



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

"El relato en la exposición: más allá del cubo blanco"

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Barreres Del Mundo, Elena Ligaya

Tutor/a: García Cortes, José Miguel

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

RESUMEN

En el presente trabajo se ha realizado un estudio teórico sobre las exposiciones temáticas y el relato que el comisario construye en estas como elemento cohesionador de la muestra. Se realiza una reflexión sobre qué papel juega esta narrativa en las exposiciones temáticas y cómo se comunica al público mediante su instalación, haciendo hincapié en las posibilidades creativas que esto conlleva para el comisario, tanto desde un punto de vista conceptual como de diseño. Para ello, se realiza una investigación de cómo aparece, evoluciona y se consolida la actual visión del comisariado creativo desde el siglo XX, utilizando como referentes el trabajo de Marcel Duchamp, Alexander Dorner, Harald Szeemann y Hans Ulrich Obrist. Para finalizar, se exponen las conclusiones de todo lo investigado durante la realización de este TFG.

Palabras clave: exposición temática, narración, comisariado, relato, montaje expositivo.

ABSTRACT

In this paper we have carried out a theoretical study on thematic exhibitions and the narrative developed by the curator for these as a cohesive element of the presentation. We reflect on the role this narrative plays and how it is communicated to the public through its installation, emphasizing the creative possibilities this implies to the curator both conceptually and creatively. To this effect, we look into how the present-day vision of the creative curator has emerged, evolved and been established since the 20th century, using Marcel Duchamp, Alexander Dorner, Harald Szeemann and Hans Ulrich Obrist's work as examples. Finally, we will present our conclusions as the result of all the research and investigation done for this end of degree project.

Key words: thematic exhibition, narration, curatorship, storytelling, exhibition set-up.

Agradecimientos a mi familia, por su apoyo y cariño a lo largo de la carrera.

También a mi tutor, José Miguel García, por guiarme durante todo este proyecto.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
3. LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO EN LA EXPOSICIÓN.....	8
3.1. EL RELATO EN LA EXPOSICIÓN TEMÁTICA	8
3.2. DISEÑO Y MONTAJE EXPOSITIVO	11
4. LA APARICIÓN, EVOLUCIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE UNA NUEVA VISIÓN DE LA PRÁCTICA EXPOSITIVA	14
4.1. 1ª MITAD DEL SIGLO XX.....	15
4.1.1. Marcel Duchamp	15
4.1.1.1. De 1938 a 1960: las Exposiciones Internacionales de Surrealismo	16
4.1.1.2. Marcel Duchamp y la transgresión de los límites expositivos: <i>Boîte-en-valise</i> (1935-1942).	19
4.1.2. Alexander Dornier	22
4.1.2.1. Colaboración con El Lissitzky: el <i>Abstract Cabinet</i> (1927-1928)	22
4.1.2.2. Las <i>atmosphere rooms</i> (1938-1941)	24
4.2. 2º MITAD DEL SIGLO XX.....	28
4.2.1. Harald Szeemann	28
4.2.1.1. <i>Live in Your Head. When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information</i> (1969).....	29
4.2.1.2. <i>documenta 5. Questioning Reality – Image world today</i> (1972)	31
4.2.1.3. <i>Grandfather: a Pioneer like us</i> (1974)	33
4.3. EL PUENTE AL SIGLO XXI	36
4.3.1. Hans Ulrich Obrist.....	36
4.3.1.1. <i>do it</i> (1993).....	37
4.3.1.2. <i>Cities on the Move</i> (1997-1998)	38
4.3.1.3. <i>Laboratorium</i> (1999)	39
4.3.1.4. <i>Utopia Station (Dreams and conflicts. The dictatorship of the viewer)</i> (2003)	40
4.3.1.5. <i>Il tempo del postino</i> (2007)	41
5. CONCLUSIONES	44

6. BIBLIOGRAFÍA/WEBGRAFÍA	47
7. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	51

1. INTRODUCCIÓN

La función de las exposiciones en el panorama del arte contemporáneo resulta esencial, puesto que no solo son la principal vía mediante la cual el arte se da a conocer, sino que también son una plataforma de reflexión y comunicación, donde se construye y deconstruye significado. Las exposiciones crean y dirigen el significado cultural del arte a causa de su naturaleza intrínsecamente polifacética, dado que a la vez, exhiben obra, funcionan como un evento social y crean nuevos referentes en el panorama artístico-cultural del momento¹.

A pesar de la infinitud de exposiciones de diversa índole que coexisten actualmente en el panorama artístico, el presente TFG se centrará en las de carácter temático, puesto que considero que son aquellas en las que el comisario tiende a adquirir un papel determinante. Esto se debe a que la función del comisario en una exposición temática es la de crear una narración que cohesionen las obras de arte seleccionadas y que a su vez articule una nueva lectura sobre ellas mismas. La creación de un relato es un proceso que tiende a adquirir tintes subjetivos; por ello, una exposición temática puede llegar a convertirse en una demostración creativa del comisario y sus ideas, de los resultados de su investigación previa. Opino, a pesar de que es un planteamiento que en la historia del arte ha surgido de manera bastante reciente, que esta estructura discursiva puede llegar a convertir la exposición en una entidad significativa en sí misma y que va más allá –aunque no por encima–, de las obras escogidas.

Asimismo, el diseño y el montaje expositivo buscan la transmisión del discurso del comisario. Por esa razón, mediante la suma de ambos factores, la narración adquiere un carácter visual y experiencial y crea el nuevo contexto a través del cual el público va a reinterpretar las obras de arte.

La actual visión del comisario creativo ha ido gestándose y consolidándose históricamente. Por ello, en este TFG se muestra una selección de paradigmas expositivos que se cree que ayudan a ilustrar la evolución conceptual del comisariado. En la primera mitad del siglo XX, se plantean algunas exposiciones de Marcel Duchamp como los inicios de la reconsideración del contexto que rodea la obra artística y a Alexander Dorner como uno de los precursores de las exposiciones temáticas. En la segunda mitad del siglo XX, se propone el trabajo de Harald Szeemann como elemento decisivo en la consolidación de la figura del comisario en el panorama artístico. Por último, se habla de Hans Ulrich Obrist

¹ Sobre esta cuestión, véase FERGUSON B. W., GREENBERG R., NAIRNE S. (eds) (1996): *Thinking about exhibitions*. Londres y Nueva York: Routledge.

como puente a las exposiciones del siglo XXI y de su influencia en la concepción que se tiene actualmente de ellas.

Para concluir, se expone qué han aportado cada uno de estos comisarios al panorama curatorial actual y cómo ejemplifican y consolidan las ideas originales expresadas en este TFG.

Dado el carácter histórico de las imágenes, estas han sido recogidas de diferentes documentos de internet y catálogos. Considerando el corte teórico de este TFG, han sido colocadas en un margen y en menor tamaño porque tienen una mera función ilustrativa.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal de este TFG ha sido la realización de un trabajo de investigación atendiendo a los parámetros de calidad y rigurosidad propios de un Trabajo de Final de Grado, buscando en todo momento crear información académica original, de interés y utilidad en relación con el mundo del comisariado.

Los objetivos específicos que han conformado este trabajo han sido:

-Elaborar un estudio sobre el papel del comisario en una exposición temática, enfocándonos en la creación del relato expositivo y la comunicación de este mediante el diseño de la muestra, haciendo hincapié en las posibilidades creativas que ambos factores conllevan, tanto desde un aspecto conceptual como físico.

-Realizar una revisión histórica del panorama curatorial desde principios del siglo XX para buscar antecedentes que expliquen la concepción que se tiene, hoy en día, del comisario creativo.

La metodología de este trabajo ha sido el propio de un trabajo de investigación académico. Primero, realicé una búsqueda de información general para empezar a concretar los elementos que trataría en este TFG y el enfoque que utilizaría para ello. Según se iba acotando el índice del proyecto, empecé a realizar la búsqueda de temario más específico y a contrastar la información obtenida en las diferentes fuentes. Mientras el proyecto evolucionaba, realizaba constantemente un trabajo de selección de información: debía escoger qué comisarios y cuáles de sus proyectos expositivos podían ilustrar con mayor eficiencia e interés las ideas que pretendía reflejar en este proyecto, atendiendo al límite de palabras expresado en el manual de estilo del TFG. Al ser un proyecto de corte teórico, también cobraba importancia el ejercicio de redacción, por lo que traté en todo momento de expresarme con la mayor claridad y rigor posibles, respetando en todo momento las referencias bibliográficas. A lo largo del proceso también resultó interesante ir uniendo ideas procedentes de diversas fuentes desde una nueva perspectiva e ir elaborando mis propias conclusiones.

3. LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO EN LA EXPOSICIÓN

3.1. EL RELATO EN LA EXPOSICIÓN TEMÁTICA

Según el *Smithsonian Institution*, las exposiciones temáticas son aquellas que están basadas en un tema central o un argumento único que las define. El rasgo último que las distingue del resto de exposiciones es que los objetos, en este caso, las obras de arte, se suelen escoger por su capacidad para apoyar y ayudar a transmitir el mensaje del comisario, a la vez que proporcionan información adicional que soportan ese tema y otorgan nuevas perspectivas al visitante. Por lo tanto, el objetivo de la exposición es el conjunto de mensajes, narraciones o hechos que el comisario busca ofrecer al público².

En otras palabras, el objeto artístico sigue siendo el centro de atención y el motivo por el cual se realiza la exposición, pero es la construcción del relato que se conforma con el conjunto de obras artísticas lo que sostiene y consolida la muestra.

En estos casos, el comisario desempeña la función del profesional que dirige tanto la muestra como el discurso que la cohesiona. Además, este funcionaría para el espectador como una proposición que pretende interrogar, investigar o denunciar, más que como un discurso categórico. Sus argumentos no son solo los objetos artísticos escogidos por el comisario, también los documentos y demás elementos físicos e inmateriales que envuelven la exposición y forman el marco conceptual de esta; hoy en día, incluso extendiéndose por el ámbito de lo virtual. Así, el relato del comisario y su puesta en escena se vuelve el nuevo contexto donde el público puede reinterpretar libremente las obras expuestas, desde un punto de vista nuevo o haciendo hincapié en ciertos detalles de la obra.

Llegados a este punto, presento la narración como el elemento que por antonomasia diferencia el *exhibir* del *exponer*, y al curador, como el autor de esta narración y uno de los facilitadores del diálogo que se forma entre el artista y el espectador.

Propongo esto último a causa de la labor de algunos comisarios como Harald Szeemann (1933-2005) en la consolidación de la figura del comisario en el campo artístico-cultural y por el aumento de la visibilización de esta figura – como lo demuestra, por ejemplo, la reciente aparición del verbo “comisariar” o

² PEKARIK, A. *et al* (2002). *Exhibition Concept Models*. Washington D.C.: Smithsonian Institution. Office of Policy and Analysis.

el adjetivo “comisarial”³. A pesar de esto, históricamente esta profesión nunca ha tenido unos límites del todo definidos, sobre todo en el caso de las exposiciones de carácter temático. En este tipo de ocasiones, el comisario adopta una labor que oscila entre la producción-ideación y dirección de la exposición, y la mediación sobre todo entre los artistas, su obra y el público.

Si bien a causa de estos límites ambiguos, empezó a gestarse desde finales de la década de los ochenta la cuestión de si la labor de un comisario podía considerarse o no una práctica artística, –especialmente a raíz del texto de Jonathan Watkins (1957) publicado en 1987 en *Art Monthly*⁴, y que es un debate que sigue hoy en día pronunciándose en otras revistas de arte contemporáneo como *frieze*, en este TFG nos centramos exclusivamente en los aspectos “creativos” que implican comisariar una exposición.

Enfocándonos en la faceta de producción del comisariado, y teniendo en cuenta el elemento de subjetividad que existe en el relato del comisario y su escenificación posterior, me permito plantear la exposición como un espacio que puede llegar a ser de demostración, propuesta y experimentación del comisario, y por ende, que puede adquirir ciertas características creativas o artísticas. Esta tesis se basa en la idea del surgimiento y la evolución del comisario a partir de artistas-curadores del siglo XX, como es el caso de Marcel Duchamp, el cual explicaremos posteriormente.

También se apoya en el paralelismo existente entre las características del relato expositivo del comisario y las de un relato de naturaleza literaria.

En la introducción de *Thinking about exhibitons*, la historiadora de arte Reesa Greenberg (1946), el escritor y curador Bruce W. Ferguson (1946-2019) y el historiador y curador Sandy Nairne (1953) establecen las semejanzas entre una exposición de arte –en el caso que nos concierne, temática–, y una antología de carácter literario:

“Las exposiciones de arte y las antologías son unos de los principales vehículos de producción y diseminación de conocimiento actualmente. Ambas son colecciones de distintas entidades compiladas por propósitos de validación y distribución. [...] Con las exposiciones de arte y las antologías, los objetos y los textos siempre se ensamblan y se organizan acorde a un esquema arbitrario que pretende construir y transmitir un significado. [...] Las exposiciones y las antologías son, por definición, selectivas y exclusivas debido a las inclinaciones de los organizadores y las actuales o percibidas

³ FARQUHARSON, A. (2003): “I curate, you curate, we curate” en *Art Monthly* 269, Londres, pp. 7-10.

⁴ Véase WATKINS, J. (1987): “The Curator as Artist” en *Art Monthly* 111, Londres, pp. 27-28.

limitaciones del espacio, la financiación y la disponibilidad de trabajos. [...] Pero por muy fragmentadas y provocativas que sean, siempre hay un intento, reconocido o no, de alguna forma de síntesis o conclusión narrativa. Por esta razón, las exposiciones de arte y las antologías son usadas frecuentemente como introducciones a fenómenos específicos. Ambas tienen la tendencia de ser auto-referenciales y didácticas y, hasta recientemente, relativamente acríticas y sin consciencia de sí mismas.”⁵

Asimismo, resulta interesante percatarnos de que una de las acepciones de la RAE sobre el término “autor”, es aquella “persona encargada de la dirección y gestión de una compañía teatral, y que, en ocasiones, adaptaba la obra o incluso la escribía y actuaba en la representación”. Entre esta definición y la que realiza el crítico y comisario Iván de la Torre Amerighi sobre la figura del curador se manifiestan ciertos paralelismos:

“[...] crea o detecta el marco conceptual que justifica la exposición, al tiempo que identifica, localiza y selecciona los elementos, objetuales o documentales, materiales o inmateriales, artísticos o extraartísticos, que soportan el discurso que los cohesiona. Diseña, planifica y supervisa la instalación y montaje de los elementos expositivos; la puesta en escena al servicio del qué y el cómo se quiere contar”⁶.

Igualmente debo mencionar que Harald Szeemann –cuyo papel, como ya expresé anteriormente, resultó decisivo en la construcción de la noción actual que existe sobre el comisario–, trabajaba en el mundo del teatro antes de entrar en el de las exposiciones y que ya a finales de 1950 realizó una tesis que planteaba un análisis interdisciplinario entre arqueología, teatro, literatura y cine, *The beginning of Modern Book Illustration (Nabis, Revue Blanche, Alfred Jerry, Artwork Theater, Amboise Vollard)*.

Creo que su experiencia en el teatro le influyó a la hora de proyectar exposiciones, no solo desde el punto de vista del montaje y del diseño, sino también como un factor que posteriormente le incitaría a realzar la importancia del relato como componente unificador de la exposición.

⁵ FERGUSON B. W., GREENBERG, R., Y NAIRNE S. (eds.) (1996): *Op. cit.*, p. 1. Traducción del inglés de la autora.

⁶ DE LA TORRE AMERIGHI, I. (2014). “El proceso curatorial como obra de arte; el comisario como artista. Aproximaciones al debate y la crítica en torno a las debilidades, problemáticas y capacidad de transformación de la acción curatorial y el proyecto expositivo en la actualidad” en *Revista Historia Autónoma*, nº 4, p. 159.

<<https://revistas.uam.es/historiaautonoma/article/view/480>> [Consulta: 07 de mayo de 2022]

También cabría citar al artista, curador y escritor Paul O'Neill (1970) en *Issues of Curating in Contemporary Art and Performance*, donde menciona los parecidos entre la labor del comisario y el crítico, en cuanto a la creación de una discusión conversacional, discursiva y geo-política. Así es como, en la misma línea de pensamiento, O'Neill cita al artista Liam Gillick (1964):

“Se podría discutir que los textos más importantes sobre arte escritos en los últimos diez años no se encuentran en revistas, sino en catálogos y otros materiales producidos en el entorno de las galerías, centros de arte y exposiciones.”⁷

Con todo lo expuesto hasta ahora, no pretendo colocar al comisario en una posición superior al del crítico ni al de los artistas participantes en una exposición temática, sino realzar y explicar el relato subjetivo que cohesiona un proyecto de comisariado, y que direcciona las decisiones conceptuales, artísticas y de instalación de este hacia la creación de una propuesta coherente y de significación propia.

3.2. DISEÑO Y MONTAJE EXPOSITIVO

Como ya hemos dicho anteriormente, el comisario es el responsable de crear, y posteriormente dirigir, el relato de la exposición. Esta decisión conceptual posteriormente se materializará como una narración visual y experiencial en el que el diseño y el montaje expositivo tenderá a adquirir una notable importancia. En otras palabras, comunicar un discurso es la meta final de cualquier exposición temática, y el objetivo del comisario es ser capaz de articularlo a través de su diseño.

Citando al artista, escritor y crítico de arte Brian O'Doherty (1928) en cuanto a la importancia del medio físico que rodea la obra en el espacio institucional: “A medida que el modernismo envejece, el contexto se convierte en contenido.”⁸

Teniendo en cuenta el volumen de la muestra y una vez escogida y aceptada la temática, un grupo de profesionales empiezan a cooperar en la materialización de la exposición, no solo en el ámbito del desarrollo de sus componentes físicos sino también en los de carácter más teórico. Este último grupo está formado por una serie de colaboradores e investigadores

⁷ O'NEILL, P. (2011): “The Curatorial Turn: From Practice to Discourse” en *Issues of Curating in Contemporary Art and Performance*, J. Rugg y M. Sedgewick (eds). Bristol: Intellect Books, pp. 13-14. Traducción del inglés de la autora.

⁸ O'DOHERTY, B. (1986): *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapis Press, p. 15.

especializados que indagarán en lo necesario para encontrar aquellos elementos, tanto documentales como artísticos, que respalden y ayuden a determinar el discurso del comisario.

Si bien el espectador realizará una lectura libre de los objetos expuestos, no hay que olvidar que estará muy influenciado por el nuevo contexto en el que se encuentran, ya que la exposición no deja de ser a la vez una representación algo compleja de los valores institucionales, sociales y a veces, personales⁹.

Este entorno físico, formado por las distintas elecciones tomadas por el comisario y los técnicos –es decir, los materiales escogidos, la iluminación, la gama cromática, la música o cualquier otro registro sonoro, entre otros–, establecerá el canal de comunicación final entre el público y la obra y será determinante en la interpretación que surja de este¹⁰. Además, la elección de este diseño no viene determinado únicamente por su capacidad de comunicación, sino también por otras variables externas: el espacio expositivo, el adecuado mantenimiento de los bienes culturales involucrados, el tiempo, el presupuesto y los recursos disponibles, entre otros. Como afirmó Walter Hopps (1932-2005), director de museo, galerista y curador: “La analogía más cercana a instalar una exposición museística es dirigir una orquesta sinfónica.”¹¹ Sin duda expresa la infinitud de elementos y factores condicionantes que se deben tener en cuenta en un proyecto de comisariado.

Existen varias razones por las que el diseño expositivo ha evolucionado tanto durante este último siglo. El *boom* de las exposiciones itinerantes y temporales – muchas veces *blockbusters* de gran importancia y complejidad–, y el espectáculo que las caracteriza, ha causado el auge de la estética de la *dramatización* y la escenificación en las instalaciones. Esta modernización también se ha debido a la influencia del lenguaje y las técnicas del teatro en el espacio expositivo y su característico uso efectista de la iluminación. Si actualmente es habitual el uso de conceptos como *dramaturgia* o *narrativa*, que se encuentran muy próximos a la abstracción y a la metáfora, es precisamente debido a esto. Tampoco hay que olvidar el desarrollo y el mayor empleo de la tecnología y la informática en la sociedad, y que actualmente se usa de manera asidua en el montaje y en la muestra final de las exposiciones, como se observa en la presencia frecuente de instrumentos audiovisuales.

Resulta también de gran importancia mencionar el debate que se ha estado dando desde principios de siglo, en referencia a la conceptualización y montaje de la exposición y su papel en sociedad. Las propuestas comisariadas, como las

⁹ FERGUSON, B. W. (1996): “Exhibition rhetorics. Material speech and utter sense” en *Op. cit.* R. Greenberg, B. W. Ferguson y S. Nairne (eds). Londres y Nueva York: Routledge, p. 129.

¹⁰ DERNIE, D. (2006) *Espacios de exposición*. Barcelona: Blume.

¹¹ SMITH, T. (2012): *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International (ICI), p. 37.

de cualquier otra área del campo artístico-cultural, sean públicas o privadas, se presentan al público como capital a valorizar. Como la finalidad última de una exposición es la de ser mostrada *a* e interpretada *por* el público, cabe esperar que surjan ciertas discrepancias en el abordamiento teórico y estético de esta. En otras palabras, es difícil establecer una propuesta atractiva y/o de fácil comprensión para un público amplio sin caer en banalidades o en ausencia de contenidos, o establecer una propuesta de cierta profundidad conceptual sin que resulte opaca para aquellos que no sean unos eruditos en el tema central.

Utilizar recursos de carácter teatral o narrativo (no convencionales o muy característicos) es encomiable siempre que sea con el propósito de lograr que el público establezca una conexión con la obra y no con la intención de usar el espectáculo como distracción o para camuflar las flaquezas tanto del canal de comunicación establecido, como del contenido teórico y plástico de la exposición. Es decir, no deben regirse únicamente por criterios estéticos sino funcionar como uno de los canales físicos que construyan el relato.

Por último, reincidir en que, si bien en este TFG me centro en el estudio de las posibilidades creativas y las decisiones subjetivas que toma un comisario tanto desde el punto de vista conceptual como de diseño en una exposición, no pretendo devaluar de ninguna manera el significado, la autonomía ni la importancia de las obras de arte participantes en una muestra colectiva dirigida por un comisario.

4. LA APARICIÓN, EVOLUCIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE UNA NUEVA VISIÓN DE LA PRÁCTICA EXPOSITIVA

Para comprender mejor la labor actual del comisario en una exposición temática, es necesario revisar algunos paradigmas históricos curatoriales del pasado siglo y de principios de este. Estamos de acuerdo con Christophe Cherix (1969), quien ha sido jefe de Conservación de Dibujo, Grabado y Libro del MoMa y comisario, al comentar en el prólogo del libro *Breve Historia del Comisariado* de Hans Ulrich Obrist que “el arte de finales de los siglos XIX y XX está profundamente entrelazado con la historia de sus exposiciones”¹², si bien en este apartado nos centraremos en el siglo XX principalmente porque hemos considerado que explica, ejemplifica y contextualiza mejor las ideas que planteamos en este TFG.

La aparición de una nueva visión del comisariado se asocia principalmente a colectivos de artistas que se empiezan a cuestionar la eficacia estética y conceptual de la práctica expositiva de su época, como los surrealistas o los dadaístas; por ello veremos el ejemplo de Marcel Duchamp (1887-1968). Los artistas desempeñan una labor determinante en la creación de esta nueva figura curatorial, pero progresivamente, aún a principios del siglo XX, se va observando un mayor peso de otros profesionales del campo cultural-artístico, como directores de museo, por ejemplo, Alexander Dornier (1893-1957), del que hablaremos más tarde, o Alfred Barr (1902-1981).

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX, aparece la idea del “comisario como creador”, en palabras de Bruce Altshuler (1949)¹³, director del *Program in Museum Studies, graduate School of Arts and Science*, de la Universidad de Nueva York. En este sentido analizaremos el trabajo de Harald Szeemann como aquel que en ese momento ayuda a consolidar esta figura dentro de la historia del arte.

Por último, hablaremos de Hans Ulrich Obrist (1968) y su labor curatorial, que estimamos ayuda a esclarecer el fenómeno de hoy en día de la práctica expositiva, en nuestro caso, las referidas a las exposiciones temáticas.

¹² ULRICH OBRIST, H. (2009): *Breve Historia del Comisariado*. Madrid: EXIT Publicaciones, p. 10.

¹³ ALTSHULER, B. (1994). *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, p. 236.

4.1. 1ª MITAD DEL SIGLO XX

4.1.1. Marcel Duchamp

Como hemos dicho, entendemos el movimiento surrealista como un hito imprescindible en la historia de las exposiciones que marcará un antes y después en la conceptualización y diseño de estas. En una época en la que el principal objetivo de las exposiciones era el mostrar la obra más allá de cualquier tipo de contexto social o personal, es decir, desde un punto de vista neutro y en un espacio que no interviniese en la relación que se establecía entre el público y la obra, las exposiciones surrealistas supusieron una serie de rupturas en multitud de aspectos. De pronto, se busca crear complicidades con el espectador, compartir experiencias, y no únicamente su pasividad visual al estudiar la obra. Igualmente, se empieza a estudiar el contexto en el que se presenta la obra como un factor que interviene en la interpretación de esta.

Para comentar y explicar parte de la intervención del movimiento surrealista en la concepción que tenemos actualmente de las exposiciones temáticas –una exposición en la que el relato del comisario, y por ende, su capacidad creativa y su visión subjetiva, adquieren un papel decisivo en la manera de percibir la obra–, nos centraremos en las actividades curatoriales de Marcel Duchamp, concretamente en su intervención en las exposiciones internacionales del colectivo de surrealistas y su obra *Boîte-en-valise*.

Marcel Duchamp es una figura histórica fundamental, no únicamente como alguien que cumplió con una labor decisiva en la vanguardia del siglo XX como artista, sino también como curador, aunque esta faceta no sea tan conocida. Elena Filipovic (1972), historiadora del arte y directora de Kunsthalle Basel en Suiza, quien ha realizado un estudio exhaustivo del trabajo de M. Duchamp, lo propone como un artista que inició un paradigma curatorial en la historia del arte. Debido, entre otras razones, a que gran parte del legado de Duchamp fue investigar en cómo el contexto que rodea la obra artística influye en su percepción; en experimentar con el espacio físico y la exhibición de la obra; en analizar los límites del objeto artístico y su institución¹⁴.

Si bien hacia 1918 Duchamp ya empezó a hacer varias declaraciones en las que decía que no tenía ninguna intención de exponer públicamente, –como cuando le escribió a su amigo y coleccionista Walter Arensberg (1878-1954), su famosa cita, “Yo, por mi parte, no expondré nada, de acuerdo con mis

¹⁴ Para leer más sobre el trabajo de Marchel Duchamp como comisario, consúltese el extenso estudio de FILIPOVIC, E. (2016). *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*. Cambridge: The MIT Press.

principios”¹⁵, o en otra carta en 1925 al también coleccionista Jacques Doucet (1853-1929), “Todas las exposiciones de pintura o escultura me ponen enfermo. Y prefiero no verme envuelto en ellas”¹⁶–, unos cuantos años más tarde participó en multitud de exposiciones como organizador, curador, asesor y marchante, y no únicamente como artista.

4.1.1.1. De 1938 a 1960: las Exposiciones Internacionales de Surrealismo.

A finales de 1937, André Breton (1896-1966) y Paul Eluard (1895-1952) plantearon a Duchamp la posibilidad de que dirigiera la conceptualización y diseño de la que acabaría siendo la primera *Exposition Internationale du Surréalisme* en París. Duchamp adquirió el papel de comisario de la exposición, pero como aún no existía ese término, se declaró *générateur-arbitre* (generador-árbitro). El resultado de la exposición, que tuvo lugar en 1938, acabó siendo muy diferente a las propuestas sencillas y de aspecto más bien convencional de las anteriores exposiciones del movimiento surrealista.

Para la exposición, Duchamp cubrió el techo de la Galerie Beaux-Arts de Georges Wildenstein (1892-1963) con mil doscientos sacos de carbón colgando, por lo que quedó prácticamente a oscuras. Asimismo, instaló en la entrada de la galería un brasero eléctrico de hierro para iluminarla tenuemente y alquiló puertas giratorias para utilizarlas como soportes donde colgar los dibujos y las pinturas de los artistas, junto con algunos objetos surrealistas. Salvador Dalí (1904-1989) se encargó de aparcar un taxi enfrente de la galería, conducido por un maniquí rodeado de serpientes vivas y vegetación. En el interior, el público se encontraba con 16 maniqués vestidos cada uno por un diferente artista, colocados en un falso escenario que evocaba a las calles de París. En el aire flotaba un aroma a café tostado, el suelo estaba cubierto por una espesa capa de arena y hojas, y de fondo se escuchaban diferentes audios, como risas histéricas y los pasos uniformes de lo que parecía una procesión de soldados. La galería estaba prácticamente a oscuras y Man Ray (1890-1976) tuvo la idea de ir entregando linternas a los visitantes cuando entraban para poder observar las obras¹⁷.



Fig. 1. Sala central de la *Exposición Internacional de Surrealismo*. 1938, París.



Fig. 2. Sala adyacente a la sala principal en la *Exposición Internacional de Surrealismo*. 1938, París.

¹⁵ DUCHAMP, M., NAUMANN, F., OBALK, H. (2000). “Duchamp, letter to Walter Arensberg (November 8, 1918)” en *Affectionately, Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. Ghent: Ludion Press. Traducción del inglés de la autora.

¹⁶ DUCHAMP, M., NAUMANN, F., OBALK, H. (2000). “Duchamp, letter to Jacques Doucet (19 October 1925)”. *Ibidem*. Ghent: Ludion Press. Traducción del inglés de la autora.

¹⁷ WSCSD CURATORIAL COURSE, “Lecture by Elena Filipovic, Duchamp, the most influential curator of the 20th century?, MoCAB” en *YouTube*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=O8lwTNgIbRY>> [Consulta: 08 de marzo de 2022]

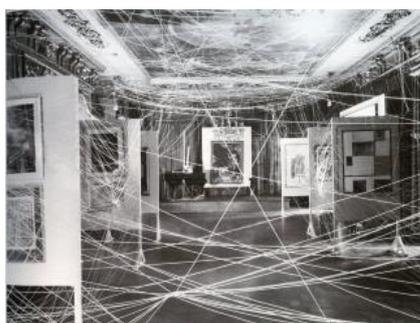


Fig. 3. *Mile of String* en *First Papers of Surrealism*. 1942, Nueva York.

En otras palabras, Duchamp creó toda una situación donde incitaba al espectador a entrar en contacto con la obra ejerciendo todos los sentidos, no únicamente desde una vertiente visual inactiva. Al tener que usar una linterna e inclinarse para poder observar las obras, no solo se creaba cierta intimidad entre la obra y el visitante, también este involucraba todo su cuerpo en contacto con el objeto artístico. Duchamp quería hacer patente que “saber y conocer eran explícitamente cuestiones corporales”, en palabras de Elena Filipovic¹⁸. Duchamp, gracias a su trabajo de entender la exposición como un todo, consigue crear toda una atmósfera ficticia que evoca al espacio de los sueños, que es una de las líneas temáticas principales del surrealismo y que acaba funcionando como un nuevo contexto donde entrar en contacto con la obra del colectivo. También consigue que el espacio entre en concordancia con la línea conceptual de las ideas de los surrealistas: interviene en la galería para convertirla en un lugar mágico e insólito en el que las obras se integran, ya que en las anteriores exposiciones surrealistas, si bien las obras habían continuado siendo de carácter singular, el espacio había mantenido la tradicional atmósfera aséptica.

En 1942, cuando muchos surrealistas ya se habían instalado en Estados Unidos huyendo de la Segunda Guerra Mundial, Breton volvió a proponerle a Duchamp dirigir de nuevo la *Exposition Internationale du Surréalisme*, esta vez en Nueva York y titulado *First Papers of Surrealism*. Según el *Newsweek*, la exposición fue “el mayor espectáculo surrealista jamás visto en Estados Unidos”¹⁹.

Para la ocasión, Duchamp compró lo que ahora suponemos que era entre mil y más de cuatro mil metros de hilo blanco que colgó por toda la galería formando una intrincada red que evocaba vagamente al juego de la cuna del gato²⁰ y que acabaría convirtiéndose en la instalación *Mile of string*. La maraña de hilo era tan intrincada que dificultaba la visualización de las obras de arte y provocó una sensación de frustración tanto al público como al artista que tenía expuesta su obra²¹.

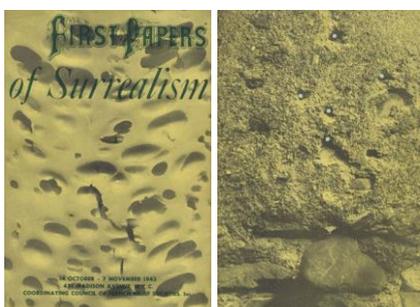


Fig. 4. Algunas páginas del catálogo de *First Papers of Surrealism*. 1942, Nueva York.

¹⁸ FILIPOVIC, E. (2016). *Op. cit.*, p. 131. Traducción del inglés de la autora.

¹⁹ “Agonized humor” en *Newsweek*, 26 de octubre de 1942, p. 76. Traducción del inglés de la autora. Encontrado en VICK, J. (2019). “A new Look: Marcel Duchamp, his twine, and the 1942 First Papers of Surrealism Exhibition” en *Tout-fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*. <https://www.toutfait.com/a-new-look-marcel-duchamp-his-twine-and-the-1942-first-papers-of-surrealism-exhibition/#N_1_top> [Consulta: 30 de mayo de 2022]

²⁰ Este juego consiste en formar una secuencia de formas con una cuerda tensa entre las manos, normalmente con la ayuda de un segundo jugador. El nombre del juego, *la cuna del gato*, es el nombre de la primera figura que se realiza. El juego finaliza cuando se comete un error realizando las figuras.

²¹ HOPKINS, D. (2014). *Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism*, New York, 1942 en *Tate Papers* nº. 22.

<<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>> [Consulta: 08 de marzo de 2022]

Duchamp nunca explicó el significado específico de *Mile of string*, aunque sí que hizo referencia a la dinámica de mirar a través de una “barrera agujereada” con su catálogo: la portada era una imagen de un queso suizo; los nombres de los artistas de la exposición creaban la figura de un ojo de cerradura y la contraportada era la imagen de una pared con orificios de balas²².

Duchamp también invitó a un total de doce niños para que jugaran por la sala, con las estrictas instrucciones de decirle a cualquier visitante que se quejara de que habían sido órdenes de Duchamp. Aquello acabó resultando en una especie de experimento social: ¿respetaría el público las normas del “comisario”, a pesar de que este no estuviera presente y rompiera a su vez con las normas tácitas de la institución donde se encontraban?

En aquella exposición, Duchamp planteó el juego como hilo conductor o tema central de la muestra. El *générateur-arbitre* (generador-árbitro) había conseguido darle una segunda vuelta de hoja a la idea de la infancia y el juego e integrarla en la muestra, temas muy recurrentes tanto en su obra como en la de los surrealistas. De este modo, el resultado final, donde el visitante tenía que ir esquivando a niños y agachándose para poder estudiar las obras entre el hilo blanco, consiguió que de nuevo se fabricara una relación más corpórea y táctil entre el espectador y el objeto.

En 1947, tras la Segunda Guerra Mundial y de nuevo en París, Breton le pidió de nuevo que diseñara la *Exposition Internationale du Surréalisme* de aquel año, que giraba en torno a los mitos, las supersticiones, el primitivismo, lo oculto. La muestra se caracterizó sobre todo por la instalación *Rain room*, ideado por Duchamp y llevado a cabo por el arquitecto Frederick Kiesler (1890-1965), quien ya era un pionero en la concepción de exposiciones. Para esta, instaló toda una red de tuberías para que lloviera sobre las obras y finalmente cayera sobre el entramado de madera que había colocado en el suelo y drenaba el agua. El *Rain Room* pretendía aludir a la purificación y la renovación²³. Con esta muestra, Duchamp fue de nuevo contra todas las normas implícitas de conservación de las obras y los convencionalismos del comisariado de la época y optó por una instalación que involucraba al público desde una experiencia totalmente sensorial, realzando a su vez el potencial que podía llegar a tener el papel del montaje y el diseño en la temática de la exposición.

Duchamp se encargó de nuevo de la ideación de la *Exposition internationale du Surréalisme* de 1959-1960, cuyo tema central, como indicaba la tipografía de su título, era Eros.



Fig. 5. *Rain Room* en la *Exposición Internacional de Surrealismo*. 1947, París.

²² VICK, J. (2019). *Op. cit.* <https://www.toutfait.com/a-new-look-marcel-duchamp-his-twine-and-the-1942-first-papers-of-surrealism-exhibition/#N_1_top> [Consulta: 30 de mayo de 2022]

²³ MAHON, A. (2005). *Surrealism and the Politics of Eros: 1938-1968*. New York: Thames & Hudson.



Fig. 6. La *Exposition internationale du Surréalisme*. 1960, París.

Con este proyecto, la intención de Breton y Duchamp era la de dar a los visitantes la sensación de que eran auténticos *voyeurs*, pues la muestra se caracterizó principalmente por su atmósfera erótica. Las paredes estaban cubiertas de terciopelo verde y detrás tenían un mecanismo que hacía que se movieran suavemente, dando la impresión al público de que se encontraban en un órgano vivo. El suelo estaba cubierto de arena y en el aire flotaba un intenso olor a perfume y se escuchaban audios de mujeres suspirando sensualmente. La entrada de la exposición estaba cubierta por una cortina de terciopelo que tenía dos agujeros desde los cuales el espectador podía espiar la muestra²⁴.

Podríamos decir que se trataba de lo que hoy en día consideraríamos una exposición temática en toda regla. Compartía muchas de las características mencionadas en el punto anterior, como por ejemplo, el hecho de que se omita la usual visión modernista sobre la autonomía de la obra ante un contexto subjetivo. En cambio, Duchamp decide elaborar un discurso de temática erótica; para ello, se seleccionan más de setenta y cinco obras de la misma naturaleza sensual y se idea un diseño y montaje que colabore en la intención del comisario. El propósito de Duchamp no es otro que el de crear un nuevo contexto que vaya en la línea temática de los surrealistas –un imaginario erótico–, desde el cual analizar su obra. De esta manera, la obra se relaciona más estrechamente con el lugar, el cual ha dejado de ser un espacio ajeno a las obras artísticas y colabora en la comunicación del imaginario surrealista.

4.1.1.2. Marcel Duchamp y la transgresión de los límites expositivos: *Boîte-en-valise* (1935-1942).

Duchamp trabajó una importante cantidad de años (aproximadamente entre 1935 y 1942) en lo que se conoce como una de sus obras más conocidas: *Boîte-en-valise*. Ya en 1952 comentó en *Life magazine*: “Todo lo importante que he hecho cabe en una pequeña maleta.”²⁵

Para la obra, Duchamp realizó más de trescientas reproducciones en miniatura de las obras que realizó entre 1910 y 1937, que distribuyó en diversas maletas o cajas, las cuales contenían alrededor de sesenta y nueve de estas obras. Estas mini-réplicas, cuyo tiempo de realización muchas veces superaba al de los originales, estaban cuidadosamente catalogadas en diferentes secciones,



Fig. 7. Marcel Duchamp. *Boîte-en-valise*, 1935-1942.

²⁴ HARVEY, S. (2005). *Late Surrealist Exhibitions and the Question of the Neo-Avant-Garde*. Seattle: University of Washington, pp. 55-56.

²⁵ *Life magazine*, vol. XXXII, Nº 17, p. 102. Traducción del inglés de la autora. Encontrado en BRONSON, AA. y GALE, P. (eds.) (1983). *Museums by Artists*. Toronto: Art Metropole, p. 76.

con sus respectivas etiquetas que indicaban el título, la fecha de realización, materiales, etc., de cada una de las obras²⁶.

Este proyecto se podría plantear como el culmen de la fusión de su experiencia como artista y curador durante años. Duchamp entendía las exposiciones como una ocasión que proporcionaba a las obras el prestigio suficiente para valorarlas como arte y con *Boîte-en-valise* estaba creando precisamente una especie de museo portátil que aceptaba y legitimaba sus *readymades*.

En palabras del historiador de arte y profesor en Harvard Benjamin Buchloh (1941):

“Todas las funciones del museo, la institución social que transforma el lenguaje primario del arte en el lenguaje secundario del arte, están minuciosamente contenidas en la maleta de Duchamp: la valorización del objeto, la extracción de su contexto y función, la preservación de su deterioro y la diseminación de su significado abstracto... [Con ella, Duchamp] también cambia el rol del artista como creador al de coleccionista y conservador, quien está interesado en la colocación y el transporte, la evaluación y la institucionalización, su presentación y el mantenimiento de la obra de arte.”²⁷



Fig. 8. Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*, 1935-1942.

Igualmente, según mi punto de vista, Duchamp rompe a su vez preceptos básicos de la experiencia museística con su *Boîte-en-valise*. Como el espectador tiene la posibilidad de abrir la maleta en una mesa, y desplegar las diferentes “áreas” o “paredes” de esta, además de que debido al tamaño diminuto de las réplicas puede coger las obras y manejarlas a su antojo, la distancia que hay entre el objeto artístico y el individuo desaparece. El “aura”, como lo llama Walter Benjamin, que caracteriza el museo, se desvanece, y es sustituido por una relación mucho más háptica.

Si bien la materialización de *Boîte-en-valise* es muy diferente a la de las instalaciones que realizó Duchamp para las exposiciones surrealistas, es innegable encontrar ciertos paralelismos en su vertiente conceptual: uno, el reemplazo de la visión como único canal de conexión con la obra por una experiencia mucho más sensorial; dos, plantear los criterios subjetivos del artista-comisario y su intención de transmitir un discurso como un factor decisivo a la hora de reinterpretar las obras; y tres, la importancia del diseño y

²⁶ FILIPOVIC, E. (2016). *Op. cit.*, pp. 150-152.

²⁷ BUCHLOH, B. (1938). “The Museum Fictions of Marcel Broodthaers” en *Op. cit.*, A. Bronson y P. Gale (eds). Toronto: Art Metropole, p. 48. Traducción del inglés de la autora.

montaje en la construcción de un nuevo contexto y presentación del objeto artístico.

En conclusión, estamos de acuerdo con Elena Filipovic al remarcar la importancia de Marcel Duchamp en la historia de las exposiciones y en la configuración de la concepción que tenemos hoy en día de estas. El conjunto de experiencias curatoriales que acabamos de relatar confirma este hecho y nos ayuda, no solo a ilustrar las principales características que opinamos que conforman una exposición temática, sino también a explicar sus orígenes y a situarlas en un marco histórico específico.

4.1.2. Alexander Dörner

Como explicamos anteriormente, no solo los artistas tuvieron un papel decisivo en la historia de las exposiciones temáticas. Nos gustaría mencionar a Alexander Dörner, antiguo director del Provinzialmuseum – ahora conocido como Landesmuseum– en Hanover, Alemania, de 1923 a 1937, y posteriormente, en Estados Unidos, de la Rhode Island School of Design, de 1938 a 1941, como una de las entidades que revolucionó el campo del comisariado, y especialmente, la tradicional concepción asociada a los museos.

En este apartado nos centraremos en lo que él llamaba las *atmosphere rooms*, es decir, *habitaciones atmósfera*, innovadoras exposiciones llevadas a cabo en el museo donde el espacio en el que se encontraban las obras adquiere una notable importancia. También hablaremos de su decisión de incluir en el Provinzialmuseum el *Abstract Cabinet* ideado por el artista y diseñador soviético El Lissitzky (1890-1941).

4.1.2.1. Colaboración con El Lissitzky: el *Abstract Cabinet* (1927-1928)

El *Abstract Cabinet* fue diseñado por el artista, diseñador y arquitecto soviético El Lissitzky a encargo de Dörner para el Provinzialmuseum en Hanover, entre 1927 y 1928. La sala albergaba obras de artistas como Mondrian, Léger, Picabia, Moholy-Nagy, Gabo, Picasso, Kandinsky y el propio Lissitzky, hecho que mostraba la intención de este de mostrar la internacionalidad del arte moderno.

Para presentar las obras en el *Abstract Cabinet*, El Lissitzky creó un ambiente tan dinámico que el contexto arquitectónico acabó teniendo una presencia notable en la experiencia estética entre el público y las obras. Para ello, colocó formas abstractas en el espacio y cubrió las paredes de materiales de diferentes colores y texturas. Las obras de arte las colocó a diferentes alturas –algunas a ras de suelo–, y sobre soportes de distintos materiales, presentando al espectador una manera totalmente inédita de relacionarse con la obra. Existen muchos paralelismos entre las innovaciones curatoriales del *Abstract Cabinet* y los experimentos fotográficos del propio Lissitzky: la introducción del movimiento a través de algunos paneles deslizantes donde estaban colgadas las obras recuerda al movimiento de múltiples imágenes sobreexpuestas, y la intención de cambiar periódicamente la iluminación de la sala, a sus investigaciones sobre los diferentes efectos de la luz en sus fotografías²⁸.



Fig. 9. *Abstract Cabinet*. 1928, Hanover.

²⁸ DRUTT, M. (1999): "El Lissitzky in Germany, 1922-1925" en *El Lissitzky. Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration*, M. Tupitsyn. New Haven y Londres: Yale University Press, pp. 22-23.



Fig. 10. *Abstract Cabinet*. 1928, Hanover.

Otro artificio interesante del *Abstract Cabinet* eran las bandas metálicas estriadas colocadas a lo largo de gran parte de las paredes. Al estar pintadas de negro, blanco y gris respectivamente en cada una de las partes visibles, las paredes parecían cambiar de tonalidad, y las formas y el sentido de profundidad se abstraían para cada uno de los visitantes dependiendo de su posición dentro de la habitación. Este efecto potenciaba el fenómeno de visión “autónoma”, ya que se formaban múltiples perspectivas y experiencias a la vez, que dependían del recorrido del espectador por el espacio. Este dispositivo ya lo había visto Dorner en el *Room of Constructivist Art* de Lissitzky en 1926 en Dresden, antes de encargarle el *Abstract Cabinet*.

El *Abstract Cabinet* surge por la necesidad de Dorner de representar el arte vanguardista que usaba la “cuarta dimensión”, es decir, el tiempo, el cual ampliaba el concepto de visualización a un nuevo referente de representación y limitaciones visuales. Para Dorner aquello significaba apostar conceptualmente por las teorías científicas más progresistas y dejar atrás la figuración del Renacimiento o la emocionalidad del expresionismo moderno. Dorner quería promover la unión de la cultura y las teorías más actuales de la física, actualizar el museo dejando atrás los “puntos de vista estáticos” y crear un nuevo modelo que integrase el dinamismo y la energía de la “cuarta dimensión”²⁹.

Según el artículo “The *Abstract Cabinet* of El Lissitzky” de la revista *Art Journal*:

“El *Abstract Cabinet* tiene un cierto efecto “clásico”, pero al mismo tiempo figura como una prueba del presente o incluso del futuro, por las soluciones realistas y eficaces de problemas aún modernos, como los del arte cinético, la representación de la transitoriedad, y las complejas relaciones entre tiempo, espacio y movimiento. [...] La pared es una “pared” pero es simultáneamente negada; sirve como fondo para las obras y es una exposición en sí misma. El tiempo se observa como una alteración de la sala, que en sí misma está en movimiento. [...] Aquí el espacio se vuelve casi infinito a través de la eliminación de los límites visuales, lo cual se consigue gracias a las bandas metálicas de la pared.”³⁰

Considero que el *Abstract Cabinet* consigue llevar las teorías vanguardistas de las obras expuestas al propio espacio, integrando todos los elementos y creando una unidad global. Al igual que las *atmosphere rooms* de las que

²⁹UCHILL, R. (2018): “Storehouse to Powerhouse: The Museum perspectives of Alexander Dorner en *Why art museums? The unfinished work of Alexander Dorner*, S. Ganz Blythe y A. Martinez (eds.). Cambridge: The MIT Press, pp. 46-47.

³⁰LUEDDECKENS, E. (1971): “The ‘Abstract Cabinet’ of El Lissitzky” en *Art Journal*, vol. 30, p. 265.

hablaremos a continuación, logra activar al espectador y le anima a participar en la propia exposición; al tiempo que le propone una nueva visión de las obras de arte exhibidas.

4.1.2.2. Las *atmosphere rooms* (1938-1941)



Fig. 11. *Room for Italian Renaissance* en el RISD. 1938-1941, Providence.

Como director de la Rhode Island School of Design, es decir, el RISD, Dorner estaba interesado tanto en la selección y preservación de las obras como en su instalación. A la hora de presentar las obras al público, para él cobraba especial importancia la intención de mostrar la evolución de la pintura y la escultura a nivel histórico y social, convirtiendo en uno de sus principales objetivos conseguir que el público integrase la historia del arte en su vida cotidiana. Teniendo en cuenta esta línea de intenciones, a Dorner no le resultaba suficiente la experiencia estética del objeto en sí; este debía ser capaz de mostrar al espectador su función en su contexto original. En otras palabras, creía profundamente en que el museo debía explotar su carácter educativo enmarcado en cada época concreta. El escritor e historiador de arte Samuel Cauman (1910-1971) opinaba, en cuestión a las *atmosphere rooms*, que el público general tendía a agradecer cierta intervención por parte del museo para entender mejor el arte. Cuanto más pasiva fuera la actitud de la institución, más inaccesible resultarían las obras conceptualmente³¹.

Resulta interesante también el comentario realizado por Dorner, donde compara el museo de su época con un libro bellamente ilustrado, pero sin una historia o una trama concretas. Dorner, entonces, propone construir el relato de este.

También resulta significativo uno de los artículos del periódico local:

“El Dr. Dorner cree que no solo debe el museo apelar más a la mente, también más a los sentidos. Por lo tanto, la selección de las piezas de los museos es una parte muy importante del trabajo del director. Deben ser seleccionadas no únicamente por su belleza, pero también por su importancia a la hora de revelar el espíritu de la época en la que fueron creadas. Para ayudar en este interés estético, puede haber un cambio radical en la manera en la que las obras son expuestas”³².

³¹CAUMAN, S. (1958). *The Living Museum: Experiences of an Art Historian and Museum Director—Alexander Dorner*. Nueva York: New York University Press, p. 83.

³²Extraído de TROY JR., G.F. (1938): “New Director to Humanize ‘Museum’ for Average Man” en *Providence Journal*, January 1938. Proporcionado por RISD’s Archives. Traducción del inglés de la autora.



Fig. 12. *Room for Flemish Baroque* en el RISD. 1938-1941, Providence.

Con todas estas ideas en mente, Dorner propone lo que él llama las *Atmosphärenräume* (*atmosphère rooms*, habitaciones atmósfera). Pretende que estas salas funcionen sensorialmente como un viaje en el tiempo al lugar de origen de las obras mostradas en la sala, y que por ende sean capaces de transmitir la historia cultural del objeto; a diferencia de las *period rooms*, que ya existían en museos de la época y que funcionaban como una recreación idealizada desde el punto de vista curatorial.

La idea original de Dorner era que cada una de las *atmosphère rooms* estuviera asociada a una época en concreto, sin embargo, el museo carecía del espacio y de los recursos suficientes como para llevar a cabo un proyecto de esa envergadura. Por ese motivo, propuso entonces unir en una misma sala el arte prehistórico, egipcio, babilónico y asirio; en otra el románico y gótico; en dos el griego y romano, etc., a pesar de que creía que esa decisión le restaría solidez a la muestra.

Para crear las *atmosphère rooms* era necesario que el público olvidara que se encontraba en un edificio actual. Para ello, planteó tinter los suelos de color negro en vez de mantener su amarillo original y que las obras estuvieran colgadas de la pared o en nichos, es decir, tal y como estaban dispuestas de acuerdo con su época. También ideó colocar en las ventanas unas transparencias coloreadas que mostraban los edificios de cada periodo, para evitar que las contemporáneas vistas exteriores distrajeran al visitante de su experiencia museística. Consideraba necesario repintar las paredes del color asociado a la época correspondiente: las salas de las iglesias medievales eran casi negras; el arte romano y griego, en cambio, necesitaba colores luminosos. Cada *atmosphère room* incluiría un sofá para que los visitantes pudieran descansar y observar la obra, y junto a este, un folleto ilustrado a color que explicase la situación política y social de ese periodo y su arte, haciendo hincapié en los logros de la época y en su aportación a la historia de la humanidad.

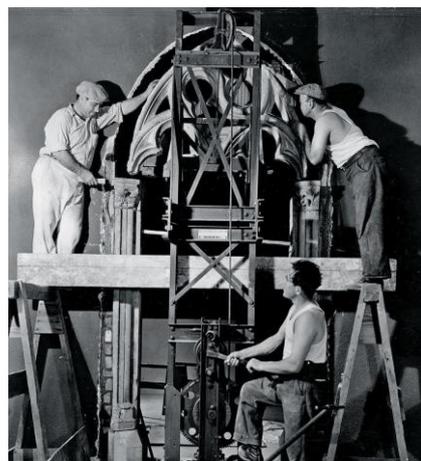


Fig. 13. Instalación de un arco gótico para una de las *atmosphère rooms* en el RISD. 1940, Providence.

La primera sala en abrir, que mostraba arte egipcio y babilónico, lo hizo en el verano de 1939, con una iluminación innovadora en algunos de los objetos y con transparencias en las ventanas que mostraban la arquitectura de la época y el lugar. Las siguientes en mostrarse fueron las salas de arte griego y romano a finales del mismo año, y a finales de 1940, Dorner anunciaba que las salas medievales ya estaban listas.

Para ilustrar el efecto que causaba las *atmosphère rooms* en los visitantes y el potencial que presentaban a nivel comunicativo, la conversación de la profesora Caroline McDonald con uno de sus alumnos al entrar en la sala egipcia, recogido en su libro *Museum Resources for Teachers*, pp. 105-106, sirve de fantástico ejemplo:

“McDonald: ¿Cómo te sientes al entrar en esta habitación? Es mucho más oscura que la habitación de la que vienes. La única luz proviene de pequeños focos en el techo. Por eso la habitación parece pequeña y sombría. No hay más muebles que el sarcófago de la momia en el centro, lo que atrae tu mirada a ella inmediatamente.

Estudiante: Me sentí como si entrara en una tumba.

MacDonald: Así es exactamente como debes sentirte. Para entender a los egipcios tienes que entender lo preocupados que estaban con la muerte. Prácticamente todo lo que hay en la sala proviene de tumbas; de hecho, si los egipcios no hubieran estado tan interesados por la muerte y la vida tras la muerte, esta habitación habría estado prácticamente vacía de objetos.”³³



Fig. 14. *Room for Dutch Baroque* en el RISD. 1938-41, Providence.

Una vez las *atmosphere rooms* estuvieron instaladas, Dorner se centró en los folletos informativos y en los equipos de sonido que reproducirían canciones de la época, que irían en cada una de las habitaciones y que Dorner consideraba que eran esenciales para realizar y representar el nuevo museo de arte. Estos elementos, junto con las ilustraciones en las ventanas y los carteles introductorios en las paredes, consiguieron convertir al visitante en un verdadero participante de la exposición, en vez de un observador pasivo en una habitación estática. Así, el público quedaba involucrado, y se volvía capaz de reflexionar, percibir, detenerse y absorber, paseando entre las obras de arte y su instalación, que formaba su propia narración: la de la evolución cultural. Las modificaciones de Dorner proporcionaron al museo todas las funciones de un centro cultural y consiguieron activarlo, transformando sus salas silenciosas en habitaciones que comunicaban un mensaje.

Dorner creía que la recepción del arte debía alternarse entre la vía racional, es decir, mediante la contemplación visual, y la empática, o sea, mediante una inmersión experiencial. Su filosofía como curador se basaba en que esto fuera posible, creando una atmósfera inmersiva que animaba la recepción crítica y no el consumo de contenido intermediado³⁴.

³³Encontrado en MARTINEZ, A. (2018): “‘No Energy Is Ever Lost’: Alexander Dorner’s Dynamic Museum” en *Op. cit.*, S. Ganz Blythe y A. Martinez (eds.). Cambridge: The MIT Press, p. 24. Traducción del inglés de la autora.

³⁴LÖSCHKE, S. K. (2013). “Material aesthetics and agency: Alexander Dorner and the stage-managed museum” en *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts*, nº 14, p. 36.

<<https://ojs.aut.ac.nz/interstices/index.php/Interstices/article/view/453/438>> [Consulta: 31 de mayo de 2022]

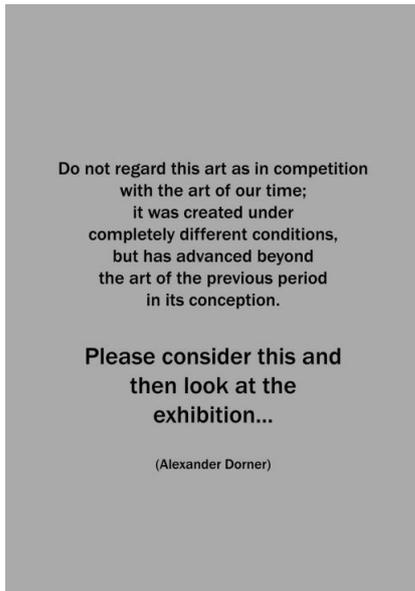


Fig. 15. Poster entre *atmosphere rooms* en el RISD. Traducido del alemán por S. K. Löscke.
1938-1941, Providence.

Su cargo como director del RISD finalizó en 1941. Las opiniones sobre su breve periodo presidiendo el museo son muy heterogéneas y enfrentadas entre sí. Algunas de las razones por las que se enemistó con el resto de los cargos ejecutivos del museo fueron su manera poco ortodoxa de tratar a los empleados y las obras, y previsiblemente, el enfoque que estaba proporcionando a las exposiciones.

Sin embargo, John Nicholas Brown, miembro del Comité Ejecutivo del museo, afirmaba que Dorner “había cumplido más por el museo que nada de lo que se había hecho nunca en un periodo el doble de largo... con el absorbente e incitante objetivo de convertir nuestro Museo en el mejor de su ámbito del país”. También mencionó sus logros en adquisiciones, conservación, exposiciones, aumento de visitas, instalaciones innovadoras y las cartas de elogio de Gordon Washburn, director de la Albright Gallery en Búfalo, y Theodore Sizer, director del Yale University Art Gallery³⁵.

En este TFG pretendo exponer las *atmosphere rooms* como un ejemplo de lo que hoy en día consideraríamos una exposición temática, cuyos principios ya se estaban gestando a principios del S.XX; también como un paradigma en nuestra propuesta de la exposición como relato.

Por último, en su intención de convertir el museo en un verdadero centro educativo, hay que destacar la relevancia del montaje expositivo, que interrumpe en la quietud y la imparcialidad que hasta el momento caracterizaban el museo y que apuesta por un mensaje concreto. La iluminación, el color de las paredes y el suelo, la disposición de los objetos, las ilustraciones, se ponen al servicio de la narración de Dorner y transportan el sujeto a un nuevo contexto, como nos muestra el antes citado alumno de la profesora McDonald.

Para finalizar este apartado sobre Alexander Dorner, quisiera subrayar que si bien las *atmosphere rooms* creaban un nuevo contexto en el que observar las obras desde un punto de vista más amplio que permite entender aspectos de histórico, social, geográfico, el Abstract Cabinet lo hace desde el punto de vista conceptual –aplicando la “cuarta dimensión” de las obras al espacio–. Ambos son un magnífico ejemplo histórico de cómo el relato de la exposición temática es el eje central de esta, y de las posibilidades tanto conceptuales como materiales que encierra.

³⁵ MARTINEZ, A. (2018): “‘No Energy Is Ever Lost’: Alexander Dorner’s Dynamic Museum” en *Op. cit.*, S. Ganz Blythe y A. Martinez (eds.). Cambridge: The MIT Press, pp. 26-30.

4.2. 2º MITAD DEL SIGLO XX

4.2.1. Harald Szeemann

Harald Szeemann se convirtió en el director de la Kunsthalle de Basel en marzo de 1961, siendo el más joven hasta la fecha. Alcanzó el éxito internacional con su proyecto expositivo *Live in Your Head. When Attitudes Become Form: Works, Concepts, Processes, Situations, Information* (1969), – del cual hablaremos más tarde–, que traspasó los límites de la práctica y la mediación artística y supuso un paradigma para la práctica curatorial de aquella época. Este proyecto provocó un gran debate, lo que causó su dimisión como director y su auto-proclamamiento como curador de exposiciones independiente (o como también se denominaba a sí mismo, un *Ausstellungsmacher*, un creador de exposiciones).

Fue así como creó su propia agencia, *Agentur für geistige Gastarbeiter* (“Agencia intelectual de trabajador invitado”), que funcionaba como una “empresa unipersonal, una especie de institucionalización de mí mismo”³⁶. De esta forma en 1972 aceptó el puesto de curador principal de la *documenta 5* – suceso que comentaremos posteriormente–, con la condición de que se suprimiera el comité y él pudiera asumir total responsabilidad del evento. Este suceso marcará un antes y después en la historia de las exposiciones, pues ayudó a consolidar la figura del comisario en el panorama artístico.

El último proyecto en el que nos centraremos en este apartado será su exposición *Grandfather: A Pioneer like us* (1974), que se realizó en su apartamento y en el cual no participó ningún artista, desdibujando, de nuevo, los límites de la práctica expositiva.

Esta selección de sus propuestas expositivas y su repercusión en la práctica, el entendimiento y la consolidación del oficio del comisario son los que me han motivado a dedicarle un apartado en mi TFG. Considero que este conjunto de muestras curatoriales ejemplifica muy bien los principales propósitos de mi proyecto: mostrar las posibilidades creativas del comisario tanto en la concepción como el diseño de la exposición temática, y proponer la narración que existe tras esta y su comunicación como elementos cohesionadores de la muestra.

Una de las afirmaciones que realiza Harald Szeemann a lo largo de su trayectoria profesional y que más me han llamado la atención es la de “no soy un curador, soy un autor”³⁷, hecho que posteriormente ayudaría a regularizar la

³⁶ ULRICH OBRIST, H. (2009). *Breve historia del comisariado*. Madrid: EXIT Publicaciones, p. 99.

³⁷ SZEEMANN, H. (1997): “Harald Szeemann, Curator as Author, from Ljubljana to Lyon to Kwangju (Interview by Cecilia Liveriero Lavelli and Franklin Sirmans)”, en *Flash Art*. N.º 195, p. 90.

práctica del curador independiente, el de una figura que puede existir fuera del círculo institucional:

“Szeemann ha sido llamado el abuelo de la curaduría independiente, en reconocimiento de su papel en la legitimación de la noción de identidad curatorial, o autoría, en la realización de exposiciones. El diálogo posterior y continuo sobre la teoría y la práctica curatorial ha asegurado su condición de padrino de los programas de estudios curatoriales. Su ejemplo continúa guiando gran parte de lo que enseñamos sobre la curación, y sus exposiciones perennemente relevantes continúan provocando diversas respuestas.”³⁸

Al plantearse como autor de una muestra expositiva, no considero que Szeemann pretenda colocarse en una posición superior al de los artistas participantes, sino realzar el relato subjetivo que cohesiona el proyecto y que direcciona las decisiones conceptuales, artísticas y de instalación en una propuesta coherente y de significación propia; sobre todo en las exposiciones temáticas. Lo dice él mismo en una entrevista con Hans Ulrich Obrist: “Bueno, el comisario debe ser flexible. A veces es el criado, a veces es el ayudante, a veces da ideas a los artistas sobre cómo presentar su obra; en exposiciones colectivas, es el coordinador, y en muestras temáticas, el inventor.”³⁹

4.2.1.1. *Live in Your Head. When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information* (1969)

Una vez Szeemann asumió el cargo de director en la Kunsthalle de Bern, realizó algunos cambios significativos en su programa expositivo. Había varios factores para tener en cuenta: el museo contaba con un presupuesto relativamente limitado y carecía de una colección permanente. Por esta última razón, Szeemann no debía encargarse de las funciones adquisitivas y de conservación del museo, lo cual le permitió centrarse en la faceta informativa y crear una línea expositiva más dinámica y experimental, que pudiera llamar la atención a las grandes instituciones sin sobrepasarse con el límite de coste establecido.

Así fue como Szeemann enfocó la institución a las necesidades de la década de los 60, y creó un museo de arte “abierto” –más innovador, contemporáneo, experiencial–, y que dejaba atrás ciertas connotaciones de lo “sagrado” –



Fig. 16. Mario Merz, Robert Morris, Barry Flanagan, y Bruce Nauman en *When Attitudes Become Form*. 1969, Berna.

³⁸ MARKOPOULOS, L., MYERS, J. (2010). *HsZ as is /as if*. San Francisco: California College of the Arts MA Program in curatorial practice, p. 7.

³⁹ ULRICH OBRIST, H. (2009). *Op. cit.*, p. 112.

desprendiéndose del aura, la tradición, ciertos convencionalismos—, acercando la distancia entre el mediador, el artista y el público.

Fue en este contexto cuando, el 22 de marzo de 1969, *When attitudes become form* fue inaugurada en la Kunsthalle de Bern. En palabras de Szeemann, con esta muestra, “la Kunsthalle se convirtió en un auténtico laboratorio y nació un nuevo estilo de exposición, un estilo basado en el caos estructurado.”⁴⁰ Con esto, Szeemann hace referencia al hecho de que los artistas ideaban sus obras *in situ*, convirtiendo el museo en una especie de estudio con el que establecieron una relación interactiva.



Fig. 17. Richard Serra, *Belt Piece*, en *When attitudes become form*. 1969, Berna.

La concepción que se tenía del espacio museístico cambió, pues empezó a verse como un medio de experimentación para el comisario y los artistas, donde primaba el potencial creativo y no el registro documental. Cada sala podía interpretarse prácticamente como una instalación, puesto que las obras tendían a exceder los espacios técnicamente “establecidos” entre los objetos artísticos. Tal y como reflexionaba el pintor y escritor suizo Grégoire Muller (1947) en el catálogo de la exposición, la actitud del artista se “correspondía a la actitud de aquel creador que no quería verse limitado por una forma, una materia, una dimensión o un lugar”. Por esa razón muchas de las obras de arte no se reconocían como tales en la exposición, puesto que se convertían en “cosas” cuya única intención era la de significar. En referencia a esto, el mismo autor escribe: “¡Con este nuevo movimiento el arte se ha liberado de todos sus grilletes!”⁴¹ Los participantes de la muestra querían desligarse de la forma del objeto e ir más allá; convertirse en una situación. Se preocupaban por que el proceso artístico permaneciera presente en la exposición final.



Fig. 18. Michael Heizer, *Bern Depression*, en *When Attitudes Become Form*. 1969, Berna.

Con este planteamiento curatorial basado en mostrar actitudes, se borraban muchos de los límites preestablecidos por la institución, no solo conceptualmente, como acabamos de exponer, sino también físicamente. Lo demuestran obras como la performance *Torque*, del artista Gilberto Zorio (1944), que consistía en prender fuego a un circuito instalado en el museo, incluyendo algunas de las piezas de la exposición, o *Bern Depression*, de Michael Heizer (1944), una bola de demolición que se movía a través del suelo de la entrada del museo y que acabó provocando una especie de cráter en el pavimento urbano.

Si bien las duras críticas que recibió *When attitudes become form* a causa de sus propuestas innovadoras y radicales provocó posteriormente la dimisión de Szeemann como director del museo, también hubo un consenso general donde

⁴⁰ ULRICH OBRIST, H. (2009). *Ibidem*, p. 98.

⁴¹ SZEEMANN, H. (1969): *When Attitudes Become Forms: Works, Concepts, Processes, Situations, Information. Kunsthalle Bern (22.3.1969 – 27.4.1969)*, pp. 10-11.

<https://monoskop.org/images/8/87/Live_In_Your_Head_When_Attitudes_Become_Form_Works_Concepts_Processes_Situations_Information_1969.pdf> [Consulta: 30 de marzo de 2022].

se admitió que la exposición había ayudado a mostrar los movimientos que habían surgido tras el pop y el minimalismo, consolidando las obras antiforma, el arte povera, los Earthworks y el arte conceptual en el panorama artístico del momento.

Para ello, hoy en día *When attitudes become form* se considera un suceso que marcó la historia de la práctica expositiva, pues fue el momento en el que apareció la figura del curador como “autor”, ya que con su propuesta de comisariado inició una nueva manera de mostrar y percibir el arte, y reunió muy precursoramente un conjunto de artistas centrados en la idea de “proceso” (un arte multiformal y flexible) y la obra de arte *in situ*⁴².

4.2.1.2. *documenta 5. Questioning Reality – Image world today* (1972)

En 1972, a Harald Szeemann se le pidió que dirigiera la última edición de *documenta* de aquel momento. Este evento dura cien días y se celebra cada cuatro o cinco años en la ciudad alemana de Kassel, y hablaremos de su quinta versión en este apartado por el papel que cumplió Szeemann en esta.

Szeemann, desde el momento en el que le propusieron ser curador principal insistió en “que sustituyeran al comité y que me asignaran completa responsabilidad sobre la exhibición, de lo contrario no lo haría.”⁴³ Por lo que se puede considerar que, en cierta forma, prosiguiendo con la línea que hemos seguido hasta ahora, fue el “autor” de la muestra.

Con esta propuesta, volvemos a hacer hincapié en lo comentado en la introducción de este apartado: al afirmarse como “autor” de una muestra, Szeemann no pretende situarse por encima de los artistas participantes en la exposición ni infravalorar la aportación de sus obras, sino que reafirma la contribución conceptual y técnica que realiza el comisario. En palabras del propio Szeemann, el comisario considerado “autor” no se debería considerar “enemigo potencial del artista” sino que se debería “posicionar, en cambio, al nuevo comisario autor como un aliado, como un cómplice potencial del artista en la realización de proyectos utópicos.”⁴⁴

Harald Szeemann consideraba que dirigir una exposición era un proceso creativo influenciado en gran parte por su relación subjetiva con la obra. Esto se



Fig. 19. Harald Szeemann rodeado de artistas el último día de *documenta 5*. 1972, Kassel.



Fig. 20. Daniel Buren, *Exposition d'une exposition, une pièce en 7 tableaux*. En *documenta 5*. 1972, Kassel.

⁴² GUASCH A. M. (2009): *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945- 2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 177 y 459.

⁴³Extraído del documental “*documenta 5*” (49’22’00), dirigido por Jef Cornelis. Encontrado en TRESSLER IGLESIAS, J. (2018-2019): *El curador artista: Un análisis histórico social de la figura comisarial en el arte contemporáneo*. Trabajo de Final de Máster. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 45-46.

⁴⁴ SZEEMANN, H., HEINICH, N. (1995): *Harald Szeemann: Un cas singulier*. París: L’Échoppe, p. 69.

debía a que para él, exhibir significaba buscar una forma de presentar y experimentar, mediante las combinaciones de las piezas, su propia actitud e interpretación personal hacia las obras⁴⁵.

Szeemann tituló la *documenta 5 Befragung der Realität: Bildwelten Heute* (“Cuestionando la realidad: mundos pictóricos de hoy”) y la erigió alrededor de la reflexión sobre la cultura visual del momento, de cómo el arte interpreta la sociedad de 1972. De esta manera, se desvió del formato que habían estado adoptando el resto de las *documentas*, que solían centrarse mayoritariamente en el arte abstracto. Así, Szeemann sustituye la pintura por el fotorrealismo, la escultura por *environments* y *happenings*, y empieza a darle la misma importancia al arte como al kitsch, a la obra como a su registro documental, al original como a su reproducción, replanteando los límites entre la realidad y lo representado. En la *documenta 5* se encontraban tres tipos de modelos expositivos, que se agruparon en “crítica – información – documentación”, o en otras palabras, “el realismo – el arte conceptual – las mitologías individuales” (esta última tratando sobre percepciones personales de cada artista y por lo tanto, inclasificables), que articulaban el diálogo propuesto por Szeemann: el de la imagen vs la realidad⁴⁶.

“La exposición temática es en su esencia la combinación de objetos y eventos autónomos (las obras de arte) y documentos, en un frágil campo de asociaciones en la vía de aportar algo nuevo al espíritu de la obra de arte total, aquel que se perdió durante el proceso de percepción del arte de vanguardia (y la consiguiente autonomía estética).”⁴⁷

La *documenta 5* fue duramente criticada, sobre todo por artistas, tanto por aquellos que participaban como aquellos que no, ya que consideraban que en esta edición del evento de Kassel el arte quedaba subordinado a la exhibición de la exposición.

También hubo juicios positivos, como la de la crítica Barbara Rose (1936), quien dejó constancia en el ejemplar de *The New York Magazine* del 14 de agosto de 1972 que Szeemann era un “brillante curador” al no centrarse en “la

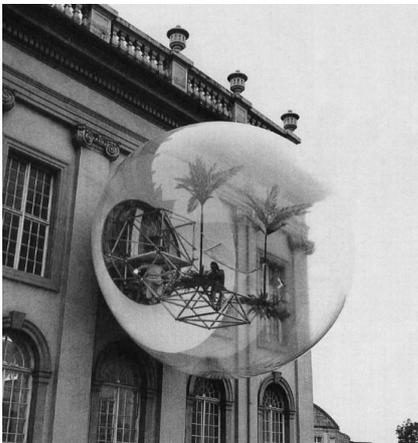


Fig. 21. Haus-Rucker-Co, *Oase No.7*, en *documenta 5*. 1972, Kassel.

⁴⁵ BEZZOLA, T., KURZMEYER, R., SZEEMANN, H. (2007), *Harald Szeemann: with by through because towards despite. Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*. Zürich: Voldemeer, pp. 7-11.

⁴⁶ GODOY LUJÁN, G., (2002): *Documenta de Kassel: medio siglo de arte contemporáneo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, pp. 97-99.

⁴⁷ Extraído del ensayo de Szeemann titulado *Oh Du fröhliches, oh Du seliges themastische Ausstellung* (“Oh dulce, oh santa exposición temática”) (1977). Encontrado en CABALLÉ TUTOSAU, M. D. C. (2020): *Cuando las ideas se convierten en forma. El nacimiento del curador como autor: Harald Szeemann*. Trabajo de Final de Máster. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 47.

pintura y la escultura casi por completo para producir un estudio documental del estado actual del arte como actividad social”.⁴⁸

Lo que sí está claro es que la *documenta 5* dirigida por Szeemann no dejó indiferente al panorama artístico y cultural de la década de los 70 y que marcó un antes y un después en la postura de la autoría de la figura curatorial. Será gracias a la posición de Szeemann de asumir la total responsabilidad de una mega-exhibición, cuando el comisario independiente comience a consolidar su papel en el mundo de las exposiciones y que reafirme su aportación como elemento cohesionante de la exhibición temática.

4.2.1.3. *Grandfather: a Pioneer like us* (1974)

En 1974 Szeemann inauguró la exposición *Grandfather: a Pioneer like us*, no en un espacio institucional, sino en su propio apartamento, un factor que después se repetiría varias veces en las generaciones posteriores de curadores, como es el caso de Hans Ulrich Obrist y su popular exposición en su cocina. Este no fue el único aspecto destacable de la exposición; también fue determinante el hecho de que no participara ningún artista. La exposición mostraba objetos personales de su abuelo (mil doscientas piezas incluyendo mobiliario, fotos, maniqués, etc.), quien había fallecido tres años antes, y se centraba en gran parte en su profesión como peluquero, expandiéndose por la entrada, las escaleras, el vestíbulo, el baño y dos dormitorios.

Uno debe tener en cuenta que al tratarse de una muestra que no incluía ninguna obra considerada artística, el enfoque de la exposición cambiaba de manera esencial. Al exhibir las pertenencias de su abuelo, Szeemann pretendía captar su esencia y mostrarla en la exposición, recuperar su aura tras su ausencia. Quería manifestar qué era aquello que se escondía tras la cotidianidad de los objetos que se encontraban en la muestra –la vida y la personalidad de su abuelo–, es decir, “restaurar en una imagen visible al modelo invisible”⁴⁹. Por esta razón, Szeemann desechó de antemano realizar una reproducción del apartamento de su abuelo, puesto que resultaba insuficiente. Como dice él mismo: “No quería mostrar objetos aislados, sino en conexión, como parte de una biografía total, de un sistema de objetos convertidos en señales durante toda una vida.”⁵⁰

Para conseguir esto, debía encontrar una armonía entre la transmisión de información y de experiencia, por lo que la selección y la distribución de los



Fig. 22. Instalación en la entrada con fotografías y documentos de la familia Szeemann, dispuestas como en *Grandfather: a Pioneer like us*. 1974, Berna.

⁴⁸ ALTSCHULER, B. (2013). *Biennials and Beyond Exhibitions That Made Art History: 1962-2002*. London: Phaidon, p. 172.

⁴⁹ GIL, J. (2005): “*Sem Título*”: *Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio d’Água Editores, p. 31.

⁵⁰ SZEEMANN, H. (1996): *Écrire les Expositions*. Bruxelles: La Lettre Volée, p. 47.



Fig. 23. Instalación de soportes para pelucas y libros, dispuestos como en *Grandfather: a Pioneer like us*. 1974, Berna.



Fig. 24. Étienne Szeemann, 1968.

objetos se volvió algo esencial. Para ello, Szeemann no utilizó criterios objetivos ni el valor intrínseco a los objetos, sino que se guió por su emoción y relación personal con los ítems para clasificarlos e interpretarlos. La exposición acabó funcionando como una especie de instalación, donde los objetos se relacionaban entre sí para conseguir una atmósfera concreta.

El resultado final fue la ilusión de un espacio habitado, que daba la sensación de devolver a Étienne, el abuelo de Szeemann, a la vida. La intención del comisario no solo era que al visitar la exposición, el público conociera su biografía, sino también la de crear la expectativa de que casi sería posible de que Étienne apareciera allí en cualquier momento⁵¹. Szeemann, inspirado en imágenes mentales o recuerdos, creó un espacio individual donde parecía que el espectador hubiera interrumpido la actividad que se estaba produciendo allí. Esto se puede observar en pequeños detalles, como objetos esparcidos por la mesa o un armario entreabierto, como si alguien se hubiera olvidado de cerrarlo.

Hay dos aspectos importantes relacionados con la manera en la que se enfocó la visualización de los objetos:

a) La narrativa a lo largo de la exhibición, es decir, la relación y los sentimientos del comisario respecto a su abuelo, que es a su vez el eje central de la exposición.

b) La escenificación de los objetos, es decir, la relación del comisario con estos, y la relación de los objetos con el público.

Como no existe un artista exponiendo en esta exposición, el comisario se encarga de todas las etapas de esta, incluida la “artística”, lo que explicaría por qué la exposición funciona como una instalación o por qué el esmero de Szeemann en la disposición de los objetos en el espacio recuerda en cierta manera a la de Brancusi con sus esculturas en su estudio.

Al utilizar su propia narrativa como casi único criterio para crear la exposición, a costa de una aproximación más objetiva y por ende más accesible al público, convierte esta en su “medio personal de expresión”, o en otras palabras, en una narración de autoría propia⁵².

Mediante estas tres exposiciones pretendo ejemplificar la manera en la que Harald Szeemann ha representado un papel que considero esencial en la consolidación de la figura del comisario y de su discurso narrativo como

⁵¹ SZEEMANN, H. (1996): *Ibidem*, p. 60.

⁵² GRAMMEL, S. (2010): *Harald Szeemann – The (self-)construction of an authorial position in the field of curatorial practice*.

<<https://www.soeren-grammel.info/publications>> [Consulta: el 30 de marzo de 2022].

elemento cohesionador de los proyectos expositivos. Con sus muestras, que despertaban juicios enfrentados pero que siguen siendo materia de estudio hoy en día, cuestionó la manera en la que se mostraba el arte y construyó nuevos puentes entre el comisario, el artista y el público.

4.3. EL PUENTE AL SIGLO XXI

4.3.1. Hans Ulrich Obrist

Hans Ulrich Obrist mostró desde niño gran interés por el arte, empezando a coleccionar ya muchos libros sobre este ámbito, y pasó sus años de instituto y universidad en Kreuzlingen y San Galo cogiendo trenes nocturnos para asistir a los diferentes actos artísticos y culturales que estaban sucediendo por Europa. En numerosas conferencias y obras suyas hace referencia a cómo Alexander Dörner y Harald Szeemann le han influenciado de manera determinante en su carrera como comisario.

Sobre todo, es innegable el peso de este último. Hans Ulrich Obrist creció en Zúrich, donde Harald Szeemann trabajaba como curador independiente en la Kunsthalle, por lo que Obrist aprendió a desenvolverse en un contexto donde la figura del comisario de tendencias creativas estaba muy presente⁵³. De hecho, en su libro *Ways of Curating*, Obrist cuenta cómo toma a Szeemann como referente, puesto que le inspiró mucho la dualidad de un curador independiente/dependiente, que trabajaba no solo en la Kunsthalle pero también alrededor del mundo⁵⁴.

La primera exposición de Obrist a los 24 años, *The Kitchen Show* (1991), fue realizada en la cocina de su propio apartamento; un espacio íntimo y subjetivo y no constitucional. Obrist ha manifestado en varias ocasiones que *Grandfather: A Pioneer like us* (1974) le sirvió como inspiración para la exposición. Esta muestra un claro ejemplo no solo de cómo Obrist se presenta como heredero directo de las prácticas curatoriales de Szeemann, sino también una demostración bastante visible de cómo el comisariado de tendencia "creativa/artística" ha evolucionado de manera visible hasta la contemporaneidad.

Siguiendo las declaraciones de Obrist:

“Realmente creo que un museo dinámico –un museo como laboratorio–, es tan importante como un buen colegio en una ciudad. En aquella época, la Kunsthalle en Zúrich, con el visionario curador Harald Szeemann, se convirtió en mi colegio. Aprendí mucho más allá que en cualquier otra escuela. Visité su



Fig. 25. Instalación de Fischli y Weiss en *The Kitchen Show*. 1991, San Galo.

⁵³ BALZER, D. (2014). *Curationism: How Curating took over the Art World and everything else*. Toronto: Coach House Books, p. 18.

⁵⁴ OBRIST, H. U. y RAZA, A. (2014): *Ways of Curating*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, p. 70.

exposición “Der Hang zum Gesamtkunstwerk” cuarenta y una veces cuando era adolescente.”⁵⁵

Para Hans Ulrich Obrist, la exposición se asemeja a un laboratorio por su atmósfera de experimentación y su propósito de búsqueda e innovación. Esta idea se inspira en el concepto de museo de Dorner, el de un campo de fuerza que revela la evolución cultural de la civilización. Siguiendo esta “estética del laboratorio” inspirada en las primeras décadas del siglo XX, Obrist ha creado más de 250 exposiciones, de las cuales hemos seleccionado *do it* (1993), *Cities on the Move* (1997-1998), *Laboratorium* (1999), *Utopia Station* (2003) y *Il Tempo del Postino* (2007), puesto que considero que mejor reflejan la intención de Obrist de apostar por una obra de arte en constante flujo inestable y por la realización de exposiciones que no expresen certezas, sino que establezcan conexiones entre diferentes posibilidades y proposiciones, entrelazando lo impredecible con lo organizado. Así, Obrist explora cómo convertir las grandes instituciones en lugares heterogéneos y diversos, que puedan funcionar a la vez como un cubo blanco, un laboratorio y un espacio para la conversación. Con sus exposiciones, Obrist pretende generar situaciones que abarquen distintos ámbitos, que hablen desde el dinamismo y el reposo, que se encuentren entre el bullicio y el silencio⁵⁶.

4.3.1.1. *do it* (1993)

En 1993, tras una conversación en un café con los artistas Christian Boltanski (1944-2021) y Bertrand Lavier (1942), surgió la idea de *do it*. Se inspiraron en obras de arte que se basaban en listas de instrucciones –*Unhappy Readymades* de Duchamp (1919), *Music of Changes* de John Cage (1951), *Grapefruit* de Yoko Ono (1964), etc.–, y que rompían con las reglas establecidas de creatividad, autoría e interpretación.

Así, idearon un proyecto expositivo en la que una serie de artistas planteaban un listado de instrucciones que el público o el personal del museo debía seguir para realizar las obras. Los artistas no podían intervenir. Al acabar la exposición, los objetos realizados debían deshacerse. De esta manera, en cada exposición *do it*, surgían nuevas interpretaciones y obras de participantes que eran de



Fig. 26. *Do it* en Art Gallery at Evergreen (AGE). 2018, California.

⁵⁵ HOLDENGRÄBER, P. (2013-2014): “Hans Ulrich Obrist. Interview”, en “Hans Ulrich Obrist”, S. Bailey (ed.) en *Surface Magazine*, Issue 104, p. 127. Traducción del inglés de la autora. <http://89plus.com/wp-content/uploads/2013/01/Surface_Web.pdf> [Consulta: 07 de mayo de 2022]

⁵⁶Sobre esta cuestión, véase OBRIST, H. U. (2000): “¿Laboratorios, dudas, utopías concretas?” en *SITAC I: Intercambio de experiencias en el arte contemporáneo: Crónicas, controversias y puentes*. Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, AC. <<http://www.pac.org.mx/uploads/sitac/pdf/5-Laboratorios.pdf>> [Consulta: 21 de abril de 2022]

diferentes orígenes y disciplinas; era una exposición que los comisarios no podían controlar.

do it comenzó en 1993 como doce textos que se tradujeron a ocho idiomas. En 1994 se realizó la primera exposición *do it* y poco después empezó a viajar a más de cuarenta ciudades por todo el mundo.

Tal vez uno de los aspectos más interesantes de *do it* es el propósito de revertir los papeles comúnmente vinculados a los agentes implicados en la muestra. El rol del artista se subvierte, dejando de ser creador y convirtiéndose en alguien que proporciona instrucciones. Por otro lado, el público ya no se pasea por las obras, sino que es quien las realiza.

La idea de *do it* se basa en las diferentes interpretaciones que desaparecían al acabar la exposición: era un suceso temporal y efímero. El título en forma imperativa insta al público a actuar y dejar a un lado la actitud pasiva de mera observación. Por última instancia, *do it* tenía la intención de ampliar el concepto de curaduría de acuerdo con las inquietudes de expansión del arte del siglo XXI⁵⁷.

4.3.1.2. *Cities on the Move* (1997-1998)

Cities on the Move era un proyecto expositivo que pretendía investigar sobre la arquitectura, arte y urbanismo en Asia en la década de los 90, planteando la ciudad como un “organismo transdisciplinar”, y que fue realizado en colaboración con el comisario Hou Hanru⁵⁸.

Curiosamente, Obrist vuelve a relacionar su trabajo con el de Harald Szeemann cuando asegura que el desarrollo más bien “orgánico” de *Cities on the Move* es muy parecido al de *When Attitudes Become Form* en 1969: visitando diferentes ciudades, preguntando a artistas y arquitectos y dejando que sus inquietudes e intereses guiaran el enfoque de la exposición⁵⁹.

Esta investigación fue evolucionando a lo largo de la exposición; no querían que esta fuera una representación de las ciudades, sino que funcionara como una de ellas. Debía ser un espacio performativo, con el dinamismo propio de la arquitectura y el urbanismo de las ciudades asiáticas de los 90. Esta idea empieza con la exposición del arquitecto chino Yung Ho Chang (1956) en Viena, quien definió la exposición como un sitio en construcción. Obrist pensó entonces que la propuesta expositiva no debía de funcionar como un resultado



Fig. 27. *Do it* en Ilmin Museum of Art. Instalación *Homage to Each Red Thing* basado en las instrucciones de la artista Alison Knowles. 2017, Seúl.



Fig. 28. Instalaciones de Liew Kung Yu y Heri Dono en *Cities on the Move*. 1997, Viena.

⁵⁷ OBRIST, H. U. y RAZA, A. (2014): *Op. cit.*, pp. 21-24.

⁵⁸ GUASCH, A.M. (2009): *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 425.

⁵⁹ OBRIST, H. U. y RAZA, A. (2014): *Op. cit.*, p. 105.

final, sino que los artistas debían plantear obras que evolucionaran a lo largo del transcurso de la exposición por las distintas ciudades⁶⁰.



Fig. 29. Instalación en *Cities on the Move*. 1997, Viena.

Cities on the Move se inspiró en el bullicio, el caos controlado, las heterogéneas manifestaciones urbanas y la hiper-arquitectura de estos paisajes metropolitanos asiáticos, con la contribución de unos 70 artistas y arquitectos que trabajaban en Asia. La exhibición trabajó la integración de proyectos arquitectónicos con escultura, instalación, vídeo, fotografía, performance y pintura. Destacan los estudios de las ciudades asiáticas de Oscar Ho (1956), Aaron Tan y Rem Koolhaas (1944); el andamio de doble altura del arquitecto Yung Ho Chang (1956); las tuberías de PVC del artista Matthew Ngui (1962) que permitían mantener conversaciones por todo el museo, las oficinas y hasta la calle.

Cities on the Move fue tanto un experimento como una investigación, donde el paralelismo establecido entre las decisiones curatoriales y el desarrollo de las súper-ciudades asiáticas resultaba estimulante. La exposición imitaba la naturaleza urbana contemporánea de Asia con un conjunto de obras artísticas y arquitectónicas que se convertían en una amalgama orgánica, en proceso y dinámica⁶¹.

4.3.1.3. *Laboratorium* (1999)



Fig. 30. *Laboratorium*. 1999, Amberes.

Laboratorium fue llevado a cabo junto con la crítica de arte y curadora Barbara Vanderlinden (1965) en Amberes en 1999. Era un proyecto interdisciplinar que pretendía explorar los paralelismos entre un laboratorio científico y un estudio de arte, intentando conectar con el público a través de un vocabulario especializado en ciencias y humanidades, los conocimientos de profesionales y los intereses preconcebidos de los visitantes. Con este objetivo, pusieron a su disposición bicicletas para que investigaran la red de científicos, artistas, bailarines y escritores que habían establecido por toda Amberes.

Laboratorium mantenía el mismo carácter orgánico de investigación que *Cities on the Move* o *When Attitudes Become Form*. Obrist creó un “think tank” con el científico y artista Luc Steels (1952), el filósofo Bruno Latour (1947) y los artistas Carsten Höller (1961) y Matt Mullican (1951), con la intención de plantear ciertas cuestiones sobre laboratorios –para qué sirven estos y los

⁶⁰ OBRIST, H. U. (2000): *Op. Cit.*

<<http://www.pac.org.mx/uploads/sitac/pdf/5-Laboratorios.pdf>> [Consulta: 21 de abril de 2022]

⁶¹ FOGLE, D. (2016): “*Cities on the Move*” en *Flash Art International*, nº 199.

<<https://flash-art.com/article/cities-on-the-move/#:~:text=%E2%80%9CCities%20on%20the%20move%20%E2%80%93%20Contemporary,to%20New%20York's%20P.%20S.1.>> [Consulta: 22 de abril de 2022]



Fig. 31. *Laboratorium*.
1999, Amberes.

experimentos, cuándo se vuelven públicos, qué relación pueden tener con el arte—, y cómo presentarlas mediante experimentos de mesa, discusiones públicas y el libro-máquina-exposición del diseñador Bruce Mau (1959)⁶².

Para *Laboratorium*, Bruno Latour ideó *The Theatre of Proof*, una serie de charlas en las que recreaba experimentos históricos con la intención de reflexionar sobre el verdadero significado de estos. Por otro lado, la filósofa Isabelle Stengers (1949) diseñó un espacio dedicado a las investigaciones de Galileo Galilei sobre el movimiento de los planetas, con una especie de instalación en la que un billar de bolas rodaba por superficies inclinadas. El artista Jan Fabre (1958) contribuyó con el montaje de una tienda de campaña en el jardín de sus padres, que el público podía ir a visitar. Esta hacía referencia a la casa de la infancia, el lugar donde empiezan las ensoñaciones y experimentos más tempranos. Carsten Höller compró una camioneta antigua, que cubrió con pegatinas donde se leía *The Laboratory of Doubt* —el nombre de su obra— en diferentes idiomas. Después, recorrió la ciudad de Amberes con un altavoz formulando sus propias dudas con la intención de crear un estado de perplejidad al público.

Por último, el catálogo de la exposición fue un “libro-máquina” diseñado por Bruce Mau. Cada día, a lo largo de la exposición, Mau publicaba los sucesos que habían ocurrido durante la exposición. El propio público podía participar en el proceso, por lo que al finalizar *Laboratorium*, esta especie de “catálogo” ya contaba con 300 entradas, 6.000 imágenes y 18.500 caracteres de texto.

Al igual que en *Cities on the Move*, Obrist no pretendía mostrar el resultado del trabajo de científicos y artistas, sino que pretendía que la propia exposición funcionara como un laboratorio, con su mismo proceso de creación.

“Una exposición no es una ilustración. Creo que las exposiciones pueden y deben ir más allá de la simple ilustración o representación. Estas pueden producir realidad por sí mismas.”⁶³

4.3.1.4. *Utopia Station (Dreams and conflicts. The dictatorship of the viewer)* (2003)

Este proyecto expositivo fue llevado a cabo por Obrist junto con la editora y profesora Molly Nesbit (1974) y el artista Rirkrit Tiravanija (1961) en la 50ª Bienal de Venecia, en 2003.

⁶² OBRIST, H. U. y VANDERLINEN, B. (1999): *Laboratorium*. Amberes: Dumont, p. 151.

⁶³ OBRIST, H. U. y RAZA, A. (2014): *Op. cit.*, p. 143. Traducción del inglés de la autora.



Fig. 32. Capilla de *Church of Fear*, iniciado por Christoph Schlingensiefel en *Utopia Station*.

2003, Venecia.

Utopia Station se basaba en una idea de arte colaborativo; funcionaba como una “estación de camino”, donde cualquier artista – arquitecto, escritor, performer– podía detenerse y reunirse allí con otros compañeros de profesión.

Los artistas Tiravanija y Liam Gillick crearon una gran superficie de madera que funcionaba como un suelo de baile y un escenario, que contenía diferentes plataformas e instalaciones, proyecciones y obras. Funcionaba como un espacio polivalente donde la gente podía sentarse y daba lugar a conciertos, funciones, charlas, performances, conferencias, programas fílmicos, etc.

La palabra *estación* en el título hacía referencia a un lugar donde detenerse, descansar, nutrirse, reunirse; ver y oír; crear e intercambiar obras. El segundo término, *utopía*, alegaba a aquellos proyectos de los artistas que nunca se habían llevado a cabo, que se habían quedado inacabados o sin materializar.

Como afirma Obrist textualmente:

“Lo que sería más importante sería hablar con artistas y preguntarles qué proyectos no podían realizar bajo las condiciones existentes. Desde entonces, ese ha sido el tema central de todas mis exposiciones. [...] el proceso siempre empieza con una conversación, en la cual le pregunto a los artistas cuáles son sus proyectos irrealizados, y entonces la tarea es encontrar los medios para llevarlos a cabo. En nuestro primer encuentro, Boetti me dijo que comisariar podría tratarse de hacer posible aquello imposible.”⁶⁴

Utopia Station, al crear un lugar de reposo y de intercambio de conocimientos, pretendía reforzar la importancia de las relaciones y la interacción social y la comunicación entre los artistas, las obras y los visitantes⁶⁵.

4.3.1.5. *Il tempo del postino* (2007)

En la *Manchester Opera House*, Hans Ulrich Obrist y el artista Philippe Parreno (1964) crearon *Il tempo del postino*, una exposición que no experimentaba con el espacio, sino con el tiempo. Así, idearon un híbrido entre obra teatral, performance y exposición, donde la galería tradicional era sustituida por un escenario y la música en directo de la *Royal Northern College of Music* y de la *RNCM Symphony Orchestra*. Allí cada artista debía crear y exponer

⁶⁴ OBRIST, H. U. y RAZA, A. (2014): *Op. cit.*, p. 16. Traducción del inglés de la autora.

⁶⁵ GUASCH, A.M. (2009): *Op. cit.*, pp. 429-430.



Fig. 33. Pósteres diseñados para *Utopia Station*.

2003, Venecia.



Fig. 34. Olafur Eliasson, *Echo House* en *Il tempo del postino*. 2007, Manchester.



Fig. 35. Rikrit Tiravanija y Arto Lindsay, *What Are We Doing Here!* en *Il tempo del postino*. 2007, Manchester.

su trabajo en un periodo de 15 minutos, mediante una especie de performance con la música creada especialmente para esa ocasión.

Olafur Eliasson (1967) sustituyó las cortinas por un espejo encarado hacia el público. Los reflejos junto con los diferentes sonidos de la orquesta fabricaron una atmósfera sensorial única. Con Dominique Gonzalez-Foerster (1965) cada músico fue marchándose uno a uno de la escena mientras la orquesta tocaba una sinfonía de Beethoven hasta llegar al final, donde el último en marcharse fue el director. La obra era una alegoría a la manera en la que el futuro parece desdibujarse cuando la ilusión y la consistencia se diluye en el presente.

El título –en italiano, puesto que es el idioma de la ópera por excelencia–, se traduce en *El tiempo del cartero*, y se basaba en la idea de Parreno de una exposición marcada por el tiempo y no por el espacio, donde las obras son entregadas al público, en vez de ser el público quien se pasea entre las obras⁶⁶.

A partir de las experiencias expositivas que aquí hemos comentado, creo que podríamos estar de acuerdo en la importancia de Hans Ulrich Obrist como un comisario que ha marcado indudablemente el panorama expositivo contemporáneo de manera determinante. El trabajo y la carrera de Obrist se presenta como la herencia de los comisarios “de laboratorio” del siglo XX y como el puente hacia la práctica curatorial del siglo XXI.

Para Obrist, “el museo es una práctica diaria de invención”⁶⁷. Para el comisario suizo, las exposiciones no deben gravitar en torno al espacio, también alrededor de la reinención del tiempo. Tampoco pueden basarse en la presentación de obras o en la representación de hechos, sino también en la creación de acontecimientos y de una nueva realidad. Con un planteamiento que vaya más allá de las pautas de orden y estabilidad del Renacimiento y que anteponga sus fluctuaciones y lo impredecible; que sea una propuesta compleja y no lineal, donde el visitante marque las pautas de su propio camino.

Por último, debo señalar que Obrist siempre considera al comisario como un ayudante y un acompañante del artista, cuyo trabajo es ayudarlo en la realización de sus proyectos más ambiciosos.

Como indica Samuel Keller (1966), antiguo director de Art Basel y el actual en la Fundación Beyeler sobre la relación de Obrist con los artistas y el público:

“Cuando habla con un artista, la conversación muestra cómo Hans Ulrich es el mejor amigo del artista. Realmente hace todo lo posible para que el artista se sienta cómodo, para que tenga una buena imagen, para darle una plataforma para lo que él o ella

⁶⁶GUASCH, A.M. (2009): *Ibidem*, pp. 432-433.

⁶⁷HOLDENGRÄBER, P. (2013-2014): *Op. cit.*, p. 129. Traducción del inglés de la autora.

quiera comunicar. [...] Él también es alguien que no quiere que el arte esté en una torre de marfil; quiere el arte en la vida, que llegue al gran público mientras preserva sus cualidades intrínsecas. Es un fantástico agente para el arte y los artistas en el mundo en general”⁶⁸.

⁶⁸ BAILEY, S. (2013-2014) : ‘Who is Hans Ulrich Obrist? Stories’, en *Op. cit.*, S. Bailey (ed.) en *Surface Magazine*, Issue 104, p. 159. Traducción del inglés de la autora.
< http://89plus.com/wp-content/uploads/2013/01/Surface_Web.pdf > [Consulta: 07 de mayo de 2022]

5. CONCLUSIONES

Me hubiera resultado muy grato realizar una selección más extensa de comisarios y poder profundizar más en sus proyectos expositivos en este TFG. Sin embargo, al tener que atender a la extensión máxima permitida según el manual de estilo del TFG, he tenido que realizar el compendio de ejemplos históricos de comisariado siguiendo unos criterios de selección mucho más estrictos. Si bien este ha resultado más escueto de lo que me gustaría, considero que ha sido una ocasión idónea para iniciarme en el campo de la gestión cultural y el comisariado, y que es una línea de estudio que estoy deseando continuar en futuros proyectos de investigación. Este trabajo me ha proporcionado una visión de mayor amplitud, y sobre todo, profundidad, en el ámbito del comisariado tanto histórico como actual.

Decantarme por comenzar a explicar los orígenes del comisario creativo a partir del siglo XX, centrándome en Marcel Duchamp, Alexander Dorner, Harald Szeeman y Hans Ulrich Obrist como ejes principales no ha sido fortuito. Tras una larga reflexión, he considerado que serían los casos que explicarían, ejemplificarían y justificarían con mayor sencillez y claridad las ideas principales de este TFG: la exposición temática como un posible espacio de demostración y experimentación para el comisario – y por ende, con ciertas posibilidades creativas o artísticas por parte de este desde un punto de vista tanto conceptual como de diseño–, y el relato expositivo como elemento cohesionador de la muestra.

Los comisarios mencionados anteriormente demuestran que la concepción que se tiene actualmente del comisario creativo es una noción que lleva gestándose, evolucionando y asentándose desde hace ya más de un siglo. Por ende, las ideas expresadas en este TFG son el resultado de una serie de acontecimientos socio-históricos que se han estado dando en el panorama del comisariado hasta ahora, donde los comisarios se han convertido en muchos casos en herederos directos de estos fenómenos.

Marcel Duchamp se presenta como uno de los pioneros que empieza a cuestionarse el papel del espacio físico alrededor de la obra, especialmente durante las exposiciones. Gracias sobre todo al nuevo enfoque que proporciona a las *Exposiciones Internacionales de Surrealismo*, el espacio expositivo que hasta entonces había sido neutro y aséptico, se muestra como una oportunidad a la experimentación y a la narrativa, como un elemento que lejos de mantenerse al margen, participa de manera activa en la muestra. Duchamp apuesta por propuestas expositivas cuyo diseño resulta subjetivo e influye en muchas ocasiones en la percepción del público sobre la obra, como fueron los casos de *Rain room* –una sala donde “llovía” sobre las obras– o incluso *Boîte-en-*

valise, un museo portátil, donde el espectador puede coger y manejar las obras a su antojo.

Alexander Dorner y sus *atmosphere rooms* constituyen un ejemplo muy claro de lo que serían los inicios de lo que entendemos hoy en día por exposición temática. Su decisión de reordenar las obras del RISD por periodos históricos y sobre todo, su intención de recrear las épocas correspondientes mediante la disposición de la sala, marcaron un antes y un después en la práctica expositiva. Pretender explotar la faceta más didáctica de las exposiciones le llevó a buscar un diseño expositivo que pudiera comunicarse claramente con el público; a su vez, el querer comunicar un relato específico al visitante hizo que la narrativa se convirtiese en el elemento cohesionador de sus muestras.

Harald Szeemann se puede considerar como “el abuelo de la curaduría independiente”⁶⁹. Teniendo en cuenta la relevancia de sus proyectos de comisariado, el hecho de que se posicionara, primero, como comisario independiente, y segundo, como autor de sus muestras, ha tenido mucha trascendencia en la historia de la curaduría: Al exigir asumir completa responsabilidad de la *documenta 5* como comisario, Harald Szeemann estableció las bases para afianzar la figura del comisario en el panorama artístico-cultural. Por otro lado, al afirmarse como el autor de las muestras expositivas que dirigía, reafirma la importancia de la aportación conceptual y material del comisario en estas. Personalmente, no creo que Szeemann pretenda posicionarse por encima de los artistas participantes en una muestra temática, sino realzar el relato del comisario como elemento cohesionador de las obras que componen esta. Citando de nuevo las palabras del propio Szeemann, el comisario considerado “autor” no se debería considerar “enemigo potencial del artista” sino que se debería “posicionar, en cambio, al nuevo comisario autor como un aliado, como un cómplice potencial del artista en la realización de proyectos utópicos.”⁷⁰

Por último, en este TFG presentamos a Hans Ulrich Obrist como un ejemplo de cómo la herencia de todas estas figuras ha influenciado en la práctica de comisariado hoy en día, configurando la figura del comisario contemporáneo. Muchas de las exposiciones de Obrist son proyectos que se estructuran alrededor de una idea del comisario, que pretende en muchas ocasiones replantear las nociones tradicionales de la exposición –como serían los casos de *do it* o *Il tempo del postino*–. A su vez, con estos proyectos, Obrist busca crear una plataforma para aquellos proyectos utópicos de artistas que no podrían

⁶⁹ MARKOPOULOS, L., MYERS, J. (2010). *HsZ as is /as if*. San Francisco: California College of the Arts MA Program in curatorial practice, p. 7.

⁷⁰ SZEEMANN, H., HEINICH, N. (1995): *Harald Szeemann: Un cas singulier*. París: L'Échoppe, p. 69.

acontecerse de otra manera – como *Laboratorium*, y sobre todo, *Utopian Station*–.

En conclusión, el relato del comisario en la exposición temática no constituye solo la idea sobre la cual gira el tema de la exposición. El relato en una exposición es el material conceptual que se construye más allá de las obras seleccionadas, además, es el conjunto de decisiones tomadas para comunicar esta narrativa al espectador, y también el elemento que afianza la muestra como una propuesta cohesionada y congruente. Asimismo, el relato, al ser de naturaleza intrínsecamente subjetiva, puede llegar a adquirir características creativas o artísticas, dando pie a exposiciones que tratan de traspasar los límites de las exposiciones modernas y buscan ir más allá de las paredes del cubo blanco para entrelazar una relación más íntima y profunda con los espectadores.

6. BIBLIOGRAFÍA/WEBGRAFÍA

ALTSHULER, B. (1994). *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

ALTSHULER, B. (2013). *Biennials and Beyond Exhibitions That Made Art History: 1962-2002*. London: Phaidon.

BAILEY, S. (ed.) (2013-2014) : 'Hans Ulrich Obrist' en *Surface Magazine*, Issue 104. <http://89plus.com/wp-content/uploads/2013/01/Surface_Web.pdf> [Consulta: 07 de mayo de 2022]

BALZER, D. (2014). *Curationism: How Curating took over the Art World and everything else*. Toronto: Coach House Books.

BEZZOLA, T., KURZMEYER, R., SZEEMANN, H. (2007), *Harald Szeemann: with by through because towards despite. Catalogue of all Exhibitions 1957-2005*. Zürich: Voldemeer.

BRONSON, AA. y GALE, P. (eds.) (1983). *Museums by Artists*. Toronto: Art Metropole.

CABALLÉ TUTOSAUS, M. D. C. (2020): *Cuando las ideas se convierten en forma. El nacimiento del curador como autor: Harald Szeemann*. Trabajo de Final de Máster. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

CAUMAN, S. (1958). *The Living Museumg: Experiences of an Art Historian and Museum Director— Alexander Dorner*. Nueva York: New York University Press.

DE LA TORRE AMERIGHI, I. (2014). "El proceso curatorial como obra de arte; el comisario como artista. Aproximaciones al debate y la crítica en torno a las debilidades, problemáticas y capacidad de transformación de la acción curatorial y el proyecto expositivo en la actualidad" en *Revista Historia Autónoma*, nº 4. <<https://revistas.uam.es/historiaautonoma/article/view/480>> [Consulta: 07 de mayo de 2022]

DERNIE, D. (2006) *Espacios de exposición*. Barcelona: Blume.

TUPITSYN, M. (1999): *El Lissitzky. Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration*. New Haven y Londres: Yale University Press.

DUCHAMP, M., NAUMANN, F., OBALK, H. (2000). *Affectionately, Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. Ghent: Ludion Press.

FARQUHARSON, A. (2003): "I curate, you curate, we curate" en *Art Monthly* 269, Londres.

FERGUSON B. W., GREENBERG R., NAIRNE S. (eds) (1996): *Thinking about exhibitions*. Londres y Nueva York: Routledge.

FILIPOVIC, E. (2016). *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*. Cambridge: The MIT Press.

FOGLE, D. (2016): "Cities on the Move" en *Flash Art International*, nº 199.
<<https://flash-art.com/article/cities-on-the-move/#:~:text=%E2%80%9CCities%20on%20the%20move%20%E2%80%93%20Contemporary,to%20New%20York's%20P.%20S.1.>> [Consulta: 22 de abril de 2022]

GANZ BLYTHE, S. y MARTINEZ, A. (eds.) (2018): *Why art museums? The unfinished work of Alexander Dorner*. Cambridge: The MIT Press.

GIL, J. (2005): "*Sem Título*": *Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

GODOY LUJÁN, G., (2002): *Documenta de Kassel: medio siglo de arte contemporáneo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

GRAMMEL, S. (2010): *Harald Szeemann – The (self-)construction of an authorial position in the field of curatorial practice*.
<<https://www.soeren-grammel.info/publications>> [Consulta: el 30 de marzo de 2022].

GUASCH, A.M. (2009): *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

HARVEY, S. (2005). *Late Surrealist Exhibitions and the Question of the Neo-Avant-Garde*. Seattle: University of Washington.

HEINICH, N. y SZEEMANN, H., (1995): *Harald Szeemann: Un cas singulier*. París: L'Échoppe.

HOPKINS, D. (2014). *Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism , New York, 1942* en *Tate Papers* nº. 22.
<<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>>
[Consulta: 08 de marzo de 2022]

LÖSCHKE, S. K. (2013). "Material aesthetics and agency: Alexander Dorner and the stage-managed museum" en *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts*, nº 14.
<<https://ojs.aut.ac.nz/interstices/index.php/Interstices/article/view/453/438>>
[Consulta: 31 de mayo de 2022]

LUEDDECKENS, E. (1971): "The 'Abstract Cabinet' of El Lissitzky" en *Art Journal*, vol. 30.

MAHON, A. (2005). *Surrealism and the Politics of Eros: 1938-1968*. New York: Thames & Hudson.

MARKOPOULOS, L. y MYERS, J. (2010). *HsZ as is /as if*. San Francisco: California College of the Arts MA Program in curatorial practice.

OBRIST, H. U. (2000): “¿Laboratorios, dudas, utopías concretas?” en *SITAC I: Intercambio de experiencias en el arte contemporáneo: Crónicas, controversias y puentes*. Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, AC.
<<http://www.pac.org.mx/uploads/sitac/pdf/5-Laboratorios.pdf> > [Consulta: 21 de abril de 2022]

OBRIST, H. U. y RAZA, A. (2014): *Ways of Curating*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

OBRIST, H. U. y VANDERLINEN, B. (1999): *Laboratorium*. Amberes: Dumont.

O'DOHERTY, B. (1986): *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapis Press.

RUGG J. y SEDGEWICK M. (eds.) (2011): *Issues of Curating in Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect Books.

PEKARIK, A. et al (2002). *Exhibition Concept Models*. Washington D.C.: Smithsonian Institution. Office of Policy and Analysis.

SMITH, T. (2012): *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International (ICI).

SZEEMANN, H. (1969): *When Attitudes Become Forms: Works, Concepts, Processes, Situations, Information. Kunsthalle Bern (22.3.1969 – 27.4.1969)*.
<https://monoskop.org/images/8/87/Live_In_Your_Head_When_Attitudes_Become_Form_Works_Concepts_Processes_Situations_Information_1969.pdf> [Consulta: 30 de marzo de 2022].

SZEEMANN, H. (1996): *Écrire les Expositions*. Bruxelles: La Lettre Volée.

SZEEMANN, H. (1997): “Harald Szeemann, Curator as Author, from Ljubljana to Lyon to Kwangju (Interview by Cecilia Liveriero Lavelli and Franklin Sirmans)”, en *Flash Art*. N.º 195.

TRESSLER IGLESIAS, J. (2018-2019): *El curador artista: Un análisis histórico social de la figura comisarial en el arte contemporáneo*. Trabajo de Final de Máster. Barcelona: Universitat de Barcelona.

TROY JR., G.F. (1938): “New Director to Humanize ‘Museum’ for Average Man” en *Providence Journal*, January 1938. Proporcionado por RISD’s Archives.

ULRICH OBRIST, H. (2009). *Breve historia del comisariado*. Madrid: EXIT Publicaciones.

VICK, J. (2019). "A new Look: Marcel Duchamp, his twine, and the 1942 First Papers of Surrealism Exhibition" en *Tout-fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*.

<https://www.toutfait.com/a-new-look-marcel-duchamp-his-twine-and-the-1942-first-papers-of-surrealism-exhibition/#N_1_top> [Consulta: 30 de mayo de 2022]

WATKINS, J. (1987): "The Curator as Artist" en *Art Monthly* 111, Londres.

WCSCD CURATORIAL COURSE, "Lecture by Elena Filipovic, Duchamp, the most influential curator of the 20th century?, MoCAB" en *YouTube*.

<<https://www.youtube.com/watch?v=O8lwTNglbRY>> [Consulta: 08 de marzo de 2022]

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Sala central de la <i>Exposición Internacional de Surrealismo</i> . 1938, París.....	17
Fig. 2. Sala adyacente a la sala principal en la <i>Exposición Internacional de Surrealismo</i> . 1938, París.....	18
Fig. 3. <i>Mile of String</i> en <i>First Papers of Surrealism</i> . 1942, Nueva York.....	18
Fig. 4. Algunas páginas del catálogo de <i>First Papers of Surrealism</i> . 1942, Nueva York.....	19
Fig. 5. <i>Rain Room</i> en la <i>Exposición Internacional de Surrealismo</i> . 1947, París.....	19
Fig. 6. La <i>Exposition inteRnatiOnale du Surréalisme</i> . 1960, París.....	20
Fig. 7. Marcel Duchamp. <i>Boîte-en-valise</i> , 1936-1941.....	20
Fig. 8. Marcel Duchamp, <i>Boîte-en-valise</i> , 1936-1968.....	21
Fig. 9. <i>Abstract Cabinet</i> . 1928, Hanover.....	23
Fig. 10. <i>Abstract Cabinet</i> . 1928, Hanover.....	24
Fig. 11. <i>Room for Italian Renaissance</i> en el RISD. 1938-1941, Providence.....	25
Fig. 12. <i>Room for Flemish Baroque</i> en el RISD. 1938-1941, Providence.....	26
Fig. 13. Instalación de un arco gótico para una de las <i>atmosphere rooms</i> en el RISD. 1940, Providence.....	26
Fig. 14. <i>Room for Dutch Baroque</i> en el RISD. 1938-41, Providence.....	27
Fig. 15. Poster entre <i>atmosphere rooms</i> en el RISD. Traducido del alemán por S. K. Löscke. 1938-1941, Providence.....	28

Fig. 16. Mario Merz, Robert Morris, Barry Flanagan, y Bruce Nauman en <i>When Attitudes Become Form</i> . 1969, Berna.....	30
Fig. 17. Richard Serra, <i>Belt Piece</i> , en <i>When attitudes become form</i> . 1969, Berna.....	31
Fig. 18. Michael Heizer, <i>Bern Depression</i> , en <i>When Attitudes Become Form</i> . 1969, Berna.....	31
Fig. 19. Harald Szeemann rodeado de artistas el último día de <i>documenta 5</i> . 1972, Kassel.....	32
Fig. 20. Daniel Buren, <i>Exposition d'une exposition, une pièce en 7 tableaux</i> . En <i>documenta 5</i> . 1972, Kassel.....	32
Fig. 21. Haus-Rucker-Co, <i>Oase No.7</i> , en <i>documenta 5</i> . 1972, Kassel.....	33
Fig. 22. Instalación en la entrada con fotografías y documentos de la familia Szeemann, dispuestas como en <i>Grandfather: a Pioneer like us</i> . 1974, Berna.....	34
Fig. 23. Instalación de soportes para pelucas y libros, dispuestos como en <i>Grandfather: a Pioneer like us</i> . 1974, Berna.....	35
Fig. 24. Étienne Szeemann, 1968.....	35
Fig. 25. Instalación de Fischli y Weiss en <i>The Kitchen Show</i> . 1991, San Galo.....	37
Fig. 26. <i>Do it</i> en Art Gallery at Evergreen (AGE). 2018, California.....	38
Fig. 27. <i>Do it</i> en Ilmin Museum of Art. Instalación <i>Homage to Each Red Thing</i> basado en las instrucciones de la artista Alison Knowles. 2017, Seúl.....	39
Fig. 28. Instalaciones de Liew Kung Yu y Heri Dono en <i>Cities on the Move</i> . 1997, Viena.....	39
Fig. 29. Instalación en <i>Cities on the Move</i> . 1997, Viena.....	40
Fig. 30. <i>Laboratorium</i> . 1999, Amberes.....	40

Fig. 31. <i>Laboratorium.</i> 1999, Amberes.....	40
Fig. 32. Capilla de <i>Church of Fear</i> , iniciado por Christoph Schlingensief en <i>Utopia Station.</i> 2003, Venecia.....	42
Fig. 33. Pósteres diseñados para <i>Utopia Station.</i> 2003, Venecia.....	42
Fig. 34. Olaffur Eliasson, <i>Echo House</i> en <i>Il tempo del postino.</i> 2007, Manchester.....	43
Fig. 35. Rikrit Tiravanija y Arto Lindsay, <i>What Are We Doing Here!</i> en <i>Il tempo del postino.</i> 2007, Manchester.....	43