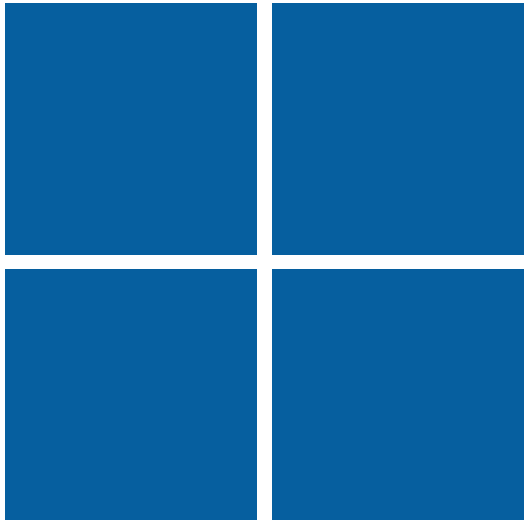


Joaquín Barriendos
Vinicius Spricigo

*Horror vacui: Crítica institucional
y suspensión (temporal) del sistema
internacional del arte*

*Una conversación con Ivo Mesquita
sobre la 28^{ava} Bienal de São Paulo*



**Horror vacui: Crítica institucional y suspensión (temporal)
del sistema internacional del arte**

Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28^{ava} Bienal de São Paulo¹

Joaquín Barriendos / Vinicius Spricigo

Hemos convocado a Ivo Mesquita, co-curador de la última edición de la Bienal de São Paulo, para conversar sobre la posibilidad de que la crítica artística progresiva pueda ser articulada a partir de las políticas expositivas operadas por las instituciones culturales de América Latina. Nos encontramos en el interior del Pabellón Ciccillo Matarazzo -sede de la bienal desde hace más de medio siglo- en donde deambulan sólo algunos contados visitantes atomizados por la monumentalidad del edificio.² Una diminuta reproducción del pabellón, construida por el artista brasileño-canadiense Alexander Pilis, aparece y desaparece en el interior de una caja de espejos situada al costado derecho de la entrada principal del edificio. Instalada en el primer piso, la magnífica programación del *Video Lounge* permanece deshabitada, como si estuviera suspendida por una interferencia técnica. El juego de rampas intersecadas por las estructuras espirales a través de las cuales se accede a los pisos superiores -las cuales fueron proyectadas en 1954 por Oscar Niemeyer para permitir la circulación y exhibición de pesadas maquinarias agroindustriales- nos acerca hasta la oficina de Ivo Mesquita.

Ya en este recorrido podemos advertir que las estrategias museográficas y comunicacionales utilizadas por los curadores de la bienal plantean una serie de preguntas decididamente políticas o, mejor dicho, *corpo-políticas*, en la medida en que interpelan nuestra corporalidad y nuestra subjetividad en la misma intensidad. Planteadas de manera muy esquemática, estas preguntas serían las siguientes: ¿Existe un espacio real para crítica institucional o para la autorreflexión del campo del arte en el interior mismo de las instituciones culturales

¹ Entrevista traducida y transcrita por Miriam Xavier de Oliveira, con el apoyo del Centro Cultural de España en São Paulo /AECID - Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

² El Pabellón Ciccillo Matarazzo (antiguo Palacio Industrial) fue proyectado por el arquitecto Oscar Niemeyer. Este emplazamiento ha acogido a la Bienal de São Paulo desde 1957, año en que se celebró su cuarta edición. El edificio central forma parte de un conjunto arquitectónico localizado en el Parque de Ibirapuera, el cual se inauguró en 1953 en ocasión del IV Centenario de la Ciudad de São Paulo.

brasileñas? ¿Qué papel puede jugar la curaduría a la hora de articular dicho espacio? ¿Cómo puede traducirse una apuesta conceptual radical en una serie de políticas públicas progresivas? ¿Cómo puede ser recuperado un espacio emblemático, como lo es el pabellón de la bienal, para reivindicar el carácter político-afectivo del hecho de exhibir obras de arte *internacionales* en un contexto local determinado?

Es la mañana del último jueves de noviembre de 2008. Antes de acceder al tercer piso del pabellón, Ivo Mesquita nos anticipa que para las ocho de la tarde está programada la realización del penúltimo de los 24 encuentros de debate coordinados de manera estupenda por Luisa Duarte; el tema de la sesión de hoy no podía ser más oportuno a los intereses de nuestra conversación: bajo el título, *La X Bienal-1969*, en dicha conferencia se reflexionará sobre el boicot que, desde el interior de la crítica artística radical, se llevó a cabo hace cuarenta años en contra de la propia bienal. Comandado por el historiador e intelectual Mario Pedrosa, en aquella ocasión se creó un frente internacional de artistas los cuales se oponían a la espectacularización del arte. Sintonizados con los ideales revolucionarios y con la lucha contra la dictadura militar, este bloque de artistas e intelectuales generó un vacío tras retirarse de la bienal como estrategia política. Como puede verse, entre la décima edición de la bienal y la que se desarrolla en estos días hay un punto importante de confluencia: la ruptura entre la estrategia del boicot institucional a través del arte y el boicot institucional de la estrategia estética.

Relajado, pero con el temperamento y la prospección necesarios para poder encabezar un proyecto de esta envergadura, Ivo Mesquita nos comenta que está escribiendo un texto sobre su experiencia como curador de la 28^a Bienal de São Paulo. Su idea es, nos asegura, plasmar de manera crítica y reflexiva las transformaciones institucionales que ha sufrido la bienal así como su función en tanto que espacio público para el agenciamiento social. Ya en su oficina, desde la cual puede verse parte del Parque de Ibirapuera (uno de los pulmones de la ciudad), la conversación con Ivo nos permite confirmar que, detrás de su voz nítida, emotiva y entusiasta (y detrás de los diversos gestos experimentales a partir de los cuales ha articulado esta bienal), hay una serie de principios curatoriales que nada tienen que ver con el oportunismo internacionalista del sistema del arte contemporáneo sino más bien con una serie de propuestas críticas bien amasadas, las cuales deben entenderse dentro del contexto histórico de las instituciones culturales brasileñas. Sin detenerse demasiado en las anécdotas y los sucesos mediáticos que han circundado a esta edición de la bienal, nuestro interlocutor nos abre la puerta para reflexionar sobre un problema impostergable: la necesidad de dejar de importar modelos de crítica institucional

Europeos o angloamericanos a la hora de pretender reinventar o subvertir la función social de las instituciones culturales latinoamericanas.

A la luz de la necesidad de hacer operar una crítica institucional *desde* Latinoamérica, la reutilización del edificio de Niemeyer como polis para el diálogo social parece haberse pensado con dos objetivos principales: 1) para desarticular la complaciente autopercepción de las instituciones culturales brasileñas y, 2) para evidenciar el argumento internacionalista que ha servido de justificación desde hace un par de décadas a la transnacionalización del sistema de exhibición del arte contemporáneo. En medio de esta dialéctica entre la evocación a lo internacional y la necesaria reinención de lo local desde su más profunda realidad político-afectiva, el *vacío estratégico*³ a partir del cual se ha articulado la 28^{ava} Bienal de São Paulo abre por lo tanto las siguientes preguntas: ¿Cómo podemos reactivar formas de crítica institucional que no sean una emulación paródica y retroactiva de las genealogías de la ‘criticalidad eurocentrada’? ¿Sobre qué tipo de soportes institucionales y estructuras económicas locales están sostenidos proyectos internacionalistas como las bienales de arte contemporáneo?

IM – Ivo Mesquita

VS – Vinicius Spricigo

JB – Joaquín Barriendos

JB/VS – Más que una entrevista, lo que nos gustaría es mantener una conversación a tres bandas para hablar de las estrategias críticas y los planteamientos políticos que se encuentran en la base de la propuesta expositiva de esta edición de la bienal. Nuestra pretensión no es entonces la de interrogarte, sino la de invitarte a que nos compartas tus impresiones y puntos de vista sobre las políticas culturales locales y sobre el futuro de la Bienal de São Paulo. Nos gustaría centrarnos sobre todo en la manera en la que has articulado la visibilidad del Archivo Histórico Wanda Svevo como una estrategia política pensada para ir más allá del evento mismo de la bienal, la cual se proyecta, por medio de la reactivación de los archivos, hacia la refundación del pensamiento crítico radical en América Latina. Nos has comentado que actualmente estás escribiendo un texto sobre la 28^{ava} Bienal de São Paulo en el que pretendes plasmar una lectura reflexiva en torno a tu trabajo curatorial junto a

³ Una de las decisiones curatoriales más radicales (y criticadas) de esta edición de la bienal fue la de dejar *vacío* el segundo piso del pabellón; esta propuesta que fue leída por la prensa local como un gesto innecesario el cual sólo consiguió desperdiciar la oportunidad de mostrar más artistas internacionales ante el público local brasileño.

Ana Paula Cohen así como sobre la función del archivo de la bienal en tanto que espacio público para el agenciamiento social.

IM – Efectivamente; no está siendo fácil pero estoy haciendo un esfuerzo por escribir sobre estos temas.

JB – Comencemos engarzando algunas ideas. Una de las estrategias que más salta a la vista en esta última edición de la bienal es la de evitar convertir el edificio de Oscar Niemeyer en una metáfora arquitectónica de la propuesta curatorial; todo lo contrario, la intención que has hecho explícita es la de radicalizar la utilidad social del edificio y la de regresarle su dimensión pública. Como es sabido, esta idea ya estaba inscrita en el diseño original del edificio; sin embargo, fue su institucionalización (en tanto que sede oficial de la bienal) la que fue minando su carácter de ágora, de plaza pública para el encuentro y el diálogo horizontales. A pesar de la contundencia y claridad de vuestra propuesta, el gesto del vacío -la ausencia de representación en ese espacio de intersección- ha sido interpretado, paradójicamente, como la negación del pabellón en tanto que recinto para el arte internacional. Dejando de lado la banalización populista de algunos sectores de la burocracia cultural local -los cuales han echado en falta la promoción del arte contemporáneo global bajo la forma de su espectacularización masificada- resulta un tanto desconcertante que la idea del vacío no haya tenido la resonancia esperada en el público general y en la prensa local especializada.

Leyendo las escuetas reacciones que se han filtrado a través de la prensa me parece que una de las principales razones de este contra-vacío reflexivo se debe a que la crítica (oficialista, especializada o divulgativa) no ha sabido desprenderse de uno de los grandes mitos que circundan al imaginario sobre lo latinoamericano: el miedo al vacío en tanto que axioma fundacional de la identidad del subcontinente. El *horror vacui* (vinculado en América Latina a su supuesta compulsión barroca por saturarlo todo para evadirse de su occidentalidad imperfecta) parece haber instaurado en la crítica y en la burocracia cultural paulistas una especie de repulsión epistemológica, una suerte de vacío crítico reaccionario. La invitación a que el público llenara el *vacío representacional* del segundo piso por medio de un ejercicio plenamente corporal y estratégicamente político -es decir, por medio de la interpelación de las estructuras simbólicas sobre las que se han sedimentado las pesadas instituciones culturales brasileñas- parece haber tenido como respuesta otro vacío, el vacío participativo: la negación de lo público en tanto que ágora contemporánea para la articulación de un nuevo tipo de crítica institucional más directa, más activa y, en el

sentido profundo de la expresión, más corporal. En suma, lo que parece haber fallado es la disposición del público ante la invitación a experimentar el espacio físico e intersubjetivo de la bienal como un espacio-reactivador para el pensamiento crítico radical. La expectativa de superar el estereotipo del exceso y la saturación globales por medio de un tipo de participación pública, íntima y directa, parece haberse topado entonces con un viejo fantasma: el de la suspicacia ante el intento de que los espacios de la crítica institucional se reinventen desde la base de las políticas de la subjetividad.

IM – Bueno, son varias cosas las que mencionas. La idea del vacío, el horror al vacío que tenemos como tradición por la herencia del Barroco ha tenido mucho que ver, efectivamente, en la reacción tanto de la prensa como del público. Pero no ha sido lo barroco en un sentido estético, sino más bien lo barroco en un sentido psicoanalítico. Este horror es un horror al vacío en sí mismo. Muchos de los elementos que has puesto sobre la mesa en torno a lo latinoamericano suelen ser identificados con una idea simplista de lo barroco. Pero de lo que deberíamos hablar aquí no es del Barroco formal, sino más bien del Barroco intelectual; es decir, de una manera de pensar que es en sí misma barroca aunque se materialice bajo una forma más bien concreta; es decir, aunque devenga un pensamiento concretista. Este concretismo intelectual, sin embargo, emplea un razonamiento barroco para justificarse, para definirse como algo propiamente latinoamericano.

JB – ¿Te refieres a algo así como a un *ethos barroco*?

IM – Exacto, esta justificación se basa en un *ethos*. Un *ethos* que es una construcción barroca. Pero lo importante es distinguir claramente que no es una construcción ‘formalmente’ barroca sino ‘intelectualmente’ barroca. Sobre las muestras de arte latinoamericano contemporáneo suelen escucharse exclamaciones como la siguiente: “ah! el barroco”; pero esta es una interpretación muy simplista de lo latinoamericano en el arte.

Desde el principio estaba muy claro para mí y para Ana Paula Cohen⁴ que el proyecto curatorial para esta Bienal tendría que marcar una diferencia respecto a las anteriores bienales de São Paulo. De ser posible, también buscábamos marcar una diferencia respecto a otras bienales internacionales, respecto al formato mismo de las bienales en el mundo. El tema del pabellón -de la arquitectura si queréis- fue desde el principio muy importante para nosotros. Era una cuestión fundamental que teníamos que considerar ya que la Bienal

⁴ Curadora adjunta de la 28ª Bienal de São Paulo.

de São Paulo está identificada a tal punto con este edificio que uno coge un taxi y dice: “quiero ir a la bienal” y el taxista lo trae a uno sin ninguna duda. No es necesario explicar a nadie cómo llegar, cualquier persona relaciona la bienal con este pabellón. El asunto consistía entonces en pensar de qué manera podíamos utilizarlo; nuestra primera pregunta fue ¿cómo intervenir el edificio como parte de la muestra? ¿cómo utilizar el espacio?⁵

Como lo hemos dicho en otras ocasiones, Ana y yo siempre pensamos que teníamos que hacer una muestra pequeña con un número reducido de artistas. Pero, a la hora de presentar el proyecto curatorial a la prensa, el tema del vacío se interpretó de una manera muy curiosa y un tanto molesta. La prensa empezó a definir inmediatamente la bienal como ‘la Bienal del Vacío’ y esto, para nosotros, fue muy irritante pues nunca planteamos esa idea. En la rueda de prensa nunca se habló de que la bienal sería una bienal sin arte; lo que dijimos era que sería una bienal sin muros; pero la prensa quiso entender que no incluiríamos arte. En sentido estricto, lo que nosotros queríamos era que al segundo piso se le llamara la ‘planta libre’, que es un término utilizado por Le Corbusier: un principio arquitectónico. Lo que pretendíamos era entonces regresarle al segundo piso su función originaria de divisor del edificio entre dos espacios: el espacio de la calle, el de la plaza inferior (el cual opera como un espacio de energía y de sensualidad activada por las *performances* y por los diferentes eventos que suceden en este espacio) por un lado y, por el otro, el espacio del tercer piso, el tercer nivel el cual, en contraposición, es un lugar para la lectura, un espacio organizado como un archivo, como una biblioteca, como un lugar de reflexión. En este sentido, el segundo piso se pensó como un espacio de intermediación el cual permitía una suerte de *acolchado* entre estos dos mundos; su función era la de ablandar el pasaje de un plano hacia el otro y también el de rebajar las expectativas de la gente respecto al nivel superior. Así, el vacío se pensó como una experiencia arquitectónica que se le ofrecía a los visitantes.

Ana y yo pasamos muchas horas hablando sobre este tema; sobre cómo resolverlo museográficamente ya que, una vez que se había hecho pública la idea de la Bienal del Vacío, nuestra preocupación se centraba en que el vacío se convirtiera en una metáfora. Estábamos obligados por lo tanto a *vaciar* la experiencia del propio vacío para que ésta

⁵ El proyecto curatorial que se planteó originalmente para la planta baja del Pabellón Ciccillo Matarazzo consistía en su reconversión en plaza pública, función que le había dado el propio Oscar Niemeyer cuando diseñó el edificio. Sin embargo, esta idea tuvo que abandonarse debido a que ello suponía remover los muros que se encuentran en la entrada principal del pabellón, así como a los costos de la intervención y el pesado esquema de seguridad montado cuando, una vez inaugurada la bienal, un grupo grafitó (pichou) el primer piso (vacío) del pabellón.

no se convirtiera en una metáfora. Pero, para no cancelar dicha metáfora con otra metáfora, decidimos concentrarnos en el rol del curador. Con ello buscábamos no crear una figura retórica a través del edificio; ya que, si el vacío es una metáfora, entonces los curadores nos convertíamos en artistas. Debíamos partir del principio de que, en este sentido, la curaduría necesitaba proponer una experiencia de la arquitectura y sólo de la arquitectura; por eso decidimos retomar la idea de la ‘planta libre’. Para nosotros, esta idea de la arquitectura funcionaba como una apuesta: la posibilidad de que la arquitectura consiguiera transformar la manera en la que las personas perciben la bienal. Ya que el pabellón ha sido siempre vivido de una manera oficialista y poco crítica, la apuesta consistía en cambiar la manera en la que dicho edificio era percibido. Queríamos que dejara de ser un museo artificial, cerrado desde el piso hasta el techo. No queríamos un lugar totalmente blanco, como si fuera un cubo blanco o una sucesión de salas construida con cubos blancos. Para nosotros era fundamental romper con esta idea sin extender la idea curatorial más allá de la materialidad de la arquitectura, de la fisicalidad arquitectónica. En resumen, queríamos que la gente viera el edificio vacío como un lugar para estar, para emplazarse con sus objetos personales. Ese fue un principio rector para nosotros.

JB – La idea parecía ser entonces la de dar algo al público, en el sentido de la teoría del don: ofrecer algo al público; un lugar del que el público podía disponer.

IM – Efectivamente. Y esto es lo que en realidad está sucediendo. La gente que visita la bienal coloca sus cosas, realiza algunos trabajos, deja algunos objetos; al final, cuando llega la noche, el servicio de mantenimiento lo limpia todo y al día siguiente está listo otra vez para ser habitado.

JB – Escalemos ahora hasta el tercer piso, hacia la planta superior. Este nivel es el espacio para la producción de conocimiento, para el despliegue del archivo, para el uso de diversas compilaciones de saberes. Es un lugar para la organicidad y la conectividad horizontales entre los artistas. ¿De dónde surgió la idea de hacer interactuar en esta planta los siguientes dos elementos: la memoria de la ciudad en tanto que archivo intersubjetivado de la bienal, es decir, la memoria social como una interfaz entre el arte, la arquitectura y la esfera pública por un lado y, por el otro, el archivo físico, matérico y orgánico en tanto que contenedor de la propia institucionalidad e historicidad de la bienal? Si consideramos que el archivo es y ha sido siempre un archivo público ¿Cuál fue la estrategia curatorial a la hora de regresar este archivo a la esfera pública? ¿Qué conexiones buscabas entre la visibilidad del archivo y la activación de la crítica institucional? Como la mayoría de los

archivos de arte contemporáneo en América Latina, el Archivo Histórico Wanda Svevo requería ser inseminado para que dejara de ser un punto opaco en la ciudad ¿cómo te planteaste el ofrecerlo al público como parte de la propia experiencia corporal y física de la bienal?⁶

IM – Desde el principio teníamos claro que la propuesta curatorial tenía la intención de abrir una reflexión sobre las bienales: sobre esta bienal en relación con otras bienales y sobre el sistema global de las bienales en el mundo actual. El Archivo Histórico Wanda Svevo era una pieza fundamental en este sentido, ya que a partir del mismo surgieron todos los referentes para, digámoslo así, subsidiar la reflexión y el debate en torno a la marca bienal. En el proceso de ejecución de esta idea nos encontramos sin embargo con algunos problemas. En un principio habíamos optado por utilizar la idea del archivo como el centro mismo de todas las actividades curatoriales; es decir, no partimos de la idea de sólo emplazar parte del archivo en el tercer piso del edificio sino de la de empapar a todas las actividades con la idea del archivo. Así que, en su origen, la propuesta del archivo era algo más que un simple centro especializado en bienales. Por otro lado, el Archivo Histórico Wanda Svevo consta sobre todo de documentos en torno a la historia de la Bienal de São Paulo, otros de historia general del arte contemporáneo y algunas documentaciones salidas del MAM (Museo de Arte Moderno).⁷ Partiendo de estas limitantes, pensamos que sería oportuno ir más allá de la simple documentación sobre la Bienal de São Paulo. Para que tuviera más sentido en lo que a la ciudad se refiere, pensamos en la idea de transformar el archivo en un Centro sobre Bienales, un archivo sobre bienales en el mundo. Hay que señalar que esta idea sí pudo extenderse por ejemplo a las charlas y a las contribuciones del catálogo.

Otra problema relacionado con la curaduría del archivo tiene que ver con el trabajo de los artistas invitados. Una vez que éstos empezaron a venir y a desarrollar sus proyectos, muchos de ellos dejaron de sentirse motivados a trabajar con el tema del archivo de la

⁶ El Archivo Histórico Wanda Svevo (originalmente llamado Archivos Históricos de Arte Contemporáneo) fue creado por Wanda Svevo, secretaria general de la Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo en 1954. Para la 28ª Bienal de São Paulo, parte de este archivo estuvo abierto al público en el segundo piso del pabellón. De manera regular, el Archivo Histórico Wanda Svevo se ubica en el segundo piso de la Fundação Bienal de São Paulo, en donde ocupa un área de aproximadamente 400 m².

⁷ Las primeras bienales fueron promovidas por el MAM (Museo de Arte Moderna de São Paulo), fundado por Cicillio Matarazzo en 1948. En 1962, con la creación de la Fundação Bienal de São Paulo, el MAM fue cerrado y su acervo donado a la Universidade de São Paulo. Algunos intelectuales, quienes se habían opuesto a la extinción del MAM, refundaron dicha institución años más tarde. Hoy, dicho museo se ubica en la entrada del Parque de Ibirapuera.

bienal, lo cual fue para nosotros una gran sorpresa. Excepto por dos brasileños, los demás no supieron cómo ubicarse en dicho archivo ya que, digámoslo así, éste no parecía hacer parte de su historia como artistas. Por lo tanto, la idea curatorial de invitar a pocos artistas a trabajar intensamente con el tema del archivo tuvo que ser redirigido. Es decir, todo se quedó en una especie de invitación a que miraran el archivo como investigadores. Pero ellos no son historiadores como nosotros, son artistas, por lo que su acercamiento al archivo fue muy diferente. A excepción de Mabe Bethônico, sólo se materializaron unos cuantos trabajos sobre el archivo de la bienal. El trabajo del chileno Carlos Navarrete, por ejemplo, aunque habla de la historia de la bienal, tiene una conexión más bien indirecta con el archivo de la bienal pues sólo lo trata como parte del desarrollo de su archivo personal; es, por así decirlo, una ampliación de su propio archivo. Por lo tanto, es necesario reconocer que en este sentido, la invitación a trabajar con el archivo no resultó como habíamos imaginado. La respuesta de los artistas fue más bien la de traer sus propios documentos y la de volcar sus propias historias en el espacio, sus propios archivos: Marina Abramovic, Matt Mullican, Allan McCollum, como también Carlos Navarrete y Erick Beltrán, trajeron sus propios archivos, sus propias memorias.

El asunto del archivo de la bienal acabó por quedarse un poco al margen. Seguramente su utilidad tendrá que ver más bien con lo que suceda de aquí en adelante; su funcionalidad no será inmediata. De momento se trata de seguir recibiendo documentos para incorporarlos al archivo. El periodo de duración de la bienal no ha sido entonces el tiempo decisivo para el archivo. Por lo tanto, en esta bienal no se pudieron encontrar las conexiones entre el archivo y los artistas invitados que en un inicio pensamos. Esto propició que el archivo no estuviera tan presente durante la bienal como queríamos. Pero bueno, mi lectura de este fenómeno es aún muy prematura. Estoy, como les comentaba, en proceso de reflexionar al respecto. No obstante, tengo claro que se consiguieron algunos logros con la exposición del archivo. Quizá el más significativo es que algunos investigadores produjeron algún debate interesante, como Isobel Whitelegg,⁸ quien vino, estuvo aquí tres semanas y produjo un artículo sobre el tema.

Con los artistas el resultado debe medirse de manera diferente. Lo importante es que ellos se sintieron en alguna medida afectados por el asunto del archivo. Pero bueno, es evidente que tales problemas se debieron a que hay muchas diferencias entre un artista y un investigador. Finalmente, aunque el archivo se ve menos en la muestra de lo que pensábamos,

⁸ Investigadora del TrAIN (Research Centre for Transnational Art, Identity and Nation).

éste ha proveído, sin embargo, un rico material crítico. Un buen ejemplo son los debates realizados todos los jueves en el auditorio, los cuales han contribuido a generar una importante documentación en torno a la Bienal de São Paulo y al medio artístico brasileño.⁹ El tema pendiente por reflexionar es entonces el de la crítica artística, pues los problemas sobre el archivo se redujeron en gran medida al espacio de los debates teóricos.

VS – Puede decirse que hay una diferencia importante entre la crítica a la institución arte -la cual podemos asociar con las vanguardias históricas y las neovanguardias de los sesenta- y las condiciones de un arte crítico en el contexto de las exposiciones de arte contemporáneo. Con ello me refiero a la autorreflexión que surge en el interior mismo de la institución cuando los curadores organizan plataformas de debate y discusión como parte de sus propuestas curatoriales. A mi modo de ver, el proceso de institucionalización de la crítica abre un debate importante a la hora de pensar el papel mismo de la Bienal de São Paulo, sobre todo hoy, una vez que este proyecto curatorial ha partido de la premisa de que la bienal había agotado ya su vocación inicial. Por lo tanto ¿hasta qué punto la experiencia de la arquitectura a través del vacío se ha tornado una metáfora de los límites de la experiencia moderna en Brasil y del proyecto cultural y político de la Bienal de São Paulo iniciado en los cincuentas?

IM – Creo que en alguna medida sí lo es. En el momento en el que el pabellón es presentado como un espacio desnudo, es verdad que toda la historia de la bienal queda reducida a una especie de grado cero de la institución. Lo mismo sucede con los cuestionamientos que ella suscita o con su necesidad de pensarse a sí misma. La bienal los ha dejado reducidos a su nivel más urgente. Ahora bien, lo que comentas sobre la crítica institucional es muy curioso. Para la bienal de 1998 yo escribí un texto sobre el tema. En aquel entonces me tocó coordinar la representación de Canadá y de Estados Unidos en la bienal para lo cual elegí a seis artistas que trabajaban la crítica institucional. Aunque el tema era la antropofagia, creo haber dado un giro a la teoría puesto que, en realidad, la crítica institucional desenmascaraba un proceso de antropofagia de las propias instituciones estadounidenses.

Desde mi punto de vista, la crítica institucional sólo es posible en Estados Unidos en donde las instituciones son extremadamente sólidas y están bien articuladas, organizadas

⁹ Se refiere a una serie de conferencias que formaron parte del Plano de Leituras, el cual se llevó a cabo en el tercer piso del pabellón de la Bienal de São Paulo. Organizado por Luisa Duarte, este ciclo de debates inauguró oficialmente la 28ª Bienal de São Paulo en junio de 2008.

y definidas. En aquel país, la construcción de las instituciones culturales pasó por un proceso muy interesante y particular, ya que fueron los norteamericanos quienes introdujeron en el mundo las técnicas de conservación de obras de arte que hoy todos empleamos. Todo lo que hemos aprendido respecto a la excesiva limpieza y la seguridad viene de ellos; ellos introdujeron estas ideas en el mundo de la museografía. Antes de la década de los setenta la situación era totalmente distinta. Lo que sucedió por aquellos años fue que los norteamericanos se vieron obligados a ocultar y a limpiar los vestigios de su operación de pillaje de la cultura del otro. Entonces, expusieron lo que se había trasladado desde Europa hacia los Estados Unidos y crearon sus museos, sólo que tuvieron que limpiar todo lo que pareciera ‘europeo’ para decir: “no, ese objeto es absoluto y único”. Así, fue debido a la museografía y a la museología de los estadounidenses que es posible pensar hoy en una crítica institucional. Una crítica articulada dentro del sistema artificial de los museos. Por lo tanto, toda esa asepsia de la operación museológica, toda la entrada del trabajo profesional en el museo -la cual separa entre dentro y afuera del museo y abre toda la discusión entre lo público y lo privado- es lo que hizo posible pensar en una crítica institucional. Si se observa la crítica institucional europea se advierte que es muy distinta de la norteamericana, ya que ésta va mucho más allá en lo que al sistema simbólico se refiere.

JB – De alguna manera, en Europa hay una tradición museográfica que se puede entender más en un sentido semiótico, es decir, el museo como lenguaje y la museografía como una gramática social a partir de la gestión de los acervos.

IM – Exactamente. En la tradición Europea el museo es como un instrumento al servicio de la cultura el cual, se supone, debe llegar a todas las personas. La tradición norteamericana no tiene esa perspectiva. Ésta ingresa al mundo como una cuña que hinca su fuerza en el tejido social; una cuña que lo deconstruye. La tradición europea no lo hace. En Europa, la institucionalidad del museo ayuda a la articulación social y mantiene el campo social funcionando. La tradición norteamericana más bien interrumpe dicho campo.

JB – Por otro lado, además de reconocer que hay diferentes tradiciones culturales de la crítica institucional, es necesario reconocer también que hay diferentes etapas de lo que hoy se conoce genéricamente como crítica institucional. En este sentido, habría una primera etapa asociada a artistas como Hans Haacke, la cual es una crítica institucional que plantea la destrucción de la institución arte situándose *fuera* de la misma; después habría una segunda etapa, caracterizada por el giro que dieron algunos activismos teóricos como el

promovido por Andrea Fraser en la década de los noventa, en la cual se planteaba más bien una inseminación (igualmente desde fuera) de la institución arte; esta segunda etapa hablaría a su vez de un tipo de reformulación progresiva de la institución para la cual era necesaria la participación de la misma, su autorreflexividad; finalmente existiría una tercera etapa, situada más bien en el contexto de las instituciones culturales europeas actuales, la cual abogaría por la eliminación del esquema dentro/fuera de la crítica institucional, así como por un tipo de interacción o dislocación estratégica de la institución, el cual se valdría de la propia flexibilidad autocrítica a la que han llegado las instituciones culturales tras la crisis de la modernidad europea. No obstante, este escenario no es ni siquiera parecido al que tejen las historias locales de las instituciones culturales en América Latina ni a la forma en la que en estas latitudes se entiende la relación sociedad/espacio público/institución cultural.

En este marco geopolítico de la crítica institucional ¿cómo podría plantearse una forma de crítica institucional diferente, en el sentido de no ser una emulación de la crítica institucional eurocentrada o anglosajona? ¿qué papel juega la curaduría en el proceso de empoderamiento del público en un contexto determinado por tradiciones institucionales como las latinoamericanas? Pensando en la relación crítica que puede establecerse entre la Bienal de São Paulo y otras bienales como la de MERCOSUR, la Bienal de La Habana o la Bienal del Fin del Mundo (Usuhia) y pensando también en la huella que dejó el que tanto desde Europa como desde Estados Unidos se haya mirado siempre a América Latina como una región periférica la cual ha producido una modernidad distinta o incompleta ¿cómo te planteaste la necesidad de una crítica institucional pensada desde el contexto hemisférico de América Latina?

IM – Cuando empecé a articular el proyecto curatorial de esta bienal ya sabía que toda la cuestión de la crítica institucional era importante, pero sabía también que había una cuestión que sobrepasaba todo este debate. Me refiero a eso que ya Vinicius Spricigo ha mencionado antes: la constatación de que la Bienal de São Paulo había perdido su vocación; había perdido su función en el medio artístico local y en el medio artístico internacional. Para mí, por lo tanto, mucho de la crisis institucional está precedida por una crisis vocacional, es decir, por el hecho de haber extraviado su papel original. La idea de convertir a São Paulo en un centro artístico internacional por medio de la bienal ha sido siempre una urgencia que ha convivido con el hecho, también inminente, de que la bienal fue el único espacio, sobre todo hasta finales de los ochenta, en el que cabía el arte del Tercer Mundo. A partir de los ochenta, tras el *boom* de los multiculturalismos, aparecieron

Bienales en todos los lugares, incluido el Tercer Mundo. Por aquel entonces surgió un dilema: ¿qué papel ha de jugar ahora en un contexto en el que han surgido muchas bienales (como la de MERCOSUR, Chile, Cuenca, La Habana, San Juan, Medellín, Tijuana, además de las bienales africanas y asiáticas) todas ellas con las mismas características? Por lo tanto, la pregunta parecía ser ¿cuál es el rol de una bienal para la ciudad que la acoge? ¿Es acaso traer a doscientos artistas y a dos mil obras, Para mí no. Para mí una ciudad no necesita eso.

Nosotros partimos por lo tanto de una apuesta muy sencilla pero a la vez muy real: ¿qué tipo de servicio puede prestar a la ciudad una bienal como la de São Paulo? En términos estadísticos, para nosotros era muy clara la estructura de la crisis vocacional de la bienal. Me explico: en 1951, São Paulo tenía 1 millón cien mil habitantes, dos escuelas de arte, dos galerías de arte moderno, tres salas de exposiciones y tres museos. Ese año, 120 mil personas visitaron la que fue la primera Bienal de São Paulo. Muchos años después, en 2006, la ciudad contaba con 10 millones de habitantes, 74 galerías de arte, ocho museos de arte, doce escuelas y cuatro grandes centros culturales; en este año, casi 1 millón de personas visitaron la bienal. Es decir, toda la infraestructura creada en los últimos 57 años para la ciudad sigue alimentando sólo al 10% de la población. Ese famoso 10% de Brasil. Si era cierto que la bienal es el centro principal de la vida cultural de la ciudad y del país entonces era evidente que se necesitaba poner a discusión estos datos.

El modelo de organización de la bienal, articulado a partir de una fundación, tiene problemas semejantes a los del MASP (Museu de Arte de São Paulo) o los del MAM (Museo de Arte Moderno). Todos estos museos son instituciones creadas hacia el final de la década de los cuarenta, las cuales siguieron un modelo norteamericano que no ha funcionado en Brasil. Por lo que parece, su disfuncionalidad se debe al modelo mismo de museo que han intentado seguir. Por su parte, la bienal surgió como una institución más bien local. No obstante, con el paso de los años, la bienal creció: dejó de ser un proyecto que costaba 1 millón de dólares y, en menos de diez años, pasó a costar más de veinte millones. ¿Y para qué todo esto? ¿Para satisfacer tan sólo a un 10% de la población?

Por otra parte, no hay que olvidar que la Bienal de São Paulo es una señora muy respetada. Todos los artistas quieren venir a São Paulo, todos los países quieren mandar sus artistas a São Paulo; ellos pagan y claro, los artistas vienen. Pero, ¿qué es esto! ¿Se trata acaso de que la bienal haga una fiesta en la que todos los que pueden pagar estén invitados? No. Por lo tanto ¿cuál es el futuro de la Bienal? El reto era entonces pensar otras posibilidades

o formatos de exposición. Rebajar la visibilidad de los trabajos a la estructura expositiva de un mobiliario, por ejemplo. De alguna manera, la idea que quería recuperar era aquella que sostenían las bienales de la década de los cincuenta y sesenta: ser una especie de termómetro de la experimentación; un barómetro de los trabajos de punta; objetivo que la bienal había perdido con el tiempo. Creo que lo que puede hacer una bienal en nuestros días es articular un grado de *criticalidad* (criticality) sobre las prácticas y los procesos culturales que estamos viviendo. Pero, para poder hacerlo, una bienal necesita ser más concisa. Con doscientos artistas no se puede decir nada inteligente, sólo con veinte. Es necesario que las bienales recuperen entonces un espacio del cual han sido desplazadas por parecerse cada vez más a las ferias de arte. No hace falta que las bienales pretendan competir con las ferias pues éstas tienen un mayor presupuesto y pueden invertir en proyectos megalómanos.

JB – Cuéntanos un poco de dónde surgió la idea del vacío.

IM – La idea de vacío es anterior a la realización de esta 28^{ava} bienal. La idea surgió en realidad en 1999, cuando fui invitado a dirigir la bienal del año 2001. Por aquel entonces se cumplían los 50 años de la bienal. La propuesta que se me había hecho era la de construir una sala histórica para contar lo que había sido la Bienal de São Paulo en ese medio siglo. Para mí fue muy interesante dicha experiencia ya que saltaba a la vista que no había cómo contar la historia de la Bienal de São Paulo, por la simple razón de que no contaba con un acervo bien articulado. Su único acervo era el archivo. Lo que yo pensé por aquellos años era que la bienal constituía una especie de gran museo imaginario el cual se extendía más allá del archivo físico, es decir, que estaba en la cabeza de las personas; la bienal constituye, en este sentido, una imagen de la ciudad y del país mismo. La idea de un tercer piso, el cual debería albergar al archivo, fue desde entonces para mí un elemento importante. Pero, por aquellos años, la idea era la de dejar el núcleo histórico de la bienal sin ocupar, con la intención de que se pudiera mirar directamente a la historia viva de la ciudad. La diferencia con esta bienal de 2008 fue que, por aquellos años, tomamos como paradigma la ciudad de Brasilia; así, la exposición histórica estaría emplazada más bien en dicha ciudad. La bienal de 1999 se pensó para ser realizada por lo tanto de manera paralela en São Paulo y en Brasilia. Pero finalmente este proyecto no pudo concretarse. No obstante, yo me quedé con la idea del vacío en la cabeza. El punto de partida de esta idea era que las personas entendieran que el asunto del arte no está en el objeto, sino en la experiencia personal, que entendieran que lo importante es la experiencia.

VS – Regresando al tema de la curaduría de proyectos artísticos, la respuesta que dieron muchos de los artistas convocados rehusándose a confrontar de manera directa la crisis vocacional o institucional de la bienal y optando más bien por la presentación de sus trabajos ¿no sería de algún modo un desvío respecto de la propuesta original?

IM – Este tema es muy interesante. En algún sentido sí, puede considerarse un desvío. En realidad, los artistas extranjeros parecen no haber entendido nuestro problema institucional local. Es curioso, leyendo lo que escribió Fabio Cypriano para la revista *Freeze* sobre la corrupción, queda claro que, en el extranjero, las personas interpretan este fenómeno como una cosa desagradable pero no alcanzan a contextualizar la importancia que esta práctica tiene para las instituciones culturales de Brasil. Por lo tanto, para ellos, lo que cuenta es que la bienal se siga celebrando. Para mí fue muy curioso constatar la expectativa que se tiene de la bienal desde el exterior. Fuera, las personas han estado muy interesadas en el hecho de que hubiera un vacío así como en el hecho de que hubieran sólo veinticinco artistas en lugar de cien; pero, sobre el tema de las necesidades locales, no ha habido un interés real. Parece que el tema de lo local fuera un asunto menor o sin importancia. Para nosotros, en cambio, esta bienal fue, en el sentido de las necesidades locales, una pequeña conquista. Esta conquista quedó corroborada cuando, tras la elección de un nuevo presidente del MASP, la prensa empezó a decir que la crisis de la bienal era la misma que la del MASP. Este hecho puso en evidencia que lo que estaba en debate era la crisis de un modelo, por lo tanto, la discusión sobre el éxito o el fracaso de la bienal tiene que plantearse más bien a un nivel interno y no por su impacto respecto a los intereses externos. Ningún artista asumió el reto de cuestionar la economía de las bienales o el de desafiar el modelo mismo de la bienal. Pero creo que ese tampoco era el objetivo. El asunto del modelo de las bienales es un dilema casi conceptual.

Desde mi punto de vista era necesario dejar claro que el vacío, de manera contraria a como lo pensaban algunos artistas, no era arte. Para mí, este gesto no tenía nada que ver con la producción artística sino con el asunto del sistema institucional, con la cuestión de la vocación, del programa y de los problemas a los que se enfrenta el modelo de una muestra bianual como esta. A su vez, el asunto del vacío planteó otros aspectos tangenciales relevantes, como por ejemplo el que, al ser un edificio histórico, es decir, al ser un patrimonio arquitectónico utilizado para la exposición de obras de arte, su utilidad tiene muchas limitaciones técnicas. Es un espacio un tanto disfuncional en la medida en que no se le pueden hacer agujeros en el piso o en la pared. Hasta cierto punto, esto lo vuelve un espacio ineficaz e inutilizable ante lo cual se abre la pregunta de si no sería mejor llevar

a cabo la bienal en otro recinto. Respecto al caso de los grafiteros (pichadores),¹⁰ lo que yo entiendo es que ellos no hicieron nada en contra de la bienal, la bienal no tenía nada que ver en su protesta. El Procurador General les enjuició por vandalismo al patrimonio público, ya que el edificio es patrimonio nacional y el parque está en un área preservada por las leyes de la política ambiental, así que el suceso no tiene ninguna relación con la bienal. La cuestión de la crítica institucional está sin embargo inmersa en este tipo de ‘perversiones del sistema’, pero hay que estar conscientes que la cuestión formal de las instituciones trae consigo ciertas ironías. Por esa razón yo creo que la crítica institucional, si no es en Estados Unidos, es muy complicada de articular. Lo institucional tiene muchas aristas y cada caso es un mundo en sí mismo; para mí, la crítica institucional supone hoy una cuestión más bien filosófica que propiamente práctica.

JB – Hay otro tema que me gustaría abordar, el cual está muy relacionado con la crítica institucional: el asunto de la economía cultural a partir de la cual una ciudad le da forma a una bienal. Como mencionabas antes, los presupuestos de la bienal han cambiado mucho en estos últimos 57 años debido sobre todo a las necesidades cambiantes de las políticas públicas. La forma en la que se gasta o invierte el dinero público o privado en un evento como éste tiene mucho que ver con la implicación del gobierno local, con los sistemas institucionales de representación y con los procesos de construcción de la ciudadanía. La ciudadanía es, en este sentido, un activo cultural. Y lo es más aún si hablamos de la construcción de ‘ciudadanías corporativas’, que es un término utilizado por el marketing y el diseño de marcas o identidades corporativas. Dentro de las teorías corporativas de la comunicación, las ‘ciudadanías corporativas’ son entendidas como herramientas que permiten la intersubjetividad entre las empresas y los ciudadanos de una manera muy eficaz. Esta idea, como es fácil comprobar, ha permeado en aquellas instituciones culturales que se valen de sponsors privados para desarrollar proyectos de intervención social. En alguna medida, la representación de la identidad nacional a través de sus instituciones culturales sigue existiendo como una necesidad estatal, pero ahora está mediada por la gestión del espacio social a través de los sistemas corporativos de representación. Esta nueva realidad se podría entender como una maquinaria social de subjetivación en la cual los macro-eventos, como una bienal, tienen una participación importante. La densidad política y estética de esta maquinaria es muy compleja, lo cual la vuelve muy pesada y difícil de transformar o revertir.

¹⁰ Jóvenes que escribieron consignas políticas en las paredes del segundo piso.

En el mismo sentido, es sabido que el asunto de la Responsabilidad Social Corporativa se manifiesta en Brasil de una manera en parte diferente a como lo hace en otros países de América Latina. El tema de la implicación corporativa con la educación nacional a través de macro-eventos culturales como las bienales es muy descriptivo de esta particularidad. Empresas como Santander o Petrobrás, por ejemplo, han trabajado muy bien la construcción de su reputación empresaria a través de la promoción de la cultura en Brasil. Este fenómeno, aunque ha existido siempre, ha adquirido en la actualidad una dimensión económica muy importante por lo que se han requerido una serie de regulaciones estatales. A través de la gestión del presupuesto de una bienal se echan a andar entonces una serie de poderes públicos y privados implicados en la gestión de la identidad nacional y en la gestión misma de la economía urbana de la ciudad. Tu apuesta con esta bienal era claramente la de confrontar al público cuerpo a cuerpo con esta maquinaria subjetivadora de la economía cultural. ¿Cómo te planteaste el reto de estar al mismo tiempo dentro, fuera y en contra de esta maquinaria? Si asumimos que una bienal necesita pensar en el servicio cultural que ofrece a la ciudad ¿cómo entiendes el problema de la Responsabilidad Social Corporativa tanto de la propia bienal como de las empresas que permiten su existencia? Resumiendo: detrás de la pregunta ¿cuál es el servicio que da la bienal a la sociedad? es necesario que haya una reflexión en torno a la responsabilidad social de la bienal en tanto que ‘empresa cultural’ que le pertenece a la ciudadanía. ¿Cómo te planteaste el asunto de destejer los poderes de subjetivación y representación corporativos de la bienal desde el interior mismo de la práctica curatorial? y, finalmente, ¿es la bienal un espacio viable para plantear la desactivación de esta maquinaria o, por el contrario, un espacio tal está condenando a verse absorbido o fracturado por su propio carácter de mediador entre una serie de plataformas entrecruzadas que van de la ciudadanía a la esfera pública y de la gestión de la Responsabilidad Social Corporativa a la gestión de la subjetividad a través de lo público?

IM – En la penúltima bienal apareció una fuerte discusión en torno a lo que desde entonces se llamó ‘la crisis de la bienal’; pero este tipo de crisis siempre ha existido ya que el problema no está en la muestra como tal o en la manera en la que opera su fundación; en términos de políticas públicas locales, el problema está en el modelo mismo de la bienal. En cómo la gente ha asumido para sí dicho modelo. Existe un modelo de bienal el cual fue creado, digámoslo así, por inspiración del señor Nelson Rockefeller, quien firmaba los cheques para pagar las cuentas de las exposiciones que él inventaba junto a sus curadores. Fue él quien inició un modelo. Pero en Brasil sucedió otra cosa. Acá lo que sucedió es que aparecieron una serie de personas del sector privado, todos muy bien avenidos, quienes manejan la bienal; la cuestión es que la gestionan con dinero que les transfiere el Estado

por medio de subvenciones directas o leyes de deducción fiscal, pero siempre con dinero público. A mí me parece que este modelo sólo ahora empieza a hacerse claro en nuestro país; es decir, sólo ahora comienza a ser del dominio público que estas instituciones le pertenecen a la gente. El centro Itaú Cultural, por ejemplo, no es propiedad del Itaú, es del pueblo, ya que fue construido con impuestos que el 'buen' gobierno ha permitido que se destinen para la cultura. El problema no es entonces que se cierre o no la bienal, sino las responsabilidades de cualquier de las dos cosas.

Toda mi propuesta tenía que ver con estos temas. En este sentido, fue muy importante el ciclo de debates que hicimos, titulado *En Foco*, sobre la historia misma de la bienal y sobre el medio artístico brasileño. Estas charlas estaban pensadas a partir de la idea de que, si es cierto que es conveniente que se cierre la bienal, entonces la invitación es a que la gente venga y participe en la construcción de su archivo; en la construcción del archivo de una bienal que la propia gente decidió cerrar de manera activa. Lo que no puede ser es que la bienal desaparezca y la gente no participe en esa decisión. Anteriormente, lo que se hacía era decir, señores, estamos en crisis, ¿quién es el culpable? Pero el problema es que los culpables no son quienes dan la cara pública de la bienal, sino la estructura misma de su Consejo o patronato. Este Consejo hace cincuenta años que organiza la bienal y siempre, a dos meses de que se inaugure la bienal, tienen el mismo problema de *cash flow*, de falta de dinero circulante para los gastos. La situación es absurda; hace cincuenta años que sucede lo mismo; ¿es que a caso no saben que cada dos años van a tener problemas en junio de *cash flow*? Frente a eso, ¿quién es el responsable?

Esas preguntas fueron las preguntas que queríamos lanzar en esta bienal y creo que ahora ya se ha abierto el debate sobre el tema de los Consejos. Este debate, además, está relacionado con las polémicas entre las tendencias políticas hacia la privatización y las tendencias hacia la estatización de la cultura. En la actualidad tenemos un gobierno al que le gustaría estatizar la cultura una vez más; pero no sé si ésta es una buena idea; es un planteamiento un tanto bolchevique que no me parece muy adecuado. Para nosotros se trababa más bien de aclarar cómo operan las relaciones económicas y políticas de la bienal desde dentro. Por ejemplo, desde que se inauguró la bienal, los consejeros y patronos están molestos porque la gente los ha responsabilizado, y ellos jamás se habían sentido responsables de la crisis de la bienal. La gente ahora les demanda su responsabilidad. La primera reacción es la de inventarse nuevos estatutos para la bienal; ¡pero señores! Lo importante es saber qué es en realidad lo que hace y sostiene a la bienal. La crisis no tiene que ver con los estatutos.

VS – Pero, en gran medida, la crítica local no ha hablado de estos asuntos. Aparte de lo que se discutió en los debates promovidos por la propia bienal, el único artículo crítico bien elaborado al respecto, publicado en los periódicos, fue el artículo de Aracy Amaral. De cierta manera, la crítica en la esfera pública sobre estos temas es, en el contexto brasileño, muy deficiente.¹¹

IM – No es deficiente, es, simplemente, inexistente. Aquí la tendencia es a privatizar. Es curioso, por ejemplo, que los consejeros y patronos de la Bienal de São Paulo, del MAM y del MASP sean los mismos patronos del MOMA, de la Tate, del Museo del Prado o del MNCARS (Museo Nacional Reina Sofía), los cuales pagan 25, 35 o 50 mil dólares al año para ser socios de esos museos. En cambio, les parece mal pagar para ser socios de la Bienal de São Paulo. Aquí ellos no pagan nada. ¿Cuál es entonces el juego de poderes económicos? Aquí lo que hacen es vanagloriarse del control del dinero público como si el dinero público no perteneciera a nadie. En Brasil prevalece esta idea absurda de lo público. La propia población lo tiene asumido. Al respecto es muy interesante el trabajo uno de los proyectos artísticos de esta bienal, el cual intentó mostrar por qué el parque está limpio todas las mañanas; la respuesta es muy simple: porque hay quinientas personas que se pasan toda la noche limpiando, no hay ninguna magia en ello. Es una vez más el problema de lo público y de la privatización, como cuando montaron toda la campaña de imagen de la Renault en el parque; en esa ocasión ocuparon todas las aceras, así que era imposible para las personas en sillas de ruedas circular por el parque durante esos días porque las aceras estaban obstruidas con una reja colocada por la Renault. En aquel entonces no hubo siquiera un periodista haciendo escándalo por ello, ya que ningún periódico quiere perder la propaganda de Renault. Es importante hablar de la cosa pública, pero en nuestro gobierno, de izquierdas, es pura retórica.

JB – Desde mi punto de vista, esto que planteas está muy relacionado con un aspecto relevante y novedoso: la manera en la que el capital privado y el capital público se han fusionado, no sólo en el nivel de lo económico sino también en el nivel de la reputación corporativa de las empresas y en el del capital simbólico del Estado. La idea parece ser la de que un tipo de capital subsane las carencias y las deficiencia del otro. Es decir, nos encontramos ante una economía cultural que busca la sostenibilidad social de las empresas

¹¹ Poco tiempo después de realizada esta entrevista, aparecieron diversos artículos publicados en las revistas electrónicas *Trópico* y *Canal Contemporâneo* en los que se discutía el papel de la curaduría de la 28ª Bienal de São Paulo.

y de las instituciones culturales públicas a partir de transparentar los intereses de ambas formas de capital. Para poder justificar su actitud de protector oficial de los valores locales o nacionales, el gobierno requiere del capital privado para invertir en cultura. A su vez, las empresas privadas requieren de la buena reputación del gobierno y de la cosa pública para poder encarnarse en la sociedad, para generar ‘ciudadanías corporativas’. La aparición de la Ley Rouanet en el sector de la cultura fue una clara adaptación a estas nuevas necesidades de la economía cultural o del capitalismo cognitivo en el cual participa la bienal. Esto nos habla de una nueva manera de producir capital corporativo y reputación corporativa a partir del valor simbólico de lo público.

IM – Ciertamente. En principio todo parece marchar muy bien en este esquema. Pero el problema es que la Ley Rouanet tiene ya más de veinte años. Antes estaba la Ley Sarney, que fue la primera que apareció sobre estos temas. La ley Rouanet es sólo una forma mejorada, menos corrupta que la primera, la cual era un atropello a la cultura. La ley Sarney era pura corrupción. Ese nombre es sinónimo de corrupción en este país. La discusión que mantienen hoy los dirigentes del PT (Partido de los Trabajadores), quienes han llevado una iniciativa desde el Ministerio de la Cultura para cambiar la Ley Rouanet es, desde mi punto de vista, sólo una ficción, pues el Señor Ministro, quien promueve la reforma, no ha tenido el valor de decir que los bancos han privatizado la cultura. Entonces, al final de cuentas, todo el peso de la privatización cultural recae en las instituciones públicas: la bienal, la Pinacoteca, el MASP, etc. Nadie dice que el Itaú Cultural cuenta con dinero público (veinte millones al año) para comprar tecnología Itautec, de eso nadie habla. ¿Qué es lo que hace el Banco del Brasil con el dinero, con su Ley Rouanet? ¿qué proyectos desarrolla a partir de los beneficios que obtiene de dicha ley? Es decir, me parece que el ministro, de manera equivocada, hace creer que el problema es la Pinacoteca, la cual cuenta con el más alto presupuesto, como el de un museo privado. Y es cierto, pero no se dan cuenta que la Pinacoteca consigue ese presupuesto a través de muchos esfuerzos. Nosotros, desde la Pinacoteca, invertimos mucho en la obtención de los recursos. La gente piensa, equivocadamente, que Gilberto Gil es el Ministro de la Cultura por el hecho de que Brasil es un país lindo; piensan que es maravilloso tener a un poeta de ministro. Pero ésa no es la razón de que sea ministro; Gilberto Gil está al frente del Ministerio de Cultura porque es la persona más interesada en la industria fonográfica, el único sector totalmente regulado de las industrias culturales. No es casualidad que sea él el ministro; la razón es que es él el mejor representante de la industria de la música. Es él la persona que más vende discos en el país; además, su mujer obtiene siempre subsidios para desarrollar proyectos en el Carnaval de Bahía, auspiciada por la marca de cervezas Brahma.

¿De qué estamos hablando entonces cuando hablamos de economía cultural en Brasil? Xuxa,¹² para hacer una película, tiene los mismos derechos que un joven que acaba de empezar su carrera o que acaba de salir de la escuela y se enfrenta al reto de producir su primera película. Los dos presentan sus proyectos al mismo comité, el cual elige quién va a recibir los beneficios de la Ley. Y, finalmente, quien recibe dinero es Xuxa, ya que las empresas y las instituciones prefieren invertir en Xuxa y no en un joven desconocido que acaba de salir de la Escuela de Cine. La discusión en nuestros días debería ser entonces que la ley sea más discriminatoria, que se dedique de verdad a incentivar. No hay ningún problema en que Itaú tenga veinte millones para invertir en cultura; pero lo ideal sería que se utilizaran sólo diez para hacer operar el Itaú Cultural y otros diez para invertir en alguna otra institución pública. Esta es una cuestión sencilla de articular, el problema viene cuando se arma un lío político y se suspende el funcionamiento de las instituciones culturales por el hecho de que el Señor Ministro demanda una revisión de la Ley de Exención Fiscal. Entonces todo se fastidia y se habla de moralizar la cultura; pero no dice cómo ni quién tiene que ser moralizado. Esto es pura retórica; es un debate puramente político, es pura política cultural.

VS – A partir de las discusiones surgidas en los diversos ciclos de conferencias realizados como parte de la bienal ¿qué futuro crees que le depara a la Fundação Bienal de São Paulo?

IM –Creo que la Fundação necesita una reestructuración en el nivel organizacional. El patronato puede permanecer como está. Este no es el problema. Quizás pudiera ser más participativo, pero el mayor problema es tener un buen organigrama a la hora de producir la bienal. Como institución brasileña, yo creo que la Fundação Bienal tiene aún un rol importante. Creo que quizás lo que necesita es producir un tipo de bienal más pequeña pero más crítica y más analítica. Lo importante es que satisfaga las demandas locales. Primero, a partir de su propio archivo, porque todos identifican, todos hablan de la importancia de la bienal en la formación de nuestro propio medio artístico. Por lo tanto, creo que la idea de fomentar la educación a partir de un centro permanente de cursos, de publicaciones, de herramientas para el arte contemporáneo tendría que ser su vocación natural. Creo que un proyecto de estas características falta en Brasil. Nuestro circuito artístico es bastante rico y poderoso pero, por ejemplo, no tenemos una revista de ámbito nacional e internacional reconocida; y creo que deberíamos tenerla, es fundamental como estrategia. La bienal misma debería producir una revista internacional. Además, la bienal

¹² Presentadora de programas infantiles de la Rede Globo, el canal público de televisión con mayor audiencia en Brasil.

tiene una red de contactos muy bien consolidada a nivel internacional; así que podría convertirse en una buena oficina para el intercambio de artistas. Podría promover residencias. En cierta medida, podría convertirse en una oficina cultural como lo es la Agencia Española de Cooperación Internacional o como lo es el IASPIS (International Artists Studio Program in Sweden). Creo que la bienal podría tener ese carácter de agencia internacional para los artistas brasileños. Los artistas brasileños que viajan al exterior lo hacen siempre por su cuenta, no hay backup local para ellos; o hay presupuestos institucionales para que se mantengan circulando en la línea de frente, en el mercado, en el circuito de exposiciones, en las colecciones internacionales. ¿Cuántos artistas brasileños tienen un catálogo hecho por un museo brasileño? Se puede contar en los dedos de las manos. Este es un tipo de apoyo que la bienal debería poder ofrecer.

JB – En esta misma línea, yo creo que la propuesta de abrir, visibilizar y reactivar el archivo de la bienal ha constituido un paso fundamental para la transformación de la Bienal de São Paulo. Pero el problema, en el futuro inmediato, parece ser el mismo al que se enfrentó este archivo al ser parte de la bienal: ¿qué estrategias se pueden implementar para que no sea un archivo muerto, para que siga creciendo y sea útil a la sociedad y a los investigadores?

IM – El asunto del archivo supone para mí todo un frente de trabajo. El archivo, en sí mismo, no es sino una colección de documentos. En la actualidad estos documentos son accesibles, sólo basta que se solicite su consulta. Si uno visita el archivo para buscar documentos sobre el Hélio Oiticica, aparecen miles de referencias. Pero un archivo no es sólo eso. De momento el archivo no cuenta con un historiador o con un grupo consolidado de investigadores especializados en la historia de la bienal. Existe un grupo de archivistas el cual hace el trabajo de mantenimiento e higienización de los documentos, pero no hay un aparato crítico y permanente que lo interroge. Por ejemplo, cómo está organizado el archivo en la actualidad, por orden alfabético. Pero ¡no! así no se puede avanzar; hay que re-organizarlo usando otras categorías como el tipo de bienales. No es posible hacerlo por orden alfabético ya que la historia no avanza en orden alfabético. No hay tampoco criterios sobre las líneas de investigación a seguir. Lo que hay en la actualidad es un buen trabajo de catalogación, muy profesional, pero pasivo y estático que no tiene capacidad de producir ningún tipo de reflexión.

JB – Es un archivo que está, digamoslo así, consolidado en su dimensión matérica, pero no en su dimensión intersubjetiva. No es un archivo, socialmente hablando, bien activado.

IM – Efectivamente. Ya que la fundación había recibido presupuesto de Petrobrás y de la Vitae en los últimos años para reactivarlo, yo pensaba que ese trabajo estaba más adelantado. Además, suponía que, como habían pasado por aquí algunos historiadores, el archivo había sido más explorado. Pero para mi sorpresa eso no ha acontecido. En el archivo uno encuentra lo que busca, pero aún no es una herramienta que ayude a encaminar las investigaciones, no ofrece pistas para que uno pueda reconstituir la historia de la institución. No hay cómo interactuar con él. Además, existe otro problema inmediato preocupante: al crecer, el nuevo material recién llegado se queda en una suerte de agujero negro. No hay una buena interconexión entre las diferentes partes y los diversos niveles documentales del archivo.

JB – Existe otra dimensión del problema de los archivos que, desde mi punto de vista, es importante tomar en cuenta: el asunto de su valoración en el mercado y el problema de la circulación de los archivos de arte contemporáneo a nivel global, es decir, en tanto que patrimonios anclados entre unas políticas de conservación locales muy deficientes y unos intereses museográficos internacionales muy voraces. El problema no es menor, ya que, frente al interés de los museos de adquirir acervos y archivos locales, el dilema de la protección y la recuperación vuelve a abrirse en su nivel más elemental: el de la financiación y el de las leyes y las estrategias para la reactivación de dichos archivos. Ante este tipo de urgencias, está claro que la mayoría de los gobiernos de los países latinoamericanos no cuentan con las instituciones y los presupuestos adecuados para la recuperación, la reestructuración y la protección de sus archivos. Tú mismo mencionabas que el archivo de la Bienal de São Paulo requirió apoyo privado para su recuperación. No hay, por lo tanto, fondos nacionales destinados a estas actividades; por lo menos en el sector del arte actual. La situación del archivo de la bienal es, en este sentido, similar al de muchos de los archivos que existen en América Latina. Ya que en estos países no ha habido una preocupación estatal por preservar sus archivos de arte reciente -en el sentido social del término- su futuro está en entredicho. Es fácil, por decirlo con otras palabras, que estos archivos, en tanto que patrimonios, caigan en el abandono o sean adquiridos por instituciones extranjeras.

IM – Sin duda, ese sería otro de los frentes a los que se debería abocar la bienal. Así que ya tenemos cuatro objetivos de trabajo: educación, *backup* para los artistas, la reestructuración de la fundación y la activación del archivo. Cuatro. ¡Está bien! ¡Gran tarea! ■
