

Formado en ciencias económicas y políticas, Hans Ulrich Obrist (Zurich, Suiza, 1968), describió un giro muy particular hacia el arte cuando a principios de los 90 fundó el Museo Robert Walser. Desde entonces su carrera como comisario ha experimentado una evolución que oscila entre el nomadismo de sus primeros años, en los que prácticamente recorrió el mundo realizando incontables exposiciones, y la institucionalización experimentada a partir del año 2000, tras aceptar el cargo de conservador en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. En la actualidad es co-director de la Serpentine Gallery londinense.

Durante los 90, hablabas de tu propia experiencia como comisario en términos de "una existencia nómada", "un viaje permanente", y una labor de " investigación continua". ¿Es todavía posible utilizar estos términos una década después? ¿Cómo es posible compatibilizar este tránsito permanente con la asistencia a un master de comisariado, algo que es probablemente un modelo reciente pero muy extendido? ¿Cómo valoras el incremento de estos estudios, y programas, el boom de las "Academias", y el interés que han despertado en los últimos tiempos?

Durante los años 90, se puede decir que mi propia trayectoria consistía en moverme continuamente, casi de forma permanente los 365 días del año... En este periodo y contexto concreto me resultaba de máximo interés la investigación que podía ser realizada a través de las "visitas continuas", las discusiones, los intercambios, y el diálogo con los artistas. Viajar estaba asociado al hecho y la necesidad de incrementar el diálogo con los otros, de experimentar, de generar nuevas vías de trabajo. De establecer conexiones con la polifonía de voces, de espacios y centros que desarrollaban diversas propuestas alejadas de los núcleos "tradicionales" del arte y el mercado. Indagar en los nuevos "centros" que se estaban formando, que era necesario crear; Rusia, Japón... Por primera vez, se empezaban a tener en cuenta lugares que no habían sido centros privilegiados del arte. Lugares que no eran ni Nueva York, ni París, ni Londres, las ciudades que de forma intermitente, habían sido los centros hegemónicos... Pero no sólo se trataba de "comisariar" en espacios diversos, también en una labor en el tiempo de la propia exposición (...). En este sentido puedo decir que no se trataba de algo relacionado con el exotismo, sino de una necesidad real que vino dada por un contexto capaz de reinventarse de una manera inesperada...

En el año 2000 esta situación varió al entrar a formar parte del Museo de arte Moderno de la Villa de París, un emplazamiento regular. Durante el periodo de los años que van del 2000 al 2006 paso a formar parte de un espacio concreto, y comienzo a programar distintas exposiciones monográficas de artistas como Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno u Olafur Eliasson. Actualmente soy co-director de la Serpentine Gallery en Londres. Y lo cierto es que el hecho de continuar en un espacio "regular" requiere de una concentración que sólo me permite realizar estos movimientos -e investigaciones- los fines de semana...

Por otro lado, creo que es interesante analizar el incremento de los estudios de comisariado, todavía una disciplina nueva y en proceso de desarrollo. Pero también señalar que considero que siempre hay que acercarse a ellos desde un punto de vista positivo, precisamente porque todavía queda mucho por hacer, y éste es uno de los modos posibles. Los modelos y opciones son diversas; desde el Goldsmith de Londres a De Appel, pasando por el Bard College. Cuando hablamos de teoría sobre la exposición, de su Historia y su literatura, nos enfrentamos con un gran déficit, casi una amnesia perma-

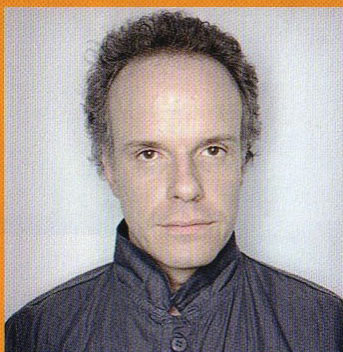
mente. Retomando algo que apuntabas en la pregunta inicial acerca de la creación de modelos, me parece importante señalar que es precisamente este hecho, su práctica inexistencia y la urgencia de una investigación activa en torno a la Literatura de la exposición, lo que probablemente haya impulsado el que durante la década de los 90 la práctica de los comisarios y artistas se haya fijado en periodos concretos como los de los 60 y 70, y en las prácticas de las vanguardias. Es inmensa la literatura y teoría sobre exposiciones que aún no ha sido estudiada, revisada, o tan siquiera traducida: Harald Szeemann, Alexander Dörner, Sandberg... Queda mucho por hacer.

Siegelaub se preguntaba en una entrevista reciente si las nuevas estrategias de producción, pero también de exhibición, están relacionadas con una capacidad de "ruptura" como valor en sí mismo, y si muchas de las prácticas que en décadas anteriores venían dadas por la necesidad concreta no han pasado a convertirse en "estrategia imprescindible". ¿Casi un efecto de neutralización? Yendo un poco más allá, incluso el comenzar un proyecto "a partir de una conversación mantenida con un artista"... algo que surgió en algunos de tus proyectos en los 90 -Bertrand Lavier, Fischli & Weiss, Boltanski-, ¿se ha podido convertir en una fórmula una década después...?

Probablemente éste hecho sea una consecuencia directa de lo que mencionaba anteriormente. Porque si el interés generado en los 90 por las vanguardias y por las prácticas de los 60 y 70 vino dada como reacción frente a un déficit real, como un signo de atención y necesaria revisión de la historia, de no olvidar y de recuperar la memoria, lo cierto es que una de las cosas que se desprenden precisamente de esas prácticas históricas, de esas experiencias, es la inexistencia de un modelo único. El hecho es que cada proyecto venga determinado por una experiencia y esté relacionado con una situación específica... No existe una escuela única, es un proceso de reinención continua, en movimiento, que trata de lo inesperado y de que nada es predecible -afortunadamente.

¿Próximos proyectos?

Entre ellos; *URP Unreleased Projects*, la Agencia para Proyectos No Realizados. Una propuesta que recoge cientos de proyectos de artistas, arquitectos, diseñadores..., que nunca se materializaron o no resultaron visibles. *URP* lo llevo a cabo junto a: Julia Peyton-Jones, directora de la Serpentine Gallery, el New Social Research de *e-flux*, iniciado por Julieta Aranda y Anton Vidokle; o Liam Gillick, que ha diseñado el logotipo. Asimismo estoy trabajando en el Pabellón que ha diseñado Rem Koolhaas para la Serpentine Gallery, una estructura ovalada, flotante, realizada en un material traslúcido y que provoca una imagen "borrosa"; la próxima muestra individual de Thomas Demand; un maratón de entrevistas durante 24 horas, *24hours London Interview Marathon*; o el proyecto que llevaré a cabo durante 2007 en Granada...



Entrevista con Hans Ulrich Obrist

No existe una escuela única, es un proceso de reinención continua

Beatriz Herráez