

## DOSSIER

## Bordear la exposición, desconcertar el presente: una aproximación a la práctica curatorial ante el devenir imperceptible del acontecimiento artístico

Bordering the Exhibition, Unsettling the Present: An Approach Towards Curatorial Practice at the Imperceptible Becoming of the Artistic Event

**Amaya Sánchez Sampedro**

Recibido: septiembre 2018

Aprobado: diciembre 2018

### Resumen

Este artículo explora problemáticas relativas a la exposición como medio y formato definido y a los actos de selección y mediación efectuados por el comisario/a, al hilo de las especificidades de una serie de propuestas artísticas no siempre discernibles como configuración estética. En ellas su compromiso con la mínima manifestación de la forma perceptible, su lógica eminentemente procesual y una generalizada reticencia a la conceptualización del discurso comportan un natural grado de resistencia al hecho expositivo y a la articulación de una narrativa o un enfoque teórico a los que la práctica curatorial ha tendido tradicionalmente a responder. Algunas de las implicaciones más relevantes de este tipo de gestos serán puestas en relación con la necesidad de pensar formas alternativas de presentación. Estas, sujetas a otros ritmos y temporalidades, a otros enfoques en torno a la acción o su ausencia, permiten experimentar vivencias y relaciones normalmente sepultadas por el peso de lo histórico, lo biográfico o el concepto, así como por el protagonismo que se otorga a la voz del comisario/a en la construcción de la experiencia expositiva.

**Palabras clave:** Comisariado, Imperceptibilidad, Práctica artística como indeterminación, Experiencia, Umbral de visibilidad.

### Abstract

This article explores a series of questions relating to the practice of the exhibition as a defined medium and format, as well as to the acts of curatorial selection and mediation. They take into account the specific features of a series of artistic proposals that are not always recognizable as having an aesthetic configuration, and whose commitment to a minimal manifestation of the perceptible form, along with their eminently procedural logic and a generalised reticence to the conceptualisation of a discourse, result in a natural resistance to the event of the exhibition and the articulation of a narrative or a theoretical approach such as has traditionally been the basis of curatorial practice. Some of the most significant implications of this approach will be reviewed as a step towards the consideration of alternative forms of presentation. They are based on other cadences and time-scales, on other approaches to action or on the lack of it, with a view to enabling the experiencing of realities and relationships normally buried under the weight of the historical, the biographical or the concept, and under the prominence given to the curator's voice in the construction of the exhibition experience.

**Key Words:** Curatorship, Imperceptibility, Artistic Practice as Indeterminacy, Experience, Visibility Threshold.



**Cómo citar:** Sánchez Sampedro, A. (2018). Bordear la exposición, desconcertar el presente: una aproximación a la práctica curatorial ante el devenir imperceptible del acontecimiento artístico. *Sin Objeto*, 01, 53-67. Doi: [http://dx.doi.org/10.18239/sinobj\\_2018.01.04](http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2018.01.04)

## 1. Introducción: si el arte no tuviera forma

*Si el arte no tuviera forma, podría ser (vida) en lugar de arte.*

*O: ¿Puede el arte no tener forma y aún ser arte?*

George Brecht

En algún momento entre los meses de marzo de los años 1969 y 1970, John Giorno depositaba los recortes de sus propias uñas en el área delimitada por las calles Grand, Prince, Greene y Wooster en Nueva York. Sin indicación que alertara a la mirada sobre su presencia y, por lo general, desprovistos de registro visual que documentara su realización, una serie de acontecimientos similarmente “discretos y prácticamente invisibles” (Dezeuze, 2012, p. 50) fueron llevados a cabo en el curso del año, en el marco de la convocatoria *Street Works*, propuesta por John Perreault. Los hilos de sal esparcidos por Athena Tacha en lugares concretos de la urbe, los pequeños montones de jabón en polvo aleatoriamente distribuidos por Bernadette Mayer —sujetos al riesgo de convertirse en espuma bajo la acción de la lluvia—, la harina espolvoreada en las carreteras por Cristos Gianakos o las pequeñas estrellas de papel diseminadas en las calzadas por Hannah Weiner podrían ilustrar lo que en un ensayo de 1961 George Brecht denominara un “arte liminar” capaz de “disolverse en otras dimensiones, o de tornarse adimensional, carecer de forma” (Dezeuze, 2017, p. 78), susceptible de “ser por completo pasado por alto” (Dezeuze, 2012, p. 39). En ese mismo año, la descripción de la muestra colectiva *Number 7*, organizada por Lucy Lippard en la galería Paula Cooper, brinda una imagen más o menos clara del lugar que también en ella ocupaba lo imperceptible: “Había tres salas; la más amplia parecía casi completamente vacía, pero contenía nueve obras como *Magnetic Field* de Barry, el primer [...] dibujo de pared de Sol, las corrientes de aire de Haacke —un ventilador en un rincón—, piezas invisibles de Wilson y Kaltenbach, etc. Además, en el suelo había una diminuta pieza de André de alambre encontrado” (Obrist, 2010, p. 229).

Lejos de ser comparables entre sí, y en la medida en que su configuración responde a motivaciones o impulsos artísticos y poéticas diferentes, un común denominador aproxima los eventos descritos: unos y otros se articulan en un espacio en el que, si bien no se obstaculiza la percepción, su objeto tampoco se expone bajo el señalamiento de la evidencia visual. A medio camino entre el riesgo de señalar demasiado —entregándose a una enunciación en exceso tangible— o, por el contrario, el de una desmedida evanescencia inaprehensible mediante la sensación, dichas acciones se constituyen apenas bajo la forma del signo, o tal

y como Barthes precisa de lo neutro, “en el borde del lenguaje” (Barthes, 2004, p. 102). De distintos modos, las manifestaciones de este tipo, a cuya progresiva proliferación hemos asistido durante las últimas décadas, competen a una serie de estrategias que llevan implícito el deseo de desbordar el arte hecho para la visión, al dificultar o redireccionar la mirada del espectador mediante la inserción en la realidad de una producción de signos inconsistentes, no siempre discernibles como configuración estética.

Por lo pronto, estas prácticas plantean varios temas significativos sobre los que reflexionar. En primer lugar, la pregunta en torno a lo que constituye el límite de reconocibilidad de la obra, inseparable de una serie de gestos cuyas especificidades no dejan de perfilar esa frontera inestable entre la posibilidad de llegar a ser como lenguaje, o la incoherencia, a falta de las herramientas para reconocer un determinado orden. Al ubicar su impacto no tanto en el terreno de la actividad estética como en el dominio de la vida ordinaria, estas obras “apenas audible(s) a la escucha, apenas discernible(s) a la mirada” (Dezeuze, 2012, p. 39), despiertan problemáticas poco exploradas acerca de los modos de reconocimiento a los que incitan. Y en segundo lugar, incitan también otras problemáticas-relativas a la exposición como medio y formato definido, y a los actos de selección y mediación efectuados por el comisario/a. Si partimos del hecho de que las artes-por-definición-visuales se encuentran en primera instancia destinadas a la vista a través de la muestra, atentar contra la política tradicional que el sistema del arte instaura supondrá, desde esta perspectiva, la exploración de otras vías de percepción, menos procedentes de la clásica exposición cuanto del acto que solicita del espectador una mirada libre de condicionantes a la sensación.

Tomando como punto de partida la observación de una serie de propuestas que exceden los márgenes de visibilidad e invisibilidad convencionales, entre las que se cuentan ciertas intervenciones realizadas por Gabriel Orozco, Roman Ondák o Martin Creed, este artículo tratará de repensar las principales convenciones relativas a la exhibición y recepción de manifestaciones cuyo compromiso con la mínima expresión de la forma perceptible, su lógica eminentemente procesual y una generalizada reticencia a la conceptualización del discurso se encuentran reñidos con la exposición y la articulación de una narrativa a la que tradicionalmente ha tendido a responder la práctica curatorial. Las páginas que siguen procurarán explorar desde distintos prismas y con el máximo grado de consistencia posible, la presunta idoneidad del formato expositivo, interrogando sus posibilidades e imposibilidades, y las del comisario, frente a obras cuya forma es variable, inestable o directamente inaprehensible a la sensación y, en consecuencia, no referenciable mediante la aplicación de los habituales criterios de identificación del objeto o la experiencia estéticos. ¿Qué ocurre cuando la “invisibilidad” no deja de pertenecer en términos estrictamente materiales al orden de lo visible, sino que resulta más bien de una ausencia de determinación “formal” que la sitúa en

el umbral de lo imperceptible? ¿Existe un tipo adecuado de práctica curatorial o una manera correcta de exhibición en estos casos, una forma de evitar el carácter demostrativo o excesivamente enunciativo de la visibilidad, permitiendo de algún modo bordearla sin caer tampoco en la invisibilización? ¿Cómo actuar cuando la condición de posibilidad ante el encuentro con el observador resulta un aspecto connatural a las propuestas? ¿De qué modo generar, aun teniendo en cuenta las dinámicas propias del contexto expositivo, el espacio de posibilidad para el hallazgo o lo imprevisible? Estas preguntas y las ideas a las que a la luz de un análisis más amplio puedan dar lugar en adelante serán puestas en relación con la necesidad de explorar formas alternativas de presentación que permitan mostrar vivencias y relaciones, normalmente sepultadas por el peso de lo histórico, lo biográfico o el concepto, así como por la propia centralidad narrativa que se otorga a la voz del comisario/a en la construcción de la experiencia expositiva.

## 2. Acerca de la inmaterialidad

En 1968, John Chandler y Lucy Lippard refirieron una *desmaterialización del arte* manifestada en la producción de obras caracterizadas por una disolución de las cualidades objetivas en beneficio de piezas sin apenas consistencia material que los autores calificaron de *ultraconceptuales* (Lippard, 2004, p. 81). Sobre los problemas implícitos en la generalización de nociones como las de “inmaterialidad” o “desmaterialización”, derivadas de los intentos de definición de ciertas prácticas artísticas, sucede que ambas han tendido a utilizarse indistintamente para referir procedimientos y metodologías de muy diversa índole, con la única condición aparente de una renuncia o minimización del objeto físico en favor de la primacía de la idea o la experiencia. Puesto que ciertas condiciones de emergencia de las obras que este texto estudia han sido en ocasiones aludidas en dichos términos, convendrá tener presentes ciertas imprecisiones que estos invocan, algunas de las cuales fueron ya señaladas en la época de la publicación de *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (1) (Lippard, 2004).

Primeramente, es necesario plantear una cuestión que afecta al límite que hay que conceder al proceso de desmaterialización o invisibilización de la forma: ¿a partir de qué nivel de densidad material o de su ausencia actúa la desmaterialización o deja de hacerlo? La dificultad para determinar el alcance exacto del término expone a aquel al riesgo de transformarse en una idea tan general que no llegue a describir con exactitud las operaciones que designa. Después, cabe señalar que pesa sobre la utilización del término “desmaterialización” otra inexactitud importante, pues no se trata la mayoría de las veces de referir con él la práctica de una actividad que prescindiera de materiales, sino que muy a menudo tienden estos a continuar presentes, de manera que el hecho de que un objeto sea “invisible”, menos visible de lo que era o menos visible que otro objeto, no implica que

necesariamente se haya producido ningún proceso de “desmaterialización”. Además, hablar de “inmaterialidad” comporta una insalvable contradicción, pues la presencia de una fisicidad, por mínima o efímera que sea, no deja de ser inseparable de las características primarias e inherentes a la gestación del trabajo artístico (Rugoff, 2005). Por todo ello, la relación que el arte “desmaterializado” mantiene con la desmaterialización parece, en esencia, metafórica, si además se tiene en cuenta que la inmaterialidad difícilmente puede existir salvo como idea (Rodríguez Casado, 2014).

La aproximación a la naturaleza de las propuestas que este artículo propone examinar enfatiza una reconsideración de la idea de límite asociada a la mínima manifestación de la forma visible y al umbral de perceptibilidad frente a la priorización del movimiento de reducción y la primacía del concepto fundamentalmente enunciados por Chandler y Lippard. Del lado de lo que Derrida denomina lo “visible-invisible” (2), este enfoque entreabre otras vías de exploración posibles, por lo general consideradas menos frecuentemente en los estudios relativos a la desaparición de lo visible en el ámbito de la producción artística, con el fin de facilitar la creación de nuevos ángulos de visión en torno a las prácticas de un tipo que, por localizar su objeto en zonas en las que lo imperceptible se encuentra con lo real, tienden a desaparecer en el estado de la vida ordinaria.

### 3. Tropezarse, encontrar, descubrir: en el arte como en la vida

*Trébuchet* es una percha clavada en el suelo y una de las primeras piezas, quizá, pensadas para funcionar como excusa, como detonante de movimiento. En una fotografía del estudio de Duchamp, tomada hacia 1917-1918, la vemos junto a la rueda de bicicleta, unos cojines tras de sí, como esperando el tropiezo de quien, inadvertido, pudiera caer en la “trampa” y accidentalmente movilizar el funcionamiento de la rueda. *Caja de zapatos vacía*, presentada por Gabriel Orozco en el *Aperto* de la Bienal de Venecia en el año 1993, no es ni pretende ser, como Juan Antonio Ramírez señala de *Trébuchet*, una “máquina para tropezar” (Ramírez, 2006, p. 43). Sin embargo, no cabe duda de que, si algo es, además de una caja de zapatos vacía —pateada, tropezada, ignorada por el público y constantemente retirada de la sala de exhibición por el personal de limpieza— es un accidente. Al ser interrogada por las recomendaciones posibles para los nuevos comisarios, Anne d’Harnoncourt recordaba la famosa *Ode to Art* de Gilbert and George: “lo más probable es que mi consejo apenas cambiase: mirar, mirar y mirar, y después volver a mirar, porque nada sustituye a la mirada...”, a lo que añadía: “no se trata de ser, como dijo Duchamp, ‘solamente retinal’, no me refiero a eso. Me refiero a estar con el arte —siempre me ha parecido una frase maravillosa aquella de Gilbert and George: lo único que pedimos es estar con el arte—” (Obrist, 2010,

p. 9). “Estar con el arte” no deja de ser una afirmación enigmática, dadas las problematizaciones que tocan al modo en el que el arte se recibe. Porque, aunque de sobra conocemos las cualidades típicamente atribuidas al encuentro o la experiencia estéticos, ¿qué es o qué conlleva en realidad “estar con el arte”? ¿se puede “mirar, mirar y mirar” o hacer una experiencia del arte, teniendo en cuenta la presencia de las numerosas estructuras discursivas e institucionales pensadas para guiar al espectador en el museo o la galería?

Una de las cuestiones centrales que una obra como *Caja de zapatos vacía* plantea tiene que ver con la posibilidad de restituir una poética vivencial de la percepción y la experiencia a partir de lo inadvertido o lo inesperado, un pulso que, de distintos modos, recorre la obra de Gabriel Orozco y no puede separarse del deseo de revivir la emoción de “la primera vez” de las cosas. En la vía abierta por una operación como aquella llevada a cabo casi cien años atrás por Duchamp en la instalación de *Trébuchet*, el interés de *Caja de zapatos vacía* reside en su capacidad para generar las condiciones de una toma de conciencia del estado de la realidad circundante, mediante la introducción de un mínimo desvío en el orden normal o esperado de los elementos que conforman un sistema, es decir, mediante la creación, en última instancia, de un accidente. El encuentro con este tipo de obra, que corresponde al observador descubrir o no en función de su aptitud para advertir la particularidad de una presencia no enunciada, pasa por una disolución de la estructura formal del objeto o la situación previstos a la expectativa y, en ese sentido, camina de la mano de una consiguiente apertura de la exposición a lo contingente, al detalle susceptible de conducir, desde la casi invisibilidad, a una recalificación de la experiencia del umbral entre la cotidianeidad y la existencia del dispositivo artístico (3). Esta cuestión resulta en especial significativa a tenor de las especificidades contextuales de un evento expositivo de magnitud internacional y en el clima de una gestualidad predominantemente monumental propia de las instalaciones de la época, como en el que tuvo lugar la primera exhibición de *Caja de zapatos vacía*. Incluida en la sección del *Aperto* llamada *The mere interchange*, la pieza se presentó entonces en una frágil posición sobre el suelo, reclamando para sí el lugar central de un inmenso, inusual en estos casos, espacio prácticamente vacío, salvo por la presencia distante de *Piedra que cede* (1992). En oposición a la escala, el discurso y el carácter demostrativo de obras como *Mother and Child (Divided)* (1993) de Damien Hirst —consistente en una vaca y un ternero seccionados y sumergidos en vitrinas con formaldehído— o *7 1/2 Ton Cube* (1990) de Charles Ray —un cubo de acero compacto de siete toneladas y media de peso que se instaló en las inmediaciones del espacio destinado a la exhibición de la obra de Orozco—, la insignificante caja de zapatos vacía se convertía en “una figura expansiva de receptividad, apertura, posibilidades sobre todo por su contraste con las sofisticadas y esforzadas piezas que la rodeaban” (Brett, 1996, p. 68). Paradójicamente, una cierta “autoridad epistemológica” que desde su aparición

inaugural ha tendido a impregnar la obra, autoridad que Buchloh equipara a la del primer *readymade* (Buchloh, 2006, 177) (4), ha contribuido a minimizar este efecto en ulteriores instalaciones. Casi dos décadas después, en el contexto de la retrospectiva itinerante dedicada al artista entre los años 2009 y 2011, la pieza adquiriría muy distintas resonancias al serle concedido un lugar preeminente en el acceso de la exhibición en el MOMA o en un premeditado diálogo con otras obras secuencial o cronológicamente distribuidas en una sucesión de salas en el Kunstmuseum Basel o la Tate Modern.

Otros gestos y acciones, como los realizados por Martin Creed al distribuir la totalidad de un paquete de Blu-Tack en bolas —cuanto más pequeñas mejor— (5) (VV.AA., 2011) aplastadas por las paredes y las superficies de la galería, incluyendo los aseos y las oficinas (*Work No. 91, One packet of Blu-Tack*, 1994-2001), o la acción de Roman Ondák de atrapar una cortina con el marco de la ventana, haciendo visible la parte de la tela pillada también desde el exterior de los edificios de la Fundación Morra Greco en Nápoles o en el Frieze Art Fair londinense (*Catch*, 2010), evidencian una parecida posibilidad de alertar la percepción acostumbrada en los espacios de arte. En el marco de la muestra individual *Things (Cosas)* (2011-12), celebrada en la madrileña Sala Alcalá 31, *One packet of Blu-Tack* se incluyó como parte de un montaje heterogéneo que acogía una selección de las obras más destacadas de Creed y algunas piezas concebidas para la ocasión en una sola estancia sin divisiones. La omnipresencia del material no garantizaba su posible apreciación a la mirada, seducida por la visualmente más explícita instalación videográfica *Work No. 670, Orson and Sparky* (2007) o por las pinturas murales *Work No. 843* (2007) y *Work No. 920* (2008). Algo parecido sucedía con *Work No. 129 (A door opening and closing)* (1995), una puerta que, abriéndose y cerrándose a un ritmo más o menos continuado, establecía una secuencia temporal visual y sonora, cuya existencia solo se indicaba discretamente a una distancia considerable del lugar en el que la acción se ejecutaba. Por su parte, *Catch* se mostró por primera vez en una sala de modestas dimensiones, junto a obra gráfica, y en la proximidad de un conjunto de intervenciones que Ondák realizó en los ventanales y los balcones exteriores de la Fundación Greco Morra durante una residencia que concluyó con la exhibición *Glimpse* (2010). Su instalación en el contexto de una serie de manifestaciones igualmente sutiles —que pasaron por reproducir la apariencia de la vegetación presente en el balcón del edificio frontero (*Double*, 2001), tender una alfombra (*Occupied balcony*, 2002) o instalar a través de una perforación en el vidrio un globo inflado cuyos bulbos se distribuían a ambos lados del cristal (*Breath on both sides*, 2009)—, amplificaba la posibilidad de descubrir la intencionalidad del gesto, llevado a cabo de distinto modo a como sucedió en la posterior presentación que tuvo lugar en el *lounge* del Deutsche Bank en el Frieze Art Fair (2011). Desprovista allí del despliegue de otros signos visuales que no fueran



los propios del receptor y la zona de estar de una de las secciones de la feria, su indeterminación visual parecía incrementarse en un ambiente que dificultaba el reconocimiento de la obra.

Este común propósito de las acciones por efectuar leves modificaciones en la regularidad de un orden ha sido definido por Shklovsky como la principal finalidad del arte, un medio privilegiado, según él, para no sustancializar lo percibido y deshacer los estereotipos de la percepción, haciendo posible el surgimiento de una apreciación sin automatismo (Shklovsky, 1990, p. 6). Se trata de posicionamientos que enfatizan excepciones o particularidades que emergen en un ámbito dominado por la necesaria estabilidad de ciertos códigos de reconocimiento orientados a garantizar la eficacia de la comunicación y el consumo de la exhibición. El interés por la creación y la designación de la singularidad aparece así bajo la forma de una exploración de dispositivos capaces de crear una ruptura en el marco de una continuidad dada o supuesta, por hacer a partir de ellos la diferencia y como medio de favorecer un extrañamiento a partir del cual eclipsar el criterio sistemático de las cosas. Este espacio variable de inadecuación entre lo que se espera y lo que se percibe, en el que se encuentran el origen y la causa del potencial restablecimiento perceptivo, lo determina la presencia de circunstancias imprevistas por el código.

En el hacer de esta clase, y en las implicaciones que de él se desprenden, no es difícil reconocer ciertas de las características que Michel de Certeau atribuye a la producción de tipo táctico. Actos como los descritos, en esencia marcados por el desvío, designan procesos articulados para emerger de manera subrepticia en la estructura de un régimen construido. La cuestión así tratada se refiere al esquema de acción de un tipo que debe “arreglárselas en una red de fuerzas y representaciones establecidas” (de Certeau, 2000, p. 22), un movimiento de constitución de forma que caracteriza el desplazamiento de las constantes reguladoras de una serie de instrucciones a partir de las cuales concebir modelos y normas funcionales, en este caso los propios del ámbito institucional y la exhibición. Mediante la producción de ínfimas alteraciones, estas prácticas permiten de algún modo quebrar lo solidificado, favoreciendo el contacto con lo real en los intersticios del sistema, en los hiatos, allí donde para algunos reside la potencialidad de las cosas para ser aprehendida. Lejos de hacer de la exposición directa de la forma su objeto, el procedimiento artístico que conduce a la reactivación de lo sentido encuentra una inmediata repercusión en la práctica imperceptibilidad de lo mostrado, en operaciones consistentes en “oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción” (Shklovsky, 1990, p. 6), sometiéndola al cuestionamiento de sus propios límites. Y es que nada en todos estos casos indica la existencia de los dispositivos a la mirada. La configuración de las obras no presenta ningún signo típico que se imponga a la observación y así tiende a confundirse o a igualarse con la normalidad de las cosas, como si se guardaran de un compromiso, de una implantación o una relación excesivos con lo real.



Lo imperceptible, aquello que para Manen “no discute la definición de la propia institución” (Manen, 2017, p. 108), aparece así como un medio de revitalizar subversivamente la relación con las estructuras, intentando “evitarlas, atajar a través de ellas” (Obrist, 2010, p. 131), pero sin negar tampoco su participación en el campo de acción que aquellas despliegan. Se trata de operaciones que evitan, bordeándola, la exhibición, y para las cuales “la experiencia de la vida predomina por completo sobre la experiencia artística” (Lussac, 2004, p. 206), de manera que no parece tanto tratarse de decir o expresar algo sino “solamente de ser” (San Martín, 1998, p. 97).

Ese *estar* simplemente *siendo*, aguardando el tropiezo, la mirada que les permita *ser*, se convierte en la condición *a priori* de obras que, para poder ser *descubiertas*, han de ser primero necesariamente *ignorables* (Ratcliff, 1987, p. 157). La utilización de la realidad añade la decisión de “hacer algo [...] que sea inestable, [...] algo indeterminado, que tenga siempre un aspecto distinto, cuya forma no pueda predecirse con exactitud, [...] que no pueda ‘actuar’ sin la relación con su entorno” (Lippard, 2004, p. 75). Este procedimiento se revela inseparable del establecimiento de un modelo que sitúa el proceso de presentación-captación en el observador, sobre cuya mirada recae el peso fundamental del reconocimiento, de la identificación, del auténtico “encuentro” que permite a la obra ser y manifestarse en un doble movimiento de ida y venida que equipara el ejercicio de la percepción al acto de invención mismo. “Si tú no llegas, yo no existo” rezaba uno de los mayores éxitos musicales cosechados por Ornella Vanoni en los años setenta. Quizá estas palabras pudieran unirse al murmullo de fondo de propuestas sobre las que uno podría aventurarse a decir que lo único que buscan es generar la posibilidad de “estar con el arte”.

#### 4. Hacer nada y dejar (de) hablar: la exposición posible

*¿Qué hacemos ahora que no hacemos nada?*

Jean Duvignaud

¿Cómo articular entonces la exhibición de las prácticas de un tipo que parece sustraerse a la lógica interna de la exposición mediante la conducción de su gestualidad hacia una indistinción en el tejido de las circunstancias? ¿Cómo exponer, sin reprimir o desactivar la apuesta de las intervenciones por ser in-expuestas? Si se trata “solamente de ser”, de no “añadir nada a lo natural” (Jullien, 1999, p. 204), si no existen significado o destino, si las propuestas en efecto “carecen de [...] una presentación absolutamente necesaria” (Tejeda, 2006, p. 82) —como Duchamp afirmaba al preguntársele acerca del correcto montaje de sus *readymades*—, ¿no convendría primar quizá la experiencia del espectador ante la obra sin mediación? Por lo pronto, parecería lógico pensar que, si la indeterminación perfila la

condición esencial de las propuestas, sería cuando menos necesario trasladar esa misma dinámica a los formatos de presentación en el ámbito expositivo. Sin embargo, una de las máximas fricciones que se plantean por esta vía tiene que ver con el hecho de que la exposición y la institución, sujetas a la voluntad de crear historia, no pueden pensarse con independencia de la conceptualización de un discurso y, en ese sentido, del dominio de una perspectiva, es decir, del punto de vista de un sujeto coherente y centrado y, así, de una consiguiente “representación del poder que se encuentra tras de ella(s)” (Manen, 2017, p. 22).

El protagonismo que ostenta el comisario en la contextualización de una narrativa visual y experiencial –que responde a su intención y la importancia concedida al aporte de su “impronta personal” al montaje–, conduce a una relativización de la obra, en la medida en que su visión intercede, distorsionando la existencia y la manifestación autónoma de aquella. Estas inercias interfieren tanto más evidentemente con un sentido múltiple, difuso y reemplazable de la autoría que vertebra los casos expuestos, acciones desprovistas de la marca evidente de un “estilo” propio o característico atribuible a un realizador y que, en virtud de su neutralidad, pudieran haber sido llevadas a cabo por cualquiera. Limitándose la función del autor a un procedimiento “de orientación, de nueva distribución de la circulación o de inserción deliberada en un flujo que la acción inventada desplaza(rá)” (Davila, 2002, p. 86), el registro de la autoridad se desliza hacia el de la invitación, desbordando, hasta cierto punto, al favorecer una acción menos personal que transindividual, los modelos normativos preestablecidos y el problema del poder al que la tradicional forma discursiva se halla ligada, en beneficio de la transformación y lo discontinuo. Se trata, finalmente, de disposiciones que perfilan un tipo de experiencia a la que corresponde la posibilidad de ser algo y al mismo tiempo no serlo, por cuanto más que a un estado específico de las cosas remiten a su potencialidad misma y la potencia, en calidad de posible, se sustrae al principio de contradicción.

Repensar la exposición para traslucir o tratar de regenerar el rumor de estas prácticas de forma más o menos congruente exigiría trasladar un posicionamiento capaz de asumir los intentos de descentramiento del sujeto llevados a cabo en el terreno artístico a la práctica curatorial. Esto significaría cuestionar formas hegemónicas de presentación centradas en la aplicación de procedimientos que “hacen hablar” a la realidad en lugar de permitir que aquella hable por sí misma, lo que, a fin de salir de una lógica dominante del autoritarismo, implicaría dejar de pensar en términos de “hacer como” y comenzar a pensar más bien en “dejar de hacer” o en “hacer poco”. Sin ánimo de profundizar en el debate abierto sobre la pretendida neutralidad de quienes apuestan por el comisario-cero (Groys, 2008), se trataría quizá de no interponerse, de abrir la exposición a propuestas, a situaciones que no se habían esperado, “a detalles que existen, que pasan desapercibidos” (Manen, 2017, p. 102) en el conglomerado de otros discursos —como se observó a

propósito de las intervenciones de Orozco o Creed—, en la extrañeza de contextos *a priori* no destinados a la exhibición —el *lounge* del Frieze Art Fair donde se instaló la obra de Ondák— o en la aparente vacuidad de espacios que nada dan a ver, como Lippard indicaba respecto de la muestra *Number 7*.

Se trataría de pensar, tal vez, en sistemas más allá de la definición física y la prevalencia de los enfoques teóricos o narrativas cerradas que acompañan habitualmente la exposición y tienden a alejarla del presente, asumiendo nuevas posiciones que permitieran trasladar su condición de lugar de presentación a la del lugar de experimentación, el lugar donde acontece. En el extremo opuesto de la usual tentativa de integración de estructuras alternativas —tales como restaurantes, salas interactivas, talleres o laboratorios— al espacio expositivo, la muestra, desde este prisma, estaría menos concebida como un despliegue subordinado a la existencia de otro fenómeno que como un juego de espejos; se hallaría más próxima al deseo de confundir arte y vida a través de una concatenación de instantes diversos, inestables e indeterminados, que correspondería al observador inferir a partir de signos residuales. Dejar sola a la obra, permitiendo al espectador confrontarla —o no— directamente, sucumbir al hallazgo, supondría hacer de la “posibilidad” una categoría estética, entendiendo la exposición como un tejido asistemático de momentos inconsistentes que nunca llegan a cohesionar de manera rigurosa, “como una plataforma para generar múltiples posibilidades” (Manen, 2017, p. 115), como una excusa o un “tropiezo” a fin de cuentas, incorporando y asumiendo como parte de sí el error y la fragilidad, “las líneas que se generarán en directo mediante las sorpresas que nacen al propiciar encuentros o desencuentros” (Manen, 2017, p. 33).

Como resultado, la práctica de este tipo permitiría otra relación con el objeto o la experiencia del arte en los espacios de exhibición, una perspectiva no colonizada por la mirada desde arriba, abierta a otras temporalidades, a otros ritmos y actitudes (Manen, 2017, p. 117). Diferente del tiempo lineal y de la ilusión de continuidad de la exposición clásica, una suerte de temporalidad irruptiva propia del acontecimiento —sujeta a la irrepetibilidad del instante, a la singularidad de los procesos individuales de captación y de encuentro con la obra, a la disponibilidad de la mirada— respondería a la creación de esa regeneración a la que Catherine Clément se refiere como el momento de “síncope”: una inflexión, un “corte en el tiempo”, inseparable de un eclipse momentáneo de la razón a partir del cual desplegar una percepción potencialmente expandida de los fenómenos (Fisher, 1996, p. 54). “Ser con”, “pasar del lado de”, permitir, en definitiva, a la experiencia manifestarse a partir de sí requeriría de la práctica curatorial la conquista de un abandono, olvidar y dejarse perder (Obrist, 2010, p. 258) para después, como hay quien dice, encontrar o encontrarse. Una vez iniciada la andanza, una vez dado el traspie, restaría recuperar el paso, regresar la mirada, para alcanzar a ver, quizá, el reverso de una realidad que no solo enlaza con el arte, sino que es arte por sí misma.

## Notas

(1) En el prólogo de su libro, escrito varios años después de la publicación del artículo “La desmaterialización del arte” en *Art International* (1968), Lippard admite lo inapropiado de la utilización del término “desmaterialización” y justifica su uso para el caso “a falta de otro mejor”. Véase: Lippard, 2014, p. 33.

(2) Mientras que la ausencia de visualidad típica del arte conceptual se aproximaría a la visualidad de un tipo a la que el autor se refiere en los términos de una “invisibilidad absoluta”, asociada a percepciones distintas de la visión, un arte de la materia débil en el que tiene lugar una pérdida de visibilidad de algo que pertenece al orden de lo visible ilustraría lo “visible-invisible”, algo que sin estar *a la vista* no ha dejado de pertenecer al orden de la visibilidad. Véase: Derrida, 2000, pp. 88-89.

(3) Así, las palabras de Francesco Bonami, quien afirmaba en relación al encuentro con la obra solamente haber sido “cuando la pateé que entendí con claridad la caja de zapatos vacía. Su significado, que rodaba por completo fuera de mi alcance, no se hundía, solo desaparecía por un momento”. Véase: Bonami, 1998, p. 84.

(4) Es interesante observar que la inicial inscripción de esta y otras marcas periféricas inaparentes en el contexto expositivo enlaza con la historia de la visibilidad de una de las más célebres piezas de la historia del arte, *Fountain*, pese a cuya hipervisibilidad —ulteriormente alcanzada por motivos que no corresponde señalar ahora—, conviene recordar que fue concebida como manifestación discreta, pensada para ser inscrita en la práctica invisibilidad. Su primera exhibición pública, de la que apenas queda ningún recuerdo, así lo demuestra: la obra hizo su primera aparición en el *Salon des Indépendants* en el año 1917, exposición en la que su presencia, desprovista de identificación, no llegó a trascender dada la ubicación que de manera intencional la hacía prácticamente invisible tras un tabique. La observación de Marcadé, según quien “el estatuto inaugural del *readymade* es pasar inadvertido”, en cuanto no debe este ser mirado, sino que “está allí simplemente”, parece así útilmente aplicable a la lógica de los casos descritos en este artículo. Véase: Marcadé, 2008, p. 148.

(5) En las indicaciones incluidas en el catálogo que documenta la intervención, el artista establece una medida estándar de un centímetro de diámetro para la realización de las piezas, añadiendo en una nota que una cantidad menor a la indicada siempre será, no obstante, preferible. Véase: VV.AA., 2011, s.p.

## Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2004). *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. México D.F.: Siglo XXI.
- Bonami, F. (1998). Muerte súbita. Fosas de arena, prados y el juego de la conciencia. En VV.AA., (2005). *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco* (pp. 47-55). Madrid: Turner/Conaculta.
- Brett, G. (1996). El toque ligero. En VV.AA., (2005). *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco* (pp. 63-68). Madrid: Turner/Conaculta.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Buchloh, B. (2006). Sculpture as recollection. En VV.AA., (2006). *Gabriel Orozco* (pp. 154-207). Londres: Thames & Hudson.
- Certeau, M. de (2000). *La invención de lo cotidiano*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Crow, T. (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal.
- Davila, T. (2002). *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*. París: Éditions du Regard.
- Derrida, J. (2000). *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós.
- Dezeuze, A. (2012). In search of the insignificant. Street Work, 'Borderline art' and dematerialisation. En I. Parvu, (2012). *Objets en procès. Après la dématérialisation de l'art (1960-2010)/Objects in progress. After the dematerialisation of art* (pp. 35-63). Ginebra: MétisPresses.
- Dezeuze, A. (2017). *Almost nothing: Observations on precarious practices in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press.
- Fisher, J. (1996). El juego del mundo. En VV.AA., (2005). *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco* (pp. 47-55). Madrid: Turner/Conaculta.
- G. Torres, D. (2011). *No más mentiras. Sobre algunos relatos de verdad en arte (y en literatura, cine y teatro)*. Madrid: Trama.
- Groys, B. (2008). On the curatorship. En *Art Power* (pp. 43-51). Cambridge; Londres: The MIT Press.
- Jay, M. (2003). Devolver la mirada: La respuesta americana al ocularcentrismo. En VV.AA., (2003). *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. (1), pp. 60-81. Murcia: Cendeac.
- Jullien, F. (1999). *Tratado de la eficacia*. Madrid: Siruela.
- Lippard, L. R. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Lussac, O. (2004). *Happening et Fluxus. Polyexpressivité et pratique concrète des arts*. París; Budapest; Turín: L'Harmattan.
- Manen, M. (2017). *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Bilbao: Consonni.

- Marcadé, B. (2008). *Marcel Duchamp. La vida a crédito*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Obrist, H. U. (2010). *Breve historia del comisariado*. Madrid: EXIT.
- Ramírez, J. A. (2006). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.
- Ratcliff, C. (1987). Max Neuhaus: Aural Spaces. *Art in America*, vol. 75, (10), 154-163.
- Rodríguez Casado, J. (2014). Hacia una redefinición de la nada, o por qué la inmaterialidad solo puede ser un concepto inteligible. En *Revista Bellas Artes*. (12), pp. 37-50. Recuperado de: [https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6418/BA\\_12\\_%282014%29\\_02.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/6418/BA_12_%282014%29_02.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Rugoff, R. (2005). A brief history of invisible art. En VV.AA., (2005). *A brief history of invisible art* (pp. 7-17). San Francisco: California College of the Arts.
- San Martín, F. J. (1998). *Piero Manzoni*. Madrid: Nerea.
- Shklovsky, V. (1990). Art as device. En *Theory of prose* (pp. 1-14). Londres: VWE Dalkey Archive Press.
- Siegelaub, S. (1989). Quelques observations à propos du soi-disant 'Art conceptuel'. En VV.AA., (1989). *L'art conceptuel, une perspective* (pp. 85-94). París: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- Tejeda-Martín, I. (2006). *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*. Madrid: Trama.
- VV.AA. (2011). *Martin Creed. Things/Cosas*. Madrid: Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía de la Comunidad de Madrid (Sala de Exposiciones Alcalá 31).

## **Biografía**

---

### **Amaya Sánchez Sampedro**

Universidad del País Vasco  
amaya.sanchez@ehu.eus

Amaya Sánchez Sampedro es doctora en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco (2016), donde ha impartido docencia entre los años 2010 y 2013. Desde 2016 colabora en la impartición de talleres y seminarios en el programa del *Master Investigación y Creación en Arte (Increarte)* de la mencionada universidad.

Su investigación ha explorado el concepto de apreciación sensible y los límites de configuración del objeto artístico, cuestionando formas de improducción y acción mínima y estudiando las problemáticas del archivo, la exhibición y el registro en relación a este tipo de planteamientos. Igualmente, ha estudiado las relaciones que se establecen entre arte y texto y las posibilidades de la escritura en el marco de la investigación artística académica.

Su trabajo ha sido recientemente presentado en el *Primer Congreso Internacional Prekariart. Trabajo en Arte Contemporáneo: Precariedad y Alternativas*.