

A FONDO: ¿Qué es un comisario de arte?

■ En esta sección realizaremos una serie de entrevistas a comisarios y comisarias, una figura a menudo desconocida en el mundo del arte contemporáneo y que se encuentra a medio camino entre el artista, el museo y el espectador. Exploraremos así a fondo qué puede y qué no puede un comisario, dónde empieza y dónde acaba su función en la organización de una exposición o de un proyecto artístico.

Laurence Rassel

‘No es tú o yo, sino tú y yo’

Laurence Rassel ha trabajado como directora de proyectos (2008-2010) y luego como directora de la Fundació Antoni Tàpies (2010-2015). Previamente dirigió la asociación Constant en Bélgica desde 1998 a 2008, desarrollando un trabajo sobre prácticas artísticas feministas, tecnología y pensamiento crítico sobre la propiedad intelectual. Entre 2001 y 2006, trabajó como coordinadora de proyectos en ADA, una red de centros belgas de formación para mujeres que impulsa el conocimiento de las nuevas tecnologías como herramienta de integración. Apropiándose de la palabra “ciberfeminismo”, ha colaborado como comisaria, gestora cultural o conferenciente en diferentes festivales, museos y centros culturales internacionales, entre los cuales destacan UNIA arteypensamiento de Sevilla, el Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (MHKA) de Amberes o el Département de Nouveaux Médias del Centre Pompidou de París.

XAVIER BASSAS

... empecé en julio de 2008 como directora de proyectos y, cuando abrimos en marzo 2010, Miquel Tàpies me propuso ser directora de la Fundació Antoni Tàpies. Cuando la gente me pregunta “¿Por qué lo dejas? ¿Qué ha pasado?”, respondí que son siete años y considero que la Fundació necesita otra dirección. De hecho, creo que las instituciones tienen que ir cambiando de dirección, aunque otros piensen que esos cambios generan inestabilidad.

- En 2009, justo después de entrar en la Tàpies, Montse Badía te hizo una entrevista para A*Desk en la que proponías claramente una vía de trabajo: “Espero que podamos trabajar juntos/as, buscar relaciones y momentos de red, que te puedas desplazar”.

- Está muy bien que recuerdes esas frases porque, ahora, la gente nos dice que trabajamos en colaboración por la crisis. Y no es verdad: cuando escribí el proyecto tras la invitación de Miquel Tàpies y también de Nuria Enguita, les pregunté si realmente querían una “ciberfeminista” como responsable de una institución y ya entonces -en un contrato programa por cinco años- les proponía trabajar en red, abrir los archivos para entender el funcionamiento de la institución. Desde el principio, me interesaba decir: “Mira cómo se ha trabajado, cómo se trabaja”, y compararlo con el público. Y cuando la Fundació estaba cerrada por

reformas, ya fui a hablar con David Albert de BCN216 o con el Mercat de les Flors, entre otros, para decirles: “Vamos a colaborar, no sé todavía cómo, pero vamos a trabajar juntos”.

- Venías de Bélgica con ese bagaje de Constant -asociación no lucrativa de arte y tecnología, activa desde 1997 (www.constantvzw.org)-, donde trabajaste como directora durante 10 años, adquiriendo mucha experiencia en trabajos en red, colaborativos...

- Lo que más me interesa es trabajar con las instituciones. Aquí parece que nadie las quiere, pero no hay que abandonar las instituciones ni luchar contra ellas. En Bélgica, la situación económica y política es otra, pero yo siempre he pensado que las instituciones son nuestras. Forman parte de la red y del ecosistema. No es “tú o yo”, sino “tú y yo”. No sé trabajar de otra manera.

- ¿También con las instituciones privadas, como la misma Fundació Antoni Tàpies?

- Sí, en el caso de la Fundació Antoni Tàpies la articulación de esta complejidad es lo que resultaba interesante, lo que le daba su fragilidad y su libertad. Me interesan las situaciones que no son puras, en las que no sabes qué pasará antes de que pase. Es mi manera de hacer, creo que cada circunstancia es muy particular y se crea en el mismo momento en que se hace. Siempre me ha interesado trabajar con toda la estructura misma: la institución, el equipo



Laurence Rassel en su despacho de la Fundació Antoni Tàpies. FOTO: RAQUEL FRIERA

de trabajo, ver cómo afecta tal proceso a la historia de la institución y en la ciudad, etc. Trabajar en esos intersticios que son matéricos para mí. Trabajar en momentos que no están delineados previamente, sino que se construyen.

- ¿Y cómo influye tu práctica ciberfeminista en tu trabajo? ¿Hay diferentes etapas en el “ciberfeminismo”, como hay un feminismo de la igualdad, de la diferencia, etc.?

- Estudié primero Bellas Artes y por entonces, imagina, mis héroes eran los pintores porque parecían tener en sus manos una relación directa con el mundo. Me identificaba con el típico pintor machista: quería cambiar de clase social, de género, etc. Poriognorancia, porque tenía pocos modelos en la cabeza. De hecho, yo hice mi “coming up” en el feminismo en 1997, con unos cursos de análisis marxista del cine. Aprendí los trucos para ver una película: “¿Quién? ¿Cómo? ¿En qué condiciones? ¿Para quién?”. El feminismo para mí empezó con esas preguntas. Y el ciberfeminismo lo encontré en internet, por decirlo así: Donna Haraway, Rosi Braido-tti... Yo buscaba lo que era ocupar la identidad de mujer, en el siglo XX, delante de un ordenador y frente a las preguntas que la tecnología empezaba a plantear. El ciberfeminismo concen-

ta el feminismo, la tecnología y la ciencia ficción a finales de los noventa. Y yo soy más del futuro que del pasado, me encanta la ciencia ficción: ¿cómo estamos en el siglo XXIII? Yo necesitaba todo ese imaginario del ciberfeminismo en esa época, y solo dejaré de decir que soy feminista cuando ya no haya falta. Además, en el espacio del arte se pueden plantear esas preguntas de quién, cómo,...

- Y entonces en las exposiciones que has comisariado...

- Sí, la gente me dice: “Eres ciberfeminista, pero aquí no has hecho exposiciones de nuevas tecnologías”. Y respondo que mi interés es trasladar todas esas preguntas de la tecnología (¿cuál es el código fuente, quién tiene acceso, cómo funciona, cuál es el proceso?) y esa práctica de trabajo en red al trabajo con la institución, pensar así la institución y los modos de relacionarse... Muchas personas ya han abandonado esa parte “ciber” (Haraway trabaja ahora con los animales), fue un momento de concentración de preguntas y de deseos, la necesidad de un imaginario.

- Pero ¿cómo concibes precisamente el comisariado de exposiciones?

- Hay deseos y posibilidades. Invité a Valentí Roma, Xavier Le Roy, Soledad Gutiérrez y

ahora a Lluís Nacenta con la exposición ‘Interval’, y luego siempre me quieren mantener como “co-comisaria” por el papel que he tenido, por el diálogo que se ha establecido desde las primeras ideas y la flexibilidad de la institución, del equipo de trabajo y de ciertas decisiones concretas que debo tomar como directora (“se puede poner esto aquí yallá”, etc.). Es una manera de asumir la responsabilidad de esa invitación y de las exposiciones. Pero no sé muy bien qué es un comisario porque, para mí, toda exposición es siempre una colaboración...

- Y en el entramado de figuras de comisario (el comisario autor, o un comisario más teórico o más historiador o que desarrolla proyectos de mediación, etc.), ¿con cuál te sientes más afín o con cuál trabajas mejor?

- Siempre que los comisarios o las comisarias han trabajado aquí, se han transformado. Con Helena Tatay o Catherine de Zegeher, por ejemplo, siempre fue en diálogo, asumiendo cada una nuestra responsabilidad y nuestro papel. Siempre participamos y pensamos cómo tal exposición afecta a la institución, al equipo, a la estructura entera. Lo que me gusta es no saber lo que va a pasar hasta que se hace la exposición. Se hace una exposición *pour voir ce qui se passe*...

A FONDO: ¿Qué es un comisario de arte?

■ En esta sección realizaremos una serie de entrevistas a comisarios y comisarias, una figura a menudo desconocida en el mundo del arte contemporáneo y que se encuentra a medio camino entre el artista, el museo y el espectador. Exploraremos así a fondo qué puede y qué no puede un comisario, dónde empieza y dónde acaba su función en la organización de una exposición o de un proyecto artístico.

Anna Ramos coordinadora de Radio Web Macba

‘Creamos puntos de fuga y otros relatos paralelos a lo que presenta el Macba’

Anna Ramos es coordinadora del proyecto radiofónico online Radio Web MACBA y co-responsable del sello ALKU, plataforma pluridisciplinar que opera desde 1997. Desde ambos espacios desarrolla proyectos, instalaciones y ciclos en torno a la música por ordenador, el audio generativo, la síntesis y otras áreas relacionadas. Ha comisariado, junto a Roc Jiménez de Cisneros, ciclos de conferencias, conciertos e instalaciones para el MACBA, Sónar, Espai Cultural Caja Madrid y CosmoCaixa, entre otros, y ha presentado su trabajo en un contexto internacional. En 2012 co-editó el libro del artista danés Goodiepal, ‘El camino del hardcore’ (ALKU, 2012). Dialogamos aquí con Lluís Nacenta, comisario y profesor, y Lluc Mayol, impulsor y mediador en proyectos culturales.

XAVIER BASSAS

- Radio Web Macba es un proyecto muy intrigante, entre la documentación, la investigación y el comisariado... ¿cómo surgió?

- Anna Ramos (AR): En 2006, Sonia López –responsable de Medios Digitales en el Macba– propuso al entonces director, Manuel Borja Villegas, un proyecto que experimentase con el formato del “podcasting” para aprovechar y dar altavoz al constante flujo de ideas que confluyen en el museo.

- “Podcasting”, es decir, grabaciones de audio que se emiten desde una web para que puedan escucharse cuando uno quiera...

- Sí, de esta manera empezó un proyecto piloto y experimental que se llamó Radio Web Macba (RWM) y que emitía el programa “Sonia” dos veces a la semana. Según las actividades del museo, Sonia López iba viendo a quién podía entrevistarse, de qué se podía hablar, e iba colgando esos contenidos audio en el sitio de RWM. Al poco tiempo entré yo, sustituyendo a Sonia que cogió la baja de maternidad. Con el tiempo lo fuimos desarrollando, profundizando y, en 2008, hicimos una propuesta de ampliación del proyecto. Fue entonces cuando abrimos en RWM una línea de investigación, curatorial, etc., con un método de trabajo muy coral.

- Y, más precisamente, ¿cómo ha ido evolucionando el proyecto durante estos 7 años?

- Al principio queríamos hacer algo fresco y dinámico, signo del

momento, pero con los años hemos ido madurando. Hemos crecido de forma orgánica, porque RWM está incrustado en el ADN del museo pero funciona como un laboratorio, con otros “tempos”. Desde hace unos años, además de podcasts, también publicamos textos de investigación, transcripciones de guiones e incluso “Escenas eliminadas”. En un simposio al que asistimos hace poco (“Radio as Art”, junio 2014, Bremen), nos comentaron que, en lugar de “podcasting”, se puede hablar de “filecasting”: lo que estamos generando y emitiendo desde la web ya no es solo audio, sino archivos.

- Al escuchar los podcasts, te das cuenta de que están muy pulidos y trabajados a nivel sonoro...

- AR: Con unos medios amateurs se puede sonar como una radio profesional. Por eso hacemos una post-producción muy cuidadosa: los discursos y el montaje sonoro se trabajan mucho.

- Lluc Mayol (LM): El tema de la post-producción me interesa especialmente, porque es muy evidente en nuestros programas. Yo diría que RWM es una radio-documental en la que, como también en el cine documental, el exceso de post-producción podría crear cierta sensación de dificultad de acercamiento a la verdad.

- AR: Estamos acostumbrados a las radios tradicionales que son más “conversacionales”. Por ello, nuestro trabajo de post-producción puede sorprender. Podríamos decir que, en RWM, cuestionamos los formatos siempre que podemos y en oca-



Anna Ramos, en diálogo con Lluís Nacenta y Lluc Mayol. FOTO: GEMMA PLANELL

siones nos acercamos al “ensayo sonoro”.

- Lluís Nacenta (LN): El modelo ultra-cuidado de RWM me gusta porque es consciente y funciona, aunque renuncias a ciertos momentos “conversacionales”. Pero lo que ganas, sobre todo, es que los podcasts aguantan muy bien el paso del tiempo. Esta es una diferencia con las radios tradicionales: los programas matinales solo valen durante la mañana en que se emiten y, al día siguiente, ya se han olvidado. En cambio, el modelo de RWM tiene más niveles de escucha que solo se consiguen con un trabajo curatorial.

- En ese trabajo “curatorial” se percibe precisamente un componente artístico, porque los podcasts parecen a veces verdaderas piezas de arte sonoro... ¿Es entonces un trabajo documental y artístico?

- AR: Cuidamos mucho la post-producción, pero estamos documentando. Y trabajamos con artistas sonoros para realizar los podcasts, pero en RWM no hacemos arte sonoro. Ahora bien, es cierto que “pasan” cosas en los podcasts, son atípicos y te llevan a lugares muy interesantes. Pero es equívoco pensar que, por ser la radio de un museo, se trata automáticamente de arte sonoro...

- LN: Como decías, un término interesante es el de “ensayo sonoro”, que puede entenderse co-

mo una transmisión de contenidos audio que, al mismo tiempo, cuida el hilo discursivo y utiliza las armas del sonido como música, ruidos...

- Hoy estamos muy acostumbrados a ciertos productos audio pre-fabricados que distan mucho del “ensayo sonoro”.

- ¿Creéis que hay una “enfermedad del oído” en nuestra sociedad actual? ¿Cómo se posiciona RWM en este sentido?

- AR: Hay muchos ejemplos de centros de arte y museos que ahora están desarrollando sus radios, pero no hay que forzarlo. En RWM trabajamos entre el archivo, la web, el ensayo y el formato radiofónico, y documentamos bajo ese modelo de “filecasting” que ya hemos comentado. Como decía Didi-Huberman en la entrevista que le hicimos recientemente, no quiero plantearme un falso problema, no me interesa desarrollar una ontología sobre lo que somos y hacemos, sino hacer cosas interesantes.

- LN: Quizá una enfermedad con la que lidiamos en RWM es la rigidez de los formatos. La cultura auditiva tiene una rigidez muy fuerte en los formatos, cuando decimos: “esto es streaming o un CD o un vinilo”, e incluso “esto es una canción para bailar, para ir a correr, para escuchar en el ordenador, en tal lugar, etc.”.

- LM: Creo que aquí nos encontramos con la paradoja del espacio artístico, que es el espacio pedagógico perfecto y, al mismo tiempo, el menos educativo de todos los espacios. Me refiero a que RWM es posible porque está dentro del espacio artístico. ¿Cómo podríamos plantearnos ese cuestionamiento de la rigidez de los formatos fuera del espacio artístico? Para mí es muy enriquecedor que RWM se sitúe en este conflicto: es radio, es arte, es documento o ficción?

- AR: Es peligroso hablar de “ficción” cuando trabajas con documentación porque, si no se explica bien, puede crearse una duda sobre la fidelidad del documento respecto a la realidad. En RWM hacemos “post-producción”, trabajamos con un discurso oral que podemos pillar, organizar, etc., pero no se puede decir algo que el entrevistado no ha dicho. Desde otro punto de vista, es cierto que no hay diferencia entre documental y ficción, como dice Werner Herzog.

- En RWM, mediante las entrevistas, estamos documentando en audio las ideas que circulan por el museo. Al mismo tiempo, creamos puntos de fuga y otros relatos paralelos a lo que presenta el Macba gracias a las perspectivas diferentes que planteamos y a la voz misma de la persona entrevistada.

A FONDO: ¿Qué es un comisario de arte?

■ En esta sección realizaremos una serie de entrevistas a comisarios y comisarias, una figura a menudo desconocida en el mundo del arte contemporáneo y que se encuentra a medio camino entre el artista, el museo y el espectador. Exploraremos así a fondo qué puede y qué no puede un comisario, dónde empieza y dónde acaba su función en la organización de una exposición o de un proyecto artístico.

Sabel Gavaldón

‘Por definición, el lugar de enunciación del comisario es colectivo’

Sabel Gavaldón (Barcelona, 1985) es curador de exposiciones e investigador independiente. Licenciado en Humanidades en Barcelona, reside desde hace cuatro años en Londres donde realizó el programa de curaduría del Royal College of Art. En el último año ha presentado las exposiciones ‘Un museo del gest’ (La Capella), ‘Llocs comuns’ (Can Felipa Arts Visuals) y ‘Contratemps’ (CaixaForum) en Barcelona. Actualmente prepara el proyecto ‘M/Other Tongue’ en la sala londinense Tenderpixel, así como la exposición ‘Axolotlismo’ para NoguerasBlanchard (Madrid) articulada a partir de una ficción de Cortázar.

XAVIER BASSAS

- Antes de hacer esta entrevista, me comentabas que tenías entregas urgentes de textos para próximas exposiciones. En este sentido, me gustaría preguntarte: ¿cómo te enfrentas a la exigencia de productividad, de hiperproductividad, que nos atraviesa actualmente a todas y todos? ¿Cómo gestionas el trabajo y el tiempo de trabajo?

- Es un tema que me interesa mucho y que me planteé incluso como proyecto doctoral. Quería investigar hasta qué punto las prácticas artísticas de los años 60 y 70 -que pasan de producir objetos a incentivar relaciones sociales, capital experiencial y diálogo- ya estaban anticipando cierto tipo de trabajo que hoy llamaríamos “inmaterial”. John Roberts, en su libro sobre “Intangibilidades de la forma”, habla de Duchamp como aquel artista que propuso reinventar la mano del artista. Una mano que ya no es simplemente operativa y artesana, sino que piensa y es capaz de producir un tipo de valor inmaterial y cognitivo que va más allá del objeto.

- Pero ¿cómo y por qué trabajamos actualmente?

- Desde mi punto de vista, y el de otros jóvenes precarios, nos han tomado el pelo. Muchos nos hicimos autónomos con la idea de que seríamos nuestros propios jefes, pero terminamos siendo nuestros propios becarios... hay una autoexplotación radical. Es un tema recurrente cuando hablas con compañeros. Además, creo que el tejido del arte contemporáneo ha asumido unos calendarios insostenibles que buscan aumentar la productividad a toda costa, en detrimento de la formación y el retorno so-

cial de lo que se produce. El trabajo se convierte en algo operativo, una larga cadena de correos electrónicos que hay que tener al día, sin que exista la posibilidad de establecer tiempos más largos, conversaciones fructíferas con el artista y el público, momentos de reflexión y puesta en común dentro del propio proceso de trabajo. Uno de los retos es reclamar modos de trabajar que escapan a esta dinámica. Pero en Londres, por ejemplo, veo que se avanza en la dirección opuesta. Hay pocas excepciones, quizás espacios como The Showroom ofrecen un punto de fuga a esa productividad delirante.

- Y tú, ¿en qué momento productivo estás?

- Por ahora estoy sumergido totalmente en el flujo de trabajo. Aunque el año pasado tuve una oportunidad maravillosa de estar dos meses como curador residente en Lugar a Dudas: un espacio en Colombia donde se ensayan formas de resistencia a esa dinámica hiperproductiva. Ellos han creado un espacio muy orgánico, horizontal, casi familiar, donde la primera pregunta siempre es: ¿Qué queremos hacer y por qué?

- Sería, pues, un espacio de resistencia. En el texto de la exposición titulada “Un museo del gest” que comisariaste en La Capella de Barcelona, afirmabas que los gestos son otra forma de resistencia. Pero ¿a qué “resistencia” te referías en este caso?

- Es una idea derivada de Dick Hebdige. En su libro ‘Subcultura: El significado del estilo’, analiza las relaciones cambiantes entre jóvenes británicos negros y blancos en los barrios periféricos de Londres, cómo se



Sabel Gavaldón. FOTO: X. BASSAS

negociaba allí la identidad día a día. Pero también analiza cómo la codificación de la ropa, la forma de moverse y posicionar el cuerpo modulan la identidad de un sujeto dentro de una comunidad. Hebdige afirma que el gesto es un espacio de afirmación, enunciación y también cuestionamiento para comunidades que a menudo no tienen acceso al espacio público por vía verbal y escrita. En “Un museo del gest” trabajé con artistas que tienen una práctica casi arqueológica: escarbando archivos en busca de modelos y presentaciones del cuerpo que tienen el potencial de alterar el orden. El cine y las tecnologías de la imagen han servido para establecer una normalidad en

«La supuesta transparencia del comisariado suprime espacio para la crítica»

los usos del cuerpo desde el siglo XIX. La pregunta es: ¿podemos usar las herramientas del amo para desmontar la casa del amo?

- Siguiendo con la cuestión del “gesto”, podríamos preguntarnos: ¿hay gestos característicos del comisariado?

- Me interesa el comisariado porque es un espacio de gran indefinición. Y la prueba es la cantidad de seminarios que se dedican a intentar determinar una “ontología” del comisario. Responder a la pregunta “¿Qué es el comisario?” no me interesa para nada, solo me interesa la duda que sigue planteándose en torno a quién habla en una exposición. A veces, por ejemplo, en una exposición parece que sea la exposición misma la que habla, o incluso el museo, puesto que los textos no vienen firmados. Aunque, por definición, el lugar de enunciación del comisario es colectivo. De hecho, todavía no sabemos del todo qué es el comisario, y me encanta trabajar en un ámbito que todavía no está definido, donde aún hay –no querría parecer ingenuo– un espacio para lo imprevisible.

- Pero ¿hay un espacio corporal del comisario? Es decir, ¿cuál es el cuerpo del comisario?

- La pregunta me hace pensar en la ventriloquia: ¿cuál es la voz de la exposición?...

- Entonces, ¿sería el muñeco o la persona que hace hablar al muñeco?

- [risas] ¿Podría decirse que el comisario tiene algo de ambas figuras? Cuando los textos de un museo no están firmados, pero son muy autoriales...

¿quién habla ahí? ¿Es una voz neutra? ¿Es el museo el que está hablando? Me fascina pensar en esa enunciación, en esa ficción, como si fuera la institución enter la que está hablando. Como respuesta al auge de la figura del “comisario estrella”, hubo una época en la que se hablaba de un “comisariado invisible”. Parecía una gran noticia que el comisariado pudiera ser invisible, como quién afirma que una bailarina baila bien cuando no se percibe su esfuerzo. Creo que esto puede resultar perverso, porque ¿cómo criticamos un “comisariado invisible”? La supuesta transparencia del comisariado suprime el espacio para la crítica. Oculta, de hecho, el cuerpo del comisario: no solo su firma, sino también su voz. Es como querer convencer al público de que no estás hablando, pero al mismo tiempo estás ahí y la práctica del comisario genera significado. Quizá sea más razonable firmar, poner las cartas sobre la mesa y facilitar que tu trabajo pueda ser criticado.

Por otra parte, tu pregunta es interesante también más allá del sentido gestual. En efecto, hay algo fantasmático en el cuerpo del comisario, que habla y no habla, que cita mucho, se apropiá de voces de otros, pero también habla a través de otros. Tiene un cuerpo y muchos cuerpos...

A FONDO: ¿Qué es un comisario de arte?

■ En esta sección realizaremos una serie de entrevistas a comisarios y comisarias, una figura a menudo desconocida en el mundo del arte contemporáneo y que se encuentra a medio camino entre el artista, el museo y el espectador. Exploraremos así a fondo qué puede y qué no puede un comisario, dónde empieza y dónde acaba su función en la organización de una exposición o de un proyecto artístico.

Jorge Luis Marzo Comisario, historiador y profesor

‘Si no produce aristas, si solo produce consenso, la cultura deja de tener sentido’

Jorge Luis Marzo (Barcelona, 1964) es comisario, historiador y profesor de la Escuela Universitaria Bau. Recientemente ha comisariado las exposiciones ‘No tocar, por favor’ (Artium, 2013) y ‘El d_efecto barroco. Políticas de la imagen hispana’ (CCCB, 2010-2011), entre muchas otras en diversas instituciones. Ha publicado ‘Me, Myself and I. Tecnología, movilidad y vida social’ (Tàpies, 2003), ‘Fotografía y activismo social’ (FotoGrafía, 2006), ‘Arte Moderno y Franquismo’ (premio Fundació Espais a la Crítica d’art, 2008), ‘¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950’ (CENDEAC, 2010) y posteriormente ‘Historia del arte en España, 1939-2012’ (MUSAC, 2013). En colaboración con Tere Badia, Octavi Comerón y Montse Romaní, ha realizado los documentales ‘Macba: la derecha, la izquierda y los ricos’ (2013) y ‘Kattallani’ (recién estrenado, 2014). Entre otros proyectos, prepara con Joana Masó una exposición de Octavi Comerón en Mataró. Escribe sus reflexiones críticas en el blog: www.soymenos.net

XAVIER BASSAS

- En tus trabajos, en colaboración con diferentes personas, utilizas mucho la entrevista. ¿Cuáles son los límites de la entrevista como género? ¿Cuál es la función de la entrevista dentro de tus prácticas de investigación y de tus proyectos curatoriales?

- La entrevista, fíjate, es una “entre-vista”: mirar en medio, en el intervalo. El entrevistado tiene una estrategia y el entrevistador tiene la suya. Pero la entrevista empieza y acaba en la gestualidad. Las personas tenemos una capacidad enorme de decir cosas que no queremos decir y de no decir las cosas que queremos decir. Hay que fijarse en la mirada, las manos, la manera de sentarse...

(rápidamente adopto una postura más formal en la silla, sin poner cara de persona interesante para no caricaturizar... esto se ha convertido, de golpe, en una meta-entrevista)

La primera entrevista importante que hice fue a Luis González Robles, en 1991, figura principal del sistema curatorial del franquismo desde los años 50 a los 70. Yo lo llamaba para entrevistarle, pero él no me recibía. Un día le dije que mi padre había formado parte de la División Azul, y entonces me recibió. Al llegar, vi rápidamente que no era verdad y entonces resolvimos la entrevista, en medio de una gran tensión, por la gestualidad. Sin mentir, con los gestos, él y yo pudimos hacer una de las en-

trevistas más ricas que he realizado. De hecho, hay que interpretar lo que proyectan sobre ti y lo que tú, como entrevistador, proyectas sobre el entrevistado.

(recuerdo que Oriol Fontdevila y Valentín Roma me comentaron, en las entrevistas que publicamos aquí en los meses de febrero y marzo respectivamente, la necesidad de que JLM apareciera en esta sección)

Y yo siempre entrevisto a alguien por un determinado contenido, sé lo que me interesa y, cuando se abre esa brecha en la entrevista, entro... También me gustan los silencios: la persona entrevistada acaba su respuesta, todos callan y entonces... no preguntas nada. ¡Es el mejor momento! Otra estrategia consiste en que el cámara -trabajo a menudo con Guillermo Trujillano- también interrumpa, haga un comentario, una pregunta... y eso descoloca a la persona entrevistada. Finalmente, como historiador, la entrevista es una parte fundamental de la investigación: a menudo entrevisto a personas que han vivido cosas que ya han desaparecido. Y el acceso a esos archivos de memoria personal es fundamental...

- ¿Qué relación establece entonces la historia, la teoría curatorial y la mediación en tus trabajos como comisario?

- Primero, considero que la mediación es un instrumento de autoridad, un instrumento de la gestión cultural. Muchas prácticas sociales, que pueden con-

Jorge Luis Marzo.

FOTO:JLM



vertirse en culturales si acaban en una “exposición”, no necesitan ningún tipo de mediación. De hecho, la exposición es un instrumento disciplinario para todas aquellas prácticas sociales que quizás ni quieren ni han pensado en ser prácticas “culturales”.

(Recuerdo que Carles Guerra también advirtió aquí, el mes pasado, del peligro de ciertas prácticas de mediación...)

- Pero ¿hay una mediación que no viene determinada por la institución y la gestión cultural?

- Sí, hay varias prácticas de mediación interesantes que tratan de deshacer puentes enquistados. Pero el problema aparece cuando se intentan construir discursos culturales de integración: es la mediación con entornos subsidiarios, empobrecidos, alternativos, etc. Si una práctica artística no provoca el conflicto, entonces es “bienestar social” y no podemos llamarla propiamente una práctica cultural.

- ¿Y respecto a la relación entre el historiador y el comisario?

- No existen historiadores “no-oficiales” en España, solo excepcionalmente. El historiador crea canon, como pedía el conseller Mascarell recientemente: que los museos cre-

en un canon del relato nacional. Es increíble que, en el siglo XXI, cuando nos hemos deshecho del concepto de museo como creador de canon, tengamos ahora que recoger de nuevo esas premisas propias del Estado-nación del s. XIX. Por entonces se imponía la idea de “Entre en el museo como visitante, salga como ciudadano”, es decir, la función educativa del museo. El historiador ha creado, pues, un canon; genealogía del arte moderno, del arte nacional, etc. Y el comisario se ha convertido en un “corveidele” de ese canon: los grandes comisarios de los años 80 eran historiadores, como Paco Calvo Serraller, por ejemplo.

- Y en el contexto actual, ¿cómo se combinan precisamente el arte, la cultura y la política?

- Si convertimos la cultura y la reflexión cultural en un espacio que sustituye a la política -como pasó en los años 80 -para encontrar así espacios de “consenso” entre catalanes y extremeños, ricos y pobres, etc.- entonces la cultura desaparece. No hubo argumentos políticos en aquellos años y la cultura se convirtió en sustituto de la política. Pero la cultura deja así de ser cultura: si no produce aristas, si solo produce consenso, la cultura

deja de tener sentido. Mi trabajo como historiador y comisario es intentar deshacer los cánones, incluso los que, paradójicamente, yo mismo estoy creando. Hay una tensión constante entre el historiador y el comisario, y siempre deben trabajar para que los visitantes podamos deshacer los cánones, los relatos de autoridad. El trabajo curatorial debe poner de relieve esa tensión y esas paradojas.

- ¿No estamos demasiado centrados en lo que sería el “comisariado de tesis”?

- Creo que es imposible sustituirse al “comisariado de tesis”. Cualquier exposición es una “tesis”, más o menos abierta. Dudo que haya una exposición sin un relato marcado. Incluso aquellos que quieren deshacer el relato no dejan de estar marcados. Ahora bien, en contrapartida, mis trabajos se hacen de manera colectiva: no podría distinguir el papel del comisario y del artista en el proceso de ideación de una exposición. Así se produce un trabajo horizontal. Pero ¡cómo odian las instituciones tener que hablar con tres comisarios juntos! Por eso, una persona debe asumir el trabajo de comisario y conocer los entresijos de la institución, las cuestiones de contratos, los mecanismos de producción, etc.

A FONDO: ¿Qué es un comisario de arte?

■ En esta sección realizaremos una serie de entrevistas a comisarios y comisarias, una figura a menudo desconocida en el mundo del arte contemporáneo y que se encuentra a medio camino entre el artista, el museo y el espectador. Exploraremos así a fondo qué puede y qué no puede un comisario, dónde empieza y dónde acaba su función en la organización de una exposición o de un proyecto artístico.

Carles Guerra

‘Como artista, crítico o comisario, es preciso evitar la categorización profesional’

Carles Guerra (Amposta, 1965) es artista, crítico de arte y comisario. Trabaja como docente en la Universitat Pompeu Fabra, así como en otras universidades extranjeras. Dirigió la Virreina Centre de la Imatge de Barcelona de 2009 a 2011, y ocupó el cargo de Conservador jefe del Macba de 2011 a 2013. Sus trabajos investigan los usos de la imagen en la educación, los medios de comunicación y el arte contemporáneo, así como las políticas culturales del postfordismo. Ha comisariado numerosas exposiciones y ha colaborado como crítico y asesor editorial del suplemento «Cultura/s» de La Vanguardia. Actualmente puede visitarse la última exposición que ha comisariado: «Art & Language Incompleto», en el Macba hasta el 12 de abril.

XAVIER BASSAS

- Estudiaste Bellas artes, empezaste a trabajar como artista, a lo largo de estos años has desarrollado una actividad como escritor, pero recientemente se conoce más tu trabajo de comisario...

- Yo siempre me he considerado artista, lo cual me ha ayudado a desconfiar y cuestionar la división del trabajo que se da en el mundo del arte. Hasta hace poco, la figura del artista era una personalidad ágrafa. La escritura estaba reservada al crítico y al historiador. Si eras artista, sufrías una prohibición tácita que te impedía escribir crítica, investigar o comisariar exposiciones...

- ¿Qué tipo de obras producías como artista?

- Producía un trabajo de carácter ensayístico, que podía incluir la pintura o el vídeo. Lo que más me interesó durante mi última etapa como artista fue la posibilidad de generar una conversación pública y estimular un aprendizaje compartido. Demostro que esto también se puede hacer en el ámbito de una exposición. Como artista, crítico o comisario, es preciso evitar la categorización profesional.

- En julio, Pilar Bonet nos comentaba en esta misma sección que “Los mejores críticos y los mejores comisarios pueden ser los artistas”...

- El comisariado ha sido objeto de una hiper-profesionalización que me resulta sospechosa. En los años 70, el comisario no disfrutaba de la autonomía que hoy se le garantiza: podías ser historiador o crítico, pero la figura del

comisario no era más que una extensión de esos roles. Además, el fuerte carácter subsidiario de este país ha permitido una diversificación profesional en el ámbito de las artes visuales y de la producción cultural. El espectro de especialidades se ha abierto a nuevos roles (mediadores, educadores, etc.), pero el problema es que esa diversidad se fosiliza muy rápidamente. Lo mismo ha sucedido con la figura del comisario. A lo largo de estos años, sus funciones se han limitado más que ampliarse.

- Ante las posibles figuras de comisario, ¿cómo definirías tus trabajos curatoriales?

- Creo que contamos con oportunidades estratégicas muy diversas: en algunas exposiciones, es prioritario trabajar facilitando la mediación y, en otras, será mejor volver a un paradigma moderno y presentar el trabajo del artista sin ningún tipo de traducción. Comisariar una exposición es la oportunidad de llevar a cabo una operación de pensamiento en equipo, lo que invita a acoger otras experiencias y ámbitos que solían quedar excluidos del espacio expositivo: archivos fotográficos, acontecimientos no artísticos, etc. Me interesa la exposición, que podría ser muy cuestionable, como lugar en el que se congregan materiales muy heterogéneos. Pero siempre dependerá del lugar o la institución.

- El mes pasado le preguntábamos a Martí Manen sobre el texto, el lenguaje y la exposición. Partiendo de la exposición que has comisariado de “Art & Language”, ¿qué función específica tienen, para ti



Carles Guerra. FOTO: ADRIANA LÓPEZ

ya a nivel teórico, los textos que ocupan las paredes y vitrinas de esa exposición?

- Art & Language me ha acompañado desde mis estudios en Bellas artes. Escribí mi tesis sobre las prácticas dialógicas para revisar la educación que yo mismo

«Y ahí radica el drama del comisariado: ha sucumbido a una actitud eficiente, operativa y funcional»

había recibido y que me empujaba a comportarme como el artista que crea su obra a partir de una subjetividad inaccesible a otros. Los textos de Art & Language reaccionan contra esa cul-

tura y modelo de artista en el que yo había sido formado: ¿qué sucede si, como Art & Language, el artista solo produce textos? Ellos rechazaban la ingenuidad de una frase que te dice: “Ponte delante de una pintura y abre tus sentidos”. Sus textos te habilitan como participante. No son textos para mediar el significado de una obra, sino que los textos son las obras mismas que a veces proponen una opacidad intencionada. Representan un progreso crucial en el campo del arte, al entender que en un intercambio de ideas se produce valor. Y es la clave de la economía actual. La fábrica de nuestros días es el lenguaje y la socialización que permite.

- En este sentido, ¿cómo habitar el museo -que siempre necesita e intenta atraer más público- desde la opacidad, la complejidad y el cuestionamiento de ideas?

- El museo me interesa como el lugar donde se pueden suspender las normas más aceptadas de nuestra sociedad, donde se fabrican minorías. Y ahí radica el drama del comisariado: ha sucumbido a una actitud eficiente, operativa y funcional, que se limita a transportar la obra de los artistas a las salas de exposiciones. Además, la institución no es necesariamente el lugar utópico del arte. La gente dice “Tenemos que conseguir entrar en la institución”... ¡pero también salir de ella!

- Actualmente, ¿no son los proyectos de mediación una manera de permeabilizar la institución?

- Desde el principio he trabajado en talleres y seminarios con diferentes agentes, con profesores de secundaria, etc. Y creo que a menudo nos olvidamos de las consecuencias negativas de la mediación, que también las hay. La mediación puede llegar a ser un mecanismo pacificador, que contribuye al espionaje social. Algunos proyectos comunitarios han acabado sirviendo para que las instituciones diagnostiquen a la población. Estos despliegan herramientas sofisticadas, homogenizan las voces y convierten al público en “consumidores culturales”.

Creo que hay otra mediación posible en el museo: construir nuevas alianzas entre el capital financiero, cultural, cognitivo, social y afectivo. El museo me atrae cada vez más como plataforma idónea para articular esos capitales. Y esta no es la tarea del comisario ni del director, sino que consiste en comprender el museo como un espacio de producción social.

- ¿Y cómo plantearías un debate sobre las prácticas artísticas en Tarragona?

- Las tierras del sur de Catalunya son objeto de extracción y explotación, como un territorio rico en recursos naturales, pero sin capacidad de negociación propia. Los equipamientos culturales deben permitir que los proyectos artísticos ayuden a producir una percepción más positiva de esta zona, y que consigan alterar el ciclo extractivista posibilitando que los recursos humanos y el potencial propio reviertan en el mismo lugar.

A FONDO: ¿Qué es un comisario de arte?

■ En esta sección realizaremos una serie de entrevistas a comisarios y comisarias, una figura a menudo desconocida en el mundo del arte contemporáneo y que se encuentra a medio camino entre el artista, el museo y el espectador. Exploraremos así a fondo qué puede y qué no puede un comisario, dónde empieza y dónde acaba su función en la organización de una exposición o de un proyecto artístico.

Martí Manen

‘Estamos acostumbrados a exposiciones hechas para ellos y consumidas por nosotros’

Martí Manen es comisario y crítico de arte. Empezó organizando exposiciones en su propia habitación (1997-2001). Desde entonces, ha comisariado exposiciones en el Museo de Historia Natural de México (2003), la Sala Montcada -Fundació “La Caixa” (2004-2005), Aara en Bangkok (2005), Sala Rekalde en Bilbao (2005), La Panera de Lleida (2007) o Zero1 en Olot (2009), entre otras. Ha sido también co-comisario de la Bienal de Turku en Finlandia (2011) y del ciclo “El texto: principios y salidas” en la Fabra i Coats Centre d’art (2014). Además de sus textos en A*Desk, ha publicado la novela-exposición ‘Contarlo todo sin saber cómo’ y, recientemente, el libro de teoría expositiva ‘Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)’. En twitter es: @martimanen

XAVIER BASSAS

- Por tus libros y textos, por las exposiciones que has comisariado y las numerosas entrevistas que has hecho y te han hecho -disponibles en la Red-, me he sentido (¿felizmente?) obligado a “salir de la entrevista”. Te propongo otro dispositivo de pregunta-respuesta, quizás en la vía de Oulipo, para generar así un texto límite entre la ficción, el periodismo y el ensayo.

La propuesta consiste en que utilices libremente un aforismo, una novela, un poema, un ensayo, una película o una obra de arte, existentes o inventados, escogiendo alguna parte de ellos o como inspiración, para responder a las preguntas.

¿Qué puede y qué no puede un comisario?

- La primera regla del Club de la Lucha es: “Nadie habla del Club de la Lucha”. La segunda regla del Club de la Lucha es: “Nadie habla del Club de la Lucha”.

Si no se habla de algo, ese “algo” no tiene límites ya que no se puede cuestionar. El trabajo de un comisario no está reglado, puedes hacer lo que quieras y a veces harás mucho más de lo que pensabas. En positivo y en negativo. Trabajas con algo que no está cerrado y que se está produciendo ahora, como es el arte. Saltas de contextos donde huele a dinero a trabajar con 0 euros de producción sin pestañear. No

tienes horarios de trabajo, ya que estás todo el día en ello y se supone que debe ser así. De hecho, un comisario hace más lo que puede que lo que quiere, jugando en los márgenes para poder definir una voz. Queremos cuidar los contenidos ajenos, pero también ser opinión, con lo que nos movemos en contradicciones constantes.

- ¿Puede leerse una exposición? ¿No hay en el arte nada “fuera del texto”, como decía Derrida?

- Una exposición puede escribirse y leerse, ya que tiene unos códigos “língüísticos”. Pero son códigos inestables, capas de lenguajes que se mueven en gramáticas flexibles. Cada obra de arte es un reto lingüístico para el receptor, ya que descubres de entrada en qué “idioma” está “escrita”. A esto se suma la exposición misma, que ya es en sí un meta-código. El conjunto no se deja descifrar fácilmente, no hay una obligación de facilitar el reconocimiento. Piensos en el cine... ¿cómo es la exposición en el cine? Un banco en el que está sentado James Bond y allí se encuentra con Q para pasarse información. Francis Underwood (de ‘House of Cards’) se encuentra con Zoe Barnes en un banco igual que el de Bond. La exposición es para sentarse, es un lugar seguro y secreto, un tiempo de espera donde se transmite una información que después será clave en la realidad.

- Entendido como escritura y lectura, ¿en qué modo verbal, en qué tiempo y persona se conjuga entonces el arte?

- Mark Okrand ha inventado varios idiomas. Idiomas de ficción como el Klingon de ‘Star Trek’ o el lenguaje de ‘Atlantis’ para Disney. Inventarse un idioma, y hacer su diccionario, es algo parecido al proceso de una exposición. Tienes que inventar los tiempos verbales, tienes que decidir de antemano si la exposición estará en presente o en

‘Queremos cuidar los contenidos ajenos, pero también ser opinión’

pasado, o si no importa el tiempo en sí. Es importante decidir el tipo de diálogo que habrá entre los ítems, si quienes que hablen o discuten, que se escondan o que choquen. También debe decidirse la persona en que se conjuga, aunque estamos acostumbrados a exposiciones hechas para “ellos” y consumidas por “nosotros”. Una de las mejores exposiciones que he visitado tenía como primer público un “él”, una única persona. Se trataba de Marcel Duchamp/Ulf Linde, en la Academia de arte de Estocolmo. Lin-

de era el público, un hombre que iba en silla de ruedas: todo estaba colocado para ser visto en silla de ruedas, los raíles en las escaleras para la silla estaban en el medio y no en un lateral... Como visitante “extra”, sabías que no se dirigían a ti, que estabas recorriendo la mirada de Linde a la exposición. Y era fantástico...

- ¿Es la exposición un dispositivo “político”?

- “Tu cuerpo es un campo de batalla”, decía Barbara Kruger. Las plazas han sido ocupadas como lugares de trabajo político desde la sociedad. Cuerpos y espacios como lugares políticos. La exposición es un espacio donde la performatividad es clave: las exposiciones se piensan desde el movimiento de los que las visitarán. Cuerpos dirigidos por sistemas ocultos y espacios de negociación con contenidos. La exposición es evidentemente un dispositivo político, aunque seguramente de un tipo de política diferente de la que han querido limitar los políticos. Como los políticos y los representantes del poder económico no se preocupan en general por la exposición, han dejado que existiera como algo invisible, como algo menor, pensando que su posibilidad de activación no era peligrosa. Quedan pocos espacios con esta capacidad de activación, así que es importante

que exista y ofrezca otras posibilidades, ritmos y tonos fuera de las leyes generales. Con el arte, los artistas pueden saltarse muchas normas, tenemos que aprovecharlo.

- ¿Y qué relación puede establecerse entre arte e identidad individual o colectiva?

- La identidad colectiva es una construcción y, además, las que nosotros compartimos son bastante recientes. Los artistas han participado en mayor o menor medida en la definición de una identidad nacional colectiva. Por ejemplo, la identidad finlandesa la “pinta”, ya iniciado el siglo XX, Akseli Gallen-Kallela. Friedrich en Alemania, por ejemplo, y Delacroix en Francia. ¿Y qué es toda la escenografía escultórica del Palau de la Música Catalana, sino un deseo de identidad? Se recurre a las valquirias y a Wagner para entronizar Catalunya con un modo de hacer específico...

- Y ahora, ¿hacia dónde va el arte en Catalunya?

Dicho brevemente, no sé si va a algún lugar o si simplemente está. En el arte de Catalunya se evita una genealogía y se esconden las referencias, con lo que siempre estamos empezando, siempre en presente y sin futuro. Ni nos exalta lo nuevo ni nos enamora lo viejo.

Acabas con un parecido octosílabo de rima asonante...



A FONDO: ¿Qué es un comisario de arte?

■ En esta sección realizaremos una serie de entrevistas a comisarios y comisarias, una figura a menudo desconocida en el mundo del arte contemporáneo y que se encuentra a medio camino entre el artista, el museo y el espectador. Exploraremos así a fondo qué puede y qué no puede un comisario, dónde empieza y dónde acaba su función en la organización de una exposición o de un proyecto artístico.

Pilar Bonet

‘El comisariado es como poner la mesa e invitar a la gente a cenar’

Pilar Bonet es historiadora y crítica de arte. Profesora de arte y diseño contemporáneo en la Universitat de Barcelona y la Universitat Ramon Llull. Comisaria de exposiciones de investigación histórica y artistas actuales, colabora en diversas publicaciones e imparte seminarios sobre la crítica de arte y el arte actual. Es miembro de la asociación ACM (www.acm-art.net) para la cultura y el arte contemporáneo, y cofundadora de ArtsComing (www.artscoming.com).

XAVIER BASSAS VILA

- Escribe: “el arte, como la crítica, es más una actitud que un método, una manera de entender y construir otro mundo (...) para poder subvertir esos ramalazos totalitarios de los sistemas que nos gobernan”. Frente a esta definición del arte, ¿cuál es entonces la función del comisario?

- Intento no dar definiciones, aunque siempre podemos caer en el error de definir. Intento solo comunicar, proponer reflexiones, dudas, quizás iluminaciones que tenemos. Nunca intento definir el arte, la crítica o el comisariado, pretendiendo así una respuesta definitiva. Más bien es una pregunta: ¿qué puede o qué debe ser el arte, la crítica o el comisariado ahora y aquí? Es importante la localización del contexto. No sé qué sentido tienen a nivel “universal”. Esa universalidad es lo que pretenden las disciplinas, el canon...

- Consideras conjuntamente arte, crítica y comisariado, ¿qué comparten entonces estas tres nociones?

- No son metodologías de trabajo concretas, tampoco son prácticas profesionales establecidas ni disciplinas. Son una actitud en la vida, una toma de posición en el contexto mismo. Arte, crítica y comisariado son una misma actitud frente a cómo te afectan las cosas. Las diferencias entre ellas aparecen en los procedimientos de trabajo, no en el impacto que provocan.

- Impacto... ¿en qué sentido?

- Es una término un poco “bético”... Me refiero al efecto que provoca lo que estás haciendo como artista, por ejemplo. Muchas veces los estudiantes que-

dan desconcertados cuando les pregunto: “¿Qué impacto buscas con tu trabajo?”. Y en este sentido, comisariado, crítica y arte comparten una misma idea de actitud y de impacto, aunque luego se diferencian en los métodos de proceder. Son impactos a veces brutales, otras veces sutiles, o elevados intelectualmente o ingenuos. Pero impacto siempre en el sentido de cuestionar las inercias, de manera más rupturista o más oportunista, según lo que busque cada uno. A los estudiantes, por ejemplo, muchas veces les comento que no están obligados a conseguir un tipo de impacto “rupturista”...

- ¿Es el impacto lo propio de lo que se llama “arte político”? ¿Qué piensas de esta denominación?

- Si me hubieras preguntado por el “arte político” o por el “comisariado” hace cinco años, mi respuesta habría sido más entusiasta. Pero estas palabras están afectadas, actualmente, de cierto desencanto general... Porque son palabras que han acabado estando donde no tendrían que haber estado nunca: en la Academia. Si la Facultad tiene un Máster en Arte político, algo va mal con el “arte político”. Si la Universidad tiene un Máster en comisariado, pues mal vamos. Puede que esté exagerando, pero lo digo siendo de la “casa”... En este mismo sentido, el otro día leía un texto sobre arte político que lo desacreditaba, porque se ha dado pie a trabajos modales, como una moda. ¡No puede ser que ahora todo el mundo haga arte político!

- Pero las prácticas curatoriales, por ejemplo, ¿no se benefician de la base teórica, bibliográfica y de las experiencias que ofrecen cierto tipo de estudios?

- Sí, esos estudios son necesarios. Y a veces me invitan a participar en estos másteres. Pero creo que hemos acabado desactivando algo de la potencia dinamitadora del arte político. Por una parte, da que pensar que el Reina Sofía sea la institución donde más se trabaje el arte político... Pero, por otra parte, ¿dónde hay recursos si no en la Universidad o en este

dades. Confío más en las iniciativas ciudadanas que en lo que puedan hacer los museos.

- Pero ¿sigue el arte teniendo potencial de transformación?

- Sí, sí, creo que el arte sirve para cambiar cosas imaginando alternativas, porque el arte siempre es un dispositivo crítico. El arte nos puede permitir tener otros tipos de experiencia. La capacidad crítica es lo que da sentido a la experiencia estética. Pero no es un espacio cerrado. Por ejemplo, los mejores críticos y los mejores comisarios pueden ser los artistas.

- ¿Y crees que sigue habiendo una tendencia hacia el “comisario” como figura clave en el mundo del arte, por encima del mismo artista, el crítico o el espectador?

- Se ha escrito mucho sobre esto: los años 80 fueron la época de los “artistas estrella”. Al Estado español le interesaba promocionar su nueva democracia, y los artistas visuales se entienden sin necesidad de lengua: dices “Miquel Barceló” o “Mariscal”, y todo el mundo lo entiende. Los años 90 fueron, en cambio, la época de los



Pilar Bonet en su despacho de la UB. FOTO: X.BASSAS

“comisarios estrella”: se abrieron muchos espacios de arte, muchos museos, y apareció esta figura que estaba detrás de todo proyecto y que empieza entonces a generar todo un discurso. En el siglo XXI, hemos puesto en cuestión tanto los “artistas estrella” como los “comisarios estrella”, porque la mayoría servían a intereses promocionales del país, no al pensamiento y las prácticas de arte. Ahora se ha producido una institucionalización de la crítica y del comisariado (con tantos estudios y Másteres, como decíamos), y estamos cuestionando esta excesiva institucionalización.

Pronto empezará una nueva crítica y una nueva práctica curatorial de la que ya tenemos muestras en exposiciones en casas particulares y en las críticas en blogs. Pero lo explico más detalladamente en un artículo de mi web titulado “La exposición como dispositivo crítico”...

- ¿Y cómo enfocas tus propios proyectos curatoriales?

- No soy un comisario de tesis, como se dice. Mis comisarios tienen una voluntad de investigación y lectura un poco a contracorriente, buscando dos impactos: por una lado, una voluntad pedagógica, para hacer más accesibles ciertas obras; y, por otro lado, un búsquedas emocional no exenta de pensamiento crítico. En el caso de la reciente exposición de la médium Josefa Tolrà, mi pregunta era: ¿podemos ver los dibujos de esta mujer más allá de la etiqueta de “arte bruto”? ¿Sentir, pensar esos dibujos de otra manera? Se combinaba así una voluntad “docente” y una voluntad emocional de compartir con los otros. Para mí, el comisariado es como preparar un encuentro, como poner la mesa e invitar a la gente a cenar...

«Los mejores críticos y los mejores comisarios pueden ser los artistas»

tipo de instituciones para pagar grupos de investigación, etc.? Muy pronto necesitaremos reinventar arte y comisariado, pensar qué potencial tienen y saber qué hemos desacreditado... Ahora todos quieren ser comisarios y hacer arte político. El contexto lo requiere, pero hay que advertir las banalidades.

A FONDO: ¿Qué es un comisario de arte?

■ En esta sección realizaremos una serie de entrevistas a comisarios y comisarias, una figura a menudo desconocida en el mundo del arte contemporáneo y que se encuentra a medio camino entre el artista, el museo y el espectador. Exploraremos así a fondo qué puede y qué no puede un comisario, dónde empieza y dónde acaba su función en la organización de una exposición o de un proyecto artístico.

Alba Benavent y Lucía Piedra

‘El museo llora diciendo: ¡¿Qué he hecho todos estos años?!’

Alba Benavent Villaseñor (Toledo) y Lucía Piedra Galarraga (La Habana) realizaron en 2012/13 el Programa de Estudios de A*DESK y ahora están cursando el Programa de Estudios Independientes del Macba. Con varias experiencias curatoriales alternativas y polimorfas, actualmente están comisariando el ciclo «Relaciones Ortográficas (en tiempos revueltos)» en el EspaiDOS de Terrassa.

XAVIER BASSAS VILA

- ¿Qué primera pregunta os esperáis?

- Lucía: Quizá sobre la producción de los proyectos con poco presupuesto.

Alba: O una más general, que es peor... tipo: “¿Cuál es tu filosofía de trabajo?”.

- Pues... ¿cuál es vuestra exposición soñada?

- L: [risas] Para mí, una exposición que fuera un carnaval. El carnaval es un momento en que el sujeto llega a esa punto de explosión, de cambio. Y me parecería interesante hacerlo en un museo, como el Macba, atravesándolo o habitándolo de otra manera.

A: En mi caso, sería una exposición que cuestionara radicalmente su mismo espacio expositivo y dialogara con el afuera.

Comisarié, por ejemplo, dos ediciones de “Como en casa” donde expuse proyectos de artistas en mi propia piso. En la segunda edición, me gustó especialmente la performance de Pere Faura, que empezó bailando en el salón de casa y luego, todos con cascos, salimos a la calle y le seguimos por todo el barrio. Surgieron entonces cosas imprevistas que fracturaron los límites. Para mí, eso es mágico.

- En “Como en casa” o en “Fast boiling, easy cleaning”, un proyecto donde trabajaste con artistas en un restaurante, así como en proyectos que habéis realizado conjuntamente como “Licra” o el actual ciclo en el EspaiDOS de Terrassa, os interesa claramente cuestionar los límites del espacio expositivo y de la exposición como tal...

- L: Sí, cualquier planteamiento que hagas en un museo siempre va a tener sus limitaciones.



Lucía Piedra y Alba Benavent.
FOTO: X.BASSAS

Cualquier planteamiento estará enmarcado en la política del museo, en la circulación del museo, en su arquitectura... Y una manera de subvertir estas limitaciones es realizar ese tipo de proyectos que cuestionen el formato expositivo. Además, no veo otra manera de integrar el contexto.

A: También es importante crear espacios intermedios donde tocas frontera con frontera, y ligar con los encuentros y desencuentros que tienen lugar ahí. L: El museo sigue siendo una institución disciplinaria, hay que repensarlo. Lo tenemos ahí y no lo podemos ignorar. No se trata de que el “museo” no tenga validez como espacio, pero esa validez debería consistir en generar un lenguaje que apoye lo que pasa fuera del museo.

A: Además de formar parte del circuito económico, el museo es efectivamente una capa más que genera historia y también da cobertura como herramienta legitimadora de poder. Pero ahora, como todo sucede fuera del museo y la sociedad no se identifica con sus políticas culturales (ya que este ha seguido anclado en modelos del pasa-

do), el museo llora diciendo: “¡¿Qué he hecho todos estos años?!”.

- Siempre arraigáis los proyectos en el territorio, los abris a otros sectores durante y al final del proceso, hacéis talleres y todo tipo de visitas, éos consideráis entonces “comisarias-mediadoras”?

- A: A mí, me cuesta clasificarme. Y cada comisario y mediador tiene su práctica, pero está claro que en los diálogos de media-

«En los diálogos de mediación es donde más se aprende»

ción es donde más se aprende. L: El trabajo de mediación que ahora estamos haciendo en el ciclo de Terrassa es muy intenso, con colectivos, artistas, instituciones, etc. Y, aunque este trabajo se mueve en diferentes diagonales, como en un diagrama, siempre nos ponemos en medio del fuego, recibiendo por todos lados lo bueno y lo malo.

- ¿En qué se diferencia vuestra práctica en proyectos institucionales y en proyectos independientes?

- A: En los proyectos independientes tienes la posibilidad de equivocarte, puedes mantener el punto experimental. Pero es interesante ir trabajando desde diferentes perspectivas y aplicando en uno lo que aprendes en el otro.

L: La temporalidad de los proyectos institucionales y la de los proyectos independientes es muy diferente. Y también el tiempo que dedicas y lo que recuperas como ganancia. Hablo de visibilidad, gestión, producción, capacidad y ámbitos de negociación. Por nuestra implicación, el actual ciclo en el EspaiDOS de Terrassa es de largo recorrido, mientras que el proyecto de L.I.C.R.A es casi fulminante en cuanto a su aparición y desaparición, totalmente auto-gestionado, con más espacio para la experimentación.

- ¿Y qué tipo de trayectoria queréis hacer como comisarias?

- L: A mí me gusta la idea de Marina Garcés de entrar y salir

de la institución. Sí que quiero tener la experiencia de trabajar con una institución, pero sin estar siempre ahí, alternando comisariado fuera de la institución con la investigación y otros proyectos.

A: Actualmente, voy pensando mes a mes... “Entrar y salir” es perfecto, pero lo considero un lujo porque, a veces, la situación viene definida y no puedes entrar o salir.

L: Siempre se puede decidir cuándo prescindir de esto o de aquello. Si entendíramos esto, nuestra relación con la institución implicaría quizás también la posibilidad de modificarla.

A: Pero yo creo que “elegir” implica tener varias posibilidades al alcance de la mano, y estas siempre son limitadas. La institución te enseña muchísimo, pero trabajar fuera de ella te da mayor margen de acción.

- Y, finalmente, ¿qué aspecto de la práctica curatorial os parece imprescindible?

- L: Para mí, la relación con el texto. La producción y gestión me parecen muy engorrosas, y no por los aspectos prácticos. En el texto veo, en cambio, las posibilidades de expansión del proyecto... porque la exposición es como un texto. Y en el texto es donde, de verdad, se produce para mí el trabajo curatorial. Además, lo que construyes a nivel conceptual nunca es lo que llegas a realizar. Este tránsito es un período de angustia e incertezas, que debe ser menos rígido.

A: Obviamente, en el texto aparece la idea casi pura del proyecto. Pero llevarla a cabo también es interesante: conflictos, encuentros y desencuentros. Esta evolución, este proceso te aporta conocimiento e información incluso hasta en la manera de colocar una pantalla -cuando lo comentas con el técnico, por ejemplo. Del texto surgen muchas otras historias que, a su vez, lo re-significan.

- Y para ir creando desde aquí genealogías curatoriales, ¿qué otro comisario debería aparecer en esta sección?

- A: Sabel Gavaldón, que comisarió el Museo del gesto.

L: Sí, cuando vi esa exposición, dije: “Me gusta ser comisaria”.

A FONDO: ¿Qué es un comisario de arte?

■ En esta sección realizaremos una serie de entrevistas a comisarios y comisarias, una figura a menudo desconocida en el mundo del arte contemporáneo y que se encuentra a medio camino entre el artista, el museo y el espectador. Exploraremos así a fondo qué puede y qué no puede un comisario, dónde empieza y dónde acaba su función en la organización de una exposición o de un proyecto artístico.

Lluc Mayol

‘Yo le diría al mundo del arte: ¡disuélvanse, disuélvanse!’

Lluc Mayol i Palouzié (Barcelona, 1970) trabaja en cultura, principalmente en el ámbito de las artes visuales que entiende como un campo para la acción política desde la investigación, la educación, la comunicación, la gestión y la práctica artística. Actualmente es responsable del proyecto municipal /UNZIP Arts Visuals del Prat de Llobregat y es impulsor de iniciativas independientes como Saladestar, La Fanzinoteca o Artdoules.

XAVIER BASSAS VILA

- Sé que no te identificas cómodamente con ninguna etiqueta: comisario, gestor cultural, mediador...

- Yo nunca me he pensado ni me he formado como comisario. Sí que hago tareas, en muchos momentos, que podrían considerarse como tareas de comisariado. Pero siempre me ha gustado más el término latinoamericano “curador”, por la idea de “curar” no en sentido terapéutico, sino en el sentido de la expresión catalana “tener cura”. Trabajo con personas, conocimiento y patrimonio, y yo intento cuidar de eso. No me dedico a “organizar”, como podría decirse de una práctica comisarial más clásica, sino más bien a “tener cura”.

- Y, en este sentido, ¿cómo empezaste esta tarea de curaduría?

- Prácticamente el mismo día en que acabé la carrera de Bellas Artes, se inauguró Saladestar, donde empecé a trabajar en mediación o curaduría o activismo cultural... no sé cómo decirlo. Y empecé autoformándome: mi acierto fue por entonces no querer hacerlo solo. Invité a toda la gente que tenía a mi alrededor. Siempre con la estrategia de aprender de ellos y yo, por mi parte, ayudarles a hacer sus proyectos.

- Parece que la palabra “mediación” está en boca de todos y en todos los programas culturales...

- Creo que se puso de moda. Pero ahora es una palabra que ya empieza a estar desgastada. Yo no creo mucho en este uso especulativo de las palabras.

- Sí, tal y como se la usa a veces, ¿podríamos decir que la mediación parece actual-

mente demasiado consensual, incluso “disciplinada”?

- La mediación es cualquier práctica que consiste en ponerte en medio para movilizar, facilitar, provocar, ayudar, etc. Por ejemplo, en medio de un centro de arte y los artistas. Tiene también algo performático: te pones ahí... En este sentido, más que in-disciplinada la mediación tiene que ver con la “indocencia”, como decía Judit Vidiella en un artículo para Aula Abierta: “actos indocentes”.

- Me refería a la mediación como práctica de abertura del espacio artístico a otros sectores sociales ...

- Sí, pero la mediación no tiene por qué ser eso solamente. Tengo un proyecto que se llama “La Fanzinoteca” y que es ambulante: no tiene un territorio de referencia ni está destinado a un público definido. Y es un proyecto de mediación puro y duro sobre las prácticas de autoedición, de ediciones baratas. En la mediación no hace falta una intención de “educación social”. Solo hay que tener la actitud de ponerte ahí para movilizar cosas: con nosotros mismos, con gente que hace fanzines, con bibliotecas, con escuelas, etc. En La Fanzinoteca, no hay ningún plan establecido ni una temporalidad predefinida. Simplemente situarse ahí, con una posición política...

- ¿Y cuál es esa posición política de la mediación?

- No me refiero a un objetivo político. Es una posición sobre qué es la cultura, el arte y cuál es el valor de esas manifestaciones culturales. Yo lo resumiría como la creencia de que

las cosas funcionan de forma autónoma y de que las narraciones que se generan a partir



Lluc Mayol en el Prat de Llobregat. FOTO: X.BASSAS

de ahí son infinitas. Uno no puede ponerte en medio y generar un único relato. Los relatos son una ficción necesaria, pero también son una de las herramientas más peligrosas que tiene la “Cultura”. Esa tarea del comisario que consiste en generar “EL RELATO” es, de hecho, uno de los peligros más grandes que tiene esa práctica. Porque la legitimidad que adquieren esos relatos dan poca posibilidad a la mirada crítica, a las minorías, a lo no hegemónico.

- Pero siempre se genera relato, también en este proyecto de La Fanzinoteca...

- Sí, pero con la acumulación que hacemos en la Fanzinoteca se crea un relato que no pretende ser ni único, ni hegemónico,

ni verdadero. Se va generando el relato que cada día necesitas generar, pero que posiblemente será contradictorio con el relato de ayer o con el que harás mañana.

- Entonces, ¿qué relatos crea el arte?

- Hay que pensar el arte como algo menos sagrado, más poroso. El “mundillo del arte” me parece tan absurdo... No tiene que ser un espacio cerrado, con una agenda propia. Es triste pensar que estamos haciendo eso, cuando en realidad lo que tendríamos que hacer es disolverlo: coger el arte, meter agua y disolverlo. Yo le diría al mundo del arte: ¡disuélvanse, disuélvanse! Siempre la misma gente, en los mismos lugares... ¿qué construye esto?

- En una entrevista de 2012 del Cultural UB (realizada por Jordi Alomar), aludías a este mismo “disolverse” con otras palabras. Decía que estabas “haciendo desaparecer” el Centre d’Art Torre Muntadas del Prat. ¿Es un ejercicio de prestidigitación artística? - [risas...] Eso tiene que ver con el contexto local. Cuando llegué al Prat, vine a trabajar al Centre d’Art Torre Muntadas, pero no era un centro de arte. Lo que me encargaban era esta actividad de mediador: generar espacios de información, de facilitación de proyectos, de apoyo a la creación no solo dirigido a artistas, sino a entidades que tienen un proyecto que puede relacionarse con el arte. Ahora, por ejemplo, estamos trabajando con un instituto, con la gente del Departamento de Juventud y de la biblioteca. La biblioteca quería hacer una exposición de arte y el instituto quería exponer un proyecto científico. Yo me encargué entonces, como mediador, de presentarles artistas que trabajaban como científicos y científicos que trabajaban como artistas. Pero eso son tareas no tanto del centro de arte, sino de un artefacto amorfo. El centro de arte “desaparece” y se convierte así en /UNZIP, que se define como un dispositivo.

- En las prácticas artísticas y de mediación, con procesos siempre frágiles, ¿qué sería un error?

- El error es algo imprescindible. En mi trayectoria personal, de ensayo/error permanente, el error también es básico. Sin lecturas buenistas: en muchas políticas de cultura o en instituciones de arte emergente, siempre se habla hipócritamente de riesgo y de error. Como la actual exposición del Espai 13 (titulada “Haber hecho un lugar donde los artistas tengan derecho a equivocarse”), donde yo no veo ahí ningún error porque es un espacio de legitimación hegemónico. No he visto a nadie equivocándose en el Espai 13, o por lo menos no más que en cualquier otro espacio de arte. También cuando se dice “un laboratorio” para pensar, en realidad no puedes equivocarte... En cuanto a “errores”, diría que la idealización de los procesos es el principal peligro de la mediación. Me refiero a dar por supuesto que, al empezar un proyecto de mediación, vas a mostrar un proceso ejemplar, como éxito del proyecto. Este es uno de los errores más comunes, pero seguro que hay muchos más...

A FONDO: ¿Qué es un comisario de arte?

■ En esta sección realizaremos una serie de entrevistas a comisarios y comisarias, una figura a menudo desconocida en el mundo del arte contemporáneo y que se encuentra a medio camino entre el artista, el museo y el espectador. Exploraremos así a fondo qué puede y qué no puede un comisario, dónde empieza y dónde acaba su función en la organización de una exposición o de un proyecto artístico.

Cèlia del Diego Crítica de arte y comisaria

‘La mediación es construir valor colectivo desde la práctica artística’

Cèlia del Diego es crítica de arte y comisaria. Integrante del consejo de redacción de *Artiga. Revista d'art i pensament contemporani*, ha sido directora del CA Tarragona Centre d'Art, directora artística de la Capella de Sant Roc y el proyecto decenal “2011 lumens” en Valls, así como adjunta de dirección de la Galería Toni Tàpies en Barcelona. Ha comisariado numerosas exposiciones y, actualmente, prepara un ciclo para el Arts Santa Mònica y una muestra en el Museu de Valls. Está trabajando con Antonio Salcedo en un curso práctico de comisariado para la Universitat Rovira i Virgili, donde se producirá una exposición que será itinerante.

XAVIER BASSAS VILA

- Ya ha pasado casi un año desde que acabó tu etapa en la dirección del CA Tarragona Centre d'Art. ¿Cómo ves ahora el trabajo que realizaste (gestión, exposiciones, actividades, etc.) junto con Jordi Ribas y Cristian Añó?

- Mi valoración es muy positiva. Durante dos años ofrecimos una amplia programación en cuanto a exposiciones, actividades, cursos, etc. Asimismo, como proyecto integral de Centro de Arte, se trabajó también la intervención del arte en el marco local, su interacción social y la regeneración del ecosistema cultural del territorio. Además de las publicaciones realizadas, me quedo con dos legados del CA Tarragona. Por un lado, los proyectos que surgieron de los grupos de trabajo continúan activos a pesar de haber perdido su marco institucional: la red de gestores que está elaborando un programa de formación para otoño, la web autogestionada (antena.cat) que difunde los proyectos artísticos del Camp de Tarragona o el espacio de consulta en red de prácticas colaborativas (poliedrica.cat).

Y, por otro lado, el reconocimiento que acabamos de recibir por parte de la Associació Catalana de Crítics d'Art por nuestra apuesta por un centro de arte que experimentaba en torno a la relación entre creación artística y ciudadanía. En cualquier caso, lamento que el proyecto fuera interrumpido cuando emprendía el vuelo y no gozara de los dos años que le quedaban para desplegarse con toda su intensidad.

- Despues de incertidumbre y polémicas, el pasado lunes 14 se presentó precisamente el nuevo programa del Centro de Arte de Tarragona. ¿Cómo ves esta nueva etapa que ahora empieza?

- Me sorprende de entrada que, en la crisis que estamos atravesando, el Ayuntamiento se permita tirar por la borda dos años de inversiones municipales en un proyecto de centro que, aparentemente, tiene muchos objetivos coincidentes y que no aproveche absolutamente nada, ni siquiera el archivo de artistas del territorio o la identidad corporativa. En cuanto a la nueva etapa, me preocupa la confusión que se desprende en todo el proyecto entre mediación con la ciudadanía y sacar el arte físicamente a la calle, o entre arte web y el uso de redes sociales como Vimeo e Instagram. También, que a estas alturas se busque la innovación en objetivos que centraron la atención de la escena artística de los noventa, como la experimentación con los formatos expositivos. Finalmente, me inquieta descubrir que el jurado del concurso de mediación

«La cultura y el arte necesitan recuperar su legitimidad social»

es un jurado político, conformado por representantes de las instituciones, pero sin ningún profesional especializado en la materia. De todos modos, creo que será más adecuado valorar



Cèlia del Diego. FOTO: JOAN RAMON SALVADÓ

el proyecto cuando este lleve unos meses de rodaje.

- En este sentido, respecto a participación ciudadana y mediación, ¿cómo has enfocado la práctica de comisaria en tus proyectos?

- Me he centrado en promover trabajos artísticos que busquen compartir una experiencia con colectivos ajenos al circuito del arte, como los proyectos desarrollados en La Capella de Sant Roc y CaixaForum. Sin embargo, ante la efervescencia del activismo ciudadano, los modelos de participación definidos apriorísticamente resultan cada vez más obsoletos. Actualmente exploro la interdependencia entre comisariado y mediación, fomentando que la capacidad propositiva no sea unidireccional, sino que se genere una intersección entre exposición y público. Así se inten-

sifica al mismo tiempo la trama de relaciones entre asociaciones, instituciones, proyectos de una comunidad. Esta es la labor que desarrollamos desde el CA Tarragona y que articulará el ciclo anual que estamos preparando, también con Jordi Ribas y Sinapsis, para el próximo año en el Arts Santa Mònica.

- Pero, más precisamente, ¿por qué surge la necesidad de mediación en la práctica de los comisarios? Y, sobre todo, ¿cuáles son sus límites?

- Surge de la necesidad de actualizar el vínculo entre arte y sociedad. Marina Garcés habla de “desapropiar la cultura”, sacarla de los lugares que le son propios para implicarla en la realidad donde se inscribe. Explorar las posibilidades de la mediación es explorar el ejercicio de autoconvocarnos, de poner en crisis las estructuras de

convocatoria y legitimación del sistema y confiar en lo común. La mediación es construir valor colectivo desde la práctica artística. Más que generar retorno social, deberíamos generar valor social entre todos, y también valor artístico.

- ¿Puedes dar un ejemplo de mediación que, para ti, sea paradigmático?

- Sin ir más lejos, la relación que se estableció entre la Fundació Casal l'Amic y el CA Tarragona. Ellos asistieron a las jornadas “Obert per reflexió” con las que, desde el Centro, invitamos a las asociaciones del territorio a trabajar con nosotros. Lo vieron como una oportunidad e impulsamos juntos “En relació”, un espacio de trabajo transversal entre el ámbito artístico y el social en torno a la exposición de Bouchra Khalili, y del cual formaron parte, entre otros, la Unitat Tècnica d'Immigració i Ciutadania o la Associació de Familiars d'Alzheimer. La muestra no fue para ellos una experiencia de consumo cultural, sino el motor de un proceso de trabajo que desbordaba la obra de la artista para llevársela a sus ámbitos de trabajo.

- Y retomando tu trabajo sobre el testimonio en la exposición colectiva del CA Tarragona en 2012 (“Habeas Corpus”), ¿de qué época o momento del arte es testimonio esta entrevista?

- Sin duda, de un cambio de paradigma. El momento en que la cultura era concebida como un derecho ha sido superado, también los años en que las infraestructuras museísticas eran un activo en los procesos de reurbanización. El modelo institucional ha envejecido mal y el código de buenas prácticas parece haber prescrito. La cultura y el arte necesitan recuperar su legitimidad social. Si el sistema actual de las artes visuales no nos interpela, pensemos en un cambio en pro de la función pública del arte. No tengo la solución, pero sí la convicción de que es la propia comunidad artística quien, desde la experiencia y saber acumulados, debe planearlo.

A FONDO: ¿Qué es un comisario de arte?

■ En esta sección realizaremos una serie de entrevistas a comisarios y comisarias, una figura a menudo desconocida en el mundo del arte contemporáneo y que se encuentra a medio camino entre el artista, el museo y el espectador. Exploraremos así a fondo qué puede y qué no puede un comisario, dónde empieza y dónde acaba su función en la organización de una exposición o de un proyecto artístico.

Valentín Roma

‘El comisario es el último que debería abandonar el barco de la complejidad’

Valentín Roma es historiador de arte, ensayista y comisario. Escritor prolífico sobre numerosos artistas y ahora también ensayista (*Rostros*, ed. Periférica, 2011, además de otro libro que publicará en octubre sobre la metáfora del “apagón”), fue el comisario del primer pabellón catalán en la Bienal de Venecia 2009 bajo el título “La comunitat inconfessable”. Ha comisariado luego numerosas exposiciones y, actualmente, trabaja para el MACBA junto a la filósofa Beatriz Preciado, como parte del equipo de investigación que organiza el programa de exposiciones y actividades públicas del museo durante los próximos tres años.

XAVIER BASSAS VILA

Análisis sobre pintores, escultores, también sobre artistas jóvenes, sobre la ciudad, además de reflexiones teóricas sobre la comunidad o el rostro... me ha sorprendido, de entrada, la cantidad de temas que has tratado en los textos que has escrito. Durante mucho tiempo me gané la vida escribiendo, como una especie de amanuense. Considero estos trabajos fundamentales, pues a veces se comprenden mejor los códigos de la escritura cuando no hay una afirmación de la opinión, por decirlo así. Después empecé a elaborar textos sobre artistas que, sin embargo, no han estado demasiado presentes en mis exposiciones. Más recientemente me he encaminado hacia un tipo de ensayo literario. Es el caso de *Rostros*, un libro publicado por la editorial Periférica y que constituyó mi debut con una editorial fuera del ámbito artístico. En octubre sacaré el segundo libro también con ellos, que explorará la metáfora del apagón desde un punto de vista estético, político y existencial.

Y en esta trayectoria textual, ¿cómo se combinan la escritura y el comisariado? Me interesa mucho más la escritura que el comisariado. Y tengo la fantasía, quizás demasiado épica, de que escribir es tal vez el único modo radical de enfrentarte al arte. Diría que, cuando escribes sobre una obra, estás confrontando a solas tu interpretación y tus palabras, mientras que el comisariado es justo lo opuesto, una

suma de filtros y mediaciones.

Pero si la escritura es el lugar de interpretación del arte, ¿qué lugar tienen entonces las exposiciones? ¿Y qué función tiene, para ti, el comisario?

En la exposición no veo esa misma capacidad intempestiva y penetrante de observar el arte. Para mí el comisario no es un ensayista y creo, incluso, que en el comisariado se da un “espejismo” de autoría. Yo, al menos, no me siento “autor” cuando comisario exposiciones, por mucho que sean a veces perspectivas muy personales. Y sí me siento “autor” cuando escribo un texto, por más que ese texto sea un documento casi incomparable.

“El museo debería ser un lugar donde se redefiniese el contrato social”

Pero, al margen del eventual texto que pueda escribir, ¿qué función tiene el comisario en una exposición?

Veo al comisario como una figura de mediación, alguien parecido a un editor, es decir, alguien que selecciona unos textos, les da un hilo conductor, los sitúa dentro de una marca editorial y, luego, suelta los escritos y desaparece. Desaparece como un gesto necesario para la legibilidad. En su versión ideal los comisarios tal vez deberíamos operar como editores: seleccionar el trabajo de unos artistas, darles una conti-



Valentín Roma, historiador, comisario, ensayista. FOTO: X. BASSAS

nuidad, presentarlos en un contexto museográfico e, insisto, desaparecer.

Durante cuatro o cinco meses, el comisario trabaja con muchas personas diferentes y con demasiadas expectativas: responsables de museos, artistas, diseñadores, etc. Cada uno tiene sus inquietudes, sus condiciones laborales y sus capacidades. Durante este período de tiempo, se constituye una pequeña comunidad de intereses y me parece que le corresponde al comisariado regular esta micro-comunidad. En este sentido, en un proyecto expositivo el comisario es el último que debería abandonar el barco de la complejidad, una complejidad política, drástica e innegociable que, por cierto, es lo primero que se pierde en los entramados institucionales donde solemos movernos.

¿Cómo enfocarás todo esto en el MACBA?

En el MACBA trabajamos Beatriz Preciado y yo como colaboradores externos, con una con-

tinuidad de tres años. Bartomeu Marí, el director del MACBA, ha formado un equipo de investigación estable, en el que

“El comisario es como un editor”

estamos él, Beatriz Preciado y yo, junto a un amplio conjunto de colaboradores vinculados a diversos proyectos que irán sucediendo en el museo. La primera tarea ha sido establecer unas líneas discursivas que articulen el museo, otorgándole unos ejes editoriales: Historias heterodoxas, Descolonizar el museo, Máquina de escribir, Cuerpo político, Arquitectura como práctica cultural y Tecnologías de la conciencia.

Y, más concretamente, a nivel de exposiciones programadas...

Se trata también de reescalar el museo, enfocarlo hacia proyectos específicos que tengan con-

tinuidad en el tiempo y no sean un simple menú de actividades. Aquí era importante atender a una reclamación histórica con el MACBA: que el museo se relacione con su contexto artístico inmediato. Para ello, hemos planteado una serie de propuestas: las primeras comisariadas por Montse Badia y Josep Bohigas, y después con Frederic Montornès y otros comisarios, donde el MACBA interpelará y será interpelado por artistas que exponen aquí por primera vez, comprometiéndose con la tarea de producir trabajos, algo que consideramos fundamental. Luego habrá exposiciones monográficas acerca de un posible anti-canon, por ejemplo Eugeni Bo net, Carol Rama, Oswaldo Lamborghini, etc. También serán significativas las muestras dedicadas a la colección, donde proponemos trabajar en el museo con voces muy polifónicas, venidas desde la música, la poesía social, etc. Todo ello sin perder de vista las exposiciones colectivas, como la que realizaremos en colaboración con la Kunstverein de Stuttgart, o las muestras históricas (Andrea Fraser, Miralda, etc.). Por último, dedicaremos dos grandes exposiciones de investigación, una titulada *Pharmakon* y otra sobre la Escritura.

Museo en hiperactividad... ¿qué función tiene entonces el museo?

Cuando presentamos la nueva programación, Beatriz Preciado dijo que el museo debería ser un lugar donde se redefiniese el contrato social, donde el arte contribuyese, desde su esquina, a modificar e imaginar un nuevo marco ciudadano. Estoy muy de acuerdo con esa idea.

Y trazando genealogías entre comisarios, ¿a quién crees que debería entrevistar en esta sección?

A Jorge Luis Marzo, uno de los comisarios que más admiro. También a Helena Tatay. A Laurence Rassel y a Amanda Cuesta. Y a Alba Benavent y Lucía Piedra, unas comisarias jóvenes que ahora tienen un ciclo de exposiciones en Terrassa que me parece muy interesante.

A FONDO: ¿Qué es un comisario de arte?

■ En esta sección realizaremos una serie de entrevistas a comisarios y comisarias, una figura a menudo desconocida en el mundo del arte contemporáneo y que se encuentra a medio camino entre el artista, el museo y el espectador. Exploraremos así a fondo qué puede y qué no puede un comisario, dónde empieza y dónde acaba su función en la organización de una exposición o de un proyecto artístico.

Oriol Fontdevila Crítico y comisario de arte

‘¿Cómo podemos introducir un pensamiento heterogéneo en el museo?’

Oriol Fontdevila es crítico y comisario de arte. Considera sus proyectos como posibilidades para investigar sobre la práctica artística y su relación con la mediación y las políticas culturales. Actualmente desarrolla proyectos de comisariado, educación e investigación en A*Desk Institut independent de Crítica d'Art, con la Fundació Antoni Tàpies, con la Fundación Joan Miró y el Museu Joan Abelló. Es miembro del equipo gestor de Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya.

XAVIER BASSAS VILA

- ¿Cuál es, para ti, la función del comisario? ¿Y cómo te posicionas ante las diferentes teorías y prácticas de comisariado?

- La pregunta que me planteo cuando comisario, y que también desarrollo teóricamente, es más bien esta: ¿cuál es la virtud del comisario como mediador? Hay muchos comisarios que se basan en el discurso y la crítica de arte, que generan discurso sobre el arte, pero no se interesan por la mediación, por la práctica del comisario como mediación. Considero que falta mucho pensamiento crítico sobre este tema. De hecho, cuando se ha reflexionado sobre la práctica comisarial, se ha llevado a cabo desde posiciones más norteamericanas, desde figuras de lo que se llama “comisario autor”, el cual propone exposiciones a partir de una tesis propia, y que se equipara incluso con el artista mismo.

- Ahora estás trabajando en el proyecto “Prototips en codi obert” con la Fundació Tàpies. ¿Cómo se concretan estas reflexiones sobre el comisario-mediador?

- “Prototips en codi obert” experimenta precisamente con este trabajo de mediación. La Fundació Tàpies fue pionera en el desarrollo de un discurso sobre crítica institucional con artistas, comisarios y educadores que empezaron a reflexionar sobre el museo influenciados por la sociología del arte y la mediación. A principios de 2000, la Fundació Tàpies lanza una reflexión sobre el archivo con “Cultures d'arxiu” i “Arxiu FX”. Y cuando llega Laurence Rassel a la dirección, propone abrir el archivo de la Fundació: este archi-

vo conserva los documentos que han servido para producir una exposición, para activar procesos ante bien que para “explicar” esos procesos (por ejemplo, la correspondencia entre Manuel Borja Vilella y Hans Haacke, o entre Pedro G. Romero y los vecinos de Ciudad Badia).

- Pero ¿qué uso queréis darle a este archivo? ¿Y qué desafíos sociales implica?

- Mi propósito es encontrar grupos que articulen investigaciones sobre este archivo. Y que no sean solo grupos de arte, sino que se introduzca una heterogeneidad social. En este sentido, la mediación puede ayudar a trabajar con la heterogeneidad social. La pregunta sería entonces: ¿cómo podemos introducir un pensamiento heterogéneo en el museo? ¿Y cómo trabajar ahí la diversidad social? ¿Cómo podemos hacer que el museo sea útil para otros sectores sociales a través del archivo y de la investigación?

«¿De qué manera la memoria histórica queda sujeta a políticas culturales?»

- En el momento en que los documentos de un archivo ya no son solo documentos administrativos, sino que toman un valor cultural, su naturaleza y estatuto se transforma. Desde tu perspectiva, ¿qué relación tienen entonces la obra de arte y la documentación acumulada durante su proceso de producción?

- Poner de manifiesto los docu-



Oriol Fontdevila. FOTO: X. BASSAS

mentos es visibilizar el medio con el cual se ha generado una obra o una exposición. De este modo, visibilizando el medio se genera distancia y se rompe con la inmediatez del arte moderno que se manifestaba, por ejemplo, en el “action painting” de Jackson Pollock. Visibilizar el documento genera reflexión, y ello correspondería a un paradigma brechtiano como decía J. Rancière en “El espectador emancipado”.

- Con el ciclo de exposiciones “Arqueología preventiva” que comisarias ahora en el Espai 13 de la Fundació Miró, trabajas sobre la memoria histórica y el arte. ¿Qué relación queréis investigar entre práctica artística e historia con los artistas seleccionados (Oriol Vilanova, Lúa Codérch, Lola Lasurt, Antonio Gagliano y LaFundició)?

- Hay artistas que observan los déficits de la historia: ponen de relieve historias oprimidas,

historias silenciadas, etc. Pero creo que es más potente otro tipo de relación entre la práctica artística y la historiografía: no me parece tan interesante el artista que se equipara con el historiador –haciendo el trabajo que este no hace, o haciéndolo mejor–, sino más bien el artista que enfoca esos aspectos del trabajo historiográfico que el historiador no está dispuesto a asumir. El artista se fija así en cosas que desafían la convención historiográfica.

No se trata entonces tanto de historia, sino de observación historiográfica. En esto se basa el ciclo “Arqueología preventiva”. Por ejemplo, ¿qué pasa con el olvido? ¿De qué manera la memoria histórica queda sujeta a políticas culturales? Esta es un parte del ciclo. Por otro lado, LaFundició trabaja al mismo tiempo con historiadores en el Espai 14-15 de Bellvitge para ofrecer una contramirada sobre el trabajo del artista. Así conseguimos activar tam-

bien al sector historiográfico para romper la convención del “cubo blanco” del museo y poner en juego una crítica artística. Se produce entonces un intercambio de valores.

- Pensemos en el “arte relacional” como, por ejemplo, el proyecto del artista Rirkrit Tiravanija: invitar a gente diversa para cocinar juntos y esa comida colectiva es, precisamente, lo que constituye la obra misma. ¿Sería esto una práctica artística de mediación, un intercambio de valores?

- No. Y me parecería más interesante incorporar a gente diferente para decidir si hay que exponer a ese artista o a otro. No podemos negar que el museo es un elemento de gobierno cultural que instituye valor cultural, pero sí que podemos pensar heterogénea y socialmente qué es el valor cultural. Y trabajar desde la diferencia social, no desde un discurso homogéneo de historiadores o comisarios de arte. Es decir, cada vez me interesa menos el arte “colaborativo” o “participativo”, y me interesa cada vez más el comisariado “colaborativo”. El caballo de batalla es la gestión de los recursos: hay que liberar al espectador no en relación con la obra, sino en relación con la estructura del museo, con la gestión de los valores culturales. Así abrimos la caja negra de la mediación...

- El comisario como mediador implica entonces, por naturaleza, diluirse en ese trabajo colaborativo: activar los diferentes agentes para desactivarse a sí mismo. Hay una ambigüedad, o mejor una paradoja en esta figura que es quizás lo que constituye toda su fuerza y también su límite...

- Cuando se visibiliza la mediación, ya no hay solo dos polos: la creación del artista y el espectador, o la creación y la institución, sino que aparece uno más. El mediador se convierte en un agente más. Pero sí, efectivamente hay cierta ambigüedad en la figura del mediador... Yo tampoco tengo respuestas categóricas, investigo mediante la práctica.