

SOBRE EL ARTE, LA CURADURÍA, LOS MUSEOS Y LAS BIENALES

Rosa Martínez

Después de estos dos días de reflexiones en los que se ha reflexionado críticamente sobre la figura del curador y sobre todo después del brillante análisis que ha hecho Olu, he pasado por un cierto estado de terror. Según él iba definiendo los roles del *curator* como burócrata, como explorador, como una persona con un egotístico sentido de su destino, yo me iba reconociendo en todos; pero como esta mañana no he podido asistir a una de las ponencias que me atraía más, ahora tengo ansiedad por saber si soy una curadora homeopática o no. Yo nunca desee conscientemente ser curadora, ha sido el destino el que me ha ido llevando a esta profesión. Después de estudiar Historia del Arte, empecé mi trabajo en el Programa educativo de la Obra social de “la Caixa”, una institución privada que a través de su obra social compensó las deficiencias culturales de los años del aislacionismo de la dictadura. Con un sentido de rebeldía propio de un cierto idealismo hispánico, nunca he querido estar ligada a ninguna institución y los diez años que estuve trabajando en la Caixa (1978-1988), siempre estuve como *freelance*. Esos diez años de experimentación pedagógica han sido muy positivos para mi práctica curatorial, pues contribuyeron a fundamentar mi rol como “traductora” que acerca mensajes al público.

En 1988 el Ayuntamiento de Barcelona me encargó la dirección de una bienal de arte joven. Para mí era un nuevo campo de experimentación, como generadora, como productora de un acontecimiento. Fue una bienal muy exitosa que reunió a más de 600 artistas de campos diversos (música, cine, artes plásticas, moda, etc.) en cada edición. Sin embargo cuando nuestros políticos decidieron hacer las Olimpiadas, en el año 92, estos certámenes de promoción del arte joven ya no les eran útiles a su imagen y la cancelaron. Yo decidí no quedarme en el Ayuntamiento sino seguir mi carrera como curadora independiente. Trabajé nuevamente con la Caixa, esta vez comisariando la Sala Montcada, el espacio destinado a los creadores experimentales. Poco después fui invitada a comisariar Manifiesta, una nueva bienal europea que se concebía como una bienal nómada, es decir, no como una bienal ligada a un lugar sino que cada dos años se celebraría en una ciudad europea diferente. Manifiesta se inició para repensar el sentido de Europa después de la caída del muro de Berlín y para establecer conexiones entre la Europa Occidental y la Europa Oriental. Trabajé con cuatro curadores: Víctor Misiano de Rusia, Hans Ulrich Obrist – que

es de todas partes –, Kataline Neray de Hungría, y Andrew Renton de Inglaterra. Ese trabajo en equipo me abrió muchas puertas para entender la realidad de Europa y también para aprender a compartir decisiones en la selección de artistas. A veces votamos por mayoría, otras veces admitimos las obsesiones personales y cada *curator* tenía derecho por lo menos a una, aunque esa disgustara a los otros. Respetamos esa forma de negociar la selección de artistas para articular ese primer evento que fue Manifiesta en Rotterdam en 1996. Ahora ya lleva cuatro ediciones y la próxima se va a celebrar en Frankfurt paralelamente a la Documenta.

Después de Manifiesta y de esta experiencia curatorial colectiva, me propusieron llevar la dirección artística de la Bienal de Estambul. Y ese ha sido para mí uno de los desafíos más grandes y más enriquecedores de toda mi vida profesional y personal, porque lo tuve que hacer sola y porque tuve la oportunidad de trabajar en una de las ciudades más maravillosas del planeta. Pude tomar la ciudad como un texto sobre el que escribir un discurso. Muchas veces he comparado las exposiciones y las relaciones con los artistas con historias de amor, y amor ha sido la primera palabra que ha utilizado Olu. Las historias de amor son encuentros con lugares, con personas, con identidades diferentes que cuando interaccionan se modifican mutuamente. Yo he sido modificada por los artistas y por las ciudades en las que he trabajado, que he tenido la suerte que hayan sido muchas y en muchos puntos del planeta. Entiendo el proceso de curaduría como un proceso de aprendizaje y de intercambio. Nunca he partido de pre-concepciones claras, sino que me he alimentado mucho de los artistas con los que he trabajado. He intentado que mi metodología sea dialógica, para encontrar un punto de conexión y de acuerdo con los artistas a partir de posiciones diferentes. He tenido muchas experiencias curatoriales colectivas, porque trabajé en Corea con Hou Han Ru y Yong Chung Lee; en Viena con Paulo Herkenhoff de Brasil y con Maaretta Yaukkuri de Finlandia. Me gusta mucho trabajar en equipo pero también me gusta trabajar sola porque ahí me sale todo el espíritu de individualismo español y puedo hacer lo que sueño, lo que quiero, lo que dudo. Hoy os voy a explicar dos proyectos individuales más importantes que he hecho hasta el momento: el de la Bienal de Estambul y el de la Bienal de Site Santa Fe en Nuevo México.

El *curator* ha de ser una persona flexible pero clara en sus decisiones pues tiene el poder de crear un mundo efímero. Una bienal dura un mes, dos meses. Yo llevo diez años trabajando en esa parte del “espectáculo” y de la industria cultural que son las bienales. En el contexto de mega circulación de ideas, de productos, de personas que caracteriza la era de la globalización, creo que hay dos líneas fundamentales de circulación. Unas son las que dirigen grandes corporaciones como el Guggenheim, que intentan colocar una serie de productos por todo el planeta. Es el fenómeno que se ha llamado “macdonaldización”. Responde a un nuevo imperialismo, a una forma de colonización a partir de un canon que se defiende como el mejor, detrás del cual hay innegables implicaciones económicas e ideológicas. Luego estamos una serie de personas que vamos como duendes saltarines intentando calmar nuestra propia ansiedad y la de algunas ciudades que quieren participar en ese discurso global, pero desde una perspectiva crítica y sin pagar esas cuotas tan altas que tienen que pagar a las grandes corporaciones. Yo

estoy participando de esa parte más discreta y sin pagar esas cuotas tan altas que tienen que pagar a las grandes corporaciones. Yo estoy participando de esa parte más discreta y más cuestionadora, y colaboro en ciudades que no son parte del *mainstream* pero que quieren articular a sus artistas en ese nuevo discurso global para sacarlo de la estética dualista de los espejos (el yo y el otro, el centro y la periferia) y situarlo en la multiforme y la polifacética estética de los prismas. Ahora os voy a pasar unas diapositivas de la Bienal de Estambul y de la Bienal de Santa Fe para que veáis si lo que digo se acerca a lo que hago y para que después eso sirva como debate.

La ciudad de Estambul es maravillosa; está entre dos continentes, Asia y Europa, y unida por dos puentes. El primer puente es una metáfora de la voluntad de conexión entre realidades distintas e inspiró la 5ª Bienal, junto a la idea de las puertas. Una de mis obsesiones siempre ha sido salir del espacio museológico, en el que las obras están protegidas y muy bien cuidadas, pero en el que se crea esa atmósfera casi religiosa de respeto, de distancia entre la obra y el espectador. Hay algunas ciudades en las que puede ser relativamente fácil trabajar en el contexto urbano, pero en Estambul, que tiene quince millones de habitantes, es muy complejo. Utilizamos el aeropuerto y las estaciones de tren, como símbolo de las puertas por las que circulan las identidades. Por la estación de tren de Haydarpaşa, que está en la parte asiática, la emigración agrícola y rural de las zonas más pobres de Turquía llega a la gran metrópoli que es Estambul. Desde esa estación, muchos emigrantes ven por primera vez la ciudad y hay una enorme serie de películas que refleja esa situación. Uno de los artistas a los que invité fue Cai Guo Qiang, que está acostumbrado a hacer proyectos de grandes dimensiones. Cuando hizo el primer viaje de investigación fue a los museos y encontró una miniatura con las huellas de los pies del profeta Mahoma. Propuso construir unas plataformas de madera con la forma de esos pies para conectar física y espiritualmente Asia y Europa. El *curator* tiene que responder al presupuesto que le da la institución y el artista se ha de adaptar a esas limitaciones así que, dado nuestro ínfimo presupuesto, Cai Guo Qiang tuvo que hacer realidad su idea de conectar las dos orillas (su proyecto se llamó *Both Shores*) sólo tirando piedrecitas de un lado al otro del Bósforo. Esas dos acciones tan simples, recordando los juegos infantiles, las filmó e instaló en la Iglesia de Santa Irene dos pantallas (que véis a izquierda y a derecha), con lo cual las piedras se cruzaban virtualmente en el ala este y oeste de la iglesia. Creó también una plataforma y una mesita en la que los espectadores construían aviones de papel. Él trabajaba mucho con la cultura china tradicional, con la pólvora, la papiroflexia. Las personas escribían un deseo en esos aviones y los tiraban hacia el ábside, conectando en un mismo eje lo humano y lo divino. Es decir, se unían virtualmente oriente y occidente, y lo humano y lo divino, algo que está muy presente en todo el trabajo de Cai Guo Qiang.

En Estambul no hay museo de arte contemporáneo y de hecho las bienales suelen proliferar en lugares donde las infraestructuras culturales todavía no están muy establecidas. Los espacios que utilizamos en esta bienal fueron espacios históricos como la Iglesia de Santa Irene o la Cisterna Yerbatan pero también hubo espacios civiles como el aeropuerto, las dos estaciones de tren y la Torre de la Doncella, situada en una islita que hay en medio del Bósforo. Hubo proyectos como esta enorme alfombra de pétalos de rosa cosidos con alfileres por

las manos de mujeres de todo Canadá. Esta alfombra, cuando se acabó la bienal, fue cortada y los espectadores se podían llevar un trozo. Fue ejemplo muy claro de cómo el arte puede ir más allá de la creación de un objeto fetiche y convertirse en un acto de entrega, de comunicación entre comunidades diferentes. La obra desapareció con la bienal pero quedó dispersa en casas de gente de Estambul.

Uno de los objetivos de todas las bienales que yo he comisariado ha sido mezclar artistas de diferentes generaciones, de diferentes países, de diferentes contextos culturales. La V Bienal de Estambul se celebró en el año de 1997, el mismo año que Harald Szeemann hizo la Bienal de Lyon, y que Catherine David hizo la Documenta de Kassel. En ambas el porcentaje de mujeres artistas era ínfimo. Yo muy conscientemente, incluí muchas artistas mujeres en Estambul porque creo que cuando uno va a un contexto, ha de analizarlo y ponerlo en cuestión. La cultura patriarcal y machista que hay en Turquía la he sufrido en mis propias carnes por ser mujer mediterránea y española y por venir de la influencia católica. Invité al 65% de mujeres artistas, e incluí como espacio expositivo la Librería para las Mujeres que había sido fundada en 1991 en Estambul. Esta es una obra de la artista china Lin Tian Miao, que se refiere a la sumisión femenina. Es una especie de cama nupcial con alfileres metálicos en el centro. Algunos artistas trataron el tema de la globalización y las fronteras. Michael von Hauswolff creó dos puertas en las dos estaciones de tren: en la del ala europea y en la del ala asiática y cuando la gente que llegaba a Estambul pasaba por esas puertas, si venían del área asiática se convertían en europeos porque era un “europeizador”. Cuando acaban de salir se les daba un certificado conforme habían devenido europeos. El *asianizer* te convertía en asiático. Hubo mucha gente que cogió su certificado y se fue a las comisarias de policía para ver si le daban el visado para Europa con más rapidez. Los arquitectos Diller & Scofidio instalaron, en el aeropuerto de Estambul, una serie de anuncios publicitarios que reproducían una cadena de hoteles falsos. *Inter Clone Hotel* exhibía diferentes hoteles en diferentes lugares del planeta demostrando cómo todo era estructuralmente igual y la supuesta identidad local quedaba reducida a la decoración de camas o los ornamentos del papel de la pared.

Uno de los espacios más maravillosos que se pueden utilizar es el de la Cisterna Yerbatan, que abastecía de agua a la ciudad de Estambul y que ahora es un monumento histórico visitado masivamente por los turistas. Ahí hizo una intervención la artista española Eulalia Valldosera, que trabajaba con los contenedores para fregar los platos de la casa y los utiliza proyectándolos con iluminación para crear esas inquietantes imágenes de los arquetipos, de la madre, de los fantasmas que a todos nos pueblan la cabeza. Eulalia está muy interesada por esa introspección psíquica y por las dependencias emocionales que se crean en el círculo familiar y en el círculo amoroso. Nikos Navridis es un artista que utiliza los globos como elemento que recoge la respiración humana y en el que se proyectan las emociones. En este performance, Egle Rakauskaite trabajaba el tema de la virginidad, de la pérdida del paraíso. Estas jóvenes que tenían 13 años estaban ligadas por las trenzas, y había un momento en que unas tijeras cortaban esos hilos que las unían las unas a las otras y quedaban abandonadas a su individualidad, a enfrentarse con el mundo. Louise Bourgeois sigue siendo todavía la más joven, la más radical, la más innovadora, es la diosa madre del arte del siglo XX y en Estambul exhibimos una de sus arañas.

Me parece que es importante que el curador cree con algunos artistas una relación de continuidad, de seguir su trabajo, y por eso hay algunos con los que he colaborado en más de una ocasión. Uno de los artistas que más me interesa es el turco Bülent Sangar. Él se utiliza a sí mismo y a la fotografía para crear puestas en escena donde reflexiona sobre los problemas de la sociedad en la que vive. Aquí hace referencia a la inmigración, al deseo de salir, de abandonar las condiciones de su país, pero también al miedo de tener que enfrentarse a lo desconocido. Es un viaje imaginario que hace sin salir del alféizar de la ventana de su casa. Despliega mapas, dispara, mira con miedo a través de las ventanas, y crea una narración que además se puede leer en dos líneas sintácticas diferentes: de izquierda a derecha, y de arriba abajo. A este artista lo invite también a la Bienal de Santa Fe con un trabajo que recogía el sentido de pérdida de lugar que se da cuando hay una inmigración tan fuerte como la que ha habido en Turquía. Los rituales de matar el cordero los hacen en contextos que no son los adecuados: al lado de las autopistas.

En Estambul quise hacer la Bienal total, y le di un título muy complejo, “On Life, Beauty, Translations and other Difficulties” / “Sobre la vida, la belleza, las traducciones y otras dificultades”. El concepto de “vida” aludía a la lucha constante por conectar las dos esferas: el arte y la vida. El de “belleza” se refería a la reemergencia en el discurso crítico contemporáneo del concepto de belleza que a través del arte de lo *abyecto* parecía haber desaparecido, a la vez que la belleza académica occidental era puesta en cuestión desde diferentes contextos culturales. Las “traducciones” hacían referencia a esa dificultad de comunicación que hay entre la obra y su receptor. Y hacían también referencia a la obra como texto, como lenguaje. Todo arte es lenguaje y por lo tanto se puede decodificar, pero también se ha de codificar y la obra ha de estar articulada de forma que sea comprensible por los espectadores. Las “dificultades” hacían referencia a los problemas que yo sabía que íbamos a pasar teniendo que trabajar en un contexto en el que no había infraestructuras y los medios eran mínimos. A pesar de estas dificultades la entrega de todo el equipo permitió hacer una bienal maravillosa. A Santa Fe, como decía, llevé a Bülent Sangar con esta obra que trata el tema del *desplazamiento*. Esto me lleva a pensar en el lugar que ocupa hoy el arte, en el lugar del curador en relación al artista y en relación a toda esa industria cultural mediática en la que estamos inmersos. Por eso el título que le di a la Bienal de Santa Fe fue: *Looking for a Place* (Buscando un lugar). Fue un contraste enorme pasar de una ciudad de quince millones de habitantes donde lo urbano está tan presente, es tan agobiante y el tráfico es caótico, a pasar a un lugar mítico y desértico de los Estados Unidos. La ciudad de Santa Fe sólo tiene 60 mil habitantes y tiene una inmigración del todo opuesta a la de Estambul. En Estambul son los habitantes de las zonas rurales lo que viajan a la gran metrópolis. En Santa Fe de Nuevo México es la genta más rica de Los Ángeles, de Nueva York, que va allí buscando una paz, un silencio, un paisaje que han perdido las grandes urbes, y se construyen mansiones que albergan unas colecciones increíbles de arte nativo y de arte contemporáneo. Una de las obras más maravillosas del siglo XX es, sin duda, el *Campo de los Relámpagos* de Walter de María. El *Campo de los Relámpagos* está absolutamente perdido en el paisaje, no hay ningún elemento humano, sólo los 600 polos metálicos que atraen

la electricidad del cielo de Nuevo México y que producen un espectáculo de la naturaleza: las tormentas de relámpagos. Hay una pequeña caseta donde los visitantes que van a ese lugar remoto pueden pasar la noche entre serpientes de cascabel, algún escorpión, otros animales y un sentido del tiempo que sólo se puede percibir ahí, porque la espera que se crea por el relámpago (que no llega la mayoría de las veces) crea un estado emocional sensitivo. El desierto de Nuevo México esconde también cosas temibles como el Laboratorio de los Álamos, donde se produjo la primera bomba atómica. En la Bienal me pareció importante tener en cuenta esa presencia de la naturaleza pero también de la ciencia y el gran poder de destrucción de la energía atómica. Por eso, y como parte de mi obsesión en romper las fronteras tradicionales que han encerrado el arte en esos compartimentos académicos de las disciplinas y extenderlo a otras esferas de la experiencia, me pareció adecuado invitar a un grupo “no artístico”: los activistas de Greenpeace. Desde mi punto de vista ellos continúan la tradición de escultura social de Beuys, es decir, a través de sus acciones transforman la conciencia de la gente sobre los problemas que el mundo está sufriendo. Ésta es una de las acciones que hicieron en Mallorca en la que denunciaban a un barco transportando materias nucleares. Hay referencias mitológicas a la lucha de David contra Goliat, o sea del pequeño contra el grande, del oprimido contra el opresor, etc., y a la lucha romántica del pequeño héroe contra los grandes monstruos. Algunas acciones de Greenpeace podrían parecer instalaciones porque consisten en la ubicación de algunos objetos en espacios públicos para crear un sentido, como ésta que hicieron en una central nuclear de Checoslovaquia. En esta otra imagen se ve cómo estaba instalada la exposición. A la entrada había la gran imagen del barco que parecía abalanzarse sobre los espectadores. A la derecha hay un pasillito que llevaba al espacio central de Site Santa Fe. En el suelo había un mapa de Mona Hatoum, la artista palestina afincada en Londres. Este mapa de Mona Hatoum está hecho de canicas. Cuando los espectadores pasaban alrededor de esa geografía tenían la sensación de que en cualquier momento se podía deshacer. La obra comunicaba la inestabilidad del mundo en que vivimos.

Shirin Neshat habla del miedo que Occidente tiene al Islam, de muchos estereotipos con los que nosotros identificamos al mundo islámico, de las relaciones entre los hombres y las mujeres, y de las divisiones en el uso del espacio público y privado. En Santa Fe utilizamos diez espacios fuera del edificio de la exposición principal y uno de ellos fue *parking* de Santa Fe, donde el artista de Bulgaria Galentin Gatev hizo esa especie de reconstrucción crítica de la importancia de la religión en su país. Los artistas Diller & Scofidio transformaron una habitación de este motel. A través de diferentes cámaras videográficas fueron filmando diferentes aspectos de la habitación. Las bolitas de suciedad que se forman debajo de la cama las filmaron en un plano muy corto y parecían los arbustos rodantes en las películas del Oeste. La idea era encontrar lo macro-sublime en lo micro-cotidiano. En la imagen que se ve en la televisión las goteras de suciedad de una de las paredes vueltas al revés parecían las torres del valle de la muerte, el valle de las catedrales de Estados Unidos, y creaban ese juego de interpretación que permitía encontrar la mitología fantástica del Oeste en un lugar que era más bien cutre y pobre. Otra de las intervenciones fue un cementerio, un lugar muy sucio y abandonado. Lo limpiamos para que el artista Michael von Hausswolff hiciera una intervención que, como veréis, no tiene nada que ver con la de las puertas que hizo en Estambul. En esa zona de Nuevo México muchos pintores han trabajado

sobre la abstracción espiritual. Hausswolff creó un campo de luz y lo llamó “monocromo rojo”; aludía a cómo la pintura se sale del caballete y ocupa otros lugares pero también había una reflexión implícita sobre la muerte de la pintura.

Como mujer, a veces una curadora es madre de los artistas, muchas veces amiga, facilitadora y compañera en la aventura pero a veces también es “dictadora”. Una de las artistas a las que puedo confesar que he contribuido a animar para salirse del formato estrecho de la tela y trabajar en el espacio público ha sido a la artista egipcia Ghada Amer. En sus pinturas abstractas borda motivos eróticos extraídos de revistas pornográficas para hombres. Hace una doble apropiación (o como ella dice, una doble sumisión); toma un campo tradicionalmente masculino: el de la pornografía femenina. En una de las terrazas del teatro romano de Sagunto (Valencia), hizo esta especie de pintura abstracta a lo Frank Stella usando flores y cactus, es decir, dos elementos que tienen una simbología sexual clarísima. Este fue el primer proyecto que hicimos juntas y desde entonces hemos trabajado casi cada año en un proyecto diferente, de lo cual me siento muy orgullosa. La invite en el 98 a Valencia, en el 99 a Santa fe, en el 2000 a Pusan, Corea, y en el 2001 a Barcelona. En Santa Fe había un parque absolutamente abandonado que limpiamos y humanizamos. Ghada instaló una serie de bancos y de señales verdes como las que hay en todos los parques y lo convirtió en un *Love Park*. En las señales ponía frases sacadas de diferentes fuentes (que nunca citó, porque no quería caer en la noción de autoría, porque esas ideas son parte de nuestro saber adquirido). Había una muy divertida que decía: *American feminism has a man problema*. Los bancos cortados en dos mitades y mirando en direcciones diferentes era una metáfora de la pareja enamorada que se cree que está unida, y que en realidad tiene dos mundos diferentes y a veces está mirando en dos direcciones contrarias.

Otro de los artistas que participó en Site Santa Fe fue Sergio Vega, con este diorama que reconstruía la mitología que sitúa el paraíso terrenal en América, y que fue representado en la pintura barroca a través de las referencias de los viajeros y exploradores. En este diorama puso loros disecados, plantas y también fragmentos de pinturas de Velázquez y Rubens, en los que aparecían elementos de ese supuesto paraíso terrenal. Sergio Vega sigue los textos de León Pineros, que en 1650 escribió un libro en Sevilla donde ubicaba el paraíso terrenal en el Mato Grosso brasileño. Esta mañana, cuando yo visitaba con todos los otros compañeros la exposición de constructivismo y abstracción latinoamericana, veía como conviven esas dos tendencias: la constructiva contemporánea abstracta y esa otra barroca, heredada de la religión, que no está bien vista en el *mainstream* occidental. El loro para Sergio Vega es una figura mítica porque dice que de todos los animales del paraíso es el único que ha conservado la capacidad de hablar, pero como nosotros ya hemos perdido el lenguaje del paraíso no podemos entender lo que nos dice. Las migraciones se ven siempre como un movimiento doloroso de pérdida de lugar, de identidad, de traslado a otra cultura, pero en el proyecto *Global Warming* Sergio Vega veía la emigración latinoamericana hacia el norte como algo muy positivo porque trae el calor, el color de otra cultura, la música, etc. Este proyecto lamentablemente no se pudo realizar en Barcelona, donde comisiarí tres intervenciones urbanas en el verano de 2001. Los loros llegaron pero luego no había presupuesto ni voluntad política de

realizarlo, por lo tanto están durmiendo como el arca perdida en un almacén municipal del Ayuntamiento. Ghada Amer intervino en la Rambla del Raval. El Raval es una zona muy deprimida social y económicamente. Es una zona de prostitución con mucha inmigración. Esta arteria urbana se ha abierto para higienizar esa zona y nos ofrecieron este lugar para hacer un proyecto. Ghada había leído en un libro de estadísticas una frase que la había impresionado mucho: *“Hoy el setenta por ciento de los pobres en el mundo son mujeres”*. Normalmente se evalúan las estadísticas económicas en función de la geopolítica (los países desarrollados *versus* el tercer mundo, etc.). Pero cuando se evalúan esas diferencias en función del sexo, se ve que el colectivo humano más empobrecido es el de las mujeres. Hay que volver a repensar el feminismo como estrategia política de defensa de la igualdad de derechos, y uno de los derechos es el económico, el de tener los mismo salarios que tienen los hombres y la misma posibilidad de acceso a la cultura y al poder. Supongo que a todas las mujeres nos pasa lo mismo, sobre todo si tenemos hijas. Yo soy egoísta y quiero para mi hija un mundo mejor. Por eso soy feminista. Ghada pensó esta intervención como un jardín donde pudieran jugar los niños, como una escultura en la que el público pudiera participar, lo cual llevó que al cabo de cinco días estuviera completamente destrozada. La frase no se podía leer entera de una vez y eso era una reflexión sobre como necesitamos una cierta distancia crítica para comprender la realidad. Bueno, aquí acabo mis diapositivas. ¿Por qué acabo aquí? Primero porque quería dejar este mensaje sobre el feminismo y sobre la necesidad de que los hombres nos ayuden a conseguir la igualdad, que es un proyecto de todos, y después porque el tercer artista al que invité a Barcelona fue un artista español que vive en México desde hace mucho tiempo y del que no voy a exhibir ninguna diapositiva porque creo que todo el mundo lo conoce suficientemente. Es un artista muy polémico, muy controvertido, que ha sido muy atacado. Pero yo, desde que recibí desde el Museo Rufino Tamayo un pequeño prospecto escrito por Taiyana Pimentel en el que describía cómo ese artista había encerrado 465 personas en una sala del museo, quise trabajar con él y le invité inmediatamente a otra bienal que hice en Limerick (Irlanda) en el 2000. Limerick es otro contexto periférico con la ansiedad por saber qué está pasando en el arte contemporáneo y por compartirlo con sus locales. Este tercer artista fue Santiago Sierra, quien en Barcelona realizó dos acciones diferentes. Una en el puerto de Barcelona encerrando veinte inmigrantes en la bodega de un barco durante una semana. Creó una gran polémica porque decían que era explotación. Los inmigrantes estaban tranquilamente en la bodega con un poco de calor, pero con agua fresca, jugando a las cartas, vendiéndose relojes los unos a los otros. Pero el complejo de culpa que la sociedad española tiene contra el trato que estamos dando a nuestros vecinos marroquíes, esa maquinaria diabólica y el deseo de echar a esos inmigrantes, todo eso estaba concentrado en esa pieza de Santiago Sierra. Para que veáis que yo “exploto” a los artistas y los hago trabajar muy, muy duro, Santiago Sierra participó simultáneamente en otra exposición, *Trans Sexual Express Barcelona 2001*. Esta muestra trata del sexo, que es como decir del poder, porque las relaciones sexuales tienen mucho que ver con el amor, pero también con el dominio de uno sobre otro. Santiago hizo aquí una acción en la que tuvo encerrada a una mujer durante tres horas diarias por 15.000 pesetas. La mujer estaba atada por el tobillo con unas cuerdas que

atravesaban el espacio expositivo y la ligaban a la arquitectura institucional. En la exposición *Trans Sexual Express* se exploran las relaciones de distribución del poder, algo que también está presente en la práctica curatorial. El *curator* se ve como una persona con autoridad, con poder de decidir, pero también está sometida a los poderes que le contratan, que muchas veces quieren utilizarlo no como un profesional autónomo de sus criterios, sino como una marioneta que cumpla los designios políticos. La lealtad con sus propias convicciones, el amor hacia el público que va a recibir esa exposición, y el respeto y el cuestionamiento crítico de los objetivos políticos, han de combinarse con los objetivos teóricos, intelectuales y artísticos que tenga el curador, para crear un evento que sea satisfactorio para las partes que están implicadas, pero que nunca lo sea totalmente. Yo no mido las bienales que he hecho por el éxito sino por el aprendizaje. En cada una de ellas hay una definición temporal y cuestionada del *rol* que un *curator* y específicamente un *curator* mujer puede y debe jugar en la escena global del arte contemporáneo.

Gracias.