

¿LABORATORIOS, DUDAS, UTOPIÁS CONCRETAS?

Hans Ulrich Obrist

Primero que nada me gustaría agradecer a los organizadores, particularmente a Ery Camara, por invitarme a hablar aquí.

Esta mañana estaba pensando sobre el primer mes del año 2002, por lo que se me ocurrió que dado que el año 2002 es un palíndromo, sería bueno empezar con dos palíndromos. Dos palíndromos. Primero, "OH CET'ECHO". El segundo palíndromo es de Guy Debord: "*in girum imus nocti et consumimur igni...*". Es el título en latín de su película y libro y significa "en la noche nos movemos en círculos y consumimos el fuego". También es una gran pieza de Cerith Wyn Evans. IN GIRUM IMUS NOCTI ET CONSUMIMUR IGNI... Pensé que sería agradable reunir tantos palíndromos como fuera posible a lo largo 2002, en forma evolutiva, y espero encontrar algunos aquí en México. Me gustaría dedicar esta ponencia a Francisco Varela, el científico chileno que murió el año pasado en Paris. Francisco Varela, quien es crucial en para el concepto de exposiciones que manejo y cuya obra es fundamental en función de lo que abordaré el día de hoy, que toca varios temas. Por un lado está la noción de investigación y producción del conocimiento con relación a las exposiciones. Esto básicamente se refiere a la capacidad de una exposición de producir formas alternativas de trabajar el conocimiento o distintas formas de trabajar con el conocimiento. Obviamente, tomo como punto de partida exposiciones como "*Inmatériaux*" que curó Lyotard para el Centro Georges Pompidou en los ochenta. Y, a partir de esto, pretendo plantear las nociones de investigación, no sólo en términos de crear espacios para esos momentos de investigación, sino, evidentemente, en función del "tiempo". Creo que todo tiene mucho que ver con el tiempo.

Segundo tema: la auto-organización. Hoy quiero explorar un poco los temas de auto-organización en función de la realización de exposiciones. Creo que es interesante plantear la auto-organización en el ámbito de la curaduría, naturalmente como un sistema abierto, no como un sistema cerrado. En este sentido, la auto-organización en la que se plantea que las exposiciones sean procesos que surgen de las bases hacia arriba que a la inversa. Estos son temas que quizá tengan que ver con que la exposición dispare procesos que van más allá de lo que inicialmente planteó.

Y todos estos temas de auto-organización han sido extremadamente importantes en el urbanismo y la arquitectura desde los sesenta. A partir de los años cincuenta, personas como los urbanistas visionarios Yona Friedman y Cedric Price reflexionaron sobre la situación de la arquitectura y el urbanismo. Pero, curiosamente, esta noción ha estado bastante ausente del discurso curatorial. Básicamente creo que es importante e interesante pensar en qué podría significar para la curaduría cuestionar la idea de que quizá curar una exposición ya no es la idea de imponer un plan maestro, sino simplemente la de disparar procesos de auto-organización o la de facilitar procesos de auto-organización. Para usar la definición de curaduría que dio SARAT MAHARAJ es una discusión reciente y que me gusta mucho, él dice que prefiere la definición del curador como un facilitador. También me gusta la de BLANCHOT, quien afirma que uno podría definir la curaduría como una conversación infinita (*une conversation infinie*).

Quizás otra definición de curaduría que resulta interesante en relación con esta idea del curador como un disparador, es la que dio a principios del siglo XX el crítico, historiador y curador (hacía muchas cosas) francés Félix Fénéon, quien definió la curaduría como una suerte de construcción de puentes peatonales que básicamente disparan diálogos entre gente involucrada en distintas actividades, artistas y otros, haciendo que surjan los diálogos no sólo entre ellos, sino también con otras personas, muchas comunidades. Creo que esta definición del puente peatonal también me parece interesante.

Ahora me gustaría hablar un poco más sobre la auto-organización, y después les daré algunos ejemplos de exposiciones en las que tanto esta idea de auto-organización, así como la de investigación, de investigación evolutiva, juegan cierto papel. De hecho esta mañana estaba pensando en qué clase de ejemplo de auto-organización me gustaría presentar y obviamente podría empezar con el nuevo científico Wolf Singer y su maravilloso texto sobre la auto-organización y la ciudad. También podría referirme a Pear Bak, el científico que escribió el libro *How Nature Works* en el que define la auto-organización. Pero después decidí que, por las limitaciones de tiempo, sólo citaré un poco de una introducción general a la auto-organización que está en el libro reciente de Steven Johnson llamado *Emergence*. Johnson empieza este libro sobre la auto-organización con una cita muy interesante de Lewis Thomas de 1973. En esta cita, hay cuatro puntos que me parecen interesantes con relación a las exposiciones:

Antes que nada, debemos preservar lo absoluto, lo predecible es muy relevante en función de las exposiciones actuales. Si la historia clásica de las exposiciones enfatizaba el orden y la estabilidad, creo que ahora podemos ver las fluctuaciones y la inestabilidad. Por ejemplo, si consideramos la física del no-equilibrio, uno encuentra cuatro nociones sobre los sistemas inestables y la dinámica de ambientes inestables. Creo que es interesante hablar de esto en función de la organización de una exposición que combine la incertidumbre y lo impredecible, con la organización de una exposición, lo que en sí mismo es una paradoja. En lugar de certidumbre, la exposición entonces expresa las posibilidades

de conectividad. Esto nos lleva a preguntas sobre el desplazamiento evolutivo y la vida continua de las exposiciones, por lo que esta idea también implica que una exposición no tiene que tener un principio claro y un fin claro a partir de su inicio.

Segundo punto: podemos reconocer el cambio, las realidades que suceden, toda esta idea de proceso, como algo que aparece a principios del siglo XX, con Alexander Dornier quien planteó que la exposición se refiere a un proceso y que este invariablemente confronta la idea de certidumbre.

En tercer lugar, está la idea de que una exposición tiene una “vida propia” y que como tal evoluciona.

Cuarto punto: el problema es que el flujo de información, el flujo en general, generalmente sólo corre en una dirección. Todos estamos obsesionados por la necesidad de alimentar información tan rápidamente como sea posible, pero no tenemos mecanismos sensores para obtener retroalimentación. Me parece que este es el meollo del asunto: no sólo plantear las exposiciones como sistemas dinámicos complejos sino como un sistema dinámico complejo con bandas de retroalimentación. Y, en este sentido, también es interesante releer algunas ideas cibernéticas de Heinz von Foerster. Asimismo, esto obviamente nos lleva a la noción de tiempo.

Así pues, tenemos que la idea de exposición, más que una noción de espacio, es la de una muestra inserta en el tiempo. Una exposición que realmente construye muchos distintos modelos de temporalidad que se resisten a las fuerzas homogeneizantes de la globalización. Eventualmente el curador desaparece y esto me parece una idea muy importante. Cuestionar la idea de un plan maestro obviamente también implica que uno cuestiona la idea del curador como quien marca el paso a lo largo del proceso, tal y como lo planteó Marcel Duchamp en su primera exposición en Estados Unidos. Quizá tengo que explicar esto un poco más: Duchamp fue invitado por el legendario curador Walter Hopps, que también era director del Museo Pasadena. Entrevisté a Hopps hace unos años sobre su práctica curatorial y me contó la maravillosa historia de que todos los días mientras instalaban su exposición, Duchamp le decía: “El curador no debería estorbar”. En mi opinión, éste sigue siendo un tema muy importante.

A partir de la auto-organización, uno obviamente podría referirse también a Peak Bar, a quien mencioné inicialmente, y a sus conceptos de auto-organización crítica: “En sistemas con muchos componentes existe la tendencia a evolucionar una forma de desequilibrio crítico en la que disturbios menores pueden llevar a eventos llamados avalanchas”. La idea de que una exposición eventualmente podría disparar algún tipo de efecto mariposa en un estilo Peak Bar, también me parece interesante.

Quizá podemos empezar con las diapositivas. Sólo quería mostrarles algunos ejemplos de exposición concretos, exposiciones a través del tiempo y del espacio, sistemas de aprendizaje abiertos con bandas de retroalimentación.

En primer lugar tenemos “Do-it”, que de hecho empezó en una discusión de café con Christian Boltanski y Bertrand Lavier, más o menos entre 1993 y 1994, cuando descubrimos un pequeño instructivo para una máquina de coser Singer (*machine à coudre*). Básicamente, el planteamiento era cómo podemos concebir una exposición a partir de partituras muy amplias e instrucciones y manuales, en la que no

organizaríamos en lo más mínimo la exposición, sólo publicaríamos un pequeño instructivo y de alguna manera la muestra se organizaría a sí misma. También podría suceder en cualquier momento y básicamente cualquier persona podría interpretar las partituras o instrucciones. A partir de la primera inauguración de “Do-it” en 1993, la lista de los artistas invitados nunca se ha cerrado. Cada vez que la exposición se lleva a cabo en una ciudad, implica una investigación local, involucra a curadores locales que de hecho desarrollan su propia lista de artistas, así es que ésta permanentemente crece y constituye un archivo de instrucciones, de manuales, que poco a poco se convierten en un libro y también en un sitio web. Sólo mostraré un ejemplo concreto de cómo se lleva a cabo en distintos momentos.

Estas son las instrucciones del artista Félix González Torres, y les mostraré algunos ejemplos de la pieza creada a partir de éstas. Este es la realización en Bogotá, en Crambrook en Estados Unidos, en París, en Bangkok, en Palo Alto, en Langenfurt, en Nantes, aquí nuevamente en Bangkok en otra versión. Así es que, básicamente, si quieren ver la realización más reciente de esta pieza de Félix González Torres, y muchos otros proyectos, como dijo Guillermo, actualmente están expuestas en el Museo Carrillo Gil en donde fue curada por Pamela Echeverría.

La versión en línea estará disponible en algunas semanas en e-flux (<http://www.e-flux.com>) como un nuevo proyecto desarrollado con instrucciones para uso doméstico y con una sección de archivo con entrevistas, etc., en las que puede seguirse la evolución de la exposición. Otra exposición en la que nosotros mismos cuestionábamos tanto las nociones de auto-organización como de investigación e investigación evolutiva, fue “Cities con the Move”. Esta idea de que, a lo largo de los noventa, y éste es un tema que no remite a lo práctico, cuando me pedían curar una exposición, frecuentemente tenía dos o tres años para prepararla. Tenía dos o tres años para investigar, trabajar en equipo y hacer que sucediera la muestra. A lo largo de los noventa, el tiempo de investigación para la mayoría de las exposiciones se redujo como a seis meses, a veces incluso cuatro o cinco meses. Así, con “Cities con the Move”, decidimos desarrollar una investigación que fuera evolucionando con la exposición. Esta exposición sería como una ciudad. No se trataba de una muestra que representara a las ciudades, sino una exposición como un espacio performativo, como una ciudad que hiciera referencia a la increíble dinámica de la arquitectura y el urbanismo en las ciudades asiáticas de los noventa. Empezó en Vienna con la exposición de Yung Ho Chang, un arquitecto chino que de hecho definió la exposición como un *chantier*/sitio de construcción. Esto significa que la exposición no era el resultado final, sino un sitio en construcción. Esto implica que la exposición en sí era una metáfora en la que la participación de cada artista, de cada arquitecto, era una suerte de zona autónoma temporal. Los artistas no fueron invitados a proponer proyectos finales, sino a plantear procesos que evolucionaran a lo largo de la itinerancia de la exposición a través de distintas ciudades. La muestra se alejaría del marco temporal, acercándose a los detalles. Pero, como pueden ver en este ejemplo, el mini Video Festival de Dominique González Foerster crecía en cada sede de la exposición. Lo mismo sucedió con todos los cientos de proyectos en la exposición que eran zonas autónomas temporales dentro de la exposición, lo que también significa que el curador no necesariamente tenía control sobre la lista total de artistas.

¿INVITAR A INVITAR A INVITAR? LA CADENA ES HERMOSA

“Mutations”, el siguiente proyecto, salió directamente de “Cities on the Move” (Guillermo también lo mencionó en la introducción) y es una exposición que curé con Rem Koolhaas, Sandford Kwinter y Stefano Boeri. De hecho, tratamos de definir esta exposición como una investigación sobre las mutaciones de la ciudad que básicamente incluía el módulo de investigación de Harvard de Rem Koolhaas, EUE (que no significa Estados Unidos de Europa, sino Estados Inciertos de Europa) de Stefano Boeri, una investigación sobre América por Sanford Kwinter, así como mi investigación que era sobre rumores y el sonido de la ciudad.

Así es que, en contraposición a “Cities on the Move”, que era una investigación interdisciplinaria de dos o tres años en torno a la cultura visual de ciudades, “Mutations” nuevamente se planteó en una investigación de dos o tres años, pero ahora sobre la ciudad invisible. Para ello, básicamente invité a artistas, arquitectos y todo tipo de profesionistas a presentar proyectos que registraran los sonidos de las ciudades, lo que afecta el sonido ciudadano, el ruido urbano y, en la segunda parte también sobre los rumores y la idea de contaminación y distribución de éstos por la ciudad.

Como dice el compositor Justin Bennet, estas dos cosas obviamente están muy relacionadas, los rumores y el ruido, los rumores y la ciudad sonora. En el trabajo de Bennet, el rumor constituye el ruido de fondo o ambiental de la ciudad. “Uno puede escuchar esto mejor en un edificio alto o en un parque desde el que se ve la ciudad. El sonido de la calle abajo y el área que lo rodea se graban a través de un micrófono en movimiento. La grabación explora las diversas resonancias de diversos espacios” y Bennet básicamente describe cómo graba los sonidos en la ciudad. Y, poco a poco, por medio de la participación de distintos artistas, la exposición se convirtió en un creciente archivo sonoro de la ciudad.

La siguiente transparencia muestra la presentación del proyecto del rumor urbano en TN PROBE en Tokio, diseñado por Kazuyo Sejima. Los visitantes fueron invitados a agregar rumores sobre la ciudad, algo que particularmente en Tokio, una ciudad de rumores, se convirtió en una actividad febril. Aquí se ve la presentación de los artistas, de sus proyectos de ciudad sónica, en un espacio más o menos sónico. Y aquí vemos la instalación de Estados Inciertos de Europa de Stefano Boeri y el Proyecto Harvard de Rem Koolhaas. Ambos son proyectos ejemplares de la investigación transdisciplinaria y de la colaboración entre investigadores y alumnos en la que todos son co-actores del proyecto.

“Laboratorium”. Unas cuantas palabras sobre “Laboratorium”. Me parece que, de alguna manera, como ya mencioné para “Mutations” y también sobre “Cities on the Move”, estamos ante la idea de exposición como proyecto permanente de investigación. Estas exposiciones son como sistemas de aprendizaje, que es algo que también fue importante en “Laboratorium”, que curamos Bárbara Vandelinden y yo en Bélgica. Para esta exposición nos reunimos el científico Luc Stills, el artista y filósofo e historiador de la ciencia Carsten Hoeller, y los artistas Bruno

Latour y Mat Mullican en un *“think tank”* y, a través de la lluvia de ideas, desarrollamos una exposición que cuestionaría o básicamente haría visible los laboratorios de distintos artistas y arquitectos y científicos por medio de mesas, experimentos de mesa, por decirlo de alguna manera. En la exposición había cientos de mesas con diversos experimentos, días de discusiones de laboratorio abiertas y una máquina de libro por Bruce Mau. Así es que, en principio, todo era cuestión de proceso y se refería al significado del laboratorio, así como el de las mutaciones actuales al espacio del trabajo del científico y al estudio del artista, etc. y éste también es un proyecto que aún no ha terminado y que ahora pasará a una segunda fase y desarrollará una nueva forma de experimentos de mesa. Esta etapa se plantea en cercana colaboración con Bruno Latour que le hace la pregunta a distintos profesionistas y replantea el experimento en público. Toda esta cuestión de exhibición y producción de conocimiento también nos llevó a un par de proyectos en los que últimamente abandonaríamos la exposición por completo. Y, de estos proyectos no tengo diapositivas porque no existen, aunque de cualquier forma quiero mencionarlos: de hecho se trata de descansos para tomar café. La idea es que se invita a gente a participar en una conferencia, pero de hecho esta no sucede y lo que hay es un descanso para el café continuo, una lluvia de ideas. Y estos fueron proyectos que realicé a partir de 1995 y que son parte de toda una serie de proyectos que estoy realizando.

Uno de ellos se llamó *“Arte y cerebro”*. El contexto era una universidad en Alemania dentro del laboratorio de un científico. Otro proyecto fue *“Bridge the Gap”*, que Guillermo también mencionó en la presentación y que realicé el año pasado en CCA, Kitakyushu. Fue una co-curaduría con Akiko Miyake bajo la dirección de Nogu Nakamura. A *“Bridge the Gap”* invitamos a artistas, arquitectos y científicos a una semana en Kitakyushu para participar en un descanso de café muy, muy largo. Esta idea también la maneja Carsten Hoeller, quien enfatiza la importancia de los momentos en los que dejamos de producir, en los que inyectamos un momento de duda, y que son muy importantes en términos de dichos proyectos ya que, por así decirlo, todo puede suceder porque nada tiene que suceder. Y otro proyecto en esta dirección es el seminario que actualmente estoy haciendo con Stefano Boeri y Molly Nesbit en la Universidad de Venecia, que es el proyecto veneciano *“Utopía”*. El proyecto continuará en 2003 con una exposición que Molly Nesbit y yo co-curamos junto con Rirkrit Tiravanija. El tema es la utopía. Hemos entrevistado artistas, arquitectos, urbanistas, escritores y filósofos de todo el mundo sobre la pregunta de la utopía, y la primera parte del seminario consiste en ver en video dichas entrevistas que muestran la urgencia y actualidad de este tópico en las prácticas actuales. En una presentación paralela y conferencias, habrá una introducción teórica al tema.

Mostramos algunas de las formas en que se puede cerrar el abismo entre lo imaginable y lo real, algunas de las formas en las que presentan las nuevas posibilidades y la esperanza. La esperanza nos lleva a Ernst Bloch y a su principio de la esperanza. Durante un debate con Theodor Adorno en 1964, Ernst Bloch, orillado a expresar su postura ante la utopía, se mantuvo firme en su experiencia actual. Dijo que la utopía podía

ser invocada siempre que uno viera que “algo estaba faltando”. La utopía en sí misma se ha convertido en algo menos y más claro, así que uno podría decir que ha desaparecido, que en sí misma se ha convertido en un no-lugar, en retórica vacía, cuando mucho, en la isla desierta del cliché.

El último punto que quiero plantear es cuál es el significado de todo esto en términos del museo, y obviamente, como mi principal ocupación es mi trabajo como curador en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de París, constantemente me pregunto cómo pueden reflejarse estos distintos experimentos dentro de la práctica museística, que es muy lenta y en la que además es difícil cambiar las reglas del juego. Quizá les puedo dar unos cuantos ejemplos recientes. Una posibilidad que siempre pensé fue insertar laboratorios a los museos más grandes. Para ello planteamos “Migrateurs” desde 1993, que de hecho es un laboratorio muy pequeño para artistas que puedan emigrar en el edificio. Es como un microlaboratorio inserto en la institución grande, quizá como un pequeño disturbio. Pero obviamente también es interesante preguntarse qué puede significar su relación con exposiciones más grandes que hemos propuesto, tales como “Life/Live” o “Nuit Blanche” o más recientemente “Traversees/Crossings” o “Urgent Painting” que curé con Laurence Bodsse y en la que todo tiene que ver con temas y paradojas de la organización y la autoorganización en forma más general.

La situación en un museo es compleja. Cuando tratamos de descifrar cómo abordar esta complejidad, es importante no reducir nuestras reflexiones a un solo modelo, sino estudiar varios, incluyendo los históricos y también los contemporáneos que han asumido un enfoque experimental hacia esta complejidad. Toni Negri y Michael Hardt han mostrado que la verdadera amenaza en relación con la creciente globalización es la homogeneización en todas las áreas de la vida. Para los museos esto significa que el concepto de la multiplicidad, de la pluralidad, debería ser prioritario. La postura teórica del escritor Edouard Glissant en este sentido es interesante. Él concibe al museo como un archipiélago. Los nuevos museos que han abierto en años recientes son más como continentes que como archipiélagos. Pero me parece que es una idea muy interesante pensar en el museo del futuro como un archipiélago. La idea implícita del tiempo no lineal en este concepto, la coexistencia de varias zonas de tiempo, naturalmente, también permitirían una gran variedad de zonas de contacto. El museo como una zona de contacto recíproca, como James Clifford la llamó, adoptaría ciertos acentos y mediaría entre el museo y la ciudad. En ese sentido, la comparación entre las grandes exposiciones y los museos es muy buena. Estas exposiciones han demostrado cómo las paredes pueden hacerse porosas, cómo el museo puede ser la ciudad y la ciudad el museo. Los museos del siglo XXI no deberían definirse como entidades autocontenidas sino que deberían permitir encuentros en cualquier momento. Para Edouard Glissant, hoy los museos enfrentan el reto de proporcionar nuevos espacios y nuevas temporalidades para lograr una mundialidad que contrarreste la estandarización mundial.

Cuando se trata de crear nuevos espacios y nuevas temporalidades, emergen nuevas afiliaciones entre exposiciones y entre museos. Una característica de estas afiliaciones es que ya no son determinadas puramente por principios económicos y pragmáticos, sino por la solidaridad y las situaciones dirigidas a reunir al número más amplio posible de modelos sin hacer que se conformen unos a otros. Y esto no es cuestión del museo, sino también del arte y de la forma en la que se trascienden los conceptos genéricos o las clasificaciones. Es importante explorar cómo pueden pensarse las grandes instituciones, no como espacios homogéneos, sino como sitios que satisfagan una diversidad de condiciones para que, por así decirlo, puedan albergar en una misma institución al cubo blanco, a un laboratorio y a un espacio íntimo para conversaciones.

La manía de eventos debe detenerse para generar situaciones que estén abiertas a espacios interesantes que se unan, que aborden desde la aceleración hasta la desaceleración, que estén entre el ruido y el silencio.

Muchas gracias por su atención.