

**Pràctiques curatorials
contemporànies:
L'hegemonia del projecte
com a eina d'expressió
artística.**

AUTORA

Irene Faus Boscà

TUTOR

Dr. Juan Bta. Peiró

Treball Final de Màster

Tipologia 1

València, juliol de 2017



RESUM

Pràctiques curatorials contemporànies: l'hegemonia del projecte com a eina d'expressió artística és el títol que dona nom a un treball teòric d'investigació entorn de la preponderància de la proposta artística curatorial que relega, fins a cert punt, el protagonisme de la personalitat del creador. Per a la realització de l'anàlisi i estudi d'aquesta realitat hem fet ús d'una metodologia inductiva: a partir de la particularitat d'una sèrie de casos sorgeixen una sèrie de conclusions que descobreix la generalització d'una hipòtesi, l'hegemonia projectual.

Fins a arribar a la hipòtesi i l'exposició dels tres casos concrets d'estudi (Bloc II), el treball examina la naturalesa de la pràctica curatorial contemporània (Bloc I). I ho fa començant pel plantejament de la necessitat/inevitabilitat d'un mediador entre ull i obra, continuant amb l'estudi de la figura híbrida del comissari-artista / artista-comissari mitjançant un breu repàs històric entorn de l'evolució del comissari d'art (el rol del qual passa de mediador-seleccionador a creador-artista), per acabar tractant el paper de l'exposició com a mètode.

Els tres casos particulars estudiats són els següents: *Live In Your Head. When Attitudes Become Form* comissariada per Harald Szeemann el 1969; *Hotel Carlton Palace. Chambre 763* (1993), de Hans Ulrich Obrist; i, per últim, ens endinsem en l'experimentació i el concepte expositiu més recent en l'era 2.0., tractant un conjunt de projectes que permeten un millor enteniment de les noves propostes més recents. En total, una selecció pragmàtica que permet exemplificar de manera clara aquesta evolució cap a la realitat plantejada.

PARAULES CLAU

Pràctiques curatorials, comissari, curador, projecte curatorial, projecte artístic, Szeemann, Obrist, web 2.0, exposició, mediador, art contemporani, exposició.

ABSTRACT

Contemporary curatorial practices: the hegemony of the project as a tool for artistic expression is the title that gives name to a theoretical investigation about the preponderance of the curatorial artistic proposal that relegates, to a certain extent, the protagonism of the creators' personality. The analysis of this reality has been done with an inductive methodology: from the particularity of a series of cases, arises a series of conclusions that discover the generalization of a hypothesis, the projectual hegemony.

Until reaching the hypothesis and exposition of the three studied cases (Block II), the work examines the nature of contemporary curatorial practice (Block I). And it does so beginning by exposing the need / inevitability of a mediator between eye and work, continuing with the study of the hybrid figure of the commissioner-artist / artist-commissioner by means of a brief historical review of the evolution of the art curator (the role of which goes from mediator-selector to creator-artist), to end up treating the role of the exhibition as a method.

The three individual cases studied are the following: *Live In Your Head. When Attitudes Become a Form* curated by Harald Szeemann in 1969; *Hotel Carlton Palace. Chambre 763* (1993), by Hans Ulrich Obrist; and lastly, we introduce ourselves in the most recent experimentation and expository concept in the 2.0 era, dealing with a set of projects that allow a better understanding of the most recent new proposals. A pragmatic selection that allows to clearly exemplify this evolution towards the presented reality.

KEYWORDS

Curatorial practices, curator, curatorial project, art project, Szeemann, Obrist, web 2.0, exhibition, mediator, contemporary art, exhibition.

AGRAÏMENTS

Agraïsc a la meua família el seu total suport incondicional i persistent. A Guille, la seua serenitat i empatia claus en aquest procés d'inherents alt i baixos constants. Ell ha estat, a més, qui m'ha dut de la mà a observar de forma directa tot aquest entramat del "món de l'art". Un company de travessia inesgotable. Al meu tutor Juan B. Peiró, qui, de la mateixa manera que han fet els ja mencionats, ha confiat en mi quan ni jo mateix n'era capaç. Ell ha sabut com ajudar-me a arribar a bon port, sense indicar-me el camí concret. Per últim, també m'agradaria agrair a Andreu Porcar les converses infinites amb cigarret i cervesa en mà, on les idees no han parat de brollar. I a Carles Àngel Saurí, qui de manera no tan directa, ha intervingut en aquestes amb les seues sempre lúcides aportacions.

A totes ells, gràcies.

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ	p.7
OBJECTIUS I METODOLOGIA	p.10
BLOC I LA PRÀCTICA CURATORIAL	p.13
1. NECESSITAT/INEVITABILITAT DEL “MEDIADOR” EN L’ACTIVITAT ARTÍSTICA CONTEMPORANIA.	p. 14
2. LA FIGURA DEL COMISSARI D’ART.	p. 22
2.1. Un repàs històric per la pràctica curatorial.	p. 22
2.2. El comissari com a artista.	p. 24
3. L’EXPOSICIÓ COM A MÈTODE.	p. 40
BLOC II CASOS D’ESTUDI	p. 52
4. LA PREPONDERÀNCIA DEL PROJECTE. DESDIBUIXANT LES FIGURES DEL COMISSARI I L’ARTISTA EN LES PRÀCTIQUES CURATORIALS CONTEMPORÀNIES.	p. 53
5. CAS I. <i>Live In Your Head. When Attitudes Become Form</i> (1969), de Harald Szeemann.	p. 58
6. CAS II. <i>Hotel Carlton Palace. Chambre 763</i> (1993), de Hans Ulrich Obrist.	p. 72
7. CAS III. L’experimentació i el concepte expositiu en l’era 2.0	p. 83
7.1. Projectes: <i>Dog. Piss. Protection. Boards. / AFA 2 / Body Holes...</i>	p. 84
CONCLUSIONS	p. 103
ÌNDEX DE FIGURES	p. 106
BIBLIOGRAFIA	p. 110

INTRODUCCIÓ

Com ja sabem, qualsevol sistema comunicatiu, amb totes les seues possibles funcions, es conforma per una sèrie de factors: l'emissor, el receptor, el missatge, el codi, el canal i el context. Un sistema que es concep, en principi, com a unidireccional. En l'art, podríem caure en simplificar massa superficialment aquest sistema comunicatiu en la relació establerta entre l'artista com a emissor, la seua obra com a missatge i l'espectador com a receptor. Però aquest sistema que d'entrada pareix ben simple, és molt més complex, sobretot a partir de l'aparició de nous agents en l'art contemporani que començaren a obtenir gran notorietat el segle passat.

D'entrada l'artista i la seua obra han deixat de concebre's com a elements sagrats immutables, i l'espectador ja no és un ens passiu en el constructe discursiu de l'obra d'art. Però, a més, més enllà de l'artista-obra-espectador hi ha una sèrie d'agents i factors amb una transcendència fonamental en aquesta interrelació i en el mateix significat de qualsevol proposta artística presentada al públic. Parlem, per exemple, dels crítics d'art, dels directors de museu, dels galeristes o dels curadors, qui a la fi donen significança a l'obra, sent capaços de funcionar alhora com a canal, codi, context, missatge o, fins i tot, com a emissor. A la fi, aquesta complexitat es tradueix en una sèrie de posicionaments antagònics entorn del "qui és qui" en el sentit de "qui exerceix el rol de què".

No discernirem sobre la disparitat de postures en la jerarquia dels rols ni, per descomptat, ens posicionarem sobre la prevalència d'un agent sobre un altre. Tal com assenyalem tot seguit quan comentem la metodologia seguida en el treball, ací evitem qualsevol discurs d'opinió que denote un punt de vista marcadament personal. No obstant això, independentment d'a qui podem considerar més digne de menció, en centrem específicament en la hibridació artista-comissari /comissari-artista com a figura clau en la contemporaneïtat. No perquè pensem que és la figura que més lloances hauria d'obtenir, sinó perquè ens interessa molt, per una banda, com ha evolucionat en els últims anys i tots els fronts que ha deixat oberts amb la seua irrupció, i, per l'altra, les últimes investigacions que s'estan duguen avui dia en l'àmbit curatorial, responsables de la desaparició dels límits de diversa índole establerts en la manera de mostrar art.

Així doncs, ens centrem en aquesta figura híbrida, però només per mostrar una realitat cada cop més innegable. Una realitat que, tot i tractar-la de forma exhaustiva sols a la segona meitat d'aquest treball final de màster, ja s'anuncia en el títol d'aquest: ***Pràctiques curatorials contemporànies: l'hegemonia del projecte com a eina d'expressió artística***. Per tant, el contingut del TFM funcionaria com a una mena de repàs evolutiu, o revisió d'una transició anunciada, que acabaria amb una fi concreta. Aquest camí seguiria el procés de transformació des del curador com a mediador i seleccionador, al qual li seguiria el curador com a agent creador estrella, fins al curador-artista o l'artista-curador, evaporat o desdibuixat a favor de la preeminència del projecte.

Aquesta revisió preliminar seria la que ens permetrà contestar a una pregunta ben simple: I aquesta hegemonia actual del projecte per sobre de qualsevol agent o personalitat, d'on sorgeix, com s'ha originat? Per aprofundir sobre la qüestió i la nova realitat que plantejem, hem decidit dividir el treball en dos grans blocs. El primer dedicat a les pràctiques curatorials, on fem referència a aquesta transició o evolució del comissari d'art i a l'exposició com a mètode creatiu, discursiu, investigador, etc.; i el segon bloc dedicat a aquest tram final on el projecte és l'absolut protagonista.

Per entendre millor el punt de partida d'aquesta transició que comentàvem entorn del curador, el *Bloc I*, comença tractant la necessitat, però també inevitabilitat, d'una figura medidora que guie al públic modern en el procés d'enteniment i apreciació de l'obra en sí. Si al segle XIX aquesta figura clau era el crític, a mesura que avançava el segle XX la nova figura del comissari aniria ocupant moltes de les seues funcions originàries. Ens referim per exemple al poder de selecció. A la fi, la funció medidora entre ull i obra desenvolupada per diferents agents o inclús per factors que al treball comentarem, determina l'art i les maneres de fer i mostrar avui. Seguidament ja faríem el repàs entorn de les distensions i esdevenirs de la pràctica curatorial. Concretament revisant la empremta que ha deixat la figura del comissari a través d'un breu repàs històric, els vaivens en la concepció del rol del curador (dedicant-li un punt al *comissari com a artista*), per finalment centrar-nos en l'exposició com a mètode i la seua importància en la manera de percebre l'art en l'actualitat.

En definitiva, tot un vast preàmbul per entrar en matèria dels casos d'estudi plantejats. El *Bloc II*, dedicat a aquests casos, comença amb una introducció que funciona com un repàs per certes idees claus plantejades durant el treball, que canalitzaran en l'objecte tractat, i funcionarà com a punt preliminar al conjunt de projectes revisats. Punt que titulem de la següent manera: *La preponderància del*

projecte. Desdibuixant les figures del comissari i l'artista en les pràctiques curatorials contemporànies. Per a la selecció dels casos d'estudi hem decidit optar per la representació generacional dividida en tres. En primer lloc discernim entorn l'exposició *Live In Your Head. When Attitudes Become Form* comissariada per Harald Szeemann el 1969; a continuació analitzem el projecte *Hotel Carlton Palace. Chambre 763* (1993), de Hans Ulrich Obrist; i, per últim, ens endinsem en l'experimentació i el concepte expositiu més recent en l'era 2.0.

En aquest últim cas d'estudi, hem decidit englobar una sèrie de projectes que pogueren d'alguna manera dibuixar un mapa més o menys clar sobre noves propostes sorgides durant els últims dos anys que exemplifiquen aquesta preeminència del projecte plantejada. Tots ells tenen en comú un afany experimental i la investigació entorn d'un dels fronts oberts més explorats en les noves pràctiques curatorials d'avui: l'eixida del cub-blanc condicionat indefugiblement per la presentació i difusió al públic a través d'Internet i la web 2.0. Alguns dels projectes que exposem en l'últim punt del treball són *Dog. Piss. Protection. Boards., AFA 2* o *Body Holes*. Tant aquests com els dos primers pertanyents al segle XX, no han estat seleccionats per considerar-se els més importants de l'època o els comissaris o plataformes curatorials més rellevants del moment. Simplement ha estat una selecció pragmàtica que ens ha permès exemplificar de manera clara aquesta evolució cap a la realitat curatorial plantejada.

OBJECTIUS I METODOLOGIA

L'objectiu fonamental d'aquest treball és la creació d'una investigació teòrica acadèmica que analitze, revise i s'aproxime a la realitat de l'hegemonia del projecte curatorial com a eina principal de l'expressió artística en la contemporaneïtat. És a dir, realitzar un estudi entorn de la preponderància actual de la proposta artística curatorial que relega, fins a cert punt, el protagonisme de la personalitat del creador, siga etiquetat com a artista o com a curador. Aquest és el principal objectiu a partir del qual naix aquest Treball Final de Màster. Un objectiu que naix de la necessitat personal de trobar material acadèmic sobre aquesta qüestió concreta. En primer lloc per l'interés per saber més sobre l'experimentació en l'àmbit de les pràctiques curatorial avui dia, i en segon lloc, per clarificar entorn de la realitat que viuen companys i amics que, en el seu intent per entrar en el "món de l'art" com a artistes, es veuen sotmesos a la contínua exigència de l'elaboració de dissenys expositius.

No és intranscendent, doncs, que en el marc acadèmic del màster de producció artística on es busca, entre altres coses, la professionalització de l'artista, es realitze un estudi sobre la prevalença del projecte en les pràctiques artístiques contemporànies. Amb açò, podríem assenyalar doncs el següent objectiu: l'execució d'un treball acadèmic útil per a tercers interessats en aquesta realitat i en documentar-se sobre nous fronts oberts amb què s'estan treballant els últims dos anys. No obstant això, enfront d'aquests objectius generals, han sorgit d'altres més específics per a dur a terme la investigació. Un pas fonamental era contestar a la pregunta de com hem arribat a preponderar el projecte per damunt d'una personalitat concreta o de la mateixa obra d'art. I per això alguns dels objectius específics han estat determinats per la necessitat de relacionar, discernir, examinar, revisar i documentar entorn una sèrie de temes que ens ajudaren a clarificar la qüestió.

Entre aquests temes que s'han hagut de tractar en el treball estaria, com ja hem assenyalat, la figura del comissari com a figura estrella del muntatge d'exposicions, la seua evolució a la llarga de la seua -relativament- curta trajectòria, el comissari com a creador i la consegüent conformació de la figura híbrida de comissari-artista, també de la d'artista-comissari, o l'exposició com a mètode. En definitiva, el conjunt de temes tractats al primer bloc del treball. Al segon bloc, doncs, hi trobaríem un dels altres objectius amb què hem treballat:

estudiar una sèrie de casos intergeneracionals que posaren de manifest aquesta evolució cap a la preeminència del projecte artístic-curatorial fins al dia d'avui.

Així doncs, la metodologia estructural del treball, com ja hem avançat, s'ha concretat en la creació d'una mena de camí per conduir al lector fins a aquesta realitat tractada. Una de les tantes presents a assenyalar en aquest entramat complex que suposa l'art contemporani d'avui. A causa d'aquesta linealitat i fil conductor no hem separat en massa apartats el treball. Hem pensat que seria més lògica una lectura continuada que la separació dels conceptes entrellaçats. Però no ens equivoquem pensat que volem presentar-ho com a una mena d'assaig llarg on donar el nostre punt de vista d'unes realitats concretes. Ens hem basat rigorosament en una sèrie de lectures, incloent-hi llibres, publicacions, articles o entrevistes, per l'exposició de temes i conceptes. És de veres que hi ha una intencionalitat apel·lativa que dirigeix el receptor d'aquest treball per seguir una senda amb un destí concret. Destí que per descomptat ha determinat tractar uns autors i no uns altres, uns projectes i no uns altres, assenyalar uns esdeveniments i no uns altres. Però sempre amb rigorositat documental. Ni en els projectes amb menys documentació ens hem permès l'opció de realitzar interpretacions personals.

Perquè sí, hi ha projectes que, sobretot per la proximitat temporal i el seu caràcter experimental, no tenen a penes documentació explicativa. De la mateixa manera, ens hem vist amb les mans pràcticament buides a l'hora de buscar informació concreta, en alguna de les nostres llengües oficials, entorn de les pràctiques curatorials internacionals contemporànies de les dues últimes dècades. És per això que a l'hora de documentar-nos i recollir i processar informació hem acabat recorrent amb més freqüència a lectures principalment en anglès. En aquest punt hem d'assenyalar que les cites extretes d'aquests textos es troben traduïdes al valencià, mentre que les extretes de textos escrits en castellà s'hi han deixat tal com les hem trobat però en lletra cursiva (per tractar-se d'una llengua diferent a la del treball).

A més d'aquesta recerca documental i, per descomptat, l'aprenentatge obtingut a la llarga del màster, hem assistit a una sèrie de xerrades i cursos externs relacionats sobretot al comissariat i l'elaboració de projectes culturals, impartits tant de forma presencial com en línia a la llarga de dos anys. No hauríem de tampoc ignorar en tot aquest procés d'investigació principalment documental i bibliogràfica que les converses i discussions directes amb artistes, comissaris i professionals de l'art que estan exercint actualment en el món de l'art, també han donat el seu fruit. Cal assenyalar, finalitzant ja, que com el lector podrà observar,

hem utilitzant indistintament els termes *comissari* i *curador*. Dins de la comunitat artística sovint s'estima més l'ús de *curador*, possiblement per les connotacions que té a diferència de les del *comissari*. Però la realitat és que els diccionaris de les diferents llengües oficials pròpies només recullen la definició del *comissari* d'art. No abanderarem posicionaments lingüístics d'aquest tipus i farem ús indistintament de les dues possibles opcions.

Per concloure, direm que el següent treball d'investigació s'emmarcaria dins de les maneres de procedir o màximes del mètode científic extrapolables al camp de la investigació de les arts i els seus contextos. Aquestes serien: La necessitat del plantejament d'una pregunta clara i concreta, i tractar de respondre al seu enunciat; la intencionalitat de realitzar un procés sistemàtic, organitzat i objectiu; i la publicació d'una recerca perquè la comunitat es beneficiï de les seues aportacions. Finalment, si haguérem d'etiquetar la metodologia emprada en alguna terminologia oficial, hauríem d'assenyalar que el mètode ha sigut principalment inductiu: a partir d'uns casos particulars, els resultats són presos per extreure conclusions de caràcter general. A partir de les observacions sistemàtiques de la realitat es descobreix la generalització d'un fet, una teoria o una hipòtesi. En aquest cas, l'hegemonia del projecte artístic/curatorial en la contemporaneïtat.

BLOC I

LA PRÀCTICA CURATORIAL

1

NECESSITAT/INEVITABILITAT DEL “MEDIADOR” EN L’ACTIVITAT ARTÍSTICA CONTEMPORÀNIA.

Que l’ull no és mai verge ni innocent, pensem que tothom n’és conscient. Més enllà de cap àmbit, la percepció en si no és res més que un constructe biocultural, i ho corroboren un fum d’estudis purament científics i altres investigacions dins del camp de l’antropologia, per exemple. I no parlem ja de tota la tradició filosòfica que batalla contra les creences fermament arrelades de què la imatge és universal, que mai menteix i de que tothom veiem el mateix. De fet, molts autors que han estat clau en la teorització de la història de l’art també han fet la seua aportació en aquest objecte d’estudi que encara hui deixa alguns fronts oberts.

Si fem referència concretament al procés d’enteniment i apreciació d’una obra d’art, es fa del tot evident que aquest no només dependrà d’una sèrie de taques i estímuls sensorials, sinó de tot un conjunt de factors que sustenten, medien i intervenen en aquesta relació que s’estableix entre l’espectador i l’obra. Alguns dels factors assenyalats per autors són, per exemple, el pes de la teoria artística i del coneixement del món de l’art, o la mateixa existència d’un món de l’art. Imprescindibles a l’hora de percebre i atorgar a una peça l’estatus d’obra d’art. En aquest sentit, Arthur C. Danto, en el seu *The Artworld* (1964), fent referència als objectes artístics deia que “aquestes coses no són obres d’art sense les teories i la història del món de l’art”¹. Per altra banda, Pierre Bordieu digué: "La mirada de l'aficionat a l'art del segle XX, no és un do de la naturalesa, és el producte d'una llarga història col·lectiva"².

¹ DANTO, Arthur. C., “The Artworld”, en *The Journal of Philosophy*, Nova York 15/10/1964, vol. 61, p. 584.

² GABRIEL, Barbara, “Writing against the Ruins: Towards a Postmodern Ethic of Memory”, en GABRIEL, Barbara, ILCAN, Suzan (eds.), *Postmodernism and the Ethical Subject*, Ed. McGill-

² GABRIEL, Barbara, “Writing against the Ruins: Towards a Postmodern Ethic of Memory”, en GABRIEL, Barbara, ILCAN, Suzan (eds.), *Postmodernism and the Ethical Subject*, Ed. McGill-Queen's Press (MQUP), Montreal, 2004, [En línia], disponible en <https://books.google.es/books?id=50h1N7c6wpMC&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [Consulta: 30/04/2017], p.18.

Definitivament, cadascun de nosaltres mira tenint a l'esquena un bagatge farcit, a més, de les pròpies necessitats i estímuls perceptius. S'ha de tenir en compte tota una pluralitat d'interpretacions i diferents enfocaments deguts a una educació específica, la personalitat i la cultura de l'individu, entre molts altres factors. Aquesta mena de "deformacions" personals, damunt, es confronten contínuament amb opinions d'*experts* que les neutralitzen al mateix temps que les conformen. Aquests *experts* són el que en aquest treball em decidit nomenar com a mediadors (crítics, comissaris, la mateixa institució del món de l'art, etc.).

Davant de la selva de propostes que significa l'art contemporani en l'actualitat, i tenint en compte el sentiment generalitzat de no saber entendre i apreciar una obra d'art per u mateix -possiblement per falta de no saber acotar la informació més escaient-, sembla que aquests experts mediadors hagen esdevingut necessaris. I si semblen necessaris és perquè algú interessat els reclama. Malgrat aquesta sensació de no entendre res, en part pel caràcter hermètic de l'obra d'art percebut per l'espectador, l'interés persisteix. Uns museus cada cop més plens, un augment en l'assistència a conferències "especialitzades" i la venda de milers de llibres temàtics, evidencien un públic amb una gran intencionalitat per conèixer i saber percebre art, per entendre el suposat missatge que tenen la sensació de no saber captar.



Fig. 1 Imatge realitzada pel psicòleg experimental Karl M. Dallenbach.

No obstant això, més que necessaris, nosaltres pensem que avui existeix una clara inevitabilitat dels condicionaments d'aquests mediadors. La seua intrmissió al que pugem percebre d'una obra d'art és actualment indefugible. Perquè de forma més directa o menys, les nostres "interpretacions" o maneres de mirar estan condicionades. Una vegada apreça la lliçó, és quasi impossible desaprendre-la. És com aquell experiment realitzat pel psicòleg Karl M. Dallenbach als anys 50: fins que no et diuen que la imatge és la fotografia sintetitzada d'una vaca, és molt difícil vore-ho, però una vegada se sap, és pràcticament impossible deixar de veure-la.

Però endinsem-nos en l'origen de la qüestió d'aquesta necessitat aparent d'un mediador per a l'apreciació de l'art. Que l'espectador es trobe en aquesta situació entre necessitada i desamparada, exagerant un poc la cosa, té la seua evidència en Interent. Aquest oracle que tot ho resol, en l'actualitat alberga milers i milers d'articles, i suposades investigacions, amb tot tipus de consells de com traure'n el màxim profit d'aquest contacte directe amb l'art. Qualsevol pot teclejar en un buscador *How to look art* i a toc de click tens uns 5.450.000.000 de resultats³.

Entre cerca i cerca es troba, per exemple, la resposta del controvertit comissari americà Jerry Saltz a la pregunta que se li féu durant la intervenció del públic al final d'una conferència-entrevista que protagonitzava; Quina és la millor manera de mirar l'art? Més concretament se li va preguntar per com mirar art com un comissari/crític/especialista. Amb ironia i sentit de l'humor va dir que no n'estava del tot segur, però que d'ençà que va veure a Jasper Johns ben a prop d'un quadre amb els malucs avant i cap cap enrere, eixa és la seua postura adoptada allà on va.⁴

La realitat és que, com indica un d'aquests articles que pareix estar escrit amb tota la intencionalitat de tranquil·litzar als visitants de museus, "No hi ha una manera correcta d'experimentar un museu"⁵. Però, per altra banda, hi ha consells que no està malament tenir-los en compte. Ad Reinhardt, abans d'establir-se com un dels pintors abstractes més rellevants dels EEUU, es guanyava la vida com a il·lustrador per a publicacions de molt diversa índole.

³ Resultats obtinguts en una cerca realitzada en el motor de cerca web de google, [En línia], disponible en <<https://www.google.es/>> [Consulta: 22/06/2017].

⁴ MUFSON, Beckett, "How to Look at Art Like Jerry Saltz", en *Creator VICE*, [En línia] 11/12/2015, disponible en <https://creators.vice.com/en_us/article/how-to-look-at-art-like-jerry-saltz> [Consulta: 15/04/2017].

⁵ ROSENBLOOM, Stephanie, "The Art of Slowing Down in a Museum", en *The New York Times*, [En línia] 09/10/2014, disponible en <https://www.nytimes.com/2014/10/12/travel/the-art-of-slowng-down-in-a-museum.html?_r=0> [Consulta: 15/04/2017].

Una de les sèries gràfiques més conegudes, publicades cap a la meitat dels anys 40, intentava educar sobre com mirar l'art contemporani del moment. I una de les premisses era eliminar qualsevol prejudici davant l'obra d'art. Actualment, aquestes tires es recullen en una publicació realitzada en motiu de l'exposició *Ad Reinhardt* (2013) a la galeria David Zwirner de Nova York.⁶

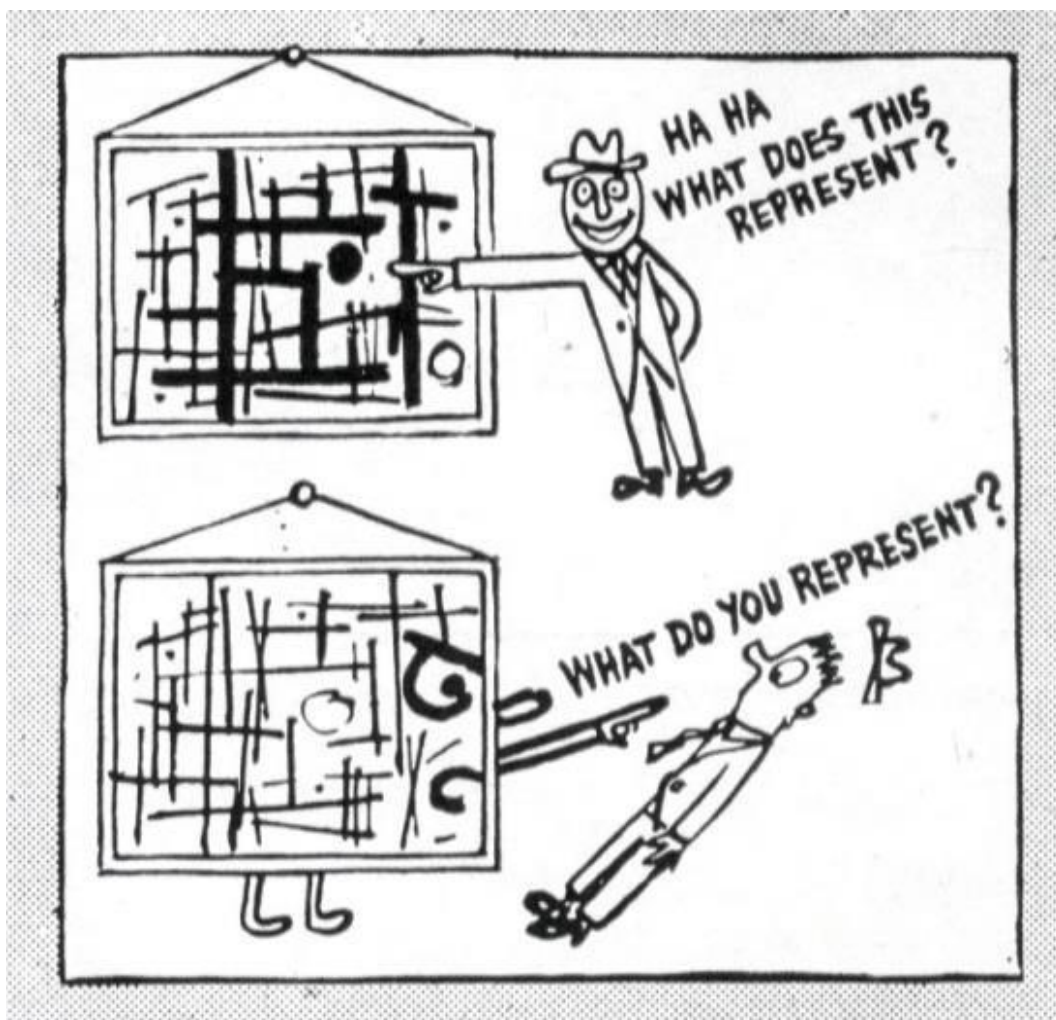


Fig. 2 Última vinyeta de la tira *How to view high (abstract) art*. (Ad Reinhardt). Per a una vista ampliada de la tira completa accedir al següent enllaç: <http://lightinghomes.net/id/3693976/ab-ex-final-studyblue.asp>

L'última vinyeta d'una d'aquestes famoses tires titulada *How to view the high (abstract) art*, on apareix representat un espectador que amb actitud burleta es pregunta què representa el quadre abstracte davant seu, ens recorda a la crítica realitzada per Émile Zola queixant-se del públic del *Salon*, fent-hi referència com a multitud cega que riu. Es referia a les risas i burles enfront de l'art "nou"⁷. Com veiem tampoc han canviat tant les coses. Només cal veure la manera en què els mitjans de comunicacions es fan eco d'esdeveniments com *Arco*, per exemple,

⁶ Per més informació consultar la web oficial de l'editorial pròpia de la galeria David Zwirner, [En línia], disponible en <<https://davidzwirnerbooks.com/product/ad-reinhardt-how-to-look-art-comics>> [Consulta: 10/04/2017].

⁷ ZOLA, Émile, "Le public", en *Édouard Manet, étude biographique et critique*. Paris, Ed.G. Charpentier et E. Fasquelle, 1893, pp. 363-372, [En línia] disponible en <https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89douard_Manet/Le_public> [Consulta: 27/04/2017].

posant sempre l'èmfasi en el sensacionalisme o l'esperpent o en evidenciar una ignorància en els assistents o la inutilitat de l'esdeveniment i de tot plegat. Conscientment o inconscient, el públic general és hereu encara d'aquest pressuposat que *alguna cosa "deuen amagar", encara que jo no ho entenga*. Encara té molt de pes en l'espectador l'idealisme del XIX per a qui l'obra manifesta un contingut espiritual. Lynda Barry escatima de forma molt clara, en la següent il·lustració, amb un enfocament socràtic en espectadors desitjosos de forjar una connexió personal més profunda amb les imatges.



Fig. 3 Il·lustració de Lynda Barry, realitzada el maig del 2016.

Aquesta càrrega autoimposada per part de l'espectador, té certa raó de ser si pensem que l'obra d'art mai esgota el seu sentit, sempre hi ha alguna cosa a dir i una immensa pluralitat d'interpretacions possibles. Però és una dificultat afegida a aquest hermetisme que caracteritza l'obra d'art moderna. Sobre aquesta dificultat circumstant, T. W. Adorno, al començament del seu assaig *Teoría estética*, diu: "*Es evidente que ya nada referente al arte es evidente, ni en sí mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia*"⁸. Ho escriu en un moment on un públic popular considera l'art lleig, estrany i complicat d'entendre. A aquests qualificatius, s'hi suma la insignificança percebuda d'allò que es donava a veure. Una sensació de voler veure i no poder, perquè res o quasi res es dóna a veure. Podríem remetre'ns ací a l'estela que obri Malevitch, o els White Paintings de Rauschemberg o el mateix Minimal com a moviment artístic.

Per altra banda, l'hermetisme també sembla haver-se reforçat per la reducció al màxim de l'especificitat artística, quan l'obra d'art arriba a confondre's o no s'hi arriba a diferenciar massa bé dels assumptes quotidians. Podem remetre'ns ací a tots aquests objectes que han seguit les petjades dels *ready made*. L'exemple de les *Brillo Box* d'Andy Warhol ha estat comentat fins a la sacietat. Igualment també ens podríem remetre'ns, per aquest acostament a la quotidianitat, a tots aquells homenatges i monuments al buit o la desmaterialització amb figures tan representatives com John Cage, present sempre a l'horitzó d'aquest tipus de propostes.

Però ben pensat, aquest caràcter hermètic i dificultós que pareix espantar a un públic insegur de les seues capacitats, esdevé paradoxal en una actualitat on ja podríem considerar una certa tradició artística a establir l'espectador com a vèrtex constitutiu de la mateixa obra. Front aquesta concepció generalitzada sobre l'art actual, aparentment distant, entitats de tota classe inverteixen cada cop més esforços i recursos en la mediació necessària entre ull i obra. Insisteixen a posar èmfasi en el tret actiu de la percepció, que exigeix una col·laboració, una interpretació i una certa activitat imaginativa. Alguns parlen del desenvolupament d'un *creativeye*⁹. Però sobretot es parla d'una educació visual necessària per l'actual època post-mediàtica.

⁸ ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Madrid, Ed. Akal, 2004, p.19.

⁹ NORMAN, Jane, *How to Look at Art*, Nova York, Ed. Metropolitan Museum of Art Publications, 1970, [En línia], disponible en [http://www.metmuseum.org/art/metpublications/The_Metropolitan_Museum_of_Art_Bulletin_v_28_no_5_January_1970?Tag=Bellini,%20Giovanni%20\(Italian,%20Venetian,%20active%20by%201459,%20died%201516\)&title=&author=&pt=&tc=&dept=&fmt=>](http://www.metmuseum.org/art/metpublications/The_Metropolitan_Museum_of_Art_Bulletin_v_28_no_5_January_1970?Tag=Bellini,%20Giovanni%20(Italian,%20Venetian,%20active%20by%201459,%20died%201516)&title=&author=&pt=&tc=&dept=&fmt=>) [Consulta: 12/05/2017], p.7.

Aquesta postura que emfatitza la necessitat d'una educació eficaç, dista molt d'aquell rebuig cap a qualsevol tipus d'interferència teòrica que caracteritzava les postures de Greenberg o Goodman, segons els quals l'experiència directa havia de ser l'únic pas previ al judici o pensament crític. Però tinguem en compte que mediadors poden ser agents de l'art contemporani, educadors i també elements com pot ser l'arquitectura d'un espai. El llibre recentment traduït de Brian O'Doherty, *Dentro del cubo blanco*, erigit com a manual per crítics, comissaris i artistes a l'hora d'afrontar com exhibir l'obra d'art, revisa aquests espais d'exhibició neutrals estandaritzats com a ens perfectament dissenyats per a dirigir la percepció de l'espectador. En aquest sentit el mateix *món de l'art* com a institució funciona com a mediador orientatiu. En definitiva, aquests mediadors poden ser tan necessaris a l'hora de donar el significat a l'obra d'art (junt amb els espectadors) com ho són a l'hora de donar-li la seua significança.

I a què ens referim amb donar-li significança a l'obra d'art? Fer que aquesta esdevinga significant en un context determinat com és el *món de l'art* tal com es concep en el ja citat *Artworld* de Danto. Tot i que aquest autor se'n desmarca, el plantejament o la concepció d'aquesta *institució* es considera la inspiració de la teoria institucional tal com la va desenvolupar George Dickie i que ha sobreviscut en gran part fins al dia d'avui. Aquesta teoria fa referència a la significança en el sentit de què exposa el perquè una obra d'art és una obra d'art, defugint de qualsevol intent per crear una guia que done els passos per a la valoració o a la identificació d'una obra determinada:

Mai he concebut la teoria institucional o qualsevol altra teoria de l'art com un mitjà per identificar obres d'art. Sinó que, sempre he pensat les teories de l'art com una explicació de per què una obra d'art és art. Per dir-ho amb grans paraules filosòfiques, sempre he pensat que la teoria institucional i totes les altres teories de l'art tenen una funció ontològica més aviat que epistemològica.¹⁰

Després de remodelar i matisar el que fou la primera formulació de la teoria institucional (que no citem ací), plantejada en el seu assaig de 1969 *Defining Art*¹¹, el 1974 Dickie reformula:

Una obra de arte en sentido clasificadorio es 1) un artefacto 2) un conjunto de cuyos aspectos ha hecho que alguna persona o personas que

¹⁰ DICKIE, George, "Art: Function or Procedure: Nature or Culture?" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Hoboken 1997, vol. 55, p.24.

¹¹ DICKIE, George, "Defining Art", en *The American Philosophical Quarterly*, St. Louis, 03/06/1969, vol. 6 pp. 253-256.

*actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte) le hayan conferido el estatuto de ser candidato para la apreciación.*¹²

És a dir, que aquesta persona o persones que actuen en nom del món de l'art, són qui donen significança a l'obra d'art. Aquesta afirmació que és el resultat d'una reformulació d'una altra anterior, no va aconseguir apagar aquell debat tan encés que s'originà arran la primera. Però quasi 40 anys més tard, la definició que es planteja, lluny d'espantar-nos, sembla bastant assentada.

Ja ningú posa en dubte el paper que tenen les persones (educadors, historiadors, crítics, comissaris, etc.) i els diversos factors (aspectes arquitectònics/contextuals o inclús el *món de l'art* com a institució) a l'hora de mediar entre l'espectador i l'obra d'art o projecte artístic determinat. Però alhora existeixen una infinitat de fronts oberts arran el nou paradigma que viu l'art contemporani. Nosaltres, pel que fa a la concreció del treball, hem decidit discernir específicament, entorn d'una d'aquestes figures: el comissari d'art.

¹² DICKIE, George, *Art and the Aesthetic*, p. 34. (Citat en CASTRO, Sixto J., "George Dickie, la teoría institucional y las instituciones artísticas." en *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*. Valladolid, 2013, vol. 12, [En línia] disponible en <<http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n12/castro.pdf>> [Consulta: 12/05/2017].

2

EL COMISSARI D'ART

2.1. Un repàs històric per la pràctica curatorial.

A diferència d'altres figures com la del crític d'art, àmpliament reconeguda des de Diderot i Baudelaire, la figura del comissari i la seua raó de ser-hi sembla no acabar de definir-se. Però tampoc és cap situació alarmant si pensem en la curta trajectòria d'aquesta "disciplina". No obstant això, alguns ja han parlat d'una entrada en crisi de la pràctica curatorial com a conseqüència de l'entrada en crisi de l'acció expositiva.¹³ Pareix que en l'art sempre hi ha lloc per parlar de crisis i morts. Però no ens precipitem. La pràctica curatorial, a parer nostre es trobaria més aviat en un moment d'infantesa o adolescència. Simplement està experimentant un canvi de paradigma que la duu a l'autoreflexió i a la seua transformació contínua.

Seria molt difícil, ara com ara, imaginar-se el món de l'art contemporani sense la figura del comissari. De forma freqüent, artífexs de la indústria enalteixen els comissaris tant com els artistes als quals aquests donen suport, inclús de vegades amb més ímpetu i energia. Alguns dels noms més influents de l'àmbit curatorial en l'actualitat, encapçalats per Hans Ulrich Obrist, es concentren als Estats Units, seguit per Alemanya, el Regne Unit i Suïssa,¹⁴ i són assenyalats com els responsables del fer i desfer de les carreres de molts artistes, avui consagrats o oblidats a la seua voluntat. Podríem dir també que són, inclús, responsables de la conformació de les investigacions acadèmiques més recents.

¹³ DE LA TORRE, Ivan, "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*, Málaga 2014, vol. 4, pp. 157-172.

¹⁴ En aquest sentit, hi ha múltiples llistes on es pot fer pal·lés aquest *ranking*. Podrien variar subtilment en les seues característiques i noms però des de fa una dècada que sol variar bastant poc. Una de les últimes llistes es troba a: "2016 Power 100. This year's most influential people in the contemporary artworld" en *ArtReview*, [En línia] disponible en <https://artreview.com/power_100/> [Consulta: 10/06/2017].

Amb tot, podem dir que mai han sigut més poderosos i omnipresents com en l'actualitat. Però l'enaltiment de la figura, podria eclipsar en certa manera els trets que realment han definit la disciplina des de l'origen: la naturalesa canviant, transformadora, diversa i fluida. No obstant això, noves propostes sorgides recentment, vinculades a la dissipació de l'exaltació del caràcter protagonista del curador, corroboren que no és el cas, que encara hi ha molts fronts oberts per investigar dins del marc de les pràctiques curatorials.

Però d'on sorgeix la figura del comissari? Tot i que és un agent relativament jove té unes arrels profundes en la història de l'art modern. De fet, caldria remuntar-se a la figura del crític d'art sorgit de l'escena artista de mitjans del segle XIX i, sobretot, a la figura del crític d'art postmodern que alguns han assenyalat. Una figura que a partir de l'allunyament de la crítica respecte a les propostes més actuals, arran d'un paradigma complex i de transformació vertiginosa que provoca l'acoquinament del crític enfront de la possible disparitat de veus, opta per expressar l'opinió de noves formes.¹⁵ Escriure ja no és una acció necessària i busca vincular-se directament al lloc, l'exposició, mitjançant altres activitats com l'assessorament artístic, el comissariat, la realització de conferències, tallers, etc. L'exposició no sols és l'entorn en què l'art es socialitza, és el vehicle per proposar noves temàtiques, nous artistes i nous mètodes de mostrar art. I, en suma, definitivament és un mètode idoni per a la revisió del mateix art i per a la seua consolidació, que és el que la crítica d'art en el seu origen buscava assolir.

Però independentment d'aquesta figura del crític postmodern que alguns han desenvolupat teòricament, la figura responsable de la ideació o construcció de l'exposició, per simplificar molt abruptament en la seua definició, és el comissari. Cal assenyalar, però, que el paper del comissari, i més en els seus inicis, apareix normalment incorporat a altres professions preexistents relacionades amb l'art. Açò es pot veure molt clarament en les professions dels protagonistes de la recopilació d'entrevistes que Hans Ulrich Obrist reuneix en el seu llibre *A brief history of curating* (2008). Aquí apareixen personatges que en primer lloc van ser directors de museu o centre d'art (Johannes Cladders, Jean Learning o Franz Meyer), marxants (Seth Siegelaub, per exemple) o, per descomptat, crítics d'art (Lucy Lippard). Com diu Werner Hoffmann, en l'entrevista publicada també al mateix llibre, "*los límites són fluídos*"¹⁶.

¹⁵ MINGUET I BATLLORI, Joan M., "De la crítica de arte a la práctica curatorial: algunas reflexiones" En *Disturbis*, Barcelona 2010, vol.8, nº8, 2010, p.60.

¹⁶ OBRIST, Hans Ulrich, *Breve historia del comisariado*, Madrid, Ed. Exit, 2010, p.147.

Tots aquests noms van ser claus en “*el surgimiento del comisario como creador*”¹⁷ cap a finals dels anys seixanta, que no tan sols va modificar la percepció cap a les exposicions, sinó que a més va crear la necessitat de documentar-les més a fons. Abans d’aquest sorgiment i la conseqüent documentació, molts dels personatges que van influir en la història de les exposicions han estat oblidats i d’algunes mostres a penes es té registre fotogràfic per a una revisió més fidedigna d’elles. El que ningú, actualment, pot ignorar –en gran part gràcies a l’estudi històric de molts teòrics- són els assoliments més destacats de les avantguardes de principi del segle XX arran d’una sèrie d’encontres i exposicions col·lectives. Aquestes eren organitzades per grups, generalment conformats per artistes, que seguint els seus predecessors (pensem en el *Salon des Refusées*, per exemple) promoveren que cada cop més artistes emergents exerciren de mediadors d’ells mateixos.

En efecte, una altra figura que se’ns presenta com a antecedent a la del comissari és la de l’artista. Podríem remuntar-nos a Velázquez i els seus treballs, que d’alguna manera podrien definir-se com a curatorials, en la reordenació de les col·leccions reials del seu moment. O ja en el segle XIX, fer referència a les intervencions museogràfiques que Sir John Soane realitza en la seua casa-taller; o la mostra col·lectiva *Le Réalisme* que Gustave Coubert organitza en 1853, encetant així una època; o l’autogestió que el fotògraf Nadar atorga en 1873 als artistes rebutjats pel *Salon* oficial. D’aquell moment també es podria destacar la presència d’artistes en els jurats dels *Salons* (com a seleccionadors). Cap a finals del XIX també és quan Gustave-Moreau comença a concebre sa casa a Montmartre com una gran obra, fent-hi gran remodelacions a partir de 1895, tres anys abans de la seua mort.

Ja al segle XX, el 1913, els pintors Walt Kuhn i Arthur B. Davies, junt amb l’artista i també historiador i crític Walter Pach, organitzen a Nova York la mostra *Armory Show*, un punt d’inflexió per a l’art dels Estats Units. Set anys més tard, el 1920, també és un conjunt d’artistes, entre els quals estaven George Grosz, Raoul Hausmann i John Heartfield, els que organitzen la Primera Fira Internacional Dada. Però a més de les organitzacions de mostres, també podríem destacar la creació d’obres com *La Boîte-en-valise* (1938–42) de Duchamp, propulsora de l’expansió de l’exposició cap a nous camps i noves maneres de fer (exposició-objecte portàtil) o el disseny per part de l’artista Friedrich Kiesler de la galeria de Peggy Guggenheim, *Art of This Century* inaugurada el 1942. Aquest mateix any Duchamp també organitzaria la important exposició *First Papers of Surrealism*.

¹⁷ ALTSHULER, Bruce, “The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century”, en *Art Journal*, Nova York 1996, vol. 55, p. 105.

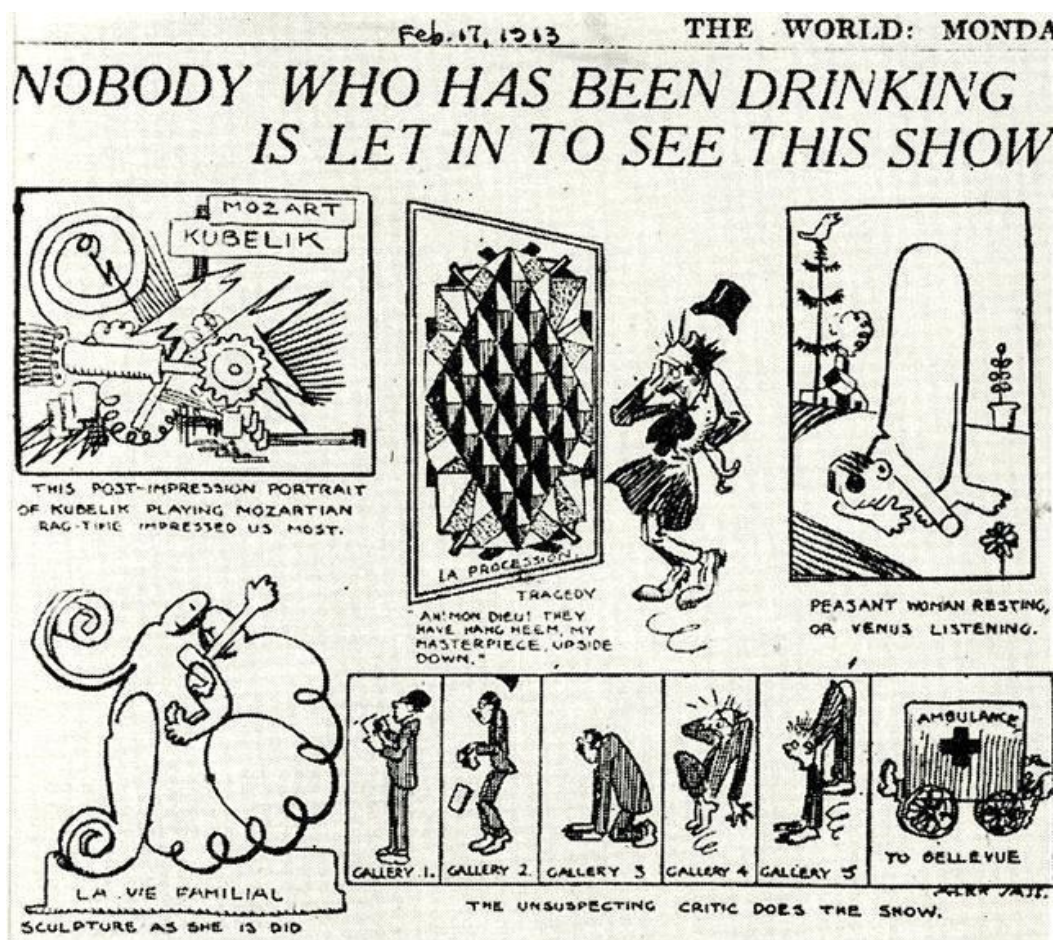


Fig. 4 Vinyeta-crítica en motiu de la mostra *Armory Show* el 1913

Paral·lelament al paper de l'artista en la celebració d'exposicions claus que conformen la història de l'art contemporani com la coneguem avui, als anys 40 comencen a cobrar importància figures sense cap paper dins dels museus. Es presentaven com a crítics d'art o com a grans visitants de tallers (d'artistes). Són figures que feren una funció important avalant o protegint grups d'artistes que més tard es veurien reunits sota el nom d'un moviment determinat. És el cas arxiconegut de Clement Greenberg que, a més de fer una funció com a promotor del moviment de l'Expressionisme Abstracte Americà, actuà com a *art writer*, curador i, fins i tot alguna vegada que altra, cercador de patrocinadors. En la mateixa època a Europa, el crític d'art i també organitzador d'exposicions internacionals, Michel Tapié, encunyaria el concepte d'art informal en el seu llibre titulat *Art autre*.

Altres figures relacionades amb moviments, com a promotors d'aquests, foren Pierre Restany, reconegut com a fundador del moviment artístic anomenat *Nouveau Réalisme* entorn el 1959, i Germano Celant, historiador de l'art, crític i comissari artístic italià que va traure a la llum el terme *Art Povera* (art pobre) el 1967. Amb el temps la relació amb un moviment específic esdevingué molt menys rellevant. Si tornem momentàniament al paper de l'artista en l'organització

d'exposicions, en aquesta època dels anys 60, un moment en què Brancusi ja ha deixat de fer escultures per treballar únicament en les relacions que aquestes poden generar en l'espai, destaquen artistes com Robert Morris, Richard Hamilton o Donald Judd realitzant treballs que ara podríem definir com curatorials. Però no seria fins al 1969 quan Andy Warhol revoluciona les pràctiques expositives amb *Raid the Icebox*. Una de les mostres més representatives d'aquesta figura híbrida de l'artista com a comissari, i a la qual farem referència més avant en l'estudi de *L'exposició com a mètode*.



Fig. 5 Vistes de l'exposició *Raid the Icebox* (1969).

Però no ens desviem, els anys seixanta van ser claus per a l'aparició del curador contemporani, si, però es deuria a les pràctiques curatorials d'uns personatges molt concrets que, tot i tenir molt bona relació amb ells, no eren artistes en el sentit més tancat del terme, ni tampoc era gent desvinculada als museus. Els anys 60 és l'època en què la progressiva professionalització de la figura del comissari tal com la coneguem avui començava a ser ja bastant evident. Molts directors de museus d'art modern, per exemple, figuren entre els pioners del comissariat: des d'Alfred Barr, primer director del MoMA de Nova York el 1929, fins a Werner Hofmann, que crea el *Museum des 20. Jahrhunderts* a Viena el 1962. Però no oblidem que aquest reconeixement de la "disciplina" no apareix d'un dia a l'altre. De fet, segons Franz Meyer, qui va ser director de la *Kunsthalle* de Berna (1955-61) i del *Kunstmuseum Basel* (1962-80) i és destacat també com un pioner, ja en els anys 50 es podria parlar d'una xarxa de curadors en el sentit que tots es coneixien entre ells¹⁸.

¹⁸ OBRIST, Hans Ulrich, *op. cit.*, p. 118.

Fig. 6 Vistes de l'exposició *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* (1966), organitzada per Kynaston McShine al *Jewish Museum* de Nova York.



Però el reconeixement de la importància del paper del comissari en el transcurs de l'art contemporani, com hem dit se situa entorn els anys 60, quan la majoria dels pioners d'aquest camp podríem dir que comencen les seues carreres professionals més transcendents. Pensem amb l'arribada de Kynaston McShine al *Jewish Museum* de Nova York, on organitza la important exposició del minimalisme *Primary Structures* (1966), sense oblidar per descomptat el seu treball curatorial al MoMA, o amb l'arribada de Harald Szeemann a la *Kunsthalle* de Berna (1961-1969). El nom d'aquest últim, junt amb el de Pontus Hultén són els dos noms destacats com a claus per part de Rafal Niemojewski, en el seu assaig introductori, *The Aspirational Narrative of the New Curator*, al llibre *The New Curator*.

Les pràctiques de Pontus Hultén i Harald Szeemann exemplifiquen les grans tendències que han arribat a definir el comisariat contemporani: Hultén va explorar els límits dels marcs institucionals mentre Szeemann va superar aquests límits i va treure la curadoria fora de l'abast de les institucions artístiques tradicionals.¹⁹

Segons Niemojewski, Pontus Hultén i Harald Szeemann poden perfectament considerar-se els "progenitors" que van definir, en el seu moment, les noves dimensions i direccions de la pràctica curatorial contemporània. En el cas de Szeemann es va fer molt evident el seu compromís amb les pràctiques curatorials i els artistes (Obrist faria referència a aquesta bona relació definint-lo com un "cómplice de los artistas" abans que comissari²⁰), quan dimití del seu càrrec com a director del *Kunsthalle Bern* a causa de les reaccions i l'enrenou causat davant de la seua ja mítica exposició de 1969 *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, protagonista del nostre primer cas d'estudi. Tot i que serà a la fi del treball on hi hem una exploració més acurada, és imprescindible avançar sobre la seua figura per la transcendència que va tenir en la història de les exposicions tal com la coneguem avui.

¹⁹ MILLIARD, Caroline, NIEMOJEWSKI, Rafael, et. al., *The New Curator*, Ed. Laurence King Publishing Ltd, London, 2016, p.10.

²⁰ OBRIST, Hans Ulrich, *op. cit.*, p. 89.

Amb l'establiment de la *Agency for Intellectual Guest Labour* i el desenvolupament d'un vast arxiu personal, actualment en mans del *Getty Research Institute*²¹, va construir les eines i les metodologies claus per al comissariat independent. El 1972 es va convertir en el director artístic més jove de *Documenta* a Kassel. Va revolucionar el concepte subjacent d'aquest esdeveniment de cent dies, convidant els artistes a presentar no només pintures i escultures, sinó també actuacions duradores i *happenings*. En imposar el seu discurs subjectiu sobre una selecció d'obres en l'exposició i sobreescriure el seu significat individual, Szeemann va canviar irreversiblement la comprensió del paper del curador i es va afirmar com a autor.



Fig. 7 *Büro für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung* de Joseph Beuys en *Documenta V*, el 1972. Crea un espai de discussió amb el públic n'exposa els principis i idees en una conversa de 100 dies.

Però amb tot, no fou fins als anys 90 quan van aparèixer els primers programes d'estudis acadèmics curatorials. Aquesta dècada va ser clau en el sentit de què la figura del comissari va esdevenir en una pedra angular en el circuit internacional de l'art, sobretot amb el fenomen biennalístic. La Biennal, segons Jens Hoffman qui la destaca com a paraula clau per entendre les activitats curatorials en l'actualitat²², seria l'esdeveniment més important de l'art contemporani, el seu element quintaessencial. Una súper-exposició que mostra no només les últimes tendències, sinó també allò que s'està experimentant i les noves maneres de mostrar art.

²¹ El *Getty Research Institute* és un institut d'investigació amb seu en Los Angeles (EUA), dedicat a promoure el coneixement de les arts visuals i les seues diverses històries a través de l'experiència, un programa actiu de recollida, programes públics i col·laboracions institucionals, exposicions, publicacions, serveis digitals i programes de becaris residencials. La seua Biblioteca d'Investigació i recursos digitals serveixen a una comunitat internacional d'acadèmics i al públic interessat. Web oficial del *Getty Research Institute*, [En línia], disponible en <http://www.getty.edu/research/special_collections/notable/szeemann.html> [Consulta: 15/12/2017].

²² HOFFMANN, Jens, *Curating from A to Z*, Ed. JRP-Ringier, Zurich, 2015, p. 20.

L'impacte d'aquest nou format sorgit amb l'avenç de les noves tecnologies que permetien una comunicació més ràpida i eficaç i un desplaçament de les obres molt més fàcil, va generar un tsunami de biennals als anys 90. Qualsevol ciutat important aspirava a albergar-ne una, cosa que va generar una sèrie de "subproductes"²³ que s'acostarien a la funció que complia la biennial. En el cas d'Espanya ja existia la fira d'art contemporani ARCO complint d'alguna manera aquestes aspiracions de les biennals. Aquesta allau de biennals va comportar un ressorgiment de la figura del comissari, que no havia esdevingut a menys però que fins al moment encara no havia assolit tota la notorietat que acabaria assolint com a peça pràcticament imprescindible. I amb aquest "boom" vindrien també tota una sèrie d'avenços i noves propostes com la de Achille Bonito Oliva que, en la Biennial de Venècia de 1993, impulsa la fórmula del comissariat múltiple que seria utilitzada després per la Documenta XI de Kassel de 2002, la Biennial de Venècia de 2003, *Manifesta* o la *Documenta XIII*.

Als anys 90 esdevenen importants noms com el de Catherine David, actualment directora adjunt del *Musée National d'Art Moderne* al Centre Pompidou de París, on ja havia sigut comissaria durant els anys vuitanta, coincidint amb una d'aquestes exposicions del segle XX que marcarien un abans i un després: *Magiciens de la terre* (1989, comissariada per Jean-Hubert Martin). Després es traslladaria a la *galerie nationale du Jeu de paume* (1990-1994), fins ser nomenada comissaria per a la *Documenta X* de Kassel que es celebraria entre juny i setembre de 1997. Fou la primera dona i comissari no germanoparlant que comissariaria la mostra. Ho faria després de la comissariada per Jan Hoet, crític belga que va assolir fama internacional després de *Chambre d'amis* (1986). Una innovadora exposició oberta al públic durant algunes setmanes en què 50 artistes, europeus i americans, intervenien en 50 habitatges de la ciutat de Gant (Bèlgica). Però abans tenia l'antecedent de la famosa *Documenta V* comissariada pel ja assenyalat Harald Szeeman, qui convertí aquesta "gran exposició" de 100 dies en un gran esdeveniment de 100 dies.



Fig. 8 Vista de la intervenció de Joseph Kosuth en el marc del projecte *Chambres d'Amis*, a Gant, el 1986.

²³ CASTRO, Fernando, *La tematización curatorial | Redes para el arrastre*, [En línea] 21/03/2016, disponible en < <https://www.youtube.com/watch?v=vOgV9YsaJZI> > [Consulta: 15/12/2012].

En aquest sentit, David tenia molt clar que la *Documenta X*²⁴ havia de ser una manifestació cultural i, a més, havia de donar resposta als diferents reptes i discursos del moment: el debat sobre el postcolonialisme, els distints models urbanístics, el significat de la imatge visual en la societat de la informació i la xarxa de relacions conformada per l'art contemporani. Va convidar tant a artistes com a professionals d'altres camps (escriptors, sociòlegs, arquitectes...) obrint-se a una postura multisectorial. Els diferents mitjans, que ja esperaven aquesta Documenta, última del segle XX, amb cert escepticisme no van cessar en les contínues crítiques que se centraven en l'excessiva teorització de la mostra i que havia ignorat l'art del moment front del dels anys seixanta i setanta. Però com assenyala Manuel Borja-Villel:

*Con el paso de los años, la exposición de Catherine David ha ido creciendo en nuestro imaginario hasta alcanzar el nivel de la mítica Documenta V. Como aquella, ésta fue capaz de reflejar el espíritu de un tiempo, y lo hizo sin caer en la trampa de la moda, ni intentar refugiarse en el arte de los últimos cinco minutos.*²⁵

Caldria assenyalar també que per primera vegada es va concebre un lloc web com a part de l'exposició, dissenyada per l'artista i comissari suís Simon Lamunière.

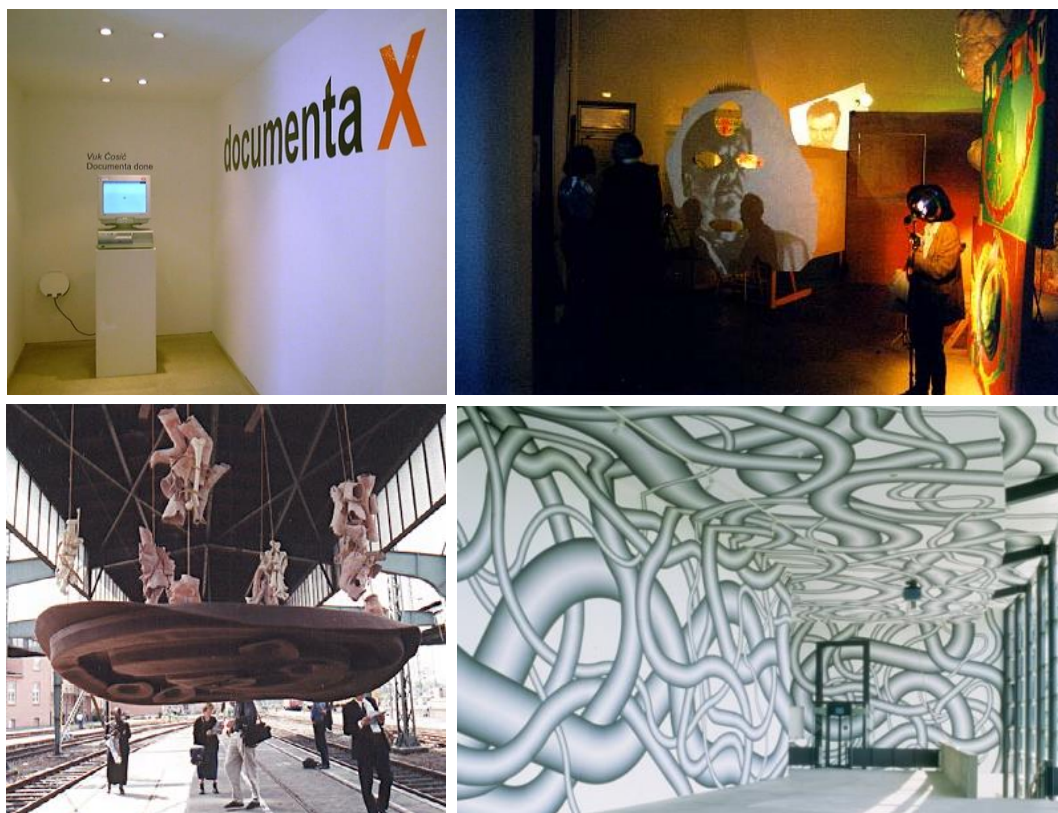


Fig. 9 Vistes i obres instal·latives presenta a la documenta X (Mike Kelley & Tony Oursler, Franz West, Tunga...).

²⁴ Web oficial de *Documenta X*, [En línia], disponible en <https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_x> [Consulta: 20/05/2017].

²⁵ BORJA-VILLEL, Manuel, "La última Documenta del siglo XX", en *El Cultural*, [En línia] 30/07/2010, disponible en <<http://www.elcultural.com/revista/arte/La-ultima-Documta-del-siglo-XX/27694>> [Consulta: 22/05/2017].

Per una altra banda, els 90 també és la dècada en què Hans Ulrich Obrist, actual director artístic de *Serpentine Galleries* (Londres), esdevé la figura clau que coneguem avui gràcies a l'experimentació de nous formats. El 1991, amb 23 anys, comença la seua carrera amb una mostra d'art a la cuina de sa casa. Va durar 3 mesos, i tot i que només fou visitada per una trentena d'espectadors, *The Kitchen Show*, que mostrava l'obra de Christian Boltanski i del duo Peter Fischli & David Weiss, avui és tot un mite. Obrist és el protagonista del nostre segon cas d'estudi. Però en compte de centrar-nos en aquesta exposició, ens semblava més interessant, per motius que hi exposarem, centrar-nos en la que celebraria dos anys més tard a París, el *Hotel Carlton Palace. Chambre 763* (1993). Al 93 ja havia fundat la seua primera plataforma expositiva: el museu Robert Walser, la vitrina del restaurant on l'escriptor solia anar a beure. I més tard, el 1996 era curador de la primera edició de Manifesta, una de les biennals europees d'art contemporani sorgides als anys 90 que actualment continua vigent.

Però un dels seus treballs que més es destaca, sobretot en l'aportació a l'enteniment del nou paradigma de l'art contemporani, és el projecte *The Interview*, una espècie de conversació infinita en format d'entrevistes a tot un conjunt de personatges entre els quals es troben els artistes John Baldessari, Zaha Hadid, Dominique Gonzalez-Foerster, Yoko Ono, Robert Crumb, Rem Koolhaas o Richard Hamilton, o els que han passat a la història com els primers "comissaris creadors" que s'agrupen, com comentàvem, en el llibre *A brief of history of curating*. L'últim recompte parla de 2000 hores de gravacions. Gravacions que avui realitza amb tres gravadores distintes per no perdre cap detall. El projecte té la intenció d'aprofundir en un camp que, assenyala, seria fonamental si volem acostar-nos a la naturalesa real de l'art contemporani: els vincles i xarxes establides entre els diversos agents (artistes, comissaris, institucions...) generades a través de diverses manifestacions relacionades entre si. I és que, fer èmfasi en les xarxes de relacions en el si de la comunitat artística, és clau per entendre les pràctiques curatorials emergents.

Una de les anàlisis sobre aquest aspecte de les relacions la trobem per exemple en l'obra de l'artista mexicà Pablo Helguera *Manual de estilo del arte contemporáneo* (2005)²⁶ amb què, recorrent a la sàtira i la comicitat, realitza una crítica de l'entorn social, econòmic i polític, responsable d'aquesta xarxa que es genera al voltant de les arts. En el cas d'estudi del projecte de *Hotel Carlton Palace. Chambre 763* (1993), deixem ben pal·lés com aquestes relacions són fonamental en la trajectòria de Hans Ulrich Obrist.

²⁶ Obra en arxiu PDF. *Manual de estilo del arte contemporáneo* (2005), [En línia] disponible en <http://vereda.ula.ve/curador/assets/docs/PH_MANUALDEESTILODELARTECONTEMPORANEO_PabloHelguera,SF.pdf> [Consulta: 31/05/2017].

Finalitzant ja, en l'actualitat, com assenyala la comissaria Koyo Kouoh, la pràctica curatorial és inherentment col·laborativa. "Cap curador pot treballar sol"²⁷, diu. Cada cop més s'és conscient que el comissariat no és una disciplina només preocupada per l'art, els artistes i el públic. Això seria simplificar radicalment l'entorn en què s'ha de moure el curador. Malgrat aquest avanç, encara avui queda sovint pal·lesa la falsa impressió que els curadors són agents solistes que serveixen únicament a la seua pròpia visió. Conseqüència potser de la fama assolida per algunes personalitats. Per altra banda, una altra creença que entorpeix la manera d'apreciar avui les pràctiques curatorials és la que percep l'esdeveniment expositiu comissariat com un esdeveniment definitiu i tancat en si mateix. Una creença que passa per alt completament una de les característiques claus que defineix la disciplina, l'experimentació constant en ultrapassar i excedir els límits establerts.

Alguns dels camps on s'està experimentant respecte a la curadoria, en la segona dècada del segle XXI que estem vivint, tenen forta relació amb la investigació generada cap als inicis del mil·lenni entorn la percepció d'una suposada decadència del model de la biennial. Aquests camps d'experimentació pareixen conformar una nova força cap a una nova institució radical que es traduiria en un canvi de paradigma en la xarxa de relacions que conforma el món de l'art contemporani. A partir d'una disparitat de mirades enorme i unes maneres de fer completament diferents entre si, en l'actualitat podríem especificar que les investigacions i les experimentacions dutes a terme treballen a partir del plantejament de la manera d'eixir definitivament del cub blanc, de les metodologies i eines que es poden utilitzar per desafiar el model de biennial comú i, com a agent transformador, del com transcendir fronteres, artístiques i de tot tipus.

Són molts fronts oberts que llibres com el *The New Curator*, publicat el 2016, planteja per presentar una instantània de les pràctiques curatorials més interessants o d'alguna manera innovadores del moment. A partir d'una selecció d'exposicions i l'entrevista als seus curadors, un total de 26, té la intenció d'il·lustrar els desafiaments particulars per als curadors que treballen tant en el sector comercial com en el públic. I ho fan intentant cobrir una gran gamma de casos diversos que s'originen des d'Europa i els Estats Units, a zones com Àfrica, l'Orient Mitjà i la Xina. Però no ens enganyem, el llibre, com ho és aquest mateix treball, és descaradament eurocèntric. Quasi la total dels projectes exposats es vinculen a l'art provinent d'occident, i en la majoria de casos, concretament, d'Europa. Entre els entrevistats figuren artistes (Adam Broomberg,

²⁷ MILLIARD, Caroline, NIEMOJEWSKI, Rafael, *et. al., op. cit.*, p.157.

Oliver Chanarin); galeristes (Chang Tsong-Zung), teòrics (Chus Martínez), Agències (Artangel), així com comissaris de biennals o festivals d'arreu del món.

Per concloure, la globalització, que ja va canviar les maneres de fer en els anys 90, actualment, amb l'afegit de la democratització d'Internet i l'avanç de les noves tecnologies, la seua transcendència s'ha multiplicat. Obrist, qui va viatjar de manera compulsiva als 90, i que en aquest llibre de *The New Curator* sembla estar fora per considerar-se un "vell comissari" (recordem que no té ni 50 anys), actualment utilitza la xarxa social d'*instagram* com una ferramenta clau i una plataforma més per exposar les seues idees i allò que més l'interessa. Però no ens quedem només amb la concepció de la web 2.0 com a una simple eina per a la difusió i globalització. Les xarxes relacionals, que gràcies a internet s'han intensificat en l'última dècada, han influenciat dràsticament en les maneres de fer i mostrar art avui. El tercer cas d'estudi, on tractem una sèrie de projectes recents, açò s'exemplifica. Però no optem per cap projecte presentat al llibre citat. Optem per exposar una sèrie de propostes artístiques/curatorials no recopilades en cap tipus de publicació, on les xarxes relacionals virtuals funcionen tant com a mitjà per plantejar i realitzar els mateixos projectes, com per a desdibuixar les figures del comissari i de l'artista fins a quasi deixar-los pràcticament en l'anonimat.

2.2. EL COMISSARI COM A ARTISTA

Arthur Danto deia que

[...] *la definición del curador ha cambiado desde la perspectiva de alguien que tiene a su cuidado una colección, al curador independiente que tiene que concebir una exposición y encontrar las vías para poder realizarla. Es en este sentido que los curadores se han convertido más y más en artistas que trabajan con las obras*²⁸.

L'evident procés continu de transformació pel que fa a la definició del comissari i el fet que aquesta figura es trobe en un procés de sedimentació encara vigent, fa que no siga un treball gens profitós intentar compondre una definició definitiva. En canvi sí que trobem interessant discernir en les concomitàncies existents entre les figures d'artista i comissari i, sobretot en eixos límits i fronteres que semblen desaparèixer entre les dues. En el repàs històric que hem sintetitzat en el punt anterior, hem vist com l'artista sovint, en la història de les exposicions, ha exercit tasques curatorials, mentre que el curador ha esdevingut creador. Aquests vaivens dels rols professats s'accentuen encara més amb la valoració de l'exposició com a forma d'expressió artística, concepció que tractarem ja en el punt següent.

El desplaçament del concepte, a què fa referència Danto, del comissariat com una activitat administrativa, medidora i de tindre cura d'una serie d'obres determinades i els artistes creadors, cap al comissariat com una activitat creativa o, inclús, una forma de pràctica artística, va ser assenyalat pel comissari Jonathan Watkins (actual director del *Ikon Gallery* a Birmingham) el 1987 en un polèmic article a la revista *Art Monthly*. En l'article argumentava la idiosincràsia del comissariat com a pràctica artística, posant en relleu les aportacions de Marcel Duchamp a la "disciplina" amb els seus *Readymade Aided*²⁹, supeditats a la manipulació de l'ambient, la col·locació de les altres obres amb què s'exposen, etc. Però el que volem destacar ací és d'on parteix Watkins per argüir aquesta idea del curador com a artista, que va més enllà d'aquell curador com a creador què naix als anys 60.

²⁸ GUASCH, Anna María, *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento (2000-2007)*, Ed. Cendeac, Murcia, 2006, p.114.

²⁹ DUCHAMP, Marcel, "A propose of "Readymades", en *Art and Artists*, Juliol 1966, vol. 1, nº 4, p.141, [En línia] disponible en < http://www.kim-cohen.com/seth_texts/artmusictheorytexts/Duchamp_Readymades.PDF> [Consulta: 30/05/2017].

Watkins parteix de la idea d'Oscar Wilde, desenvolupada en el seu *El crític como artista* (1891), de què els artefactes artístics són transformats en art pels crítics d'art. En l'època d'Oscar Wilde la figura del comissari tal com la coneixem no existia, però el crític d'art del moment, amb les seues funcions constitutives d'interpretació i valoració i les seues funcions regulatives o mediadores de fonamentació, legitimació, inserció, etc., podria ser assenyalat com una reminiscència per a la figura del curador actual. És el que ja avançàvem en la història del comissariat. Per aquest motiu, per la semblança de les funcions exercides entre les diferents figures, ens interessa tant el llegat d'Oscar Wilde en aquesta dissipació dels límits que s'evidencien actualment entre diversos agents de l'art. Wilde remarcava que la facultat crítica, junt amb la creativa, és inherent al fet artístic, en el sentit de què qualsevol artista, inclús del més baix nivell, necessita elegir a partir del seu instint estètic -que no és cap altra cosa que aquesta operativitat crítica necessària per crear art-. Per decidir què convé a una obra s'ha de saber que s'està fent.

Però enfront del pintor, escultor o poeta, la supremacia artística, segons Wilde, l'obtindria el crític. I és que *"no és màs fàcil hablar de una cosa que hacerla"*³⁰. És més, la crítica, com a màxim exponent de l'art més alt, seria la perfecta conjunció del que ell anomena facultat creativa i facultat crítica. No obstant això, Wilde planteja dues "modalitats" distintes de crític (que en la contemporaneïtat podríem substituir per dues modalitats de curador): el crític com a artista, que faria èmfasi en el vessant productiu de la creativitat; i el crític com a intèrpret, que s'endinsaria més en el vessant expressiu de la creativitat, és a dir, que aquest últim faria èmfasi en el culte a la personalitat del crític com a element clau d'interpretació d'una obra d'art. A la fi Wilde sempre excel·leix el crític com a artista per sobre del crític com a intèrpret. En un moment donat, Gilbert, el personatge principal d'aquest assaig que es presenta en forma de diàleg (Ernest actua com a suggeridor d'idees que Gilbert tomba amb els seus arguments) diu: *"La crítica del tipo más alto (...) trata la obra de arte simplemente como un punto de partida para una nueva creación. No se limita a descubrir la verdadera intención del artista y a aceptarla como definitiva"*.³¹

Trenta anys després del polèmic article de Watkins, tots els quòdlibets entorn de la idea del curador com artista, encara estan vigents. I la disparitat de visions sobre la mateixa qüestió és ben pal·lesa en les revistes especialitzades de l'àmbit artístic i curatorial. Per exemple, igual que Watkins, el comissari i també crític, pintor i acadèmic, Robert Storr, partia de la idea d'Oscar Wilde plantejada, però aquesta vegada per argumentar en contra de considerar el curador com un

³⁰ WILDE, Oscar, *El crítico como artista*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1968, p.63.

³¹ *Ibidem*, p.82.

artista. Ho feia el 2005 en la revista *Frieze*, en la seua columna mensual. En aquesta expressava els seus temors al poder autoritari preponderat que podria assolir el comissari en admetre el comissariat com un mitjà de la pràctica artística. El rebuig de Storr a acceptar aquesta noció del curador representa una de les tensions en curs dins el debat crític que envolta el discurs curatorial des de finals de la dècada de 1980.

És cap a finals dels 80, justament, quan John Miller, artista, escriptor i professor d'història de l'art, situa l'impuls de l'artista-comissari a partir de l'obra d'artistes vinculats a la crítica institucional (Group Material, Julier Ault, Louise Lawler, Fred Wilson, Judith Barry...). Però en concret Miller apunta a la *Documenta 9* de 1991, dirigida per Jan Höet, com a moment clau en el forjament de la idea del comissari com a artista o, com alguns anomenen, meta-artista. Höet es presentà com un artista curatorial que a partir d'una àmplia gamma d'obres d'art utilitzades com a matèria primera, creava la seua gran obra. Respecte al treball elaborat per Höet, Miller sosté que més enllà de significar una manifestació de suposicions al voltant de la naturalesa de l'exposició en si, tractava de la juxtaposició arbitrària i voluntària d'obres duta a terme pel comissari, que bé podria establir el vincle entre el presentat com a art i l'exercici lliure de la subjectivitat.³²



Fig. 10 Imatges d'arxiu de la *Documenta IX*, 1991. Obres de Bruce Nauman, Tadashi Kawamata, Jonathan Borofsky i Cildo Meireles.

³² MILLER, John, "Arbeit Macht Spass?" en HOFFMANN, Jens (ed.), *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, [En línia] 09/04/2004, disponible en <http://projects.e-flux.com/next_doc/cover.html> [Consulta: 10/06/2017].

Però en aquest sentit no hauríem d'oblidar la ja citada *Documenta 5* (1972) dirigida per Harald Szeemann. En el catàleg, Daniel Buren, artista participant, publicava el comunicat *Exhibition d'une exhibition*, on es queixava de què l'exposició estava deixant de significar una mostra d'obres d'art i estava passant a ser una mostra de la mateixa exposició, és a dir, l'exposició de l'exposició, on les obres d'art són simplement fragments d'una composició elaborada per una personalitat aliena a la seua creació. Szeemann, en l'entrevista concedida a Obrist, publicada per primer cop a *Artforum* el 1996 i posteriorment recollida en *Breve historia del comisariado*, fa referència a aquesta postura crítica de Buren cap a la Documenta : “[Buren] Decía que los comisarios se estaban convirtiendo en super-artistas que utilizaban las obras de arte como si fueran pinceladas sobre un enorme cuadro”.³³

Quan a Buren, en 2003, se li plateja contestar a la pregunta de si la següent *Documenta* havia de ser comissariada per un artista, per al projecte de *e-flux* comissariat per Jens Hoffman³⁴ diu en relació a la tendència de l'exposició a gran escala més recent:

Els organitzadors/autors/artistes d'exposicions a gran escala aporten resultats que ja coneixem: una Documenta transformada en circ (Jan Höet) o inclús en una plataforma per a la promoció de curadors que aprofiten l'ocasió per publicar la seua pròpia tesi en forma d'un catàleg (Catherine David) o en una tribuna a favor del desenvolupament d'un món políticament correcte (Owui Enwezor) o altres exposicions d'organitzadors-artistes tractant de proporcionar noves mercaderies al sempre voraç mercat occidental del consum d'art que, com tots els mercats, ha de renovar-se incessantment i ràpidament per no decaure [...]³⁵

En aquest fragment Buren cita els tres comissaris que han dirigit la *Documenta* del 1992 fins al 2002. És la dècada en què la historiadora d'art Sigrid Schade situa la prominència definitiva del comissari com a “meta-artista”, quan els comissaris ja clarament venen els seus conceptes o discursos curatorials com a productes artístics i a ells mateixos com a artistes, proclamant per a sí el mateix estatus que el geni tradicional.³⁶ Respecte a aquesta qüestió, Dorothee Richter,

³³ OBRIST, Hans Ulrich, *op. cit.*, p.101.

³⁴ HOFFMANN, Jens (ed.), *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, [En línia] 09/04/2004, disponible en <http://projects.e-flux.com/next_doc/cover.html> [Consulta: 10/06/2017]

³⁵ BUREN, Daniel, “Where are the Artists?” en HOFFMANN, Jens (ed.), *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, [En línia] 09/04/2004, disponible en <http://projects.e-flux.com/next_doc/cover.html> [Consulta: 10/06/2017].

³⁶ SCHADE, Sigrid, “Preface” en DRABBLE, Barnaby, RICHTER, Dorothee (eds.) *Curating Degree Zero, An International Curating Symposium*, Ed. Verlag für moderne Kunst, Nuremberg, 1999, p.11.

comissaria i actual directora del programa de postgrau d'estudis curatorials a Zuric, declarà:

Des dels anys vuitanta, podem veure un altre canvi en els papers atribuïts als artistes i curadors: Sembla com si s'hagués donat lloc un canvi dels rols de poder a favor del curador, sobretot perquè el paper del curador cada vegada té més oportunitats per desenvolupar activitats en què preval la creativitat per damunt d'altres coses. Per tant, el curador sembla emprar d'alguna manera les exposicions com el signe d'un text, és més, com el seu propi text.³⁷

A la fi acaba suggerint que el significat d'una exposició, que esdevé una forma d'autorepresentació del mateix comissari, ve donat per la interrelació de diverses posicions artístiques i dels diversos rols. I açò no fa res més que evidenciar la co-dependència dels curadors i els artistes que actualment imiten de prop la posició de l'altre.

Definitivament, en aquest vaivé de mirades contraposades queda pal·lesa l'absència d'una autoritat única i universalment acceptada dins la cultura contemporània. I és precisament en aquesta absència que Zygmunt Bauman va situar el detonant de la conversió del comissari en una mena de "cap de turc [...] perquè el curador està en la primera línia d'una gran batalla, sota condicions d'incertesa permanents, per significar".³⁸ Però ho escrigué el 1988, i d'ençà de tot aquest temps el comissari, més que esdevenir en cap de turc de tot tipus de crítiques, la majoria de les quals evidencien un anhel per la preponderància de l'artista per damunt de qualsevol agent, ha esdevingut figura clau de l'art contemporani. Però no ens referim al seu rol com a super-estrella amb una personalitat lloada per tothom, sinó a la importància del seu treball com a agent que investiga en les noves formes de crear i mostrar art obrint nous fronts en l'actualitat, ja siga des de l'exaltació del seu nom o des de l'anonimat.

En aquest sentit podríem citar ací mateix els tres casos d'estudi plantejats. Sobretot el de *Chambre 763*, on Obrist arriba fins i tot a exercir un rol performatiu en la mostra. O el tercer cas d'estudi, on a partir d'un conjunt de propostes curatorials que s'han expandit des d'Internet, evidencia la dissipació dels límits entre el significat d'exposició comissariada i el d'obra d'art. Es tracta de projectes que funcionen com a propostes artístiques atònomes. Com veurem, en l'últim

³⁷ RICHTER, Dorothee, "Curating Degree Zero" en DRABBLE, Barnaby, RICHTER, Dorothee (eds.) *Curating Degree Zero, An International Curating Symposium*, Ed. Verlag für moderne Kunst, Nuremberg, 1999, p.16.

³⁸ BAUMAN, Zygmunt, "On Art, Death and Postmodernity – And what they do to each other" en HANNULA, Mika (ed.) *Stopping the Process: Contemporary Views on Art and Exhibitions*, Ed. NIFCA, Helsinki, 1998, p.31.

cas d'estudi l'artista-comissari sobrepassaria al comissari-artista: llevat d'alguna excepció, la majoria de plataformes curatorials citades, que impulsen aquests tipus de projectes, sorgides durant els últims 3 anys estan conformades per artistes.

Els casos d'estudis tractats podrien ser, doncs, exemplificadors d'aquest comissari-artista tractat en aquest punt. Aquest punt que finalitzem ha servit per a posar el punt sobre la "i" en aquesta qüestió de l'evolució del concepte *curador* tractat ja en el breu repàs per la història de la figura del comissariat i, de pas, establir les bases per entendre millor les figures protagonistes dels nostres casos d'estudi. Per altra banda, cal assenyalar que podríem haver citat a múltiples personalitats que hem passat per alt, però ho hem desestimat per evitar la repetició i la redundància del punt en si mateix. Siga com siga, tot i fer èmfasi en la figura comissari-artista que posteriorment s'entrellaçarà indiscriminadament amb la de l'artista-comissari, al segon bloc aquesta passarà a ser quasi anecdòtica per donar tota la importància i hegemonia al projecte artístic/curatorial, quasi sempre materialitzat en una exposició.

3

L'EXPOSICIÓ COM A MÈTODE

Gran part del sistema de l'art tal com el coneixem s'ha sedimentat a partir de la complexa xarxa d'encontres i exposicions col·lectives, i alguna individual, originades des de finals del segle XIX fins al dia d'avui. És per això que, com hem assenyalat amb anterioritat, es podria dir que l'art contemporani es troba profundament entrellaçat amb la història de les seues exposicions. Anna Maria Guasch denota aquesta transcendència de les exposicions en l'esdevenir de l'art del segle XX quan diu que: *“las exposiciones han constituido uno de los instrumentos más importantes, sino el que más, de difusión del arte contemporáneo, pero también de acrisolamiento y, en muchos casos, de gestación del mismo”*.³⁹

Amb aquestes últimes paraules, Guasch fa referència a l'exposició com a mètode de consolidació del mateix sistema de l'art. Però a nivell més concret, també assenyallem que l'exposició s'ha convertit en el vehicle més important a l'hora de proposar noves temàtiques, nous artistes i nous mètodes expositius. Quan va néixer la Biennial de Venècia, el 1895, la iniciativa va tenir com a model tant els *Salons* parisencs, amb el seu bagatge anti-Salon inclòs, com l'Exposició Internacional, la primera de les quals se celebrà a Londres en 1851. Els dos casos es tractaven d'esdeveniments en què es presentava el més nou a un públic expectant, ja foren mercaderies, objectes industrials, avanços científics i tecnològics, o bé les últimes obres d'art.

Després, aquesta mateixa Biennial ja es va convertir en un lloc on els artistes de les avantguardes històriques van poder exposar la seua forma d'expressar-se com a grup, se'ls va permetre manifestar la seua rebel·lió contra l'estètica vigent, i on van arribar a signar manifestos com a forma de declarar les pròpies posicions. Aquestes vicissituds han estat teoritzades per Bruce Altshuler en *From Salon to Biennals* (2009). Altres autors assenyalen que les bones exposicions són aquelles que es converteixen en elles mateixes en constants revisions de la història de l'art, és a dir, l'exposició com a mètode en la revisió del mateix art, incloent-hi tant prismes artístics com culturals, socials o ideològics.

³⁹ GUASCH, Ana Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, Ed. del Serbal, Barcelona, 1997, p. 9.

Per exemple, la *Biennial Whitney* de 1993 va ser, segons Danto, una bona exposició perquè amb el pas del temps va arribar a fer recordar als seus espectadors la proposta política que plantejava, malgrat que en el seu moment fóra rebuda amb cert escepticisme. En el seu moment la crítica nord-americana Roberta Smith va qüestionar la prevalença del discurs polític per sobre les obres, que podien quedar anul·lades si s'ignorava la seua finalitat com a producte autònom i significant per ell mateix. Fins i tot va haver-hi crítiques que directament parlaven d'un odi cap a la mostra.⁴⁰ Aquesta biennial del 93, comissariada per Thelma Golden, John Hanhardt, Lisa Phillips i Elizabeth Sussman, va donar total protagonisme a les referències entorn la raça, la classe, el gènere, la sexualitat, la crisi de la SIDA, l'imperialisme o la pobresa.

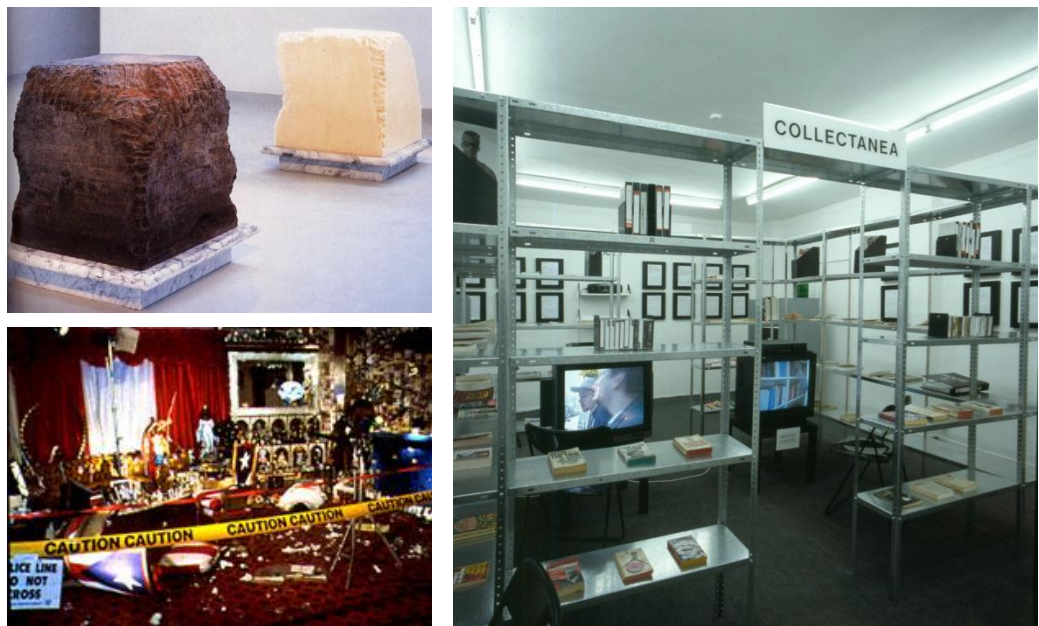


Fig. 11 Obres presents en la *Whitney Biennial* (1993), Janine Antoni, Pepón Osorio i Renée Green.

A la fi, l'exposició havia de tenir un discurs propi que la fera funcionar com a ens artístic autònom. En una ocasió Harald Szeemann va dir que per ell l'exposició era com un poema visual en l'espai. Amb açò, a més de fer referència a la coherència del conjunt, posa de manifest el deure de l'exposició per funcionar com una ruta visual, però també intel·lectual, una ruta constituïda a partir de la recopil·lació, la condensació, l'escolliment, etc., d'uns elements preexistents. A més d'aquests elements preexistents que vindrien a ser les obres d'art, Martí Manen en el seu llibre *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*, assenyala molts altres factors que hi intervenen, entre els quals es trobarien el ritme, els temps, les parets blanques, o no, o la mateixa idea d'esdeveniment. En la seua definició de l'exposició com a element transcendent de l'art contemporani, Manen al·ludeix a aquest conglomerat:

⁴⁰ KIMMELMAN, Michael, "ART VIEW; At the Whitney, Sound, Fury and Little Else", en *The New York Times*, [En línia] 25/04/1993, disponible en <<http://www.nytimes.com/1993/04/25/arts/art-view-at-the-whitney-sound-fury-and-little-else.html?pagewanted=all>> [Consulta: 18/06/2017].

La exposición no es nada más que una serie de elementos casi invisibles que terminan generando un entramado mediante contenido diversos. Mediante obras, mediante textos, mediante documentación, objetos y elementos varios que generan un contexto -y un tiempo- que puede permitir una recepción y una interacción con el trabajo de los artistas y otros agentes culturales. La exposición no es nada más que el dispositivo de presentación más destacado en el campo del arte.⁴¹

Aquesta notable distinció de l'exposició s'ha evidenciat en un fet clau ja assenyalat en aquest treball. L'atribució, arran de l'increment de la importància i del nombre de les exposicions i mostres, d'una fisonomia ben específica a la figura de l'organitzador d'aquestes, el comissari. Deixant de ser una figura considerada com un simple facilitador, per esdevenir protagonista o, almenys, pedra angular en l'art actual. Fins al punt que s'han creat escoles arreu del món dedicades a les pràctiques curatorials com a formació específica. Una d'aquestes escoles que podríem assenyalar seria el *Center for Curatorial Studies*, dedicat a la investigació en l'estudi de les pràctiques artístiques i curatorials des dels anys 60 fins a l'actualitat. És un dels vuit programes de postgraus del *Bard College*, en Annandale-on-Hudson, Nova York. En aquest centre va ser directora durant dos anys la crítica i comissaria Maria Lind.

Maria Lind, actual directora del *Tensta Konsthall*, a un barri perifèric d'Estocolm, on duu a terme un treball amb què s'ha guanyat la distinció com una de les comissàries claus en la transformació radical de les institucions a escala internacional, té clar el que per ella significa l'exposició:

En mi vocabulario, una exposición denota presentar públicamente una serie de obras de arte en un espacio más o menos definido, siendo institucional u otro tipo de espacio, se trata de algo que ocurre en un interior y tiene un grado de concentración importante. Puedes hacer mucho con las exposiciones, puedes doblarlas, darles la vuelta, ampliar sus límites pero, de todos modos, pienso que las exposiciones son únicamente una vía, una oportunidad, un formato entre muchos otros de cómo el arte deviene público.⁴²

En aquest sentit, però, destaca el treball de Jens Hoffman en fer èmfasi en l'exposició en si ignorant pel que sembla el fet de comissariar. Per a ell, el seu treball estaria totalment connectat amb l'exposició com a format, mentre que per

⁴¹ MANEN, Martí, *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*, Ed. Consonni, Bilbao, 2012, p.9.

⁴² *Ibidem*, p.166-167.

a ella l'exposició com a format hi és, però no com a força dominant. Pel que fa als seus pensaments i interessos diu:

*Pienso que se puede hacer cosas muy interesantes con exposiciones, puedes elaborar y jugar con el formato, pero no quiero hacer únicamente esto. Sería demasiado reduccionista.*⁴³

Jugar amb el concepte d'exposició i anar més enllà del format és el que feu Andy Warhol en el seu ja mític *Raid the Icebox* (1969-70). Amb la distància aquesta mostra s'ha convertit en històrica en el sentit de ser una de les primeres exposicions comissariades per un artista a partir de la col·lecció permanent d'un museu, però també per la metodologia duta a terme per realitzar el projecte. L'artista, junt amb el seu seguici, el personal del museu i, almenys en alguna ocasió, el comissari del museu Dominique de Menil, es va dirigir als magatzems del *Museum of Art del Rhode Island School of Design (RISD)*, per seleccionar tot allò que li agradava foren obres o objectes allí presents, de la mateixa manera que ho havera fet en uns grans magatzems sense límit de diners gastadors. El resultat van ser unes 11 categories d'objectes i artefactes entre els quals es trobaven dibuixos i aquarel·les, pintures, escultures, caixes de barrets, ceràmiques, cadires, sabates i tèxtils, i, de les 404 obres presents, totes menys 44 foren anònimes.



Fig. 12 Vista de l'exposició *Raid the icebox*, comisariada per Andy Warhol el 1969, al *Museum of Art del Rhode Island School of Design (RISD)*.

⁴³ *Ibidem*, p.167.

La intenció era donar preeminència al fet factual i inexpressiu per sobre de la bellesa i el caràcter poètic. Per a la publicació, va exigir que cada article, ja fora un pot de llauna antic o un Velázquez, es catalogués de la manera més exhaustiva possible, indicant el títol complet, una vista general (una imatge), el seu nombre d'adquisició i la seua procedència. No hi havia poesia a la vista, només informació. Com sempre va succeir, Warhol va treballar com una màquina, i una màquina s'encarrega de tot el que troba amb la màxima objectivitat, encara que per a una ment subjectiva allò trobat fóra bo, dolent lleig o bonic, Warhol ho tractava per igual, com si foren les mateixes coses,, sense distincions. I, conseqüentment, sense cap tipus de voluntat pertorbadora. Per tant, l'exposició *Raid the icebox* no deuria ser catalogada sota el que més tard s'anomenaria crítica institucional. Malgrat això, se l'assenyalat com a precursora de les intervencions dels artistes, sobretot a partir dels anys 90, que a través de les seues obres i accions posaren en qüestió la naturalesa dels museus tradicionals.



Fig. 13 Vista de l'exposició *Raid the icebox*, comisariada per Andy Warhol el 1969, al Museum of Art del Rhode Island School of Design (RISD).

Com manifesta Anthony Huberman, Warhol, amb *Raid the Icebox*, no va criticar el paper del museu i la seua manera de funcionar, sinó que feliçment ho va celebrar pel que és: un gran lloc per a grans coses, igual que (i veritablement sense cap diferència) “*the thrift shop, the suburban garage, or the corner deli*”⁴⁴. Warhol valorava cada un d’aquests espais, museus, botigues o grans magatzems, per igual, i, per tant, el seu comportament en un, era el mateix amb què actuava en els altres. És més, no va criticar mai la naturalesa del museu com contenidor de col·leccions, perquè no tenia la concepció de què cap col·lecció poguera ser bona o dolenta. En tot cas totes les col·leccions, foren de la naturalesa que foren, serien esbiaixades i incompletes independentment del caràcter extraordinari amb que les definiren els seus propietaris. Per això, Warhol no tenia el propòsit a l’hora d’intervenir en la mostra de la col·lecció permanent del *RISD* d’assenyalar-la com a excel·lent o nefasta, ja que no podria concebre-la de cap de les maneres.



Fig. 14 Vistes de l'exposició *Raid the icebox*, comisariada per Andy Warhol el 1969, al *Museum of Art del Rhode Island School of Design (RISD)*.

Si assenyallem *Raid the Icebox* com a exposició precursora d'un concepte, no seria el de la crítica institucional, tot i que alguns l'han assenyalat com a tal. En canvi sí que ho seria del concepte de l'artista com a projector. Ens referim a l'artista com a investigador enfront de l'artista com a creador d'objectes. En aquest sentit, el rol d'investigador és clau per entendre la dissipació de les fronteres entre artista i comissari. Ben prop d'ací, tant en temps com en espai, tenim diversos exemples del paper desenvolupat per artistes-investigadors que utilitzen les exposicions com a plataforma per exposar les seues tesis i resultats.

⁴⁴ HUBERMAN, Anthony, “Andy Warhol, *Raid the Icebox I*, with Andy Warhol, 1969”, en *The Artist as Curator*, 2003, vol. 7, [En línia], disponible en: <<http://mousse magazine.it/taac7-a/>>, [Consulta: 09/06/2017].

Per exemple, podríem fer referència a l'exposició *Realismo* de David Bestué, que va tenir lloc l'estiu del 2015, a *LaCapella*, Barcelona. Aquesta, a la fi, es presentava com l'exposició d'un projecte, o millor dit, la culminació d'un projecte en forma de mostra que servia per a deixar pal·lesa tota la investigació duta a terme durant tres anys, entorn la història de l'enginyeria i l'evolució estructural a Espanya. Quedava molt lluny de ser l'exposició d'una sèrie d'objectes instal·lats en l'espai, que per descomptat hi eren, però només com a part d'un tot que anava més enllà de l'artefacte presentat. El projecte *Realismo* traça una evolució material del país, amb les seues estructures arquitectòniques físiques, però també de les seues estructures més simbòliques. Dos tipus d'estructures que significarien dues cares d'una mateixa moneda.



Fig. 15 Vista de l'exposició *Realismo* de David Bestué, a La Capella, 25/05-29/06/2016 (Barcelona)

Així doncs, a més de realitzar una sèrie d'entrevistes a enginyers, una intensa recollecció de documents extrets de diferents biblioteques del país, i un intens estudi de camp arreu del territori en un moment de crisi econòmica i social –que va ser detonant per voler clarament la necessitat de parlar també de l'estructura simbòlica de poders a Espanya-, va fer una exhaustiva investigació entorn de la poesia, la seua evolució i les estructures lingüístiques que la defineixen. Tota una vasta fonamentació teòrica traslladada a l'espai a través d'una mena de panels didàctics penjats a les parets i la mostra de fragments d'edificis o estructures visitades, o la seua reproducció, presentades en un tamany semblant al cos humà. Amb aquestes estructures/escultures, l'artista volia mostrar una sèrie d'accions i conceptes que no es poden reproduir (pes, gravetat, equilibri...) i s'han de mostrar tal com es presenten en la realitat.⁴⁵



Fig. 17 Vista de l'exposició Realismo de David Bestué, a La Capella, 25/05-29/06/2016 (Barcelona)



Fig. 16 Vista de l'exposició Realismo de David Bestué, a La Capella, 25/05-29/06/2016 (Barcelona)

Cal assenyalar, a més, que aquesta investigació amb què treballa durant anys té els primers resultats amb la publicació de *Enric Miralles a izquierda y derecha (también sin gafas)* (2011) i un segon llibre titulat *Formalismo puro* (2014). Així doncs, com apunta Bestué, “Realismo viene a ser el cierre de una trilogía sobre arquitectura”⁴⁶, però una trilogia amb què no havia utilitzat encara el format exposició. Així, aquí l'exposició funciona com a un mètode més, igualment vàlid com podria ser-ho una obra publicada en paper, per traslladar la tesina pròpia d'un investigador, per materialitzar d'alguna manera un projecte.

⁴⁵ BARBOSA, Hugo, vídeo realitzat per a la web de La Capella BCN, en motiu de l'exposició *Realismo* de David Bestué, [En línia], disponible en <<http://lacapella.bcn.cat/es/exposicions/realismo>> [Consulta: 09/06/2017].

⁴⁶ GRAELL, Vanessa, “Metáforas de puentes y hormigón”, en *El Mundo*, 16/07/2015 [En línia], disponible en <<http://www.elmundo.es/cataluna/2015/07/16/55a7d775268e3edc4c8b4597.html>>, [Consulta: 14/06/2016].

Uns mesos més tard s'inaugurà al Museo Reina Sofía de Madrid l'exposició *Duty-Free Art*, d'Hito Steyerl, que estigué oberta al públic fins a finals de març de 2016.⁴⁷ Steyerl, de la mateixa manera que Beusté, tracta l'exposició com una plataforma més on materialitzar les seues investigacions. És més, podríem dir que les seues exposicions no són ens autònoms, sinó que més aviat serien un fragment d'un tot. *Duty-Free Art*, a més de ser el títol d'aquesta exposició, ho és d'una conferència amb motiu d'una altra exposició, al Artist Space de Nova York.⁴⁸ Steyerl que a més de ser una de les artistes visual més rellevants del videoart en el panorama artístic actual i escriptora, també se l'ha assenyalat com una de les figures contemporànies claus en la innovació de l'assaig documental. I açò últim es nota en la metodologia d'abordar el seu treball.



Fig. 18 Vista de l'exposició *Duty-Free Art*, d'Hito Steyerl, al Museo Reina Sofia 11/11/2015-21/03/2016 (Madrid).

Un treball que, prenent com a punt de partida temes d'actualitat com són la proliferació d'imatges i l'ús d'internet i les noves tecnologies digitals, aborda amb un caràcter crític i sovint amb tocs d'humor qüestions com el control, la vigilància i la militarització, la migració, la globalització cultural, el feminisme o la imatge política, assumptes als quals considera capaços de crear realitats paral·leles. Un d'aquests fragments que completaria aquest vast projecte que suposa la seua investigació es trobaria en la seua proposta que, tot i que ha sigut d'alguna manera itinerant, va debutar al pavelló alemany de la *Biennial* de Venècia 2015: *Factory of the Sun*.⁴⁹ L'obra global d'aquesta artista, o més ben dit, el seu projecte que ha mostrat de forma fragmentada a la llarga de la seua trajectòria, finalment podríem definir-lo com una hibridació de diversos recursos i metodologies de treball. És en l'ús de l'assaig, el documental, la conferència i el

⁴⁷ Més informació en la web oficial del *Museo Nacional Centre d'Art Reina Sofia*, [En línia], disponible en <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hito-steyerl>> [Consulta:15/06/2016].

⁴⁸ Més informació en la web oficial de *Artist Space*, [En línia], disponible en <<http://artistspace.org/exhibitions/hito-steyerl>> [Consulta:15/06/2017].

⁴⁹ Més informació en la web oficial de *The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (MOCA)*, [En línia], disponible en <<https://www.moca.org/exhibition/hito-steyerl-factory-of-the-sun>> [Consulta en: 15/06/2017].

pensament que resideix la seua capacitat per transcendir i desafiar constantment les limitacions que el medi amb què més la defineixen li puga imposar, el videoart.

En aquest mateix medi també podríem destacar un altre artista que començà la seua trajectòria com a impulsor del cinema experimental alemany que sorgí després de la segona guerra mundial. Parlem de Harun Farocki, qui el passat 2016 protagonitzà una exposició a l'IVAM amb la col·laboració de la Fundació Antoni Tàpies⁵⁰, on seguidament també protagonitzà la mostra *Empatia*⁵¹. De la mateixa manera en què Faroki i Steyerl comparteixen medi, també tenen en comú molts dels temes tractats com són el control, la vigilància, la militarització o la imatge política, però sobretot el qüestionament de la imatge i tota una investigació que dura anys entorn de la seua naturalesa, sovint plasmada més enllà del vídeo i utilitzant l'exposició i les videoinstal·lacions només com a pretext.



Fig. 19 Vista de l'exposició de Harun Faroki, *Empatia*, a la Fundació Tapies 02/06-16/10/2016 (Barcelona).

En definitiva, tornant al quid de la qüestió i centrant-nos en l'exposició com a mètode més que en el projecte que el genera, com veiem la idea de la mostra expositiva ha evolucionat al llarg del segle XX des d'un esdeveniment on s'exhibien objectes, a significar una experiència que, com molts assenyalen, esdevé obra d'art. D'aquesta manera, una única obra seria només una de les tantes peces o factors que construirien el discurs o la investigació que es vol

⁵⁰ Més informació en la web oficial de l'IVAM, [En línia], dispoible en <<https://www.ivam.es/exposiciones/harun-farocki-lo-que-esta-en-juego/>> [Consulta: 17/06/2017].

⁵¹ Més informació en la web oficial de la Fundació Tàpies, [En línia], disponible en <<https://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article8462>> [Consulta: 17/06/2017].

materialitzar, al contrari, llavors, de l'obra d'art tradicional que comunicava una o diverses idees de forma completa i acotada sense requerir la relació amb altres per formar un tot major. Però no ens confonem amb aquest temps verbal en passat, la concepció d'obra "tradicional" encara persisteix en molts contextos dins del marc de l'art contemporani. Pensem, per exemple, en les fires d'art, en els concursos i certàmens que segueixen aquest model.

Però ens interessa aquí fer èmfasi en aquesta obra que només obtindria el seu sentit en el marc de l'exposició, o en l'exposició com a mètode per transformar significats originals. O encara més enllà, l'exposició com a obra i mètode de discurs autònom. Per tot el que hem anat assenyalant en aquestes pàgines, no és vacu donar-li aquest estatus. Cada vegada és més evident l'assentament de l'exposició com a mètode i obra en si mateixa en museus arreu del món. És més, aquesta transcendència de l'exposició ha inclús afectat a la remodelació arquitectònica dels museus a la llarga de tot el segle XX, o, inclús, a la manera de configurar l'estructura de negocis com per exemple una galeria d'art.

És l'exemple de la GB Agency a París⁵², un espai galerístic que ha formulat la idea de la galeria per amplificar-la cap a terrenys curatorials. Les seues dues fundadores, Solène Guiller i Nathalie Boutin, pareix que han entès aquesta transcendència que comentàvem de l'exposició fins al punt d'haver definit una nova idea de comissari independent que treballa sota la seua pròpia estructura, en aquest cas, l'espai expositiu d'una galeria. La "plataforma" amb què treballen (defugen en certa manera del terme galeria), els permet certa flexibilitat i autonomia per generar una base conceptual important i una voluntat de prospecció d'altres discursos i històries possibles. Però com bé assenyalen en l'entrevista que els realitza Martí Manen⁵³, cada cop són més les galeries que funcionen de manera similar, amb una estructura basada en projectes. Tot i que la majoria sorgeixen habitualment en països on el mercat és més fràgil (Urimanzoto en Mèxic, Raster en Polònia, Podmar en Eslovènia...).

A la fi, BD Agency funcionaria seguint la idea més convencional del paper del comissari: l'elaboració d'un marc contextual per a una sèrie d'obres que s'exposen en un lloc físic concret, escollides al voltant d'un eix conceptual vertebrador que és el que defineix l'acte expositiu. D'aquesta idea convencional del rol exercit pel comissari, podem generar la ja implantada concepció de l'obra

⁵² Web oficial de la *gb agency*, [En línia], disponible en <<http://www.gbagency.fr/>> [Consulta: 20/06/2017].

⁵³ MANEN, Martí, *op. cit.*, p.153.

com a fragment, que no tindria sentit o capacitat per comunicar en absència d'un context o altres fragments amb què relacionar-se.

D'aquesta manera, les noves formes de fer traslladen la responsabilitat de significar, comunicar o transmetre a una unitat més gran: l'exposició, i és ací on radica la seua importància i transcendència. És més, podríem afegir que aquesta disputa entre disciplines dins l'àmbit de la creació artística present durant anys queda temporalment resolta amb aquesta nova manera de fer: l'exposició esdevé, doncs, en el format i la disciplina principal de la creació artística contemporània. L'exposició deixa de ser simplement un contenidor per ser simultàniament continent i contingut.

BLOC II

CASOS D'ESTUDI

4

LA PREPONDERÀNCIA DEL PROJECTE.

DESDIBUIXANT LES FIGURES DEL COMISSARI I L'ARTISTA EN LES PRÀCTIQUES CURATORIALS CONTEMPORÀNIES.

Hem indagat en la naturalesa de la figura del comissari, en les pràctiques curatorials com a eix conductor de la història de l'art des de finals del segle XIX fins a l'actualitat i en l'exposició com a mètode i pedra angular de les pràctiques artístiques contemporànies. Tenint tot present i tenint en compte que en el treball de l'artista d'avui predomina el caràcter conceptual, de manera que els objectes, accions, idees o experiències que puguen sorgir d'aquest treball són eines per comunicar o discutir entorn dels conceptes al voltant dels quals gira la seua investigació personal, trobem que el paper de l'artista i del comissari són fàcilment intercanviables i, de fet, ho són de manera freqüent.

Aquest constant intercanvi de papers o, dit d'una altra manera, l'expansió dels seus respectius rols, és el que avui dia fa que encara es debata al voltant de les seues figures. Per exemple, una de les qüestions que sorgeixen, posant sobre la taula la naturalesa conceptual del treball dut a terme per part de l'artista i el poder del comissari de dotar aquest treball realitzat de nous contextos i significats, es sintetitzaria amb la pregunta de: No pot el paper del comissari anul·lar al de l'artista? La resposta seria que evidentment sí. Però de la mateixa manera, la importància o, com diria Warhol, l'aura⁵⁴ d'un artista podria deixar relegat quasi en l'anonimat la figura del curador. Al final tot es tradueix en una amalgama de casos dispars o contraposats i qüestions obertes amb múltiples interpretacions possibles, sovint vinculades a les diferents deliberacions entorn de la jerarquització dels rols en el panorama de l'art contemporani.

I, com hem vist, a partir de la impossibilitat de deixar pal·lesa una jerarquització universal, i la naturalesa fluida dels rols que superen qualsevol limitació originalment establerta, han sorgit diverses figures híbrides com són el comissari com a creador o com a artista, però també l'artista com a projector o com a comissari. Però aquestes no són res més que etiquetes que intenten d'alguna

⁵⁴ WARHOL, Andy, *Mi filosofia de A a B y de B a A*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1998, p.84.

manera aclarir el que està passant en la contemporaneïtat. A la fi, sembla que la complexitat del panorama de l'art actual acaba sucumbint a aquesta necessitat d'etiquetar-ho absolutament tot. Tanmateix, aquesta expansió dels conceptes, que té com a finalitat dilucidar certs canvis o transformació dels rols, acaba desembocant en la confusió o inclús en la banalització d'aquests.

Peguem-li una ullada, si no, al blog *Curating in the Expanded Field*⁵⁵. Un tumblr que fa una recopil·lació de fotografies i captures de pantalla per explorar els límits del que podria ser identificat com a pràctica curatorial. Entre aquestes es poden descobrir una marca de roba comissariada per Pharrel Williams, unes imatges comissariades per Kanye West per a les pàgines d'una revista, una ensalada de tonyina comissariada per un chef o una llista de música comissariada per una cadena de cafeteries. Tot i el sarcasme i l'humor que defineix aquest blog, es pot assenyalar perfectament com un indicatiu clar de la situació del terme *comissari*. Aquest, en els països angloparlants, on s'utilitza el terme *curator*, estava únicament reservat a persones que treballaven en el món de l'art, però ara s'ha tornat una cosa així com una moda entre bloggers, editors, estilistes, disc jokeys, promotors de clubs, comerciants, baristes, etc. Tots, pel que sembla, redescobrint-se com a comissaris.

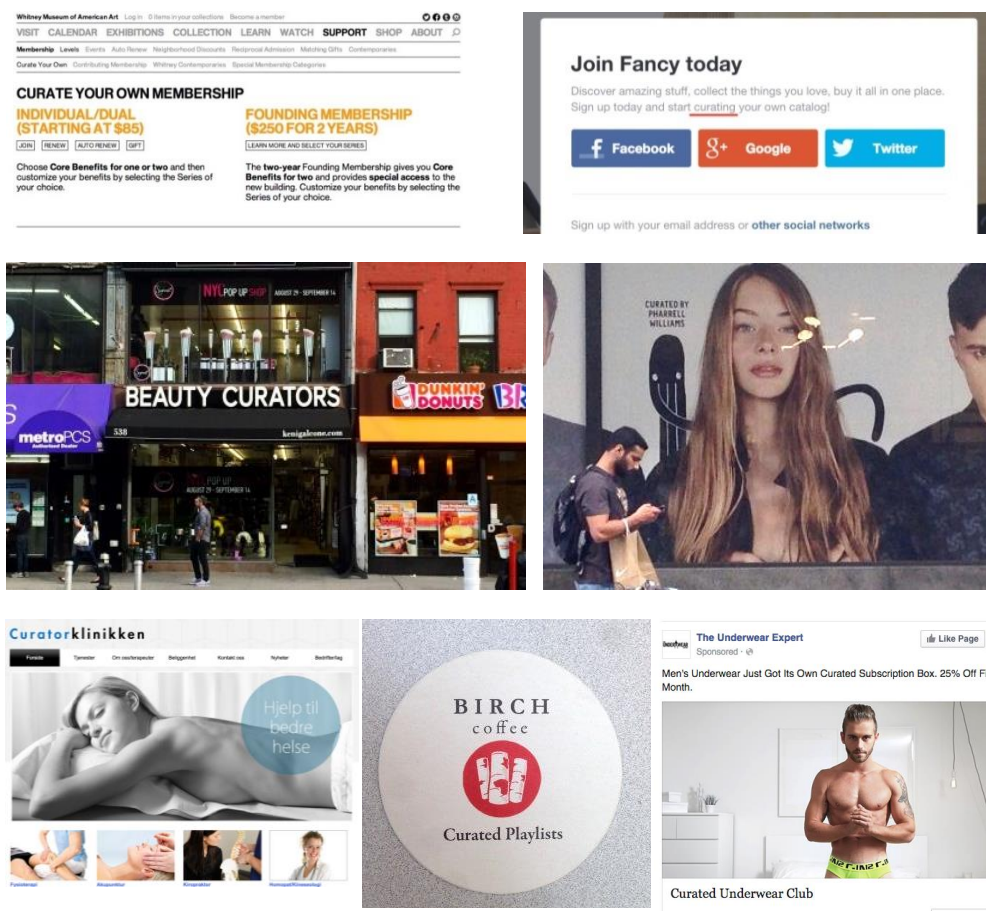


Fig. 20 Captures recollides al blog *Curating in the Expanded Field*, en curatingintheexpandedfield.tumblr.com

⁵⁵ Blog "Curating in the Expanded Field", en [tumblr.com](http://curatingintheexpandedfield.tumblr.com/), [En línia], disponible en <<http://curatingintheexpandedfield.tumblr.com/>> [Consulta: 23/06/2017].

Aparentment, *curating* sembla ara associar-se a qualsevol activitat que impliqui sacrifici i elecció. Però és que aquesta activitat de sacrifici i elecció no està present, també, en qualsevol projecte artístic? Com veiem, siga com siga, en el moment d'aproximar-nos a una definició o l'assignació d'un rol, sempre es cau en un bucle d'ambivalències sense fi. En aquest últim punt que ens serveix com la introducció directa a l'estudi de casos concrets, enfront d'aquesta complexitat plantejada, especifiquem una de les tantes relacions que podem observar en les propostes més recents dels últims anys. Tot i que ja hi hem fet menció fugaç no hi hem profunditzat. En referim a la relació establerta on l'autoria i el qui és qui o qui fa qué, esdevé un factor pràcticament sense importància. Per tant, es tractaria dels casos que, més enllà de quedar anul·lat l'artista o el comissari, ambdues figures queden desdibuixades a favor del projecte en si.

La idea de desplaçar l'autor i el comissari a segon terme a favor del projecte artístic/curatorial en si, podem vincular-la a aquesta "mort" de l'autor que plantejava Roland Barthes amb el seu *The Death of the Author* (1967)⁵⁶. En aquest es reflexiona el tema de l'autoria en l'àmbit creatiu, més enfocat a la vessant literària, i proclama la mort del creador/autor, sumant-se així a la sèrie de morts enunciades des de la premsa de consciència moderna sobre la pèrdua de la popia essencialitat, amb referents com Hegel o Nietzsche i la "mort del déu creador". Aquest escrit va ser un suport clau per a l'art apropiacionista que es popularitzà als EEUU a la dècada dels 70 i 80. Sense oblidar persuposat, els referents com els ready-mades de Duchamp que desmitifiquen els valors implícits en l'art tradicional relacionats amb els servilismes tècnics o temàtics de l'àmbit creatiu⁵⁷, o l'esclat del Pop-Art.

Alguns dels artistes apropiacionistes que treballaren aquells anys amb la idea de la mort de l'autor són: Richard Pettitone, qui es dedicà a crear rèpliques en miniatura d'obres de personatges com Andy Warhol, Ed Rucha o Roy Lichtenstein; Sherrie Levine, qui re-fotografia reproduccions de fotògrafs modernistes masculins i famosos i les presenta com a obra original⁵⁸; i Elaine Sturtevant, qui reproduïx amb exactitud les obres d'artistes rellevants i les presenta també com a originals. Aquesta última sols va obtenir el reconeixement

⁵⁶ BARTHES, Roland. "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, pp. 75-84.

⁵⁷ Un dels últims estudis més complets de l'obra i la figura de Marcel Duchamp el trobem en: COLLINS GOODYEAR, Anne; MCMANUS, James W. (eds.), *AKA Marcel Duchamp: Meditations on the Identities of an Artist.*, Ed. Smithsonian, Washington, 2014. En aquest recull d'assajos s'analitza la influència que l'artista ha tingut en la història de l'art i el seu paper essencial en la dinàmica del joc apropiacionista

⁵⁸ GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural.*, Ed. Alianza, Madrid, 2005, p. 352.

general anys més tard. Va ser a finals de l'any 2014 quan el MoMA de Nova York li dedica el gran homenatge en la realització de l'exposició individual *Sturtevant: Double Trouble*⁵⁹.

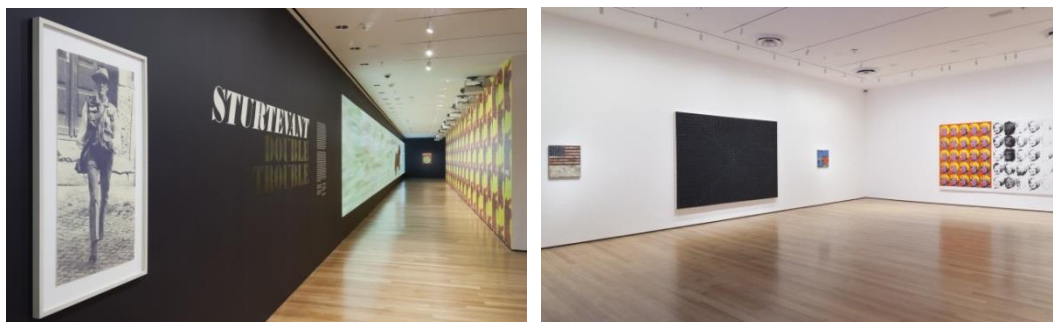


Fig. 21 Dues vistes de l'exposició *Sturtevant: Double Trouble* celebrada al MoMA de Nova York. 09/11/2014 – 22/02/2015

L'apropiacionisme, tot i que se'n continua discernint, en l'actualitat ja no suposa cap tipus de ruptura. El seu llegat de negar el "*carácter valioso y subversivo de conceptos como "originalidad", "autenticidad", "expresión", "liberación" o "emancipación"*"⁶⁰, és ben present. Ja asumim de manera natural que les imatges i objectes no tenen cap valor fixe, sinó que pot variar segons el context en què s'incrisca o inclús segons qui vegi o utilitzi eixa imatge, objecte o text. I la seua redistribució, modificació i recontextualització sense cap tipus de restriccions s'ha tornat totalment habitual. Així com qualsevol artefacte/imatge pot convertir-se en obra o part d'aquesta, la imatge d'una obra artística (o la mateixa obra) pot ser, per exemple, utilitzada com a fons d'escriptori de l'ordinador. En aquest sentit, artistes de la generació *Post-internet*, utilitzen aquest apropiacionisme en el context de la web 2.0 com una manera de traduir la seua quotidianitat virtual, sense que res supose un gest desafiant.

Així doncs, ni les pràctiques apropiacionistes suposen un gest desafiant en l'actualitat, ni l'originalitat o l'autenticitat suposen uns requisits imprescindibles en l'obra d'art o projecte artístic presentat. I, si l'originalitat i l'autenticitat, en el sentit de significar origen o font, deixen de ser importants, i, per tant, l'autor o creador deixen de ser figures imprescindibles per posar-li marca o segell a una proposta determinada, només queda atorgar-li tot el protagonisme al projecte artístic/curatorial en si. Al cap i a la fi, com assenyala Prada respecte a l'obra d'art, però que ací podríem substituir simplement per projecte, "[...]la obra de arte se convierte en algo que se construye simultáneamente a la observación del

⁵⁹ Catàleg *Sturtevant. Double Trouble*, [En línia], disponible en <http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/publication_pdf/3210/MoMA_Sturtevant_PREVI_EW.pdf?141441> [Consulta: 23/06/2017].

⁶⁰ MARTÍN PRADA, Juan, *La apropiación Posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Ed. Fundamentos, Madrid, 2001, p.11.

*espectador*⁶¹. Per tant, qui dóna sentit a l'obra, siga l'artista, el crític o el comissari d'art queda definitivament relegat.

En els següents casos d'estudi ens centrem en tres casos de tres generacions completament diferents, que de manera més o menys radical, van entendre la importància del projecte per sobre de fer èmfasi en el propi nom. Són tres generacions amb uns contextos totalment dispars, però tanmateix amb alguns punts en comú. Per exemple, cap a la fi dels anys 60 (on se situaria el primer cas d'estudi), igual que en els inicis dels anys 90 (on situaríem el segon) o en l'actualitat (tercer cas), va existir i existeix una certa falta de recursos i mitjans donada per una més o menys acusada recessió econòmica donada per diversos factors.

Europa, on s'emmarquen tots els projectes revisats en aquests casos d'estudi, va viure moments claus en el seu esdevenir polític i sociocultural en totes aquestes èpoques assenyalades: els moviments socials de 1968 amb França com a epicentre, les revolucions de 1989 –també conegudes com la *Tardor de les Nacions*, vinculada amb la caiguda del comunisme- amb la caiguda del mur de Berlín com a símbol; i per últim, en l'actualitat, estem vivint un convuls paradigma sociopolític fortament determinat per la *Gran Recessió Global*. Els tres casos d'estudis, ordenats cronològicament, també exemplificaran aquest increment constant cap a una globalització total.

Així doncs, entrant ja a presentar els següents casos d'estudi, en primer lloc discernim entorn l'exposició *Live In Your Head. When Attitudes Become Form* comissariada per Harald Szeemann el 1969. Una exposició que ja hem assenyalat en el treball com a clau en la manera d'entendre la pràctica curatorial avui. A continuació analitzem el projecte *Hotel Carlton Palace. Chambre 763* (1993), de Hans Ulrich Obrist, organitzada dos anys després de la seua primera exposició comissariada que també fôu mítica. Per últim, ens endinsem en l'experimentació i el concepte expositiu més recent en l'era 2.0., tractant un conjunt de projectes que naixen generalment de plataformes curatorials, entre els quals es troben les mostres-projectes *Dog. Piss. Protection. Boards.*, *AFA 2* o *Body Holes*.

⁶¹ *Ibidem*, p.10.

5

CAS I.

Live In Your Head. When Attitudes Become Form (1969), **de Harald Szeemann.**

Com, indefugiblement, ja hem assenyalat, Harald Szeemann (Berna, 1933 - Tegna, 2005) va ser un dels progenitors que van definir, en el seu moment, les noves dimensions i direccions de la pràctica curatorial contemporània. I es podria assenyalar, a més, que en definitiva va ser el curador més influent de la seua generació i, possiblement, el més influent de tots els temps. Sobretot per definir el paper del curador tal com l'entendem avui però també pel fet que els seus projectes van significar una important influència per al desenvolupament artístic dels vint primers anys després de la Segona Guerra Mundial, un art centrat en la manera de presentar i experimentar l'espai. En aquest s'inclourien l'art conceptual, el postminimalisme, les noves pràctiques artístiques de la instal·lació o la performance com a disciplina.

A tot aquest llegat s'hi suma el vastíssim arxiu que va anar recopil·lant durant dècades i que després d'haver estat en mans d'un particular després de la seua mort, actualment es troba en el Getty Research Institute, ubicat al Getty Center de Los Angeles, Califòrnia, un centre que es dedica a promoure el coneixement i avançar en la comprensió de les arts visuals. Aquest vastíssim arxiu, amb milers de documents d'immens valor acadèmic en què s'inclouen cartes d'artistes, dibuixos i fotografies originals, llibres quasi impossible de trobar en l'actualitat, documents inèdits d'esdeveniments, etc., es va anar emmagatzemant i organitzant perfectament en un total de vuit habitacions d'un edifici que Szeemann anomenava *Frabbrica* o *The Factory*.⁶² L'edifici, situat en una població suïssa que no arribava als 2000 habitants, Maggia, a menys de 10Km de l'última ciutat on va viure, es tractava d'una antiga fàbrica de rellotges que Szeemann va utilitzar com a taller on produir gran part de les exposicions, o "poemes en l'espai" com va anomenar en alguna ocasió, organitzades al voltant del món.

⁶² PHILLIPS, Glenn, REED, Marcia, "Preserving the Legacy of Harald Szeemann", en *The iris*, [En línia] 08/06/2011, disponible en <<http://blogs.getty.edu/iris/preserving-the-legacy-of-harald-szeemann/>>, [Consulta: 10/06/2017].



Fig. 22 Estudi de Harald Szeemann en la seua *Fabbrica* a Maggia, Suïssa. Photo: © 2011 J. Paul Trust

La manera d'anomenar el seu taller/laboratori, a més d'estar vinculat amb l'antiga funció de l'edifici com a fàbrica de rellotges, té tot el sentit si sabem com preferia Szeemann anomenar el seu treball. Ell va preferir l'ús del terme *Ausstellungsmacher* (fabricant d'exposicions), que el de curador. Però recordem que quan comença exercint activitats curatorials, la figura del comissari encara no existia com a tal. Però com, aquests suïssos que va començar en el món del teatre, passa a introduir-se tan ràpidament al món de l'art i, en concret, l'organització d'exposicions? Aquesta entrada va estar impulsada per Franz Meyer, aleshores director de la *Kunsthalle Bern*, qui li proposà per a participar en el projecte *Dichtende Maler/ Malende Dichter* (poetes pintors/pintors poetes), al museu de la ciutat suïssa de St.Gallen, al Kunstmuseum St. Gallen. Szeemann, un jove dedicat al teatre, però apassionat de les arts, sobretot interessat en el Dadà, el Surrealisme i l'Expressionisme Abstracte, era un assidu visitant del museu dirigit per Meyer. Berna era una ciutat no massa gran i allà tothom es coneixia, sobretot en els àmbits artístics.

En 1961, a l'edat de vint-i-vuit anys, es va convertir en el nou director de la *Kunsthalle Berna*, substituïnt així a Meyer, qui passà a ser el director del *Kunsthalle Basel* durant quasi dues dècades. La *Kunsthalle Bern* era una institució bastant provincial en aquell moment, però va ser el fet que no tinguera una col·lecció permanent, que va permetre que Szeemann adoptara una metodologia basada en certa manera en la improvisació, un enfocament de laboratori i estil de treball que va mantenir al llarg de la seua vida. A un ritme

increïble, a una exposició cada mes, Szeemann va introduir a una desconcertada audiència local, la nova generació d'artistes nord-americans i europeus, molts dels quals van rebre les primeres oportunitats del jove director. Per exemple, el primer gran projecte de Christo i Jeanne-Claude d'embolicar edificis sencers, va tenir lloc al kunsthalle, embolicant-lo per complet el 1968; aquest museu també va oferir a Andy Warhol realitzar un dels seus primers espectacles en una institució europea.



Fig. 23 Vista del *Kunsthalle Bern* amb l'obra de Christo i Jeanne-Claude, *Kunsthalle Berne - Packed* (1968).

Però l'esdeveniment històric de la direcció de Szeemann a Berna va ser també la seua gran final: *Live In Your Head. When Attitudes Become Form*, una revolucionària exposició per a la història de l'art del segle XX i la primera amb més ressò de l'art conceptual que va tenir lloc a Europa. També fou una fita expositiva per als artistes post-minimal nord-americans. En total, va reunir les noves tendències del moment conegudes avui com post-minimalisme, Art Povera, Land Art, Conceptual Art i Process Art. El tumultuós espectacle de 1969, subtitulat (*Works – Concepts – Processes – Situations – Information*) (Obres, conceptes, processos, situacions, informació), entre els seus factors transcendentals, va marcar un important canvi metodològic per a la pràctica expositiva, en el sentit que els artistes eren més o menys lliures de contribuir amb qualsevol treball que consideraren rellevant.

Tot i que els artistes i les obres incloses van venir de diversos punts de vista ben disperss, l'exposició no va intentar assimilar aquests diversos acostaments en una narrativa singular. Més bé va permetre les disparitats i diferències entre els artistes que van ser seleccionats, i així celebrar i abordar les obres en termes d'una relació canviant entre l'artista i l'obra d'art, on l'activitat i el procés de

producció o creació prioritzara sobre l'artefacte en sí. Però com va sorgir aquesta idea? Segons el que li comenta a Obrist en l'entrevista originàriament publicada el 1995 en *Artforum*⁶³, la primera idea que volia materialitzar va ser una ben distinta. Després d'una exposició organitzada l'estiu del 1968, *12 Environment*, on s'inclouia aquesta participació de Warhol i el primer edifici públic cobert per Christo i Jeanne-Claude, uns patrocinadors que els interessava associar-se a la imatge d'innovació i experimentació que estava donant Szeemann en les exposicions organitzades –sempre junt amb una junta directiva amb majoria d'artistes suïssos que decidien conjuntament sobre el vistiplau de les exposicions-, van contactar amb ell per proposar-li fer una exposició oferint-li gran quantitat de diners i llibertat total.

Amb aquesta oportunitat, que fins llavors no havia tingut cap semblant que li permetera el transport transatlàntic tan fàcil, pretenia fer una mostra amb els "artistes de la llum" de Los Angeles (Robert Irwin, James Turrell, Larry Bell, etc.). Però aquesta mostra ja la tenia pensada el seu amic, i aleshores director de Stedelijk, Edy De Wilde. Aquest li ho va comentar just en un viatge, després de la mostra *12 Environment*, per Suïssa i Holanda a la cerca d'artistes joves per a futures exposicions. Segons Szeemann, fou el mateix dia que tingueren la conversa entorn d'aquella possible mostra sobre els "artistes de la llum", que va sorgir la nova idea. En una visita a l'estudi del pintor holandès Reiner Lucassen, aquest li va preguntar si volia veure l'obra del seu assistent, Jan Dibbets, qui el va saludar des de darrere de dues taules, una amb neons sortint de la superfície i l'altra coberta d'herba que estava regant. "*Me impresionó tanto aquel gesto – explica Szeemann- que le dije a Edy, -Vale, ya sé lo que voy a hacer: una exposición centrada en conductas y gestos como el que acabo de ver-*"⁶⁴.



Fig. 24 Vista de l'exposició *Live In Your Head. When Attitudes Become Form* (1969), de Harald Szeemann. Amb obres de Mario Merz, Robert Morris, Barry Flanagan i Bruce Nauman.

⁶³ OBRIST, Hans Ulrich, *op. cit.*, pp. 89-112.

⁶⁴ OBRIST, Hans Ulrich, *op. cit.*, p. 97.

La mostra tractava, per tant, una temàtica centrada únicament en els comportaments i gestos, i ho faria amb seixanta-nou artistes americans i europeus ocupant la institució. Robert Barry va il·luminar la teulada; Richard Long va emprendre una caminada per la muntanya abandonant el marc institucional; Mario Merz va crear un dels seus primers iglús; Michael Heizer va perforar la vorera amb una bola de demolició; Walter de Maria va produir la seva peça de telèfon; Richard Serra va exposar les seues peces *splash* d'escultures de plom, la del cinturó i la de l'esquitxada; Lawrence Weiner va extreure un metre quadrat de paret; Beuys va fer una escultura de greix... Hi va haver fins i tot artistes que sense estar inicialment convidats, van acabar unint-se a l'exposició. Va ser el cas de Daniel Buren, que "*Aunque yo no le invité, -explica Szeemann- vino y pegó sus tiras por las calles alrededor de la Kunsthalle*"⁶⁵. Finalment va ser arrestat. Altres accions que no foren més o menys previstes, sobretot per l'autor o autors de l'activitat, va ser el dipòsit de muntons de fems d'animals enfront de l'edifici per part d'artistes de la zona.



Fig. 25 La intervenció de Daniel Buren davant del *Kunsthalle Bern*, a Suïssa, amb motiu de l'exposició *When Attitudes Become Form*, 1969.

⁶⁵ OBRIST, Hans Ulrich, *op. cit.*, p. 101.

Encara que avui dia moltes de les obres presentades són considerades obres clàssiques de col·lecció de museus, fa 48 anys van ser rebudes amb total incomprensió. Però a finals dels seixanta, en una institució provincial com era la *Kunsthalle* a Berna, tot i que ja era un hite de la innovació i la importació de les últimes tendències a escala internacional i que la mitjana d'edat dels visitants es trobava en els 27 anys, el desconcert era comprensible. L'obra disposada en dues plantes i un espai annex proper, no encaixava en els paràmetres de l'escultura, ni tampoc era pintura evidentment. Els seus mitjans inclouen gel, foc, vidre trencat, plom, cuir, feltre, tubs fluorescents, pèsols, carbó i margarina. Les cordes serpentejaven per les habitacions; Els cables elèctrics baixaven per una escala. Res estava emmarcat o en pedestals o darrere de barreres protectores, i els visitants xafaven el treball allí presentat, era difícil saber on acabava l'obra d'art i on començaven els danys. Perquè de fet, alguns danys, eren l'obra en si, com la de Michael Heizer.



Fig. 26 Vista de l'exposició
When Attitudes Become Form.
Amb obres de Giovanni
Anselmo i Mario Merz
Kunsthalle Bern, 1969.



Fig. 27 Giovanni Anselmo treballant en l'obra *Untitled* (1969), ja inaugurada l'exposició, junt amb obres de Richard Artschwager i Gary B. Kuehn.

A més, Szeemann va evitar l'habitual ordre cronològic o temàtic d'un concepte que posara les obres en diàleg entre si. Hi havia una connexió que sols avui veiem amb total claredat, però en el moment, la temàtica centrada en el *fer*, no es considerava un tema cohesiu coherent. Tampoc era habitual la llibertat absoluta dels artistes que els permetia, fins i tot eixir de la institució i que no apareguera cap documentació o imatge de l'obra presentada, o, inclús no produir cap obra, sinó simplement imaginar-la. I és que, una de les coses que més van impactar de *When Attitudes Become Form*, va ser l'absència d'un pla comissarial previ. Açò va implicar la no selecció d'obres, simplement la invitació d'una sèrie d'artistes a crear de manera material o no, dins o fora d'un espai. En definitiva, la renúncia a l'homogeneïtat tancada i sovint paralitzant del programa expositiu tradicional.



Fig. 28 Vista de l'exposició *Live In Your Head. When Attitudes Become Form* (1969), de Harald Szeemann. Amb obres de Bill Bollinger, Eva Hesse, Gary B. Kuehn, Reiner Ruthenbeck, Richard Tuttle, Alan Saret i Keith Sonnier.

Amb tot, la mostra va esdevenir una nova manera de presentar el nou art que s'estava gestant. Szeemann es va esforçar per reflectir els atributs experimentals i gestuals de les obres en fer que els artistes treballaren en l'exposició, no només com a un treball de muntatge, sinó com a un treball de procés artístic i de "fabricació" d'una exposició. En efecte, algunes obres no es van instal·lar fins després de la inauguració. No importava tant la disposició que tradicionalment hauria d'haver estat presentada anteriorment, amb els pedestals acuradament situats al llarg d'unes parets. No es tractava d'utilitzar l'exposició com a una eina documental. L'exposició era considerada per Szeemann com un camp de força i, en *When Attitudes Become Form*, es revelava la seua idea que les peces exposades es pogueren veure en juxtaposició. Per això la proximitat d'unes amb altres.



Fig. 30 Michael Heizer i Harald Szeemann observant l'obra de Heizer *Bern Depression for a* del *Kunsthalle Bern*, el 1969.



Fig. 29 Una espectadora enfront d'obres de l'artista Claes Oldenburg, en *Live In Your Head. When Attitudes Become Form* (1969).

Finalment tot açò ho podem veure avui, en part, gràcies al registre fotogràfic de Balthasar Burkhard i Harry Shunk, fotografies preses amb el consentiment de Harald Szeemann i guardades en els seus arxius que hem comentat a l'inici. Pensem que és només amb el *boom* de la importància del fet expositiu quan es comença a fer un registre per part de les institucions. En aquell moment Szeemann estava més interessat en la successió d'esdeveniments que en el registre documental. Per això mateix no només se celebraven exposicions, la *Kunsthalle* estava oberta a tot tipus d'activitats relacionades amb el jazz, el cine experimental, presentació de noves creacions de dissenyadors de moda joves, etc. Només tardaven una setmana a obrir una exposició i publicar catàleg. No calien les grans fotografies com les que avui es publiquen. De fet, va deixar de publicar catàlegs per publicar periòdics. Els fotògrafs que registraven les exposicions ho feien simplement per l'interés personal cap a la mostra en si. La postura de Szeemann secundant el dinamisme creatiu, es fa veure pal·lesa de manera molt clara amb *When Attitudes Become Form*. L'exposició posava l'accent en el procés de la pròpia creació i en el caràcter temporal dels elements presentats.

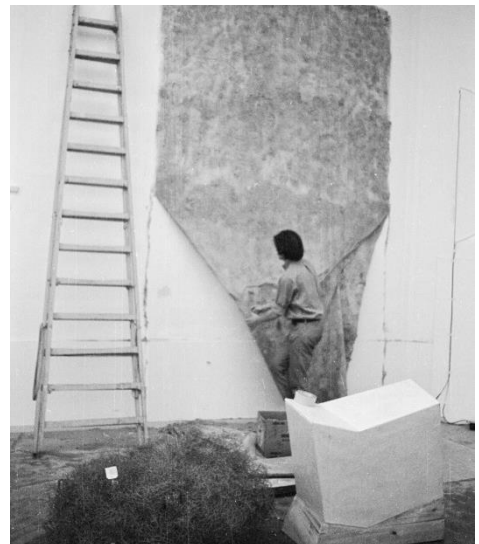


Fig. 32 Lawrence Weiner creant 36 "x 36", en *When Attitudes Become Form*, en *Kunsthalle Bern* (1969).

Fig. 31 Keith Sonnier treballant en *Flock Pulled*, junt amb obres de Alan Sarret i Gary B. Kuehn en *When Attitudes Become Form*, en *Kunsthalle Bern* (1969).

Però aquest treball d'investigació i creació va començar abans que l'exposició convertira definitivament el museu en un estudi o laboratori per als artistes. A partir de la visita a Jan Dibbets, on es va originar la idea tractada en la mostra, l'exposició ja va anar creixent com un sistema dinàmic i complex amb bucles que es retroalimentaven. Poc després de conèixer a Dibbets, Szeemann va visitar els estudis dels artistes de l'art *povera* a Itàlia, així com el de Hans Haacke i altres creadors radicats a Nova York. És als anys seixanta, on se situa el sorgiment d'aquesta figura del comissari com a creador i quan l'opció de viatjar resulta molt més senzilla, que molts directors de museus de l'època i pioners de la pràctica curatorial, exerceixen aquest nou costum de viatjar, tant per a les contínues visites que realitzaven als estudis d'artistes com a les visites realitzades al

diferents espais on s'estava gestant el més nou. Aquest nou costum va permetre construir una xarxa de relacions entre els contemporanis de l'època.



Fig. 33 Vista de l'exposició *When Attitudes Become Form*. D'esquerra a dreta obres de Neil Jenny i Sarkis a *Kunsthalle Bern*, el 1969.

Szeemann, ja abans de l'exposició de *When Attitudes Become Form*, ja estava dins del punt de mira de les personalitats que solien seguir un itinerari amb aquesta finalitat. De fet, el 1967, Otto Hahn va escriure en la revista *The Express*: "Hay cuatro lugares a los que se debe estar atentos: *Ámsterdam* (Sandberg y De Wilde), *Estocolmo* (Hultén), *Düesseldorf* (Schemla) y *Berna* (Szeemann)"⁶⁶. Dos anys després, aquesta ciutat a què s'havia d'estar atent, Berna, seria l'escenari de l'exposició que revolucionaria per sempre les noves metodologies expositives que dominarien a partir d'aquella època fins al dia d'avui. Un esdeveniment on l'espectador no trobaria els límits preestablerts imposats per sistemes de protecció, pedestals o perímetres, on l'enfocament es deixava en mans del procés alliberador de fer. L'exposició es va convertir en un camp dialèctic de trobada entre artistes i comissari, on l'arquitectura també tenia la seua veu i protagonisme com a marc contextual on les obres formaven vincles

⁶⁶ OBRIST, Hans Ulrich, *op. cit.*, p. 96.

entre si en una mena de teixit orgànic en contínua evolució. En definitiva, l'exposició posava l'èmfasi en el desenvolupament fluid i mutable de l'art, per tal d'explorar els horitzons físics i conceptuals dels llenguatges visuals materials i immaterials.



Fig. 34 Joseph Beuys treballant en *Fettecke [Fat Corner]*, dins de *When Attitudes Become Form* (1969).

Mentre que la reacció popular va variar entre la desaprovació, el disgust i la hilaritat, incloent-hi les rises burletes del públic, la reacció més oficial de la institució i les personalitats de poder van tenir una postura més seriosa decidida a prendre decisions que d'alguna manera no deixaren aquest esdeveniment impune. Fins i tot el govern local i el parlament es van implicar. Crítics i públic no estaven d'acord en considerar que el que s'estava mostrant eren obres d'art. Després de *When Attitudes Become Form* i una segona mostra, *Friends and their Friends*, Szeemann es va veure forçat a dimitir. Va renunciar per seguidament anunciar la seua independència, convertint-se, doncs, en allò que coneguem avui com a comissari independent d'art contemporani.

No tardaria ni tres anys en tornar a realitzar una altra de les mostres revolucionàries del segle XX, la *Documenta V* (1972). Fou la primera vegada que *Documenta* ja no es concebia com un “museu de cent dies”, sinó com un “esdeveniment de cent dies”. Actualment, sobre el paper de Harald Szeemann en les pràctiques curatorials i en la conformació de la figura del comissari tal com l’entendem avui, se n’ha teoritzat i escrit un fum. Pel que fa a *When Attitudes Become Form*, l’exposició ha estat discutida, investigada i examinada en una àmplia gama d’assajos, llibres i conferències... I, fins i tot, el seu impacte s’ha investigat a través del format d’exposició. La primera mostra que funcionava com a una reavaluació i seqüela de l’exposició comissariada per Szeemann el 1969, va ser la comissariada per Jens Hoffmann el 2012 en el CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, en san Francisco, EEUU⁶⁷. Posteriorment, des de juny fins a novembre de 2013 a Venècia, el temps que durà la Biennal, va tindre lloc la reconstrucció de l’exposició dins del palau venecià *Ca’ Corner della Regina*, seu de la *Fondazione Prada*. Una mostra comissariada per Germano Celant en diàleg amb Thomas Demand i Rem Koolhaas.⁶⁸



Fig. 35 La instal·lació de les obres de Richard Serra, aquesta vegada, a *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*.



Fig. 36 Vista de les obres instal·lades *Shovel Plate Prop*, *Close Pin Prop*, *Sign Board Prop*, de Richard Serra, a *Kunsthalle Bern*, el 1969.

Finalment, aquest èmfasi per continuar plantejant preguntes sobre la complexitat i el significat que va tenir l’última gran exposició de Szeemann a la Kunsthalle, evidencia la seua transcendència a través del temps. Però aquestes preguntes plantejades s’han desenvolupat des de diferents perspectives: la curatorial, però també l’artística i l’arquitectònica del projecte. Tot i que Szeemaan ha passat a la història com una estrella de rock⁶⁹ i *When Attitudes Become Form* va significar el

⁶⁷ Més informació en la web oficial de *CCA Wattis Institute for Contemporary Arts*, [En línia], disponible en <<http://archive.wattis.org/exhibitions/when-attitudes-became-form-become-attitudes>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=3JwXvOrxK5o>> [Consulta: 19/06/2017].

⁶⁸ Web oficial de la *Fondazione Prada*, [En línia], disponible en <<http://www.fondazioneprada.org/visit/visit-venezia>> [Consulta: 20/06/2017].

⁶⁹ FERNÁNDEZ, Milena, “Harald Szeemann: el comisario artístico como estrella de rock”, en *El País*, 17/11/2011 [En línia], disponible en

seu hite prepolsar a l'estrellat com a comissari (artístic) independent, l'exposició va anar més enllà de l'interés curatorial, més enllà de l'interés museogràfic i més enllà de l'interés artístic cap a les tendències del moment. La transcendència de *When Attitudes Become Form* recau en la totalitat del projecte en si, preponderant així per sobre de qualsevol factor o personalitat.

6

CAS II. *Hotel Carlton Palace. Chambre 763* (1993), de Hans Ulrich Obrist.

Hans-Ulrich Obrist, un dels comissaris més citats en el treball, és, com ja hem assenyalat, l'actual director artístic de les *Serpentine Galleries*, una galeria situada en els jardins de Kensington a Londres i fermament establerta com a centre d'art contemporani a escala internacional. El 2016 va estar anomenat per *ArtReview*, per segona vegada, la persona més influent del món de l'art. No només pel seu treball a la Serpentine, sinó també pel treball que exerceix com a comissari i crític d'art i per ser un dels noms més aclamats en qualsevol panell d'esdeveniments importants. Però igualment important seria la seua cartera de contactes. Oliver Basciano, subdirector de *ArtReview*, digué que a la llista havia seleccionat a Obrist un cop més en bona part per "la seua energia i el fet que connecta a tanta gent; Ell és a tot arreu".⁷⁰ De fet, alguns que es situen en una postura crítica cap a la seua figura actual propera a la d'una estrella famosa, destaquen que Obrist s'ha convertit en una marca, en una papereta directa per al circuit d'art global. El simple fet de ser inclòs en la seua xarxa seria més important que qualsevol inversió intel·lectual real en els seus coneixements.⁷¹

Però, malgrat la figura tot-poderosa que sembla ser avui el també anomenat com "curador que mai dorm," els seus orígens en el món de l'art són molt més humils. I pensem convenient comentar-los perquè la manera d'iniciar-se va ser clau per entendre la motivació de la mostra del 1993, *Hotel Carlton Palace. Chambre 763*. Obrist va néixer a Zuric, fill únic d'un pare contractador en la indústria de la construcció i una mare mestra d'escola primària. Els pares no estaven particularment interessats en l'art, però en diverses ocasions el van dur a la biblioteca d'un monestir que el va impactar fortament. Admirava eixa acumulació de sabers dels llibres antics escrits a mà. Durant la seua adolescència va visitar múltiples exposicions d'art contemporani. Entre totes, podríem destacar ací l'exposició comissariada per Harald Szeemann en la *Kunsthhaus* de Zuric el 1983,

⁷⁰ ELLIS-PETERSEN, Hannah, "Hans-Ulrich Obrist tops list of art world's most powerful", en *The Guardian*, [En línia] 20/10/2016, disponible en <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/oct/20/hans-ulrich-obrist-tops-list-art-worlds-most-powerful-artreview-power-100>> [Consulta: 20/06/2017].

⁷¹ DAVIDTS, Wouter, "Hysteria Station. Hans Ulrich Obrist, the curator as networker", en *Kunstenpunt / Flanders Arts Institute*, [En línia] 03/04/2017, disponible en <<http://bamart.be/en/pages/detail/834/>> [Consulta: 20/06/2017].

quan Obrist tenia 14 anys. Va arribar a visitar-la, segons destaquen, uns 41 cops.⁷² Szeemann sigué una gran influència per a Obrist, que ho ha manifestat en diverses ocasions.



Fig. 37 Vista de la reconstrucció duta a terme per Peter Bissegger (encarregada per Szeemann) de l'obra *Merzbau* de Kurt Schwitters, destruïda durant la segona guerra mundial. L'obra va ser presentada en l'exposició *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, comissariada per Szeemann en la *Kunsthhaus* de Zuric el 1983.

Un dia, ja amb desset anys, va anar a veure una mostra dels artistes Peter Fischli i David Weiss en un museu de Basilea que el va deixar absort. Llavors va decidir apropiarse als artsites per dir-los que realment estava obsessionat amb el treball presentat i que estaria molt agraït si poguera visitar-los algun dia. Finalment els va visitar, començant així una dinàmica de viatges i creació de contactes que encara avui defineix la seua agenda setmanal. Va començar a visitar a tot tipus d'artistes, més consagrats o menys. Ell era un adolescent que solia emmeravellar amb les seues ganes i la passió que tenia pel món de l'art. Va visitar a Richter al seu estudi a Colònia, a Alighiero Boetti a Roma... Prompte va estar atret pel poder d'organitzar l'art. No estava massa segur del que significa ser un curador, però tenia totes les ganes per fer alguna cosa útil en aquest sentit.

Suïssa està i estava ben situat si es volia fer viatges de forma compulsiva per tota Europa. Un gran avantatge també va ser la capacitat per parlar fins a cinc idiomes: alemany, francès, italià, espanyol i anglès. En un principi, però, no se sentia qualificat per posar el seu segell en el món de l'art. Tenia l'ansietat de l'autodidacta de no saber prou. Emmagatzemava informació de forma enciclopèdica, sense parar, però no hi havia estudi de comissariat. Es va

⁷² MAX, D. T., "The Art of Conversation", en *The New Yorker*, [En línia] 08/12/2014, disponible en <<http://www.newyorker.com/magazine/2014/12/08/art-conversation>>, [Consultar: 20/06/2017].

especialitzar en economia i ciències socials, i quan no era a classe, es posava a visitar tantes exposicions com podia. Per fi, el 1991, Obrist, als seus vint anys, finalment es va sentir llest. Ja havia visitat desenes de milers d'exposicions i coneixia més artistes que la majoria dels curadors professionals del moment. Arran de converses que va mantenir amb Fischli & Weiss i Christian Boltanski, ja considerats com a amics propers, va sorgir la idea de la seua primera mostra comissariada. L'anomenada *The Kitchen Show*, celebrada a la cuina, que mai feia servir, del seu pis d'estudiant a St.Gallen.



Fig. 38 Obra de Peter Fischli & David Weiss en l'exposició en la cuina de Hans Ulrich Obrist, el 1991.

Calia assenyalar aquesta primera mostra d'Obrist. *The Kitchen Show* (1991) va ser un catalitzador, un disparador; va ser on tot va començar. Amb açò no volem dir que fora una exposició d'èxit. De fet, no va tindre quasi visitants, durant tres mesos en què l'exposició només s'hi van acostar trenta persones. Però hi va haver un visitant de la Fundació Cartier a França, el curador Jean De Loisy que, emocionat amb el nou format d'exposició i els artistes participants, va oferir a Obrist una subvenció per anar a París i ser el curador en residència a la Fundació Cartier. Va ser gràcies a aquesta oferta que començaren els contactes amb el *Musee d'Art Moderne*, i diversos artistes de la ciutat. Fou justament quan ja treballava amb Suzanne Pagé al museu d'art modern a París i tenia entre mans projectes grans com el de *The Broken Mirror* amb Kasper Köning, quan es va gestar l'exposició *Hotel Carlton Palace. Chambre 763* (1993).

Aquesta, junt amb mostres com la ja destacada *The Kitchen Show* (1991) o l'exposició dins la biblioteca d'un monestir *Les Archives de Christian Boltanski 1969-1991* (1991), van formular una reacció front les mega exposicions i escinificacions que van protagonitzar els finals dels anys vuitanta, (*Bilderstreit*, el1989; *Magiciens de la terre*, el1989; etc.). Però en concret, *Chambre 763* (1993), va ser una resposta al projecte en què estava treballant, *The Broken Mirror*, on bàsicament tenien uns 43 artistes en milers de metres quadrats d'una institució dissenyada com a espai expositiu. Es va decidir de no abandonar aquesta manera de fer que va començar dos anys abans. Obrist, que va apostar des d'un inici per les exposicions a petita escala en llocs poc convencionals explorant d'aquesta manera nous espais possibles per a la mostra d'art, tenia decidit que les mostres comissariades per ell amb plena llibertat haurien de ser resultat d'un diàleg amb els artistes implicats.

Des d'un principi no es va presentar com a autor o director, sinó com a soci i còmplice de l'artista. I en un moment de recessió econòmica on els artistes demanaven més senzillesa i facilitats en el procés expositiu, no podia abandonar aquesta manera de fer. A més, tot i que ja començava amb els grans projectes expositius, no estava interessat a omplir caixes ja inventades. Enfront de la magnitud de *The Broken Mirror*, ell mateix es va dir:

Potser hauria de tenir encara més artistes, però en 10 metres quadrats. Què passaria si l'experiència de l'exposició de *The Kitchen Show* es repetís en la mateixa petita escala però amb molts artistes, com una biennial o una documenta?⁷³

⁷³ GIACCONI, "Ricardo, Another Form of Intimacy. Hans Ulrich Obrist (curator) in conversation with Riccardo Giacconi", en *FURNITURE MUSIC*, Ed. issue (digital), 2009, p.124, [En línia], disponible en <https://issuu.com/blauerhase/docs/furniture_music_eng> [Consulta: 22/06/2017].

Des d'aquest punt de vista es pot dir que no hi havia cap projecte curatorial definit. *Hotel Carlton Palace. Chambre 763* sorgeix d'una manera intuïtiva i dinàmica. En principi com a una reacció, però també com a una continuïtat en l'exploració de nous medis expositius. Obrist destaca que l'atzar fa ser un factor important en la mostra, però també la manera d'abraçar-la i d'encaminar-la cap a una direcció determinada.

A la fi, *Chambre 763* va ser una mostra quasi secreta celebrada en l'habitació 763 de l'hotel *Carlton Palace Paris*. Constava d'una sèrie d'obres de 70 artistes diferents en uns 12 m². El *site-especific* i el camuflatge van caracteritzar pràcticament cada obra allí present. El clauer de l'habitació es va canviar per una petita obra de Jean-Michel Othoniel; Michelangelo Pistoletto va cobrir la columna de l'habitació en les pàgines d'un llibre groc, col·locant-lo de nou com una escultura; Rikrit Tiravanija va instruir Obrist per a fer una fotografia cada dia després del seu esmorzar; per a l'obra de Reiner Ruthenbeck es va haver de llogar una segona habitació la clau de la qual es podia obtenir una vegada s'havia visitat la 763, l'obra consistia en una sola taca negra sobre el llit. A més a més, l'exposició va tenir lloc mentre Obrist mateix habitava l'habitació, convertint-se en un artista més, havent de dormir junt amb la instal·lació d'Annette Messager que consistia en la disposició, sobre el llit, d'animals dissecats sota una xarxa per als mosquits.



Fig. 39 Vista de l'habitació d'hotel on es celebrà la mostra *Hotel Carlton Palace. Chambre 763*, el 1993.

Actualment és complicadíssim trobar imatges de l'exposició. Però tampoc és estrany si tenim en compte que la documentació fotogràfica no era un aspecte clau ha tindre en compte, més encara tractant-se d'un esdeveniment que volia desmarcar-se de les mostres en espais institucionals. Per sort, avui contem amb un catàleg, publicat anys més tard de la mostra, que ens permet acostar-nos un poc més a aquesta exposició. A la fi d'aquest punt seran imatges com la que mostrem a continuació, les que il·lustraran *Chambre 763*.



Fig. 40 Vista de les pàgines 8 i 9 del catàleg *Hotel Carlton Palace. Chambre 763.*

Tenint en compte no només la participació performativa d'Obrist en l'exposició, sinó també la naturalesa experimental de la premissa de la sèrie, podem entendre el treball curatorial d'Obrist com un treball propi de pseudoartista. A la fi, ell mateix acabava camuflant-se entre les obres. Inclús va elaborar aquell mateix any una edició publicada per ell mateix, actualment considerat com un llibre d'artista, on els participants de la mostra van col·laborar amb una postal. L'edició fou limitada, d'uns 1000 exemplars, hui només disponible per subastes. Aquesta mostra seria un clar exemple de l'ús de l'exposició com a mètode, de la figura del comissari-artista, o inclús la materialització del qüestionament de la funció del museu o galeria. Però també, donada la gran quantitat de participants i la figura d'Obrist encara no coneguda àmpliament, exemplificaria el desdibuixament de les dues figures: artista i curador. Almenys en el moment en què va ocórrer l'esdeveniment. Amb el temps, però, des d'una mirada actual, ha acabat per convertir-se en una exposició on l'estrella protagonista ha estat indubtablement el seu comissari, Obrist, convertint-se per a molts en un exemple on artista i obra queden subsumits per la identitat de tot l'esforç curatorial. Al contrari del que va significar en el seu moment.



Fig. 41 Hotel Carlton Palace, Chambre 763, editat per Hans Ulrich Obrist, el 1993. Diversos artistes.

Llavors, Obrist només era un jove interessat en les noves propostes artístiques dels seus coetanis i amb ganes de fer coses diferents. Un jove que entre els artistes ja era un personatge curiós, en el sentit que sempre sabia de tots i sempre estava a tot arreu. Des de l'hotel només podien imaginar-se o pensar en l'ocupació professional d'Obrist com una professió ben estranya. En cap moment va comunicar sobre l'exposició als responsables de l'hotel. Sovint venien artistes a instal·lar alguna cosa, però només podien pensar que era un inquilí amb ganes de decorar-se l'habitació i amb molts coneguts a la ciutat. No li van posar cap problema a l'hora de deixar-lo fer. Prompte, l'exposició, com la de *The Kitchen Show*, es va convertir en rumor i es va difondre de boca en boca, però estaven a París, una ciutat gran, i ràpidament aquest rumor es va fer enorme. La gent va arribar a fer cua al voltant de l'hotel.

Però aquesta afluència de gent no va ser l'única diferència amb *The Kitchen Show*. Si hem destacat l'exposició *Hotel Carlton Palace. Chambre 763* (1993), és sobretot pel rol que va mantenir Obrist durant la mostra, un comissari que ja no només era un pont entre artistes, espai i públic, sinó que es trobava en una postura equidistant amb l'artista respecte al projecte en si. El seu rol performatiu va ser clau. Seguint les paraules que Walter Hopps, que assenyalava la norma clau del comissariat a pressa de Duchamps –en l'organització de l'exposició les

obres no han de destorbar-, Obrist va ser capaç de deixar fer als artistes lliurement, que decidiren ells mateixos la disposició lliurement, significar ell mateix un factor o artista de l'exposició, i que ni les obres, ni els artistes, ni ell mateix, preponderaren sobre el projecte en si.

Amb la distància sembla com a mínim curiós que un jove de 24 anys fos capaç de reunir 70 artistes, entre ells alguns ja consagrats en el moment, en una habitació de 12 m², d'un hotel de dues estrelles. I que fos, aquest mateix jove l'encarregat també de realitzar les visites guiades als visitants i el responsable de tindre cura de les obres presentades. Va estar pràcticament les 24 hores dins l'habitació, i tot i que l'horari estipulat de visita era de 10.00h a 18.00h, només deixava d'obrir la porta de 3 de la matinada a 6 del matí. Enfront del silenci sepulcral instaurat als museus, ell convertí la visita en un esdeveniment íntim obert a la conversa oberta, tal com es faria a casa de quelcom. Seguint, potser l'estela que anys abans ja havien obert altres artistes i curadors d'obrir casa seua o d'algú conegut per mostrar, però aquest seria un altre tema per desenvolupar. L'hotel, però és diferent a un espai propi, és més aviat un espai de trànsit que sembla estar en eixe punt intermedi que molts han explorat entre el públic i el privat.

Respecte a aquesta idea de mostra en hotels, el 2014 es va celebrar al *Staatliche Kunsthalle Baden-Baden*, la mostra *Room Service. On the Hotel in the Arts and Artists in the Hotel*⁷⁴, en què s'exploraven totes aquestes qüestions i on, a més, Obrist va participar amb la recreació d'una versió de la ja, en aquest moment, considerada llegendària *Hotel Carlton Palace. Chambre 763* de 1993. Per últim, ens agradaria destacar aquesta exposició de principis dels 90 com l'exemplificació del que Obrist ha entès que ha de ser una exposició. Una concepció que agafa del director del Museu de Hannover cap als anys 20, Alexander Dorner, qui va definir el museu com una central elèctrica, una *Kraftwerk*, i que situa com a essencials per als joves matriculats en els actuals programes d'estudis curatorials.

I quines eren les màximes de Dorner amb què Obrist assenyala les característiques d'una exposició? Doncs en primer lloc, l'exposició ha de concebre's com un estat de transformació permanent. En *Chambre 763*, les obres anaven i venien igual que els artistes, i l'exposició anava transformant-se amb el temps. L'exposició ha d'estar sempre oscil·lant entre l'objecte i el procés, destacant aquest últim factor com a clau de qualsevol mostra. També destacà

⁷⁴ Més informació en la web oficial de *Staatliche Kunsthalle Baden-Baden*, [En línia], disponible en <<http://www.kunsthalle-baden-baden.de/en/room-service-2/>> [Consulta: 24/06/2017].

sempre l'exposició capaç d'evidenciar unes identitats múltiples i l'exposició com a pont entre els artistes i les diverses disciplines científiques. Al cap i a la fi, l'exposició, sempre presentada com a una veritat relativa, havia d'estar basada en una concepció dinàmica de la història de l'art, intentant ser pionera en algun aspecte, activa i transparent, però sobretot elàstica. La flexibilitat i el no encorsetament dels projectes sempre fou un axioma per a Hans Ulrich Obrist, sovint conegut com a H.U.O. *Chambre 763* que significà un afermament en la seua manera de fer com a comissari independent, malgrat ja estar endinsat en projectes en l'àmbit institucional i dins dels paràmetres del cub blanc, implicà el seguiment d'aquesta nova pràctica curatorial que prepusà projecte com el *Do it*, o l'exposició *Take Me (I'm Yours)*, que a favor de la idea d'una art obert i participatiu, implicaven al mateix públic en la seua construcció i establí la major importància, autoritat i influència en el projecte artístic/curatorial en si.



Fig. 42 Vista de les pàgines 12 i 13 del catàleg *Hotel Carlton Palace. Chambre 763*.



Fig. 43 Vista de les pàgines 18 i 19 del catàleg *Hotel Carlton Palace. Chambre 763.*



Fig. 44 Vista de les pàgines 24 i 25 del catàleg *Hotel Carlton Palace. Chambre 763.*



Fig. 45 Vista de les pàgines 46 i 47 del catàleg *Hotel Carlton Palace*. *Chambre 763*.



Fig. 46 Vista de les pàgines 52 i 53 del catàleg *Hotel Carlton Palace*. *Chambre 763*.

7

CAS III. L'experimentació i el concepte expositiu en l'era 2.0

Al bloc I dèiem, finalitzant el repàs històric entorn de la figura del comissari, que la segona dècada del segle XXI es caracteritza per la disparitat de fronts oberts respecte a les investigacions més recents de les pràctiques curatorials. Entre aquests, destacàvem els plantejats per les noves metodologies i eines que busquen maneres de desafiar el model de biennial comú, les que busquen superar fronteres de tota índole o les que busquen maneres d'eixir definitivament del *white cube*. En aquest tercer cas d'estudi, a diferència dels dos anteriors que es centraven en un únic projecte, tractem un conjunt de propostes artístiques/curatorials ben recents. D'aquests projectes o plataformes curatorials que citem, i que s'emmarcarien amb aquest afany d'eixir del cub blanc o de l'espai expositiu tradicional, cap s'ha creat abans del 2014.

Però quan parlem de l'experimentació i la investigació de les noves pràctiques curatorials en nous entorns poc habituals, sabem que no parlem de res massa nou. Obrist ja ho feu, però abans també ho feu Jan Hoet amb la mostra *Chambres d'Amis* el 1986 a Bèlgica, i abans Szeemann amb l'exposició sobre el seu avi perruquer en el seu apartament a Berna, el 1974, i abans... podríem continuar així la llista fins a arribar, inclús, a propostes realitzades al segle XIX quan encara no existia ni la figura del comissari ni, per descomptat, el concepte de *white cube*. Algunes d'aquestes mostres ja les hem comentat a la llarga del treball. Ara bé, en els últims anys, veure art en espais estranys i poc convencionals s'ha tornat singularment freqüent. De fet, actualment dir "espais expositius poc convencionals" perd un poc el seu sentit. Simplement hi hauríem de fer referència, potser, amb una frase tipus "projectes artístics/curatorials fora del cub blanc".

Siga com siga, ens pareix interessant indagar en aquest objecte d'estudi cada cop més present i, sobretot, cada cop més expandit i visible. En aquest últim aspecte Internet i en concret la web 2.0, que permet l'accessibilitat i difusió dels projectes i, en molts casos, la seua realització, són factors de pes. La irrupció en

2003 de la web 2.0, o web participativa (un nou model de web basat en les xarxes socials i en els principis d'una participació oberta i col·lectiva)⁷⁵, va significar la transformació d'un usuari considerat com a mer consumidor a un usuari que exerceix de receptor i emissor d'informació. Més d'una dècada després de la seua irrupció, amb la consolidació de les possibilitats de connectivitat de la web 2.0, Internet ha deixat de ser un factor tecnològic al marge de la nostra vida quotidiana per esdevenir un element fonamental d'aquesta. I, d'ençà que al segle XX s'instaurara aquesta connexió ja establerta d'art-vida, Internet no podia relegar-se de cap de les maneres.

Els projectes que exposem a continuació han assumit de forma inherent que el visionament d'aquests serà principalment, o en alguns casos exclusivament, a través d'una plataforma on-line. I, evidentment, açò condiciona l'exposició en l'espai físic, si és que en fa ús i no l'exclou a favor de l'espai virtual. Ací, el context originat per l'avidesa experimental en què s'emmarca el projecte resulta una qüestió cabdal. De la mateixa manera que una imatge és la suma del seu context, l'obra d'art situada, i per tant contextualitzada, en un nou lloc, adquireix una multitud de nous significats i la facultat d'examinar, i inclús pertorbar, el mateix entorn. És el que bé exemplifica, de forma molt clarivalent, el primer d'aquests projectes: *Dog. Piss. Protection. Boards*.

7.1. Projectes: *Dog. Piss. Protection. Boards.* / *AFA 2* / *Body Holes...*

Dog. Piss. Protection. Boards és un projecte ideat per l'artista Martin Kohout amb la col·laboració de la comissaria Christina Gigliotti, ambdós de Praga, i compta amb uns nou artistes més. Tot i que va ser ideat el maig de 2016 durant una residència de Kohout en *I: project space*⁷⁶, Beijing, no va eixir a la llum fins a finals de març d'aquest 2017. La manera de visitar aquesta exposició col·lectiva és únicament *on-line* a través de la plataforma de *o-fluxo*⁷⁷, on s'adjunta, a més, una sèrie de documents penjats en dropbox (les imatges en *jpg*. amb que està materialitzada, l'annex informatiu sobre les imatges en *txt*. i un document *rtf*. amb la nota informativa del projecte)⁷⁸.

⁷⁵ BREA, Jose Luis, *Prácticas artísticas e internet en las redes sociales*, Ed. Akal, Madrid, 2012, p.7.

⁷⁶ Web oficial de la plataforma *I: project space*, [En línia], disponible en <<http://yi-projectspace.org/>> [Consulta: 26/06/2017].

⁷⁷ Projecte en la web oficial de *o-fluxo*, [En línia], disponible en <<http://www.ofluxo.net/dog-piss-protection-boards/>> [Consulta: 26/06/2017].

⁷⁸ Enllaç per accedir als arxius, en *Dropbox*, [En línia], disponible en <<https://www.dropbox.com/sh/jjtbbgwcacu89bx/AACCJnhctWAK68WXXO6II0saba?dl=0>> [Consulta: 26/06/2017].

La nota tampoc diu massa del projecte, més aviat forma part d'ell. No obstant si que evoca a unes peculiaritats que si es contrasten en informació buscada de forma paral·lela s'hi pot indagar en certa mesura, tot seguit les comentem. Les imatges que conformarien l'exposició col·lectiva digital, estarien preses en la zona de Dongsi Hutong de la ciutat Xinesa. Els Hutongs són carrers estrets i carrerons on s'agrupen les residències tradicionals populars que conformarien el centre històric de la ciutat lluny dels grans gratacels. Però també s'anomenen Hutongs als mateixos barris conformats per aquests carrers. No és anodí, doncs, l'interés per utilitzar un espai de barri com aquest, on els locals fan la seua vida social i preserven els seues costums quotidianes. Pensem que un lloc on el dia a dia transcorreguera sense dilacions era fonamental per al projecte.

Les obres presentades esdevenen en aquest context simples proteccions per a les rodes dels vehicles estacionats contra els gossos que es veuen en la necessitat de pixar-hi. Els vehicles estan estacionats de manera transitòria, momentània o temporal, però tots aquests es troben coberts per una capa de pols, arran de la forta contaminació de la ciutat, que en conjunt els dóna un aspecte d'homogeneïtat, podríem dir neutral, per a l'exposició de les obres. El terra, junt amb la digitalització de la imatge, contribueix a aquesta tonalitat grisa que ho impregna tot i ho cohesiona perfectament.



Fig. 47 Obra d'Aurora Sander en *Dog. Piss. Protection. Boards.*



Fig. 48 Obra d'Aurora Sander en *Dog. Piss.*
Protection. Boards.



Fig. 50 Obra de Daniel Stempfer en *Dog. Piss.*
Protection. Boards.



Fig. 49 Obra d'Elena Radice en *Dog. Piss.*
Protection. Boards.

Tot i que s'hi pot fer zoom a la imatge amb bona resolució, el primer impacte que tenim de les obres és llunyà, donant així la importància al context i al que aquí ocorre. En açò incideix el text adjunt, en l'esdevenir de l'entorn i de les obres una vegada capturada la imatge. A la fi, totes elles acabarien suposadament desfetes, trepitjades, trencades o llançades al fem pels mateixos locals. La quotidianitat i l'esdevenir efímer semblen intencionalment formar part del projecte com un testimoni més. La resta serem testimonis i partícips quasi un any més tard també des de la nostra quotidianitat d'internauta i tan sols d'una imatge estàtica amb punts de vista dirigits pels creadors del projecte.



Fig. 51 Obra d'Elena Radice en *Dog. Piss. Protection. Boards.*

Un altre projecte que utilitza l'espai públic com a context expositiu d'origen, que després es trasllada al context web 2.0, és *AFA 2* dut a terme per la plataforma *63rd-77th steps*, fundada i dirigida per l'artista Fabio Santacrose. El projecte consisteix en una exhibició de tovalloles de platja, dissenyades exclusivament per tretze artistes internacionals, escampades de forma aleatòria arreu d'una platja en Bari entre els banyistes presents. Va tenir lloc entre el 29 i el 31 de juliol del 2015 i en agost els dies 5, 6, 11 i 12. Cada dia les tovalloles anaven canviant de lloc segons l'atzar. A més, amb motiu de la mostra es va organitzar una quedada en la mateixa platja la nit del 10 d'agost d'aquell 2015 per tal de mimetitzar-se en l'espai i formar part de la festa celebrada en honor a Sant Llorenç.

Una altra lectura de l'esdeveniment que es podria extraure del text que convoca a la gent per participar-hi⁷⁹, seria el símil de l'escampament de tovalloles amb les famoses llàgrimes de sant Llorenç, que no són cap altra cosa que els *Perseids*, una pluja de meteors provocada per la cua de pols còsmica que el cometa *Swift-Tuttle* deixa anar al seu pas. Però aquest no és el tema del projecte. El terme *afa* que dona nom el projecte, es traduiria de l'italià amb el terme de "xafogor" o "basca", és a dir, una calor sufocant d'aire calent, pesat, opressiu i asfixiós. I a més, en italià també faria referència o s'hi podria utilitzar com a sinònim de termes com estancitat, malestar o avorriment. Al final *afa* funcionaria com un concepte que esdevé en metàfora subtil de l'escenari social, polític i artístic del moment. En aquest escenari és on estaria la referència clau utilitzada pels artistes per a la realització d'unes obres d'art en blanc i negre, impreses digitalment en microfibra i exposades com a tovalloles en una platja.



Fig. 52 Vista de l'exposició *AFA 2* amb l'obra de Rolf Nowotny.

⁷⁹ Comunicat de premsa de l'esdeveniment en la web oficial de *63rd-77th steps*, [En línia], disponible en <http://www.63rd77thsteps.com/afa2_saint_lawrence_night.html> [Consulta: 27/06/2017].



Fig. 53 Vista de l'exposició AFA 2 amb l'obra de Spencer Longo.



Fig. 54 Vista de l'exposició AFA 2 amb l'obra de Liz Craft.

A la fi, aquest projecte que estaria entre el màrqueting de guerrilla i el dret humà al bronzejat⁸⁰, va tenir una segona reiteració l'any següent, en el marc de la fira internacional d'art contemporani *Art-O-Rama* a Marsella, celebrada del 26 d'agost a l'11 de setembre de 2016. Aquesta vegada amb un total de 25 artistes internacionals i amb la posada en venda de les obres amb la intencionalitat de donar-li suport econòmic a la plataforma *63rd-77th steps*.⁸¹ El nom d'aquesta plataforma, que es presenta com un espai de projectes i funciona com a espai virtual on exposar i investiga noves pràctiques curatorials, faria referència a un tram específic d'una escala (passos o escalons del 63 al 77) en un edifici de principis del segle XX a Bari, Itàlia.



Fig. 55 Vista de la mostra AFA 2 (2) a Marsella.

La presentació de projectes que dirigeix Fabio Santacroce des d'aquesta plataforma existeix en diferents formats. En un inici anaven associats a l'espai concret que dóna nom a *63rd-77th steps* i a una investigació dels límits i la potencialitat dels espais perifèrics i la redefinició dels seus marcs espacials i temporal. Però prompte, la realització dels projectes es va estendre a altres ubicacions fora del lloc acotat en un principi, com és el cas del projecte *AFA 2*, i inclús altres espais com Internet que en algunes propostes funciona com a ubicació on crear i exhibir-se deixant de banda la seua possible fisicitat. Des de la plataforma es considera la web 2.0 com una extensió de l'espai físic i simbòlic que trepitgem cada dia.

⁸⁰ FOCUS, "Art in unusual places: The eye-catching exhibits happening outside the white cube", en *AQNB*, [En línia] 01/02/2017, disponible en <<http://www.aqnb.com/2017/02/01/art-in-unusual-places-the-eye-catching-exhibits-happening-outside-the-white-cube/>> [Consulta: 28/06/2017].

⁸¹ Comunicat de premsa del projecte en format PDF. en la web oficial de *63rd-77th steps*, [En línia], disponible en <[http://www.63rd77thsteps.com/files/AFA2\(2\)/AFA%202%20\(2\)_press.pdf](http://www.63rd77thsteps.com/files/AFA2(2)/AFA%202%20(2)_press.pdf)> [Consulta:27/06/2017].

D'ençà que el primer projecte de *63rd-77th steps* isquera a la llum el 2014, ja duen una vintena d'ells, alguns amb la col·laboració d'altres artistes i altres amb la col·laboració d'algun comissari. La web i la manera de presentar els projectes ja és tota una experiència visual, inclús sonora, que no té cap desperdici.⁸² Dotorejar en aquest tipus de web pot ser sovint interessant. Però com aquesta plataforma, en els últims dos anys hi han sorgit més. La seua proliferació està en augment. En la mateixa Itàlia, però aquest cop al nord, a Milà, l'artista Lucía Leuci inicia el projecte *PANE* el 2016. Sembla que, si durant tot el treball ens hem centrat en la figura del comissari i posteriorment en el comissari com a artista creador, acabem per centrar-nos en els artistes que s'endinsen en les pràctiques curatorial.

Però tenint en compte que avui dia, per una banda, la importància de la conceptualització de l'obra és fonamental, i per l'altra, que l'exposició o projecte ja es concep com una obra d'art en si mateix, no és estrany aquest fenomen. En les mateixes convocatòries i concursos on es presenten milers d'artistes que intenten endinsar-se d'alguna manera en el món de l'art, més enllà dels concursos d'una disciplina concreta tipus pintura o escultura, demanen el que seria un projecte curatorial. Potser no són tan directes en la forma de comunicar-ho però sí que demanen una fonamentació teòrica, una relació establerta entre les peces presentades i l'espai i, moltes vegades com a opcional, presentar directament el disseny expositiu siga per *render* o amb un simple esquema dibuixat. I els mateixos artistes ja s'hi han acostumat a eixa pràctica. A la fi, a la força, si ets artista no pots escapar-te de les feines pròpies d'un curador, almenys per la figura del comissari tradicional que tots ja coneguem.

Lucía Leuci, la fundadora de *PANE*, a més de la web de la plataforma on ja podem visitar tres dels projectes presentats, té a més la seua web com a artista on presenta el seu treball personal. Segons comenta en una entrevista en el *i-d vice*⁸³ *PANE* sorgeix de la necessitat d'anar més enllà de la seua investigació artística, la necessitat d'establir una relació amb altres artistes per compartir processos de producció, noves possibilitats i nous desafiaments que puguen sorgir d'aquest contacte. Està interessada, sobretot, en la manera d'emergir obres i continguts a partir de la discussió i la confrontació natural arran d'un flux de pensaments diferents. És en aquesta manera de sorgir els projectes on estableix la fidelitat a l'autenticitat artística.

⁸² Web oficial de *63rd-77th steps*, [En línia], disponible en <<http://www.63rd77thsteps.com/>> [Consulta:27/06/2017].

⁸³ REVERIE, Eloisa, "pane project è cibo per la mente", en *i-d VICE*, [En línia] 02/02/2016, disponible en <<https://i-d.vice.com/it/article/pane-project-cibo-per-la-mente>> [Consulta: 29/06/2017].

Els tres projectes comissariats per PANE han estat exposats, en un principi, en negocis locals. Els dos primers en dos bars-cafeteries diferents, on participaven una gran quantitat d'artistes amb obres bastant camuflades en l'espai (els projectes KELLY BAR i BUBBLE TEA), i l'últim a una carnisseria on només exposava l'artista Monia Ben Hamouda. Aquest últim es tracta del projecte MIRANDA. Tots ells s'exhibeixen en la plataforma on-line de PANE i tenen el seu corresponent *fanzine* que també s'hi pot pegar una ullada des de la web. En els tres projectes la procedència dels artistes o dels mateixos propietaris dels locals, és important, així com dur a terme una indagació en el territori de la ciutat a través dels projectes. Així, PANE, es converteix en una mena de ferramenta per desxifrar la ciutat i moltes vegades la quotidianitat de les persones desarrelades del seu país d'origen però també del nou que habiten. PANE, que no té una ubicació fixa en l'espai físic, es veu obligat a activar una reflexió artística de viatge per tot el teixit urbà, i establir-se d'alguna manera en l'espai virtual de la web.



Fig. 56 Vista del projecte Miranda amb l'obra Xyderiv (Go Flex), del 2017, de Monia Ben Hamouda.



Fig. 57 *Survive, Adapt and Protect (Just Breath)*, del 2017, de Monia Ben Hamouda.

Altres projectes o plataformes, tot i tenir aquesta mateixa estabilitat en la web que utilitzen com a difusió i expansió de les seues activitats, potser encara s'arrelen més a l'espai físic. Aquelles que s'emmarquen en un espai "poc convencional" fora del cub blanc, que es programen pensant abans que en el visitant virtual, en el visitant present en l'espai físic d'exhibició. Però no obliden que tal com utilitzem actualment les xarxes socials per a la visualització de les nostres activitats, moltes vegades aquests projectes estan fortament influenciats. Podríem citar per exemple el projecte *Park View* impulsat per la galeria *Frankfurt am Main* a Berlín, en motiu del *Project Space Festival* de la mateixa ciutat⁸⁴, l'agost del 2016. A la fi no només són les plataformes autogestionades sense ànim de lucre les que impulsen projectes com els que plantegem.

Park View es presenta com una exposició col·lectiva que adopta la forma d'una "publicació" o *fanzine*, però en comptes de ser una edició impresa i enquadernada, la singularitat de la seua edició es trobarà en la instal·lació en l'espai públic a manera de cartelleria pegada en murs. L'espai ací també esdevé molt important. L'exhibició té lloc a *Leipziger Straße* al final de la 'Komplex Leipziger Straße', en un parc públic a la perifèria d'un idíl·lic projecte urbà de l'era de la DDR. En la proximitat d'unes àrees que han quedat en ruïnes. El projecte utilitza el concepte d'heterotopia, espai d'alteritat que és simultàniament físic i mental. En el marc espacial que funciona com un espai utòpic, les imatges aporten eixa fisicitat visual que el fan més real.

⁸⁴ Web oficial del festival d'art urbà *PROJECT SPACE FESTIVAL*, [En línia], disponible en <<http://www.projectsacefestival-berlin.com/portfolio/frankfurt-am-main-event-en2016/>> [Consulta:30/06/2017].



Fig. 59 Obra d'Antoine Catala en el projecte *Park View*(2016).



Fig. 58 Obres de Tore Wallert & Aleksander Hardashnakov i Eric Bell & Kristoffer Frick en el projecte *Park View* (2016).

En un marc espacial també utòpic, on l'espai és i no és l'espai, es troba la seu d'una altra plataforma presentada com a espai de projectes (així com fa la plataforma *63rd-77th steps*). És la *SWIMMING POOL*⁸⁵, que consta d'unes instal·lacions que es troben en un terrat al centre de la ciutat de Sofia (Bulgària). L'espai construït el 1939, es compon de diverses habitacions, terrasses i una piscina buida. El seu programa, dirigit per Viktoria Draganova des dels seus inicis el 2014, està dedicat a la investigació artística, curatorial i filosòfica. I, tot i que realitza diversos esdeveniments com xerrades, projeccions, etc, la major activitat de la plataforma es concentra en la realització de projectes, ja siguin creats únicament per la direcció de l'espai o de forma col·laborativa amb altres plataformes com, per exemple, la residència *I: PROJECT SPACE* de Beijing impulsora del *Dog. Piss. Protection. Boards*. Però no ens estendrem molt més. Tot i que no té cap desprofitament visitar de forma virtual els projectes curatorials, ens quedem sobretot amb l'afany per dur a terme una investigació autogestionada de les pràctiques curatorial principalment en un espai com aquest, tan lluny del típic cub blanc que cada cop anem determinant-lo més com un lloc propi de museus, galeries i fires d'art.



Fig. 60 Vista de la piscina intervinguda amb motiu de la mostra *us(2015)*, símbol de la plataforma *SWIMMING POOL*, a Sofia.

⁸⁵ Web oficial de la plataforma *Swimming Pool Projects*, [En línia], disponible en <<http://swimmingpoolprojects.org/about/>> [Consulta: 01/07/2017].

Amb açò, evidentment no volem dir que les directives d'espais expositius institucionalitzats no tinguen mires més enllà d'aquest tipus d'espai neutral. Ja hem citat, per exemple, el projecte *Park View* impulsat des d'una galeria. El següent i últim projecte a què volem fer referència, precisament va formar part de la 9^a Biennial de Berlín del 2016. Es tracta del projecte *BODY HOLES*, el tercer projecte expositiu de la plataforma *New Scenario*, que a diferència de la majoria d'obres presentades a aquesta macro-exposició es trobava exclusivament on-line i només accessible a través de la web de la biennial en l'apartat *#FearOfContent*⁸⁶ i a través de la web de *New Scenario*⁸⁷. Per la naturalesa del treball la veritat és que no hauria tingut cap sentit de cap altra manera.

BODY HOLES, que s'emmarcaria en esta exploració de nous espais per a la presentació de projectes, suggereix una cosa ben simple: imaginar el cos com un museu, identificant les sales o galeries amb els diferents forats del cos (boca, foses nasals, orelles, anus, melic, genitals...). Endinsar-se en aquests espais orgànics tampoc és res radicalment nou, pensem per exemple en la performance dels anys 90 d'Annie Sprinkle *Public Cervix Announcement*. Recolzada sobre una cadira a sobre d'un escenari, amb les cames obertes i un espècul ginecològic en la cavitat vaginal, convidava als membres de l'audiència a pegar-li una ullada amb llanterna en mà. Una declaració d'intencions a favor de la desmitificació dels genitals femenins mostrant a tot aquell que volguera el propi coll uterí.⁸⁸

Però *BODY HOLES*, tot i que segueix amb aquesta idea de normalització i desestigmatització del cos i l'alliberació de qualsevol percepció cultural, política i sexual, utilitza aquestes cavitats corporals com a mer espai d'exhibició d'obres d'art. Això sí, unes obres d'art que podríem dir en miniatura. L'artista Bruno Zhu, per exemple, presenta un text quasi microscopi en l'interior d'una fosa nasal, i un anus alberga l'escultura realitzada per Michele Gabriele amb resina, mosquits i altres insectes. La identitat dels cossos que acullen les obres en les diverses cavitats és anònima. Tot i que des de *New Scenario* des d'un principi tenien clara la importància de la disparitat de cossos perquè l'espectador s'hi sentirà més o menys identificat en l'espai, aquesta no era una qüestió a especificar.

⁸⁶ Web del projecte *Body Holes* a través de la web oficial de la bienal de Berlín IX, [En línia], disponible en <<http://bb9.berlinbiennale.de/body-holes/>> [Consulta: 01/07/2017].

⁸⁷ Web del projecte *Body Holes* a través de la web de la plataforma *New Scenario*, [En línia] <<http://newscenario.net/bodyholes/>> [Consulta: 01/07/2017].

⁸⁸ Informació de la performance en la web oficial de l'artista Annie Sprinkle, [En línia], disponible en <<http://anniesprinkle.org/a-public-cervix-announcement/>> [Consulta: 02/07/2017].



Fig. 62 *Left Nostril* (2016) de Bruno Zhu per a *BODY HOLES*.



Fig. 61 Rachel De Joode per a *BODY HOLES* (2016).

La investigació de la qual parteix el projecte podríem situar-la entorn les obres d'art en relació amb el cos humà, i en concret podria sorgir del següent qüestionament: Què passa si el cos humà, que normalment comparteix l'espai amb les obres d'art, se'n converteix en portador? Què passa o quins canvis perceptius ocorren amb les obres d'art en aquests nous contextos? Uns contextos que presentats únicament mitjançant la macrofotografia digital, arriben a l'internauta d'una manera summament objectiva, evocant la fotografia

d'exposició institucional neutral. En total són 45 artistes a qui New Scenario els proposa participar amb un treball basat en un forat específic del cos, usant-lo tant com a tema com com al mateix lloc de treball. Un treball que es presentarà fotogràficament documentat i al qual li serà difícil defugir d'un cert caire surrealista, ja que, tot i l'evocació neutral de la imatge, és difícil no veure les diferents cavitats com un espai estrany, com un paisatge, una cova o un museu. Igualment, la potencialitat de la imatge i el caràcter polític adherent al propi cos són factors indefugibles amb un pes fonamental.

No hem volgut en cap dels projectes endinsar-nos en les implicacions literàries, psicoanalítiques o filosòfiques. Ens hem volgut basar només en els textos i la documentació a què hem pogut accedir, i com que no hi ha massa que s'endinse en aquestes qüestions, no anem ací a fer interpretacions teòriques-personals d'aquests projectes. No obstant això, és evident que s'hi podrien fer. En el cas de *BODY HOLES*, tindríem que la majoria de les teories libidals de Freud estan centrades al voltant de les cavitats corporals. I, en el text escrit per Jeppe Ugelvig en motiu del projecte, assenyalava totes aquestes cavitats com a llocs complicats d'absorció i excreció de potent significat (el cordó umbilical com a motor de la vida prenatal; la vagina com l'"origen del món psicopolític"; el cul com la zona erògena primària; el penis com l'emblema del falogocentrisme polític;...). Però els artistes sembla que donen més prioritats a altres aspectes: veiem forats interpretats quasi com a coves misterioses, altres com a espais màgics, altres com a material escultòric amb què treballar o altres, simplement, l'han tractat igual que ho farien amb el cub blanc.



Fig. 63 Josephyne Schuster Brandt per a *BODY HOLES* (2016).



Fig. 64 *Tiger* (2016), de Yves Scherer, per a *BODY HOLES*.



Fig. 65 *Eusocial Insect Dance, Poisonous Pollen = Poisonous Honey* (2015), de Carson Fisk-Vittori, per a *BODY HOLES* (2016).



Fig. 66 Ed Fornieles per a *BODY HOLES* (2016).

El projecte/plataforma *New Scenario*, creat per Paul Barsch i Tilman Hornig (de nou la figura de l'artista-curador), és l'únic dels que hem citat que en la seua presentació fa esment directe a l'eixida del *white cube*. Però això no implica que es declaren "anti- cub blanc" ni "anti- galeria", simplement tracten d'examinar les diverses possibilitats alternatives a aquests espais institucionalitzats. Si trobaren cap problema respecte a aquests espais, seria en tot cas amb la pràctica d'exhibició estandarditzada, però en una entrevista on reflexionen sobre aquests aspectes recorden que una galeria no és un espai confinat i que té moltes possibilitats per no elaborar mostres "avorrides".⁸⁹

Quan en la mateixa entrevista se'ls pregunta, tampoc es declaren "anti-taller". Però la naturalesa del seu projecte els permet no dependre de cap espai físic de treball. Per a *New Scenario* els propis ordinadors portàtils són els únics espais estables en la seua producció. Ni necessiten un espai físic, ni tampoc un grup *d'experts* que els complete la seua feina. Actualment, gràcies a unes càmeres de bona qualitat cada cop més assequibles, les millors del Photoshop, la rapidesa

⁸⁹ RAFFERTY, Penny, "NETWORKS // Post-Cube Practice: An Interview with New Scenario", en *Berlin Art Link*, [En línia], disponible en <<http://www.berlinartlink.com/2016/02/29/networks-post-cube-practice-an-interview-with-new-scenario/>> [Consulta: 02/07/2017].

de les xarxes socials en la difusió digital, la facilitat per accedir i mantenir un espai web propi, etc., l'artista-comissari té molta més autonomia que fa 15 anys.

Així doncs, l'especificitat de la seua metodologia projectual no significa que siguem *anti-*res, tan sols evidencia l'afany experimental adaptant-se als mitjans i recursos que tenen a l'abast. Una postura comú de tots els projectes citats en aquest últim punt. Per tant, l'ús de la tecnologia i les xarxes socials ací no tenen per què tenir un pes conceptual (com per exemple tindrien en les obres d'artistes del *post-internet*). El seu ús és purament pragmàtic, atenent únicament a la seua practicitat final: l'exposició. Podríem ací citar com concep l'exposició o projecte expositiu la plataforma *New Scenario* - experiències *on-line* generades per una o més obres d'art específiques, relacionades amb un discurs específic, en un entorn específic i específicament documentades-. Però no ens interessa entrar ja en definicions ni etiquetes de cap tipus perquè, a més de fer referència a les seues creacions pròpies, com ja hem assenyalat en algun punt del treball, aquesta feinada a la fi esdevé més aviat inútil.

Amb tots els casos d'estudi tractats en aquest segon bloc, no hem intentat, doncs, definir res. Però si exemplificar d'alguna manera concreta la hipòtesi estreta de l'observació de l'entorn, per passar d'alguna manera a fonamentarla i generar-hi reflexió. D'aquesta hegemonia del projecte artístic/curatorial, a més de generar-se una possible reflexió entorn de l'augment de les propostes més enllà del cub blanc o de la influència de les xarxes relacionals en les maneres de fer i mostrar avui, s'ha permés profunditzar de manera no tan directa en un qüestionament de base: el qüestionament de l'autonomia de l'obra d'art.

Passem de veure com aquest qüestionament ve fomentat pel sorgiment d'una sèrie d'agents que començaren a donar un nou significat a l'obra d'art, més enllà de la pretensió de l'autor, a veure'l impulsat per les noves contextualitzacions fora de l'àmbit institucional i la relegació, sempre fins a cert punt, de la personalitat del creador o la mateixa peça presentada. Szeemann exemplifica aquest sorgiment de l'agent que resignifica l'obra mitjançant la creació d'un marc projectual. Obrist segueix amb aquesta recontextualització però fora del cub blanc, i, actualment, tots aquests llegats es re-signifiquen a través de les noves eines difusores i propulsores de les xarxes relacionals.

Amb aquesta última puntualització fem referència a la inanitat de supeditar l'art a la cerca de la novetat. No cal fer grans estudis per a arribar a la conclusió d'una actual "tendència" generalitzada a la re-significació de la realitat, de l'existent i

del què ja es té a l'abast, cosa que per descomptat dista molt d'un estancament en les pràctiques artístiques actuals. En tot cas significaria un allunyament de la idea d'avanç de la modernitat, on la cerca de la novetat, de l'estil propi i de la pertinença a un moviment artístic definit i la producció de l'objecte com a resultat últim, autònom, eren les aspiracions a assolir. En aquest sentit, el *white cube* podria significar l'encarnació d'aquests ideals.

Cap a finals dels anys 70 ja es va argumentar sobre la creació d'aquest espai neutral que es concebia d'aquella manera per tal d'aïllar cada obra del seu entorn immediat i de qualsevol cosa que poguera distreure l'experiència de l'espectador amb l'art mateix, que havia de ser avaluat dins de la seua lògica interna i no en relació amb el seu context (cultural, econòmic, polític). Però des d'una perspectiva de gènere i raça, fins i tot l'art abstracte americà o el minimalisme, que repetien el mantra de "el què hi ha és el que hi ha" eren moviments polítics, en el sentit exposat per Chantal Mouffe on tot art, en tant que està lligat a un context determinant i forma part de la dimensió d'antagonisme constituïdora de les societats humanes, és polític.⁹⁰

Així doncs, estiga dins o fora d'aquest espai, l'obra està contaminada pel seu context. I quan diguem context ho fem en tots els múltiples sentits que pugua tindre. Ací, en aquest treball que ja donem per finalitzat, ens hem centrat sobretot en la contextualització projectual. El projecte expositiu/curatorial ha esdevingut ara per ara en el marc contextual de tota obra d'art. I si tenim en compte el pes que s'atorga al contingut conceptual d'aquesta, la preponderància del projecte que és qui acaba donant-li tot aquest contingut, a la fi resulta evident. Evidentment no estem parlant d'una eliminació total de la importància de l'obra per ella mateixa. Actualment l'art funciona amb uns engranatges econòmics que no es poden el·ludir, i aquests funcionen sobretot a base d'un col·leccionisme que generalment compra la individualitat d'una peça concreta. Però l'hegemonia del projecte com a eina d'expressió artística de les propostes més recents de l'art contemporani, es fa cada cop més obvi. Una hegemonia que no implica res més que una situació d'influència summament transcendent sobre d'altres registrada a diversos nivells i àmbits en el món de l'art.

⁹⁰ MOUFFE, Chantal, *On the political: Thinking in action*, Ed. Routledge, Nova York, 2005, [En línia], disponible en <https://books.google.es/books?id=MrufwdOhhaMC&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [Consulta: 15/07/2017].

CONCLUSIÓ

Com la majoria de companys, en finalitzar els estudis, em vaig trobar en una mena d'abisme on no tenia massa clares les meues possibles eixides ni què era el que realment volia fer. Vaig decidir, abans de fer el treball final del màster de producció artística, donar-me un temps per pensar en el meu camí. Però no vaig perdre el temps, vaig estar assistint a cursos de molt diversa índole per obrir el meu camp de visió més enllà de la producció artística, i des de ben prompte la idea de comissariar em va atraure amb més força. Una part important va ser l'inici d'un coneixement més profund de com funcionava l'anomenat "món de l'art", les xarxes de relacions que s'hi estableixen i la impossibilitat de molts companys per entrar en aquells cercles. I molts d'ells tenen i tenien una obra fantàstica però no visibilitzada. De forma personal, vaig tenir la sort de poder conèixer el seu funcionament i avenir-me amb alguns professionals. Prompte vaig tenir l'oportunitat d'ocupar un espai amb un projecte curatorial que tenia al cap. Però finalment, vaig desestimar l'oferta perquè no estava del tot còmoda, em faltava estar segura de quin era el sentit de tot allò. Ara sé, que no haguera estat massa orgullosa de la seua realització.

Per sort, abans de precipitar-me, vaig decidir iniciar aquesta investigació entorn de les pràctiques curatorials contemporànies. I gràcies a tot l'estudiat i descobert, ara puc dir que més que orgullosa em sent feliç. Mirant arrere ara veig que he amplificat els meus coneixements d'una manera molt notable i per fi puc sentir-me segura sobre quins fronts voldria treballar a partir d'ara. Aquest TFM tan sols presenta una part de tot l'investigat. Vaig començar abastant un camp amplíssim què gràcies al meu tutor vaig anar especificant. Mai em va dir de què hauria de tractar el meu treball i va confiar plenament en el meu criteri, però les vegades que em va dir que no, que concretara més van ser bastants. Açò va ser fonamental. Gràcies a especificar per fi un tema que finalment naix més de l'observació del propi entorn i xerrades amb amics que de qualsevol referent teòric-bibliogràfic, he pogut profunditzar en un objecte d'estudi que des del principi vaig veure necessari. Necessari almenys pel que fa als interessos personals propis.

Així doncs, el tema tractat que determina tota la investigació i la hipòtesi ja anunciada en el títol del treball, ha girat entorn de la preponderància de la proposta artística curatorial que relega, fins a cert punt, el protagonisme de la personalitat del creador. Conseqüentment, aquesta especificitat ha esdevingut

en el plantejament d'una hipòtesi concreta: l'hegemonia del projecte artístic/curatorial. Una hipòtesi on els diferents temes vinculats tractats acaben convergint a la fi del treball, on finalment exposem els casos d'estudi. Amb aquesta convergència que s'hi veu en l'estructura, podríem estar parlant d'un raonament deductiu, descendent seguint uns passos lògics, del general al particular. No obstant això, tal com s'argumenta en la introducció del treball, el mètode emprat ha estat l'inductiu: a partir de l'estudi de tres casos particulars (i d'observacions sistemàtiques de la realitat), hem extret una conclusió de caràcter general que descobreix la hipòtesi plantejada.

Així doncs, a partir d'un bagatge propi i una consciència contextual, s'extrau la formulació de la hipòtesi de manera més o menys intuïtiva, almenys en un principi, i es realitza una elecció pragmàtica dels casos d'estudi. Posteriorment és quan es fonamenta tota la investigació de caràcter més general. Aquesta ha estat la metodologia seguida en l'elaboració del contingut i pensem que ha resultat ser un bon mètode per exposar una realitat. El mètode purament deductiu sols dona com a resultat hipòtesis verdaderes o falses. I que una realitat siga verdadera o falsa, pensem que és una qüestió totalment obsoleta i contraproduent en el nostre context. Per contra, l'inductiu pot tindre una millor o pitjor hipòtesi plantejada però no té aquesta intencionalitat de voler esdevenir universal.

Així doncs, pensem que el mètode emprat ha estat l'adequat. Però era fonamental, per una altra banda, una reestructuració dels continguts investigats més lògica per al lector. Hem intentat, doncs, que l'ordre i organització del treball teòric desenvolupat s'exposara de la manera més clarivident i coherent possible, i ho hem fet seguint amb la consecució d'una sèrie de temes de caràcter més general, situant al lector en un context on s'exposaren la naturalesa d'una sèrie de figures i factors, per permetre el millor enteniment de la hipòtesi final i l'estudi dels casos tractats. Pensem que ha estat un encert, d'altra manera les idees podrien haver estat confuses i havera donat per suposat moltes coses que potser s'havien d'assenyalar amb anterioritat.

Definitivament, el balanç de la consecució dels objectius plantejats a l'inici, tots ells assolits, de l'eficàcia de la metodologia emprada i de l'organització estructural resultant, pensem que ha estat positiu. A més a més, aquesta valoració positiva, abastaria també el desenvolupament d'una investigació original i, almenys fins a cert punt, rellevant. Esperem que en algun moment donat pugui ser-li tant o més útil com ho ha estat personalment. D'altra banda, donada la naturalesa del treball, ha estat fonamental una major rigorositat, que

ensem haver seguit, en el maneig de les fonts bibliogràfiques i en l'elecció dels referents que a parer nostre eren més necessaris o almenys més pragmàtics. En conjunt, i valorant també l'experiència que ha suposat la realització d'aquest TFM, podem dir que ens complau haver arribat fins ací, tal com ho hem fet.

Per finalitzar, m'agradaria destacar que Pràctiques curatorials contemporànies: l'hegemonia del projecte com a eina d'expressió artística. Ha suposat el final d'una etapa i l'inici d'una altra. Finalitze els anys transcorreguts a la Facultat de Belles Arts de València, però inicie un conjunt de futurs projectes que esdevenen un punt de partida per a la professionalització. Un d'aquests en particular, naix de la fonamentació del mateix TFM. Actualment, junt amb alguns artistes i amics estem treballant en la creació d'una plataforma majoritàriament on-line per a la realització de projectes curatorials en espais no convencionals de la ciutat de València (per ara). I contribuir així a la seua dinamització en l'àmbit artístic-cultural més enllà de les exposicions estandarditzades de les entitats institucionals i galerístiques. La base teòrica de la qual partim es veu reflectida en aquest TFM presentat. Un treball gràcies al qual, he estat capaç de prendre decisions, desestimar idees, refermar-ne altres i conduir el projecte d'una manera més fàcil i consistent. Hui per fi, puc sentir-me satisfeta, però més que del treball en si, de tot allò que m'ha aportat finalment i que en el seu origen tampoc buscava.

ÍNDIX DE FIGURES

- Fig. 67** Imatge realitzada pel psicòleg experimental Karl M. Dallenbach. p. 15
- Fig. 68** Última vinyeta de la tira *How to view high (abstract) art*. (Ad Reinhardt). Per a una vista ampliada de la tira completa accedir al següent enllaç: <http://lightinghomes.net/id/3693976/ab-ex-final-studyblue.asp> p. 17
- Fig. 69** Il·lustració de Lynda Barry, realitzada el maig del 2016. p. 18
- Fig. 70** Vinyeta-crítica en motiu de la mostra *Armory Show* el 1913 p. 25
- Fig. 71** Vistes de l'exposició *Raid the Icebox* (1969). p. 26
- Fig. 72** Vistes de l'exposició *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* (1966), organitzada per Kynaston McShine al *Jewish Museum* de Nova York. p. 27
- Fig. 73** *Büro für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung* de Joseph Beuys en *Documenta V*, el 1972. Crea un espai de discussió amb el públic i exposa els principis i idees en una conversa de 100 dies. p. 28
- Fig. 74** Vista de la intervenció de Joseph Kosuth en el marc del projecte *Chambres d'Amis*, a Gant, el 1986. p. 29
- Fig. 75** Vistes i obres instal·latives presenta a la *documenta X* (Mike Kelley & Tony Oursler, Franz West, Tunga...) p. 30
- Fig. 76** Imatges d'arxiu de la *Documenta IX*, 1991. Obres de Bruce Nauman, Tadashi Kawamata, Jonathan Borofsky i Cildo Meireles. p. 36
- Fig. 77** Obres presents en la *Whitney Biennial* (1993), Janine Antoni, Pepón Osorio i Renée Green p. 41
- Fig. 78** Vista de l'exposició *Raid the icebox*, comisariada per Andy Warhol el 1969, al *Museum of Art del Rhode Island School of Design (RISD)*. p. 43
- Fig. 79** Vista de l'exposició *Raid the icebox*, comisariada per Andy Warhol el 1969, al *Museum of Art del Rhode Island School of Design (RISD)*. p. 44
- Fig. 80** Vistes de l'exposició *Raid the icebox*, comisariada per Andy Warhol el 1969, al *Museum of Art del Rhode Island School of Design (RISD)*. p. 45
- Fig. 81** Vista de l'exposició *Realismo* de David Bestué, a La Capella, 25/05-29/06/2016 (Barcelona) p. 46
- Fig. 82** Vista de l'exposició *Realismo* de David Bestué, a La Capella, p. 47

25/05-29/06/2016 (Barcelona)

Fig. 83 Vista de l'exposició Realismo de David Bestué, a La Capella, 25/05-29/06/2016 (Barcelona) p. 47

Fig. 84 Vista de l'exposició Duty-Free Art, d'Hito Steyerl, al Museu Reina Sofia 11/11/2015-21/03/2016 (Madrid). p. 48

Fig. 85 Vista de l'exposició de Harum Faroki, *Empatia*, a la Fundació Tapies 02/06-16/10/2016 (Barcelona). p. 49

Fig. 86 Captures recollides al blog *Curating in the Expanded Field*, en curatingintheexpandedfield.tumblr.com p. 54

Fig. 87 Dues vistes de l'exposició *Sturtevant: Double Trouble* celebrada al MoMA de Nova York. 09/11/2014 – 22/02/2015 p. 56

Fig. 88 Estudi de Harald Szeemann en la seua *Fabbrica* a Maggia, Suïssa. Photo: © 2011 J. Paul Trust. p. 59

Fig. 89 Vista del *Kunsthalle Bern* amb l'obra de Christo i Jeanne-Claude, *Kunsthalle Berne - Packed* (1968). p. 60

Fig. 90 Vista de l'exposició *Live In Your Head. When Attitudes Become Form* (1969), de Harald Szeemann. Amb obres de Mario Merz, Robert Morris, Barry Flanagan i Bruce Nauman. p. 61

Fig. 91 La intervenció de Daniel Buren davant del *Kunsthalle Bern*, a Suïssa, amb motiu de l'exposició *When Attitudes Become Form*, 1969. p. 62

Fig. 92 Vista de l'exposició *When Attitudes Become Form*. Amb obres de Giovanni Anselmo i Mario Merz *Kunsthalle Bern*, 1969. p. 63

Fig. 93 Giovanni Anselmo treballant en l'obra *Untitled* (1969), ja inaugurada l'exposició, junt amb obres de Richard Artschwager i Gary B. Kuehn. p. 64

Fig. 94 Vista de l'exposició *Live In Your Head. When Attitudes Become Form* (1969), de Harald Szeemann. Amb obres de Bill Bollinger, Eva Hesse, Gary B. Kuehn, Reiner Ruthenbeck, Richard Tuttle, Alan Saret i Keith Sonnier. p. 65

Fig. 95 Michael Heizer i Harald Szeemann observant l'obra de Heizer *Bern Depression for a* del *Kunsthalle Bern*, el 1969. p. 66

Fig. 96 Una espectadora enfront d'obres de l'artista Claes Oldenburg, en *Live In Your Head. When Attitudes Become Form* (1969). p. 66

Fig. 97 Lawrence Weiner creant 36 "x 36", en *When Attitudes Become Form*, en *Kunsthalle Bern* (1969). p. 67

Fig. 98 Keith Sonnier treballant en *Flock Pulled*, junt amb obres de p. 67

- Alan Sarret i Gary B. Kuehn en *When Attitudes Become Form*, en *Kunsthalle Bern* (1969).
- Fig. 99** Vista de l'exposició *When Attitudes Become Form*. D'esquerra a dreta obres de Neil Jenny i Sarkis a *Kunsthalle Bern*, el 1969. p. 68
- Fig. 100** Joseph Beuys treballant en *Fettecke [Fat Corner]*, dins de *When Attitudes Become Form* (1969). p. 69
- Fig. 101** La instal·lació de les obres de Richard Serra, aquesta vegada, a *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*. p. 70
- Fig. 102** Vista de les obres instal·lades *Shovel Plate Prop, Close Pin Prop, Sign Board Prop*, de Richard Serra, a *Kunsthalle Bern*, el 1969. p. 70
- Fig. 103** Vista de la reconstrucció duta a terme per Peter Bissegger (encarregada per Szeemann) de l'obra *Merzbau* de Kurt Schwitters, destruïda durant la segona guerra mundial. L'obra va ser presentada en l'exposició *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, comissariada per Szeemann en la *Kunsthaus* de Zuric el 1983. p. 73
- Fig. 104** Obra de Peter Fischli & David Weiss en l'exposició en la cuina de Hans Ulrich Obrist, el 1991. p. 74
- Fig. 105** Vista de l'habitació d'hotel on es celebrà la mostra *Hotel Carlton Palace. Chambre 763*, el 1993. p. 76
- Fig. 106** Vista de les pàgines 8 i 9 del catàleg *Hotel Carlton Palace. Chambre 763*. p. 77
- Fig. 107** *Hotel Carlton Palace, Chambre 763*, editat per Hans Ulrich Obrist, el 1993. Diversos artistes. p. 78
- Fig. 108** Vista de les pàgines 12 i 13 del catàleg *Hotel Carlton Palace. Chambre 763*. p. 80
- Fig. 109** Vista de les pàgines 18 i 19 del catàleg *Hotel Carlton Palace. Chambre 763*. p. 81
- Fig. 110** Vista de les pàgines 24 i 25 del catàleg *Hotel Carlton Palace. Chambre 763*. p. 81
- Fig. 111** Vista de les pàgines 46 i 47 del catàleg *Hotel Carlton Palace. Chambre 763*. p. 82
- Fig. 112** Vista de les pàgines 52 i 53 del catàleg *Hotel Carlton Palace. Chambre 763*. p. 82
- Fig. 113** Obra d'Aurora Sander en *Dog. Piss. Protection. Boards*. p. 85
- Fig. 114** Obra d'Aurora Sander en *Dog. Piss. Protection. Boards*. p. 86
- Fig. 49** Obra de Daniel Stempfner en *Dog. Piss. Protection. Boards*. p. 86
- Fig. 50** Obra d'Elena Radice en *Dog. Piss. Protection. Boards*. p. 86

Fig. 115 Obra d'Elena Radice en <i>Dog. Piss. Protection. Boards.</i>	p. 87
Fig. 116 Vista de l'exposició <i>AFA 2</i> amb l'obra de Rolf Nowotny.	p. 88
Fig. 117 Vista de l'exposició <i>AFA 2</i> amb l'obra de Spencer Longo.	p. 89
Fig. 118 Vista de l'exposició <i>AFA 2</i> amb l'obra de Liz Craft.	p. 89
Fig. 119 Vista de la mostra <i>AFA 2 (2)</i> a Marsella.	p. 90
Fig. 120 Vista del projecte <i>Miranda</i> amb l'obra <i>Xyderiv (Go Flex)</i> , del 2017, de Monia Ben Hamouda.	p. 92
Fig. 121 <i>Survive, Adapt and Protect (Just Breath)</i> , del 2017, de Monia Ben Hamouda.	p. 93
Fig. 122 Obra d'Antoine Catala en el projecte <i>Park View</i> (2016).	p. 94
Fig. 123 Obres de Tore Wallert & Aleksander Hardashnakov i Eric Bell & Kristoffer Frick en el projecte <i>Park View</i> (2016).	p. 94
Fig. 124 Vista de la piscina intervinguda amb motiu de la mostra <i>us</i> (2015), símbol de la plataforma <i>SWIMMING POOL</i> , a Sofia.	p. 95
Fig. 125 <i>Left Nostril</i> (2016) de Bruno Zhu per a <i>BODY HOLES</i> .	p. 97
Fig. 126 Rachel De Joode per a <i>BODY HOLES</i> (2016).	p. 97
Fig. 127 Josephyne Schuster Brandt per a <i>BODY HOLES</i> (2016).	p. 98
Fig. 128 <i>Tiger</i> (2016), de Yves Scherer, per a <i>BODY HOLES</i> .	p. 99
Fig. 129 <i>Eusocial Insect Dance, Poisonous Pollen = Poisonous Honey</i> (2015), de Carson Fisk-Vittori, per a <i>BODY HOLES</i> (2016).	p. 99
Fig. 130 Ed Fornieles per a <i>BODY HOLES</i> (2016).	p. 100

BIBLIOGRAFIA

Monografies

ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Madrid, Ed. Akal, 2004.

BREA, Jose Luis, *Prácticas artísticas e internet en las redes sociales*, Ed. Akal, Madrid, 2012.

COSSÍO, Silvia, ALONSO, Ikella, RICO, Juan Carlos (eds.), *La exposición de obras de arte: Reflexiones de una historiadora, un artista y un arquitecto*, Ed. Sílex, Madrid, 2009.

GOMPERTZ, Will, *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, Ed. Santillana, Madrid, 2013.

GREENBERG, Robert, *et. al., Thinking about exhibitions*, Ed. Routledge, Londres, 1996.

GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, Ed. del Serbal, Barcelona, 1997.

GUASCH, Anna Maria, *La Crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Ed. Serbal, Barcelona, 2003.

GUASCH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural.*, Ed. Alianza, Madrid, 2005.

GUASCH, Anna María, *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento (2000-2007)*, Ed. Cendeac, Murcia, 2006.

HOFFMANN, Jens, *Curating from A to Z*, Ed. JRP-Ringier, Zurich, 2015.

LARRAÑAGA, Josu, *Instalaciones*, Ed. Perea, Donostia, 2001.

MANEN, Martí, *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*, Ed. Consonni, Bilbao, 2012.

MARTÍN PRADA, Juan, *La apropiación Posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Ed. Fundamentos, Madrid, 2001.

MARTÍN PRADA, Juan, *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*, Ed. Sendemà, Valencia, 2012.

MILLIARD, Caroline, NIEMOJEWSKI, Rafael, *et. al., The New Curator*, Ed. Laurence King Publishing Ltd, London, 2016.

MOUFFE, Chantal, *On the political: Thinking in action*, Ed. Routledge, Nova York, 2005.

NORMAN, Jane, *How to Look at Art*, Nova York, Ed. Metropolitan Museum of Art Publications, 1970.

OBRIST, Hans Ulrich, *Breve historia del comisariado*, Madrid, Ed. Exit, 2010.

PÉREZ, Paco, *La insurrección expositiva. Cuando el montaje de la exposición es creativo y divertido. Cuando la exposición se convierte en una herramienta subversiva*, Ed. Trea, Gijón, 2007.

WARHOL, Andy, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1998.

WILDE, Oscar, *El crítico como artista*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1968, p.63.

Part d'una monografia

BARTHES, Roland. "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994.

BAUMAN, Zygmunt, "On Art, Death and Postmodernity – And what they do to each other" en HANNULA, Mika (ed.) *Stopping the Process: Contemporary Views on Art and Exhibitions*, Ed. NIFCA, Helsinki, 1998.

DANTO, Arthur. C., "The Artworld", en *The Journal of Philosophy*, Nova York 15/10/1964, vol. 61.

GABRIEL, Barbara, "Writing against the Ruins: Towards a Postmodern Ethic of Memory", en GABRIEL, Barbara, ILCAN, Suzan (eds.), *Postmodernism and the Ethical Subject*, Ed. McGill-Queen's Press (MQUP), Montreal, 2004.

GIACCONI, "Ricardo, Another Form of Intimacy. Hans Ulrich Obrist (curator) in conversation with Riccardo Giacconi", en *FURNITURE MUSIC*, Ed. issue (digital), 2009.

RICHTER, Dorothee, "Curating Degree Zero" en DRABBLE, Barnaby, RICHTER, Dorothee (eds.) *Curating Degree Zero, An International Curating Symposium*, Ed. Verlag für moderne Kunst, Nuremberg, 1999.

SCHADE, Sigrid, "Preface" en DRABBLE, Barnaby, RICHTER, Dorothee (eds.) *Curating Degree Zero, An International Curating Symposium*, Ed. Verlag für moderne Kunst, Nuremberg, 1999.

ZOLA, Émile, "Le public", en *Édouard Manet, étude biographique et critique*. Paris, Ed.G. Charpentier et E. Fasquelle, 1893.

Publicacions en webs i revistes especialitzades

ALTSHULER, Bruce, "The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century", en *Art Journal*, Nova York 1996, vol. 55.

ALVESALO, Tiina, "A radical redux", en *Public Action*, Helsinki 2013, vol. 3.

CASTRO, Sixto J., "George Dickie, la teoría institucional y las instituciones artísticas." en *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*. Valladolid 2013, vol.12.

DAVIDTS, Wouter, "Hysteria Station. Hans Ulrich Obrist, the curator as networker", en *Kunstenpunt / Flanders Arts Institute*.

DE LA TORRE, Ivan, "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*, Málaga 2014, vol. 4.

DICKIE, George, "Defining Art", en *The American Philosophical Quarterly*, St. Louis 1969, vol. 6.

DICKIE, George, "Art: Function or Procedure: Nature or Culture?" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Hoboken 1997, vol. 55.

DUCHAMP, Marcel, "A propose of "Radymades", en *Art and Artists*, Juliol 1966, vol. 1, nº 4.

FOCUS, "Art in unusual places: The eye-catching exhibits happening outside the white cube", en *AQNB*, 2017.

HUBERMAN, Anthony, "Andy Warhol, Raid the Icebox I, with Andy Warhol, 1969", en *The Artist as Curator*, 2003, vol. 7.

IREGUI, Jaime, "Dentro y fuera del cubo blanco", en *[esfera pública]*, 2006.

MINGUET I BATLLORI, Joan M., "De la crítica de arte a la práctica curatorial: algunas reflexiones" En *Disturbis*, Barcelona 2010, vol.8.

PHILLIPS, Glenn, REED, Marcia, "Preserving the Legacy of Harald Szeemann", en *The iris*, 2011.

RAFFERTY, Penny, "NETWORKS // Post-Cube Practice: An Interview with New Scenario", en *Berlin Art Lik*, 2016.

Articles

ART REVIEW, "2016 Power 100. This year's most influential people in the contemporary artworld" en *ArtReview*, [En línea] 2016.

BORJA-VILLEL, Manuel, "La última Documenta del siglo XX", en *El Cultural*, [En línea] 30/07/2010.

ELLIS-PETERSEN, Hannah, "Hans-Ulrich Obrist tops list of art world's most powerful", en *The Guardian*, [En línea] 20/10/2016.

FERNÁNDEZ, Milena, "Harald Szeemann: el comisario artístico como estrella de rock", en *El País*, [En línea] 17/11/2011.

GRAELL, Vanessa, “Metáforas de puentes y hormigón”, en *El Mundo*, [En línia] 16/07/2015.

[1] KIMMELMAN, Michael, “ART VIEW; At the Whitney, Sound, Fury and Little Else”, en *The New York Times*, [En línia] 25/04/1993.

MAX, D. T., “The Art of Conversation”, en *The New Yorker*, [En línia] 08/12/2014.

MUFSON, Beckett, “How to Look at Art Like Jerry Saltz”, en *Creator VICE*, [En línia] 11/12/2015, disponible en <https://creators.vice.com/en_us/article/how-to-look-at-art-like-jerry-saltz> [Consulta: 15/04/2017].

REVERIE, Eloisa, “pane project è cibo per la mente”, en *i-d VICE*, [En línia] 02/02/2016.

ROSENBLOOM, Stephanie, “The Art of Slowing Down in a Museum”, en *The New York Times*, [En línia] 09/10/2014.

Conferències

DIAS, Martim, *El comisariado como cuestionamiento. La construcción de una identidad desde la práctica curatorial*, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València, 21 d'abril de 2016.

Videos

BARBOSA, Hugo, vídeo realitzat per a la web de La Capella BCN, en motiu de l'exposició *Realismo* de David Bestué, [En línia].

CASTRO, Fernando, *La tematización curatorial | Redes para el arrastre*, [En línia] 21/03/2016.

Obra i projectes, i parts de projectes on-line

Web del projecte *Body Holes* a través de la web oficial de la bienal de Berlín IX, [En línia].

Web del projecte *Body Holes* a través de la web de la plataforma *New Scenario*, [En línia].

BUREN, Daniel, “Where are the Artists?” en HOFFMANN, Jens (ed.), *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, [En línia] 09/04/2004.

MILLER, John, “Arbeit Macht Spass?” en HOFFMANN, Jens (ed.), *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, [En línia] 09/04/2004.

Manual de estilo del arte contemporaneo (2005), [En línia].

Catàlegs

Catàleg de l'exposició "Sturtevant. Double Trouble", en el *MoMA* [En línia].

Selecció de webs consultades

Web oficial de *Artist Space*, [En línia], disponible en
<<http://artistsspace.org/exhibitions/hito-steyerl>>

Web oficial de l'artista Annie Sprinkle, [En línia], disponible en
<<http://anniesprinkle.org/a-public-cervix-announcement/>>

Blog "Curating in the Expanded Field", en *tumblr.com*, [En línia], disponible en
<<http://curatingintheexpandedfield.tumblr.com/>>

Web oficial del *Getty Research Institute*, [En línia], disponible en
<http://www.getty.edu/research/special_collections/notable/szeemann.html>

Web oficial de *CCA Wattis Institute for Contemporary Arts*, [En línia], disponible en
<<http://archive.wattis.org/exhibitions/when-attitudes-became-form-become-attitudes>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=3JwXvOrxK5o>>

Web oficial de la *Documenta X*, [En línia], disponible en
<https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_x>

Web oficial de la plataforma editorial i curatorial *e-flux*, [En línia], disponible en
<<http://www.e-flux.com/>>

Web oficial del festival d'art urbà *PROJECT SPACE FESTIVAL*, [En línia], disponible en
<<http://www.projectspacefestival-berlin.com/portfolio/frankfurt-am-main-event-en2016/>>

Web oficial de la *Fondazione Prada*, [En línia], disponible en
<<http://www.fondazioneprada.org/visit/visit-venezia/>> [Consulta: 20/06/2017].

Web oficial de la Fundació Tàpies, [En línia], disponible en
<<https://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article8462>>

Web oficial de la galeria d'art a Berlín *Frankfurt-am*, impulsora del projecte *Park View*, [En línia], disponible en
<<http://www.frankfurt-am.com/park-view/>>

Web oficial de l'editorial propia de la galeria David Zwirner, [En línia], disponible en
<<https://davidzwirnerbooks.com/product/ad-reinhardt-how-to-look-art-comics>>

Web oficial de la *gb agency*, [En línia], disponible en
<<http://www.gbagency.fr/>>

Web oficial de la plataforma *I: project space*, [En línia], disponible en
<<http://yi-projectspace.org/>>

Web oficial de l'IVAM, [En línea], disponible en
<<https://www.ivam.es/exposiciones/harun-farocki-lo-que-esta-en-juego/>>

Web oficial del *Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia*, [En línea], disponible en <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hito-steyerl>>

Web oficial de la plataforma curatorial *New Scenario*, [En línea], disponible en <<http://newsenario.net/>>

Web oficial de *o-fluxo*, [En línea], disponible en <<http://www.ofluxo.net/dog-piss-protection-boards/>>

Web de la plataforma *PANE Projects* [En línea], disponible en <<http://www.paneproject.com/about>>

Web oficial de *Staatliche Kunsthalle Baden-Baden*, [En línea], disponible en <<http://www.kunsthalle-baden-baden.de/en/room-service-2/>>

Web de la plataforma *Swimming Pool Projects*, [En línea], disponible en <<http://swimmingpoolprojects.org/about/>>

Web oficial de *The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (MOCA)*, [En línea], disponible en <<https://www.moca.org/exhibition/hito-steyerl-factory-of-the-sun>>

Web oficial de *63rd-77th steps*, [En línea], disponible en <<http://www.63rd77thsteps.com/>>