

“Oh dulce, oh santa exposición temática” Harald Szeemann (1977)

Fotocopioteca es una colección de textos y traducciones recomendados y resenados por artistas, curadores e investigadores invitados. Es a su vez un sistema de circulación que utiliza la fotocopia como medio. Periódicamente lugar a dudas edita y distribuye un grupo, con el ánimo de conformar un cuerpo de lectura público de fácil acceso.

Eugenio Donato, citado por Douglas Crimp, afirma que el museo se sostiene gracias a “la ficción acritica de que ordenar y clasificar, es decir, la yuxtaposición espacial de objetos, puede producir una comprensión representacional del mundo”, y que si desapareciera esta ficción “no quedará del museo sino [...] una pila sin valor ni sentido de objetos incapaces de sustituirse metonímicamente por los objetos originales, o metafóricamente por sus representaciones”. Si lo que sostiene al museo es esta ficción sobre el poder de la reorganización temática, se puede, por extensión, entender la curaduría como la “goma conceptual” que mantiene unidos los objetos, así sea de manera precaria y contingente: un sentido transitorio por naturaleza. Crimp ha afirmado que la historia de la museología es la historia de un prolongado intento de negar la heterogeneidad del mundo: el museo –y por extensión, la curaduría- trata de encontrar homogeneidades, supeditando prácticas diversas a un argumento unificador. La curaduría puede entenderse, pues, como

la definición de una serie de parámetros que permiten que las ideas que han tomado forma en la obra de un artista o conjunto de artistas se sumen para construir un nuevo juego de significados por asociación, yuxtaposición y acumulación, con el fin de estimular una apertura del campo significacional de la obra aislada. En el presente texto, escrito a finales de los años setenta, el curador suizo Harald Szeemann (considerado el prototipo y paradigma del curador independiente) plantea que la exposición es en si misma un medio y que la curaduría, que él prefiere llamar organización de exposiciones es un acto creativo (lo que no convierte, sin embargo, al curador en un artista). Szeemann analiza el marco institucional y propone un campo de acción para el curador independiente, basado en el trabajo íntimo con el artista y la búsqueda constante de una ampliación de las fronteras de acción, presentación y recepción de la obra de arte.

José Roca



daros-latinoamerica

Mario Scarpetta

‘Arts Collaboratory es un programa de la Fundación Hivos y DOEN para iniciativas lideradas por artistas visuales en Asia, Africa y América Latina, y para el intercambio con organizaciones de artes visuales en Holanda en cooperación con la Fundación Mondriaan.’

Coordinación Fotocopioteca: Mónica Restrepo / Diseño: David Álvarez

lugar a dudas / Calle 15nte # 8n - 41 / Tel: 668 2335 / lugaradudas@lugaradudas.org / www.lugaradudas.org / Cali - Colombia

José Roca

José Roca es curador radicado en Bogotá, Colombia, en donde está a cargo de las exposiciones temporales de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Entre sus proyectos curatoriales recientes se encuentran: Inmemorial, Oscar Muñoz, Ministerio de relaciones exteriores, 2007*. Fantasmagoría: espectros de ausencia, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, exposición itinerante co-producida con iCI (Independent Curators International), New York (2007-2009)*. Botánica política, Sala Montcada, Fundación La Caixa, Barcelona (2004)*. Traces of Friday, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia (2003). TransHistorias: historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá (2001)*. Define “Context”,

APEX Art Curatorial Program, New York (2000). Carlos Garaicoa: La ruina; la utopía, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Bronx Museum, Nueva York y Museo Alejandro Otero, Caracas (2000-2001). Co-curador de la Trienal Poli/gráfica de San Juan, América Latina y el Caribe, Puerto Rico (2004)*, y de la 27 Bienal de São Paulo, Brasil (2006). Roca es actualmente el Director Artístico de Philagrafika, un evento cuatrienal de gráfica contemporánea que se presentará en diversos espacios en Filadelfia en 2010.

*encuentre estas y otras publicaciones con participaciones de José Roca en el centro de documentación de Lugar a dudas.

Bibliografía

En Écrire les expositions (Bruxelles: La lettre volée, 1996), p.p. 18-23.
Versión libre de José Roca.

Oh dulce, oh santa exposición temática

Szeemann
(1977)

El oficio relativamente reciente de organizador de exposiciones, llamado “animador” en Francia, se ha desarrollado a un ritmo vertiginoso luego de la segunda guerra mundial. De entrada, se diferenció del oficio de Conservador debido a que, consecuentemente, tomó partido por el artista contra la ciencia del arte y luego, más recientemente, se ha constituido en el agente de la idea de obra de arte total, idea que los artistas han abandonado progresivamente debido a la inminencia de la necesidad social de la individualización del trabajo y de la especialización. Aquello que distinguía al artista -desde la autonomía de la obra y la supuesta irracionalidad de sus asociaciones en la recepción hasta la reivindicación de la utopía en la producción y en consecuencia, sus difíciles relaciones con el poder- es ahora reservado al organizador de la exposición o al director de la Kunsthalle[1]. Desde hace poco hay una nueva tendencia: que el organizador de exposiciones (...) sea directamente reemplazado por el artista, como fue por ejemplo el caso en Berna con Johannes Gachnang; el vestíbulo de entrada a la Documenta 5 demostraba claramente cómo el artista se sirve cada vez más del museo como un medio con el fin de realizar sus propias investigaciones bajo el manto protector, mágico, unificador, introvertido y extrovertido de la institución. Esta apropiación del marco como parte del mensaje no es reciente: empezó con la provocación de Marcel Duchamp y llega a su fin, por el momento, con la sutil y universal mirada “museológica” de Marcel Broodthaers[2]. Se puede decir lo mismo con la figura del coleccionista, que se encuentra igualmente integrado a la obra. Por ejemplo, Annette Messager se nombra artista y coleccionista, y Walter Grasskamp rivaliza consigo mismo poniendo en paralelo la emulación

y la competencia, en tanto que coleccionista, director de museo y expositor en la exposición temática organizada en su Nuevo Museo colonial. Grasskamp habla de la exposición temática como una forma de arte “que satisface dos tareas: desarrollar una alternativa a las series museales y poder así transmitir informaciones artísticas sin falsearlas ni desnaturalizarlas”. Grasskamp parte de la noción de una vanguardia que debe estar perpetuamente a la búsqueda de nuevas vías con el fin de escapar al mercado y a la comercialización: “el arte vanguardista es hoy en día aquel que no toma su forma de una especulación sobre su comercialización, y es por esto que la exposición Las Águilas de Marcel Broodthaers es un ejemplo excepcional, puesto que confronta objetos que ya han sido sustraídos al mercado, de tal manera que se encuentran ya en los museos”. “El arte sólo puede ser salvaguardado por el abandono de la obra, reemplazada por la exposición: el contexto visualizado como forma de trabajo artístico. Es allí donde el artista deja de entregarle a la sociedad productos equívocos (sobre los cuales sería posible evaluar el significado, fuerte pero contradictorio) para entrar claramente en el proceso de autovalorización social. En competencia con la fotografía y bajo la dominación de las instituciones de difusión del arte y del anti-arte, no le queda sino una posibilidad a la vanguardia: integrar la fotografía como instrumento auxiliar y utilizarla como mediadora de la intención artística”. Grasskamp deduce este desarrollo de una historia de la oposición del artista al museo, y de las reflexiones y actos de un Duchamp, de un Hamilton, de un Broodthaers y de exposiciones como Cuando las actitudes devienen forma, Documenta 5, y de informaciones recibidas sobre mi Museo de las

obsesiones. La exposición temática es un mediador de intenciones -las cuales nunca han estado bien representadas en la propagación y la recepción del arte del siglo XX. Por supuesto, siempre se ha intentado mostrar, por medio de la puesta en escena, la intermediación de las fuentes y la combinación de la obra y el texto, los diferentes niveles de un significante aún desconocido u oculto. Pero el lugar del evento, el museo, permaneció intacto, debido a que siempre se ha operado con dos polos bien diferenciados: acá, la exposición; allá, el catálogo. El dilema aparece en el momento en que en los textos de artistas (...) se ha vuelto obligatorio subrayar que la llamada teoría artística ya no era una lógica en sí misma, sino más bien un caos de ideas creativas que respondían a una lógica propia que sólo dejaba espacio libre para una creación visual especulativa. El Mundo sin objeto[3] de Malevitch es el mejor ejemplo de esto, y La novia desvestida por los solteros, inclusive, la obra fundamental de Duchamp, permanece incomprensible si uno no se sumerge de nuevo en una lectura ardua de la nomenclatura que se refiere siempre a la imagen conceptual del circuito de la “caja verde”[4].

La exposición temática encuentra su justificación, de una parte, en este tipo de análisis estructurales -pues Jarry o Rousell, en su obra literaria, son más cercanos a Duchamp que a sus contemporáneos futuristas y cubistas de los cuales Duchamp, en su arte “literario”, quería absolutamente distanciarse- y de otra parte, sobre todo después de 1968, en la tentativa de una nueva comprensión del museo como lugar cultural y de una definición de la institución que no se desprende de su ambigüedad sino más bien de su fragilidad. El museo es, o podría ser, el lugar central en donde exponer lo frágil y/o experimentar nuevas conexiones, analogías y relaciones en tanto que obra. Justamente, la exposición ofrece libertades que no poseen otros lugares mediáticos, como las salas de cine o los teatros con sus instalaciones destinadas a la representación. Y en esta situación, me permito confesar mi escepticismo en lo que respecta a las exposiciones de video puro, embruteciendo al espectador, que deviene sordo e indolente. Las exposiciones temáticas mobilizan todos los medios pero se resisten a focalizar aspiraciones comunes.

La exposición temática -en su esencia combinación de objetos-eventos autónomos (las obras de arte) y documentos en un frágil campo de asociaciones- está en la vía de aportar de nuevo algo del espíritu de la obra de arte total, aquel que se perdió durante el proceso de percepción del “arte de vanguardia”. Hoy en día está de moda ser un “curador al servicio del artista” y este buen tono es la base de todas las actividades de la exposición. Pero esto es insuficiente, así respetemos las intenciones y las ideas del artista. El siguiente nivel sería ser un curador al servicio de las intenciones del artista. Pero allí, las posibilidades ofrecidas por el espacio cultural se agotan. Se ocupa por completo el marco institucional y se desea hacerlo explotar o darle una profundidad interior, lo cual, a la larga, es mucho más enriquecedor. La Documenta 5 fue un buen ejemplo en lo que concierne a la aceptación de estos límites de espacios interiores y exteriores, que libera las energías para la encuesta iconográfica de la caja de sorpresas. Energías que en otra época fueron utilizadas para hacer posible la disposición de obras y la erección de monumentos.

Soy consciente que esta es una concepción un poco exclusiva de la exposición temática. Desde mi punto de vista actual (...), no consideraría retrospectivamente mis primeras exposiciones (...) como exposiciones propiamente temáticas sino como exposiciones colectivas de obras, a partir de las cuales, en un momento dado, se derivará la retrospectiva de un artista. En una situación dada, como director de una Kunsthalle (especialmente en una ciudad pequeña) es aconsejable pasar de hacer exposiciones colectivas a realizar exposiciones retrospectivas de un artista, pues se beneficiarán más tanto la institución como los artistas mismos. Lo pedagógico está ya integrado en este tipo de programa expositivo, a la vez cronológica y evolutivo. Si, como en los festivales de verano, los artistas pueden aún ser invitados a participar en “semanas pictóricas internacionales[5]” (...), esta situación excepcional va a crear aquello que podemos definir como “clima”, “atmósfera” o “mentalidad”, en fin, todo aquello que sólo se realiza cuando la institución apoya al artista, hace su trabajo posible, le propone el diálogo y, en consecuencia, lo incentiva.

(...)

[Refiriéndose a la exposición El lenguaje del cuerpo, realizada en Graz, Austria]: Aquí, la intención de la exposición temática está perfectamente circunscrita a la definición del fenómeno del lenguaje corporal, consecuencia lógica que penetra un tema preciso, dado. Un concepto mediático escogido para hacer explotar el término “género”, tan implícitamente comprensible para cualquiera que no vale la pena extenderse en explicarlo. Excepto si se utiliza esta presunción para operar de nuevo con nombres y no con fenómenos. Yo cuento siempre (inclusive si es para mi una justificación) con la presunción de que se opera siempre con sinceridad y honestidad, lo que debería conducir a otro tipo de poder en el contexto cultural, siempre puesto en juego a través de una nueva aventura (temática) puesto que es usada para ampliar las fronteras. Y cuando uno tiene éxito en ampliar las fronteras, en poner todo en juego, uno puede “reemplazar la posesión por las acciones libres”: esta es la consigna hoy en día de la “Agencia para el trabajo intelectual temporal”[6]. “No amplíen demasiado sus fronteras”: ese fue el consejo dado a nuestros Confederados en 1481 por el santo nacional Nicolas de Flue. Consigna y consejo que significan que basta con aceptar tal alternativa: en el pasado, conservar su posición; hoy en día, abandonarla. Es exactamente esto lo que el lenguaje corporal parece sugerir, lo que le valió no ser reconocido al principio sino como fenómeno, y luego solamente ser presentado como una suma de rituales o expresiones individuales.

[1] Kunsthalle es la palabra en alemán -y que ahora se usa de manera genérica- que designa los centros de arte: espacios que tienen una programación de exposiciones temporales pero que no poseen una colección.

[2] Este texto fue escrito en 1977; en las últimas tres décadas innumerables artistas han desarrollado un trabajo en torno a la institución museal. Al respecto, ver la exposición “El Museo como Musa”, curada por Kynaston McShine en MoMA.

[3] Compendio de sus teorías sobre el arte, editado por la Bauhaus a finales de la década de 1920.

[4] Se refiere a la Boite Verte (1934), múltiple editado por

Duchamp que contiene notas, documentos, y esquemas que sirven de clave para descifrar la obra conocida popularmente como “el gran vidrio”.

[5] Se refiere al festival de otoño en la región de Austria en donde está la ciudad de Graz, que incluye todo tipo de manifestaciones culturales.

[6] En 1969, luego de renunciar a su cargo como director de la Kunsthalle en Berna, Szeemann inventa la “Agencia para el trabajo intelectual a la demanda”, un espacio conceptual que nunca tuvo existencia jurídica pero que definió su trabajo de curador independiente y la fricción creativa en su relación con las instituciones.