

## ***Javier Uriarte***, 2018

Video 3840 x 2160 p 4K a 30fps.  
Duración: 1h 54 min 30s  
Voz en off: Laura Gutiérrez  
Actor: Javier Uriarte.

Partiendo de una entrevista en formato escrito (la entrevista me la realizó Laura Gutiérrez a través de correos electrónicos), se ha pasado a una entrevista en formato hablado, grabada en vídeo. Con la voz en off de Laura para las preguntas y con la interpretación de un actor (Javier Uriarte), para mis respuestas. El video comienza con un plano corto, donde aparece una silla vacía situada en un escenario negro junto con un taburete negro con algunos objetos encima, unos segundos después aparece Javier, se coloca el micrófono y se sienta, seguidamente Laura hace la introducción y da comienzo la entrevista. Cuando esta se termina, Javier le da las gracias, se quita el micrófono y se marcha, dejando la escena de nuevo vacía.

El vídeo se proyecta en bucle.

El título Javier Uriarte, 2018, es el nombre del actor. El nombre del actor es dado a la obra para hacer referencia a la subjetividad del interprete.

## ***Javier Uriarte***, 2018

Video 3840 x 2160 p 4K a 30fps.  
Duration: 1h 54 min 30s  
Voice-over: Laura Gutiérrez  
Actor: Javier Uriarte.

Starting from an interview in written format (the interview was conducted by Laura Gutiérrez through e-mails), it has been changed to an interview in spoken format, recorded on video. With Laura's voice-over for the questions and with the interpretation of an actor (Javier Uriarte) for my answers. The video begins with a short shot, where an empty chair appears on a black stage with a black stool with some objects on it, a few seconds later Javier appears, puts on the microphone and sits down, then Laura introduces herself and the interview begins. When the interview is over, Javier thanks her, takes off the microphone and leaves, leaving the stage empty again.

The video is projected in a loop.

The title Javier Uriarte, 2018, is the name of the actor. The name of the actor is given to the work to refer to the subjectivity of the performer.

**Javier Uriarte**, 2018

Texto de la entrevista.

Hola Rafa, tenemos entre manos un proyecto que creo nos hace mucha ilusión a los dos. Ha pasado mucho tiempo desde nuestro último trabajo juntos, si bien es verdad que siempre hemos seguido manteniendo contacto y de alguna manera no nos hemos perdido de vista.

En este caso el proyecto tiene como contenedor un marco incomparable, la Capilla del Museo Barjola en Gijón, es un sitio que, bajo mi punto de vista, rezuma magia, invita a la creación, a la reflexión, a la interacción, estando dentro de sus paredes tienes la sensación de abrazar la intemporalidad; por lo tanto vamos a comenzar este diálogo o comenzaremos este diálogo, que será una parte más del proyecto, de una forma atemporal como si estuviéramos un día cualquiera en una de nuestras frecuentes charlas, en las cuales intercambiábamos opiniones y de vez en cuando, acuérdate, defendíamos apasionadamente puntos de vista opuestos, cuestión esta imprescindible, creo, para avanzar y crecer en este mundo tan complejo en el que nos movemos, el ARTE, sí con mayúsculas.

**Laura:**

¿Qué opinas sobre el espacio ARTE?, o quizás mejor debería preguntar, ¿crees que existe un espacio ARTE?

¿El espacio ARTE para mí es un no lugar, no sé si coincides conmigo en esto, me gustaría saber si es así, de no coincidir o incluso coincidiendo, podrías definirlo?

Por cierto, te propongo trabajar siempre sobre este mismo documento al que le iremos dando numeración sucesiva según nos lo vayamos reenviando. ¿Te parece bien?, al final decidiremos si editamos lo que tengamos o mostramos el bruto, tal cual, en el catálogo.

Bueno conozco bastante bien todos tus proyectos, incluso te diría que algunos los conozco muy, muy bien, siempre has trabajado con una base conceptual y teórica muy analizada y tratando de ir un punto más allá de la primera impresión que el espectador podía extraer de tu obra, intentando atraparlo e incluirlo en la pieza, en esta ocasión tengo la sensación de que das una vuelta de tuerca más, incluyes piezas crípticas que no se ven o se visualizan de manera parcial, coincides con mi percepción?

Este ir más allá parece que puede buscar un mayor esfuerzo del espectador, ¿quieres qué investigue en los hechos?, el espectador digo, ¿esperas que se implique en el proceso de creación?, ¿o te interesa crear un espacio de ARTE común entre el espectador y tú?

**Rafa:**

Bueno, planteas una serie de preguntas muy complejas, que requerirían unas respuestas muy amplias. Tratare de concretarlas en la medida de lo posible y seguro que a lo largo de este diálogo iremos ampliando estas cuestiones más a fondo.

Para entender la lógica del arte hay que coincidir, y ese "coincidir" podría aludir metafóricamente a un espacio mental, coincidir en el conocimiento de una serie de conceptos que han ido evolucionando y enriqueciéndose desde el origen de las pinturas rupestres hasta nuestros días. En el arte existen unos códigos, unos parámetros que nos engloban a todos los que nos interesamos por él. Todas las personas que se acercan al arte forman parte de él. Las personas que lo constituyen, que lo viven, que lo experimentan, en cualquiera de las múltiples facetas desde las que se puede habitar. Los artistas, espectadores, comisarios, directores de museos, críticos, galeristas, coleccionistas, guías, montadores, vigilantes..., todos estos agentes demarcarían los límites del espacio del arte, al que aludes.

Sí, el concepto es central en mi acercamiento al arte, el concepto es o debería ser entendido y analizado también como algo estético. En mi trabajo parto siempre de una idea que luego puede o no evolucionar. Sin olvidar qué de lo que se trata es de arte visual, por tanto, el modo de presentar la obra, de materializarla, es algo que me preocupa especialmente. Trato de no olvidar que el espectador va a aproximarse a mi trabajo en un principio a través de la vista. En este sentido lo que más me interesa son los problemas que entraña la representación y la presentación, física y filosóficamente. Mi obra no es narrativa, o al menos trato de evitarlo, no me interesan las imágenes que ilustran una historia o relato, me tientan las imágenes que son algo en sí. Cuando hablo de imágenes me refiero a todo lo que nos llega a través de la vista e incluso del resto de los sentidos.

Como principio general, mi referente es el quehacer de otros creadores, me estimulan sus obras y su modo de pensar independiente e iconoclasta. Entiendo el arte como una disciplina de conocimiento y de autoconocimiento. El arte que me atrae es aquel que trata de la libertad, la libertad en todos los sentidos. Esto me lleva a una indagación constante, al cuestionamiento de los cánones, a intentar trascender los soportes tradicionales y los conceptos asimilados por el mercado del arte. La desmaterialización de la obra de arte que se viene produciendo desde los años sesenta del pasado siglo, con la muerte del autor es un caldo de cultivo muy fecundo...

**Laura:**

Dices que tu obra no es narrativa, sin embargo, en las series que planteas como por ejemplo "*Juego de Espejos*" (1) se podría decir que cada pieza genera una historia vinculada a la interacción con el espectador, es decir en el momento en que el espectador se refleja en el espejo y pasa a pertenecer a la pieza se genera un nuevo lugar, otra realidad, ¿no puede ser eso una especie de narración?

Algo parecido pasa en "*Mimesis*" (2), en este caso, el supuesto relato ¿se crea en el momento en el que el colaborador describe el personaje que vas a retratar, o piensas que si esa descripción se hace de forma aséptica a modo de disección científica se abstrae a cualquier similitud con la narrativa?

Yo bueno, lo veo en parte, lo cierto es que coincido contigo en que tus piezas no ilustran una historia pienso que ellas y su contexto son la historia en sí y bajo mi punto de vista esto puede constituir una suerte de relato imaginario.

**Rafa:**

Lo de la objetividad es una cuestión que se viene planteando desde principios del siglo XX. Figuración versus abstracción. Recordemos al Adolf Loos de Ornamento y delito, los cuadros suprematistas de Malevich, los neoplasticistas de Mondrian, y los ready-made de Duchamp. La autorreferencialidad del arte, entendido el arte como una disciplina autónoma. La prevalencia de lo ético sobre lo estético. Toda esta discusión me ha ocupado desde el principio y aún lo hace. Esto tiene que ver con lo que te comentaba antes de la problemática de la representación y/o la presentación de la obra de arte.

En cuanto a "Juego de espejos" es un trabajo que surge tras conocer que, en 1953, Robert Rauschenberg asombró al mundo del arte borrando un dibujo de Willem de Kooning y lo exhibió bajo el título *De Kooning borrado por Rauschenberg*. Me pareció una idea simple en su ejecución, pero compleja y radical en su concepto. Una persona que admira a otra la contradice para poder seguir avanzando. Yo recojo el gesto de Rauschenberg y lo aplico a los retratos fotográficos de autores conocidos. El retrato, si recuerdas, en aquellos momentos era un género que me interesaba y estudiaba en profundidad. Lo que hice fue fotografiar las reproducciones de libros de fotografía, de los retratos que consideré más oportunos para el trabajo y borrar al retratado, luego la imagen resultante se imprimía en un metacrilato transparente y tras este situaba un espejo, de tal modo que el espectador cuando contemplaba la obra lo que contemplaba era su propio retrato. Como ya he comentado, parto, generalmente, de cosas que ya se han dado en la historia del arte y añado otras, en este caso, como tú muy bien dices la participación directa del público, no solo en la lectura de la obra, también en la composición de la propia pieza, hasta que no se sitúa el espectador ante la obra la obra no es un retrato...

En “*Mimesis*” (2a) continué indagando la cuestión del retrato. Sabemos que antes del siglo XV, los retratos no tenían por qué parecerse al personaje retratado, si tenían que presentar sus atributos, los que indicaban su posición u ocupación, que por lo general eran miembros de la realeza o altos dignatarios eclesiásticos. Partiendo de esto me propuse retratar a personas que nunca hubiera conocido físicamente. Publiqué un anuncio en El periódico de Coria, solicitando voluntarios para que me describiesen a personas que quisieran que yo retratase, ellos debían aportar una descripción hablada del personaje, la vestimenta y la localización dónde quisieran que realizásemos el retrato, también colaboraban con la ejecución de un retrato robot. Todo este material se lo facilitaba a un actor para que interpretara a todos los retratados, la única limitación que le imponía a los colaboradores fue que ni yo ni el equipo con el que trabajaba podíamos conocer físicamente al personaje a retratar. El proceso y los resultados fueron muy satisfactorios.

Todo mi trabajo tiene detrás algo que lo origina, un por qué, no es posible crear algo de la nada, pero trato de que el resultado pueda ser entendido o experimentado desde todos los niveles de conocimiento previo, ese es el objetivo del cómo hacerlo. Así es cómo a mí, como espectador, me gusta acercarme al trabajo de otras personas.

#### Laura:

Efectivamente has tenido, y creo que continúas teniendo, un gran interés por el tema del retrato pero creo que siempre tratando de no asumir una relación directa con el retratado, incluso en “*Mimesis*” no te enfrentas con el personaje, que supongo en muchos casos no está vivo, interactúas con actores, de algún modo rehúas una relación podríamos decir de “piel”, esto me lleva a pensar que de algún modo perviertes la relación artista-obra; no crees que es como si realizaras un cambio de rol de creador a espectador?.

Por otro lado, el papel del voluntario-participante en la génesis de la obra está muy vinculado a tus trabajos, en este caso ¿piensas que puede influir en esta inclusión tu gran trabajo como visualizador de arte?

#### Rafa:

En pintura me interesan mucho los retratos de Leonardo, Tiziano, Velázquez, Rembrandt, Ingres, Goya y Lucian Freud, por citar algunos de los destacados; pero en pintura el saber hacer del pintor es lo que determina el resultado final y, sin embargo, en el retrato fotográfico el mayor peso recae sobre la persona a retratar -esto es lo que más me interesa del género del retrato- el fotógrafo toma sus decisiones, en muchos casos heredadas de la pintura clásica, pero la persona que sale en el retrato es quien hace el retrato, esta persona se sitúa frente a sí misma y frente al espectador, transmite con su pose, con su mirada, con su expresión, con su físico, con su psique, con su autoconciencia, auto representándose (un caso de artista que ha trabajado el retrato desde un punto de vista actual e interesante es Andy Warhol). Esto me ha llevado a determinados planteamientos, que he ido plasmando, en las distintas series de retratos que he realizado. Mi interés se ha centrado en el rol del retratado; los he “robado” en *Difference* (2007), donde sacaba fotografías de calle, entre ellas a personas; los he deconstruido en *Unidos* (2007), combinando dos rostros sacados de carteles publicitarios, para conformar retratos transgéneros; Los he intervenido en *Fashion touch* (2008), interactuando con mi mano sobre los rostros de modelos fotografiadas en la revista Purple Fashion Magazine; Los he humanizado en *Naturaleza muerta* (2010), donde he fotografiado maniqués de escaparates como si se tratara de modelos de carne y hueso; Los he congelado en *Mirada* (2012), donde he pedido a voluntarios que se mantuviesen con los ojos abiertos el mayor tiempo posible mientras les grababa en video.

En “*Mimesis*” (2a) continué indagando la cuestión del retrato. Sabemos que antes del siglo XV, los retratos no tenían por qué parecerse al personaje retratado, si tenían que presentar sus atributos, los que indicaban su posición u ocupación, que por lo general eran miembros de la realeza o altos dignatarios eclesiásticos. Partiendo de esto me propuse retratar a personas que nunca hubiera conocido físicamente. Publiqué un anuncio en El periódico de Coria, solicitando voluntarios para que me describiesen a personas que quisieran que yo retratase, ellos debían aportar una descripción hablada del personaje, la vestimenta y la localización dónde quisieran que realizásemos el retrato, también colaboraban con la ejecución de un retrato robot. Todo este material se lo facilitaba a un actor para que interpretara a todos los retratados, la única limitación que le imponía a los colaboradores fue que ni yo ni el equipo con el que trabajaba podíamos conocer físicamente al personaje a retratar. El proceso y los resultados fueron muy satisfactorios.

Todo mi trabajo tiene detrás algo que lo origina, un por qué, no es posible crear algo de la nada, pero trato de que el resultado pueda ser entendido o experimentado desde todos los niveles de conocimiento previo, ese es el objetivo del cómo hacerlo. Así es cómo a mí, como espectador, me gusta acercarme al trabajo de otras personas.

#### Laura:

Efectivamente has tenido, y creo que continúas teniendo, un gran interés por el tema del retrato pero creo que siempre tratando de no asumir una relación directa con el retratado, incluso en “*Mimesis*” no te enfrentas con el personaje, que supongo en muchos casos no está vivo, interactúas con actores, de algún modo rehúas una relación podríamos decir de “piel”, esto me lleva a pensar que de algún modo perviertes la relación artista-obra; no crees que es como si realizaras un cambio de rol de creador a espectador?.

Por otro lado, el papel del voluntario-participante en la génesis de la obra está muy vinculado a tus trabajos, en este caso ¿piensas que puede influir en esta inclusión tu gran trabajo como visualizador de arte?

#### Rafa:

En pintura me interesan mucho los retratos de Leonardo, Tiziano, Velázquez, Rembrandt, Ingres, Goya y Lucian Freud, por citar algunos de los destacados; pero en pintura el saber hacer del pintor es lo que determina el resultado final y, sin embargo, en el retrato fotográfico el mayor peso recae sobre la persona a retratar -esto es lo que más me interesa del género del retrato- el fotógrafo toma sus decisiones, en muchos casos heredadas de la pintura clásica, pero la persona que sale en el retrato es quien hace el retrato, esta persona se sitúa frente a sí misma y frente al espectador, transmite con su pose, con su mirada, con su expresión, con su físico, con su psique, con su autoconciencia, auto representándose (un caso de artista que ha trabajado el retrato desde un punto de vista actual e interesante es Andy Warhol). Esto me ha llevado a determinados planteamientos, que he ido plasmando, en las distintas series de retratos que he realizado. Mi interés se ha centrado en el rol del retratado; los he “robado” en *Difference* (2007), donde sacaba fotografías de calle, entre ellas a personas; los he deconstruido en *Unidos* (2007), combinando dos rostros sacados de carteles publicitarios, para conformar retratos transgéneros; Los he intervenido en *Fashion touch* (2008), interactuando con mi mano sobre los rostros de modelos fotografiadas en la revista Purple Fashion Magazine; Los he humanizado en *Naturaleza muerta* (2010), donde he fotografiado maniqués de escaparates como si se tratara de modelos de carne y hueso; Los he congelado en *Mirada* (2012), donde he pedido a voluntarios que se mantuviesen con los ojos abiertos el mayor tiempo posible mientras les grababa en video.

Los he escrito en “*Solitur respirando*” - *Retratos*-(2012), donde he realizado retratos escribiendo/dibujando (mientras yo mantenía los ojos cerrados) el nombre, apellidos, lugar y fecha de nacimiento, de los retratados, que ellos mismos me decían; me he retrotraído al origen de la fotografía en *Imago* (2012), donde he pedido que me sacaran una mascarilla de mi rostro que luego he positivado fotografiándola; he pedido a un actor que interprete al personaje a retratar en *Mimesis* (2012); y he invertido los roles de fotógrafo y retratado en *Autor retrato* (2012), donde pedí a otros artistas que me retrataran, dándoles las premisas pertinentes para ello.

En cuanto a la segunda cuestión, la función del espectador es la más interesante, es quien concluye la obra, la cierra momentáneamente, hasta la llegada del siguiente espectador. Claro que el artista es el primer espectador de su obra, depende del nivel de autocritica que tenga, para que esto funcione. Yo disfruto mucho viendo arte, lo puedo hacer durante días, no me canso. Es un lenguaje que se me da bien, quiero decir que no me aburre, que me engancha, que me apasiona, aunque los conceptos que trate sean complejos, tarde o temprano siempre encuentro el camino para desentrañarlos.

#### Laura:

Efectivamente la persona retratada tiene un peso específico en la obra, pero sin duda alguna el autor del retrato imprime su carácter a la forma de capturar la imagen que del retratado quiere transmitir, la misma persona retratada por diferentes artistas nos propondría distintas lecturas, creo que la interacción sensorial entre el artista y el/la modelo son elementos a tener en cuenta como parte determinante del resultado final.

Pienso que en el trabajo de “Autor retrato” vas un paso más allá y adquieres el peso específico del retratado y del artista, digamos que tú “lo haces todo”. De todos modos y a pesar de la asunción de ambos roles por tu parte ¿no hay un punto de diferencia entre afrontar la obra con un artista u otro?

También pienso que quizás este trabajo de “Autor retrato” constituya, de algún modo, el germen de tus piezas más recientes en las que tú mismo eres interventor y protagonista directo, adquiriendo, a mi modo de ver, la función de creador y obra. Tengo la sensación de que planteas un estadio de fusión global de idea, acción, dirección, compromiso..., vinculado todo ello a posiciones de exhibición y comunicación con el público. ¿Estás de acuerdo conmigo en estas percepciones?

La verdad es que dentro de todos estos planteamientos me pregunto si te interesa más el espectador como observador o como parte activa en el acto de crear.

De todos modos, supongo que habrá muchos más matices y complejidades y me gustaría que me las relataras.

#### Rafa:

Hace no mucho se organizó una exposición de retratos de Kate Moss (Kate Moss: The Icon, 2015. Galerie Hiltawsky, Berlín), no se trataba de retratos realizados por Kate, se trataba de retratos que diferentes fotógrafos le habían realizado a ella..., claro que hay diferentes modos de ver algo por parte de distintas personas, pero la realidad es la que es, sucede lo mismo con las fotografías de ciudades o edificios. Sí, hay matices, pero al final lo que hay al otro lado del objetivo es la realidad (y en este caso una persona, la o el modelo), que, aunque de ella se puedan desprender diferentes lecturas, la pura realidad sigue siendo la misma.

Y no deberíamos olvidarnos aquí, de la “supuesta” relación directa de la fotografía con la realidad. No es que me interese ahora mucho este tipo de fotografías, más bien al contrario, pero este fenómeno sí que me llama la atención. Yo veo la relación artista modelo desde un punto de vista posmoderno, en este sentido a Kate la considero la artista, aunque como modelo sea “manipulada”, al final, quién aparece es ella, su imagen, ella es quien actúa ante la cámara, hay unas instrucciones que recibe, sí, pero ella es libre de aceptarlas y al aceptarlas las hace suyas.

En “*Autor retrato*” abordo la cuestión desde varios puntos de vista, desde el operador de cámara (fotógrafo), desde el sujeto retratado (modelo), pero también introduzco un planteamiento conceptual (fagocito el modus operandi de un fotógrafo reconocido, Richard Avedom y le pido a otros artista: Catarina Campino, Nuria Carrasco, Javier Núñez Gasco, Ramón Mateos y Daniel Malhão, que me hagan dos retratos, al modo de Avedom en su célebre serie América) esto hace, en un principio, de un ejercicio puramente fotográfico una “obra de arte” (sin ninguna pretensión jerarquizarlo, huelga decirlo).

Intento diferenciar la fotografía como profesión autónoma (tal y como la entendieron los primeros fotógrafos profesionales), de la fotografía como técnica o recurso artístico, es decir ver por un lado al fotógrafo y por otro al artista; experimentar estas dos entidades, que se han ido entrelazando a lo largo de la historia.

Me interesa mucho la figura del artista, la persona, su imagen y sobre todo su pensamiento, aun estando de acuerdo con la “muerte del autor”, pregonada en los sesenta del pasado siglo o quizá por eso mismo.

A este respecto, me interesan los autorretratos en pintura (Alberto Durero, Rembrandt, Vincent Van Gogh, Frida Kahlo, William Utermohlen, etc.). Pero sobre todo me interesa cómo a partir de Duchamp la presencia física, fotográfica o cinematográfica del artista se introduce en la obra, al ser él, el protagonista de acciones o intervenciones que acaban siendo documentadas por la cámara o no. El artista es quien habla, quien hace, quien actúa, quien se expone al público o ante lo público, no ya por egolatría, más bien por una necesidad de ocupar la escena, de ocupar la realidad y de mostrar el proceso creativo, en detrimento de la representación que suponía el sumun de la pintura y la escultura históricamente.

Cuando adopto uno de estos roles, me vuelvo otro, al modificar artificialmente el punto de vista desde el que experimentar la realidad. Algo semejante sucede con la propia realidad, que dependiendo de quién la observe cambia, pero lo cierto es que la realidad no es lo que cambia, lo que cambia es la persona, la personalidad o las circunstancias del que trata de desentrañarla o definirla. Lo planteemos como lo planteemos, la fotografía no puede aprehender la realidad, puesto que la realidad lo es todo. La realidad es sinónimo de universo y totalidad. Todos estos posicionamientos no pretenden expresar un discurso, son acciones, procesos que me sirven para experimentar y asimilar el mundo.

De alguna manera, la confrontación con la manera de pensar del otro, nos hace ser más conscientes de nosotros mismo, esto me costó mucho asumirlo, me resistía a cambiar y/o aprender, pensando inocentemente que al cambiar dejaba de ser yo mismo, para comprender, más tarde, que en el cambio es donde nos reafirmamos como personas y como individuos.

El espectador es quien escucha, quien lee, quien ve, quien experimenta y quien interpreta la obra, y en la fase de interpretación es cuando pasa a formar parte de la creación de la obra. Es un desarrollo al que estoy empezando a prestar atención, con el que estoy trabajando actualmente. Me interesa el espectador como integrante del proceso de construcción de la obra, como testigo, como materia y como generador.

**Laura:**

Desde luego el espectador es importante, diría fundamental, en el acto Arte. Continuamente hablamos de la necesidad de un espectador instruido, capaz de analizar, captar, acceder a, percibir..... la obra de arte; pero a veces me pregunto si en ese afán de exigir y reclamar ese conocimiento por parte del visualizador de arte no nos olvidamos de la importancia de la percepción sensorial espontánea, del dejarse llevar, fluir, imbuir.... adentrarse a ojos cerrados en la experiencia artística independientemente de la base de comprensión teórico-técnica del arte; con esto no quiero decir que la formación, se adquiera de la manera que se adquiera, no sea importante, claro que lo es, pero sin el sentimiento quizás se quede en una experiencia demasiado fría y ausente de entusiasmo. Me pregunto si el aprendizaje del arte no ha de ser un camino vital, ¿no debemos pensar en el discernimiento artístico como algo complejo, que sea a la vez analítico y trascendente?, ¿no es la pasión un elemento fundamental del evento ARTE?

**Rafa:**

Sin espectador no hay obra. Todos somos espectadores.

En un principio, el espectador ni conoce lo que se le plantea ni puede intervenir en ello, solo observarlo, verlo. La obra, la parte física de ésta, es lo que tiene que llevar al espectador a implicarse en el proceso creativo; pero sin ninguna duda, de entrada, el espectador solo puede estar expectante y alerta, no informado. Una obra eficaz siempre tiene que, o debería, coger por sorpresa al público. Luego viene otro estadio del proceso, que es en el que el público interesado y empático, busca información (estudia) para indagar y experimentar más profundamente la propuesta que se le plantea. Claro que todo esto se puede y se debe subvertir, al menos con el fin de no perder el poder de sorpresa sobre el que pivota lo que se propone al público y por descontado en pos de la libertad.

Por ahí van, entre otras cosas, los tiros en **Chiste**, 2018 obra que, como sabes, se “representará” y se expondrá en el Museo Barjola. El asunto consiste, en contar repetidamente un mismo chiste, con diferentes versiones improvisadas cada una de las veces; lo contare en los distintos corrillos de gente, de los que forme parte durante la inauguración de la exposición. Por tanto, la relación con el público en este caso, va a ser directísima. Estaré hablando con ellos de lo que surja y cuando lo considere oportuno me pondré a contar el chiste; la gente me atenderá o no, e incluso algunos interactuaran conmigo mientras les cuento el chiste, de modo que, formaran parte de lo que ocurra y todo sin ser conscientes de que están siendo testigos y participantes directos de una acción, de una obra, pues no se les va a informar de que ese chiste que les estoy contando, esa situación que se ha creado entre ellos y yo, forma parte, en realidad, de la exposición. Yo grabare, discretamente, las distintas versiones del chiste con mi móvil y durante los días que permanezca abierta la exposición, se podrán escuchar, ya debidamente presentado, a través de auriculares, en la capilla del Museo Barjola.

Con esta pieza altero y subvierto la función o el papel del público, al no señalar el hecho, la acción de la que están siendo partícipes, como una obra más de las propuestas para la exposición. Esto no les sucederá a las personas que escuchen la pieza durante la exposición; por tanto, se introduce una paradoja, el público que asiste a la inauguración, cuando la obra se representa en directo y las personas que escuchen la pieza como una obra de audio durante la exposición, estarán ante la misma obra, o para ser más precisos, los primeros asistirán e intervendrán en la acción y los segundos tendrán acceso al registro de ésta.

El público o el espectador tiene que aceptar una serie de particularidades a la hora de enfrentarse a la obra, de entrada, tiene que tener una predisposición a ver, a leer, a escuchar (acciones todas ellas “supuestamente” pasivas), y a participar en el juego creativo. Tiene que tener una noción más o menos clara de lo que es arte y lo que supone enfrentarse a una obra de arte.

Lo particular de **Chiste** es la sorpresa que introduce y pone en juego al romper la lógica de este acuerdo previo que es, el de anunciar o presentar la obra ante el público, de una manera programada y reglada. En esta obra ocurren, en un mismo momento lo real (la vida) y la representación o acción (el arte), no hay espectáculo. Aquí no hay distancia entre lo que sabe el autor y lo que ignora el público, la obra se desarrolla en comunidad, es una experiencia de igual a igual.

Lo que surja será imprevisible, el chiste del oso, que es el que voy a contar, ya lo he contado infinidad de veces. Es un chiste que me pedían repetidamente mis amigos, Ramón Mateos, Javier Núñez Gasco, Jano Lozano y Toni Pon, porque yo cada vez que lo contaba lo modificaba de algún modo, introduciendo detalles, gestos y ademanes, que lo hacían más grotesco, hasta que un día, después de años reinterpretándolo, los efluvios del alcohol me impidieron recordarlo correctamente y no pude acabarlo, entonces decidí parar, dejar de contarlo.

Yo era consciente que aunque el chiste no fuera mío (hace unos días viendo Paterson, 2016, película de Jim Jarmusch, me quede gratamente sorprendido al ver, en una escena que transcurre en un bar, con el protagonista en primer plano, se escucha a dos parroquianos, en segundo plano, cómo uno de ellos le cuenta el chiste al otro), esos añadidos que yo hacía y esos nuevos giros que iba introduciendo sucesivamente, estaban convirtiendo al chiste y al hecho de contarlo, en y a petición del público, en un acto creativo, performativo si se quiere; y cuando pensé en eso, me sobrevino la idea de convertirlo en obra, la obra artística como chiste (ocurrencia), un chiste convertido en obra arte.

Pero claro, como en todo hay muchas cosas más en juego, y esas “muchas cosas más” son las que el público debe, si tiene a bien, descubrir y también que añadir. Esto es lo apasionante de todo este sinsentido.

**Laura:**

El filósofo esloveno Slavoj Žižek explica en el catálogo de la exposición (NSK del Kapital al Capital. Neue Slowenische Kunst. Un hito de la década final de Yugoslavia. MNCARS comisariada por Zdenka Badovinac) que *“el último recurso de Laibach (perteneciente a NSK) es su hábil manipulación de la transferencia: su público (formado principalmente por intelectuales) está obsesionado con ‘el deseo del Otro’; es decir se enfrenta a Laibach con una pregunta y espera que el grupo responda, sin percatarse de que Laibach no actúa como una respuesta sino como una pregunta”*. Esto parece que crea una especie de doble lectura de las acciones artísticas, la del que las idea y la de quienes las reciben; ¿piensas que en tu pieza **Chiste** puede darse esta dualidad?, ¿y en otras de tus piezas se daría?

**Rafa:**

Sí, he podido ver esa exposición recientemente en el Reina, pero aún no he leído el texto de Zizek, lo tengo que hacer.

Yo no pretendo comunicarle al público nada que no conozca, yo no sé más que el público, como decía antes, yo soy parte del público. Tampoco intento plantear preguntas, ni mucho menos dar repuestas o definiciones. Simplemente observo lo que tenemos a nuestro alrededor, el contexto que nos ha tocado vivir, lo que otras personas dicen o hacen, la historia transcurrida y registrada e intento intuir lo que puede llegar a pasarnos en un futuro, todo esto me causa una gran perplejidad, ello es lo que hace que se me sobrevengan las ideas, ocurrencias, comentarios, chistes si se quiere, que hacen que yo entienda y digiera la realidad de un modo determinado o al menos que me la haga más llevadera, soportable, y a su vez me sirve para comunicarme con el resto de personas, para hacer comunidad. Estas ideas son el germen de donde surgen las obras. Lo que en mí ha causado una reacción en los otros puede causarla también, puede generar afinidades, discrepancias, o incluso la indiferencia, pero siempre queda algo.

Todo es susceptible de interpretación, cada vez que nos enfrentamos a algo lo hacemos bajo nuevas circunstancias, personales y colectivas, que por nimias que sean, pueden acarrear nuevos puntos de vista, que antes no podíamos prever. Nadie piensa exactamente igual que el resto, siempre hay como mínimo matices que nos diferencian, y seguramente yo tampoco pensaré dentro de un rato como lo hago ahora.

Lo que haga el público con mi trabajo, lo que le sugiera al público mi trabajo, cómo lo traduzca, es una cuestión que me puede gustar o no, interesar o no, pero no me compete.

Una vez presentada ante el público una obra, a partir de ahí, lo que suceda o pueda suceder, lo que ocurra será ya una relación directa entre el público y la obra, ahí yo ya no intervengo.

No siempre hay sentido. A veces solo basta con quedarnos pensativos, pensando en lo que vemos. La dispersión de ideas de la vida real o común.

**Laura:**

En una reciente entrevista de Rosa Olivares a Liliana Porter Rosa pregunta: *“Tus imágenes, ya sean dibujos, fotos o videos, siempre me parecen pequeñas narraciones, a veces cuentos, otras parábolas, otras veces son quejas...todas tienen para mí un aspecto narrativo esencial: todas nos cuentan algo y todas hacen que nuestra mente, nuestra imaginación, trabaje. ¿Es esa una parte esencial de la obra de arte, implicar al espectador y a la vez “enseñarle” algo, como en la antigüedad la pintura religiosa? Una suerte de pedagogía social...”*, la respuesta de Liliana es la siguiente: *“A mí me parece que una obra de arte, si es efectiva, siempre debería generar reflexiones, nuevas ideas, algo más allá de lo inmediato que plantea. Ahora, no es necesario que existan esas narraciones para generar pensamiento. Las narraciones son simplemente mi manera de trabajar y llegar a un acuerdo con la realidad. Ya sé que pusiste “enseñarle” entre comillas, no obstante, quiero decirte que más que enseñar, considero la obra como un ejercicio de la duda.”*

A lo largo de esta conversación nosotros también hemos hablado de la narración y de la comunicación con el público, percibo puntos en común con las ideas que plantea Liliana, ¿tú qué opinas?

Por cierto, y siguiendo con la interacción con el público; en febrero de 2017, dentro de la programación de Argentina como país invitado en ARCO, se presentó la performance “Under de si” dirigida por los artistas Luis Garay y Diego Bianchi. En el texto de presentación de la pieza rezaba lo siguiente:

*“La ficción no es fantasía. “Under de si” crea un ecosistema que revisa la noción de ficción con situaciones radicales en las que mercancías, objetos y cuerpos se entrelazan, relacionándose de manera cruel pero humorística. Entre el happening, la instalación, el performance y la escultura, “Under de si” es un paisaje transitable en el que el espectador observa a los espectadores que observan, se enfrenta a la actuación, se encuentra con el otro. “Under de si” adopta nuevas estrategias ficticias (aunque políticas) para hablar de la incertidumbre del futuro que viene.*

*Luis Garay y Diego Bianchi desmantelan lo real para rendirse e impregnarse de impura ficción. Docenas de performers se resisten, adaptan y sobre adaptan a este inestable sistema “.*

Yo tuve la oportunidad de ver/participar de la misma, la entrada al espacio performativo resultaba inquietante tenías que pasar sobre unas maderas sustentadas por cuerpos humanos, sentías el balanceo producido al soportar tu peso, daba cierto vértigo pisar, tenías la sensación de “hacer daño”; una vez allí observabas, paseabas, sentías y te dejabas llevar por esa especie de escenario de locura, de personajes que repetían movimientos a modo de rituales vitales configurando códigos de conductas extremas, por todos lados había muebles y elementos que junto a las personas (performers y espectadores) estructurábamos un universo barroco con una atmósfera recargada que sin embargo a mí en ningún momento me resultó agobiante.

Como público pasabas a ser parte integrante de la acción, incluso te invitaban a un chupito, interactuabas de manera visual y sensorial con todo lo que te rodeaba, como actriz improvisada te sentías en un espacio sin tiempo ni lugar en el que la vida y el momento te ofrecían una visión irónica de una realidad, en cierto modo, cercana a la cotidianeidad.

Justo el día anterior había coincidido contigo en ARCO y estabas realizando una acción en la que un cámara filmaba todo lo que hacías y por ende a las personas que te encontrabas y las correspondientes conversaciones que mantenías con ellas al encontrarse contigo, pasaban a integrarse en la escena.

En “Under de si”, de partida, se estructura una escenografía (un lugar concreto y acotado) y hay unos performers con unos roles asignados, sin embargo en tu caso no hay un campo de acción acotado ni personajes con papeles predeterminados, digamos que “el azar” es el director; aun teniendo en cuenta las diferencias entre ambos planteamientos, por todo esto que digo, en ambos casos el público interviene, y al hacerlo es un elemento vivo de la acción pero con distinta misión, la experiencia activa es una parte relevante y común en ambos casos, pero, cuales piensas que son las diferencias?.

**Rafa:**

Sí, podría ser, en realidad todo tiene conexiones más o menos evidentes, si las queremos buscar. La respuesta de Liliana es oportuna y bonita, pero nuestros trabajos no tienen mucho en común.

Yo no pretendo plantearle dudas al público; ahora, el público es soberano de hacer la lectura de mi trabajo que más le convenga, es inevitable y positivo que así suceda. Las dudas vienen de fábrica, todos las tenemos, ¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos?, etc. Yo pienso en ellas, todos lo hacemos, imagino. Como sabes tengo dos hijos (Aicil e Ivove) y llegado cierto punto, estas interrogantes las tuve que comentar con ellos, aún lo hago, no es fácil, son cuestiones que cada uno tiene que digerir por sí mismo. Tenemos toda la vida para contestárnoslas, es la mejor respuesta que se me ha ocurrido darles. Lo de cuestionarlo todo es algo intrínseco al ser humano. El cuestionamiento y el inconformismo son nuestros motores para continuar viviendo. Yo estoy en ello.

*Under de sí*, es una obra de “teatro” que transcurre en un espacio sin patio de butacas o platea, donde el público no ocupa su sitio habitual, ni un rol determinado, pero donde los actores o performers sí tienen un guion, por libre que este sea, al que atenerse y acatar. A *Institution of art*, 2017 yo la situaría más entre *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (La salida de la fábrica Lumière en Lyon) de Louis Lumière, el cine ojo de Dziga Vértov, el cine de Andy Warhol y ciertos videos de Bruce Nauman. La mía es una acción, o pretende serlo, en la que la realidad es lo que acontece, sin más, sin injerencias, sin diferencias entre, autor, actores, público y espacio.

*Institution of art* es una acción ejecutada durante Arco´17 (el 23 de febrero), consistió en visitar la feria, vestido con una camisa blanca de ejecutivo sin bolsillo, bordada en la parte delantera y trasera, con el concepto: *Institution of art*, con hilo dorado (al modo de las frases de Dora García), un pantalón azul marino oscuro y zapatos negros. Mi proceder durante la acción fue el que adopto normalmente cuando visito la feria. Todo lo que me sucedió o aconteció a mi alrededor durante la acción/visita, desde que entré en el pabellón dónde se desarrolló Arco, hasta que salí de él, conforma la acción.

Se grabó todo en video (4:40 hs.), mediante un único plano secuencia, por un colaborador a cierta distancia, sin interactuar conmigo ni con el resto de personas con las que yo me voy encontrando. Este es quizá (la presencia del cámara y la cámara), el elemento que interrumpe o singulariza la acción, dentro del normal acontecer de las cosas.

La acción no fue programada ni autorizada por ninguna institución o galería.

Esta acción se me ocurrió después de ver la exposición: *Andrea Fraser. L'1%, c'est moi*, en el MACBA en julio de 2016 (y de leer el libro, Andrea Fraser. De la crítica institucional a la institución de la crítica). En el libro Fraser cuenta que el concepto *Institution of art* (que empieza a emerger en 1969) engloba a todos los lugares donde se produce, expone, conserva y gestiona el arte, así como a los usuarios (y el producto de nuestro trabajo) de las instituciones del arte: artistas, publico, comisarios, historiadores, conservadores, educadores, administradores, montadores, coleccionistas, consultores, personal de limpieza, personal de seguridad, bedeles, etc. De esto se puede o podría deducir, que todos los usuarios y los espacios del arte, somos y formamos lo que hoy se considera arte, somos el arte, sin necesidad de hacer nada más que lo que ya hacemos, cada uno en nuestra ocupación habitual, sin grados, sin juicios de valor, sin buenos ni malos, sin excepciones. De fondo resuena una pregunta, ¿Deberíamos decir, por lo tanto, industria cultural (cultura del espectáculo) o arte?

**Laura:**

Buena pregunta, difícil de resolver, yo particularmente quiero quedarme con la respuesta, un tanto romántica, de ARTE, así con mayúsculas.

Yo no pretendo plantearle dudas al público; ahora, el público es soberano de hacer la lectura de mi trabajo que más le convenga, es inevitable y positivo que así suceda. Las dudas vienen de fábrica, todos las tenemos, ¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿A dónde vamos?, etc. Yo pienso en ellas, todos lo hacemos, imagino. Como sabes tengo dos hijos (Aicil e Ivove) y llegado cierto punto, estas interrogantes las tuve que comentar con ellos, aún lo hago, no es fácil, son cuestiones que cada uno tiene que digerir por sí mismo. Tenemos toda la vida para contestárnoslas, es la mejor respuesta que se me ha ocurrido darles. Lo de cuestionarlo todo es algo intrínseco al ser humano. El cuestionamiento y el inconformismo son nuestros motores para continuar viviendo. Yo estoy en ello.

*Under de sí*, es una obra de “teatro” que transcurre en un espacio sin patio de butacas o platea, donde el público no ocupa su sitio habitual, ni un rol determinado, pero donde los actores o performers sí tienen un guion, por libre que este sea, al que atenerse y acatar. A *Institution of art*, 2017 yo la situaría más entre *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (La salida de la fábrica Lumière en Lyon) de Louis Lumière, el cine ojo de Dziga Vértov, el cine de Andy Warhol y ciertos videos de Bruce Nauman. La mía es una acción, o pretende serlo, en la que la realidad es lo que acontece, sin más, sin injerencias, sin diferencias entre, autor, actores, público y espacio.

*Institution of art* es una acción ejecutada durante Arco´17 (el 23 de febrero), consistió en visitar la feria, vestido con una camisa blanca de ejecutivo sin bolsillo, bordada en la parte delantera y trasera, con el concepto: *Institution of art*, con hilo dorado (al modo de las frases de Dora García), un pantalón azul marino oscuro y zapatos negros. Mi proceder durante la acción fue el que adopto normalmente cuando visito la feria. Todo lo que me sucedió o aconteció a mi alrededor durante la acción/visita, desde que entré en el pabellón dónde se desarrolló Arco, hasta que salí de él, conforma la acción.

Sin duda las estructuras del ARTE son complejas, sus estadios, sus artífices, sus canales de exhibición, sus jerarquías, sus formas de aprendizaje..., en definitiva, todo aquello que lo rodea, que lo compone, que lo organiza, que lo sustenta. Esto no va sólo de artista, espectador, canal de exhibición/difusión, a modo de triunvirato, existen más personajes en esta gran obra global denominada “Arte Contemporáneo”, vamos a hablar ahora del “comisariado”; según la RAE el comisario/a es la persona encargada de comisariar una exposición; si buscamos “comisariar” la definición que encontramos es: organizar una exposición o muestra artística o cultural.

Se habla mucho de esta función, de las distintas formas de afrontarla, de cómo se argumentan teorías, tesis, ideas... para plantear y defender una exposición, pero yo me pregunto si esto va únicamente de organizar, de articular una teoría, definirla, investigarla y desarrollarla, no necesitamos también que se establezcan unos parámetros de comunión intelectual y sensorial con los creadores y por supuesto por ende con el público?

Hace poco leí una entrevista de María Inés Rodríguez, directora del CAPC de Burdeos, y le hacían la siguiente pregunta: **María Inés, ¿qué es un curador?** a lo que ella respondía “*Un curador es un catalizador de información, de energía, de ideas, que crea el contexto necesario para que un artista pueda desarrollar sus ideas y concretizar sus proyectos a través de una obra, de una exposición, de un libro, de un gesto, de un performance.*” A mí me interesa esta definición, incluye la energía, en la que yo personalmente pienso que puede ir incluida la pasión, también deja clara la intención de canalizar todas las acciones del “curador” en crear el contexto óptimo para el desarrollo del proyecto artístico y creo que esto puede ser la clave, volcar el trabajo en participar de manera activa en un planteamiento común abocado a crear un entorno que vincule a todos los personajes de la acción artística; creo que por ahí pueden ir las cosas, no crees?



**Rafa:**

Esta es una cuestión interesante y controvertida, que he abordado en mi trabajo varias veces, por ejemplo, en *Comisarios*, 2015.

*Comisarios*, son 11 frases realizadas con letras de neón, e instaladas sobre la pared. Los textos son títulos de exposiciones, escogidos de entre las muestras que comisariaron, Walter Hopps, Pontus Hultén, Johannes Cladders, Jean Leering, Harald Szeemann, Franz Meyer, Seth Siegelaub, Walter Zanini, Anne d'Harnoncourt y Lucy Lippard (un título de exposición por comisario), que son entrevistados por Hans Ulrich Obrich (también incluido) en *Breve Historia del Comisariado*, editado en castellano por EXIT en 2010.

Cada una de las piezas lleva por título el nombre del comisario correspondiente.

Lo que hago, simplemente, es plantear como obra, el título que da cada comisario a la muestra (que he seleccionado de él), y bajo la que se agruparon una serie de obras de diferentes artistas. Es decir, que considero el título dado por el comisario (Hans no selecciona a ninguna comisaria) como obra de arte.

Un/a artista puede crear y debe hacerlo, sin la necesidad de la intermediación de nadie, con sus ideas y recursos -la autogestión del artista- (un ejemplo de esto sería la obra de Wilfredo Prieto, "fácil" de hacer y económicamente sostenible); otra cosa es exponer el resultado del trabajo de la/el artista, esa sí es la función que yo le pido a una comisaria o comisario, que facilite el acceso a los canales del arte y a los espacios expositivos y que ofrezca la ayuda logística necesaria a los artistas.

Cuando una comisaria o comisario de arte interviene con sus condiciones, ideas o decisiones en la realización o ejecución de una obra de arte, se está convirtiendo en coautora/or de la misma, o lo que es lo mismo, se están arrogando la autoridad de los príncipes políticos o religiosos que encargaban, en tiempos pretéritos, las obras a los artistas para acrecentar su poder.

Cuando visito una exposición lo que voy a ver son las obras de arte expuestas, y en las obras lo que trato de dilucidar es el pensamiento del artista. En ese momento, no me interesa para nada el discurso del comisario o del crítico y menos aún el del político o el de la institución. Todos estos agentes, en mi humilde opinión, deben de cumplir una función puramente coordinadora, mediadora y facilitadora (cuanto más inadvertida sea mejor).

El campo teórico es una cuestión fundamental, que ya los críticos o curadores (y el público en general) se encargaran de pensar, evaluar, considerar y formular, pero no deberían hacerlo en la propia exposición.

Los libros de exposiciones, casi siempre me quedan con las ganas de saber más del artista y de sus planteamientos. Lo que me interesa, en primer lugar, es que el comisario o el crítico, hagan un análisis riguroso del artista y de la obra. Su opinión ajena a la obra) y las precondiciones estéticas, políticas, económicas, sociales, psicológicas e históricas, que le sugiere la obra del artista en cuestión, me pueden interesar, pero menos, son cuestiones secundarias.

Claro que, a partir de la propuesta de un comisario o comisaria, la/el artista puede generar una obra interesante, el dialogo siempre es enriquecedor (cómo recuerdo escucharle decir a Rogelio López Cuenca, hay que negociar; o a Isidoro Valcarcel Medina, decir que es partidario de exponer bajo la asunción, por parte de la institución o de sus representantes, de sus condiciones o de otra cosa).

Por otro lado, ya lo hicieron Miguel Ángel y Leonardo, en el renacimiento, desobedeciendo, de algún modo, las órdenes recibidas. Pero ante algunas propuestas solo cabe responder: "preferiría no hacerlo" como en *Bartleby, el escribiente*, de Herman Melville, o con el NO de Santiago Sierra.

Las ideas conforman –se podrían considerar- la obra de arte o una parte sustancial de ésta (es lo que a mí me interesa actualmente), así ha sucedido desde Duchamp, pasando por el arte conceptual hasta la actualidad. Sé que hay muchas más variantes, tan interesantes o más, que la que yo planteo en estos momentos, y puede que las aborde en un futuro...

Pero, ¿se pueden hacer obras de arte por encargo? Yo contestaría que solamente si es voluntad directa del artista, solamente si es este el que llega a ese planteamiento, para ser más explícito, siempre y cuando su decisión no esté condicionada por las exigencias del encargo, de lo contrario, en mi opinión, el "artista" sería, algo así como, el operario que ejecuta el encargo. Lo mismo me da que sea un comisario de arte, un coleccionista o un mecenas, al dar las directrices bajo las cuales se tiene que ejecutar la obra, estos estarán actuando como artistas, cosa que por otro lado me parece absolutamente legítima, pero entonces habría que hablar de autoría, no de curaduría.

**Laura:**

Bueno lo que planteas encaja perfectamente en la definición de María Inés con la que coincido bastante. El planteamiento de un trabajo común del curador con el artista, evidentemente, no debe interferir en la creación de la obra, pero sí creo que debe haber una implicación por ambas partes en el desarrollo del mismo.

Cuando un comisario despliega una teoría conceptual sobre la que quiere desarrollar un proyecto expositivo el artista es siempre libre de decidir su inclusión en el mismo, por tanto, en el momento que decide "entrar" en él asume su capacidad de empatizar con las premisas conceptuales del curador sin que eso, por supuesto, vaya a intervenir en la absoluta libertad de creación.

En un reciente escrito de Mariagrazia Muscatello titulado "El ocaso de la curaduría" sobre la 57 biennial de Venecia inicia su artículo con la siguiente cuestión: *¿Existe hoy en día una producción artística absoluta, que no sea relacionada a las investigaciones curatoriales o influenciada por la función de validación de los distintos agentes del circuito artístico?* Yo personalmente creo que la creación artística transita por diferentes rutas de navegación, es decir pienso que hay distintas formas de crear y de validar esa acción creativa, la vincules o no, a un planteamiento curatorial, me resulta demasiado categórica la afirmación "producción artística absoluta". ¿Tú qué opinas sobre esto?

Posteriormente ella manifiesta lo siguiente: *"Volver a las narrativas y a la ficción en la producción artística es la respuesta al ocaso de la curaduría. El León de Oro a la artista y performer alemana Anne Ihmof refuerza esta dirección y representa la centralidad de las narrativas ficcionales, literarias o cinematográficas, respecto a la unicidad de la imagen o del objeto. Ella titula su performance Faust, que es el más importante arquetipo literario alemán, y crea un relato performativo cinematográfico y post punk".* ¿Tú piensas que puede esta afirmación responder a la realidad actual?

**Rafa:**

Yo no creo que las posiciones de partida apuntadas o "impuestas" por los curadores (no olvidemos que ellos trabajan desde una cierta posición de poder), sean el mejor caldo de cultivo para que los artistas realicen sus obras. Como te he dicho antes, esto se puede dar y no dudo que en algunos casos los resultados sean interesantes, pero no es algo con lo que yo me sienta a gusto. En esto estoy más cercano al ejemplo dado por Marcel Broodthaers con su *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles* (Museo de arte Moderno. Departamento de las Águilas). A mí también me interesa establecer o cuestionar todos los parámetros del arte, yo también me hago las preguntas: ¿qué es una exposición de arte?, ¿cómo se monta una exposición de arte?, ¿qué es lo que pretende una exposición de arte? ¿qué es una colección de arte?, ¿qué es un museo de arte?, etc.

Eso de "*obra de arte absoluta*" suena muy agresivo, me recuerda a la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de Richard Wagner, no me gusta.

Como te digo un artista plantea lo que le interesa, esto es lo sustancial en su obra, sus intereses, su voluntad su libertad. Obviamente sus intereses se ven influidos por los de los demás, pero perder autonomía en pos del comisario, no mejorara su aportación al discurso general.

Un comisario puede comisariar una exposición, poniéndose al servicio de los artistas, o hacer una obra de arte, con las obras de otros artistas, no hay más. En esta disyuntiva yo priorizo por la primera opción.

**Lacéré anonyme -inconscient collectif**, 2018, obra que se podrá ver en el Museo Barjola, tiene que ver mucho con esto que estoy diciendo, se trata de una obra que, para su materialización, necesita de la colaboración de personas o instituciones que estén dispuestas a ceder sus cuadros originales.

Sin importar la celebridad de los autores, para la composición y exposición de una obra de arte ideada por mí. Todos los cuadros se apilarán contra la pared del altar de la capilla, empezando por los más grandes para concluir con los más pequeños (guardando el cuidado necesario para que no se rocen o deterioren unos con otros), en varios grupos, dependiendo del número de cuadros que podamos reunir.

La performance "Faust" de Anne Imhof, por la que se el premio de la Bienal de Venecia de este año, me recuerda a "Seedbed," 1972, de Vito Acconci. Es un trabajo coral, interesante y complejo.

Esto de los premios, me trae a la memoria, dos acontecimientos históricos transcendentales, para la concepción que hoy tenemos del arte y del maquiavélico juego de intereses que lo sustenta. En primer lugar, la ruptura que supuso (y que inaugura la obra de arte como crítica institucional) la presentación por parte de Duchamp (y su posterior rechazo), bajo seudónimo de R.Mutt, de *Fountain* en 1917, en la exposición que organizaba la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York (Society of Independent Artists), donde en teoría ninguna obra se rechazaría y con la particularidad de que Duchamp era uno de los miembros del jurado; cargo del que dimitió debido tras el rechazo de la obra en cuestión. Y el segundo, la concesión en 1964 a Robert Rauschenberg del Gran Premio de la XXXII Bienal de Venecia, decisión que levanto una agria polémica (anterior y posterior a la concesión) debido a que, la decisión obedeció a las ingentes presiones político-comerciales ejercidas por los Estados Unidos y encabezadas por el entonces ya influyente marchante y galerista Leo Castelli, que con este tipo de gestiones y manipulaciones, se convirtió en uno de los actores principal del mundo del arte, manejando (hasta el final de su carrera) exitosamente a su antojo, la carrera comercial y artística de muchos artistas destacados.

En cuanto a lo de las narrativas ficcionales...Esto es una cuestión cíclica, abstracción o figuración, narrativa u objetualidad, las posiciones vanguardistas o la vuelta al orden.

Creo que vivimos una época en la que las políticas conservadoras están ganando terreno, ahí tenemos los casos del ascenso, más que preocupante, de la extrema derecha, en países como Polonia, Austria, Francia, Alemania, Suiza y Dinamarca, o la presidencia esperpéntica de Donald Trump en EEUU, todo esto puede que este favoreciendo una vuelta al orden en lo cultural.

Yo desde las aportaciones de Malevich, Duchamp, John Cage, Martha Graham y Alan Kaprow, estoy más por la abstracción, la objetualidad y los planteamientos vanguardistas. No creo que la imagen, la forma, el sonido, el movimiento o el lenguaje, tengan que estar supeditados a un argumento narrativo, no me encuentro a gusto en la función de ilustrador o decorador, ni con la concepción del arte como ornamento de lo narrativo, prefiero el trato con las ideas y con lo real.

**Laura:**

Sin duda magnífica la exposición de Marcel Broodthaers en el Reina Sofía. Dices que te atraen los presupuestos teóricos que él plantea en el *Musée d'Art Moderne. Département des Aigles* (Museo de arte Moderno. Departamento de las Águilas) y añades una serie de cuestiones que te interesa establecer al respecto: ¿qué es una exposición de arte?, ¿cómo se monta una exposición de arte?, ¿qué es lo que pretende una exposición de arte? ¿qué es una colección de arte?, ¿qué es un museo de arte?, etc. Ya que las lanzas, me gustaría escuchar las respuestas.

Por otro lado, ¿no crees que la pieza "Lacéré anonyme -inconscient collectif" es una forma de ejercer de comisario con respecto a las obras de otros?

Algo así como la exposición "El peso de un gesto" comisariada por Julião Sarmiento (Caixa Forum 2016) proyecto que el propio artista/comisario define de la siguiente manera: "*Esta exposición de objetos no es sino un cuerpo gigantesco, un organismo vivo hecho real por la suma de las partes que lo componen*".

En ambos casos, en **Lacéré anonyme** y en la de Sarmiento, la pieza final es la suma de las obras de otros configurando un elemento único de exhibición, ¿no?

**Rafa:**

A mí, como espectador, me interesa analizar las obras de arte, no las exposiciones, un artista idea obras de arte (aunque las haga públicas vía exposiciones), ahora bien, hay exposiciones que en su concepción se pueden considerar obras de arte, pero esto sucede, en lo que a mí concierne, siempre y cuando estén pensadas como crítica institucional, es decir, como cuestionamiento a la autoridad ejercida por los estamentos que dirigen el mundo del arte y deciden qué es (el) arte: museos, centros de arte, directores de museos, comisarios, críticos, galeristas y coleccionistas, etc. Tal es el caso de los trabajos de Marcel Duchamp (*La Boîte-en-Valise*, 1935-41), Daniel Buren (*Back to The Eye of the Storm: Works in situ*, 1971), el de Marcel Broodthaers (*Musée d'Art Moderne. Département des Aigles*, 1968-72) o Maurizio Cattelan (*Todo*, 2011-12), por poner unos pocos ejemplos, desaparecen, y que me atraen e intrigan.

Lo de Julião Sarmiento es un comisariado, con sus particularidades, como todos. Siempre han existido los artistas que ejercen como comisarios, pero estos, cuando actúan como comisarios, incurren por lo general, en las mismas injerencias que suelen perpetrar los comisarios propiamente dichos.

Yo, sin ir más lejos, fui el “hostigador” de una serie de tres exposiciones, ideadas para dos artistas cada una (Javier Núñez Gasco - Rafa Sendín, Ramón Mateos - Josechu Dávila y Javier Lozano - SasaYagüe), que tuvieron lugar en el Espacio “La Salchichería” en Salamanca, entre el 2015 y 2016. El espíritu de las tres muestras, se apunta notoriamente en el título del ciclo: *Sin comisario*. Consistente en que cada uno de los artistas invitaba a otro a participar en la siguiente muestra, sin más limitaciones que las presupuestarias y las propias del espacio expositivo. La última no se pudo realizar por falta de financiación. ¿Actué como comisario? Yo tome todas las decisiones en conversaciones con los artistas participantes, para que no se me viese ni tomase como tal.

Otro ejemplo, que se amolda a lo que estamos comentando, es *Cartela*, 2015. Una acción/intervención/exposición, que realice, sin contar con las autorizaciones pertinentes, en el Museo del Prado, el Museo Thyssen-Bornemisza y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Para tal efecto encargue tres cartelas (con los datos técnicos de la propia cartela), una para cada espacio, siguiendo los diseños habitualmente utilizados en cada uno de los museos. El espacio elegido para instalar las cartelas fueron los servicios de los tres museos. Las obras fueron donadas a la institución donde fueron expuestas. Las cartelas son la obra, pero la acción/intervención/ exposición también lo es de algún modo, en un sentido similar por el que lo es también el Museo de arte Moderno. Departamento de las Águilas de Broodthaers...

*Lacéré anonyme -inconscient collectif*, 2018, es ciertamente una obra realizada con obras de otros artistas, sin embargo, ellos son avisados de la pretensión “artística” de mi propuesta, y con la particularidad añadida, de que yo decido un modo no ortodoxo de instalación, que dificulta la correcta percepción de las obras y que las hace ser percibidas como un todo.

La idea proviene de un comentario de Jacques de la Villeglé: *“Saquear, coleccionar, firmar los affiches lacerados y vivir con ellos y exponerlos en galerías, salones, y museos no supone cuestionar la obra de arte en el sentido del ready-made de Duchamp sino, más bien, cuestionar el papel del artista profesional y tradicional” (Formalismos e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX. Akal Contemporánea 15. 2004 –Pág.:22-23).*

Esta obra podría considerarse un collage, un ready-made, un décollage, un ensamblaje, una colección o una exposición comisariada..., pero también el resultado de una reflexión de todos estos conceptos y lo que ellos suponen, o una visión iconoclasta del concepto artista.

#### Laura:

Bueno creo que de alguna manera navegas continuamente en la exploración de los límites, los conceptos y las materializaciones, de todos aquellos eventos que se crean y diseñan en torno al Arte, constituyendo esto un signo distintivo de tu trabajo. Y eso me parece bien, lo comparto, resulta creativo y crítico, pero creo que ese juego no es patrimonio sólo de los artistas, hay otros interventores que también pueden participar de esas vueltas de tuerca que llevan a concepciones y presentaciones diferentes circunscritas en el cuestionamiento de formas, de hacer y pensar, que huyen de parámetros cerrados y conformistas con las estructuras más clásicas y estrictas. Pienso que las puestas en común de diversos planteamientos conceptuales son posibles. Formando equipos de diferentes procedencias se pueden producir simbiosis, de formas de investigar y pensar, abocadas a crear métodos de hacer llegar el Arte al público a través de estructuras de exhibición más ágiles que faciliten la participación directa del mismo en su acercamiento al Arte Contemporáneo.

Yo por mi parte no veo diferencia en tu misión como “hostigador” y en la de otras personas como “comisarios”. ¿No deberíamos abstraernos de determinadas connotaciones definitorias y actuar de una forma más abierta? La evolución de pensamiento conlleva también un cuestionamiento de determinadas definiciones y por tanto una necesidad de redefinirlas o en su caso de ampliarlas. ¿No piensas que en el siglo XXI las restricciones y el encasillamiento conceptual y lingüístico han de quedar un poco lejos? Igual es cuestión de trabajar de una manera más abierta en cuanto a las denominaciones, ¿no crees?

En cuanto a la aseveración con la que determinas que Julião Sarmiento en la exposición “El peso de un gesto” desempeña exclusivamente el rol de comisario no estoy de acuerdo; de hecho, él plantea la exposición como “una instalación conceptual, una obra de obras”; por tanto, su “obra” es la elección de las piezas que se exhiben y la propia forma de instalarlas. Según se refiere en las notas de prensa “Sarmiento crea una pieza en la línea del cualquier otra de las suyas mostrando su interés por la búsqueda de formas esenciales, por la literatura y el cine, así como, su preocupación por la seducción, la violencia y el despojamiento progresivo, combinando imágenes e ideas para componer una ficción a partir de ecos, sugerencias e impresiones. Del mismo modo que en su obra no hay nada definitivo -pues deja las conclusiones en manos de los espectadores-, en la muestra se recrea en el enigma para estimular la imaginación y provocar interpretaciones.” Por eso establezco la conexión con *Lacéré anonyme -inconscient collectif*, 2018, los artistas que participan en “El peso de un gesto”, al igual que los que participan en tu pieza, también son conocedores de la intención de Julião Sarmiento de configurar un “todo” a través de un recorrido intuitivo concebido, según sus palabras, “como un organismo vivo, compuesto de tantos organismos diferentes como son las obras que no pueden vivir por sí solas, sino que se necesitan las unas a las otras”.

#### Rafa:

Puede ser, claro que sí. No pretendo ser categórico ni siquiera parecerlo. Todos deberíamos poder actuar como queramos e incluso definirnos como nos plazca. Pero yo lo entiendo cómo te lo he contado, es lo que me interesa, tanto desde la perspectiva de público como desde la de autor.

#### Laura:

Ahora pongamos sobre la mesa la cuestión de los espacios expositivos. Me interesa mucho saber, como punto inicial de la conversación sobre este tema, si estableces diferencias cuando afrontas una exposición para un Museo o Centro de Arte o cuando el lugar de exhibición es una galería de arte privada.

#### Rafa:

El espacio que realmente me importa, es el que pueda abarcar la idea o el concepto que fundamenta la obra.

Indudablemente que el espacio expositivo tiene un papel importante, pero me atrae menos cuando lo que aporta no es más que una cuestión de mayor o menor repercusión o difusión de las ideas o la incidencia que pueda tener la obra en el mercado, en el caso de las galerías comerciales. Por lo demás los espacios expositivos poco tienen que aportar, a no ser, claro está, que el mismo espacio expositivo sea tomado como parte de la obra.

Te voy a citar dos trabajos míos, en los que el espacio expositivo tiene protagonismo, el primer caso es *Cartela*, 2016, proyecto donde el Museo del Prado, el Museo Thyssen Bornemisza y el Museo Reina Sofía (en ninguno de estos museos se solicitó permiso para la intervención/exposición), jugaban un papel fundamental en la concepción de la obra, como te comentaba antes.

Ocurre algo parecido con **Anuncio**, 2017, obra que se publicó como “anuncio”, pagando por un espacio en la revista EXIT, (nº 65, Espacios del poder). En este caso se introduce contenido en el espacio habitualmente destinado a los anuncios pagados. Es una obra autosuficiente, autorreferencial y tautológica, que “funciona” como anuncio, cartela, obra, exposición y texto crítico, todo en uno. En el texto publicado puede leerse: “EXPOSICIÓN: RAFA SENDÍN / LUGAR: EXIT (#65) / FECHA: febrero 2017 / TÍTULO: ANUNCIO / MEDIDAS: 110 X 180 MM / PAPEL: CREAPRINT ALBA / IMPRESIÓN: OFFSET DUOTONO / PRECIO: 968,00€ / EDICIÓN DE: 5.000 / info@rafasendin.com”.

En estos dos casos el medio expositivo, por sus implicaciones y por el uso que yo hago de él, es parte indisoluble de la obra, y por tanto todas las variables que introduce esta concepción han sido asimiladas en la concepción de la pieza.

La mayoría de los espacios, expositivos o no, están cargados políticamente, los museos y las galerías comerciales “legítiman”, en cierto modo, el trabajo de los artistas que en ellos exponen, las cuestiones del discurso institucional o institucionalizado, esto no se puede obviar. Tampoco hemos de olvidar las cuestiones volumétricas o arquitectónicas, lo aséptico o no del espacio, estas cuestiones también son dignas de tener en cuenta, pero si no forman parte de la obra, lo que tendremos es más una cuestión de montaje que de otra cosa. Todo tiene que ser considerado y analizado, todo puede afectar a la obra y a su asimilación.

A mí me interesa decir y hacer en y desde el espacio, analizando las imposiciones y limitaciones que ese espacio me impone, para tratar de contrarrestarlas o al menos subrayarlas y revelarlas, jugando con ellas y haciéndolas parte de la obra. Cuestionar las relaciones de poder que en él se ejercen.

Hay que negociar y mediar ante el conflicto de intereses que se puede generar entre la institución y el artista, esa debe de ser la actitud de ambas partes.

#### Laura:

Coincido contigo en parte, creo que el espacio desde el momento en el que lo incluyes en un proyecto expositivo, público o privado, forma parte indisoluble de la exposición, se mezcla con la obra, incluso se mimetiza. Pienso que la lectura de las obras, en muchas ocasiones, varía dependiendo de los parámetros de exhibición que barajes, lo que en un sitio resulta un proyecto “redondo” al transportarlo a otro lugar muta y puede que no presente una lectura tan óptima.

Por otro lado, en el momento que estableces que te interesa “decir y hacer en y desde el espacio, analizando las imposiciones y limitaciones que ese espacio me impone, para tratar de contrarrestarlas o al menos subrayarlas y revelarlas, jugando con ellas y haciéndolas parte de la obra” creo que estás determinando esa necesidad de cuadrar todos los elementos de comunicación presentes en una exposición, entre ellos el espacio, de algún modo le estas dando un estatus de “parte de la obra”. Por tanto, ¿no piensas que la idea, incluyendo en ella las premisas conceptuales y formales, se imbrica con el espacio? Yendo un punto más allá y teniendo en cuenta que vivimos en el siglo XXI ¿te planteas utilizar el Cyber espacio como lugar de exhibición?

#### Rafa:

Sí, así es en alguno caso, pero no es una cosa que me la plantee siempre.

En esta exposición, la del Museo Barjola, se va a exponer una pieza que está pensada para este espacio, bueno, más que para este espacio para la institución que alberga, se trata de **Mecenazgo**, 2018, que es un documento, que se mostrara en la exposición, donde se recogerán detallados, todos los gastos (personal, luz, impuestos, partida para catálogo, cartelas, vinilos, publicidad, producción de obra, montaje, etc.), que se generen, tanto por parte de la institución, como por la mía, para poder hacer la exposición (el presupuesto con todas sus partidas). El total del presupuesto que se genere, será el precio que tendría que aportar el posible mecenas. Si esto sucediera, del total del dinero recaudado, se destinaría una parte a restituir lo aportado por la institución y la otra parte para sufragar la aportación del artista, este particular también lo reflejara el documento presentado en la exposición.

Hay otra obra que también se podrá ver, se trata de **Pintura**, 2018, que es un proyecto que se puede realizará en múltiples espacios, las veces que yo así lo disponga, pero siempre ateniéndose a las mismas reglas de uso, que son: Hacer una línea perimetral en el espacio (en este caso en el vestíbulo del Museo Barjola), a una distancia del suelo de una cuarta (esta indicación es aproximada pues los componentes arquitectónicos pueden exigir una variación al respecto), aplicando la pintura directamente desde el tubo de óleo y ayudándose de un nivel láser.

Esta acción la llevara a cabo voluntarios, el color a utilizar ha de ser elección de los colaboradores.

Quiero decir con esto, que el modo de intervenir en el espacio varía mucho con arreglo a las necesidades del proyecto, la idea o el concepto es lo que indica el grado de implicación del espacio expositivo en la obra, en **Mecenazgo**, las implicaciones del espacio son políticas y económicas y en el de **Pintura**, espaciales y sociales.

Sobre la segunda cuestión. En los años 90 del pasado siglo, durante el periodo de formación, me preocupé por el arte digital, coincidiendo con el análisis que se hacía desde las mesas redondas de expertos organizadas por Arco (también aprovechando que durante esos años la feria favorecía la exposición de arte digital), asistí a muchas de estos paneles, varios años, pero, aunque interesante, todo me parecía muy forzado, las empresas tecnológicas incentivaban a los artistas a que utilizaran y desarrollaran sus herramientas digitales para crear, pero esto más que potenciar la libertad, te acarrea una serie de limitaciones, para empezar las propias relativas a la tecnología, que al final hacía que la cosa no funcionara. En el MEIAC de Badajoz, que también ha potenciado mucho este tipo de prácticas, he podido ver muchos ejemplos, pero no, no me llama la atención lo suficiente como para que me implique.

Otra cosa es la WEB, yo tengo mi página en la red, y en ella se pueden visitar los trabajos que quiero que sean más visible, en cierto modo es una exposición de mi obra. Creo que es un modo interesante de acercarte a la producción de un artista. Pero no, el cyber espacio no es algo que haya analizado en mi trabajo aún, claro que eso no quiere decir que no lo haga en un futuro.

#### Laura:

Al referirme al Cyber espacio no pienso en el concepto WEB, más bien me refiero a opciones de acción más directa tales como lanzar en streaming una determinada performance o incluso a trabajar con códigos concretos a través de los cuales podamos acceder a exposiciones virtuales.

En cuanto a las implicaciones con el espacio, estoy de acuerdo, lógicamente varían dependiendo de las premisas conceptuales y formales planteadas.

De todos modos, sí que me interesa incidir en la diferencia concreta, que de algún modo no me aclaras, entre espacio expositivo público y privado, te manifiestas sobre la legitimación que ambos hacen de la obra de los artistas, pero no categorizas, ¿piensas que ambos ejercen el mismo tipo de legitimación? Y de no ser así ¿en qué puntos verías las diferencias?

**Rafa:**

Ya, sí, entiendo lo que dices.

Hay pocas diferencias entre el espacio expositivo público o el privado. El público es de gestión política y el privado es de gestión mercantil, ambos buscan una rentabilidad, en el primer caso social (número de visitantes) y la segunda económica. Puede que al frente de uno o del otro estén personas con una gran pasión por el arte y gran valía, pero...

En la industria cultural, como en cualquier otro sector, se potencia y se incentiva la lucha que enfrenta a los trabajadores entre sí, para conseguir una posición de privilegio dentro de su campo o para quedarse con una parte del "pastel" (por otra parte, no muy suculenta en nuestro país), esto potencia el acrecentamiento de la división del trabajo y la competitividad, olvidando lo realmente relevante, que es el grado de calidad que el producto del trabajo pueda alcanzar, y el avance social que facilita o pretende.

Todo espacio ajeno a la obra de arte es hostil a esta, en la medida que introducirse en él implica una pérdida de la autonomía del artista (del individuo). Toda institución, pública o privada, trata de legitimarse (está en su naturaleza), de alcanzar una cierta cuota de poder, busca imponer su discurso (legitimando brevemente lo que le ayuda a ello) a través de su programación y/o museificación (colección)

para esto necesitan al artista y su obra, como materia prima; lo utilizan, lo explotan y cuando ya no les es de utilidad lo relega al ostracismo, una vez vaciado de contenido. Este es el mercado del arte hoy. En él poco importa el arte o el artista. Es una industria que se alimenta de la producción de los artistas, pero sin valorarlos (hay muchos artistas dispuestos -obreros- donde escoger), más allá de la rentabilidad económica o del prestigio que estos les puedan aportar. Esto es un mal generalizado, da lo mismo el sector o actividad que analicemos, las personas no importan, lo que prevalece es el sistema, el sistema económico. Contra esto reaccionamos, aún a sabiendas de que la lucha de clases encierra un mecanismo perverso, que provoca que a una época de logros políticos, sociales y culturales le siga otra de reacción conservadora, aún más potente que el periodo progresista que la causa. El statu quo está programado para *cambiar para conservar*.

Por otra parte, no hay que olvidar que también existen los espacios alternativos o autogestionados, que son espacios sin ánimo de lucro, en donde se trabaja con más libertad, repensando los diferentes sectores del campo de la creación artística. Es el caso de *Nadie Nunca Nada, No*, espacio situado junto a la Casa Encendida en Madrid, yo presente allí *Spiegelman*, 2014. Para realizar esta acción, encargué una máscara con forma de cubo, fabricada con espejos (estos espejos permitían ver desde dentro de la máscara), que posteriormente me coloqué en la cabeza, para realizar con ella un recorrido por la calle Doctor Fourquet de Madrid y todas las galerías que hay en ella, empezando por la más próxima al Reina Sofía y terminando por la más cercana a la Casa Encendida (la acción fue grabada en video y fotografiada).

De tal modo que haciendo esto, una visita a las galerías de arte (espacios expositivos privados), como hago otros muchos días y con la particularidad de ir ataviado con esta máscara, que borra mi cabeza reflejando a su vez el entorno que me rodeaba, conseguí que se me viese como público a la vez que se me identificase como artista, también como parte de una obra de arte y de este modo, lograba exponer mi trabajo en galerías de arte, en las que no estaba programada mi intervención.

En realidad, a mí lo que más me interesa es cómo puedo yo, a través de mi trabajo, habitar, convivir y sobrevivir en el espacio (el espacio expositivo como ágora), así como la influencia que el espacio (político) pueda ejercer sobre mí o mi trabajo. Son dos cuestiones que se interrelacionan, pero yo pongo el foco sobre la obra de arte más que sobre el espacio donde la obra de arte se despliega.

**Laura:**

Sí, entiendo lo que quieres decir, pero en realidad creo que los espacios autogestionados también tratan de legitimar sus planteamientos, su discurso y sus planteamientos políticos, me parece lícito que lo hagan, pero de la misma manera que me parece lógico que las galerías o museos/centros de arte establezcan parámetros de asentamiento o legitimación de sus premisas sociales, económicas..., o las que a cada uno le correspondan. Hace poco estuve en La Neomudéjar viendo una exposición de Manu Bravo, patrocinada por National Geographic, el espacio me pareció espectacular y el proyecto que llevan a cabo es muy interesante, apuestan por un arte comprometido con valores sociales y denuncia explícita al poder, no reciben subvenciones, aunque desde el principio han buscado el acompañamiento institucional intentando despertar conciencia de la necesidad de incluir las entidades civiles en la construcción de un modelo de ciudad.

Yo creo que representan un modelo muy extendido en otros países como Alemania, Francia, etc. y que realmente cumplen una función necesaria, bajo mi punto de vista, en la sociedad actual.

Respecto al Cyber espacio, retomo el tema, concretando un poco a lo que me refiero me gustaría comentarte una propuesta: este diálogo o conversación que estamos manteniendo tendrá una presencia en la exposición del Barjola ya que se grabará y constituirá una pieza más, qué te parecería si la incluyéramos en el catálogo?, no como texto que ya está previsto, sino en modo exhibición, es decir que incluyéramos un código QR, por ejemplo, a través del cual el espectador pudiera acceder a visualizar la pieza. El catálogo sería la ventana a través de la cual accederíamos al Cyber espacio como lugar de exposición.

**Rafa:**

Suena interesante lo que cuentas...

Se me olvidaba comentarte otra pieza, *Lápida*, 2018, que también se mostrara en esta exposición y que, aunque no ha sido ideada para este espacio (su concepción está relacionada con el minimalismo y más concretamente con la obra de Carl Andre), sí que el hecho de que casi toda la exposición, se despliegue dentro de la capilla (desacralizada) del Barjola, ha ayudado a que pensara en esta pieza a la hora de componer la exposición, pero la obra en sí ya estaba ideada de antemano. Es una losa de piedra, cuyas dimensiones y su peso se ajustan a los de mi cuerpo y sobre la que habrá una inscripción (Rafa Sendín – 23/Marzo/2018 – Anchura 47cm. – Altura: 173,3 – Peso: 72 Kg.) que así lo atestigüe. La pieza se debe instalar horizontalmente sobre el suelo, lo que dado el lugar donde se instalara en esta ocasión, podría hacer referencia a lápidas funerarias que se sitúan frecuentemente dentro de las iglesias.

**Javier Uriarte**, 2018

Texto de la entrevista.

En cuanto a la segunda pregunta, sí, me parece buena idea lo de incluir un código QR (código de respuesta rápida) para poder acceder, a lo que me planteo hacer a partir de esta entrevista que estamos perpetrando (otra obra para la exposición), al video, una vez sea alojado en la página web del museo. Pero también quiero que aparezca como texto en el catálogo.

Cuando me propusiste hacer una entrevista, para el libro de la exposición, me gustó mucho la idea. Desde hace mucho tiempo me atrae este género periodístico, porque da la oportunidad al artista de hablar y opinar sobre el arte y sus conceptos, a la par que de cualquier otra cuestión que surja; cosa que no es frecuente en los artistas, dado la complejidad de traducir a palabras lo que solemos expresar mediante imagen, sonido volumen, etc. Aunque contar lo que hacemos es otro ejercicio de expresión, y eso es lo que me interesa recalcar con este trabajo. La entrevista como campo expresivo.

He leído varios libros de entrevistas, pero los dos que más me han influido son: "*Pierre Cabanne conversaciones con Marcel Duchamp*" y "*Andy Warhol: entrevistas. Kenneth Goldsmith*". Siempre que leo una entrevista no puedo evitar ponerme en el lugar del entrevistado, me gusta fijarme en cómo responden a las cuestiones que les plantean. Las respuestas de Duchamp y Warhol son paradigmáticas, también disfrute mucho de una entrevista (en esta ocasión visualizada en YouTube, donde se pueden encontrar muchos ejemplos de entrevistas a artistas), a tres bandas: "*Conversación entre Isidoro Valcárcel Medina y Santiago Sierra con Jorge Díez*", donde se puede apreciar el espíritu libre de Isidoro y el inconformismo político de Santiago. No sé, hay muchos ejemplos muy interesantes y que me ayudan mucho en mi trabajo.

Enseguida empecé a pensar que había que hacer algo distinto con la entrevista, aparte de responder del modo que yo considero oportuno a cada pregunta, o al menos de intentarlo.

El hecho de que la entrevista fuera a realizarse a través de correos electrónicos - cuestión que facilita la reflexión antes de formular las preguntas y las respuestas-, en vez de ser hablada, cara a cara -donde se pierde profundidad, pero se gana frescura-, me llevo a la idea de querer pasar nuestra entrevista, una vez concluida, del formato escrito al hablado; para lo cual he solicitado la colaboración de un actor que se haga pasar por mí (el actor me pidió permiso para crear él su propio personaje, para interpretar la entrevista y a mí me pareció bien ya que pensé que, añadiría complejidad argumental a la obra), para responder resueltamente ante la cámara de video, a las preguntas que le iras planteando tú, voz en off. El actor es Javier Uriarte, que ya colaboro conmigo en la serie *Mimesis*, 2013, de la que aquí se muestra, *María Magdalena, Galilea. Año 1 (Mimesis)*, de la que ya hemos hablado en esta entrevista, y con el que me entiendo muy bien para estas ocurrencias con las que yo me entretengo.

Lo que he intentado con esto es introducir la creatividad y el artificio en algo que en principio es más pragmático y estandarizado, y ver qué pasa con la extrañeza que de esto pueda surgir, no sé si el resultado de este ejercicio se ajustara a lo que el resto de personas (el público) consideran que puede ser interpretado como arte o no, en tal caso es un ejercicio que me apetece mucho llevar a cabo, El título será: *Entrevista*, 2018.

**Laura:**

Me alegro mucho de que te guste la idea de ofrecer al espectador una pieza tuya utilizando el Cyber espacio como lugar expositivo.

Yo también estoy muy contenta del trabajo que estamos realizando en "*Entrevista, 2018*" y pienso que la opción de ofrecérsela al público, como pieza de colección a través de un código QR, puede añadir más parámetros de reflexión sobre la cualidad intrínseca de la obra de arte.

Bueno hoy es el último día de 2017 y esta entrevista también está llegando a su fin. Hemos hecho un buen repaso a un montón de cuestiones fundamentales, bajo mi punto de vista, del ARTE, probablemente habría más cosas que tocar, pero todo ha de tener un principio y un final, aunque éste sea temporal, es posible que en algún momento volvamos a tener la oportunidad de seguir.

Y llegados a este punto me gustaría saber si hay alguna cuestión que te hubiera gustado responder y yo no te he preguntado, si es así creo que es el momento de decirlo e incluirla.

**Rafa:**

Bueno, ya tengo la sensación de haber respondido a preguntas que me hubiera gustado que me hicieras, dentro de las respuestas que te he dado a alguna de las preguntas, que me has formulado en esta entrevista.

El tema de los datos biográficos de los autores es algo que no se tiene muy en cuenta (nosotros no lo hemos abordado), a la hora de analizar el trabajo de artistas vivos, siempre me quedo con ganas de conocer algo más, y es algo sobre lo que va a versar uno de mis trabajos futuros, pero esto ya se verá...

Para terminar, me gustaría invitar a todas aquellas personas que se haya quedado con las ganas de puntualizar o de cuestionar algo, a que lo hagan a través de mi correo electrónico (info@rafasendin.com) y desde aquí me comprometo a contestarles y si así lo autorizan, incluir su aportación a la entrevista.

--

Muchas gracias Laura.

**Javier Uriarte**, 2018

Texto de la entrevista.

*Javier Uriarte*, 2018

Interview text.

Hi Rafa, we have a project in hand that I think makes us both very excited. It has been a long time since our last work together, although it is true that we have always kept in touch and somehow, we have not lost sight of each other.

In this case, the project has an incomparable setting as its container, the Chapel of the Barjola Museum in Gijón, it is a place that, from my point of view, exudes magic, invites creation, reflection, interaction, being within its walls have the feeling of embracing timelessness; therefore we are going to start this dialogue or we will start this dialogue, which will be one more part of the project, in a timeless way as if we were one day in one of our frequent talks, in which we exchanged opinions and from time to time, remember, we passionately defended opposing points of view, an issue that is essential, I think, to advance and grow in this complex world in which we move, ART, yes with capital letters.

**Laura:**

What do you think about the ART space? Or perhaps I should better ask, do you think there is an ART space?

The ART space for me is a non-place, I don't know if you agree with me on this, I would like to know if it is so, if it doesn't coincide or even coincide, could you define it for me?

By the way, I suggest you always work on this same document, which we will give successive numbering as we forward it to each other. Is this okay with you? In the end we will decide if we edit what we have or show the raw, as it is, in the catalogue.

Well, I know all your projects quite well, I would even say that I know some of them very, very well, you have always worked with a very analyzed conceptual and theoretical base and trying to go a point beyond the first impression that the viewer could extract from your work, trying to catch it and include it in the piece, on this occasion I have the feeling that you give one more twist, you include cryptic pieces that are not seen or are partially visualized, do you coincide with my perception?

This going beyond seems to seek a greater effort from the viewer, do you want me to investigate the facts? the viewer says, do you expect them to be involved in the creation process? or are you interested in creating a common ART space between the viewer and you?

**Rafa:**

Well, you raise a series of very complex questions, which would require very broad answers. I will try to specify them as far as possible and I am sure that throughout this dialogue we will expand on these issues deepest.

In order to understand the logic of art, it is necessary to coincide, and that "coinciding" could refer metaphorically to a mental space, to coincide in the knowledge of a series of concepts that have been evolving and enriching themselves from the origin of cave paintings to the present day. In art there are some codes, some parameters that embrace all of us who are interested in it. All people who approach art are part of it. The people who constitute it, who live it, who experience it, in any of the many facets from which it can be inhabited. Artists, spectators, commissioners, museum directors, critics, gallery owners, collectors, guides, editors, guards... all these agents would demarcate the limits of the art space to which you allude.

Yes, the concept is central in my approach to art, the concept is or should be understood and analyzed as something aesthetic as well. In my work I always start from an idea that may or may not evolve later. Without forgetting what it is about visual art, therefore, the way of presenting the work, of materializing it, is something that particularly worries me. I try not to forget that the viewer will initially approach my work through sight. In this sense, what interests me most are the problems involved in representation and presentation, physically and philosophically. My work is not narrative, or at least I try to avoid it, I am not interested in images that illustrate a story, I am tempted by images that are something in themselves. When I talk about images, I mean everything that comes to us through sight and even the rest of the senses.

As a general principle, my reference is the work of other creators, I am stimulated by their works and their independent and iconoclastic way of thinking. I understand art as a discipline of knowledge and self-knowledge. The art that attracts me is the one that deals with freedom, freedom in all senses. This leads me to a constant investigation, to the questioning of the canons, to try to transcend the traditional supports and the concepts assimilated by the art market.

The dematerialization of the work of art that has been taking place since the sixties of the last century, with the death of the author, is a very fruitful breeding ground...

**Laura:**

You say that your work is not narrative, however, in the series you propose, such as "Mirror Game"(1), it could be said that each piece generates a story linked to the interaction with the viewer, that is, at the moment when the viewer is reflected in the mirror and becomes part of the piece, a new place is generated, another reality, can't that be a kind of narration?

Something similar happens in "Mimesis", in this case, the supposed story is created at the moment in which the collaborator describes the character that you are going to portray, or do you think that if that description is made aseptically as a scientific dissection abstracts any similarity to the narrative?

Well, I see it in part, the truth is that I agree with you that your pieces do not illustrate a story, I think that they and their context are the story itself and from my point of view this can constitute a kind of imaginary story.

**Rafa:**

Objectivity is a question that has been raised since the beginning of the 20th century. Figuration versus abstraction. Let us remember Adolf Loos from Ornament and Crime, Malevich's suprematist paintings, Mondrian's neo-plasticists, and Duchamp's ready-mades.

The self-referentiality of art, understanding art as an autonomous discipline. The prevalence of the ethical over the aesthetic. All this discussion has occupied me from the beginning and still does. This has to do with what I was telling you before about the problem of representation and/or presentation of the work of art.

As for "Game of Mirrors", it is a work that arose after knowing that, in 1953, Robert Rauschenberg astonished the art world by erasing a drawing by Willem de Kooning and exhibited it under the title De Kooning erased by Rauschenberg. It seemed to me a simple idea in its execution, but complex and radical in its concept. A person who admires another contradicts them in order to continue advancing. I pick up Rauschenberg's gesture and apply it to photographic portraits of well-known authors. The portrait, if you remember, at that time was a genre that interested me and studied in depth. What I did was photograph the reproductions of photography books, of the portraits that I considered most appropriate for the work and erase the sitter, then the resulting image was printed on a transparent methacrylate and behind it I placed a mirror, in such a way that the viewer when he contemplated the work what he contemplated was his own portrait. As I have already mentioned, I generally start from things that have already occurred in the history of art and add others, in this case, as you very well say, the direct participation of the public, not only in reading the work, but also in the composition of the piece itself, until the viewer places himself in front of the work, the work is not a portrait...

In "Mimesis" I continued investigating the question of the portrait. We know that before the 15th century, portraits did not have to resemble the character portrayed, but they did have to present their attributes, those that indicated their position or occupation, which were generally members of royalty or high ecclesiastical dignitaries. Starting from this I set out to portray people I would never have physically met. I published an ad in the Coria newspaper, asking for volunteers to describe me to people they wanted me to portray, they had to provide a spoken description of the character, the clothing and the location where they wanted us to make the portrait, they also collaborated with the execution of a robot portrait.



All this material was provided to an actor so that he could interpret all those portrayed, the only limitation that was imposed on the collaborators was that neither I or the team which I worked with couldn't physically meet the character to be portrayed. The process and the results were very satisfactory.

All my work has something behind it that originates it, a reason, it is not possible to create something from nothing, but I try to ensure that the result can be understood or experienced from all levels of prior knowledge, that is the objective of how to do it. This is how I, as a viewer, like to approach other people's work.

**Laura:**

Indeed, you have had, and I think you continue to have, a great interest in the subject of portraiture, but I think that always trying not to assume a direct relationship with the portrayed, even in "Mimesis" you do not confront the character, which I suppose in many cases it is not alive, you interact with actors, in some way you reject a relationship we could say of "skin", this leads me to think that in some way you pervert the artist-work relationship; Don't you think it's as if you made a change of role from creator to spectator?.

On the other hand, the role of the volunteer-participant in the genesis of the work is closely linked to your work. In this case, do you think that your great work as an art visualizer can influence this inclusion?

**Rafa:**

In painting I am very interested in the portraits of Leonardo, Tiziano, Velázquez, Rembrandt, Ingres, Goya and Lucian Freud, to name a few of the outstanding ones; but in painting the know-how of the painter is what determines the final result and, however, in the photographic portrait the greatest weight falls on the person to be portrayed -this is what interests me the most about the portrait genre-

the photographer takes his decisions, in many cases inherited from classical painting, but the person who appears in the portrait is the one who makes the portrait, this person stands in front of himself and in front of the viewer, transmits with his pose, with his gaze, with his expression, with his physique, with his psyche, with his self-awareness, self-representing himself (a case of an artist who has worked on portraiture from a current and interesting point of view is Andy Warhol).

This has led me to certain approaches, which I have been capturing, in the different series of portraits that I have made. My interest has focused on the role of the sitter; I have "stolen" them in **Difference** (2007), where I took street photographs, including people; I have deconstructed them in **Unidos** (2007), combining two faces taken from advertising posters, to form transgender portraits; I have intervened them in **Fashion touch** (2008), interacting with my hand on the faces of models photographed in Purple Fashion Magazine; I have humanized them in **Still Life** (2010), where I have photographed shop window mannequins as if they were flesh and blood models; I have frozen them in **Mirada** (2012), where I have asked volunteers to keep their eyes open for as long as possible while I videotaped them; I have written them in **"Solvitur breathing" -Portraits-** (2012), where I have made portraits writing/drawing (while I kept my eyes closed) the name, surnames, place and date of birth, of those portrayed, which they themselves told me ; I have gone back to the origin of photography in **Imago** (2012), where I have asked them to remove a mask from my face that I have later printed by photographing it; I have asked an actor to play the character to be portrayed in **Mimesis** (2012); and I have inverted the roles of photographer and portrayed in **Author portrait** (2012), where I asked other artists to take my portrait, giving them the pertinent premises for it.

Regarding the second question, the function of the spectator is the most interesting, he is the one who concludes the work, closes it momentarily, until the next spectator arrives.

Of course, the artist is the first viewer of his work, it depends on the level of self-criticism he has, for this to work. I really enjoy looking at art, I can do it for days, I don't get tired. It's a language that I'm good at, I mean it doesn't bore me, it hooks me, it excites me, even if the concepts I deal with are complex, sooner or later I always find the way to unravel them.

**Laura:**

Indeed, the person portrayed has a specific weight in the work, but without a doubt the author of the portrait imprints his character on the way of capturing the image that he wants to convey of the portrayed person, the same person portrayed by different artists would propose different readings, I think that the sensory interaction between the artist and the model are elements to be taken into account as a determining part of the final result.

I think that in the work of "Author portrait" you go a step further and acquire the specific weight of the portrayed and the artist, let's say that you "do it all". In any case, and despite the assumption of both roles on your part, is there not a point of difference between facing the work with one artist or another?

I also think that perhaps this work of "Author portrait" constitutes, in some way, the germ of your most recent pieces in which you are the intervener and direct protagonist, acquiring, in my opinion, the function of creator and work. I have the feeling that you propose a stage of global fusion of idea, action, direction, commitment..., all linked to exhibition positions and communication with the public. Do you agree with me on these perceptions?

The truth is that within all these approaches I wonder if you are more interested in the viewer as an observer or as an active part in the act of creating.

Anyway, I suppose there will be many more nuances and complexities and I would like you to tell me about them.

**Rafa:**

Not long ago, an exhibition of portraits of Kate Moss was organized (Kate Moss: The Icon, 2015. Galerie Hiltawsky, Berlin), it was not about portraits made by Kate, it was about portraits that different photographers had made of her..., of course there are different ways of seeing something by different people, but reality is what it is, the same thing happens with photographs of cities or buildings. Yes, there are nuances, but in the end, what is on the other side of the lens is reality (and in this case a person, the model), which, although different interpretations can be derived from it, the pure reality remains the same. And we should not forget here, the "supposed" direct relationship of photography with reality. It's not that I'm very interested in these types of photographs now, rather the opposite, but this phenomenon does catch my attention. I see the model-artist relationship from a postmodern point of view, in this sense I consider Kate the artist, although as a model she is "manipulated", in the end, who appears is her, her image, she is the one who acts before the camera, there are some instructions that she receives, yes, but she is free to accept them and by accepting them she makes them her own.

In "Author portrait" I address the issue from several points of view, from the camera operator (photographer), from the portrayed subject (model), but I also introduce a conceptual approach (phagocyte the modus operandi of a renowned photographer, Richard Avedom and I ask other artists: Catarina Campino, Nuria Carrasco, Javier Núñez Gasco, Ramón Mateos and Daniel Malhão, to make me two portraits, in the manner of Avedom in his famous América series) this makes, initially, a purely photographic exercise a "work of art" (without any pretense of hierarchizing you, needless to say).

I try to differentiate photography as an autonomous profession (as understood by the first professional photographers), from photography as a technique or artistic resource, that is, seeing the photographer on one side and the artist on the other; experience these two entities, which have been intertwined throughout history.

I am very interested in the figure of the artist, the person, his image and above all his thought, even while agreeing with the "death of the author", proclaimed in the sixties of the last century or perhaps for that very reason. In this regard, I am interested in self-portraits in painting (Alberto Dürer, Rembrandt, Vincent Van Gogh, Frida Kahlo, William Utermohlen, etc.). But above all I am interested in how, starting with Duchamp, the physical, photographic or cinematographic presence of the artist is introduced into the work, as he is the protagonist of actions or interventions that end up being documented by the camera or not. The artist is the one who speaks, who does, who acts, who is exposed to the public or before the public, not because of egomania, but rather because of a need to occupy the scene, to occupy reality and to show the creative process, to the detriment of the representation that supposed the sum of the painting and the sculpture historically.

When I adopt one of these roles, I become another, by artificially modifying the point of view from which to experience reality. Something similar happens with reality itself, which changes depending on who observes it, but the truth is that reality is not what changes, what changes is the person, the personality or the circumstances of those who try to unravel or define it. Regardless of how we approach it, photography cannot capture reality, since reality is everything. Reality is synonymous with universe and totality. All these positions are not intended to express a discourse, they are actions, processes that help me experience and assimilate the world.

Somehow, the confrontation with the other's way of thinking makes us more aware of ourselves, this was very difficult for me to accept, I resisted changing and/or learning, innocently thinking that by changing I would stop being myself, to understand, later, that change is where we reaffirm ourselves as people and as individuals.

The spectator is the one who listens, who reads, who sees, who experiences and who interprets the work, and it is in the interpretation phase that he becomes part of the creation of the work. It's a development that I'm starting to pay attention to, that I'm currently working on. I am interested in the viewer as a member of the construction process of the work, as a witness, as material and as a generator.

#### Laura:

Of course, the spectator is important, I would say fundamental, in the act of Art. We continually talk about the need for an educated viewer, capable of analysing, capturing, accessing, perceiving..... The masterpiece; but sometimes I wonder if in this eagerness to demand and claim that knowledge on the part of the art visualizer we do not forget the importance of spontaneous sensory perception, of letting go, flowing, imbuing... delve blindly into the artistic experience regardless of the basis of theoretical-technical understanding of art; With this I do not mean that the training, acquired in the way it is acquired, is not important, of course it is, but without the feeling it may remain an experience that is too cold and lacks enthusiasm. I wonder if learning art should not be a vital path? Shouldn't we think of artistic discernment as something complex, that is both analytical and transcendent? Isn't passion a fundamental element of the ART event?

#### Rafa:

Without a spectator there is no work. We are all spectators.

At first, the viewer neither knows what is being presented to him nor can he intervene in it, only observe it, see it. The work, the physical part of it, is what has to lead the viewer to get involved in the creative process; but without a doubt, from the outset, the spectator can only be expectant and alert, not informed. An effective play always has to, or should, take the audience by surprise. Then comes another stage of the process, where the interested and empathetic public seeks information (studies) to investigate and experience more deeply the proposal that is presented to them. Of course, all this can and should be subverted, at least in order not to lose the power of surprise on which what is proposed to the public and of course in pursuit of freedom pivots.

That's, among other things, how this works in **Joke**, 2018 that, as you know, will be "represented" and will be exhibited at the Barjola Museum. The matter consists of repeatedly telling the same joke, with different improvised versions each time; I will tell it in the different groups of people, of which I am a part during the opening of the exhibition. Therefore, the relationship with the public in this case will be very direct. I'll be talking to them about what comes up and when I consider it appropriate I'll start telling the joke; People will attend to me or not, and some will even interact with me while I tell them the joke, so that they will be part of what happens and all without being aware that they are witnessing and directly participating in an action, a work, well They are not going to be informed that this joke I am telling them, this situation that has been created between them and me, is actually part of the exhibition. I will discreetly record the different versions of the joke with my mobile and during the days that the exhibition remains open, they can be heard, once duly presented, through headphones, in the chapel of the Barjola Museum.

With this piece I alter and subvert the function or role of the public, by not pointing out the fact, the action in which they are participating, as one more of the works proposed for the exhibition. This will not happen to people listening to the piece during the exhibition; therefore, a paradox is introduced, the public that attends the opening, when the work is performed live, and the people who listen to the piece as an audio work during the exhibition, will be in front of the same work, or to be more precise, the former will attend and intervene in the action and the latter will have access to its record.

The public or the spectator has to accept a series of particularities when facing the work, from the outset, they have to have a predisposition to see, to read, to listen (all of them "supposedly" passive actions), and to participate in the creative game. You have to have a more or less clear notion of what art is and what it means to deal with a work of art.

What is particular about **Joke** is the surprise that it introduces and puts into play by breaking the logic of this prior agreement, which is to announce or present the work to the public, in a programmed and regulated manner. In this work, the real (life) and the representation or action (art) occur at the same moment, there is no spectacle. Here there is no distance between what the author knows and what the public ignores, the work is developed in community, it is an equal experience.

What comes up will be unpredictable, the joke about the bear, which is the one I'm going to tell, I've already told it countless times. It is a joke that my friends, Ramón Mateos, Javier Núñez Gasco, Jano Lozano and Toni Pon, repeatedly asked me, because every time I told it I modified it in some way, introducing details, gestures and gestures, which made it more grotesque, even that one day, after years of reinterpreting it, the effluvia of alcohol prevented me from remembering it correctly and I couldn't finish it, so I decided to stop, stop telling it.

I was aware that although the joke was not mine (a few days ago watching Paterson, 2016, a film by Jim Jarmusch, I was pleasantly surprised to see, in a scene that takes place in a bar, with the protagonist in the foreground, you can hear two patrons, in the background, how one of them tells the joke to the other), those additions that I made and those new twists that I was successively introducing, were turning the joke and the fact of telling it, into and at the request of the public, into a creative act, performative if you will; and when I thought about that, the idea of turning it into a work came to me, the artistic work as a joke (occurrence), a joke turned into a work of art.

But of course, as in everything there are many more things at stake, and those "many more things" are what the public should, if it pleases, discover and also add. This is the exciting thing about all this nonsense.

**Laura:**

The Slovenian philosopher Slavoj Žižek explains in the exhibition catalog (NSK from Kapital to Capital. Neue Slowenische Kunst. A landmark of the final decade of Yugoslavia. MNCARS curated by Zdenka Badovinac) that "Laibach's last resort (belonging to NSK) is his skillful manipulation of the transference: his audience (formed mainly by intellectuals) is obsessed with 'the desire of the Other', that is, he confronts Laibach with a question and waits for the group to answer, without realizing that Laibach is not acting as an answer but as a question. This seems to create a kind of double reading of artistic actions, the one who thinks them and that of those who receive them; Do you think that in your piece **Joke** this duality can occur? and in other of your pieces would it occur?"

**Rafa:**

Yes, I was able to see that exhibition recently at the Reina, but I haven't read Žižek's text yet, I have to.

I do not intend to communicate anything to the public that it does not know, I do not know more than the public, as I said before, I am part of the public. Nor do I try to pose questions, much less give answers or definitions. I simply observe what we have around us, the context in which we have had to live, what other people say or do, the history that has transpired and recorded, and I try to intuit what may happen to us in the future, all of this causes me great perplexity. This is what makes ideas, occurrences, comments, jokes if you will, come to me, which make me understand and digest reality in a certain way or at least make it more bearable, and helps me to communicate with other people, to make community. These ideas are the germ from which the works arise. What in me has caused a reaction in others can also cause it. It can generate affinities, discrepancies, or even indifference, but something always remains.

Everything is subject to interpretation, every time we face something we do so under new circumstances, personal and collective, which however insignificant they may be, can lead to new points of view, which we could not foresee before. No one thinks exactly the same as the rest, there are always at least nuances that differentiate us, and surely, I won't think in a while as I do now.

What the public does with my work, what my work suggests to the public, how I translate it, is a matter that I may like or not, be interested in or not, but it is not my responsibility. Once a work is presented to the public, from then on, whatever happens or could happen, will already be a direct relationship between the public and the work, I no longer intervene there.

There is not always meaning. Sometimes it is only enough to stay thoughtful, thinking about what we see. The dispersion of ideas of real or common life.

**Laura:**

In a recent interview between Rosa Olivares and Liliana Porter, Rosa asks: "Your images, whether they are drawings, photos or videos, always seem like small narratives to me, sometimes stories, other times parables, other times they are complaints... they all have a narrative aspect to me. essential: they all tell us something and they all make our minds, our imaginations work. Is that an essential part of the work of art, involving the viewer and at the same time "teaching" him something, like religious painting in ancient times? A kind of social pedagogy...". Liliana's response is as follows: "It seems to me that a work of art, if it is effective, should always generate reflections, new ideas, something beyond what is immediate. Now, it is not necessary that these narratives exist to generate thought. Narratives are simply my way of working and coming to terms with reality. I know you put "teach him" in quotes, however I want to tell you that more than teaching, I consider the work as an exercise in doubt."

Throughout this conversation we have also talked about narration and communication with the public, I perceive common points with the ideas that Liliana present, what do you think?

By the way and continuing with the interaction with the public; In February 2017, within the programming of Argentina as a guest country at ARCO, the performance "Under de si" was presented, directed by the artists Luis Garay and Diego Bianchi. The text of the presentation of the piece read as follows:

*"Fiction is not fantasy. "Under de si" creates an ecosystem that reviews the notion of fiction with radical situations in which merchandise, objects and bodies are intertwined, relating in a cruel but humorous way.*

*Between the happening, the installation, the performance and the sculpture, "Under de si" is a traversable landscape in which the spectator observes the spectators who observe, confronts the performance, meets the other. "Under de si" adopts new fictitious (albeit political) strategies to talk about the uncertainty of the coming future. Luis Garay and Diego Bianchi dismantle the real to surrender and impregnate themselves with impure fiction. Dozens of performers resist, adapt, and over-adapt to this unstable system."*

I had the opportunity to see/participate in it, the entrance to the performance space was unsettling, you had to walk over some wood supported by human bodies, you felt the sway produced by supporting your weight, it gave a certain vertigo to step on, you had the sensation of "doing damage"; Once there you observed, walked, felt and let yourself be carried away by that kind of crazy scene, of characters that repeated movements as vital rituals configuring codes of extreme conduct, everywhere there was furniture and elements that together with people (performers and spectators) we structured a baroque universe with an ornate atmosphere that, however, was never overwhelming for me. As an audience you became an integral part of the action, they even invited you to a shot, you interacted in a visual and sensory way with everything around you, as an improvised actress you felt in a space without time or place in which life and moment they offered you an ironic vision of a reality, in a certain way, close to everyday life.

Just the day before I had coincided with you at ARCO and you were carrying out an action in which a camera filmed everything you did and therefore the people you met and the corresponding conversations you had with them when they met you, became part of the scene.

In "Under de si", to begin with, a set is structured (a specific and limited place) and there are some performers with assigned roles, however in your case there is no limited field of action or characters with predetermined roles, let's say that "luck" is the director; Even taking into account the differences between both approaches, for all that I say, in both cases the public intervenes, and in doing so it is a living element of the action but with a different mission, the active experience is a relevant and common part in both cases But what do you think are the differences?

**Rafa:**

Yes, it could be, in reality everything has more or less obvious connections, if we want to look for them. Liliana's response is timely and beautiful, but our jobs don't have much in common.

I do not intend to raise doubts in the public; now, the public is sovereign to make the reading of my work that suits them, it is inevitable and positive that this happens. Doubts come from the factory, we all have them, where do we come from? About us? Where are we going? etc. I think of them, we all do, I imagine. As you know, I have two children (Aicil and Ivøe) and at a certain point, I had to discuss these questions with them, I still do, it's not easy, they are issues that each one has to digest on their own. We have a lifetime to answer them, it's the best answer I've ever thought of giving them. Questioning everything is something intrinsic to human beings. Questioning and nonconformity are our engines to continue living. I am on it.

"Under de si", is a "theater" work that takes place in a space without stalls or stalls, where the public does not occupy its usual place, nor a specific role, but where the actors or performers do have a script, freely that this be, to which to abide and abide by.

I would place **Institution of art**, 2017 more between La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (The exit from the Lumière factory in Lyon) by Louis Lumière, Dziga Vertov's cinema eye, Andy Warhol's cinema and certain videos by Bruce Nauman. Mine is an action, or pretends to be, in which reality is what happens, without further ado, without interference, without differences between author, actors, audience and space.

**Institution of art** is an action carried out during Arco'17 (February 23), it consisted of visiting the fair, dressed in a white executive shirt without pockets, embroidered on the front and back, with the concept: Institution of art, with gold thread (in the style of Dora García's phrases), dark navy-blue pants and black shoes. My behavior during the action was the one I normally adopt when I visit the fair. Everything that happened to me or around me during the action/visit, from the time I entered the pavilion where Arco took place, until I left it, makes up the action.

Everything was recorded on video (4:40 hrs.), through a single sequence shot, by a collaborator at a certain distance, without interacting with me or with the rest of the people I meet. This is perhaps (the presence of the cameraman and the camera), the element that interrupts or singles out the action, within the normal occurrence of things.

The action was not programmed or authorized by any institution or gallery.

This action occurred to me after seeing the exhibition: Andrea Fraser. L'1%, c'est moi, at MACBA in July 2016 (and reading the book, Andrea Fraser. From institutional criticism to the institution of criticism).

In "Under de si", to begin with, a set is structured (a specific and limited place) and there are some performers with assigned roles, however in your case there is no limited field of action or characters with predetermined roles, let's say that "luck" is the director; Even taking into account the differences between both approaches, for all that I say, in both cases the public intervenes, and in doing so it is a living element of the action but with a different mission, the active experience is a relevant and common part in both cases But what do you think are the differences?

**Rafa:**

Yes, it could be, in reality everything has more or less obvious connections, if we want to look for them. Liliana's response is timely and beautiful, but our jobs don't have much in common.

I do not intend to raise doubts in the public; now, the public is sovereign to make the reading of my work that suits them, it is inevitable and positive that this happens. Doubts come from the factory, we all have them, where do we come from? About us? Where are we going? etc. I think of them, we all do, I imagine. As you know, I have two children (Aicil and Ivøe) and at a certain point, I had to discuss these questions with them, I still do, it's not easy, they are issues that each one has to digest on their own. We have a lifetime to answer them, it's the best answer I've ever thought of giving them. Questioning everything is something intrinsic to human beings. Questioning and nonconformity are our engines to continue living. I am on it.

"Under de si", is a "theater" work that takes place in a space without stalls or stalls, where the public does not occupy its usual place, nor a specific role, but where the actors or performers do have a script, freely that this be, to which to abide and abide by.

In the book, Fraser says that the Institution of art concept (which began to emerge in 1969) encompasses all the places where art is produced, exhibited, preserved and managed, as well as the users (and the product of our work) of art institutions: artists, public, commissioners, historians, conservators, educators, administrators, assemblers, collectors, consultants, cleaning staff, security staff, janitor, etc.

From this it can or could be deduced that all users and art spaces are and form what is considered art today, we are art, without the need to do anything more than what we already do, each one in our usual occupation, without degrees, without value judgments, without good or bad, without exceptions. In the background resonates a question, should we say, therefore, cultural industry (entertainment culture) or art?

**Laura:**

Good question, difficult to solve, I particularly want to stay with the somewhat romantic answer of ARTE, with capital letters.

Undoubtedly, the structures of ART are complex, its stages, its creators, its exhibition channels, its hierarchies, its forms of learning..., in short, everything that surrounds it, that composes it, that organizes it, that sustains. This is not just about artist, spectator, exhibition/dissemination channel, as a triumvirate, there are more characters in this great global work called "Contemporary Art", we are now going to talk about the "commissar"; According to the dictionary, the commissar is the person in charge of curating an exhibition; If we seek to "commissary" the definition we find is: organize an exhibition or artistic or cultural sample.

There is a lot of talk about this function, about the different ways of dealing with it, about how theories, theses, ideas are argued... to propose and defend an exhibition, but I wonder if this is only about organizing, articulating a theory, defining it, investigate and develop it, don't we also need to establish some parameters of intellectual and sensory communion with the creators and of course therefore with the public?

I recently read an interview with María Inés Rodríguez, director of the CAPC in Bordeaux, and they asked her the following question: **María Inés, what is a curator?** to which she replied "A curator is a catalyst for information, energy, ideas, who creates the necessary context for an artist to develop their ideas and materialize their projects through a work, an exhibition, a book, of a gesture, of a performance." I am interested in this definition, it includes energy, in which I personally think passion can be included, it also makes clear the intention of channeling all the actions of the "curator" into creating the optimal context for the development of the artistic project and I believe that this may be the key, turning the work into actively participating in a common approach aimed at creating an environment that links all the characters of the artistic action; I think things can go that way, don't you think?

**Rafa:**

This is an interesting and controversial issue, which I have addressed in my work several times, for example in **Commissioners**, 2015.

**Commissioners**, are 11 phrases made with neon letters, and installed on the wall. The texts are exhibition titles, chosen from among the exhibitions curated by Walter Hopps, Pontus Hultén, Johannes Cladders, Jean Leering, Harald Szeemann, Franz Meyer, Seth Siegelaub, Walter Zanini, Anne d'Harnoncourt and Lucy Lippard (an exhibition title by curator), who are interviewed by Hans Ulrich Obrich (also included) in, *Brief History of the Curator*, edited in Spanish by EXIT in 2010.

Each of the pieces bears the name of the corresponding commissioner as its title.

What I do, simply, is to propose as a work, the title that each commissioner gives to the exhibition (which I have selected from him), and under which a series of works by different artists were grouped. In other words, I consider the title given by the commissioner (Hans does not select any commissioner) as a work of art.

An artist can create and must do so, without the need for anyone's intermediation, with their ideas and resources -the artist's self-management- (an example of this would be the work of Wilfredo Prieto, "easy" to do and economically sustainable); Another thing is to expose the result of the work of the artist, that is the function that I ask to the commissioner, to facilitate access to art channels and exhibition spaces and to offer the necessary logistical help to the artists.

When an art commissioner intervenes with their conditions, ideas or decisions in the realization or execution of a work of art, they are becoming co-authors of it, or what is the same, they are arrogating the authority of the political or religious princes who commissioned, in past times, the works to the artists to increase their power.

When I visit an exhibition what I am going to see are the works of art exhibited, and in the works what I try to elucidate is the artist's thought. At that moment, I am not at all interested in the discourse of the commissioner or the critic, and even less so that of the politician or the institution. All these agents, in my humble opinion, must fulfill a purely coordinating, mediating and facilitating function (the more inadvertent the better).

The theoretical field is a fundamental question, which the critics or commissioner (and the general public) are in charge of thinking, evaluating, considering and formulating, but they should not do it in the exhibition itself.

The exhibition books almost always leave me wanting to know more about the artist and his ideas. What interests me, in the first place, is that the commissioner or the critic make a rigorous analysis of the artist and the work. His opinion (outside the work) and the aesthetic, political, economic, social, psychological and historical preconditions, which the work of the artist in question suggests, may interest me, but less, they are secondary issues.

Of course, based on the proposal of a commissioner, the artist can generate an interesting work, the dialogue is always enriching (as I remember hearing Rogelio López Cuenca say, you have to negotiate; or Isidoro Valcarcel Medina, saying that is in favor of exhibiting under the assumption, by the institution or its representatives, of its conditions or something else). On the other hand, Michelangelo and Leonardo already did it, in the Renaissance, disobeying, in some way, the orders received. But when faced with some proposals, the only answer is: "I would prefer not to do it" as in *Bartleby*, the clerk, by Herman Melville, or with the NO by Santiago Sierra.

The ideas make up -they could be considered- the work of art or a substantial part of it (this is what interests me at the moment), this has been the case since Duchamp, passing through conceptual art to the present day. I know that there are many more variants, as interesting or more, than the one I am proposing at the moment, and I may address them in the future...

But can works of art be made to order? I would answer that only if it is the direct will of the artist, only if he is the one who arrives at that approach, to be more explicit, as long as his decision is not conditioned by the demands of the commission, otherwise, in my opinion, the "artist" would be, something like, the operator who executes the order.

I don't care if they are an art commissioner, a collector or a patron, by giving the guidelines under which the work has to be executed, they will be acting as artists, which on the other hand seems absolutely legitimate to me, but then there would be to talk about authorship, not curation.

**Laura:**

Well, what you are proposing fits perfectly into the definition of María Inés, with which I quite agree. The approach of a common work of the curator with the artist, obviously, should not interfere in the creation of the work, but I do believe that there should be an implication on both sides in its development. When a curator unfolds a conceptual theory on which he wants to develop an exhibition project, the artist is always free to decide whether to include it, therefore, at the moment he decides to "enter" it, he assumes his ability to empathize with the conceptual premises of the curator without this, of course, going to intervene in the absolute freedom of creation.

In a recent writing by Mariagrazia Muscatello entitled "The decline of curatorship" on the 57th Venice Biennale, she begins her article with the following question: *Is there today an absolute artistic production that is not related to curatorial research or influenced by the validation function of the different agents of the artistic circuit?* I personally believe that artistic creation goes through different navigation routes, that is, I think that there are different ways of creating and validating that creative action, whether or not you link it to a curatorial approach, the statement "absolute artistic production". What do you think about this?

Later she states the following: "*Returning to narratives and fiction in artistic production is the answer to the decline of curatorship. The Golden Lion to the German artist and performer Anne Ihmof reinforces this direction and represents the centrality of fictional, literary or cinematographic narratives, regarding the uniqueness of the image or object. She titles her performance Faust, which is the most important German literary archetype, and creates a cinematographic and post-punk performative story*". Do you think that this affirmation can respond to the current reality?

**Rafa:**

I do not believe that the starting positions pointed out or "imposed" by the curators (let's not forget that they work from a certain position of power), are the best breeding ground for artists to create their works. As I have told you before, this can happen and I have no doubt that in some cases the results will be interesting, but it is not something that I feel comfortable with. In this I am closer to the example given by Marcel Broodthaers with his Musée d'Art Moderne. Département des Aigles (Museum of Modern Art. Department of the Eagles). I am also interested in establishing or questioning all the parameters of art, I also ask myself the questions: what is an art exhibition? how is an art exhibition set up? what is the aim of an art exhibition? what is an art collection? what is an art museum? etc.

That "absolute work of art" sounds very aggressive, it reminds me of Richard Wagner's Gesamtkunstwerk (total work of art), I don't like it.

As I tell you, an artist poses what interests him, this is what is substantial in his work, his interests, his will, his freedom. Obviously, their interests are influenced by those of others, but losing autonomy in pursuit of the curator will not improve their contribution to the general discourse.

A commissioner can curate an exhibition, putting himself at the service of artists, or make a work of art, with the works of other artists, there is no more. In this dilemma I prioritize the first option.

**Lacéré anonyme -inconscient collectif**, 2018, a work that can be seen at the Barjola Museum, has a lot to do with what I am saying, it is a work that, for its materialization, needs the collaboration of people or institutions that are willing to give his original paintings, regardless of the celebrity of the authors, for the composition and exhibition of a work of art devised by me. All the paintings will be stacked against the wall of the altar of the chapel, starting with the largest and ending with the smallest (keeping the necessary care so that they do not rub against each other or deteriorate), in various groups, depending on the number of paintings we can collect.

Anne Ihmof's performance "Faust," for which I won this year's Venice Biennale prize, reminds me of Vito Acconci's "Seedbed," 1972. It is a choral work, interesting and complex.

This award thing brings to mind two transcendental historical events for the conception we have today of art and the Machiavellian game of interests that sustains it. In the first place, the rupture caused (and which inaugurates the work of art as institutional criticism) by Duchamp's presentation (and his subsequent rejection), under the pseudonym R.Mutt, of Fountain in 1917, in the exhibition he organized the Society of Independent Artists of New York (Society of Independent Artists), where in theory no work would be rejected and with the particularity that Duchamp was one of the members of the jury; charge of which he resigned due to the rejection of the work in question.

And the second, the award in 1964 to Robert Rauschenberg of the Grand Prix of the XXXII Venice Biennale, a decision that raised a bitter controversy (before and after the award) because the decision was due to the enormous political-commercial pressure exerted by the United States and led by the then already influential dealer and gallery owner Leo Castelli, who with this type of management and manipulation, became one of the main actors in the art world, successfully managing (until the end of his career) his whim, the commercial and artistic career? of many prominent artists.

As for fictional narratives...This is a cyclical issue, abstraction or figuration, narrativity or objectivity, avant-garde positions or a return to order.

I think we live in a time in which conservative policies are gaining ground, there we have the cases of the rise, more than worrying, of the extreme right, in countries like Poland, Austria, France, Germany, Switzerland and Denmark, or the grotesque presidency of Donald Trump in the US, all this may be favoring a return to cultural order.

From the contributions of Malevich, Duchamp, John Cage, Martha Graham and Alan Kaprow, I am more in favor of abstraction, objectivity and avant-garde approaches. I do not believe that the image, the form, the sound, the movement or the language, have to be subordinated to a narrative argument, I do not feel comfortable in the function of illustrator or decorator, nor with the conception of art as an ornament of what narrative, I prefer to deal with ideas and with reality.

**Laura:**

Without a doubt, the Marcel Broodthaers exhibition at the Reina Sofia is magnificent.

You say that you are attracted by the theoretical assumptions that he raises in the Musée d'Art Moderne. Département des Aigles (Museum of Modern Art. Department of the Eagles) and add a series of questions that you are interested in establishing in this regard: what is an art exhibition? how is an art exhibition set up? what does an art exhibition aim to do? what is an art collection? what is an art museum? etc. Since the spears I would like to hear the answers.

On the other hand, don't you think that the piece "Lacéré anonyme -inconscient collectif" is a way of curating the works of others?

Something like the exhibition "The weight of a gesture" curated by Julião Sarmento (Caixa Forum 2016), a project that the artist/curator himself defines as follows: "*This exhibition of objects is nothing more than a gigantic body, a living organism made real by the sum of the parts that compose it*".

In both cases, in Lacéré anonyme and in Sarmento's, the final piece is the sum of the works of others, configuring a single exhibition element, right?

**Rafa:**

As a spectator, I am interested in analyzing works of art, not exhibitions, an artist conceives works of art (although he makes them public via exhibitions), however, there are exhibitions that in their conception can be considered works of art, but this happens, as far as I'm concerned, as long as they are conceived as institutional criticism, that is, as a questioning of the authority exercised by the bodies that direct the art world and decide what art is: museums, art centers, museum directors, curators, critics, gallery owners and collectors, etc.

Such is the case of the works by Marcel Duchamp (La Boîte-en-Valise, 1935-41), Daniel Buren (Back to The Eye of the Storm: Works in situ, 1971), Marcel Broodthaers (Musée d'Art Moderne. Département des Aigles, 1968-72) or Maurizio Cattelan (Todo, 2011-12), to give a few disparate examples that attract and intrigue me.

Julião Sarmento's is a curatorship, with its peculiarities, like all of them. There have always been artists who act as curators, but these, when they act as curators, generally incur in the same interferences that are usually perpetrated by the curators themselves.

I, without going any further, was the "harasser" of a series of three exhibitions, designed for two artists each (Javier Núñez Gasco - Rafa Sendín, Ramón Mateos - Josechu Dávila and Javier Lozano - SasaYagüe), which took place in the "La Salchichería" space in Salamanca, between 2015 and 2016. The spirit of the three exhibitions is clearly noted in the title of the cycle: Without a curator. Consisting that each one of the artists invited another to participate in the following sample, with no more limitations than the budget and those of the exhibition space. The last one could not be carried out due to lack of funding. Did I act as a commissioner? I made all the decisions in conversations with the participating artists, so that I would not be seen or taken as such.

Another example, which conforms to what we are commenting on, is Cartela, 2015. An action/intervention/exhibition, which he carried out, without having the pertinent authorizations, at the Prado Museum, the Thyssen-Bornemisza Museum and the Central National Museum. of Art Queen Sofia. For this purpose, order three labels (with the technical data of the label itself), one for each space, following the designs usually used in each of the museums. The space chosen to install the labels was the services of the three museums.

The works were donated to the institution where they were exhibited. The labels are the work, but the action/intervention/exhibition is also in some way, in a similar sense in which the Museum of Modern Art is also. Department of the Broodthaers Eagles...

Lacéré anonyme -inconscient collectif, 2018, is certainly a work made with works by other artists, however, they are warned of the "artistic" claim of my proposal, and with the added particularity, that I decide on an unorthodox way of installation, which hinders the correct perception of the works and makes them be perceived as a whole. The idea comes from a comment by Jacques de la Villeglé: "Looting, collecting, signing the lacerated posters and living with them and exhibiting them in galleries, salons, and museums does not mean questioning the work of art in the sense of Duchamp's ready-made. but, rather, to question the role of the professional and traditional artist" (Formalisms and historicity. Models and methods in the art of the 20th century. Akal Contemporánea 15. 2004 -Pág.:22-23).

This work could be considered a collage, a ready-made, a decollage, an assembly, a collection or a curated exhibition..., but also the result of a reflection on all these concepts and what they imply, or an iconoclastic vision of the artist concept.

**Laura:**

Well, I think that in some way you continually navigate in the exploration of the limits, the concepts and the materializations, of all those events that are created and designed around Art, this constituting a distinctive sign of your work.

And that seems good to me, I share it, it is creative and critical, but I think that this game is not just the heritage of artists, there are other interveners who can also participate in those twists and turns that lead to different conceptions and presentations circumscribed in the questioning of forms, of doing and thinking, that flee from closed and conformist parameters with the most classic and strict structures. I think that the sharing of various conceptual approaches is possible.

By forming teams of different origins, symbiosis can be produced, of ways of researching and thinking, aimed at creating methods of bringing Art to the public through more agile exhibition structures that facilitate direct participation in its approach to Contemporary Art.

For my part, I see no difference in your mission as a "harasser" and that of other people as "commissioners." Shouldn't we abstract ourselves from certain defining connotations and act in a more open way? The evolution of thought also entails a questioning of certain definitions and therefore a need to redefine them or, where appropriate, to expand them. Don't you think that in the 21st century the restrictions and the conceptual and linguistic pigeonholing have to be a little far away? The same is a matter of working in a more open way in terms of denominations, don't you think?

Regarding the assertion with which you determine that Julião Sarmento in the exhibition "The Weight of a Gesture" plays exclusively the role of curator, I do not agree; In fact, he poses the exhibition as "a conceptual installation, a work of works"; therefore his "work" is the choice of the pieces that are exhibited and the very way of installing them.

As referred to in the press releases "Sarmento creates a piece along the lines of any other of his, showing his interest in the search for essential forms, in literature and cinema, as well as his concern for seduction, violence and progressive stripping, combining images and ideas to compose a fiction from echoes, suggestions and impressions. In the same way that in his work there is nothing definitive -because he leaves the conclusions in the hands of the spectators-, in the exhibition he recreates the enigma to stimulate the imagination and provoke interpretations." That is why I establish the connection with **Lacéré anonyme -inconscient collectif**, 2018, the artists who participate in "The weight of a gesture", like those who participate in your piece, are also aware of Julião Sarmento's intention to configure a "everything" through an intuitive journey conceived, in his words, "as a living organism, composed of as many different organisms as the works that cannot live by themselves but need each other".

**Rafa:**

It can be, of course. I do not pretend to be categorical or even seem so. We should all be able to act as we want and even define ourselves as we please. But I understand it as I have told you, it is what interests me, both from the perspective of the public and from that of the author.

**Laura:**

Now let's put the issue of exhibition spaces on the table. I am very interested in knowing, as a starting point for the conversation on this topic, if you make a difference when you face an exhibition for a museum or Art Center or when the place of exhibition is a private art gallery.

**Rafa:**

The space that really matters to me is the one that can encompass the idea or the concept that bases the work.

Undoubtedly, the exhibition space plays an important role, but it attracts me less when what it contributes is nothing more than a matter of greater or lesser impact or dissemination of ideas or the impact that the work may have on the market, in the case of commercial galleries. For the rest, the exhibition spaces have little to contribute, unless, of course, the exhibition space itself is taken as part of the work.

I am going to cite two of my works, in which the exhibition space has a leading role, the first case is Cartela, 2016, a project where the Prado Museum, the Thyssen Bornemisza Museum and the Reina Sofía Museum (in none of these museum's permission was requested). for the intervention/exhibition), they played a fundamental role in the conception of the work, as I mentioned before. Something similar happens with Announcement, 2017, a work that was published as an "announcement", paying for a space in EXIT magazine, (nº 65, Spaces of power). In this case, content is inserted in the space usually used for paid advertisements. It is a self-sufficient, self-referential and tautological work, which "works" as an advertisement, poster, work, exhibition and critical text, all in one. The published text reads: "EXHIBITION: RAFA SENDÍN / PLACE: EXIT (#65) / DATE: February 2017 / TITLE: ANNOUNCEMENT / MEASURES: 110 X 180 MM / PAPER: CREAPRINT ALBA / PRINTING: OFFSET DUOTONE / PRICE: 968 €.00 / EDITION OF: 5,000 / info@rafasendin.com".

In these two cases, the exhibition medium, due to its implications and the use I make of it, is an inseparable part of the work, and therefore all the variables introduced by this conception have been assimilated in the conception of the piece.

Most of the spaces, exhibitions or not, are politically charged, museums and commercial galleries "legitimize", in a certain way, the work of the artists who exhibit in them, the issues of institutional or institutionalized discourse, this cannot be obviate.

Nor should we forget the volumetric or architectural issues, the aseptic or not of the space, these issues are also worth taking into account, but if they are not part of the work, what we will have, is more a question of assembly than anything else. Everything has to be considered and analyzed, everything can affect the work and its assimilation.

I am interested in saying and doing in and from space, analyzing the impositions and limitations that space imposes on me, to try to counteract them or at least underline and reveal them, playing with them and making them part of the work. Question the power relations that are exercised in it.

It is necessary to negotiate and mediate before the conflict of interests that can be generated between the institution and the artist, that must be the attitude of both parties.

**Laura:**

I agree with you in part, I think that from the moment you include it in an exhibition project, public or private, it forms an inseparable part of the exhibition, it mixes with the work, it even blends in. I think that the reading of the works, on many occasions, varies depending on the exhibition parameters that you shuffle, what in one place is a "round" project when transported to another place mutates and may not present such an optimal reading.

On the other hand, when you establish that you are interested in "saying and doing in and from space, analyzing the impositions and limitations that this space imposes on me, to try to counteract them or at least underline and reveal them, playing with them and making them part of the work" I think you are determining the need to square all the communication elements present in an exhibition, including the space, in some way you are giving it a status of "part of the work". Therefore, don't you think that the idea, including in it the conceptual and formal premises, is intertwined with space? Going one point further and taking into account that we live in the 21st century, do you consider using Cyber space as a place of exhibition?

**Rafa:**

Yes, that's how it is in some cases, but it's not something that I always think about.

In this exhibition, that of the Barjola Museum, a piece is going to be exhibited that is designed for this space, well, more than for this space for the institution it houses, it is Patronage, 2018, which is a document, which will be shown in the exhibition, where all the expenses (personnel, electricity, taxes, catalog item, labels, vinyl, advertising, production of work, assembly, etc.) that are generated, both by the institution, as for mine, to be able to make the exhibition (the budget with all its items). The total budget that is generated will be the price that the possible patron would have to contribute. If this were to happen, of the total money collected, a part would be used to restore what was contributed by the institution and the other part to pay for the contribution of the artist, this particular would also be reflected in the document presented in the exhibition.

There is another work that can also be seen, it is Painting, 2018, which is a project that can be carried out in multiple spaces, as many times as I wish, but always adhering to the same rules of use, which are: Make a perimeter line in the space (in this case in the lobby of the Barjola Museum), at a distance of a quarter from the ceiling (this indication is approximate since the architectural components may require a variation in this regard), applying the paint directly from the tube of oil and using a laser level.

This action will be carried out by volunteers, the color to be used must be chosen by the collaborators.

By this I mean that the way of intervening in the space varies greatly according to the needs of the project, the idea or the concept is what indicates the degree of implication of the exhibition space in the work, in **Mecenazgo**, the implications of the space they are political and economic and in that of **Painting**, spatial and social.

About the second question. In the 90s of the last century, during my training period, I became concerned with digital art, coinciding with the analysis that was being made from the round tables of experts organized by Arco (also taking advantage of the fact that during those years the fair favored the exhibition of digital art), I attended many of these panels, several years, but, although interesting, everything seemed very forced to me, the technology companies encouraged artists to use and develop their digital tools to create, but this more than promoting freedom, it brought you a series of limitations, to begin with those related to technology, which in the end meant that the thing did not work.

In the MEIAC of Badajoz, which has also greatly promoted this type of practice, I have been able to see many examples, but no, it does not attract my attention enough for me to get involved.

Another thing is the WEB, I have my web page, and on it you can visit the works that I want to be more visible, in a certain way it is an exhibition of my work. I think it's an interesting way to approach the production of an artist. But no, cyber space is not something that I have analyzed in my work yet, of course that does not mean that I will not do it in the future.

**Laura:**

When referring to Cyber space, I am not thinking of the WEB concept, rather I am referring to more direct-action options such as streaming a certain performance or even working with specific codes through which we can access virtual exhibitions.

As for the implications with space, I agree, logically they vary depending on the conceptual and formal premises raised.



In any case, I am interested in influencing the specific difference, which in some way you do not clarify for me, between public and private exhibition space, you express yourself about the legitimation that both make of the work of artists but you do not categorize, you think that both exercise the same type of legitimation? And if not, at what points would you see the differences?

**Rafa:**

Yes, I understand what you're saying.

There are few differences between public or private exhibition space. The public one is politically managed and the private one is commercially managed, both seek profitability, in the first case social (number of visitors) and the second economic. It may be that one or the other is headed by people with a great passion for art and great value, but...

In the cultural industry, as in any other sector, the struggle that pits workers against each other is promoted and encouraged, to achieve a privileged position within their field or to keep a part of the "cake" (on the other hand, , not very succulent in our country), this enhances the increase in the division of labor and competitiveness, forgetting what is really relevant, which is the degree of quality that the product of work can achieve, and the social progress that it facilitates or seeks.

Any space outside the work of art is hostile to it, to the extent that entering it implies a loss of the autonomy of the artist (of the individual). Every institution, public or private, tries to legitimize itself (it is in its nature), to achieve a certain amount of power, seeks to impose its discourse (briefly legitimizing what helps it to do so) through its programming and/or museification (collection); for this they need the artist and his work, as raw material; they use it, they exploit it and when it is no longer useful to them, they relegate it to ostracism, once it has been emptied of its content.

This is the art market today. In it little matters the art or the artist. It is an industry that feeds on the production of artists, but without valuing them (there are many willing artists - workers- to choose from), beyond the economic profitability or the prestige that they can bring them. This is a widespread evil, the sector or activity that we analyze does not matter, people do not matter, what prevails is the system, the economic system. We react against this, even knowing that the class struggle contains a perverse mechanism, which causes an era of political, social and cultural achievements to be followed by another of conservative reaction, even more powerful than the progressive period that caused it. The status quo is programmed to *change to preserve*.

On the other hand, we must not forget that there are also alternative or self-managed spaces, which are non-profit spaces, where people work with more freedom, rethinking the different sectors of the field of artistic creation.

This is the case of Nobody Never Nothing, No, a space located next to the Casa Encendida in Madrid, where I present Spiegelman, 2014. To carry out this action, I commissioned a cube-shaped mask, made with mirrors (these mirrors made it possible to see from inside of the mask), which I later placed on my head, to take her on a tour of Doctor Fourquet Street in Madrid and all the galleries in it, starting with the one closest to the Reina Sofía and ending with the one closest to la Casa Encendida (the action was recorded on video and photographed). In such a way that doing this, a visit to art galleries (private exhibition spaces), as I do many other days and with the particularity of being dressed in this mask, which erased my head while reflecting the environment that surrounded me, I managed to be seen as a public at the same time that I was identified as an artist, also as part of a work of art and in this way, I was able to exhibit my work in art galleries, in which my intervention was not scheduled.

Actually, what interests me the most is how I can, through my work, inhabit, coexist and survive in the space (the exhibition space as an agora), as well as the influence that the (political) space can exert on me or my work. They are two questions that interrelate, but I focus on the work of art rather than on the space where the work of art unfolds.

**Laura:**

Yes, I understand what you mean, but in reality, I think that self-managed spaces also try to legitimize their approaches, their discourse and their political approaches, it seems legitimate to me that they do so, but in the same way that it seems logical to me that galleries or museums/art centers establish parameters of settlement or legitimation of their social, economic premises..., or those that correspond to each one. I was recently at La Neomudéjar seeing an exhibition by Manu Bravo, sponsored by National Geographic, the space seemed spectacular to me and the project they are carrying out is very interesting, they are committed to an art committed to social values and an explicit denunciation of power, they do not receive subsidies, although from the beginning they have sought institutional accompaniment, trying to raise awareness of the need to include civil entities in the construction of a city model. I believe that they represent a very widespread model in other countries such as Germany, France, etc. and that they really fulfill a necessary function, from my point of view, in today's society.

Regarding Cyber space, I return to the subject, specifying a little what I mean, I would like to comment on a proposal: this dialogue or conversation that we are having will have a presence in the Barjola exhibition since it will be recorded and will constitute one more piece, what would you think if we included it in the catalog?, not as a text that is already planned, but in exhibition mode, that is to say that we included a QR code, for example, through which the viewer could access to view the piece.

The catalog would be the window through which we would access the Cyber space as a place of exhibition.

**Rafa:**

What you say sounds interesting...

I forgot to tell you about another piece, **Lápida**, 2018, which was also shown in this exhibition and, although it was not designed for this space (its conception is related to minimalism and more specifically to the work of Carl Andre), it was the fact that almost the entire exhibition is displayed inside the (deconsecrated) chapel of the Barjola, has helped me to think of this piece when composing the exhibition, but the work itself was already designed in advance. It is a stone slab, whose dimensions and weight are adjusted to those of my body and on which there will be an inscription (Rafa Sendín – March 23, 2018 – Width 47cm. – Height: 173.3 – Weight: 72 Kg.) to testify to it. The piece must be installed horizontally on the ground, which, given the place where it was installed on this occasion, could refer to funerary tombstones that are frequently located inside churches.

Regarding the second question, yes, I think it's a good idea to include a QR code (quick response code) to be able to access, which I plan to do based on this interview that we are carrying out (another work for the exhibition), to the video, once it is hosted on the museum's website. But I also want it to appear as text in the catalog.

When you proposed to do an interview for the exhibition book, I really liked the idea. For a long time, I have been attracted to this journalistic genre, because it gives the artist the opportunity to speak and give opinions about art and its concepts, as well as any other issue that may arise; something that is not frequent in artists, given the complexity of translating into words what we usually express through image, sound, volume, etc. Although telling what we do is another exercise in expression, and that is what I am interested in emphasizing with this work. The interview as an expressive field.

I have read several interview books, but the two that have influenced me the most are: "Pierre Cabanne Conversations with Marcel Duchamp" and "Andy Warhol: Interviews. Kenneth Koldsmith". Whenever I read an interview, I can't help but put myself in the place of the interviewee, I like to pay attention to how they respond to the questions they are asked. Duchamp and Warhol's answers are paradigmatic, I also really enjoyed an interview (on this occasion viewed on YouTube, where you can find many examples of interviews with artists), in three directions: "Conversation between Isidoro Valcárcel Medina and Santiago Sierra with Jorge Diez", where you can appreciate the free spirit of Isidoro and the political nonconformity of Santiago. I don't know, there are many very interesting examples that help me a lot in my work.

I immediately began to think that something different had to be done with the interview, apart from answering the way I considered appropriate to each question, or at least trying to. The fact that the interview was to be conducted through emails -an issue that facilitates reflection before formulating the questions and answers-, instead of being spoken, face to face -where depth is lost, but freshness is gained-, led me to the idea of wanting to pass our interview, once concluded, from the written format to the spoken one; for which I have requested the collaboration of an actor who pretends to be me (the actor asked me for permission to create his own character, to interpret the interview and it seemed good to me since I thought that it would add plot complexity to the work) , to respond resolutely in front of the video camera, to the questions that you will ask him, voice over. The actor is Javier Uriarte, who already collaborated with me in the series Mímesis, 2013, of which María Magdalena, Galílea is shown here. Year 1 (Mimesis), which we have already talked about in this interview, and with which I get along very well for these occurrences with which I amuse myself.

What I have tried with this is to introduce creativity and artifice into something that in principle is more pragmatic and standardized, and see what happens with the strangeness that may arise from this, I do not know if the result of this exercise will fit what the rest of the people (the public) consider that it can be interpreted as art or not, in which case it is an exercise that I really want to carry out, the title will be: Interview, 2018.

**Laura:**

I am very glad that you like the idea of offering the viewer a piece of yours using the Cyber space as an exhibition space.

I am also very happy with the work we are doing in "Interview, 2018" and I think that the option of offering it to the public, as a collector's item through a QR code, can add more parameters for reflection on the intrinsic quality of the work. of art.

Well today is the last day of 2017 and this interview is also coming to an end. We have done a good review of a lot of fundamental issues, from my point of view, of ART, there would probably be more things to touch on but everything has to have a beginning and an end, even if it is temporary, it is possible that at some point we will return to have the opportunity to continue.

And at this point I would like to know if there is any question that you would have liked to answer and I have not asked you, if so, I think it is time to say it and include it.

**Rafa:**

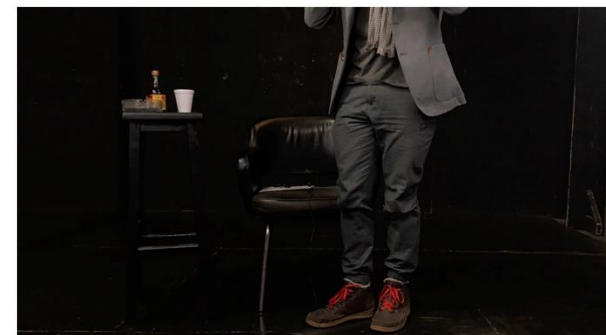
Well, I already have the feeling that I have answered questions that I would have liked you to ask me, within the answers that I have given you to some of the questions that you have asked me in this interview.

The subject of the biographical data of the authors is something that is not taken into account very much (we have not addressed it), when it comes to analyzing the work of living artists, I always want to know something more, and it is something what one of my future works is going to be about, but this will be seen...

To finish, I would like to invite all those people who have been wanting to point out or question something, to do so through my email (info@rafasendin.com) and from here I promise to answer them and if they authorize it, include their contribution to the interview.

--

Thank you very much, Laura.



**Javier Uriarte**, 2018

Fotogramas de película

**Javier Uriarte**, 2018

Film Stills



**Javier Uriarte, 2018**

Vista de la exposición. Yoes  
Museo Barjola, Gijón

**Javier Uriarte, 2018**

Exposition view, Yoes  
Barjola Museum, Gijón