

“Jo vull ser curador”. Nous estatuts per a la crítica d'art

Taula rodona: Pilar Bonet, Neus Miró, Frederic Montornès, José Carlos Suárez i Amparo Lozano, crítics d'art i curadors d'exposicions.



Pilar Bonet. Historiadora i crítica d'art, professora d'art contemporani a la Universitat de Barcelona.

En cap moment m'he proposat ser “curadora” d'exposicions. La meua generació és la darrera promoció de crítics i comissaris “vocacionals”, sense formació acadèmica específica, que no han cursat cap màster o postgraus de crítica d'art o gestió cultural. Ara és més fàcil accedir a una formació professional en aquest camp, com també és més àmplia la perspectiva laboral en aquest sector, cada dia més regulat i inserit en el teixit cultural i empresarial.

No recordo haver pensat en aquest enunciat: “jo vull ser *curador/a*”. No hi he pensat mai, ni com una ambició personal, ni com un objectiu professional, tampoc com un destí irrevocable. Tan sols recordo que vaig expressar dos desigs íntims en aquest termes de futur: “jo vull ser professora”, quan tenia just deu anys; i “jo vull ser escriptora” a l'inici dels estudis universitaris. I ara, després de quasi un centenar de projectes de comissariat realitzats, veig que aquests dos futurismes han guiat la meua activitat com a crítica d'art i comissària d'exposicions: intercanviar coneixements i experiències (aprendre en el dia a dia), escriure com una forma privilegiada de pensar. Dues activitats que requereixen prendre posicions i que em construeixen com a individu i persona responsable.

L'any 1988 vaig preparar la meua primera exposició com a “curadora”, en una galeria privada: una mostra amb obres de Pep Agut, Domènec, Ramon Parramón, Joan Fernández i Aureli Ruiz. Des d'aleshores he tingut ocasió de treballar en moltes galeries, museus, centres culturals i espais alternatius preparant exposicions i activitats tant de caràcter històric com temàtiques i de tesis. Aquesta activitat m'ha permès col·laborar amb artistes joves i autors consagrats, amb centres petits i grans, amb equips de treball professionals i amateurs, amb altres curadors i crítics. En ocasions he estat responsable única del projecte, en altres casos he treballat amb un grup o associació, format que prefereixo. També he gestionat activitats de recerca, didàctiques o interdisciplinàries per activitats expositives i seminaris.

Com a curadora, he après a fer de mediadora entre els autors i les institucions, entre les obres i el públic, entre el projecte i el catàleg, entre pressupostos i honoraris, entre polítiques municipals i culturals, entre col·leccionistes i drets d'autor, entre el present i el futur... Una vasta experiència en tots els sentits.

I ara, penso que, efectivament, com en una ocasió recordava Glòria Picazo, a qui admiro com a crítica i curadora: “ser crític d'art és una trajectòria, un recorregut i una posició...”. No pot ser només un títol acadèmic, ni un terme que et capacita per a fer res sense prendre posicions, ni des de la neutralitat ni des de cap pretesa objectivitat. La crítica i el comissariat són activitats en l'àmbit públic que es practiquen com a exercicis de llibertat i que, per tant, comporten enorme responsabilitat social. Com diria en aquest sentit Juan Vicente Aliaga, a qui també respecto molt: “el discurs de la crítica rau en l'elaboració d'un discurs contextualista, plural i transformador, és a dir, un discurs que sigui insubordinat pel que fa a les formes i el contingut representacional de la tradició...”. A tot això, haig d'afegir un altre comentari de Fernando Castro Flórez que també comparteixo: “la crítica és el desig d'escriure...”. Entenc la meua activitat com a crítica i curadora des del format textual, l'escriptura d'assaig fragmentari com a instrument intel·lectual i polític. Vull escriure, com deia José Luis Brea en aquesta sala, per teixir un discurs no tancat.

Com apuntava Paul Ardenne en aquest mateix simposi: "l'art és una forma potencial, i no una forma feta. L'art és una energia motriu que traça trajectòries, un llarga línia d' "etcèteres"...". Tres qüestions he pogut atendre en l'experiència de curadora, en els vials d'aquestes trajectòries o etcèteres que possibilita l'art: les polítiques de relació entre artistes, crítics, responsables d'institucions i públic; les polítiques culturals i institucionals entre departaments, administracions i serveis; les polítiques personals entre el context i el meu procés de presa d'identitat com a dona, com a professora i escriptora. És a dir, m'importen molt les "polítiques de relació" i com puc desenvolupar-m'hi, també com es poden transformar els mecanismes relacionals per construir nous imaginaris col·lectius, nous comportaments per anomenar i redefinir el món. M'interessa l'ordre polític de l'activitat crítica.

En una ocasió, a les classes de crítica d'art que imparteixo a la universitat de Barcelona, vam analitzar la trajectòria de diversos crítics nacionals i internacionals com un treball de camp per visualitzar els territoris de la crítica i la feina del curador. Finalment, després de llegir textos i entrevistes, de cercar informació sobre els tipus d'exposicions que havien realitzat o les empreses editorials que impulsaven, vam determinar dues posicions clares en el conjunt del casos estudiats: els crítics/curadors que construeixen "càtedra" i els crítics/curadors que construeixen "trinxeres". A partir d'aquí, malgrat ser una observació amb un pèl de maniqueisme, tots ens vam sentir més a prop de la crítica i amb la possibilitat de prendre igualment posicions, com ells/elles ho feien: s'ha de pensar que la crítica no es posseeix, sinó que s'exerceix... La crítica, en qualitat d'exercici de reflexió no és una mera opinió, implica compromís amb la qüestió que tracta i responsabilitat sobre els efectes que pot produir en l'esfera pública.

Aquest exercici va funcionar per treure tensió a un àmbit que els estudiants (com els artistes o el públic) sempre veuen distant del món real i excessivament dogmàtic. Com diria Martí Peran, amb qui he compartit molts projectes com a curadora: "la crítica d'art no es pot establir sota cap perspectiva dogmàtica, sinó que s'ha de desenvolupar des de dins de les múltiples alternatives". I les "múltiples alternatives" són la part saborosa de l'exercici de la crítica i del curador, dos termes que jo personalment no distingeixo gens i que treballa seguint una recepta bàsica que Jean Christophe Ammann, important director de museus i espais d'art contemporani, va expressar en aquest termes: "L'exposició, entesa com a instrument crític, ha d'evitar sempre el que un llibre pot explicar millor...". Seguint aquest consell procuro treballar l'exposició (l'espai primer i no l'únic del curador) com un instrument crític en el qual visualitzar els conflictes que aborda i que viu la nostra cultura visual. L'exposició com un temps obert, que no acaba amb els dies d'exhibició ni es redueix a les obres concretes, com un esdeveniment de relacions no predeterminades on podem atendre el present des de les seves múltiples interrogacions, no les respostes, per tal de capacitar la nostra construcció del futur.

No m'interessa gens el/la curador que practica una crítica que anomeno "heràldica": aquella que legitima el present o la novetat des de hipotètics parentius amb les línies mestres de la gran i "oficial" història de l'art, rebutjant els fills bastards. Tampoc m'interessa el curador que practica una crítica "parasitària": aquella que es legitima alimentant-se de noms importants i manllevant sense contemplacions els títols de grans poetes. Menys encara m'interessa la crítica "patrimonialista": la que jerarquitzava el gest patriarcal, igualment heràldic, per esdevenir molt dogmàtica i conservadora del seus drets mal adquirits. I detesto, és clar, la crítica "impressionista" i objectivista o neutral aplicada a un curador tipus "decorador" d'espais expositius. En Paul Ardenne anomena aquest fenomen de la naturalesa crítica com un espècimen de crític "florero". No m'agraden els projectes expositius que són massa nominalistes, aquells que serveixen com una assegurança d'estatus social i econòmic del crític, la "mercenarització" de la crítica i els seus agents institucionals. Em deprimeixen aquestes conductes miserables de la crítica a sou d'un mercat únic, aquesta mostra d'esperits eixuts i cors blindats.

De tots aquest tipus de crítics i múltiples formes de practicar el "jo vull ser curador/a", en podria donar noms propis i citar títols concrets d'exposicions recents. Però deixo la proposta a la vostra imaginació i enginy, o potser a la nostra malintencionada interpretació.

Per sort, hi ha crítics i curadors honestos i entusiastes, innocents però no ingenus. En especial gent jove que ja no s'emmiralla en les formes patrimonials de la història de l'art i que opta per treballar des de les "múltiples alternatives" de la cultura visual sense determinar posicions de favor ni espais específics per a la crítica més corporativa i caduca: el projecte que s'acaba de presentar a Can Felipa de Barcelona, *Versus*, on es replantegen aspectes discursius del comissariat (Jaron Rowan, Mery Cuesta, Francisco Rubio); l'ampli espectre de propostes a Terrassa que sota el títol *Interferències05* han treballat Ana Urdániz i Teresa Rubio mobilitzant artistes visuals, músics i dissenyadors; o les instal·lacions d'art a les barcelonines piscines Picornell que gestionen Aurea J. Perelló i Maria Sellarés, són mostres intel·ligents i bel·ligerants de treball en el context de la cultura del nostre temps. Aquests són exemples de formes de privilegiar l'activitat de la crítica i la feina del curador, més enllà de la sala d'exposicions, com una estratègia de lluita i transformació en el marc més lúdic i participatiu de l'espai social. Maneres diverses i sentides d'entendre la crítica

d'art i la feina del curador com una estratègia de crítica institucional, sempre front el consens del món de l'art i de la política oficial, contra l'imperi de la vertadera banalitat i el luxe de les aparences.

En paraules de la benvolguda Griselda Pollock: "... jo no sóc una crítica d'art, no sóc una curadora, sóc una lluitadora". Gràcies per la vostra atenció.

Neus Miró. Crítica d'art i comissària d'exposicions.

Algunes notes

La figura del comissari i/o curador ha esdevingut en els darrers anys objecte de múltiples disgregacions, definicions, etc. Una de les afirmacions que més sovintegen entorn d'aquesta discussió ha estat l'aparent substitució de la figura del crític d'art per part del comissari. Substitució en termes de visibilitat, en termes de poder, en termes de decisió. Caldria preguntar-se, però, envers què, qui, o des d'on.

Crec que cal entendre la figura del comissari, en la major part dels casos, com una extensió de la figura del crític, en el sentit que la seva actuació parteix tanmateix d'un posicionament, d'uns interessos i d'una recerca. Curiosament, també en els darrers anys hom es refereix al crític com una figura monolítica, mentre que el comissari sembla ser una figura polièdrica, amb moltes més possibilitats, més flexible, més adaptable, més moderna en definitiva i, òbviament, per aquest mateix motiu molt més atractiva –atesa l'atracció que exerceix en la nostra societat i cultura tot allò que és nou i que està a l'última. Sovint, el crític es veu com una figura més reflexiva, més introspectiva, mentre que el comissari es percep des d'alguns àmbits com algú que està constantment reflectint en les seves propostes allò que està passant en l'àmbit de la producció artística, que impulsa i actua sovint de forma activa envers aquest àmbit productiu artístic. Però aquesta darrera visió més "*glamurosa*" del comissari dependrà bàsicament d'allò mateix que el defineix des del punt de vista crític, és a dir, del seu posicionament, dels seus interessos i de la seva línia de recerca.

Un dels elements que defineix la figura del comissari ara mateix és justament la seva indefinició, ja que els límits de la seva activitat poden ser molt amplis, i també ho són els tipus de projectes i tasques que pot dur a terme. Per tal d'acotar i definir, o millor dit, redefinir el rol, molts comissaris centren gran part dels seus projectes expositius en redefinir l'exposició com a dispositiu, sovint reprenent pràctiques expositives de les avantguardes, el rol del comissari, etc., amb la qual cosa el seu exercici es pot convertir fàcilment en una pràctica totalment autoreflexiva i endogàmica, interessant només per a aquells molt propers al discurs, a més d'esdevenir una mena de justificació constant de les seves funcions.

La institució és un altre dels paràmetres que cal tenir en compte a l'hora de parlar de la pràctica del comissari, sobretot pel que fa als anomenats "comissaris independents", ja que és força difícil que sigui realment independent si finalment els projectes han d'adoptar el dispositiu expositiu o acostar-s'hi i, per tant, dependre de l'acceptació del projecte per part d'una institució. Tal com ha comentat Paul O'Neill, potser seria més encertat parlar de codependència pel que fa a les relacions que es generen entre les institucions i els comissaris externs. El fet de parlar de codependència posa de manifest i reconeix la impossibilitat de comissariar sense tenir en compte les negociacions i tràmits que es porten a terme amb la institució. Alguns comissaris esdevenen dependents de certes institucions, però tots els comissaris que treballen fora dels llocs institucionals, és a dir, que no formen part de l'organigrama, són dependents o codependents d'aquestes relacions a curt termini.

Per altra banda, el comissari independent o millor dit codependent és el que porta a terme més activitats de naturalesa més diversa, tals com conferències, participació en cursos, realització de textos, etc. Això però, no s'hauria de llegir com un signe de crisi de la figura del crític o del comissari sinó com a reflex del "dinamisme" del sector, així com de la seva precarietat o, millor encara, com un clar exemple de les noves estructures socials i econòmiques de la nostra societat.

La diversitat de plataformes, de suports, com ara per exemple la incorporació de la xarxa, entre d'altres, ha possibilitat noves estructures de difusió. Una conseqüència d'això, apuntada per algun sector, ha estat l'aparició d'un discurs centrat entorn a una certa crisi del model expositiu com a dispositiu. I una conseqüència paral·lela a aquesta crisi ha estat la proliferació d'espais sobretot a Europa, on el menys important és l'exposició, que reben denominacions tals com laboratori o estudi, i on sovint també es porten a terme propostes que reactualitzen o revisen els formats expositius. Si bé aquests espais i propostes poden ser aportacions cabdals envers els sectors professionals, hem de tenir en compte que el públic pot quedar desplaçat si no se subministren les eines per tal que es desenvolupin com a agents actius, que és en definitiva el que se li demana en aquests espais.

Si bé és cert que, atenent algunes pràctiques artístiques contemporànies –que de fet readopten postulats dels anys 60 i 70-, les noves plataformes de difusió i també l'exposició com a dispositiu podria entrar en crisi. Tanmateix cal acceptar que l'exposició com a format ha possibilitat el desenvolupament de nous formats artístics i d'interacció amb l'espectador. En aquest àmbit cal destacar la importància del model expositiu per a l'anomenat "cinema d'exposició". Precisament, l'obra audiovisual ha experimentat un desenvolupament radical en els darrers anys gràcies en gran part a la seva exposició en el museu o galeria. I no només l'obra audiovisual. L'obra fotogràfica de Jeff Wall, per exemple, està concebuda i pensada formalment per a la sala d'exposicions, per la seva escala, per la relació amb l'espectador a nivell d'espai i per la utilització de capses de llum.

L'exposició és un format d'interacció amb l'espectador, que fa finalment públic un procés artístic i, per tant, és un mitjà, un canal de difusió. Òbviament no és l'únic, no ho és ara i no ho ha estat ja fa molt de temps, però és un dels mitjans possibles, i encara ara un dels més majoritaris, un dels més utilitzats com a *interface* amb el públic.

Les característiques de l'obra, els seus continguts, la formalització, etc. són els elements que han de determinar finalment la seva canalització en públic. De fet sovint és una part indestruïble del procés de concepció i formalització de l'obra. I en aquest sentit, el comissari ha de contribuir i respectar els canals de difusió escollits.

Sovint, entorn d'aquestes discussions sobre la idoneïtat d'uns o altres models expositius es mantenen en un pla teòric molt abstracte oblidant que la forma física que adopta és quelcom molt concret i que a la vegada canalitza intencions i missatges de forma molt efectiva. Un altre element a considerar en aquesta discussió és la distància, cada cop major, entre el model expositiu més tradicional i les dites noves propostes (que en definitiva són reactualitzacions de models dels anys 30 en alguns casos), com si les darreres fossin més vàlides que les altres, sense tenir en compte la idoneïtat envers l'obra i el públic. La cohabitació de models expositius i discursos s'hauria de alimentar des de les instàncies crítiques.

Curiosament però, a l'hora de fer la crítica d'una exposició, la disposició dels treballs i l'itinerari que se segueix rarament són objecte de comentari. La crítica es redueix com a molt a la selecció d'obres i a l'anàlisi crític del treball artístic, però quasi mai no s'atura a analitzar l'exposició com un tot, fet que accentua el discurs entorn de l'exposició com quelcom propi dels comissaris i no dels crítics.

Frederic Montornès. Historiador de l'art, crític d'art i curador d'exposicions independent.

Curador: una manera d'entendre-ho

Quan l'any 1989 vaig conèixer per primer un curador s'entenia que la tasca d'un comissari d'exposicions havia de consistir en intentar crear un cos de pensament a partir de tres elements: un subjecte d'estudi o un discurs propi més o menys elaborat, fruit d'una investigació teixida al voltant d'un tema, un pensament, una sensació, una percepció, un artista, un grup d'artistes o qualsevol altre cosa vinculada, directa o indirectament, a la pràctica artística; la selecció de l'obra d'uns artistes l'interès de la qual se centrés en la potència del seu llenguatge, en la capacitat per induir l'espectador a la reflexió i en la seva necessitat d'existir com a conseqüència d'una voluntat o un desig personal; per últim, un projecte o una exposició en la qual s'evidenciés el punt de connexió entre l'obra de l'artista i el pensament del curador així com l'interès d'una proposta on l'autoria es diluïa rere el que es podia interpretar com un treball de col·laboració.

Enfront d'aquesta realitat i del repte de sostenir una postura davant d'un sistema (el de l'art) que, tot i estar organitzat d'una manera impenetrable, a voltes es mostrava obert a la incorporació de noves veus que poguessin confirmar que l'art, lluny de ser una entelèquia, era una realitat tant inabastable com ho evidenciaven els punts de vista des del qual se'n parlava, vaig començar a treballar com a curador –o *curador*. Sospitava que, lluny de ser una carrera fulgurant, seria una cursa de fons, destinada a abordar els obstacles a través de la paraula, sotmesa a judicis de qualsevol tipus i dirigida a comprendre els canvis d'orientació que experimentés l'art si allò que pretenia era romandre entre les seves fronteres. A més, entenia que tal i com havia entrat a formar part d'aquest món, és a dir, sense títols, certificats, diplomes ni res que ho avalés més enllà d'una llicenciatura en Història de l'Art, se'n podia sortir en qualsevol moment. De manera que el temps que m'hi quedés havia d'estar relacionat amb l'interès que l'art despertés en mi, així com amb la capacitat que tingués de fer-me comprendre que allò que es feia entre els seus paràmetres consistia en investigar sobre el que sovint se'ns escapa i que sempre és present en el decurs de la nostra vida. Per exemple, preguntes del tipus qui som, on som i on anem o qüestions vinculades amb les nostres relacions personals, la societat on vivim, l'entorn en què ho fem o les nostres ambicions, preocupacions, desigs, frustracions o alegries.

Tenint clares algunes coses i poc clares moltes d'altres la primera vegada que vaig fer alguna cosa va ser un cicle d'exposicions. Era l'any 1991 i el que se'm va demanar va ser organitzar la programació anual d'un espai que històricament havia estat concebut per donar cabuda a propostes artístiques alienes a interessos comercials i properes a la investigació, la novetat, el risc i l'experimentació. Partint d'aquestes premisses i prenent el risc com a clàusula inapel·lable vaig començar a treballar en la programació d'aquest espai tot preguntant-me què era d'entre el que percebia en l'art allò que realment m'acostava a les seves propostes. O, millor dit, què feia que algunes propostes m'interessessin i que d'altres, en canvi, no aconseguissin estimular-me el suficient.

Com que veia que més que la resposta a aquesta pregunta el que realment em motivava era reflexionar sobre la deriva de l'art a través de les propostes que m'atrapaven, vaig plantejar aquest primer cicle al voltant del concepte de l'efímer. Un concepte que podia acabar definint el que podia ser per a mi la meua participació en el món de l'art i que alhora ens podia dur a reflexionar sobre què és el que hi havia al darrere d'aquelles obres que aconseguen comunicar-nos alguna cosa més enllà de la fugacitat del seu primer impacte. Ara bé, com que no tots tenim els mateixos gustos ni compremem les coses de la mateixa manera, vaig entendre que el que no podia fer era basar-ho tot en les claus secretes d'una consideració tan manifestament subjectiva. I és per això que, enlloc de concentrar-me en la voluntat de personalitzar aquest cicle al voltant de la meua subjectivitat, vaig intentar que, pel damunt de tot, fossin els artistes els qui a través de les seves obres posessin l'espectador sobre la pista d'un treball concebut a partir d'una necessitat particular, realitzat a través de la fusió de dos pensaments i materialitzat en comú sota la forma d'una proposta.

Tot considerant que més enllà dels discursos teòrics allò que més m'interessava era el treball de l'artista i la possibilitat d'experimentar-lo en el marc d'una institució amb tot el que això representa, vaig programar dos cicles d'exposicions més tot incidint en aquest aspecte i intentant que la meua actitud fos el més oberta possible a fi de no impedir l'evolució del treball d'uns creadors amb els quals m'anava identificant i que d'alguna manera eren els portaveus de l'esperit d'aquell espai des de la seva fundació. Fou així, com després d'organitzar un segon cicle al voltant del tema de la fragmentació, titulat *Bloc de fragments* i centrat en l'ordre que impera entre el caos, i un tercer al voltant de la desaparició, titulat *Sense Títol* i plantejat amb el desig de que fos l'espectador qui entengués que, a més de l'artista i el curador, ell també tenia alguna cosa a dir, vaig concloure aquesta etapa tot constatant algunes coses. De les 15 exposicions que havia organitzat el que més m'havia interessat havia estat la possibilitat de poder apropar-me a l'art a través del diàleg amb els seus actors principals, és a dir, els artistes. Això només era possible quan es coincidia amb l'artista en un espai i un temps molt concret i determinat. També vaig descobrir que el rol d'un curador —o *curador*— a més de consistir en apuntar i desenvolupar línies de pensament tenia un vessant pràctic i tècnic del qual en depenia el resultat final de les exposicions. Pel que fa a l'espectador, es difícil que la seva reacció s'ajusti a allò que un pensa, creu, espera o desitja. D'altra banda, vagi veure que el ressò de les exposicions, més enllà de l'artista, la seva obra, el comissari o la institució, depenia de factors vinculats amb les relacions públiques i el *marketing* més que no pas amb l'interès per la discussió o el debat entorn de l'obra, una línia d'investigació o les aportacions que pogués o no fer un projecte en el context de l'art i amb independència del lloc on es mostrés.

En acabar aquests tres cicles d'exposicions, em vaig involucrar en un projecte de caire institucional: una exposició d'artistes joves catalans en un país estranger. Per bé que l'encàrrec d'aquest projecte se centrava bàsicament en l'efecte propaganda que havia d'acomplir, vaig intentar que, per damunt de tot, es fes palesa la diversitat de llenguatges que s'escoltaven a Catalunya entorn de 1995, mitjançant l'obra d'uns artistes que s'havia començat a consolidar i que encara no es considerava obra d'artista reconegut. Més enllà del rerefons d'aquesta proposta el que aquesta exposició em va reportar va ser, a més de treballar novament amb artistes que ja coneixia i amb d'altres que m'interessaven, la possibilitat de teixir un discurs a la manera d'un *collage* on s'entreveïés que la selecció d'artistes es recolzava en unes obres concebudes a partir d'uns paràmetres universals més que no pas locals. A banda de l'experiència i del plaer de treballar amb aquests artistes el que vaig comprovar en finalitzar aquesta mostra és que malgrat els esforços dedicats a aquest tipus de projectes sempre són interpretats no tant com a reptes conceptuals sinó com a exercicis d'aparador, al servei exclusiu d'aquell que els finança.

Un tant desil·lusionant en raó d'aquesta aventura, em vaig concentrar en la programació de dos altres cicles d'exposicions en un altre espai de la ciutat. Els preceptes eren molt clars: un espai de pedra i mesures considerables i la tasca de seleccionar artistes de Barcelona que, a més de joves, fossin capaços de plantejar un projecte en funció d'un espai de característiques tan peculiars. Davant d'aquest desafiament, el primer cicle que vaig organitzar es va titular *Amagats*. És a dir, allò que hagués volgut fer en aquells moments però també el que considerava que feia l'artista cada cop que creava una obra. De manera que amb els artistes que vaig treballar, el que vam intentar va ser dur a terme un doble exercici: un projecte específic per a un espai molt determinat sense desviar-se del que fins aleshores havien estat les seves línies d'investigació formal i conceptual. És a dir, un treball que, per bé que fos

incipient, responia a les inquietuds que els rondaven i que eren les que m'havien acostat fins a les portes de la seva obra.

Dintre del meu interès per la desaparició i la consideració d'un espai com a emissor de discursos però també, i sobretot, d'emocions, sentiments, sensacions i trasbalsaments, en acabar aquest cicle d'exposicions vaig organitzar una exposició titulada *Lux/Lumen*. Es tractava d'una exposició concebuda a partir de l'obra de quatre artistes: Bruce Nauman, James Turrell, Dan Flavin i Félix Gonzalez-Torres, per als qui la llum, a més de ser allò que ens permet de veure les coses, també podia ser la representació del que ens guia a través d'un espai tant exterior com interior. I és això el que em va dur a plantejar aquesta proposta no tant com una simple selecció d'obres sinó com un passeig entre diferents espais de llum capaç de dur-nos a reflexionar sobre algunes de les facultats que té l'art més enllà de les seves formes. Un tema que vaig reprendre posteriorment en un segon cicle d'exposicions que sota el títol *De l'espai i la persona* tractava de dibuixar un recorregut entre l'obra d'artistes que treballaven en relació amb l'espai i d'altres que ho feien en relació amb l'individu.

El que vaig constatar a partir d'aquest moment és que la tasca del curador tal com l'entenia, l'aprenia i la practicava es desenvolupava en diferents fronts: en relació amb el que aporta una obra i, a voltes, l'artista; entorn d'una manera de pensar i veure les coses en constant evolució; també en relació amb una pràctica, uns pressupostos i unes condicions variables; i, evidentment, en relació amb les expectatives del client; i en relació amb l'espectador.

I és així com, des d'aleshores ençà, cada cop que tinc la possibilitat de dur a terme algun projecte intento que el seu interès se centri en el treball desenvolupat per l'artista i que el resultat final transmeti quines són algunes de les inquietuds que el sostenen, tant intel·lectual com formalment o emocionalment, desperti en l'espectador algun tipus de lectura i satisfaci les expectatives d'aquell que el produeix. Sense oblidar el dret a equivocar-se, amb el desig de suscitar la reflexió i tot considerant que encara que no quedi massa clar quin és el paper d'un curador (o en què consisteix una professió que, per bé que des de fa uns anys s'intenta establir quines són les seves obligacions, cadascú se la pren en funció del que vol obtenir de l'art i del que està disposat a donar) considero que és una peça més de l'engranatge de l'art.

José Carlos Suárez. Profesor titular de arte contemporáneo, fotografía y cine de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona Universidad. Director del Aula de Cinema de URV.

Unas reflexiones sobre la crítica de arte

El fenómeno de la crítica de arte, extensible a otras artes y no sólo a las llamadas artes plásticas, precisamente en un momento en el cada vez más se produce una hibridación entre ellas -baste recordar la adopción de los lenguajes fílmico-videográficos por parte de los artistas plásticos- exige un replanteamiento en primer lugar conceptual ¿De qué hablamos cuando hablamos de crítica de arte?

No es este el momento de entrar a profundizar sobre qué es y qué supone ejercer la crítica de arte. Por ello, partamos de que este concepto hace referencia y debe ser entendido como la emisión de un juicio sobre una obra. De ahí que no debamos confundir el informar -lo que está muy bien, aparte de ser necesario- con ejercer la crítica, algo a lo que contribuyen muchos medios de comunicación escritos desde macro-secciones de cultura en las que un mismo redactor es el encargado de tratar temas de artes plásticas, cine o literatura, en donde los especialistas -aquellos que pueden emitir un juicio crítico- brillan por su ausencia; con lo que, en la mayoría de los casos, la información que se nos presenta bajo la apariencia de crítica, no deja de ser una mera transmisión de los contenidos del dossier de prensa elaborado por la propia institución - y que por lo tanto es partidista- que organiza la exposición. Hecha esta precisión, me gustaría puntualizar que todo oficio, debido a su propia especificidad, necesita hacer uso de un lenguaje específico, lo que exige por otro lado un conocimiento de los códigos que hagan posible su correcta interpretación. Su desconocimiento por parte del receptor no es ni mucho menos imputable al emisor. Por lo tanto, el ejercicio de la crítica, entendida como puente entre la obra creada por el artista y el espectador que la percibe -fase que da sentido y concluye la estructura de todo proceso creativo- implica el conocimiento de esos códigos por parte del receptor y de ningún modo obliga al emisor a rebajar el lenguaje en aras de su comprensión. Ahora bien, lo que no debe utilizar la crítica es un lenguaje retórico que bajo el aspecto de una solidez basada en su alto grado de complejidad, enmascare lo que se entiende por crítica, que es el ofrecer al espectador las claves que hagan posible la comprensión de la obra de arte, ya que el crítico es un privilegiado en tanto que posee una información sobre el artista y su obra que no tiene el espectador. Llegando en estos casos a ser utilizado el ejercicio de la crítica como pretexto para otra cosa que nada tiene que ver con ella y sí con la literatura o la filosofía, en el mejor de los casos, actividades muy dignas, por otra parte, pero que por ello mismo no hay que enmascarar.

Los lenguajes de otras disciplinas científicas, a pesar de poder ser relacionables, no son intercambiables -el texto en su contexto-. Hay conceptos que proceden de ámbitos muy concretos y específicos, de ahí que no sean intercambiables -la mayoría de ellos extraídos del campo de las ciencias naturales y exactas- que se utilizan de manera frívola, cuando no tendenciosa, aplicados a ámbitos que no son los suyos, lo que provoca unos discursos en apariencia de un alto nivel científico -la coartada para su validación- cuando no son sino imposturas intelectuales.

Cuando ello ocurre, y a pesar de conocer los códigos específicos, comprobamos que lo escrito es realmente incomprensible y vacío. Entonces es cuando hay que gritar que ¡el rey está desnudo! Y hay que hacerlo sin miedo, porque en eso es en lo que escudan su impostura, en el miedo de que podamos ser considerados unos ignorantes que no estamos a la altura de tan sublime discurso teórico. El silencio, la no denuncia, perpetúa una falacia que, cual bola de nieve, rueda y rueda haciéndose cada vez más grande a la par que el prestigio del impostor aumenta.

Otro de los aspectos que me gustaría resaltar es el que hace referencia a un proceso que se está detectando cada vez más -y no sólo en el ámbito del arte- en la sociedad en que vivimos, en el cual se ve comprometida la independencia y honestidad a la que todo profesional se ve obligado. Aquel referido al crítico considerado como una parte más del engranaje económico-cultural al que parece inexorablemente abocado el mundo del arte y su mercado -coleccionismo, fundaciones, ferias, etc.- lleno de dirigismo, interferencias e intereses. El crítico/comisario utilizado como subterfugio que avale la autenticidad y calidad de unos "espectáculos del arte" que, en muchos casos, no superarían un análisis serio y riguroso que certificase el control de calidad. Hay que distinguir entre hacer propaganda -publicidad- y ejercer la crítica. Sólo nos queda un consuelo y es que el tiempo y el distanciamiento que éste implica, más tarde o más temprano, pondrán a cada uno en el lugar que le corresponda.

Mientras esperamos que eso ocurra, sigamos luchando por aquello en lo que creemos y amamos, pues la odisea del arte en la que un día nos embarcamos tal vez no nos conduzca a ninguna parte -ni falta que hace-, pero al menos lo aprendido en el viaje nos hará ricos en aventuras y experiencias. Y eso tiene un enorme valor, que no precio.

Para terminar, me gustaría hacerlo con una cita, realizada en 1967, por ese gran enamorado del arte que fue el Premio Nóbel de Literatura Octavio Paz: "La misión de la crítica no es inventar obras, sino ponerlas en relación, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una."

Amparo Lozano. Crítica de arte, comisaria de exposiciones y profesora de arte contemporáneo.

Un par de apuntes

Se nos ha pedido una breve exposición acerca de nuestra elección del ejercicio de la crítica de arte y comisariado de exposiciones como práctica profesional y -lógicamente- lo que esto implica respecto a la concepción y desarrollo de tal tarea. No cabe duda de que -tal y como se va a tratar en este simposio- estas disciplinas han sufrido un cambio considerable en los últimos años, cambio que afecta a numerosos factores que merecen un riguroso análisis, si bien en este breve espacio tan sólo aludiré a algunos de ellos, que podremos ampliar en el debate.

Comenzaré señalando que respecto al distanciamiento (en algunos casos: fractura directamente) entre la teoría crítica y la cada vez mayor derivación hacia la gestión en la práctica curatorial, éste es sin duda un termómetro de un contexto que excede lo propiamente artístico o cultural para derivar en intereses económico-políticos que marcan las pautas y las premisas de la sociedad del espectáculo cada vez más presentes en todos los ámbitos de lo social.

Personalmente comparto la opinión de quienes abogan por identificar nuestro trabajo como una construcción del significado y del sentido de la cultura (y, por ende, del arte -que no de su *naturaleza*-) en la actualidad; por interpretar una cultura por los sustratos sociales que la conforman en oposición a los claros intentos políticos por querer convencernos de que una sociedad se define por sus productos (deberíamos decir "macro-productos") culturales. Asimismo, me identifico con quienes entienden la práctica crítica y/o curatorial como una formulación de nuestro presente, como una sucesión de interrogantes y no como un análisis formalista con códigos que hablan de "verdad"; y como una producción -también- humana y "afectiva".

Haciendo un *feedback* con cuestiones más pragmáticas, en mi experiencia como comisaria, siempre que me ha sido posible, he solicitado a un teórico un ensayo sobre el concepto y contenidos de la muestra presentada, (aparte del artículo que a mi me correspondiera realizar), con la clara intención y consciencia del enriquecimiento que, para el proyecto en su conjunto, ha significado su visión especializada. En otro orden, en ese juego ineludible de mediadores entre las instituciones o entidades privadas y los artistas, es importante ejercer una labor de apoyo y reivindicación acerca de las condiciones profesionales de éstos últimos.

Si bien es cierto que la figura del comisario internacional de exposiciones ha adquirido un claro *status* de privilegio y una notoria importancia en el dictado tanto de la *valoración* como de los *valores* del mercado (sin entrar en propuestas descontextualizadas y a-críticas, ni en los posibles grados de connivencia con los postulados tardo-capitalistas y su afán “turistizador” y deslocalizador, aspectos que tanta tinta han hecho correr respecto a la “bienalización del arte” -¿o deberíamos decir “banalización”?-) lo cierto es que mi experiencia y trayectoria personal queda, ya no lejos, sino patentemente fuera de tales circuitos. Pero en nuestro país, para un comisario independiente, las cosas tampoco están para tirar cohetes.

Ustedes mismos: en mi colaboración con Jorge Luís Marzo en el proyecto *Política Cultural del Gobierno Español en el Exterior (2000-2004)*, tuvimos la oportunidad de entrevistar, entre otros, al señor Jesús Silva, director general de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, 2004. Habiendo analizado el listado de SEACEX de exposiciones internacionales “individuales” de artistas españoles en el exterior, en la que aparecían sus correspondientes comisarios, observamos la coincidencia de apellidos en algunos ejemplos. Ante la pregunta al señor Silva acerca de qué criterios habían seguido para la selección de comisarios, su respuesta fue: “el único criterio, es que no hay criterio”.

Son muchos más los ladrillos que influyen en la construcción de un contexto crítico común, como los cambios que el crecimiento exponencial de tecnologías digitales ha supuesto tanto en la materialización de los proyectos artísticos, como en los dispositivos de su producción, distribución y recepción, sin olvidar el modo de su presentación (con la consiguiente y necesaria revisión de conceptos como obra, museo, exposición, valor...). Si las exposiciones: -nuestro trabajo- se formulan como *acontecimiento* y valor de espectáculo; si no hay una revisión de los dispositivos mencionados... o bien la descontextualización y homogeneización de discursos queda avalada por un empobrecimiento crítico: “algo habrá que hacer, ¿no?”.

Aquestes ponències foren presentades en el marc de la taula rodona del dissabte dia 19 de novembre de 2005 al MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, amb motiu del I Simposi Internacional de Crítica d'Art, organitzat per l'ACCA.

Estas ponencias se presentaron en el marco de la mesa redonda del sábado día 19 de noviembre de 2005 en el MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, con motivo del I Simposio Internacional de Crítica de Arte, organizado por el ACCA.

These lectures were presented in the context of the dialogs, on Saturday, the 19th November 2005 at the MACBA, Barcelona Museum for Contemporary Art, in occasion of the I International Symposium on Art Critics, organized by ACCA.