

Una ecologia del treball artístic: el projecte, l'experimentació i el context. Una entrevista a Muntadas

La videoinstal·lació *Between the Frames: The Forum* procedeix d'una recerca sobre les mutacions del món de l'art en els anys vuitanta que Muntadas va dur a terme durant tota la dècada i que va continuar durant els anys noranta fins al principi de la dècada del 2000, per mitjà de l'elaboració de dispositius de presentació i exposició. De 1983 a 1991, l'artista va entrevistar 156 actors del món de l'art occidental, representants dels diferents tipus d'intermediaris que es troben entre l'obra i el públic: els galeristes, els col·leccionistes, els conservadors o els comissaris, els guies de museus, els crítics d'art, els professionals dels mitjans de comunicació i també els artistes, que havien de respondre preguntes sobre els seus rols, valors, funcions, activitats, responsabilitats i concepcions de la seva professió. Del material gravat d'aquestes llargues entrevistes, Muntadas en va seleccionar extractes per fer-ne set vídeos, que ell denomina capítols,¹ cadascun dedicat a un tipus de professional del món de l'art. *Between the Frames: The Forum* està organitzat d'acord amb l'estructura que segueix:

Capítols 1 i 3: Els marxants, les galeries

Capítol 2: Els col·leccionistes

Capítol 4: Els museus

Capítol 5: Els guies

Capítol 6: Els crítics

Capítol 7: Els mitjans

Capítol 8: Epíleg (dedicat als artistes)

¹ De fet són vuit capítols, però l'artista n'ha fusionat dos: «Els marxants» i «Les galeries».

Per donar a conèixer aquests vídeos, l'artista va dissenyar un dispositiu especial d'exposició: una estructura circular oberta que evoca un panòptic. A partir d'un espai central es despleguen set cel·les, i a cada una hi ha un monitor que reproduïx un dels capítols. A cada exposició, aquesta arquitectura es refà i s'adapta a les particularitats de l'espai que l'allotja. Al CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux (1994), Muntadas fins i tot el va dividir en set seccions que va distribuir en els espais públics i administratius de la institució.

A principis dels noranta i 2000, en quatre ocasions, l'artista va delegar el disseny i la realització del dispositiu de presentació dels vídeos a terceres persones designades per ell, adoptant el model de les arts escèniques i de la música, que compten amb intèrprets de l'obra. Així, en el marc de l'exposició *On Translation: The Audience*, presentada successivament al Witte de With (Rotterdam, 1999), el Musée d'art contemporain de Montréal (2000-2001), el Berkeley Art Museum (2001), i també dins l'exposició col·lectiva *Audit* al Casino Luxembourg (2001), *Between the Frames: The Forum* va ser reactualitzada per diversos intèrprets seguint configuracions molt diferents que en renovaven la lectura i interpretació.

El 2010, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) adquireix *Between the Frames: The Forum (Barcelona)*, sota la forma de la instal·lació ideada per Muntadas, és a dir, els set capítols, amb el dispositiu panòptic adaptat a l'espai de la institució, als quals s'afegeixen els documents fotogràfics de les diverses actualitzacions que l'obra ha experimentat al llarg de la seva història. Paral·lelament, les gravacions de les 156 entrevistes originals estan dipositades al Centre d'Estudis i Documentació MACBA com a documents d'arxiu accessibles als investigadors. Lluny de fixar o tancar l'obra, aquesta doble adquisició obre noves vies de lectura i d'anàlisi de la instal·lació de Muntadas, dels processos i les metodologies que comporta, de les institucions artístiques que implica.

Aquesta entrevista aborda els quatre moments clau en el desenvolupament de *Between the Frames: The Forum*: les entrevistes i el muntatge dels vídeos («El discurs»), les posades en escena segons el dispositiu panòptic («Els fòrums»), la delegació de les modalitats de presentació («Les interpretacions»), i l'adquisició de l'obra i dels seus arxius («Els arxius»). Se'n desprèn una ecologia del treball artístic que Muntadas ha desenvolupat al llarg dels anys i que s'articula entorn de tres nocions: el projecte que es desenvolupa a llarg termini; l'experimentació o el desig de posar en pràctica i reformular les propostes; el context o l'interès a vincular el treball als contextos específics de presentació, culturals, lingüístics, institucionals.

En el moment de fer aquesta entrevista, durant els mesos de març i abril de 2011, la primera presentació de *Between the Frames: The Forum* al MACBA encara no havia tingut lloc i les seves modalitats expositives, per tant, no estaven completament tancades.

El discurs

Anne Bénichou: Vas fer les entrevistes que componen *Between the Frames* entre 1983 i 1991, en un moment de mutació del sistema de l'art, marcat per l'expansió del mercat i per una institucionalització molt forta. Podríem dir que, a través d'aquestes entrevistes, buscaves captar aquesta mutació i els seus efectes, criticar-los i mostrar-ne els paranys? Sobretot si tenim en compte que la teva carrera artística s'inicia en un context tan contestatari com el de finals dels anys seixanta i principis dels setanta.

Muntadas: Tots els meus projectes tenen com a punt de partida la curiositat per un tema que m'interessa i del qual vull conèixer tots els mecanismes. Això comporta un temps força llarg. Abans de tirar endavant, he d'estar segur que el tema m'interessa de debò. Als anys vuitanta, el sistema de l'art s'es-

tava transformant. En el món de l'art hi ha, d'una banda, el treball dels artistes i tot el que envolta la producció de l'obra i, de l'altra, el sistema que constitueix l'entorn de la intermediació: la difusió, la venda, el col·leccionisme, la distribució, tot el que afecta la visibilitat posterior del treball. Els anys vuitanta representen un període molt concret en què alguns d'aquests intermediaris van ocupar un poder excessiu i van tenir una visibilitat exagerada. Per això volia entendre com s'havia arribat a una situació així. Aquest és l'origen de *Between the Frames*.

També hi va influir una motivació més específica. Mentre jo participava a l'exposició *Comment*,² al Long Beach Museum of Art, vaig sentir com els *docents* del museu explicaven el treball que hi tenia exposat, *La televisión* (1980), i em va sorprendre la seva interpretació. Als Estats Units, els *docents* són en general guies i animadors voluntaris, sense formació, que tenen un paper important en els museus. Aquesta experiència em va fer reflexionar d'una manera «micro» sobre el que passa entre l'art, l'artista i el públic.

Vaig concebre aquest projecte d'acord amb una estructura en diversos capítols, que he mantingut. El primer capítol que vaig fer el vaig dedicar als guies del Long Beach Museum of Art i del Newport Harbor Art Museum. Ara és el capítol 5 de *Between the Frames*. Des del començament vaig pensar en una forma d'instal·lació, un fòrum, que havia de facilitar un procés discursiu, reflexiu i potser crític. I dic «potser» perquè d'entrada no tenia cap intenció de ser crític. La crítica va venir sola mentre es desenvolupava l'obra.

A.B.: Com vas triar els entrevistats? Són persones que t'has trobat arran de les teves activitats artístiques o has volgut cartografiar el món internacional de l'art? La teva

² *Comment*, exposició col·lectiva, Long Beach Museum of Art, Long Beach, 29 de maig - 14 d'agost de 1983.

idea era d'oferir una visió panoràmica de tots els intermediaris entre l'obra i el públic. Volies incloure-hi també un ventall de concepcions i opinions, com ara dels representants dels centres alternatius i d'altres de les galeries comercials?

M.: El primer pas va ser determinar els diversos capítols. Tot seguit, un per un, em preguntava «qui fa què». Vaig començar per les persones a les quals tenia accés per les meves coneixences i les meves relacions professionals. Però també vaig entrevistar persones amb les quals no tenia cap lligam, que no coneixia i que només sabia que existien pels seus treballs: exposicions, escrits, mitjans de comunicació. Vaig enviar la mateixa carta a tothom. No m'hi presentava com a artista, sinó que adoptava la posició més «objectiva» d'un investigador. No deia res de la meva trajectòria artística a la gent que no em coneixia. Potser més d'un va pensar que era un crític, un investigador o un periodista. Per descomptat, n'hi havia molts altres que ja coneixien la meva pràctica artística, però això no era un factor important per a mi.

El projecte es va dur a terme amb recursos financers bastant modestos. En acabar el capítol 5, vaig rebre una beca de la Guggenheim Foundation, que em va permetre continuar. Més endavant, vaig muntar els capítols 1 i 3 en una estada al Western Front de Vancouver. El rodatge de les entrevistes el va realitzar un equip mòbil molt reduït. Unes quantes es van fer a Nova York, aprofitant l'estada d'algunes persones. Moltes altres s'han fet durant els meus viatges. Per exemple, a Colònia, amb motiu d'una exposició, vaig tenir l'oportunitat d'entrevistar Evelyn Weiss, Kasper König, Joseph Beuys, etc. Era un mètode de treball molt flexible. Avui dia no ho podríem fer de la mateixa manera, però aleshores els equips eren molt mòbils i això ens donava un gran marge d'acció. Caterina Borelli va gravar gairebé totes les entrevistes, i en el muntatge vam treballar junts. El projecte es va anar desenvolupant de mica en mica. Jo no

disposava de pressupost per fer cent cinquanta entrevistes en tres mesos. Per això ha calgut tant de temps. De tota manera, prefereixo treballar així. I a més, això em va oferir l'oportunitat d'afegir-hi preguntes sobre la marxa.

A.B.: Com vas fer les entrevistes? Plantejaves preguntes concretes o es tractava de converses obertes?

M.: Cada capítol tenia preguntes ben definides. Però al llarg de les converses podien aparèixer noves preguntes, específiques per a persones concretes. De vegades les utilitzava amb posterioritat. Aquest aspecte és interessant quan es miren les gravacions íntegres prèvies al muntatge.

A.B.: Durant el muntatge, amb quin criteri vas seleccionar el material i el vas organitzar? Alguns capítols se subdivideixen per paraules clau, i s'hi veuen les mateixes persones que opinen sobre diverses qüestions. Les paraules clau sorgeixen a l'hora d'analitzar el material obtingut o corresponen a l'estructura de les entrevistes?

M.: Són paraules clau de les meves preguntes: les sintetitzen i així m'estalvio d'aparèixer tant a la imatge com a la banda sonora.

A.B.: El muntatge que has fet és sorprenent en molts aspectes: no s'identifiquen les persones, no hi ha subtítols, s'hi intercalen imatges d'autopistes, escales mecàniques, trens, cruïlles, maquinària industrial (per a l'epíleg) i fins i tot d'onades (pels crítics); has optat pels decalatges constants entre el so i la imatge. Què va motivar aquestes opcions formals?

M.: El que m'interessa és el que diu la gent, els valors i les opinions que expressen, però no necessàriament el qui està parlant. Intento evitar que de certs individus n'emani una autoritat.

**Chapter 1
THE DEALERS**

**Chapter 3
THE GALLERIES**





Chapter 2
THE COLLECTORS





No els identifico perquè no els vull mitificar, especialment aquells i aquelles que són ben coneguts. El món de l'art ha patit molt per culpa d'aquestes mitificacions. Als crèdits del final de cada cinta hi consten tots els participants. Les entrevistes, les he tractat d'una manera similar en molts dels meus projectes: *On Translation: Fear/Miedo*, i la més recent *About Academia*.

Pel que fa a l'absència de subtítols, crec que les diferències de llengües i d'accents són molt importants per a la percepció i la interpretació. No es pot entendre tot. En eliminar la traducció, hi ha informació que es perd, simplement pel desconeixement de la llengua. Malgrat tot, ofereixo la possibilitat de llegir les transcripcions en les llengües dels països on s'exposa l'obra, ja que es publiquen traduïdes en el llibre que l'acompanya.³ *Between the Frames: The Forum* no s'ha presentat mai sense aquestes traduccions. Però aquesta lectura es fa a posteriori. Sóc partidari que d'entrada hi hagi l'experiència perceptiva de les imatges i els sons i, a continuació, una altra experiència amb la informació complementària sobre el contingut.

Pel que fa a les imatges, vaig prendre tot d'opcions iconogràfiques des de l'inici del projecte a Long Beach. Quan vaig gravar les entrevistes dels guies, hi vaig voler incorporar imatges de l'autopista de Los Angeles, en tant que *open visuals*, que és com les anomeno. Crec –però no estic segur que tothom ho percebi així– que participen de la intenció visual del projecte. Volia plasmar la concepció que cada actor té del seu propi paper, sense haver d'interrogar tothom. Quan vaig demanar als crítics que definissin les seves funcions, es van presentar com a historiadors de l'art, sociòlegs, poetes o mediadors. Cadascú té la seva posició molt clara, que no coincideix necessàriament amb la d'un crític d'art, entès d'una manera genèrica. Aquesta interpretació dels rols em semblava interessant. Les *open visuals*

³ *Muntadas. Between the Frames (les transcripcions)*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2011.

funcionen de la mateixa manera. Per a cada capítol, hi ha la mateixa família d'imatges, per exemple l'autopista, però amb mirades diversificades sobre l'autopista i, per tant, plans diferents. La posició de la càmera canvia: plans més o menys pròxims, diversos angles de presa de vista, perspectives diferents. Les *open visuals* són en certa mesura metafòriques. En juxtaposar al discurs dels crítics les imatges de les onades, grans i petites, filmades a San Diego, subratllo que les mirades, les perspectives i les intensitats canvien.

Però que cadascú ho interpreti com vulgui. Per això poso molta distància respecte als enfocaments que qualifiquen la meva trajectòria de sociològica, periodística o arxivística. Es tracta d'un treball personal i el seu contingut és fer un gran primer pla del sistema de l'art.

A.B.: El capítol dedicat als artistes es titula «Epíleg». En certa mesura el situes «fora de quadre». Per què? Els artistes que vas entrevistar no són representatius del panorama dels anys vuitanta; són més aviat l'expressió, d'acord amb uns registres certament diferents, d'una postura crítica enfront de l'acceleració de la institucionalització i la comercialització de l'art. Podries explicar aquesta opció?

M.: L'epíleg és una manera de tancar el projecte. En aquest sentit, vaig triar els artistes que treballaven en i sobre el món de l'art des de feia molts anys, que tenien una àmplia experiència i un coneixement profund del tema; alguns havien ensenyat a les universitats. No vaig voler fer un vuitè capítol sobre els artistes, però sí un epíleg que, com si fos un pròleg, respongués a la intenció ben clara de fer un balanç.

A.B.: Com i per què vas decidir posar punt final a aquestes entrevistes el 1991, un altre moment decisiu en què es tornen a qüestionar els valors dels anys vuitanta?

M.: Cada projecte vol el seu temps. El 1991 vaig adonar-me que *Between the Frames* ja estava més o menys acabat, que ja hi havia prou opinions i punts de vista diferents. Un projecte no es pot allargar indefinidament, hi ha un moment en què cal acabar-lo, i potser reprendre'l més endavant. Si hagués de fer *Between the Frames* ara, hi afegiria uns altres capítols. Hi afegiria el capítol de les fires, el de les biennals i el de les subhastes, ja que són fenòmens que, a partir dels anys noranta, tenen cada vegada més visibilitat i més poder. Ja existien als vuitanta, però no tenien la visibilitat que tenen avui.

Així que vaig decidir enllestir el projecte i fer-ne el muntatge. L'obra es realitza en el moment del muntatge, i això val per a tots els meus treballs, ja sigui vídeo, instal·lació, els projectes actuals a São Paulo o a Alphaville, i tots els altres. Algunes decisions, grans o petites, es prenen *in situ* en el moment de preparar l'exposició, que és també una forma de muntatge.

A.B.: Alguns teòrics com Benjamin H.D. Buchloh i, més recentment, Alexander Alberro, han parlat de «crítica institucional» a propòsit d'artistes de la teva generació com Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher, i d'altres de més joves com Andrea Fraser, Fred Wilson, etc., perquè la seva obra consisteix a entrevistar els executius de l'art, les institucions i els valors que les sustenten. Seria pertinent incloure *Between the Frames* en aquesta perspectiva teòrica?

M.: Sempre he estat contrari a les categories, com a les classificacions segons el mitjà (artistes de fotografia, vídeo, multimèdia, internet, instal·lació, pintura, etc.) o segons les tendències. Em defineixo com un artista que treballa en projectes, i són els projectes amb les seves característiques específiques que em van portant a explorar territoris, estratègies, definicions i fins i tot dispositius diferents. Si algú m'associa a la crítica institucional, em sembla molt bé, però no tinc cap interès a pertànyer

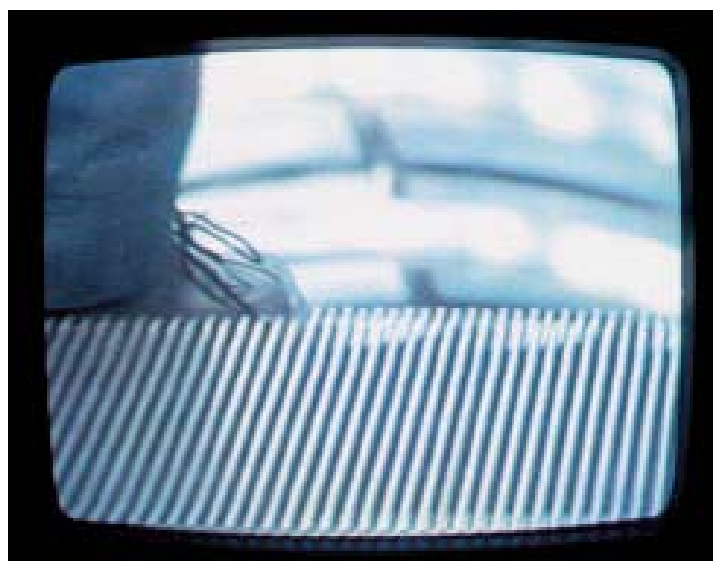
a aquesta classificació. Aquestes coses són totalment anecdòtiques per a mi, que se n'ocupi la crítica que ha elaborat aquesta categoria. Els artistes fan projectes, obren camins, i els crítics fan classificacions. Si no ho fan, estan perduts! Fins i tot Buren es pot abordar des de l'angle de la crítica institucional, però hi ha moltes més perspectives en la seva obra. Haacke sí que s'inscriu en la crítica institucional, però també opera amb altres interessos i fenòmens socials. Penso que aquestes classificacions corresponen a la cadena d'operacions efectuades pels crítics i els historiadors de l'art.

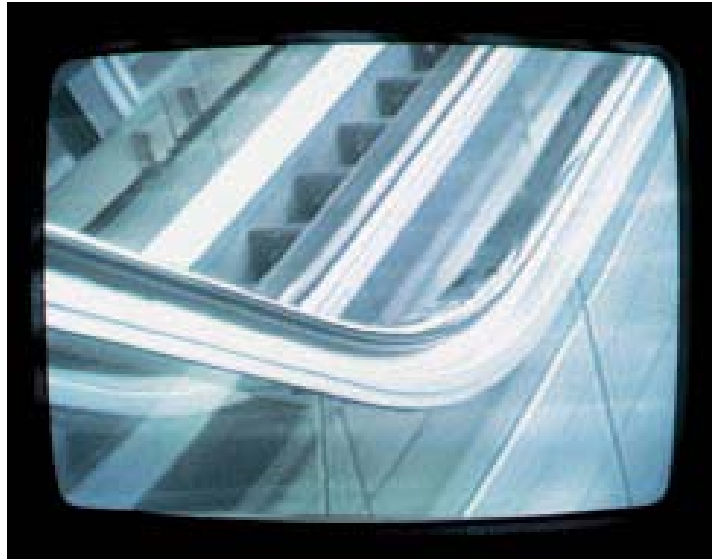
A.B.: Poc després d'acabar el muntatge de *Between the Frames*, vas projectar els vídeos en una sala. Es pot considerar que els vídeos són una obra independent de la instal·lació?

M.: No, aquesta obra es va concebre des del començament com una instal·lació. Vaig fer els primers esbossos i imatges de l'estructura circular a Long Beach a principis dels vuitanta. El vídeo dedicat als guies es va mostrar al Long Beach Museum of Art en una projecció gairebé privada. Els capítols de les galeries i dels marxants es van visionar al Western Front, a Vancouver, on havia fet el muntatge, però d'una manera informativa, i no com un projecte artístic. No crec que un capítol pugui funcionar tot sol: el que importa és l'estructura, el fòrum, el fet de posar en relació aquests discursos. Ara bé, és evident que es pot projectar un capítol sol, en relació amb un context o amb un tema per raons més específiques. Així, el capítol dels museus es va difondre a la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona en el marc d'*Els límits del museu*.⁴ Era una exposició sobre el tema del museu i Manuel J. Borja-Villel, que aleshores era

⁴ *Els límits del museu*, exposició col·lectiva, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 15 de març - 4 de juny de 1995.

Chapter 4
THE MUSEUMS





el director de la Fundació, em va demanar si volia incloure el vídeo dels museus tot sol en aquest context. Ho vaig acceptar i es va projectar en un visionat continu a l'auditori. És l'única vegada.

Jo no volia mostrar els vídeos sols, un cop enllestides totes les cintes. En dues o tres ocasions ho vaig fer perquè el context s'hi prestava. Al MoMA es van visionar tots els capítols durant dos o tres dies, en sessions de quatre hores. Vaig poder presentar el projecte, parlar de la instal·lació i debatre amb el públic. Aquesta presentació era pertinent perquè hi havia molts novaiorquesos que havien participat a *Between the Frames*. També vaig presentar els vídeos a l'Art Institute de Chicago, de la mateixa manera. En canvi, és possible llogar-los a Electronic Arts Intermix (Nova York) amb finalitats pedagògiques, de cara a les universitats, si hi estan interessades. Però l'obra consisteix en la instal·lació. Considero que els vídeos són com el programari de la instal·lació.

Els fòrums

A.B.: Per a la instal·lació titulada *Between the Frames: The Forum*, primer vas idear un espai circular que descrius com un «panòptic invers». Per què associes el sistema de l'art al panòptic, aquesta «figura de tecnologia política» que caracteritza, segons Foucault, les societats modernes disciplinàries? I per què has qualificat la teva estructura panòptica d'«inversa»?

M.: El panòptic és un model de sistema penitenciari en el qual el vigilant és al centre i les cel·les i els presos al voltant. Substituir el guardià pel públic dóna als espectadors el paper de vigilants del sistema. És una manera simbòlica de demanar al públic d'estar alerta, de «tenir els ulls ben oberts». És la dimensió reflexiva del projecte.

Els capítols s'organitzen al voltant d'aquest cercle. Cada un té un color diferent: vermell, blau, groc, verd, violeta, gris, negre. Aquesta paleta en realitat no es correspon amb els colors de l'espectre cromàtic ni als de la televisió. Però permet diferenciar els capítols en el pla semiòtic. S'hi estableix una relació entre els colors, les entrevistes i les *open visuals*, però no és una relació estreta.

A.B.: Aquesta estructura circular que has realitzat tres vegades –el 1994 (Wexner Center for the Arts, Columbus), el 1995 (MIT List Visual Arts Center, Cambridge) i el 1997 (Yokohama Portside Gallery, Yokohama)– té com a efecte no sols aïllar els espectadors, sinó també el material discursiu que constitueixen els vídeos, de l'espai de la galeria o del museu. Quina és la raó d'aquesta separació?

M.: El cercle defineix un territori, amb independència del lloc en què es presenti, un espai que funciona al contrari d'un panòptic. El més important per a mi és que, quan els espectadors arriben, tenen una visió panoràmica, i després trien per on volen començar. El muntatge final de l'obra no em costa gaire. Hi ha una mena de «muntatge corporal», protagonitzat pels membres del públic que entren, surten, s'aturen un, cinc o vint minuts en cada capítol. La durada transcorreguda davant de cada capítol sorgeix d'una decisió de muntatge: quan es comença a mirar i quan s'acaba? El públic assumeix un treball de postmuntatge. Així es tanca el cercle d'alguna manera.

Aquest cercle és un lloc de desplaçament dels cossos que van d'un espai a un altre, van i vénen. És una forma d'activació de la instal·lació a partir dels interessos de cadascú i de la seva manera única de mirar. És molt diferent d'un llibre, que ofereix un discurs lineal. No hi ha linealitat en la instal·lació. Els vídeos són lineals, però en la instal·lació, cadascú construeix la seva pròpia narrativa. Aquest aspecte m'interessa molt i sorgeix de la noció mateixa d'instal·lació.

A.B.: El 1994, vas exposar *Between the Frames: The Forum* al CAPC (Centre d'arts plastiques contemporains) Musée d'art contemporain de Bordeus, que ocupa els magatzems Lainé, un edifici comercial del segle XIX, que té l'interior de pedra dividit en naus i galeries plenes de voltes. Vas optar per trencar la teva estructura circular i disposar-la dins el conjunt de l'edifici, associant els capítols a les funcions dels espais específics del museu. Amb aquest treball tan sofisticat de subversió de l'espai, intentaves provocar una relectura de l'espai del CAPC o una reinterpretació de *Between the Frames: The Forum*?

M.: És una reacció a l'arquitectura i la institució. La institució del CAPC em va semblar molt estructurada. Jean-Louis Froment, que aleshores n'era el director, havia desenvolupat un museu molt organitzat, amb una col·lecció permanent, sales d'exposicions temporals, una biblioteca, un espai educatiu, etc. Aquests espais corresponien aproximadament als capítols que jo havia dissenyat. Hauria pogut posar el cercle en l'espai central –tenia llibertat per fer la instal·lació que volgués–, però aquesta disposició no em convenia, especialment des de la perspectiva dels pisos superiors. Vaig pensar que seria més interessant d'integrar cada capítol en un espai funcional de la institució. Per tant, el capítol dels guies s'exhibia a l'àrea dels serveis educatius, els crítics a la biblioteca, els mitjans de comunicació a la llibreria, les galeries a les sales de les exposicions temporals, i els museus on hi havia les col·leccions permanents. Vaig situar els col·leccionistes a les oficines de personal, ja que sovint estableixen vincles que els permeten entrar a la «recambra», a l'espai més privat de la institució. Vaig haver de negociar aquesta ubicació, perquè em van dir que no era un espai públic d'exposició, que era una zona privada, però els vaig respondre que els col·leccionistes tenien sempre la possibilitat d'entrar en aquests espais.

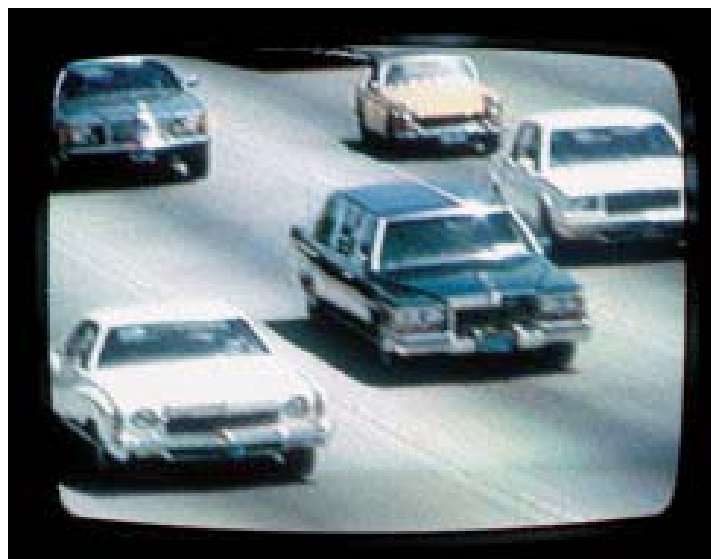
Així és com el mateix espai tan construït del CAPC em va permetre deconstruir l'obra. En canvi, quan vaig treballar al Wexner, un edifici deconstruït dissenyat per Peter Eisenman, em vaig adonar que l'estructura circular s'hi integrava molt bé i en sortia reforçada. Aquests són els dos extrems de la interpretació: construcció/deconstrucció; deconstrucció/construcció. I després, per descomptat, cal afegir-hi les interpretacions que fa la resta de la gent.

Les interpretacions

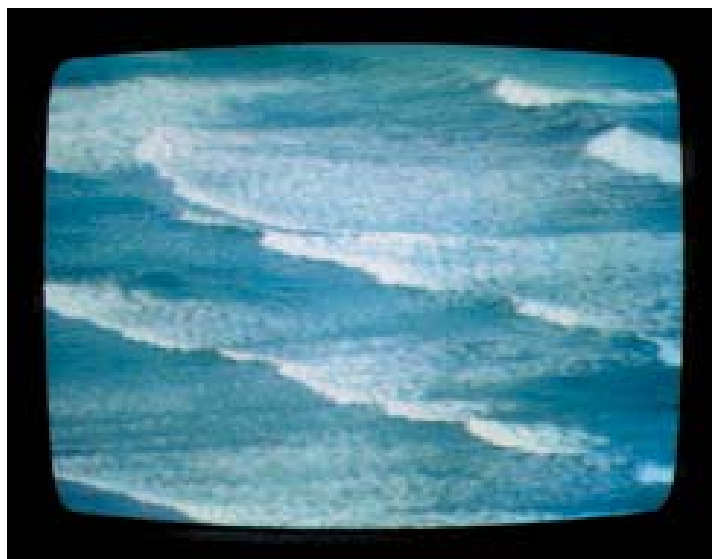
A.B.: Al llarg dels anys 2000 i 2001, en quatre ocasions, has delegat a tercers la concepció de la presentació de *Between the Frames: The Forum*. Tu compares aquesta delegació amb la interpretació d'una partitura, seguint el model de la música. Quina és, doncs, a parer teu, la partitura de *Between the Frames: The Forum*?

M.: La comparació amb la música no és del tot exacta. L'he feta servir de vegades perquè em permet d'explicar més fàcilment aquesta idea, encara que sé que els models són ben diferents. La relació autor/intèrpret, habitual dins la música, no existeix a priori en l'àmbit de les arts visuals. Jo diria que a *Between the Frames: The Forum* les cintes de vídeo són el programari de la instal·lació, i aquí el programari funciona com si fos la partitura. Tots els intèrprets han rebut les cintes, així com la carta d'intenció del projecte que explica com he treballat. Però jo no he donat mai cap instrucció pel que fa la manera de dur a terme les interpretacions. He donat algunes indicacions sobre les meves pròpies concepcions de les presentacions, és a dir, en aquest cas, la subdivisió en capítols, i sobre la paleta de colors molt subjectiva que he utilitzat. Són les cintes de vídeo que han circulat.

Chapter 5
THE DOCENTS



Chapter 6
THE CRITICS



A.B.: Les quatre persones que han interpretat successivament la instal·lació han sorgit de camps disciplinaris diferents: un historiador d'art, un sociòleg, un filòsof i un economista, que tenen, tanmateix, un coneixement del món de l'art. Per què has triat aquests camps del saber o d'activitat? Per què has privilegiat els universitaris (tres d'ells són professors d'universitat)?

M.: El fet de pertànyer a la universitat no formava part de cap dels meus criteris. Els qui s'han format en les ciències socials, la història de l'art i la filosofia treballen sovint a les institucions educatives. La clau, per a mi, eren les disciplines i els punts de vista que comporten sobre l'art. A Luxemburg, la profusió d'entitats bancàries va motivar la tria d'un economista.⁵ També hauria estat interessant tenir algú en el camp de les comunicacions. Jo volia que aquests intèrprets participessin del sistema de l'art sense estar marcats per ell, que estiguessin una mica allunyats del sistema, tot i participar-hi.

A.B.: Seria factible que *Between the Frames: The Forum* disposés d'un règim de delegació sistemàtica i permanent? Amb d'altres paraules: t'agradaria que un museu adquirís l'obra sota una forma conceptual i que, en cada exposició, recorregués a un nou intèrpret per materialitzar-la? O prefereixes que les interpretacions conservin un caràcter experimental i, per tant momentani, en la vida d'aquesta obra?

M.: El MACBA ha adquirit els vídeos i la meva interpretació, l'estructura circular adaptada per a la presentació de Barcelona, a la qual he afegit els diagrames preparatoris i la documentació

⁵ Un economista va reinterpretar l'obra en el marc de l'exposició col·lectiva *Audit*, Casino Luxembourg, Luxemburg, 29 de setembre - 2 de desembre de 2001.

de les altres interpretacions (textos, fotografies i diagrames). La intenció no és que el MACBA faci interpretar l'obra per una altra persona cada vegada que la vulgui exhibir. Perquè presentarà la meva instal·lació. Això no exclou que hi pugui haver d'altres interpretacions. Cal mantenir les coses obertes i em tocarà a mi decidir segons les demandes i les circumstàncies. Actualment hi ha una nova interpretació al Long Beach Museum of Art, on es va iniciar el projecte. L'ha dut a terme una investigadora i comissària independent austríaca, Doris Berger. L'esperit de tota aquesta obra és l'experimentació més que no pas la institucionalització.

A.B.: A l'exposició *On Translation: The Audience*, presentada successivament a Rotterdam (1999), Mont-real (2000-2001) i Berkeley (2001),⁶ hi mostres tres instal·lacions que els museus han de reactualitzar: *Between the Frames: The Forum*, reinterpretada en cada ocasió per una nova persona, *The Board Room* i *On Translation: The Audience*. En nombroses entrevistes que has concedit arran d'aquesta exposició, has diferenciat tres formes de reactualització, corresponents a cada una de les instal·lacions: la reinterpretació, la reconstrucció i la recontextualització. Com distingeixes cada una d'aquestes nocions?

M.: Per a les meves exposicions he desenvolupat un mètode de treball que atorga importants responsabilitats als comissaris. El comissari és com el mestre d'obres, el regidor de l'exposició. Sovint comparteixo les responsabilitats de la següent manera:

⁶ *On Translation: The Audience*, Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam, 12 de setembre - 7 de novembre de 1999. *On Translation: le public*, Musée d'art contemporain de Montréal, Mont-real, 13 d'octubre de 2000 - 7 de gener de 2001. *On Translation: The Audience*, Berkeley Art Museum, Universitat de Califòrnia, Berkeley, 6 de febrer - 29 d'abril de 2001.

desenvolupo un nou projecte i li demano al comissari que l'articuli amb les obres anteriors i amb el conjunt de l'exposició. Vaig treballar d'aquesta manera en l'exposició *On Translation: The Audience*. A Rotterdam, Bartomeu Marí, que aleshores era el director del Witte de With, Center for Contemporary Art, va optar per fer dialogar aquestes tres obres.

En el cas de la instal·lació *The Board Room*, parlaria més aviat d'una reinstal·lació, no d'una reconstrucció. És una obra tancada. La va adquirir el Musée des beaux-arts de Canadà, que l'ha cedit en préstec, i se n'han tornat a instal·lar tots els elements sense pretendre reproduir la versió original. El terme reinstal·lació em sembla més just, en el cas d'una obra tancada.

Between the Frames: The Forum era també una obra anterior, però s'ha reinterpretat amb motiu d'aquesta exposició. Després d'haver-la exhibida en diversos museus d'acord amb els meus propis dispositius, vaig pensar que seria interessant experimentar la manera com es dona a conèixer, explorar noves maneres d'activar-la. Va ser aleshores quan per primera vegada en vaig delegar la concepció de la presentació a Wouter de Nooy, un historiador d'art de Rotterdam. Es tractava, doncs, de reinterpretar l'obra.

Pel que fa al tercer terme, recontextualització, no estic segur que sigui del tot just aplicar-lo a l'obra *On Translation: The Audience*, que aleshores era un projecte nou de trinca. Es tractava d'exposar durant un any uns tríptics fotogràfics en els llocs de pas de les institucions culturals de la ciutat. Després, en el moment de l'exposició, aquests tríptics es van portar al museu per ser-hi exposats. La qüestió era la que segueix: com presentar dins les parets del museu una obra que havia «viscut» a l'exterior del recinte? Això no és el mateix que desenvolupar un projecte per a l'espai públic. És un altre repte, força difícil, ja que es tracta d'«explicar» dins el museu el que ha passat a l'exterior.

Aquestes tres obres sorgeixen de dispositius complementaris. Els comissaris dels tres museus on es va presentar l'expo-

sició van tenir un paper molt important en l'articulació de l'exposició i en la reactivació de les instal·lacions, perquè coneixen el seu espai, el seu públic, la seva institució i saben com induir una certa lectura de l'obra.

A.B.: Tinc la sensació que interpel·les el comissari d'una manera molt diferent segons les obres. De vegades els dones unes responsabilitats enormes. En el cas de *Between the Frames: The Forum*, el situes en una posició gens habitual perquè s'ha d'escoltar una proposta de concepció de la presentació que no és la teva, ni la seva, sinó la d'una persona que no té cap experiència en el treball curatorial.

M.: Tot depèn dels projectes. Vull evitar qualsevol regulació burocràtica o administrativa sobre la manera en què mostro la meua obra. Cada projecte proposa nous experiments. Mai no se segueix la mateixa convenció, o la mateixa norma. Als tres llocs on es va exposar *On Translation: The Audience*, tot es va descabdellar d'una manera molt diferent. Sempre hi ha flexibilitat.

Em sento totalment responsable d'un nou treball. Necessito experimentar jo mateix una obra nova per tenir-ne un bon coneixement. Només després es pot delegar. La idea de la partitura que un altre llegeix i interpreta, de delegar en altres persones, són maneres de tornar a posar les coses en moviment, de renovar-ne les lectures. La noció de context és essencial en aquest procés de treball: la cultura, la ubicació, la institució permeten donar les obres a llegir d'una manera diferent.

A.B.: El dispositiu de l'exposició és un tema que has abordat en diversos projectes recents, segons modalitats diferents. A *On Translation: The Museum* demanes als comissaris d'idear un dispositiu de presentació que podria sintetitzar el conjunt dels teus projectes sobre la traducció. A *On Translation: Die Sammlung* exposes els protocols

Chapter 7
THE MEDIA





de la concepció de la presentació dels diversos exemplars d'una mateixa obra, recomanats pels museus o els individus que en són els propietaris. I a *Between the Frames: The Forum*, fas una crida als «no-especialistes de l'exposició» per idear la presentació de la teva obra. El dispositiu «expositiu» o «curatorial» s'ha convertit en un dels teus principals camps d'investigació? Per què?

M.: Intento mostrar la manera en què les institucions interpreten les obres a través dels seus dispositius expositius. A *On Translation: Die Sammlung*, a Stuttgart,⁷ vaig reunir exemplars d'una mateixa obra manlevats de diverses col·leccions. Per a cada peça hi havia instruccions de muntatge diferents facilitades per les institucions propietàries, encara que es tractés de la mateixa obra: algunes es presentaven sobre un pedestal, d'altres no; algunes anaven emmarcades amb un paspartú i d'altres no; i algunes s'exposaven verticalment i d'altres en horitzontal, etc. En una versió preliminar d'aquesta obra a Dortmund,⁸ vaig presentar tres exemplars de vestits de feltre de Beuys, pres-tats per diferents institucions. Un s'havia d'exposar dins d'una vitrina, l'altre penjat a la paret, i el tercer, pla a terra. Aquestes modalitats d'exposició no expressaven la voluntat dels artistes que havien mort, sinó la de les institucions. No es tractava de diferències gaire importants, però eren significatives.

Els arxius

A.B.: Has dipositat al MACBA els arxius de *Between the Frames: The Forum*. En què consisteixen?

⁷ *Muntadas. Protokolle*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 18 de juny - 10 de setembre de 2006.

⁸ *Muntadas – On Translation: Das Museum*, Museum am Ostwall, Dortmund, 24 de maig - 13 de juliol de 2003.

M.: Sempre he volgut fer una diferència entre l'obra *Between the Frames: The Forum* i el material font, és a dir, unes cent cinquanta gravacions de vídeo no muntades que depenen de l'espai de l'arxiu i que han de ser accessibles a la consulta pública. Es van digitalitzar a Stand By, a Nova York, i el personal del MACBA les ha organitzat. Jo no m'oposo a la idea que aquest material pugui ser utilitzat per fer una altra obra. No pretenc provocar-ho, però si algú estigués interessat a fer-ho, hi estaria molt obert. Els termes d'aquesta utilització s'haurien de definir amb la institució. He creat una obra titulada *TVE: Primer intento* (1989) a partir d'arxius de la televisió estatal espanyola, i sempre he pensat que hi podria haver d'altres punts de vista sobre aquests documents, un *Segundo* o *Tercer intento*. Crec que caldria activar nous discursos a partir dels arxius.

També podria afegir a aquests arxius videogràfics d'altres documents, com ara cartes i diagrames. Però no voldria que es produís una mitificació de l'obra. Crec que hi ha documents essencials que permeten comprendre la manera en què he treballat, però més enllà s'entra en un procés de mitificació de l'obra i de l'artista.

Al MACBA, aquests arxius es troben al Centre d'Estudis i Documentació. Es tracta d'un edifici separat, davant mateix del museu. La instal·lació, en canvi, es presenta a les sales del museu. Aquesta imatge de dos edificis cara a cara descriu molt bé els dos registres de *Between the Frames: The Forum*: la creació d'arxius que m'han donat l'oportunitat de fer una obra.

A.B.: Les fotografies dels dispositius de presentació proposats pels quatre intèrprets s'han integrat a l'espai de l'obra?

M.: Sí, perquè concerneixen la interpretació de l'obra. Es presenten a la sala al costat de la instal·lació, de la manera més senzilla possible. Tal com jo ho veig, l'espai de l'arxiu té a veure amb el material de construcció de l'obra i la seva partitura –el

programari—, i l'espai de l'obra, amb la interpretació de la instal·lació, la meua i la dels altres.

A.B.: Hi ha algun aspecte que et sembli rellevant i que no hàgim tractat?

M.: M'agradaria insistir en la qüestió del temps. Jo començo projectes sense saber quant de temps necessitaran i els dono el temps que calgui perquè l'obra arribi a bon port. Aquesta temporalitat em sembla molt important, sobretot en una època en què tot passa molt de pressa: se'ns dóna tres mesos per preparar una biennial, sis mesos per a una exposició... Per a mi, és fonamental aquest concepte de projecte que introdueix una manera de treballar amb el temps i que genera un dispositiu que està a punt quan està a punt.

Chapter 8
EPILOGUE

