

Prólogo

Las veinte entrevistas que compila este libro son solo la punta del inmenso iceberg oral que Hans Ulrich Obrist viene recopilando desde mediados de los años 80, cuando estudiaba ciencias sociales y conoció a Alighiero Boetti y entendió que nada le interesaba más que hablar con artistas. De esa pasión relacional, casi más que de cualquier devoción por un objeto llamado “obra de arte”, nace sin duda el Obrist curador estrella, el hombre orquesta que desde principios de los 90 (tenía veintitrés años cuando convirtió la cocina de su casa en galería y ofreció su primer *vernissage*) hasta hoy lleva montadas más de 150 exposiciones en todo el mundo, ha estampado su firma en cientos de catálogos y revistas especializadas de arte y desde hace un par de años es codirector de exhibiciones y programas y director de proyectos internacionales de la Serpentine Gallery de Londres. La curaduría, en el caso de Obrist, quizá no sea, pues, sino la continuación de la conversación por otros medios, y el tramado de encuentros entre obras, prácticas, experiencias y artistas una especie de versión 3D, a escala global, de la verdadera escena en la que Obrist parece cristalizar la experiencia del arte contemporáneo (o al menos su *performance* predilecta): la escena de la *interlocución*.

Obrist no tiene paz. Ubicuo, hiperquinético, vive entre aeropuertos, ferias internacionales, coloquios, inauguraciones, concursos, un poco como la réplica elegante y relajada de ese

Wally que un juego inesperadamente en sincro con la época nos invitaba a localizar, siempre idéntico a sí mismo, en los contextos más disparatadamente diversos del presente. Y si Obrist, como Wally, no cambia, es reconocible siempre, es porque hay algo que no deja de hacer nunca, ni a diez mil metros de altura en un avión, ni en un túnel debajo del mar, ni en un taxi en medio de un atasco de tráfico, ni en el piso 70 de un rascacielos inteligente: conversar con artistas. Varias de las entrevistas que figuran en este volumen fueron hechas así, en tránsito, en los *settings* efímeros que ofrece el teatro de la vida artística contemporánea, y llevan impresa la huella de la inestabilidad, la zozobra, la impermanencia que a menudo anima las obras y las prácticas de los artistas con los que se encuentra a charlar.

Obrist siempre parece estar en algún *otro* lado, y siempre –como mínimo– en dos lugares a la vez, como si en vez de uno hubiera diez, cien, todo un tendal de pequeños Obrists de saco y camisa clara, impecables, como recién bañados, dispersándose por el mundo con la misión de activar alguna célula dormida o nueva de la experiencia artística, cámara en mano, grabador encendido, celular en alerta roja. Lo único que *permanece*, sin embargo, es la conversación: el único lugar *continuo* en un mapa que encuentra en la discontinuidad su lógica y su alimento. De hecho los proyectos conversacionales de Obrist son los más longevos, los que atraviesan incólumes todas las épocas: el *Interview Project*, que lleva más de dos mil horas de conversaciones grabadas con artistas, escritores, músicos, filósofos, científicos, ingenieros, suerte de archivo oral siempre en expansión, abierto a todo tipo de reconfiguraciones, o las *Conversation Series*, la colección de veintiún libros de entrevistas con artistas, a razón de uno por libro, que Obrist publica con el editor Walther König, pero también eventos como sus célebres Maratones, que, de Stuttgart a Pekín, pasando por Londres, se jactan de apilar medio centenar de entrevistas en un día y son ya un clásico de la *performance* conversacional de larga duración.

Sin duda Obrist no inventó la pólvora. El género conversación con artista es tan viejo como las vidas de Vasari (1542-1550), y la palabra “entrevista” (o su sombra arcaica) aparece ya en los *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666-88), del controlador general de carreteras y puentes Andre Félibien. El mismo Obrist cita como inspiración un *tête-à-tête* ineludible del arte del siglo XX, las conversaciones de David Sylvester con Francis Bacon. Podría haber citado también las de Pierre Cabanne con Marcel Duchamp, o algunos especímenes literarios del género, más excéntricos pero no menos influyentes, como las *Conversaciones con Kafka* de Gustav Janouch o los *Paseos con Robert Walser* de Carl Seelig (que a su vez citan las conversaciones de Goethe con Eckerman y las del doctor Johnson con su fiel amanuense Boswell). Las diferencias, con todo, saltan a la vista. Sylvester eligió a Bacon para quedarse con él, para volver a él tres veces, en una tentativa de extenuación que a Obrist, aun cuando vuelva a sus entrevistados, jamás se le pasaría por la cabeza emprender. Janouch y Kafka hablaban como si tuvieran todo el tiempo del mundo, todo el tiempo que Carl Seelig y Walser quizá tuvieron, en efecto, si por “mundo” aceptamos entender Herisau, la clínica psiquiátrica en la que Walser vivió encerrado los últimos veintitrés años de su vida. Obrist, en cambio, suele hablar con los artistas en coyunturas variables, casuales o vagamente apremiantes: entre vuelos, entre dos citas, entre compromisos mundanos. Sus entrevistados rara vez están en sus estudios, nunca en sus casas, o sus galerías, o cualquier lugar digno de ser llamado “propio”. Siempre están mezclados con la vida en alguna forma de intemperie, vienen de alguna parte o van a otra, algo los reclama, algo que se hace esperar demasiado los tiene pendientes. Esa exterioridad –esa urgencia extraña, *flexible*, tan ajena al clima envidiablemente relajado que suele imperar en las conversaciones– no es el único rasgo que hace de las charlas de Obrist el fenómeno hipercontemporáneo que son. Antes de llegar a

la forma libro, la última que les espera, y no necesariamente la más importante, las conversaciones de Obrist aparecen y circulan en una despreocupada promiscuidad de diarios, revistas, publicaciones *online*, reproduciéndose a través de medios, países, lenguas, y sufriendo en el camino todo tipo de alteraciones, reversiones, ediciones y adiciones, en un destino de *remix* tan impersonal, tan ligado a la lógica apropiacionista de los medios, que se vuelve casi imposible decidir cuál es el texto original (si es que hay uno), en qué lengua se escribió o habló (si es que hay una: los diálogos de Obrist suelen ser interlingüísticos), y cuándo fue la primera vez que se dio a leer.

Tal vez uno de los méritos más notables y paradójicos de Obrist sea haber conseguido revitalizar el género conversación de artista a los ojos de una comunidad, quizá de una generación, que tenía todo para desdeñarlo o ignorarlo y todo, sin duda, para descreer de la concepción del arte y el artista que presupone. Si las conversaciones de Obrist son cien por cien contemporáneas es sobre todo por la manera flagrante y hasta jovial, casi hedonista, en que ponen en escena el repliegue de la configuración *crítico/discurso crítico* (que fue dominante hasta los años 80), su reemplazo por la configuración *curador/conversación* (que prevalece a partir de los años 90), y el desalojo asombrosamente incruento de la *obra* (objeto de análisis, crítica, reflexión, y objeto dotado de cierta autonomía, al menos respecto de su autor) a manos de la figura (la personalidad, la vida, la intención) del *artista*, objeto de interés, de complicidad y hasta de mistificación, en la medida en que vuelve a ser el que tiene la última palabra sobre su trabajo. Muchos de los encantos que destilan las entrevistas de Obrist abonan, lo sepan o no, las iras o las nostalgias del bando de los desalojados. El carácter cooperativo de la charla, su índole casi de entrecasa, la desfachatez con que pasa del chisme al diagnóstico artístico o político, de la trivialidad privada a la discusión de programas estéticos ambiciosos o complejas problemáticas sociales, la falta de distancia entre los interlocutores, la puesta entre paréntesis de todo factor polémico en la conversación: todo lo que hace de estas

entrevistas un ejercicio de deriva discursiva feliz, inspirado, por momentos tan artístico como las obras a las que alude, es lo que al mismo tiempo pone en evidencia el eclipse radical de los valores que no hace tanto regían el juego del arte y decidían el prestigio o el descrédito de sus jugadores: distancia crítica, disenso, contestación, controversia, etc.

Y sin embargo, si hay algo que no falta en estas entrevistas es tonicidad. Solo que es el tipo de tonicidad que el pensamiento crítico más tiende a poner en duda: una tonicidad *fluida*, capaz de afirmar con intensidad, discriminar, cortar, disonar, discrepar –todo lo que la musculosa cultura crítica se arrogaba el privilegio de hacer– sin necesidad de chocar, crisparse, levantar la voz o reducir el mundo a esa osamenta de oposiciones binarias sin las cuales la cultura de la crítica suele sentirse perdida. Obrist es perspicaz y astuto pero no amnésico, y el buen humor, la alegría y el combo de entusiasmo y curiosidad con que lleva adelante sus entrevistas jamás se confunden con esos ejercicios de *tabula rasa* a los que nos tiene acostumbrados la arrogancia de un discurso sobre el arte que solo confía en su propio ensimismamiento en el presente. No en vano una de las preguntas a las que vuelve una y otra vez en este libro es la pregunta por la utopía, noción huérfana por excelencia, blanco fácil de todos los sarcasmos contemporáneos, que Obrist desempolva con una insistencia de mosca y, ante los artistas *a priori* más insensibles a sus hechizos (Jeff Koons, por ejemplo), nunca para celebrarla como ideologema *vintage* sino –suprema ironía– con un criterio cien por ciento pragmático, haciéndola trabajar en los contextos más hostiles, para activar y poner a prueba sus reservas de potencia. En ese sentido, la práctica conversacional de Obrist tiene poco que ver con la licuefacción de la crítica pura y dura y mucho con algunas de sus formas de supervivencia más excéntricas, más fértiles: por ejemplo, las entrevistas para televisión de Alexander Kluge, o los extraordinarios momentos conversacionales de películas como *Noticias de la antigüedad ideológica*, la “adaptación” de

Kluge de *El capital* de Marx, verdadera maratón ensayística (ocho horas) donde la figura del crítico, parasitando el imperativo comunicacional de la época, se vuelve máquina de interrogar, *punching ball* discursivo, *partenaire* intelectual, curador de pensamientos ajenos, imán, atractor, anfitrión de extranjeros indeseables.

Ya el *casting* de entrevistados de Obrist promete estímulos variados. Obrist, como se dice, habla con todos: íconos del arte conceptual de los años 60 y 70, militantes de los 90, pintores europeos *hardcore*, *performers* esotéricos, divos de la provocación sexual, *entrepreneurs* del mercado del arte, conceptualistas severos, activistas ambientales, escultores sin ley, paladines de la memoria... Eso no quiere decir que todos los artistas le gusten por igual, o lo interpielen del mismo modo, o tengan el mismo grado de pertinencia en el paisaje que Obrist se hace del arte contemporáneo. Quiere decir que todos son interesantes, que todos tienen algo que decir, que todos son relevantes en términos *comunicacionales* –términos hoy nada superfluos, desde el momento en que allí se juega mucho del *valor* actual de un artista–, y que si Obrist tiene alguna función, esa función es estar ahí y escucharlos, casi como si la suya fuera una disposición menos humana que mecánica, un poco como la máquina de registrar que Warhol (el Warhol de los *Diarios* y las *Time Capsules*, otro de los precursores de Obrist) siempre soñó con ser.

Pero Obrist es humano, quizá más que humano, y tiene eso que solo tienen los grandes conversadores: oído. Oído para afinar con y captar y transcribir el grano de la voz de sus entrevistados, su cadencia expresiva o argumentativa, los dobles o triples fondos que esconden cuando se ponen lacónicos o elocuentes, y transcribirla a menudo a la letra, aun a riesgo de caer –es el *karma* de los entrevistadores-etnógrafos, y también de sus traductores– en la desprolijidad, la redundancia o el anacoluto. Pero oído también, y sobre todo, para escuchar la marcha de la situación conversación, el acontecimiento conversación, y percibir todo lo que acecha en sus silencios, todo

lo que todavía tiene para dar, los rumbos que puede tomar, las inflexiones capaces de aligerarla (cuando se pone demasiado grave) o adensarla (cuando corre peligro de evaporarse). Esa perspicacia, Obrist la tiene también para pensarse a sí mismo en la situación, y decidir cuál de todas las máscaras que esconde en su ropero –Obrist el animador, el crítico, el investigador, el ratón de trastienda de galería, el *fundraiser*, el director de museo, el viajero superfrecuente– le conviene exhumar según el momento de la conversación, el *mood* del entrevistado o el rastro que sigue la entrevista. Y ahí Obrist es perverso y polimorfo: aunque declara entrevistar siempre sin guión, apoyándose apenas en una serie de preguntas sin orden que anota en un papel, sabe siempre cuándo asociar, cuándo matizar, cuándo sacar de la galera el dato, el antecedente o el ejemplo que desvíen la charla y la revitalicen, dónde desplegar todo su capital de crítico-curador y dónde callarlo, en qué circunstancias hacer de fanático atónito, de erudito sobrador, de exégeta, de confidente, de cómplice.

Entusiasmo y curiosidad: es cierto que la fórmula, sobre todo aplicada con el estilo de Obrist, a la vez confianzudo e impetuoso, está lejos de los protocolos críticos consensuales. Los críticos son fríos, clínicos, y solo levantan temperatura a la hora de tomar posición y romper lanzas, dos imperativos que Obrist, con su cintura pluralista y su formidable rango de maniobrabilidad, parece ignorar con sorprendente despreocupación. A esas dos cualidades habría que agregar una tercera: *proximidad*, que es el tipo de relación que suele ligar a Obrist con sus entrevistados. Es obvio que con Parreno, Abramović o Tiravanija lo une una relación previa, una complicidad (muchas veces generacional) que con Louise Bourgeois o Gerhard Richter brillan por su ausencia. Pero Obrist el preguntón quiere ser con todos lo mismo: de todos los otros posibles de un artista, el otro *más cercano*, un prójimo, una suerte de *caretaker* sagaz, exhaustivo pero nada complaciente, en el que el artista puede descansar pero sobre todo verse reflejado, y sorprenderse diciendo cosas que no esperaba decir, o descubrir

algo, o recordar, o mentir, o contradecirse, o simplemente descubrirse pensando. (Susan Sontag, conversadora viciosa, decía que conversaba para averiguar qué pensaba).

Puede que el factor mayéutico no neutralice del todo el factor proximidad; puede incluso que en el caso de Obrist sea uno de sus frutos más afortunados. Pero lo que desactiva, sin duda, es un efecto colateral bastante típico de la fórmula entusiasmo + curiosidad: el peligro *groupie*. (Pregunta al paso: así como el curador desalojó al crítico, ¿cuándo desalojará el *groupie* –ese talibán del interés formado en el paraíso de accesibilidad de la red– al curador, y también al espectador, al lector, al *amateur* de arte o de cualquier cosa?). Obrist podrá flirtear con la actitud *groupie*; podrá incluso citarla al reconstruir la escena primitiva de su encuentro con el mundo del arte, cuando “en 1986, yo tenía dieciocho años y Alighiero Boetti me dijo que podría dedicar mi vida a esto. Yo realmente creía que los artistas eran las personas más importantes del planeta, y quería ayudarlos y serles útil”. Pero, más que el fan, con sus compulsiones, su delirio de especificidad y su monomanía, el personaje que Obrist encarna cuando intercepta artistas es el del estudiante, con su juventud eterna y su vigor insomne y su anhelante virginidad intelectual: alguien que goza menos de los deberes hechos que de los que quedan por hacer, un ávido y, en más de un sentido, un romántico. No por azar la otra pregunta que escande estas conversaciones es la pregunta por los proyectos no realizados. Contracara de la pregunta por la utopía, la de los proyectos no realizados es romántica porque resucita una pasión muy siglo XVIII: la pasión por las ruinas. Pero Obrist, una vez más, no acude a las ruinas como quien peregrina a un santuario. Vuelve con la fruición de un arqueólogo que no ha pegado un ojo en toda la noche, frotándose las manos, paladeando ya la joya roma y un poco chamuscada que habrán de depararle los escombros: no el pasado, no, nunca el pasado, sino las formas sorprendentes del futuro.

ALAN PAULS