

Xavier Bassas (ed.)

Genealogías curatoriales

26 comisarios/as en diálogo

casimiro

"¿CÓMO PODEMOS INTRODUCIR UN PENSAMIENTO HETEROGÉNEO EN EL MUSEO? ¿Y CÓMO TRABAJAR AHÍ LA DIVERSIDAD SOCIAL?"

ORIOL FONTDEVILA (Manresa, 1978) es comisario y crítico de arte residente en Barcelona. Co-director artístico de la Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya. Actualmente, sus investigaciones se centran en un acercamiento performativo en el cruce entre arte y mediación, financiadas por el MNCARS (Museo Nacional Reina Sofía). En 2015, obtuvo *ex aequo* el Premio Internacional de Innovación Cultural del CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona) por el proyecto *Esdevenir públic*. Comisario en colaboración de *Performing the Museum*, una investigación artística coordinada por la Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), Museo de Arte Contemporáneo de Zagreb, la Galería Koroska de Bellas Artes (Slovenj Gradec) y el Museo de Arte Contemporáneo Vojvodina (Novi Sad). Anteriormente, ha comisariado numerosos proyectos en la Fundació Joan Miró, Antoni Tàpies, A *DESK Platform, Idensitat, Centre d'art Santa Mònica, entre otras instituciones de arte y espacios independientes de Barcelona. Es lector invitado en varias universidades y programas de estudio, y escribe regularmente en revistas especializadas y catálogos de exposición.

¿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 hecho desde posiciones más narcisistas, 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* y *Arxiu FX*. Y cuando llega Laurence Rassel a la dirección, propone abrir el archivo de la Fundació: este archivo 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 Villeda 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. Así pues, la pregunta sería: ¿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?

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 documentos es visibilizar el medio con el cual se ha generado una obra o una exposición, por ejemplo. 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 Coderch, 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? ¿O cómo queda la memoria histórica sujeta a políticas culturales? Esta es una parte del ciclo. Por otro lado, LaFundició trabaja al mismo tiempo con historiadores en el Espai 14-15 de Bellvitge para ofrecer una contra-mirada sobre el trabajo del artista. Así conseguimos activar también 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 Rikrit 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 trabajarlo 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: me interesa un museo que trabaja colaborativamente, antes bien que un proyecto artístico que trabaja colaborativamente. 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 quizá 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.

DIÁLOGO A TRES BANDAS, con David G. Torres y Oriol Fontdevila

DAVID G. TORRES (Barcelona, 1967) es colaborador en crítica de arte en "El Cultural" y de la revista *Bonart* con la columna "Dada Sight!". Es autor del ensayo *No más mentiras. Sobre algunos relatos de verdad en arte (y en literatura, cine y teatro)*. Ha sido co-fundador y co-director (hasta 2014) de A*DESK. Es profesor en la Universidad de Barcelona, en la Universidad Pompeu Fabra y en el Grado de Arte y Diseño de la Escola Massana de Barcelona. Ha comisariado numerosas exposiciones, entre las que destacamos "No, Future" en Bloomberg Space de Londres y "Attitude!!" en Iconoscope en Montpellier, así como el Pabellón Catalán y de las Islas Baleares en la Bienal de Venecia 2011 con el proyecto "Mabel Palacín: 180º", y la exposición "Esto no es una exposición de arte, tampoco" en Fabra i Coats en 2012. Recientemente, ha comisariado la exposición "PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo" en el Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid y el Artium de Vitoria.

XB: Para empezar a abrir un espacio de debate, quizá convendría retomar una pregunta que Oriol mismo se formula en la entrevista y hacer que resuene en la reciente exposición que has comisariado en CA2M, titulada "PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo". La pregunta que Oriol se formula es, literalmente: "¿Cómo podemos introducir un pensamiento heterogéneo en el museo?". En este sentido, ¿ha introducido el punk un pensamiento heterogéneo en el arte? ¿Y en el museo?

David G. Torres: La verdad es que no acabo de entender muy bien qué quiere decir eso de "introducir un pensamiento heterogéneo en el museo". Y no sé si es lo que más me interesa. Creo que el museo, como el libro, como las clases, son espacios de trabajo. O al menos yo me enfrento a ellos pensando que son espacios de trabajo en los que puedo introducir y desarrollar contenidos. Obviamente, cada uno de ellos tiene sus condicionantes y, personalmente, no intento subvertirlos, sino que jueguen a mi favor o a favor de los contenidos que quiero trabajar y que espero que lleguen al usuario. El museo, como el editor o la universidad, son solo los medios. En el caso de PUNK, la idea es muy directa y es explícita en el subtítulo de la expo: mostrar los rastros del punk en el arte contemporáneo. Para ello, he seguido la misma metodología que Greil Marcus en *Rastros de carmín*: si él parte de 1978 hacia atrás para buscar los rastros del punk en el siglo XX, yo he partido de la segunda mitad de los setenta hacia adelante para buscar los rastros del punk en el arte contemporáneo. Y, a partir de ahí, develar una imagen más compleja que la del estereotipo punk, en la que intervienen cuestiones como la violencia, el terrorismo, la alienación o el género.

Oriol Fontdevila: Desde mi punto de vista, un museo capaz de dar lugar a pensamiento heterogéneo es un espacio capaz de generar pensamiento emergente. Así pues, como comisario, me preocupa más la

posibilidad de generar espacios donde sea posible ver nacer un nuevo modo de pensar y de hacer –espacios que se preocupen por dar lugar a nuevas articulaciones sociales–, antes bien que espacios solamente capaces de recoger o –en el peor de los casos– apropiarse de la alteridad o –llamémosle también– radicalidad ajena. Así pues, no concibo tanto el comisario como un autor o el productor de un proyecto propio y genuino, sino que me interesa más el comisariado en tanto que proceso de mediación y de negociación con distintos patrones culturales, significados y hasta convenciones sociales.

En relación con PUNK, y sin haber podido ver aún tu exposición, David, creo que me interesaría más presenciar una exposición preocupada por engendrar un pensamiento que quizá pudiésemos calificar de punk o de postpunk –o que por lo menos se propusiera hacer algo al respecto desde el museo–, antes que una exposición capaz sencillamente de apropiarse de algo que se ha definido precisamente en las antípodas de la cultura de museo. De ser así, a la única cultura que al fin se da perpetuidad es a la cultura del museo, mientras que el punk se presentaría como algo narrable y hasta tal vez controlado, domado. Muy poco punk a fin de cuentas.

En todo caso, tampoco estoy hablando de subvertir las reglas del museo. Creo que la responsabilidad del comisario es, precisamente, entablar una negociación entre las prácticas artísticas y las convenciones del campo del arte, a fin de poner a prueba las posibilidades de generar un movimiento emergente entre ambas. No me interesa cuando el comisariado tiene un efecto meramente legitimador o taxonómico para el arte; así como, contrariamente, tampoco me interesa en absoluto la mera transgresión de las reglas, ni por parte del arte ni por parte del comisariado. La posibilidad de ganar margen de maniobra tanto para actuar como para significar se encuentra en otro lado, y creo que es en la capacidad de entrar en diálogo con la convención y lo instituido.

DGT: Creo que no hablamos de cosas distintas. Quizá, la diferencia es que yo doy por hecho que no solo el trabajo del comisario y en el museo, sino también el trabajo en cultura tiene que ver con generar pensamiento crítico. En este sentido, efectivamente, no se trata de ver el museo o la institución como un enemigo, y menos aún considerarlos de manera genérica, sino que prefiero pensar en la especificidad y la singularidad de cada caso y, también, pensar que en las instituciones trabajan personas con las que compartimos ilusiones, preocupaciones y modos de hacer. Por eso hablaba de considerarlos espacios de trabajo desde los que desarrollar contenidos. Y en el caso de PUNK, precisamente, uno de los anhelos de la exposición es sobrepasar el estereotipo del punk, aquel que justamente lo reduce, para enfocar su complejidad a través del trabajo de los artistas. Al buscar una visión más compleja y libre de algunos prejuicios sobre lo punk, intenta cumplir una función de mediación que lleve a un pensamiento más complejo y que, como decía, incida en aspectos de la cultura crítica que, entre otros, tienen que ver con el género o la violencia. Así que sí, al parecer sí que estoy totalmente a favor de desarrollar pensamientos heterogéneos desde el arte: por lo menos, aquellos que nos lleven a superar prejuicios y observar desde la complejidad y la especificidad.

Respecto a la cuestión de la autoría, en otros proyectos como "David G. Torres presenta: La balada de Wendy entre d'autres, cielo preview, visual mode una producción de ADN platform con Eduard Arbós, Joan Morey y Maria Pratts", sí que he intentado de manera más acusada repensar o, más bien, aplicar una práctica del comisariado desde la afirmación de la autoría. Lo que no quiere decir que esté pensando en un autor autoritario y egocéntrico. Más bien he intentado pensar fórmulas en las que ni comisario, ni institución, ni artistas, ni espectadores queden borrados; he pensado en otros espacios de la cultura, como el cine o el teatro, en los que, siendo una autoría compartida, cada uno queda afirmado al mismo tiempo en su papel como autor en

un producto común. De ahí la fórmula "David G. Torres presenta tal cosa con tales protagonistas en tal sitio". Y, al mismo tiempo, sí creo que el comisariado configura un modelo contemporáneo de autor complejo: un sujeto líquido, maleable, transparente en ocasiones, hecho de retazos de otros cuyo perfil queda dibujado por los extremos, por lo que dicen otros, hecho de recorta y pega, una especie de zombie (vacío), vampiro (chupasangre) y Frankenstein (hecho de trozos) al mismo tiempo.

XB: En vuestras respuestas, se perfilan dos prácticas curatoriales que parecen cruzarse y separarse, radicalmente, en sus objetivos y procesos. Precisemos un aspecto de vuestras últimas exposiciones: tanto "Arqueología preventiva", comisariada por Oriol en el Espai 13 y de la que hablamos en la entrevista, como la reciente exposición comisariada por David, "PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo" en el CA2M, se articulan esencialmente como un trabajo de la memoria, de otras memorias. De manera breve, ¿qué relación y usos establecéis entre la historia (del arte), el archivo y las prácticas artísticas contemporáneas? Es decir, ¿qué "hacemos" con el archivo, con la memoria, con la historia en un arte post-canónico?

DGT: La exposición del CA2M (y Artium, a partir de octubre) es transparente y clara en sus intenciones desde el mismo título. No es una exposición sobre el PUNK, sino sobre sus rastros en el arte contemporáneo. En el fondo, aplica la máxima de Levi-Strauss y la antropología estructuralista de "pensar en los otros es pensar en nosotros", pero al revés. Es decir, al reconstruir los rastros del PUNK en el arte contemporáneo, lo que hago en realidad es una especie de mapa (me gusta hablar de desmembramiento) del PUNK. Sin ser una exposición histórica ni que siga una lógica historicista, acaba configurando un análisis de un movimiento histórico. Y al mismo tiempo desman-

telándolo como tal, ya que reivindica su continuidad. De hecho va más allá porque, siguiendo a Greil Marcus, entiendo el punk casi como un adjetivo o como el ejemplo mayúsculo para hablar de una actitud de la cual el movimiento cultural de los setenta es solo la punta del iceberg. Así que, de alguna manera, la lógica que tenía en la cabeza al pensar el proyecto pasaba por no tener en cuenta una lógica de historiador, sino pensar de manera transhistórica. De hecho, aunque sea historiador del arte por formación, siempre me he considerado y me he reivindicado como crítico de arte, justamente por mi incapacidad para pensar como un historiador. La crítica, al menos como yo la he entendido, tiene que ver con pensar transhistóricamente y transdisciplinariamente. Y eso es debido a un déficit, a ser una forma de pensamiento y de escritura tullida (algo que he desarrollado en otros textos), impedida o discapacitada. Así que, directamente, prescindo del canon.

OF: Por mi parte, me parece imposible prescindir de la cuestión del canon cuando estamos trabajando en museos. Podemos probar de generar articulaciones agónicas con el canon –debemos hacerlo, en realidad–, pero prescindir de él, pensar que cuando trabajamos en un museo y en uno de los principales instrumentos de patrimonialización de la cultura no lidiamos con esta cuestión, me parece que es una fantasía que no lleva a otra cosa que, finalmente, el canon y sus estándares de funcionamiento se repliquen tal cual.

Pienso que está siendo interesante este cruce de puntos de vista porque, precisamente, me percaté que no estamos tan lejos por lo que respecta a objetivos, pero sí por lo que respecta a los procesos. Efectivamente, hablar de heterogeneidad en el museo, o de heterogeneidad en relación con la producción cultural, es la condición sin la cual esto a lo que David llama "escritura tullida" o bien "pensar transhistórica o transdisciplinariamente", o hasta del comisariado como un "modelo de

autoría complejo", no podrían pasar de ser una pose. En este sentido, tampoco daría nunca por sentado que el arte contemporáneo es un terreno más proclive que otros para la emergencia de pensamiento crítico, si no es porque, efectivamente, esta ha sido la razón de ser del arte moderno y contemporáneo. Por eso mismo, el *quid* de la cuestión pienso que es algo que podría formularse así: ¿cómo activar procesos diferenciales y radicalmente innovadores desde el seno de un sistema que, al igual que otra institución o identidad social, se rige según unos modos de funcionamiento convencionales y códigos reconocibles? Personalmente, nunca he tomado las instituciones artísticas ni a los autores como a mis enemigos, pero sí que pienso que ni las unas ni los otros podrán considerar que es por sí mismas como se puede producir pensamiento crítico o diferencia: para ello siempre se requiere de la alteridad y de la capacidad de entablar un diálogo en cierta condición de igualdad.

En este sentido, y en relación con "Arqueología preventiva", no hubo en ningún momento la búsqueda de memorias que cayeran fuera del canon, sino que en todo caso trabajamos a partir del cruce de cánones. Por medio del trabajo de los artistas y el soporte en mediación que obtuvimos de LaFundició, se procuró el cruce de convenciones institucionales, códigos, lenguajes vernáculos, jerarquías de valores y cánones, de distintas procedencias y contextos; y ahí, en medio de todo ello, el código del arte contemporáneo entraba en juego como uno más.

Probablemente no haya ningún sistema cultural, movimiento social, autor ni institución que no se sirva del canon para su funcionamiento. El punk mismo está y ha estado enredado en esto y ha activado unos modos para hacer y relatar la memoria, en la misma medida que David G. Torres sobre sí mismo, LaFundició, el CA2M o la Fundació Joan Miró. La posibilidad de agencia es, al fin y al cabo, fruto de la jerarquía en los valores, los modos de hacer y de hablar, así como en

las memorias. Así pues, la complejidad del comisariado me parece que no es tanto proclamarse a-canónico o a-convencional, o directamente crítico, sino que se debe a la posibilidad de generar entornos de trabajo diferencial y, asimismo, procurar que estos sean fructíferos y sostenibles.