

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

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 depresión post-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 dónde 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. ¿Cuál es el *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 (nada reemplaza 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 siendo 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.

La visión del último hombre... El paisaje apocalíptico en la obra de David Alfaro Siqueiros

ITALA SCHMELZ

1. David Alfaro Siqueiros (1898-1974), fue entre sus contemporáneos, un hombre moderno, apologista de la tecnología y de la ciencia; su convicción política lo llevó a vislumbrar un futuro donde irían de la mano el progreso y la justicia social, y que llegaría tras la Revolución Comunista. Pasadas las devastadoras guerras mundiales, su generación vivió los años cincuenta con la esperanza de un futuro promisorio. En esa década, el artista realizó varias ciudades vistas desde el aire. Los arquitectos de su tiempo fantaseaban con las ciudades superlativas, Siqueiros las retrató en perspectiva. En estas pinturas las líneas de fuga de la composición pictórica evolucionan hacia la figuración de hiper-ciudades vistas desde el aire. “Creo que el hombre de la época del avión no puede tener, respecto del paisaje, la misma lírica, el mismo romanticismo que tuvieron los hombres de las épocas en que aún no se dominaba el espacio”—escribió Siqueiros, para quien dimensionar la curvatura estratosférica de la Tierra, era una manera de agudizar la percepción de nuestro planeta como “plataforma universal del hombre”. La visión desde el aire, la conciencia cósmica, es quizá uno de los aspectos más interesantes de este artista. Es poco sabido que Siqueiros estaba interesado en la ciencia ficción, sin embargo, en el mural de San Miguel Allende (1948), aprovecha la bóveda convexa del techo para sugerir un cohete en marcha, que cobra gran motricidad con el paso del espectador, y en 1956 pintó una “Nave atómica” que podría haber inspirado a Kubrick para su odisea en el espacio.

Así pues, al afamado muralista mexicano le inquietaba la visión del porvenir, y así como imaginó futuros promisorios, se le dio por la creación de una plástica de la catástrofe tan rotunda como el pregón delirante del Apocalipsis bíblico.

El artista prefiguró sus escenarios más catastróficos en Nueva York (1935-36), poco antes de partir a la Guerra Civil española y en un momento determinante para sus hallazgos técnicos. Es el periodo donde forma su *Experimental Work Shop*, al que acude Jackson Pollok. Dedicados a generar un arte de propaganda para el