

INVESTIGACIÓN

Confluencias entre lo intangible, lo curatorial y lo artístico en las prácticas sin objeto contemporáneas

Convergences among the Intangible, the Artistic and the Curatorial in Contemporary Non-Object-Based Practices

Javier Rodríguez Casado

Recibido: septiembre 2018

Aprobado: diciembre 2018

Resumen

Este texto propone que los modos de hacer vinculados a lo intangible tuvieron un importante papel en la consolidación del comisariado contemporáneo y en el asentamiento de la figura del comisario-artista. Pueden encontrarse expresiones de ello en el giro performativo que en los últimos años ha experimentado la exhibición, el cual ha propiciado la aparición de propuestas como *Una exposición coreografiada* de Mathieu Copeland que aquí se toma como ejemplo ya que en ella pueden apreciarse numerosas conexiones entre lo intangible, lo curatorial y lo artístico. Tanto en esta muestra como en la publicación derivada de ella se identifican muchas de las reflexiones señaladas por Beti Žerovc en su extenso análisis a propósito del comisariado. Ambos libros, junto a lo apuntado por Boris Groys acerca de la autoría de las exposiciones y fragmentos extraídos de mi tesis doctoral, centrada en la búsqueda de la mínima expresión artística en las prácticas sin objeto y sin documentación, constituyen las principales referencias empleadas en la elaboración de este artículo.

Palabras clave: Comisariado, Intangible, Arte contemporáneo, Gesto.

Abstract

This text posits that the ways of doing linked to the intangible had an important role in the consolidation of contemporary curatorship and in the establishment of the figure of the curator-as-artist. Expressions of it can be found in the performative shift undergone by the exhibition in recent years, which has led to the emergence of proposals such as *A Choreographed Exhibition* by Mathieu Copeland. This show is taken here as an example since, in it, numerous connections among the intangible, the curatorial and the artistic are manifest. Also, both in this exhibition and the publication derived from it, many of the reflections pointed out by Beti Žerovc in her extensive analysis on contemporary curatorship are identified. These two books, along with Boris Groys' reflection on exhibition authorship, and extracts from my doctoral thesis, which focused on the search of the minimum artistic gesture in non-object-based and undocumented practices, are the main references used in the preparation of this article.

Key Words: Curating, Intangible, Contemporary Art, Gesture.

Cómo citar: Rodríguez Casado, J. (2018). Confluencias entre lo intangible, lo curatorial y lo artístico en las prácticas sin objeto contemporáneas. *Sin Objeto*, 01, 109-123.

Doi: http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2018.01.07



El comisario de arte, por regla general, tiene formación como experto en objetos artísticos [...] cuando el comisario comenzó a tratar con objetos no artísticos se produjo un cambio muy importante, especialmente porque esta posibilidad había pertenecido únicamente al artista —y eso ni siquiera había sido así durante mucho tiempo; tan solo unas pocas décadas—.

Harald Szeeman (1)

1. Comisariar sin objetos

La afirmación defendida por numerosas posturas artísticas de que una obra de arte existe con independencia de que sea vista o expuesta —es decir, por el mero hecho de haber sido realizada— (2) no es incompatible con la de que el acto de exhibir supone una consolidación de lo artístico. En ese acto es donde lo hecho se manifiesta con una clara voluntad de ser visto y donde se presenta en unas condiciones determinadas (en un espacio y con una duración, entre otras). Al igual que la obra de arte a lo largo del siglo XX fue despojándose de sus cualidades concretas y ya no estriba necesariamente su presencia o formalización en objetos al uso, la exhibición, en sintonía con estos cambios, ha pasado a cobrar formas muy diversas y a acercar su configuración a la de este tipo de propuestas artísticas, convirtiéndose en un ente procesual, inespecífico e informe, y haciendo que figuras como las del artista y el comisario, y sus respectivas prácticas, se aproximen y entrelacen en aspectos cruciales.

Uno de los primeros a observar es el que atañe a la idea de «inmaterial», un concepto clave para comprender una parte de los modos de hacer artísticos del siglo pasado, que despliega una nada desdeñable amplitud semántica y que ha experimentado un uso cada vez más extendido y variopinto en este ámbito (Figura 1):



Figura 1. Principales usos del término “inmaterial”. Elaboración propia (3).

La fascinación por lo inmaterial ha hecho que este término ocupe un lugar destacado en la mayoría de las esferas. Su presencia no solo ha modificado la percepción de lo real sino que ha introducido otros modos de relación con ello (4). Cuando se trata de situar lo inmaterial en un contexto expositivo —o de generar un contexto expositivo a partir de lo inmaterial—, conviene concretar primero a qué se refiere «inmaterial» cuando ello va a ser el objeto del comisariado, y después revisar en qué medida y de qué maneras afecta tanto a esta tarea como a la figura del comisario. Para empezar, es clave tener en cuenta que lo inmaterial no es en absoluto algo opuesto a lo material sino que ambos mantienen una relación imprescindible, pues están inevitablemente ligados: no es posible tener una experiencia de lo intangible sin un soporte o elemento material que lo haga perceptible (Bochner, 1970), aunque sea momentáneamente, como se comprueba en la efectucción de un gesto o en la activación de la oralidad —dos posibles formas de vehicular lo artístico—, al igual que en acciones más internas como pueden ser desear o imaginar (Barad, 2012, p. 13). Comisariar lo inmaterial, por lo tanto, implica buscar formas de articular y presentar adecuadamente esas corporeizaciones de lo intangible, atendiendo a variables como lo temporal, lo relacional —esto es, lo social, lo contextual, lo comunicativo o lo informacional— y lo performativo dentro de unas condiciones espaciales determinadas. Se trata de desvelar otras dimensiones o potencialidades a través de narrativas y de mecanismos diferentes de los empleados en la disposición de objetos estáticos. La exposición se convierte así en un entorno canalizador de actividad performativa, porque lo inmaterial, en gran medida, tiene que ver con la energía. De ahí que una exposición pueda ser entendida como un momento de intensificación (Huyghe, citado en Copeland, 2017, p. 215) o, dicho de otro modo, como un acontecimiento en sí mismo: orgánico, dinámico y, en ciertos aspectos, irrepetible (5). Con estos condicionantes, uno de los cometidos del comisariado es ayudar a rematerializar la energía latente de las propuestas intangibles mientras la exposición se encuentra activa o cada vez que la exposición se realiza. Habida cuenta de que los elementos temporal y performativo cobran un especial protagonismo en estos casos, la coreografía se ha revelado como uno de los recursos más efectivos para acometer proyectos curatoriales de este tipo.

Esta deriva no es casual: así como desde las primeras décadas del siglo XX un gran número de artistas encontraron en la performatividad una vía fértil para el desarrollo de sus propuestas, en la actualidad el giro performativo se ha acentuado con los cada vez más habituales trasvases disciplinares con ámbitos como el de la danza o las artes escénicas. Hoy en día muchos comisarios y artistas se relacionan muy de cerca con estas artes o poseen formación en ellas, lo cual ha abierto nuevos caminos dentro de las instituciones artísticas, dando lugar a nomenclaturas comunes como la de «artes en vivo» (*live arts*) en los años ochenta y propiciando nuevos espacios de discusión teórica.

La década de los noventa fue un momento de cambios a destacar en este sentido.

Por un lado, se concedió un particular protagonismo a todo lo relacionado con el archivo —con una atención especialmente dirigida a las posibilidades ofrecidas por el mundo digital— y, por otro, se produjo la aparición de un novedoso modelo estético enunciado por Nicolas Bourriaud a mediados de la década. La parte del arte de los noventa a la que este hace referencia se caracteriza por tomar «como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social», resultando en «una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central [...] la elaboración colectiva del sentido» (Bourriaud, 1998 [2008], pp. 13-14). Esta estética, a la que denomina relacional, se encuentra próxima a actitudes reconocibles en experiencias previas como los *happenings* y las *performances*, las actividades del entorno de Fluxus o las situaciones construidas de la Internacional Situacionista; comportamientos que toman como base ideas como las de colectividad, participación, interlocución, negociación o red, y que en estas prácticas cobran forma a través de reuniones, encuentros, fiestas, contratos o colaboraciones: situaciones informales e informes, sin final o de final abierto. De este modo, el llamado arte relacional recupera, sobre todo, la importancia concedida al proceso por encima del resultado —la obra de arte como *work-in-progress*— y, hasta cierto punto, la voluntad de alejamiento del objeto artístico.

La tendencia relacional tuvo entre sus efectos la revalorización de la experiencia directa; una circunstancia que no solo se dio en el mundo del arte, pues casi al mismo tiempo iba adquiriendo peso lo que B. Joseph Pine II y James H. Gilmore (1998; 1999) señalaron como la «economía de la experiencia», en cuyo planteamiento las vivencias se sitúan en la cúspide de la escala del valor añadido —por encima del intercambio de servicios, la producción de bienes y la extracción de materia—. En resumen: un contexto idóneo para lo efímero y lo participativo que, tras el cambio de siglo, experimentó una significativa expansión bajo múltiples formas. A consecuencia de esto, la figura del artista adquirió nuevas competencias como propiciador de acontecimientos, un papel que se ha asociado a menudo con el de un director teatral o de orquesta por su capacidad para vertebrar propuestas involucrando a diversos medios y agentes, y generando «una clara intersección entre el medio artístico y otros círculos o comunidades» (Peran, 2001, p. 119).

Este giro también afectó inevitablemente a la figura del comisario que, durante la década de los noventa, la última de un siglo caracterizado por una gran fe en el arte y en sus dimensiones positivas, se consolidó y profesionalizó en parte como resultado de este largo período de entusiasmo (Žerovc, 2015, p. 7). A partir de este momento, y en sintonía con los nuevos modos de hacer, el comisario pasa a ser un colaborador necesario en los procesos artísticos y su papel también puede ser identificado como análogo al de un director de teatro o de orquesta a la hora de plantear propuestas expositivas. Este es uno de los puntos en los que puede apreciarse con claridad la estrecha interrelación entre las prácticas curatorial y artística, que en no pocas ocasiones —especialmente a la hora de tratar con lo intangible— se cruzan hasta la indistinción.

2. Intersecciones entre lo curatorial y lo artístico

Desde mediados del siglo XX, el paso de la obra-objeto a la obra-acontecimiento —en especial cuando esta se compone únicamente de elementos intangibles como, por ejemplo, gestos— introdujo nuevas necesidades que posteriormente se tradujeron en nuevos retos al comisariado y a las instituciones. ¿Qué ocurre cuando una artista está íntimamente conectada con la manifestación de la obra si esta reside —inicialmente, aunque sea de forma momentánea— dentro de su cuerpo? (Janewski, citado en Lemon, 2016, p. 217) ¿Cómo realizar una exposición de un acontecimiento? ¿Cómo trasladar lo intangible a un espacio delimitado?

Diversas aproximaciones a estos desafíos han cobrado múltiples formas con la intención de incluir otras manifestaciones y abarcar diferentes aspectos de lo intangible más difíciles de lograr mediante una exposición al uso. Una de estas iniciativas es la agencia neerlandesa If I Can't Dance, I Don't Want to Be Part Of Your Revolution, fundada en 2005 por las comisarias Frédérique Bergholtz, Tanja Elstgeest y Annie Fletcher con un enfoque orientado a la producción artística y al desarrollo de programas temáticos que exploran la performatividad en las múltiples expresiones del arte contemporáneo. Para la cuarta edición de su programa «Performance in Residence», invitaron a la oficina de arte y conocimiento bilbaína Bulegoa z/b a desarrollar un proyecto de investigación sobre la obra de Isidoro Valcárcel Medina que, mediante una metodología de colaboración, cobró forma a través de conferencias, talleres, *performances* y la publicación de un libro, actividades con las que Valcárcel Medina reafirmó su postura ante la práctica del arte de acción al cambiar la palabra «residencia» por «resistencia».

Por su parte, Bulegoa z/b inició su actividad en 2010 impulsada por Beatriz Cavia, Miren Jaio, Isabel de Naverán y Leire Vergara con el objetivo de alimentar la investigación, el debate y la reflexión en torno a la performatividad, el cuerpo y las estrategias de archivo, entre otras líneas de interés; labor que desempeñan mediante proyectos en colaboración con otros agentes e instituciones.

En el entorno institucional pueden apreciarse síntomas del giro performativo —en especial a partir del camino promovido por Tino Sehgal o Xavier Le Roy— en los casos del Musée de la Danse de Rennes, el Centro Párraga de Murcia o el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) en Móstoles. Este último se ha ocupado de los asuntos de la performatividad desde exposiciones como *Elements of Vogue: un caso de estudio de performance radical* (2018, comisariada por Sabel Gabaldón y Manuel Segade), *Per/form: cómo hacer cosas con [sin] palabras* (comisariada por Chantal Pontbriand en 2014) o *La réplica infiel* (comisariada en 2016 por Nuria Enguita Mayo y Nacho París). Las dos últimas incorporaron en su desarrollo los llamados «días de intensidad», en los cuales se sucedían actividades programadas tales como conferencias o acciones artísticas en diferentes lugares del centro. En 2013, el CA2M y La Casa Encendida lanzaron un programa conjunto de residencias artísticas cuyo trabajo toma forma a través de la danza y el cuerpo, con el fin

de que dispusieran de espacios en ambas instituciones para investigar y exhibir sus propuestas. Asimismo, en 2015, el Museo Serralves de Oporto emprendió un evento anual llamado *The Museum as Performance*, comisariado por Cristina Grande, Ricardo Nicolau y Pedro Rocha. Estas iniciativas son un reflejo de la pujante presencia de la danza —y, en general, de las artes en vivo— en el museo, analizada por autores como Johannes Birringer (2011) o Claire Bishop (2014).

Igualmente sintomática de esta tendencia es la exposición *An Imagined Museum* (2015-2017), una propuesta en colaboración entre la Tate Liverpool, el Centre Georges Pompidou y el Museum für Moderne Kunst de Frankfurt am Main, que toma como punto de partida un futuro distópico en el que las obras de arte en estos museos están a punto de desaparecer para siempre en 2052. Ante tal pronóstico, los visitantes son invitados a memorizar estas obras para evitar su completa pérdida y a ocupar su lugar en el espacio donde estaban expuestas para reproducirlas y reinterpretarlas mediante acciones corporales. La muestra se complementó con numerosas actividades públicas, como talleres formativos, conciertos, espacios de intercambio en la Red y una publicación de Dora García titulada *The Mnemosyne Revolution*. La sustitución de obras por cuerpos se había dado previamente en las piezas *Gallery Space Recall* (2006) de Simon Pope, en las cuales se invitaba a los visitantes a describir exposiciones de memoria mediante palabras o gestos, como si estuvieran recorriéndolas; o en *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* (2013), que Alexandra Pirici y Manuel Pelmuş desarrollaron en el Pabellón de Rumanía: una selección de piezas, momentos o situaciones presentadas o acontecidas en la Bienal desde su fundación en 1895, representadas únicamente con movimientos corporales y enunciaciones orales.

Con un planteamiento muy conectado con las artes en vivo, Javier Núñez Gasco presentó en 2015 su exposición individual *Fuera de Acto* en el Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC). La muestra, comisariada por José Luis Pérez Pont, estaba planteada como una obra en diferentes fases en las que se sucedían ejercicios encadenados de presentación y representación a través de una serie de puestas en acto y sus correspondientes registros: el cuerpo y su memoria —el gesto, la palabra y el sonido—, seguido del registro derivado de la acción del cuerpo —fotografías y vídeos—; en tercer lugar, el objeto como resultado de una acción realizada sobre él —una escopeta inutilizada, un muro intervenido— y su activación como instrumentos musicales; y, en última instancia, el catálogo como lugar expositivo. Desde un enfoque performativo declaradamente promiscuo, Play Dramaturgia ha desplegado su actividad en las intersecciones entre las artes escénicas y las visuales en numerosos proyectos, como *DIXIT* (2015-2016), *Spin-off: Los puntos ciegos* (2014) o *Aquí, en El Alto* (2015), las cuales han formado parte de exposiciones en una amplia variedad de formatos.

Por otra parte, en el ámbito galerístico también se encuentran ejemplos de propuestas expositivas en formatos más consonantes con los de las obras que los integran. Entre los múltiples encuentros informales, conferencias performativas y

demás propuestas heterogéneas que en la actualidad conforman los programas de la mayoría de las galerías, merece especial mención el impulsado por la belga Jan Mot entre 2008 y 2009 bajo el título «Oral Culture», centrado en la presentación de piezas orales. Otra aproximación a mencionar es la práctica mixta y situacional que Alex Cecchetti desarrolla empleando indistintamente mecanismos de la danza, la literatura, la filosofía, la retórica o la narración, mediante los cuales se interna en el territorio de lo que no puede ser representado.

También cabe señalar que el giro performativo ha tenido efecto incluso en los formatos educativos y divulgativos, los cuales en numerosas ocasiones han sido reformulados y utilizados como formas genuinas de exposición y de intervención artística. El caso más paradigmático se encuentra en las conferencias performativas, un formato abierto e híbrido que experimentó un gran desarrollo durante la década de los sesenta y que actualmente goza de un considerable auge (6).

Y, por supuesto, resta hacer alusión a otro de los espacios de exhibición desde los cuales se han explorado otras posibilidades, tanto performativas como divulgadoras de la actividad artística: el de las publicaciones. En *Coreografiar exposiciones* (2017), la publicación derivada de la muestra *Una exposición coreografiada*, comisariada por Mathieu Copeland y presentada sucesivamente en la Kunsthalle St. Gallen (Suiza, 2008), el Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson (Francia, 2008) y el CA2M (España, 2017), el comisario elabora, junto a decenas de otros autores, una extensa reflexión sobre una exhibición que es informe como las piezas que la integran —exclusivamente gestos en un espacio desnudo—, que se despliega en el tiempo ininterrumpidamente dentro del horario de la institución —haya o no visitantes— y que se construye mientras se realiza —la exposición como *work-in-progress*—; y, a la vez, subraya la importancia del elemento coreográfico en la configuración del proyecto. Las propuestas curatoriales de Copeland no solo articulan una reflexión acerca de la naturaleza de la exposición sino que ponen de manifiesto muchas intersecciones entre el comisariado y las prácticas artísticas sin objeto o, lo que es lo mismo, entre el acontecimiento expositivo y el artístico. Para empezar, *Una exposición coreografiada* toma la misma forma que la de las piezas que la componen: es una exposición de gestos cuya única concreción es gestual (Copeland, 2017, p. 3); por ello, no es posible identificar límites definidos entre el trabajo artístico y el curatorial. En segundo lugar, la muestra es una clara expresión de las ideas del comisario, lo mismo que una obra de arte lo es de las del artista. Esto es significativo porque, en general, la expresión de la subjetividad ha sido tradicionalmente patrimonio de los mitos que definen la figura del artista. Pero tras Harald Szeemann, quien contribuyó notablemente a la consagración del arte conceptual, al auge de las prácticas no objetuales y a la redefinición del comisariado, la exhibición se transforma en el medio de expresión del comisario, que vuelca en ella sus preocupaciones intelectuales y personales (Žerovc, 2015, pp. 31-126). En el caso de *Una exposición coreografiada*, como ocurre en muchos otros proyectos expositivos recientes, las ideas del comisario tienen

incluso más protagonismo que las de los artistas invitados; de hecho, las piezas presentadas fueron realizadas *ex profeso* para ella —como ocurre con la serie de compilaciones de instrucciones de artistas editadas como parte del proyecto *Do It* de Hans Ulrich Obrist (2013)—, y en la publicación se habla sobre todo de las implicaciones de un proyecto como este, de los elementos que lo componen —partitura, cuerpo, espacio, tiempo y memoria— y de su relación con discursos teóricos y aproximaciones prácticas afines y no tanto de las piezas en sí o de las motivaciones de cada artista a la hora de plantearlas. Ni siquiera se mencionan sus títulos o datos técnicos acerca de ellas; esa información se encontraba, en cambio, concentrada en la hoja de sala cuando la exposición estaba sucediendo. La publicación, por lo tanto, ofrece más información sobre la propuesta del comisario que sobre las obras de los artistas que participan en ella. Por otra parte, en el libro se afirma que esta muestra es un trabajo coral en el que la responsabilidad y la autoría se encuentran repartidas y diluidas, inclusive con los públicos, como ocurre en los procesos de construcción de lo social y lo político (Nein, citado en Copeland, 2017, pp. 259-266). Sin embargo, como es habitual, quien recibe el mayor peso y el principal crédito es quien toma las decisiones (2017, p. 265), que en este caso es el comisario.

El de la autoría es un asunto sensible pero muy interesante en lo que concierne a las cuestiones que aquí se están tratando. La idea de la poliautoría —que para Žerovc (2015, pp. 180-184) es más bien una «autoría ambivalente» en la que el comisario a veces parasita el papel del artista a conveniencia—, es señalada por Boris Groys (2006) como un rasgo inherente a cualquier proyecto expositivo (7), lo cual tiene como efecto la indistinción de las tareas del comisario y del artista. Groys alega que desde Duchamp quedó instituido que el acto de seleccionar algo, el gesto de señalarlo como obra de arte, supone convertirlo de hecho en una obra de arte; en otras palabras, que la selección es un acto creativo, autoral y autorizador. Como consecuencia, el artista y el comisario comparten identidad como creadores y, por lo tanto, distinguir entre una y otra figura a este respecto carece de sentido (2006, p. 92-3).

Si al inicio de este texto se hablaba de la exhibición como consolidadora de lo artístico, en este punto se pone de manifiesto que las exposiciones funcionan además como creadoras de arte, lo cual inviste al comisario con una considerable autoridad consagrada (Žerovc, 2015, p. 191) (8), pues es quien se encarga de decir quiénes son artistas y qué es arte (2015, p. 23-167). De modo que la consideración de la exposición como una creación u obra de arte sitúa al comisario en una indiscutible posición de autoridad, a la vez que revela la pérdida de la facultad de los artistas de hablar por sí mismos (Szeemann, citado en Žerovc, 2015, p. 96).

El fenómeno de la exposición-obra de arte se ha manifestado en propuestas recientes que se han concretado en forma de exhibiciones de exhibiciones, esto es, reconstrucciones de exposiciones como ocurre en los ejemplos de *When Attitudes*

Become Form: Bern 1969/Venice 2013 (comisariada por Germano Celant en la Fondazione Prada) o *Vides, une rétrospective* (comisariada por Mathieu Copeland en el Centre Georges Pompidou en 2009); también en situaciones posibles como la adquisición de muestras enteras del mismo modo que se adquieren instalaciones (Obrist, citado en Copeland, 2017, p. 249). Esto guarda relación con algunas problemáticas que también se encuentran presentes en los ámbitos de la danza o de las artes escénicas, en los cuales es habitual que no quede apenas material o rastro de representaciones o montajes pasados, lo cual dificulta la transmisión del conocimiento en estas áreas, que suele realizarse de cuerpo a cuerpo. Lo mismo sucede con los proyectos curatoriales debido a su carácter contextual y de instalación efímera; por este motivo —y he aquí otro punto de confluencia entre lo intangible, lo curatorial y lo artístico—, cada vez se presta más atención a la exposición como investigación o como forma de conocimiento, lo que implica llevar a cabo tareas de reconstrucción y de preservación de la memoria (Copeland, 2017). Uno de los recursos más empleados en estas tareas es la notación en partitura, un elemento muy útil a la hora de establecer los ritmos y la narrativa de una exposición, que el comisariado tiene muy en común con otras prácticas —Žerovc apunta que, en el ámbito anglosajón, la palabra *script* se ha empleado tradicionalmente para referirse a los planos de las exposiciones— (2015, p. 205). A este respecto, Corina MacDonald (2009, p. 62) señala que la información referida principalmente a la intención artística y al contexto sociocultural en el que se inscribe la pieza —o la exposición, para el caso que se trata— es la más valiosa a la hora de preservar obras de arte de soporte variable y, por lo general, se obtiene directamente de los artistas —o comisarios— a través de entrevistas (9), instrucciones dadas por ellos, correspondencia personal, documentales o formularios-tipo elaborados por las instituciones. En consecuencia, al igual que Richard Rinehart (2007), MacDonald recalca la importancia que la partitura tiene en los procesos de investigación centrados en propuestas artísticas de soporte inestable (2009, p. 63) (10).

En el ámbito institucional, un acontecimiento importante en este sentido fue la celebración del simposio internacional sobre conservación de arte moderno y contemporáneo celebrado en Ámsterdam en septiembre de 1997, cuyas actas se recogieron en el libro *Modern Art: Who Cares?* (Hummelen, 1999). En esta reunión se señaló, entre otras cosas, que la conservación es un procedimiento dinámico que necesita de la colaboración de los artistas y se destacó el importante papel de las entrevistas como parte del proceso. En 2010, el simposio internacional «Contemporary Art: Who Cares?» actualizó las conclusiones de los debates mantenidos en 1997, y en 2011 se publicaron, por un lado, un monográfico dedicado a las entrevistas a artistas, titulado *The Artist Interview. For Conservation and Preservation of Contemporary Art. Guidelines and Practice* (Beerkens et al., 2011) y, por otro, el documental *Installation Art: Who Cares?* (Tromp, 2011), realizado con el objetivo de contribuir a la sensibilización de otros públicos en lo

relativo a estas expresiones artísticas. También, entre 2004 y 2007 se desarrolló el proyecto de investigación *Inside Installations*, propuesto y desarrollado por la INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art) y co-coordinado por el Netherlands Institute for Cultural Heritage, el Museo Reina Sofía, la Tate, el S.M.A.K. y la Netherlands Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBMK), entre otras instituciones, que buscó definir un protocolo de actuación común para conservar, restaurar y reinstalar obras de arte en soporte variable, en el cual la participación de los artistas tendría un papel central de cara a «garantizar la comprensión, el montaje y difusión de su obra, así como para entender su contexto de creación y de exposición» (11).

Todas estas aproximaciones a la conservación de la memoria de lo artístico forman parte de lo que Hans Ulrich Obrist entiende que son también tareas del comisariado. La concepción de la exposición como *work-in-progress*, como obra de arte y como forma de investigación ha incrementado la atención a todas las fases del proceso curatorial, incluidos los momentos previos y posteriores a las exposiciones, y sus alrededores, en los cuales se produce una interesante y variada cantidad de materiales. Aparte de los más comunes, como comunicaciones personales, publicaciones o notas, Obrist registra por sistema, en múltiples formatos, sus exhibiciones y sus entrevistas (en Copeland, 2017, pp. 251-253), así como otros momentos o ideas que recopila, por ejemplo, en su cuenta de Instagram (@hansulrichobrist). Asimismo, estas aproximaciones al comisariado han fomentado la investigación creativa de formatos expositivos favoreciendo, además de los ya mencionados performativos —sin forma definida, como *Una exposición coreografiada* o *A Spoken Word Exhibition* (ambas de Copeland, presentadas en 2008 y 2007, respectivamente)— o textual —libros-exposición como el mencionado *Do It* de Obrist, o proyectos como *An Exhibition to Hear Read* (Copeland, 2012)—, la aparición de muestras en forma de archivo, de charla informal o de conferencia performativa, lo cual recuerda a la fructífera experimentación artística que diversificó los modos de hacer especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX.

3. Algunas divergencias

Este texto ha querido mostrar diferentes maneras en las que el acercamiento a lo no objetual ha moldeado las prácticas curatorial y artística hasta hacerlas asimilables en múltiples aspectos. La influencia de lo inmaterial en sus diversas acepciones a dichas prácticas ha hecho necesario replantear muchas dinámicas e inercias que afectaban y siguen afectando a todo lo que gira alrededor del arte en los entornos institucionales y mercantiles. Los atributos creativos de la figura del comisario que hoy por hoy se dan por sentados no podrían comprenderse en su totalidad sin tener en cuenta los cambios, tanto de orden mundial como específicos del arte, que se fueron sucediendo a partir de mediados del pasado siglo en las sociedades

occidentales. Tampoco sin tener presente que la figura del comisario nace de la del artista (Žerovc, 2015, p. 29) y que progresivamente fue nutriéndose de la energía experimental de determinados momentos. Si las tareas del comisario comenzaron a parecerse mucho a las de los artistas fue en gran medida porque el comisariado no ha sido una profesión definida desde el principio. Por ello, especialmente cuando se trabaja con lo intangible o sin objetos, los límites entre los papeles del comisario y del artista —e incluso los límites del arte— están mucho menos claros.

A pesar del clima de cordialidad e intercambio en el que artistas y comisarios han crecido, hay artistas, como Buren y Smithson en su momento (2015, p. 32), que consideran problemática o incómoda la existencia de los últimos por cuanto supone una pérdida de poder para ellos —a lo cual no ha contribuido positivamente su asunción de competencias artísticas—, dado que ya de por sí suelen ocupar un lugar precario en el mercado y en las instituciones. No obstante, esta precariedad es algo que ambas figuras pueden también tener en común —y de hecho tienen—, pues la mayoría de los comisarios no gozan del poder y de la estabilidad que *a priori* podría deducirse de lo que aquí se ha expuesto, aunque en general sí disfrutan de una posición más privilegiada frente a los artistas, pues han terminado erigiéndose como una figura necesaria en los procesos de legitimación de lo artístico. A este respecto, es interesante tener en consideración el hecho de que tanto el arte como lo inmaterial participan de lo simbólico, de modo que, al operar en este terreno, no sorprende que aparezcan dinámicas y ejercicios de poder y autoridad entre quienes forman parte activa de esos mundos.

Si bien cabría pensar que, dado que los comisarios también son artistas, debería abolirse la distinción entre ambas nomenclaturas, esto no es posible, primero, porque el comisariado, aparte de la ideación y realización de exposiciones, abarca otras muchas tareas que tienen que ver, por ejemplo, con la interlocución, la negociación y el establecimiento de nuevos vínculos profesionales con otros agentes, instituciones y personas influyentes —como políticos o empresarios—; la captación y la gestión de fondos públicos o privados, el trabajo en equipo o el desempeño de tareas editoriales o de *marketing* para la promoción y la divulgación de sus proyectos, entre otras (Žerovc, 2015, pp. 25-27); y, segundo y más importante, por su posición dentro del sistema artístico, la cual les confiere ese poder simbólico antes aludido. Dicho poder simbólico no le viene de la nada, sino que, como señala Žerovc (12), le es otorgado por las lógicas operantes en el capitalismo, un sistema que favorece la figura del individuo *emancipado* y en el que identidades como las del artista y el autor representan los mitos de las libertades creativa y de acción que tan atractivos y convenientes resultan para su mantenimiento. Gran parte del éxito de la figura del comisario como artista, como individuo con una *absoluta* libertad creativa, reside precisamente en su adscripción a esos mitos. Los problemas derivados de la autoría, en definitiva, no derivan propiamente de artistas o de comisarios, sino que emanan del sistema económico y social en el que estos se inscriben.

Notas

- (1) Szeemann, H. Citado en Žerovc, 2015, p. 82.
- (2) Las cuestiones relativas a este tipo de afirmaciones son analizadas extensamente en mi tesis doctoral (Rodríguez, 2017), centrada en la identificación del mínimo gesto artístico posible, que plantea interrogantes acerca de la naturaleza del arte. En este artículo se emplean algunos fragmentos extraídos de ella (localizables en las pp. 148-150, 181-182, 203-210 y 213).
- (3) El esquema está confeccionado a partir de textos de Jean-François Lyotard (1984), Jack Burnham (1968, 1969) y Maurizio Lazzarato (1996), entre otros. Su versión completa se encuentra en la p. 68 de mi tesis doctoral, en el apartado titulado «La problemática de la inmaterialidad. Principales usos del término» (Rodríguez, 2017, pp. 43-72). En relación con esta problemática, véase asimismo Rodríguez, 2014.
- (4) Piénsese, por ejemplo, en los desarrollos de Maurizio Lazzarato (1996) a propósito del «trabajo inmaterial», el cual se caracteriza por la progresiva importancia del papel que las tareas intelectuales y subjetivas adquieren en el sistema de producción posfordista a partir de principios de los años setenta, un momento en el que las artes de acción experimentaron una considerable expansión.
- (5) El hecho de que sea irrepetible no significa que no pueda realizarse más de una vez, sino que al igual que ocurrió con la obra de arte, la exposición ha dejado de tener límites claramente definidos, volviéndose, en algunos casos, inabarcable en su totalidad, incluso para el propio comisario. Tal es el caso de Mathieu Copeland y *Una exposición coreografiada* (2008), de la cual reconoce que solo presenció algunos fragmentos. Véase Copeland, 2017.
- (6) Este formato ha sido ampliamente investigado por el comisario Manuel Olveira, quien dirigió la investigación *Conferencia performativa: nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos* desarrollada en el MUSAC entre 2013 y 2014.
- (7) Cuando nos enfrentamos a una exposición de arte, estamos tratando con una autoría múltiple (2006, p. 95).
- (8) A este respecto, Groys (2006) sostiene que el «arte contemporáneo» es arte que, en la actualidad, debe ser exhibido para ser considerado tal. La unidad elemental del arte hoy ya no es, por lo tanto, una obra de arte como objeto sino un espacio de arte en el que se exhiben objetos: el espacio de una exposición, de una instalación (p. 93). En resumen: El arte se manifiesta únicamente en la exposición (2006, p. 97).
- (9) Gunnar Heydenreich, restaurador y docente en el Cologne Institute of Conservation Sciences, ha afirmado asimismo que las entrevistas con los artistas son un procedimiento de importancia capital para la conservación de este tipo de obras de arte y defiende para ello la aplicación de metodologías empleadas en otros campos como, por ejemplo, la antropología (Tromp, 2011).

- (10) Concretamente, MacDonald hace referencia al *Variable Media Questionnaire*, una herramienta para documentar aspectos intangibles de la obra incorporando perspectivas diversas junto a información sobre la intencionalidad artística o los efectos y comportamientos de la obra (2009, p. 61). Para más información, véase <http://variablemediaquestionnaire.net/> y Depocas, Ippolito y Jones (eds.), 2003.
- (11) Véase Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010 y Netherlands Institute for Cultural Heritage, *et al.* (coords.), 2007.
- (12) Véase el capítulo “Beautiful Freedom” en *Ibid.*, pp. 166-174.

Referencias bibliográficas

- Barad, K. (2012). *What Is the Measure of Nothingness?: Infinity, Virtuality, Justice / Was ist das Maß des Nichts: Unendlichkeit, Virtualität, Gerechtigkeit*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Beerens, L.; *et al.* (2011). *The Artist Interview. For Conservation and Preservation of Contemporary Art. Guidelines and Practice*. Heijningen: Jap Sam Books.
- Birringer, J. (2011). Dancing in the Museum. *PAJ: A Journal on Performance and Art*, 33(3), 43-52.
- Bishop, C. (2014). The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney. *Dance Research Journal*, 46(3), 63-76.
- Bochner, M. (1970). Excerpts from Speculation. *Artforum*, 8, 70-73.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Burnham, J. (1968). Systems Esthetics. *Artforum*, 7(1), 30-35.
- Burnham, J. (1969). Real Time Systems. *Artforum*, 8(1), 49-55.
- Copeland, M. (2017). *Coreografiar exposiciones*. Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo.
- Depocas, A., Ippolito, J., y Jones, C. (eds.). (2003). *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*. Nueva York; Montreal: Guggenheim Museum Publications; The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology.
- Groys, B. (2006). Multiple Authorship. En B. Vanderlinden y E. Filipovic (Eds.), *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe* (pp. 92-99). Cambridge: MIT Press.
- Hummelen, I., Sillé, D., y Zijlmans, M. (1999). *Modern Art: Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*. Amsterdam: Netherlands Institute for Cultural Heritage.
- Lazzarato, M. (1996). Immaterial Labor. En P. Virno P. y M. Hardt (Eds.), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics* (pp. 133-147). Mineápolis: University of Minnesota Press.

- Lyotard, J. F. (1984). *After Six Months of Work...* En Y. Hui, y A. Broeckmann (Eds.) (2015), *30 Years after Les Immatériaux: Art, Science and Theory*. Luneburgo: Meson Press.
- Lemon, R. (2016). *On Value*. Nueva York: Triple Canopy.
- MacDonald, C. (2009). Scoring the Work: Documenting Practice and Performance in Variable Media Art. *Leonardo*, 42(1), 59-63.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2010). *Inside Installations*. La preservación y reinstalación de obras de arte (2004-2010). Recuperado de <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/restauracion/proyectos-investigacion-desarrollo/inside-installations>.
- Netherlands Institute for Cultural Heritage; et al. (coords.). (2007). *Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art*. Países Bajos: ICN/SBMK. Recuperado de <http://www.sbmk.nl/uploads/inside-installations-kl.pdf>
- Obrist, H. U. (2013). *Do It: The Compendium*. Nueva York: Independent Curators International/Distributed Art Publishers.
- Peran, M. (2001). Arquitectura del acontecimiento. En P. De-Llano y X. L. Gutiérrez (Eds.), *En tiempo real: el arte mientras tiene lugar* (pp. 117-128). A Coruña: Fundación Luis Seoane.
- Pine-II, B. J., y Gilmore, J. H. (1998). Welcome to the Experience Economy. *Harvard Business Review*, 76(4). Recuperado de <https://hbr.org/1998/07/welcome-to-the-experience-economy>.
- Pine-II, B. J., y Gilmore, J. H. (1999). *The Experience Economy: Work Is Theatre and Every Business is a Stage*. Boston: Harvard Business School Press.
- Rinehart, R. (2007). The Media Art Notation System: Documenting and Preserving Digital/Media Art. *Leonardo*, 40(2), 181-187.
- Rodríguez-Casado, J. (2014). Hacia una redefinición de la nada, o por qué la inmaterialidad solo puede ser un concepto inteligible. *Bellas artes: revista de artes plásticas, diseño e imagen*, 12, 37-50. Recuperado de <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/6418>.
- Rodríguez-Casado, J. (2017). *Hacia una reducción extrema del acontecimiento artístico: prácticas sin objeto y sin documentación en la contemporaneidad* (Tesis doctoral inédita). Universidad Complutense, Madrid.
- Tromp, M. (Dir.). (2011). *Installation Art: Who Cares?* [Documental]. Países Bajos: Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK).
- Variable Media Questionnaire. Recuperado de <http://variablemediaquestionnaire.net/>
- Žerovc, B. (2015). *When Attitudes Become the Norm: The Contemporary Curator and Institutional Art*. Berlín: Archive Books.

Biografía

Javier Rodríguez Casado

Universidad Complutense de Madrid
javrod09@ucm.es

Javier Rodríguez Casado es doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Su tesis se centró en la búsqueda de la mínima expresión artística en las prácticas sin objeto y sin documentación. En los últimos años ha dedicado parte de su actividad a explorar formas de suspensión, improductividad, impermanencia y acción mínima a través de gestos ínfimos realizados en entornos específicos. Ha impartido diversos talleres y ponencias (PhotoEspaña, Centro de arte Complutense, Medialab Prado, Centro Cultural de España en La Paz, Facultad de Bellas Artes de la UCLM), y colaborado en diferentes proyectos artísticos y de investigación. Muestras de estos se han desarrollado en lugares como la galería Paula Alonso, la Sala de arte joven de la Comunidad de Madrid, Espacio Menosuno, Off Limits, Espacio de proyectos Sant Pere, el Museo Emilio Caraffa, el Centro Cultural de España en Buenos Aires o el Canal de Isabel II, además de en otros muchos sin nombre propio.