

## **Una ecología del trabajo artístico: el proyecto, la experimentación y el contexto. Una entrevista a Muntadas**

La videoinstalación *Between the Frames: The Forum* tiene su origen en una encuesta sobre las mutaciones del mundo del arte durante los años ochenta que Muntadas llevó a cabo a lo largo de toda la década y se prolongó en los años noventa y comienzos de la década de 2000 con la elaboración de diversos dispositivos de presentación y exposición. Entre 1983 y 1991 el artista realizó entrevistas con 156 agentes del mundo del arte occidental, representantes de los diferentes tipos de intermediarios que se sitúan entre la obra y el público: los galeristas, los coleccionistas, los conservadores o los comisarios, los guías de museos, los críticos de arte, los profesionales de los medios de comunicación, así como los propios artistas, y los interrogó sobre sus roles, valores, funciones, actividades, responsabilidades y conceptos de su profesión. De esas largas entrevistas grabadas en vídeo Muntadas seleccionó luego extractos con los que compuso siete cintas, que él ha denominado capítulos,<sup>1</sup> cada uno de ellos consagrado a un tipo de profesional del mundo del arte. *Between the Frames: The Forum* se desglosa conforme a la estructura siguiente:

Capítulos 1 y 3: Los marchantes, las galerías

Capítulo 2: Los coleccionistas

Capítulo 4: Los museos

Capítulo 5: Los guías

Capítulo 6: Los críticos

Capítulo 7: Los medios

Capítulo 8: Epílogo (dedicado a los artistas)

---

<sup>1</sup> Los capítulos realizados fueron ocho, pero dos de ellos se fusionaron en uno: «Los marchantes» y «Las galerías».

Para presentar estas cintas el artista concibió un dispositivo de exposición: una estructura circular abierta que evoca un panóptico. A partir de un espacio central se despliegan siete «celdas», cada una de las cuales acoge un monitor donde se ofrece uno de los capítulos. En cada exposición esta arquitectura se reconstruye y adapta a las especificidades del espacio que la alberga. En el CAPC Musée d'art contemporain de Burdeos (1994) Muntadas llegó incluso a disolverla en siete secciones que se distribuyeron por los espacios públicos y administrativos de la institución.

En el curso de las décadas de los noventa y 2000, en cuatro ocasiones, el artista delegó la concepción y realización del dispositivo de presentación de los vídeos en unas terceras personas que él, siguiendo el modelo de las artes interpretativas y la música, denomina intérpretes de la obra. Así en el marco de la exposición itinerante *On Translation: The Audience*, presentada sucesivamente en el Witte de With (Róterdam, 1999), Musée d'art contemporain de Montréal (2000-2001), Berkeley Art Museum (2001), y por último dentro de la exposición colectiva *Audit* en el Casino Luxembourg (2001), *Between the Frames: The Forum* ha sido reactualizada por sus intérpretes con arreglo a configuraciones muy diferentes que renuevan la lectura y la interpretación del proyecto.

En 2010 el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) adquiere *Between the Frames: The Forum (Barcelona)* con la forma de instalación concebida por Muntadas, es decir, los siete capítulos, el dispositivo panóptico adaptado al espacio de la institución y, asociados a ellos, los documentos fotográficos de las diversas actualizaciones que la obra ha ido conociendo al correr de su historia. Paralelamente, las grabaciones de las 156 entrevistas originales se depositan en el Centro de Estudios y Documentación MACBA como documentos de archivo accesibles a los investigadores. Lejos de fijar o cerrar la obra, esta doble adquisición abre nuevas vías de lectura y análisis de la instalación de Muntadas, de los procedimientos

y metodologías que despliega, de las instituciones artísticas que aborda.

Esta entrevista aborda los cuatro momentos principales de la elaboración de *Between the Frames: The Forum*: las entrevistas y el montaje de los vídeos («El discurso»), las versiones expositivas hechas según el dispositivo panóptico («Los fórums»), la delegación de las modalidades de presentación («Las interpretaciones») y la adquisición de la obra y sus archivos («Los archivos»). De todo ello se desprende una ecología del trabajo artístico que Muntadas ha desarrollado a lo largo de los años, articulada en torno a tres nociones: el proyecto desarrollado a largo plazo; la experimentación o el deseo de poner en movimiento y reformular las propuestas; el contexto o el cuidado por entroncar el trabajo en los contextos específicos de presentación: culturales, lingüísticos, institucionales.

En el momento de realizarse esta entrevista, en los meses de marzo y abril de 2011, todavía no había tenido lugar la primera presentación de *Between the Frames: The Forum* en el MACBA y permanecían sin definir en su totalidad las modalidades de la exposición.

### *El discurso*

**Anne Bénichou:** Realizaste las entrevistas que componen *Between the Frames* entre 1983 y 1991, en un momento de mutación del sistema del arte marcado por el auge del mercado y por una muy fuerte institucionalización. A través de esas entrevistas, ¿tratabas de captar esa mutación y sus impactos, de criticarlos, de mostrar los escollos, habida cuenta sobre todo de que tu carrera arrancó en el contexto muy contestatario de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta?

**Muntadas:** En todos mis proyectos el punto de partida es una curiosidad acerca de una situación que me interesa y cuyos

mecanismos deseo comprender. Comportan un periodo de tiempo bastante largo. Antes de implicarme en ellos tengo que estar seguro de que el tema me interesa lo suficiente. A comienzos de los años ochenta el sistema del arte estaba transformándose. En el mundo del arte tenemos, por un lado, el trabajo de los artistas y todo lo que rodea la producción de la obra, y, por otro, el sistema que constituye el dispositivo de intermediación: la difusión, la venta, la colección, la distribución, todo lo que tiene que ver con la visibilidad ulterior del trabajo. Los años ochenta representan un periodo muy específico, en el curso del cual algunos de esos intermediarios adquirieron un poder excesivo y tuvieron una visibilidad exagerada. Me interesaba comprender cómo se había desarrollado tal situación. Ese es el origen de *Between the Frames*.

Hubo además una motivación más concreta. Estando en el Long Beach Museum of Art para tomar parte en la exposición *Comment*,<sup>2</sup> escuché a los *docents* del museo explicar el trabajo que yo exponía, *La televisión* (1980), y me sorprendió la interpretación que daban. En Estados Unidos los *docents* son, en general, guías y animadores voluntarios sin formación y desempeñan un papel importante en los museos. Aquella experiencia me llevó a reflexionar «en modo micro» sobre lo que ocurre entre el arte, el artista y el público.

Inmediatamente concebí este proyecto, con arreglo a una estructura en varios capítulos que se ha mantenido. El primero de ellos trataba de los guías del Long Beach Museum of Art y del Newport Harbor Art Museum. Ahora constituye el capítulo 5 de *Between the Frames*. Desde el comienzo lo enfoqué como una forma de instalación, como un fórum, que permitiese un proceso discursivo, reflexivo y tal vez crítico. Digo «tal vez»

---

<sup>2</sup> *Comment*, exposición colectiva, Long Beach Museum of Art, Long Beach, 29 de mayo - 14 de agosto de 1983.

porque al principio no tenía voluntad de ser crítico. Te vas volviendo crítico a lo largo del desarrollo del trabajo.

**A.B.:** ¿Cómo elegiste a las personas entrevistadas? ¿Eran personas que habías ido conociendo debido a tus actividades artísticas o has tratado de cartografiar el mundo internacional del arte? Deseabas componer un panorama de todos los intermediarios entre la obra y el público. ¿Querías obtener además un abanico de concepciones y de opiniones, por ejemplo de los representantes de los centros alternativos y también de las galerías comerciales?

**M.:** La primera etapa fue la construcción de los diferentes capítulos. Después, para cada uno de ellos me pregunté: «¿quién hace qué?» Al principio di prioridad a las personas a las que tenía acceso de entre mis conocidos y mis relaciones profesionales. Pero también he entrevistado a gente con la que no tenía vinculación alguna, con quienes nunca había estado y cuya existencia solo conocía a través de sus trabajos: exposiciones, escritos, medios de comunicación. A todas esas personas les envié la misma carta. No me presentaba como artista; adoptaba la posición más «objetiva» de investigador. No mencionaba mi trayectoria artística a quienes no me conocían. Algunos me habrán recibido pensando, tal vez, que yo era un crítico, un investigador o un periodista. Desde luego muchos conocían mi práctica artística, pero eso no era importante para mí.

El proyecto se gestionó con unos medios financieros bastante modestos. Una vez finalizado el capítulo 5 recibí una ayuda de la Guggenheim Foundation que me permitió continuar. Más tarde realicé el montaje de los capítulos 1 y 3 durante una residencia en el Western Front de Vancouver. El rodaje de las entrevistas se llevó a cabo con un equipo móvil muy reducido. Varias entrevistas tuvieron lugar en Nueva York porque aprovechaba la estancia allí de determinadas personas. Otras muchas se realizaron a lo largo de mis propios desplaza-

mientos. Por ejemplo, aprovechando que tomaba parte en una exposición en Colonia hice las entrevistas con Evelyn Weiss, Kasper König, Joseph Beuys, etc. Era un método de trabajo muy flexible. Hoy no podría hacerlo de la misma manera, pero en aquel momento aproveché la independencia que proporcionaban los equipos muy móviles. Caterina Borelli grabó casi todas las entrevistas, y hemos trabajado juntos en el montaje. El proyecto se fue haciendo lentamente. No disponía de presupuesto para hacer ciento cincuenta entrevistas en tres meses. Por eso ha tardado tanto tiempo. De todos modos prefería trabajar así. Eso me dio la posibilidad de añadir preguntas a medida que avanzaba.

**A.B.:** ¿Cómo procedías con las entrevistas? ¿Hacías preguntas concretas o eran más bien discusiones abiertas?

**M.:** Para cada capítulo había unas determinadas preguntas. Pero al hilo de la conversación podían surgir nuevas interrogantes, específicas para algunas personas. Y a veces podía utilizarlas más tarde. Este aspecto es interesante cuando se observan las cintas completas, antes del montaje.

**A.B.:** ¿Y en el montaje cómo has seleccionado y organizado el material? Varios capítulos están subdivididos según unos términos clave y se ve a unas mismas personas opinar sobre distintos asuntos. ¿Son términos clave que aparecieron al analizar el material recogido o se corresponden con la estructura de tus entrevistas?

**M.:** Son los términos clave de mis preguntas. Las sintetizan y permiten obviar mi presencia en la imagen y en la banda sonora.

**A.B.:** El montaje que has efectuado resulta sorprendente en varios sentidos: las personas no están identificadas; no hay subtítulos; en las conversaciones se intercalan imágenes de

autopistas, de escaleras mecánicas, de trenes, de cruces de carretera, de maquinaria de fábrica (en el epílogo) e incluso de olas (en la parte de los críticos); has optado por la permanente divergencia entre la banda sonora y la imagen. ¿Qué motivó estas opciones formales?

M.: Lo que me importa es lo que dicen esas personas, los valores y las opiniones que expresan, pero no necesariamente la persona que habla. Quiero evitar que de ciertos individuos emane una autoridad. No los identifico porque no quiero mitificarlos, sobre todo a aquellos o aquellas que son muy conocidos. Al mundo del arte le han hecho mucho daño esas mitificaciones. Todas las personas aparecen nombradas en los créditos, al final de cada cinta. He tratado de forma parecida las entrevistas en otros varios proyectos míos: *On Translation: Fear/Miedo*, y hace poco *About Academia*.

En cuanto a la ausencia de subtítulos, creo que las diferencias de lenguas y acentos son elementos muy importantes a la hora de percibir e interpretar. No todo se puede comprender. Al eliminar la traducción hay informaciones que se pierden, sencillamente por desconocimiento del idioma. De todos modos ofrezco la posibilidad de leer las transcripciones, traducidas a las lenguas de los países donde se expone el trabajo, publicándolas en un libro que acompaña la obra.<sup>3</sup> *Between the Frames: The Forum* nunca se ha presentado sin esas traducciones. Pero esa lectura se hace a posteriori. Quiero que primero se tenga una experiencia perceptual de las imágenes y de los sonidos y después otra experiencia con las informaciones complementarias acerca del contenido.

Respecto a las imágenes, tomé unas decisiones iconográficas desde el comienzo del proyecto, en Long Beach. Cuando

---

<sup>3</sup> Antoni Muntadas: *Between the Frames: las transcripciones*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2011.

grabé las entrevistas con los guías, quise incorporarles imágenes de la autopista de Los Ángeles a modo de *open visuals*; así es como las llamo yo. Pienso –aunque no estoy seguro de que todo el mundo lo vea igual– que forman parte de la intención visual del proyecto. Quería enfatizar la idea que cada uno tiene de su propio rol sin tener que interrogarlos a todos. Cuando pedía a los críticos que definiesen sus funciones se presentaban como historiadores del arte, sociólogos, poetas o mediadores. Cada uno tiene una posición muy clara que no es necesariamente, en términos generales, la de un crítico de arte. Esta interpretación de los roles me parecía interesante. Las *open visuals* funcionan del mismo modo. Para cada capítulo hay una misma familia de imágenes: la autopista, por ejemplo, pero con miradas diversificadas sobre la autopista, y por lo tanto planos diferentes. La posición de la cámara cambia: planos más o menos cortos, tomas con distintos ángulos, perspectivas diferentes. Las *open visuals* son en cierto modo metafóricas. Al yuxtaponer a los discursos de los críticos imágenes de olas grandes y pequeñas, filmadas en San Diego, indico que las miradas, las perspectivas y las intensidades cambian.

Pero es cosa de cada uno interpretarlo como desee. Por eso me mantengo muy alejado de las lecturas que abordan mi práctica en términos sociológicos, periodísticos o archivísticos. Es un trabajo personal cuyo contenido consiste en obtener un primer plano del sistema del arte.

**A.B.:** El capítulo consagrado a los artistas se titula «Epílogo». En cierto modo lo situas «fuera del marco». ¿Por qué? Los artistas que entrevistaste no son representativos del conjunto de la escena de los años ochenta. Más bien representan, dentro de registros desde luego diferentes, una postura crítica frente a la aceleración de la institucionalización y la comercialización del arte. ¿Podrías explicar esa elección?



M.: El epílogo es una manera de rematar el proyecto. Desde esa perspectiva elegí artistas que trabajaban en y sobre el mundo del arte desde hacía años. Habían desarrollado una experiencia, un conocimiento; algunos habían enseñado en las universidades. No quería crear un octavo capítulo sobre los artistas, pero sí un epílogo que, como un prólogo, responde a la intención fehaciente de hacer un balance.

A.B.: ¿Cómo y por qué decidiste dar por finalizadas las entrevistas en 1991, en otro momento de cambio en el que se inicia un cuestionamiento de los valores de los años ochenta?

M.: Un proyecto lleva el tiempo que lleva. En 1991 sentí que *Between the Frames* estaba más o menos concluido, que ya había suficiente variedad de opiniones y visiones. No se puede ampliar indefinidamente un proyecto; llegado un momento hay que terminarlo y quizá más adelante volver a él. Si tuviese que hacer *Between the Frames* ahora, le añadiría otros capítulos. Añadiría el capítulo de las ferias, las bienales y las subastas como fenómenos cuya visibilidad y poder han ido incrementándose a partir de los años noventa. Ya existían a comienzos de los ochenta, pero no tenían la visibilidad que tienen hoy.

Por eso decidí terminar el proyecto y hacer el montaje. El trabajo se realiza a la hora de montar. Ha ocurrido así con todas mis obras, ya fuesen de vídeo o de instalación, con mis proyectos actuales sobre São Paulo o sobre Alphaville, y con todos los demás. Algunas decisiones, grandes o pequeñas, se toman in situ en el momento de preparar la exposición, que es también una forma de montaje.

A.B.: Varios teóricos, como Benjamin H.D. Buchloh y hace poco Alexander Alberro, han hablado de «crítica institucional» a propósito de artistas de tu generación como Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher y de artis-

tas más jóvenes como Andrea Fraser, Fred Wilson, etc., porque su trabajo consiste en interrogar a los responsables del arte, sus instituciones, sus valores implícitos. ¿Sería, en tu opinión, acertado inscribir *Between the Frames* en esa perspectiva teórica?

**M.:** Siempre estoy en contra de las categorías, por ejemplo los agrupamientos por medios (artistas de la fotografía, del vídeo, del multimedia, de internet, de la instalación, de la pintura, etc.) o por tendencias. Me defino como un artista que trabaja en proyectos y son esos proyectos, con sus especificidades, los que me llevan a explorar territorios, estrategias, definiciones y hasta dispositivos diferentes. Si me asocian a la crítica institucional, pues muy bien, pero no tengo ningún interés en entrar en esa clasificación. Para mí son cosas completamente anecdóticas. Es un problema de la crítica que ha elaborado esa categoría. Los artistas hacen proyectos, abren caminos, y los críticos hacen clasificaciones. ¡Es que si no las hacen están perdidos! Al mismo Buren se le puede abordar desde el ángulo de la crítica institucional, pero hay otras muchas perspectivas en su trabajo. Haacke sí se inscribe en la crítica institucional, pero trabaja además sobre otros intereses y fenómenos sociales. Considero que esas clasificaciones se derivan de operaciones llevadas a cabo por los críticos y los historiadores del arte.

**A.B.:** Poco tiempo después de haber terminado el montaje de *Between the Frames* mostraste las cintas de vídeo en una sala de proyección. ¿Puede considerarse que los vídeos constituyen una obra independiente de la instalación?

**M.:** No, desde el comienzo la obra ha sido concebida como instalación. Realicé los primeros esbozos e imágenes de la estructura circular en Long Beach a principios de los ochenta. El vídeo dedicado a los guías se proyectó en el Long Beach Museum of Art de una manera casi privada. Los capítulos de las galerías y los

marchantes se visionaron en el Western Front, en Vancouver, donde hice el montaje, pero a título informativo, no como un proyecto artístico. No creo que un capítulo funcione solo; lo importante es la estructura, el fórum, la puesta en relación de esos discursos. No obstante, un capítulo puede mostrarse solo, ligado a un contexto o a un tema por razones más concretas. Así, el capítulo de los museos se dio a conocer en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona en el marco de *Els límits del museu*.<sup>4</sup> Era una exposición sobre la cuestión del museo y Manuel J. Borja-Villel, que era entonces el director de la Fundació, me preguntó si no querría enseñar el vídeo sobre los museos en ese contexto. Acepté y se proyectó en bucle en el auditorio. Ha sido la única vez.

Tampoco quería mostrar los vídeos sueltos después de tenerlos terminados todos. En dos o tres ocasiones lo he hecho porque el contexto se prestaba a ello. En el MoMA se proyectaron todos los capítulos a lo largo de dos o tres días, en sesiones de cuatro horas. Pude hacer una presentación del proyecto, hablar de la instalación y debatirlo con el público. La presentación era oportuna porque había muchos neoyorquinos que habían participado en *Between the Frames*. También presenté del mismo modo los vídeos en el Art Institute de Chicago. Por otro lado, si se tiene interés es posible tomarlos en préstamo de Electronic Arts Intermix (Nueva York) con fines pedagógicos, para las universidades. Pero la obra consiste en la instalación. Considero las grabaciones en vídeo como el software de la instalación.

### *Los fóruns*

**A.B.:** Para la versión instalativa que titulas *Between the Frames: The Forum*, ideaste al principio un dispositivo espacial circular que has descrito como un «*panopticon* invertido».

---

<sup>4</sup> *Els límits del museu*, exposición colectiva, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 15 de marzo - 4 de junio de 1995.

¿Por qué relacionas el sistema del arte con el *panopticon*, esa «figura de tecnología política» que según Foucault caracteriza las sociedades disciplinarias modernas? ¿Y por qué calificas tu estructura panóptica de *invertida*?

M.: El *panopticon* es un modelo de sistema penitenciario en el que el vigilante está en el centro y las celdas y los prisioneros a su alrededor. Sustituir al guardián por el público confiere a los espectadores el papel de vigilantes del sistema. Es una manera simbólica de pedirle al público que esté alerta, que «mantenga bien abiertos los ojos». Es la dimensión reflexiva del proyecto.

Los diferentes capítulos se disponen en torno a ese círculo. Cada uno tiene un color distinto: rojo, azul, amarillo, verde, violeta, gris, negro. Es una paleta que no corresponde realmente a los colores del espectro cromático ni a los de la televisión. Permite diferenciar los capítulos en el plano semiológico. Establece una relación entre los colores, las entrevistas y las *open visuals*, pero no es una relación estricta.

A.B.: Esa estructura circular, que has realizado en tres ocasiones, en 1994 (Wexner Center for the Arts, Columbus), en 1995 (MIT List Visual Arts Center, Cambridge) y en 1997 (Yokohama Portside Gallery, Yokohama), tiene el efecto de aislar a los espectadores, pero también el material discursivo que forman las cintas de vídeo, del espacio de la galería y del museo. ¿Por qué has querido practicar semejante corte?

M.: El círculo define un territorio, cualquiera que sea el lugar donde se presente; un espacio que funciona a la inversa de un panóptico. Lo que importa es que cuando llegan los espectadores lanzan una mirada panorámica y después eligen por dónde quieren comenzar. Así pues, el montaje final del trabajo no recae en mí. Hay una especie de «montaje corporal» realizado por los miembros del público que entran, salen, se quedan uno, cinco

o veinte minutos por capítulo. El tiempo que se pasa delante de cada capítulo nace de una decisión de montaje: ¿cuándo se empieza a mirar y cuándo se deja de hacerlo? El público asume un trabajo de posmontaje. En cierto modo completa el círculo.

Este círculo es un lugar de desplazamiento de los cuerpos que van de un espacio a otro, se marchan, vuelven. Es una manera de activar la instalación a partir de los intereses de cada cual y de su manera singular de mirar. Es muy diferente de un libro que propone un discurso lineal. No hay linealidad en la instalación. Es verdad que los vídeos son lineales, pero en la instalación cada uno construye su propia narración. Es un aspecto que me interesa mucho y que tiene que ver con la noción misma de instalación.

**A.B.:** En 1994 expusiste *Between the Frames: The Forum* en el CAPC (Centre d'arts plastiques contemporains) Musée d'art contemporain de Burdeos, que está alojado en los almacenes Lainé, un edificio comercial del siglo XIX cuyo espacio interior en piedra se subdivide en naves y galerías abovedadas. Decidiste romper tu estructura circular en el conjunto del edificio asociando los capítulos a las funciones de los espacios específicos del museo. A través de ese trabajo muy elaborado de ocupación del espacio, ¿tratabas de provocar una relectura del espacio del CAPC o una reinterpretación de *Between the Frames: The Forum*?

**M.:** Es una reacción a la arquitectura y a la institución. Encontraba la institución del CAPC muy estructurada. Jean-Louis Froment, que entonces era el director, había concebido un museo muy organizado, con una colección permanente, salas de exposiciones temporales, biblioteca, espacio educativo, etc. Esos espacios correspondían aproximadamente a los capítulos ideados por mí. Hubiera podido poner el círculo en el espacio central (tenía libertad para hacer la instalación que quisiese) pero estimé que no me convenía, sobre todo desde el punto de vista de

los pisos superiores. Pensé que sería más interesante encuadrar cada capítulo en un espacio funcional de la institución. Así, los guías se mostraron en el departamento educativo; los críticos en la biblioteca; los medios de comunicación en la librería; las galerías en los espacios de exposiciones temporales; los museos en las colecciones permanentes. A los coleccionistas los ubiqué en las oficinas del personal porque a veces mantienen unos vínculos privilegiados que les permiten penetrar en «la trastienda», en el espacio más privado de la institución. Tuve que negociar ese emplazamiento porque me decían que aquel no era un espacio público de exposición, que era de carácter privado, y yo les respondí que los coleccionistas sí tenían siempre la posibilidad de entrar en aquellos espacios.

Fue, por tanto, el espacio muy construido del CAPC el que me hizo deconstruir el trabajo. En cambio, cuando trabajé en el Wexner, un edificio deconstruido creado por Peter Eisenman, realicé la estructura circular, que se integraba muy bien en el espacio y se resguardaba en él. Son los dos extremos de la interpretación: construido/deconstruido; deconstruido/construido. Y luego están, claro, las interpretaciones realizadas por otras personas.

### *Las interpretaciones*

**A.B.:** A lo largo de los años 2000 y 2001, en cuatro ocasiones, delegaste en terceras personas la concepción de la presentación de *Between the Frames: The Forum*. Siguiendo el modelo de la música, comparas esa delegación a la interpretación de una partitura. ¿Cuál crees que es la partitura de *Between the Frames: The Forum*?

**M.:** Esa comparación con la música no es del todo exacta. La he empleado en varias ocasiones porque me permite explicar más fácilmente la idea, aun sabiendo que se trata de modelos diferentes. La relación autor/intérprete, normal en la música,

no existe a priori en las artes visuales. Me parece que en *Between the Frames: The Forum* los vídeos constituyen el software de la instalación, y ese software interviene aquí a modo de partitura. Todos los intérpretes recibieron los vídeos, así como mi declaración sobre el proyecto, en la que explicaba cómo había trabajado. Pero no proporcioné ninguna instrucción en cuanto a la manera de realizar las interpretaciones. Di algunas indicaciones sobre mis propias concepciones de la presentación, y en concreto sobre la subdivisión en capítulos y sobre la gama de colores más bien subjetiva que había utilizado.

**A.B.:** Las cuatro personas que sucesivamente interpretaron la instalación procedían de disciplinas diferentes: un historiador del arte, un sociólogo, un filósofo y un economista, aunque tenían conocimientos del medio artístico. ¿Por qué elegiste esos campos del saber y esas actividades? ¿Por qué has dado preferencia a gente de la universidad (tres de ellos son profesores universitarios)?

**M.:** Pertener a la universidad no entraba dentro de mis criterios. Las gentes del campo de las ciencias sociales, de la historia del arte y de la filosofía a menudo acaban trabajando en instituciones de enseñanza. Son las disciplinas y las visiones del arte que ellas implican las que me importaban. En Luxemburgo fue la presencia de tantos bancos lo que motivó la elección de un economista.<sup>5</sup> También habría sido interesante tener una persona del área de las comunicaciones. Por otro lado, deseaba que esos intérpretes tomaran parte en el sistema del arte sin estar marcados por él, que estuviesen un poco alejados de ese sistema aunque participasen a la vez en él.

---

<sup>5</sup> La obra fue reinterpretada por un economista en el marco de la exposición colectiva *Audit*, Casino Luxembourg, Luxemburgo, 29 de septiembre - 2 de diciembre de 2001.

A.B.: ¿Y sería factible establecer un régimen de delegación sistemática y permanente para *Between the Frames: The Forum*? O dicho de otro modo: ¿concebirías que un museo adquiriese la obra de forma conceptual y que en cada exposición invitase a un nuevo intérprete para materializarla? ¿O prefieres por el contrario que las interpretaciones conserven un carácter experimental, y por lo tanto transitorio, en la vida de la obra?

M.: El MACBA ha adquirido los vídeos y mi interpretación, la estructura circular adaptada para la presentación en Barcelona a la que he agregado los diagramas preparatorios y la documentación de las restantes interpretaciones (los textos, las fotografías y los esquemas). La intención no es que el MACBA haga interpretar el trabajo por otra persona cada vez que quiera presentarlo. Presentará mi instalación. Lo cual no obsta para que pueda haber otras interpretaciones. Hay que mantener abiertas las cosas e iré decidiendo en función de las demandas y de las circunstancias. Actualmente hay una nueva interpretación en el Long Beach Museum of Art, el lugar donde comenzó el proyecto. Ha sido realizada por una investigadora y comisaria independiente austriaca, Doris Berger. El espíritu de todo este trabajo es la experimentación, más que la institucionalización.

A.B.: En la exposición *On Translation: The Audience*, presentada sucesivamente en Róterdam (1999), Montreal (2000-2001) y Berkeley (2001),<sup>6</sup> muestras tres instalaciones que los museos deben reactualizar: *Between the Frames: The Forum*, reinterpretada cada vez por una persona nueva,

---

<sup>6</sup> *On Translation: The Audience*, Witte de With, Center for Contemporary Art, Róterdam, 12 de septiembre - 7 de noviembre de 1999. *On Translation: le public*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montreal, 13 de octubre de 2000 - 7 de enero de 2001. *On Translation: The Audience*, Berkeley Art Museum, Universidad de California, Berkeley, 6 de febrero - 29 de abril de 2001.



*The Board Room* y *On Translation: The Audience*. En varias entrevistas que concediste a raíz de esa exposición diferenciabas tres formas de reactualización, correspondientes a cada una de las instalaciones: la reinterpretación, la reconstrucción y la recontextualización. ¿Cómo diferencias estas tres nociones?

M.: Para mis exposiciones he desarrollado un método de trabajo que atribuye responsabilidades importantes a los comisarios. Considero al comisario como el maestro de obra, el regidor de la exposición. A menudo comparto las responsabilidades del modo siguiente: desarrollo un proyecto nuevo y le pido al comisario que lo articule con trabajos anteriores y con el conjunto de la exposición. Así es como trabajé para la exposición *On Translation: The Audience*. En Róterdam, Bartomeu Marí, que era entonces el director del Witte de With, Center for Contemporary Art, eligió establecer un diálogo entre esas tres obras.

Para la instalación *The Board Room* yo hablaría de una reinstalación más que de una reconstrucción. Es un trabajo cerrado. La obra fue adquirida por el Musée des beaux-arts de Canadá; la han tomado y han reinstalado todos los elementos que la forman, sin tratar de reproducir el episodio original. Me parece más justo el término reinstalación en el caso de una obra cerrada.

*Between the Frames: The Forum* era igualmente un trabajo antiguo, pero fue reinterpretado con ocasión de esa exposición. Después de haberlo mostrado en varios museos según mis propios dispositivos, pensé que sería interesante experimentar con la manera en que se enseña, explorar nuevos modos de activarlo. Fue entonces cuando por primera vez se delegó su montaje en la exposición y se confió a Wouter de Nooy, un historiador del arte de Róterdam. Es decir que se trataba de reinterpretar la obra.

En cuanto al tercer término, recontextualización, no estoy seguro de que sea del todo acertado para hablar de la obra *On Translation: The Audience*, que era entonces un proyecto com-

pletamente nuevo. Se trataba de exponer durante un año unos trípticos fotográficos en lugares de paso de algunas instituciones culturales de la ciudad. Después, en el momento de la exposición, los trípticos se trasladaban al museo para ser expuestos allí. La cuestión que se planteaba era: ¿cómo presentar en las paredes del museo un trabajo que había «vivido» fuera de su recinto? No es lo mismo que desarrollar un proyecto para el espacio público. Es otro reto, bastante difícil, porque se trata de «relatar» en el museo lo que ha ocurrido en el exterior.

Las tres obras proceden de dispositivos complementarios. Los comisarios de los tres museos donde se presentó la muestra jugaron un papel muy importante en la articulación de la exposición y en la reactivación de las instalaciones porque conocen su espacio, a su público, su institución, y saben cómo incitar a una determinada lectura del trabajo.

**A.B.:** Me parece que interpelas al comisario de maneras muy diferentes, según las obras. Algunas veces le entregas muchísimas responsabilidades. En el caso de *Between the Frames: The Forum* lo colocas en una posición inusual porque debe estar muy atento a una propuesta de montaje que no es ni la tuya ni la suya, sino de una persona sin experiencia de trabajo curatorial.

**M.:** Todo depende de los proyectos. Quiero evitar cualquier regulación administrativa o burocrática del modo de mostrar mi trabajo. Cada proyecto propone nuevas experimentaciones. Nunca es la misma convención ni la misma regla. En los tres lugares de presentación de la exposición *On Translation: The Audience* las cosas sucedieron de forma muy diferente. Siempre es algo elástico.

Me siento totalmente responsable de un nuevo trabajo. Tengo la necesidad de experimentar por mí mismo una nueva obra para poder conocerla bien a fondo. Únicamente después puedo cederla. La idea de partitura que se entrega para ser

leída e interpretada, la delegación en otro, son medios para volver a poner las cosas en movimiento, para renovar las lecturas. La noción de contexto es esencial en este proceso de trabajo: la cultura, el lugar, la institución, permiten entregar las obras para leerlas de manera diferente.

**A.B.:** El dispositivo expositivo es una cuestión que has abordado en varios proyectos recientes, y según modalidades diferentes. En *On Translation: The Museum* pides a los comisarios que ideen un aparato de presentación capaz de sintetizar el conjunto de tus proyectos sobre la traducción. En *On Translation: Die Sammlung* expones los protocolos de montaje expositivo de distintos ejemplares de una misma obra, según la recomendación de los museos o de los particulares que son sus propietarios. Y en *Between the Frames: The Forum* recurras a «no especialistas de la exposición» para planificar la presentación de tu obra. ¿Ha acabado siendo el dispositivo «expositivo» o «curatorial» uno de tus campos principales de investigación? ¿Por qué?

**M.:** Pretendo mostrar la manera en que las instituciones interpretan las obras a través de sus dispositivos de exposición. Para *On Translation: Die Sammlung*, en Stuttgart,<sup>7</sup> pedí prestados ejemplares de una misma obra a distintas colecciones. Cada ejemplar vino de las instituciones propietarias con instrucciones de montaje diferentes, a pesar de tratarse de la misma obra: algunos se presentaban sobre una peana, otros no; algunos iban enmarcados con paspartús y otros no; algunos se exponían en sentido vertical y otros en horizontal, y así sucesivamente.

---

<sup>7</sup> *Muntadas. Protokolle*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 18 de junio - 10 de septiembre de 2006.

En una versión preliminar de la obra en Dortmund<sup>8</sup> presenté tres ejemplares de los trajes de fieltro de Beuys, prestados por instituciones diferentes. Uno debía exponerse en vitrina, otro fijado a la pared, y el tercero extendido horizontalmente. Esas modalidades de exhibición no respondían al deseo de los artistas, ya fallecidos, sino de las instituciones. No se trataba de diferencias demasiado importantes, pero aun así resultaban significativas.

*Los archivos*

**A.B.:** Has depositado en el MACBA los archivos de *Between the Frames: The Forum*. ¿De qué están compuestos?

**M.:** Siempre he querido distinguir entre la obra *Between the Frames: The Forum* y el material de base, es decir, las aproximadamente ciento cincuenta cintas de vídeo sin montar, cuyo lugar estaría en los archivos y que deberían ser accesibles al público para su consulta. Han sido digitalizadas por Stand By en Nueva York y el personal del MACBA las ha clasificado. No me opongo a la idea de que ese material pueda ser utilizado para hacer otro trabajo. No es algo que yo ande buscando, pero si alguien mostrase interés en hacerlo, sería muy receptivo. Las condiciones de utilización deberían fijarse con la institución. Una vez realicé una obra titulada *TVE: Primer intento* (1989) a partir de los archivos de la televisión oficial española y siempre he pensado que hubiera podido haber otras miradas acerca de esos documentos, un *Segundo* o un *Tercer intento*. Creo que deben activarse nuevos discursos partiendo de los archivos.

A esos archivos videográficos podría añadir además otros documentos como cartas y esquemas. Sin embargo, no quiero

---

<sup>8</sup> *Muntadas – On Translation: Das Museum*, Museum am Ostwall, Dortmund, 24 de mayo - 13 de julio de 2003.

producir una mitificación del trabajo. Creo que hay unos documentos esenciales que permiten comprender la manera que he tenido de trabajar, y que más allá se entra en un proceso de mitificación de la obra y del artista.

En el MACBA esos archivos se encuentran en el Centro de Estudios y Documentación. Es un edificio separado, justo enfrente del museo. La instalación, por su parte, se presenta en las salas del museo. Esa imagen de dos edificios frente a frente describe muy bien los dos registros de *Between the Frames: The Forum*: la creación de unos archivos que me han dado la posibilidad de hacer un trabajo.

**A.B.:** ¿Están incorporadas al espacio de la obra las fotografías de los dispositivos de presentación propuestos por los cuatro intérpretes?

**M.:** Sí, puesto que tienen relación con la interpretación de la obra. Se presentan en la sala, justo al lado de la instalación, de la manera más simple posible. Creo que el espacio del archivo está relacionado con el material de construcción de la obra y con su partitura –su software– y que el espacio de la obra tiene que ver con la interpretación de la instalación. La mía y la de los otros.

**A.B.:** ¿Hay tal vez algún aspecto que te parezca importante y que no hayamos tocado?

**M.:** Me gustaría insistir en la cuestión del tiempo. Suelo emprender proyectos sin saber cuánto van a tardar, y les concedo el tiempo necesario para completar el trabajo. Esta temporalidad me parece muy importante especialmente en un momento en que todo es muy rápido: nos dan tres meses para preparar una bienal, seis meses para una exposición. Le doy mucho valor a este concepto de proyecto que establece un modo de trabajar a largo plazo y que genera un dispositivo que estará listo cuando esté listo.