa o perece) encuentra un contexto más propicio en las acciones radicales de

artistas como los destructivistas argentinos, Ralph Ortiz (Rafael Montañez Ortiz), Charlotte Moorman, Jean Toche y Jon Hendricks del posterior Guerrilla Art Action Group, Herman Nitsch, Al Hansen, Yoko Ono, quienes participaron en una y/u otra de las ediciones londinenses y neoyorquinas del *Destruction in Art Symposium* en 1966 y 1968. Más tarde en los noventa esta preocupación por la destrucción lleva a Metzger a involucrarse cercanamente con la causa ambientalista y escribe en 1992 su manifiesto *Nature Demised Resurrects as Environment*.

Gego. Deshilvanando la retícula

Gertrud Goldschmidt nació en Hamburgo en 1912 en el seno de una acaudalada familia de banqueros e intelectuales. En 1938, su familia deja su ciudad natal para exiliarse en Inglaterra, ella, recién graduada de arquitecto, parte poco después y un azar del destino (un problema de visado para Inglaterra) la lleva a Venezuela en 1939, país que en ese momento recibió de brazos abiertos a los judíos que huían de la persecución nazi, y donde Gego se establecería definitivamente hasta su muerte en 1994.

La obra de Gego emerge como una voz disonante en el contexto de la tradición de la abstracción geométrica en Venezuela, una voz que horada los cimientos de la agenda unívoca del proyecto modernista en el país y propone un sitio de resistencia desde donde se puede en efecto poner en entredicho la validez de dicho proyecto. Gego parece tejer un relato alternativo del proyecto modernista en Venezuela, resistiéndose a los imperativos de “orden y progreso” que parecían apuntarlo y que con el tiempo han demostrado su talante puramente cosmético, ya que jamás acompañaron a un verdadero proyecto social, político y económico de país.

Gego viene del fracaso de la utopía modernista Europea, de la incertidumbre y sensación de fracaso general que produjo la segunda guerra mundial, difícilmente podía compartir el entusiasmo ingenuo de los artistas de la vanguardia modernista venezolanos, concentrados en salir del siglo diecinueve para sumergirse de lleno en un siglo veinte ungido por la bonanza petrolera, en un trópico donde los horrores de la guerra europea parecían una lejana pesadilla. El de Gego es un desencanto con la lógica de la modernidad, que expresa a través de un distanciamiento de la racionalidad de las formas puras y de la geometría Euclídeana, lo cual se pone de manifiesto en sus primeros trabajos escultóricos en los que experimenta con la geometría no-Euclídeana, las superficies topológicas, y los juegos de pliegues donde la indeterminación pareciera, aunque paradójicamente, ser un principio organizador.

De nuevo quiero concentrarme en un solo aspecto de la obra de Gego que ya he tratado anteriormente y que tiene que ver con ese alejamiento de las formas puras y

de la racionalidad estructural de la retícula para adentrarse resueltamente en un universo de formas abiertas, contingentes, de aparente precariedad estructural que prefigura y luego refleja el desarrollo urbano de su contexto más inmediato, Caracas, una ciudad que creció de manera informe, caótica y desjerarquizada a partir de una trama reticular inicial impuesta por los conquistadores sobre la topografía accidentada del Valle de Caracas. Las Reticuláreas de Gego ponen en escena una implosión de la retícula, que se produce justamente por su propio peso, aunque fabricada con materiales flexibles y livianos como el alambre. Las Reticuláreas como experiencia espacial, operan sobre la base de lo contingente y lo incidental, y despliegan las posibilidades espaciales de una retícula en crisis. Se puede leer en las Reticuláreas de Gego por un lado la crítica de la caraqueña modernidad ornamental de pretendida vocación monumental pero también y tal vez de manera más importante una afinidad discreta con el caos de su ciudad adoptiva y sus aglomeraciones informales. Caracas, una ciudad que no tiene centro sino centralidades, donde la definición del espacio público obedece al flujo constante de la autopista o de la avenida y no a la espacio estático y permanente de la plaza o el parque. Sus Dibujos sin papel no hacen sino confirmar esa vocación por la contingencia, la precariedad y el caos. Son esculturas de alambre que desafían la autonomía espacial de la escultura, subordinándola a la pared, y en las que la marginalidad se expresa a través de la precariedad y pobreza de los materiales que emplea, que en ocasiones nos recuerdan las antenas improvisadas que proliferan sobre los techos de los ranchos (chabolas) de Caracas, conectadas por un amasijo de cables de electricidad robada que una vez más nos remiten a los enredos y nudos de Gego. Guiados por el azar y la oportunidad, por la belleza del equilibrio encontrado en lo evidentemente inestable y los nuevos espacios que pueden surgir de las soluciones improvisadas, la humilde selección de materiales —de desecho, cables oxidados y torcidos, tornillos, botones— y la resolución formal de los Dibujos sin papel parecen hablarnos de la precariedad de la arquitectura más emblemática de la ciudad. El asentamiento informal; arquitectura sin programa, ciudad sin agenda, producto del azar y de la necesidad, pero dotado de una fuerza, resistencia y adaptabilidad que desafía las políticas urbanas y los imperativos de la gobernabilidad. La obra de Gego, única entre aquellos de su generación en Venezuela comprometidos con las búsquedas formales de la abstracción geométrica, fue capaz de capturar los efectos secundarios de nuestra modernidad y el ulterior resultado de su fugaz utopía de progreso.

Mira Schendel, disolviendo la palabra

Las limitaciones de tiempo me obligan a hacer una mención muy corta de la obra de Mira Schendel que me gustaría desarrollar más en una versión extendida de

esta ponencia pero no quiero dejar de mencionarla. Quisiera, en este sentido, detenerme por un momento en un aspecto de su obra, por lo demás prolífica, y que encuentro arraigado en su experiencia de la guerra. Schendel nació en Zurich en 1919, de padres de origen judío. De niña se fue a vivir a Italia con su madre y durante la guerra sufrió la persecución nazi llegando a Sarajevo donde se casó con un yugoslavo con la esperanza de obtener una visa para emigrar, llegando finalmente a Brasil en 1949. Schendel ocupa un lugar un tanto al margen de la tradición del neoconcretismo Brasileño, su trabajo, a diferencia del trabajo de Lygia Clark y Hélio Oiticica, no se orientaba hacia el aspecto fenomenológico de la obra. A mediados de los años sesenta emprende uno de sus cuerpos más extensos de trabajo, las Monotipias, allí comienza su exploración del lenguaje, y donde lleva a cabo una disolución del mismo, donde las frases y oraciones dan lugar a balbuceos, a juegos tipográficos. La experiencia de la guerra y del exilio sin duda son transmitidas de manera hermética en estas obras que parecen articular un orden dentro del caos de la palabra desarticulada, aquella que habla de la imposibilidad de construir sentido después de la tragedia. A partir de 1966 Schendel establece una relación intelectual con el filósofo Max Bense, y tal vez a partir de esta relación comenzamos a entender las condiciones bajo las cuales lleva a cabo esta disolución de la estructura del lenguaje. Bense proponía la autonomía de los componentes del lenguaje, una autonomía que podemos apreciar en los Objetos Gráficos, el cuerpo de trabajo que Schendel emprende a partir de 1967, en los que la palabra, la sílaba, la letra, cobran entonces la dimensión del objeto pero haciéndose más ilegibles en una estructura caótica que puede ser vista al revés y al derecho, haciendo estallar el lenguaje desde su propia estructura.

Luis Camnitzer. Reterritorializando lo postcolonial

La presencia de Luis Camnitzer en esta discusión es más a manera de conclusión y no voy a analizar su obra como artista sino su producción extensa y lúcida como escritor, historiador y crítico. Camnitzer vivió la experiencia de la guerra y el exilio de manera retroactiva, tenía sólo un año cuando sus padres, judíos, emigraron a Uruguay en 1938, escapando de lo que probablemente habría sido el exterminio seguro. Por motivos profesionales Camnitzer se trasladó a Nueva York en 1964, lo que él define como “free-trade diaspora” o diáspora del libre comercio. En Nueva York fundó junto con Liliana Porter y José Guillermo Castillo el colectivo *The New York Graphic Workshop*, y estando allí, durante los setenta vive, involuntariamente un segundo exilio que es el de la dictadura de Uruguay, que estando ya fuera no le pertenece sino por afiliación ideológica pues cómo él dice su formación en Uruguay

siempre apunto hacia la consolidación de su identidad como “intelectual uruguayo” y como intelectual uruguayo probablemente habría salido en el exilio durante la dictadura militar de los setenta. Sin embargo estos dos exilios indirectos le ocasionan cierto desasosiego. Como él mismo analiza su experiencia en un ensayo titulado “Exilio”: “al dejar Alemania a la edad de un año, por definición comencé a crecer como un exiliado. Dejar un país bajo la amenaza de una pena de muerte, aún a tan temprana edad, debe tener algún tipo de influencia en cualquier desarrollo posterior”. La dualidad y el bilingüismo, ese no pertenecer a ningún lado pero a la vez a ambos, hacen que sus grabados tempranos fueran vistos en Alemania fuera como “muy sudamericanos” mientras que en Uruguay más bien eran considerados como “expresionistas alemanes”. En Nueva York deja atrás el expresionismo para interesarse en los vínculos entre pedagogía y arte, y en el proceso se distancia más de Uruguay. Pasados los trece años de la dictadura que no vivió en carne propia sino a la distancia Camnitzer concluye “veo que estoy flotando entre dos culturas, una que se me hace extraña aún cuando no lo quiero, otra que es extraña porque quiero que lo sea, y no lo concibo de ninguna otra manera. Son ya trece años que paso por aquí en un estado provisional. Son trece años que llevaron al resto de la intelectualidad uruguaya a la cárcel o al exilio, que, aparte del complejo de culpa o los pretextos, es la misma cosa. Mi país ya no existe más en ningún lado, excepto en mi memoria. Soy un ciudadano de mi memoria, que no tiene pasaportes o habitantes. Sólo tiene distorsiones.”

El conflicto de identidad que expresa Camnitzer en este ensayo y otros escritos, y que de manera sucinta comunica en esta obra titulada “Paisaje”, lo lleva a diseccionar de en sus escritos y curadurías la historia del arte en América Latina, a renegociar las genealogías del conceptualismo y a reclamar el discurso de la diáspora como propio y no del dominio exclusivo de una teoría postcolonial formulada sobre la base de los legados imperialistas Británicos, Franceses y Belgas en Asia, África y el Caribe, estructuras coloniales que estaban en pie hasta bien entrada la segunda mitad del siglo veinte. Podemos leer en su revisión historiográfica un llamado a la especificidad perdida en la lógica del multiculturalismo y de las subsiguientes estrategias curatoriales que menciono al comienzo de esta ponencia. Camnitzer, por ejemplo, ubica los comienzos del arte conceptual latinoamericano en la figura de Simón Rodríguez, maestro del Libertador Simón Bolívar. Un gesto seguramente audaz pero afirmativo de esa búsqueda de especificidad. En este sentido su obra propone a la vez un sitio de resistencia y un antídoto contra los modelos (por lo demás bastante difusos y a menudo insustanciales) armados por las estrategias curatoriales de la era del vacío (intelectual).

Ceci n'est pas une biennale

JOSÉ ROCA

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 cineclub. 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