

LA TABLEAU DE SZEEMANN

Oriol Fontdevila

info@oriolfontdevila.net

RESUMEN: La desmitificación de las nociones de arte y de autoría durante los años del arte conceptual está estrechamente relacionada con la aparición de nuevos agentes del campo del arte que subsumieron una función autorial. Es el caso del llamado comisario-autor: prefigurado por Harald Szeemann en 1969, éste nació escasamente dos años después de que Roland Barthes hubiera sugerido la muerte del autor. «La *tableau* de Szeemann» hipotiza la posibilidad que haya una conexión directa entre ambos sucesos, al mismo tiempo que rastrea los intercambios que se produjeron entre el arte y la mediación bajo el influjo del postminimalismo y en lo que fueron los albores del postfordismo. Asimismo, se ahonda aquí en las tentativas que desempeñaron Seth Siegelaub y de Lucy Lippard por lo que hace a modos de exposición que permitieran amplificar el eco deconstruccionista del arte conceptual en lugar de replegarlo sobre posiciones autorales. El texto también analiza el papel destacado que tuvo la edición de publicaciones en relación con un momento que fue especialmente fructífero por lo que hace a la experimentación en mediación.

PALABRAS CLAVE: autoría, comisariado, mediación, Harald Szeemann, Seth Siegelaub, Lucy Lippard

SZEEMANN'S TABLEAU

ABSTRACT: The demystification of the concepts of art and authorship that conceptual art brought about is closely related to the emergence, at the time, of new agents in the field of arts who adopted an authorial function. This is the case of the so-called curator-author. As Harald Szeemann foreshadowed in 1969, the idea was born scarcely two years after Roland Barthes suggested "the death of the author". Szeemann's *Tableau* hypothesizes the possibility of a direct connection between both events, while it also traces the exchanges that took place between art and mediation under the influence of post-minimalism and the dawn of Post-Fordism. This article also explores the attempts made by Seth Siegelaub and Lucy Lippard with regards to exhibiting methodologies, amplifying the deconstructionist echo of conceptual art rather than retracting it into author positions. Finally, the text analyzes the outstanding role of the publications issued during an especially fruitful time in art-mediation.

KEYWORDS: authorship, curator, mediation, Harald Szeemann, Seth Siegelaub, Lucy Lippard

«El arte es la ilusión de la confusión, la ilusión de la libertad, la ilusión de la presencia, la ilusión de lo sagrado, la ilusión de naturaleza». El colectivo BMPT hacía sonar estas palabras desde un magnetófono, a todo volumen y en el seno de la Bienal de París de 1967, en lo que fue su última *manifestation*. Se escuchaba a continuación: «No es el caso de la pintura de Buren, Mosset, Parmentier, o Toroni» (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni, 1999:28).

El contraste entre las dos opciones –la ilusión del arte por un lado y, por el otro, la pintura de los artistas de BMPT–, también quedaba ahí subrayada a nivel visual: una secuencia de diapositivas con pinturas de paisajes, nudos y bodegones de distinta estirpe se proyectaba sobre las telas de un-único-motivo que llevaban haciendo de un modo reiterativo los cuatro artistas. Se trataba de tiras verticales en el caso de Daniel Buren, tiras horizontales en el caso de Michel Parmentier, un único círculo negro centrado en el lienzo por parte de Olivier Mosset y una sucesión de puntos repetidos a intervalos regulares por parte de Niele Toroni.

BMPT se considera uno de los colectivos que ha cuestionado con una mayor radicalidad las nociones de autoría, originalidad y mercantilización del arte. Próximos al ideario del Situacionismo, su irrupción se dio en las vísperas del Mayo francés, por bien que su existencia fue fugaz. Parece que su quiebra fue debida a la denuncia que Parmentier hizo del resto de miembros del grupo justo después de su comparecencia en la Bienal de París, cuando no hacía ni tan solo un año de su andadura: las diapositivas proyectadas sobre las telas tenían por efecto deshacer la estricta repetición de motivos visuales en que los artistas habían acordado restringir su acción unos meses antes. Algo que, al parecer de Parmentier, los situaba «en una vía regresiva al respecto de su posición moral» (Ostrow, 2016).

Aun así, Daniel Buren se mantuvo fiel al *motivo* que le había identificado en el seno de BMPT. Desde 1966 el artista se había comprometido a no hacer otra cosa que tiras verticales de 8,7 centímetros, las cuales, con los años, ha procedido a aplicar sobre los soportes más variopintos, tal y como son muros, vallas, ventanas, pancartas, columnas, así como telas y papeles de diversos tamaños y formatos. En todo caso, el interés de Buren por la desmitificación del arte por medio de la repetición de un motivo visual, lo posicionó como una de las principales figuras de la primera generación del arte conceptual. Por

bien que, al mismo tiempo, su deliberado interés por la pintura lo haría controvertido también a la hora de aplicársele este mismo apelativo, arte conceptual.

La desmitificación del arte

La herencia duchampiana de concebir al arte como una suerte de comentario sobre el arte se interpretó durante aquellos años como algo que no tenía nada que ver con lo pictórico. Posiblemente, la pintura estaba aun demasiado cargada de discurso formalista, y, especialmente, así era en los Estados Unidos. Tal y como escribió Joseph Kosuth en el año 1969, justo al cabo de un tiempo de haber desterrado definitivamente la pintura de su praxis: «Ser un artista ahora significa cuestionar la naturaleza del arte», mientras que «si, en cambio, uno cuestiona la naturaleza de la pintura, no puede estar cuestionando la naturaleza del arte. Si un artista acepta la pintura (o la escultura) está aceptando la tradición que conlleva. Esto es porque el mundo del arte es general y el mundo de la pintura, específico. La pintura es un tipo de arte. Si tu haces pintura, es que tu ya has aceptado (y no cuestionado) la naturaleza del arte» (Rose, 1989:13).

Según Kosuth el arte debía permanecer como una proposición analítica y, a poder ser, exclusivamente lingüística, como una sucinta definición sobre lo que es el arte. En correspondencia, si el arte se materializaba o no en un objeto era algo irrelevante por lo que hace a dar con su condición, mientras que si se procedía a realizar como una pintura, procedía, inversamente, a reinscribirse en una convención.

Buren, en cambio, había procedido a resolver justo a la inversa el sentido de la ecuación arte-pintura: desde las mismas comparencias de BMPT que la pintura se había planteado como una suerte de antídoto en contra la mitificación en donde lleva el vocablo «arte». Para Buren, en la repetición de un motivo visual es donde se encontraba la oportunidad para borrar cualquier efecto de ilusionismo, incluido el idealismo donde lleva irremediablemente el arte en tanto que concepto. Por medio de plantear «una pintura de grado cero» (Hantelmann, 2010:73) es que habría la posibilidad de activar un proceso de desmitificación tanto de la misma condición de obra de arte como del contexto donde ésta se inscribe, para comparecer como tal y, así, «cuestionar tanto el concepto de la pintura en particular como del arte en general» (Buren, 1999:192).

En todo caso, ya sea que por medio del particular pictórico se llegara a diluir el concepto general del arte –la postura de Buren–, o ya sea que por medio del concepto general se llegara a acabar con cualquier tradición artística en particular –la postura de Kosuth–, queda claro que el arte conceptual tuvo como principal foco de interés la desmitificación del arte. En correspondencia, es que estos artistas procedieron a especular con su praxis en torno a una naturaleza del arte que, de entrada, se entendía de orden más contextual y relacional, que no esencial o inherente a su dimensión formal o objetual. De este modo es que se explica que la desmitificación

del arte que se cosechó con el arte conceptual conllevara que los artistas desarrollaran una especial sensibilidad por lo que hace a la mediación y, asimismo, un interés inaudito en aquel entonces por asumir algunas de las prerrogativas del administración del arte como parte de su trabajo (Fontdevila, 2017).

El caso de Kosuth es, de nuevo, un buen ejemplo de ello: que el arte suceda como una mera aseveración sobre lo que es el arte, hace que el trabajo del artista deje de identificarse en lo que prosigue con lo que propiamente se entiende como un *acto de creación*, para hacerlo, en cambio, con la *mediación*. Asimismo, Kosuth era plenamente consciente de las implicaciones institucionales de tal desplazamiento, cuando en 1970 escribió: «debido a la dualidad tácita entre la percepción y el concepto que se daba en el arte anteriormente, la posibilidad de un mediador (un crítico de arte) se veía como útil. Pero [el arte conceptual] incorpora las funciones del crítico, por lo que hace al mediador innecesario» (Kosuth, 1991:39). De entre los artistas conceptuales, Kosuth destacó precisamente en tanto que artista que asumió la mediación textual tanto de su propio trabajo como el de otros, y esto lo hizo en nombre propio como también con el pseudónimo que inventó *ad hoc* para resolver su actividad como crítico de arte, Arthur R. Rose.

Por su parte, Buren probablemente encontrara absolutamente naif tal creencia en el lenguaje como el mediador absoluto del arte. Estando su práctica orientada asimismo a desprenderse de la mitología que envuelve la creatividad, este artista se ha preocupado por atender mayormente las mediaciones que emanan del objeto que no a las propiamente humanas: para cuestionar el mito del arte, «la única solución reside en la creación –si es que aun podemos utilizar esta palabra– de algo totalmente desconectado de la persona que lo está trabajando» (Boudaille, 1999:69). Según Buren, cualquier intento de desmitificación por parte del mismo artista se queda en una cuestión de «buenas intenciones», mientras que en la repetición sistemática de la forma es en donde se encontraría la posibilidad de desencadenar unas mediaciones propiamente anti-humanistas. Estas son las que facilitarían, asimismo, «cuestionar la incesante presencia del artista, el cual podría aspirar a partir de entonces a su propia desaparición» (Buren, 1999).

Aunque sea de nuevo sea por vías contrapuestas, Kosuth y Buren procedieron a desplazar el caballo de batalla de su trabajo, para atender a cuestiones que hasta el momento se habían circunscrito mayormente en el ámbito profesional de la mediación, la crítica de arte y la administración de museos. De un modo similar lo hacía también toda una generación de artistas a finales de los años sesenta, los cuales, entre las protestas en contra la guerra del Vietnam en Estados Unidos, en contra la dictadura militar en Argentina, así como las revueltas estudiantiles en Europa, procedieron a manifestarse también para reivindicar cambios relativos a la gestión del arte. En este momento es que se constituyó la primera asociación para implementar reformas políticas y económicas en relación a la producción artística –la Art Worker’s Coalition, fundada en Nueva York el año

1969– y que, asimismo, tuvo lugar la redacción de una primera forma contractual con que se procuró defender los intereses del artista en la transacción de la obra –es el llamado *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, redactado por Seth Siegelau y Bob Projansky en 1971.

Un lugar vacío

Ahora bien, justo en este momento es que también se produce lo que vamos a plantear como una cierta *involución* al respecto a este acontecer del artista, la cual implica nuevamente a su contraparte, es decir, el lado instituido de la mediación. Nos referimos a lo que se ha venido llamando como «el ascenso del comisario como creador» (Altshuler, 1994:236) y que, desde finales de los sesenta, se ha concretado con una cantidad creciente de comisarios que han procedido a asumir para su actividad unas ciertas inflexiones autorales, las cuales, tradicionalmente, se habrían identificado como propias del ámbito de la creación.

Aunque el fenómeno se da de un modo simultáneo al *devenir mediador* del artista, de ningún modo vamos a pensar que ese *devenir creador* del comisario se pueda explicar como un mero fenómeno de intercambio de las funciones o de fusión de los roles. Ya que si, contrariamente, osamos tildar el devenir creador del comisario como de involución es porque, de entrada, llama la atención que el significado de creación que acogieron en aquellos momentos estos mediadores para posicionar públicamente su práctica no tiene nada que ver, por lo general, con el sentido de la creación que simultáneamente estaban ensayando los artistas postmínimal y conceptuales con su desplazamiento hacia la mediación. Es decir, mientras que el devenir mediador del artista estuvo motivado por un claro impulso hacia la desmitificación del arte, por lo que hace al comisario podemos reconocer que, en su devenir creador, continuó el mismo camino que el artista postmínimal pero en la dirección inversa.

Esto se ve claro con *Exposition d'une exposition*, el texto que Daniel Buren dedicó a Harald Szeemann, uno de los comisarios pioneros en dar ese giro. Con el texto, Buren reprueba al comisario haberse comportado como «el artista principal» de *documenta 5*, en lugar de como un organizador de exposiciones (Buren, 2011). No es baladí que la de 1972 se reconozca como la *documenta* que consolidó el arte conceptual en el mundo del arte y, a la vez, como la *documenta* que permitió el lanzamiento de la entonces prácticamente insólita figura del comisario independiente. En la esfera internacional del arte nunca antes este agente había tenido ocasión de significarse como autor de su propia exposición de un modo tan patente como lo fue en aquel caso.

Szeemann parece que era plenamente consciente de ello y que, tanto él como todo el engranaje administrativo de *documenta* había estado trabajando hacia esta dirección. Fue después de la obsolescencia que acusó la anterior edición de 1968, que el llamado *museo de los cien días* pretendió dar un cambio radical en sus modos

organizativos. Para la siguiente edición, se prescindió, así, de la figura del comité con que se habían organizado las cuatro ediciones anteriores, mientras que, en cambio, se procedió a nombrar un solo agente, ajeno a la organización de *documenta*, para actuar como su «Secretario General» y, a la vez, como el máximo responsable de la exposición. Así se explica la insólita autonomía de la que gozó Szeemann durante la preparación de *documenta 5*, la cual le permitió sortear muchas de las trabas burocráticas que atascaban dicha institución, a la vez disponer de un generoso margen de libertad para entender la exposición como un medio disponible para expresar su propia visión (Pespane, 2007).

Jean-Christophe Ammann y Johannes Cladders, entonces miembros de su equipo, han confirmado retrospectivamente con entrevistas la idea de que Szeemann se comportó allí como un «artista entre artistas» (Pespane, 2007:92). Si bien, durante el transcurso de la misma *documenta*, los que protestaron enérgicamente debido a ello fueron los artistas. Algunos de estos publicaron sus objeciones en *Artforum* y en el periódico alemán *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, en donde manifestaron su disgusto por la clasificación temática en la cual se habían visto inseridos sin previo aviso, así como por el gesto subjetivo de Szeemann a la hora de exponer a un mismo nivel materiales artísticos y no artísticos (O'Neill, 2012).

Un conjunto de artistas de los Estados Unidos –entre los que se contaban Carl André, Hans Hacke, On Tudd, Sol LeWitt, Barry Le Va, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra y Robert Smithson– reprobaron los modos comisariales y se lo hicieron saber personalmente a Szeemann por la vía telegrama el mismo día de la inauguración. Robert Morris le había escrito también una carta personal unos pocos días antes, con la cual desaprobaba el hecho que se hubieran pedido piezas suyas a coleccionistas sin haberse consultado a él absolutamente nada, así como que Szeemann utilizara estas piezas en la exposición «para ilustrar principios sociológicos mal informados y categorías de la historia del arte obsoletas». En un gesto muy de la época, el artista le pedía asimismo que retirara todas sus piezas de la exposición y que las sustituyera por aquella misma carta (Morris, 2007: 144).

Por lo que hace a Buren, la negociación con Szeemann para la exposición fue considerablemente ardua. El interés del artista para interceder la mediación le llevó a empeñarse en que sus tiras de 8,7 se incluyeran como papel de pared de las galerías y figurar, así, como el fondo de las obras de los demás artistas de *documenta*. El gesto se ha interpretado como una suerte de boicot que Buren propinó al comisario (Zolghadr, 2016: 87) y, aunque Szeemann aceptó y siguió el juego al artista, ni siquiera eso le ahorró que éste le mandara luego el texto *Exposition d'une exposition* para que se publicara en el catálogo de la misma exposición.

Más allá de la controversia que lo origina, de *Exposition d'une exposition* nos interesa destacar que cuando Buren procede a describir a Szeemann como el «artista principal» se su exposición, advertimos que de ningún

modo lo hace por medio a asimilarlo con la identidad que procuraban para sí los artistas postmínimal de la misma *documenta 5*. Es decir, Buren no caracteriza a Szeemann con la identidad de un artista de tipo anti-humanista que, por ejemplo, se empeñara en repetir de un modo sistemático el mismo motivo por doquier. Ni tan solo lo vería como un artista mortificado por reducir su práctica a proposiciones lingüísticas para dar con una anémica condición del arte.

Contrariamente, el significado de artista que Buren retoma para describir a Szeemann es el del artista que es autor de una obra que se presume personal y genuina, así como construida por medio de gestos que alardean ante todo su subjetividad individual. Es así que Buren pudo decir que, en *documenta 5*, no se expusieron propiamente obras de arte, sino lo que se expuso fue «la exposición como obra de arte». En palabras del artista, Szeemann habría entendido la exposición como su propio *tableau*, su propia pintura, la cual se habría formado con unas «pinceladas de color» que eran ni más ni menos que los trabajos de los demás artistas (Buren, 2010).

90 Cuando se apela a este pasaje de la historia del arte se hace generalmente para señalar el inicio de la tendencia comisarial de identificarse con el acto creativo y su proceder a hacia la asunción autoral. Pero, si nos fijamos bien, lo que descubrimos es que el lugar que el comisario se planteaba como punto de llegada no era propiamente la posición del artista conceptual, sino que precisamente se trataba de un lugar del que el artista conceptual rehuía y estaría probando de dejar vacío. Es decir, se podría llegar a poner en duda si el desdén que Buren manifestó hacia este *tableau* era debido en tanto que su condición de obra realizada por un comisario o bien en tanto que obra concebida en unos parámetros que el conceptualismo buscaba negar por completo. Pues, si consideramos su condición en tanto que obra, el *tableau* de Szeemann se debería de identificar con «el arte de la ilusión de la libertad, de la presencia y de lo sagrado» que no con la segunda opción que BMPT planteaba en aquella Bienal de París del 1967, es decir: «la pintura de Buren, Mosset, Parmentier, o Toroni».

Muere el autor

Volvamos a 1967. La siguiente escena nos traslada a Nueva York y la iniciamos con la aparición de un número doble de *Aspen*, la llamada «primera revista en tres dimensiones». Consistente en una serie de cajas multimedia inspiradas en la *Boîte-en-valise* de Duchamp; Phyllis Johnson, su responsable, contaba para la realización de cada una de las entregas con las principales figuras del arte y la crítica cultural como editores invitados, tales como fueron Andy Warhol o Marshall McLuhan (Moore-McCann, 2015).

Por lo que se refiere a *Aspen 5+6*, llegó el turno del artista y crítico de arte Brian O'Doherty. Este procedió a compendiar dentro de la caja una constelación de elementos que orbitaban en torno al arte postmínimal: registros de audio con declaraciones de artistas, recortables de un

laberinto en cartón, un rollo de super-8 con films de varios artistas, poemas visuales, dibujos, así como algunos ensayos que formaban lo que, en retrospectiva, el mismo O'Doherty ha considerado como la primera exposición colectiva de arte conceptual que existió exclusivamente fuera de un museo (O'Neill, 2012) y, asimismo –podemos añadir– que en el formato de una publicación.

En aquellos momentos, los libros y las publicaciones periódicas se habían empezado a vislumbrar como unos perfectos catalizadores para el conjunto de aspiraciones relativas a la tan anhelada disolución de la obra de arte: de la mano de artistas como Ed Ruscha o Dan Graham, los libros de artista dejaban atrás su consideración de objetos de lujo para encontrarse, en su condición reproducible, un elevado potencial para la distribución. Los libros podían funcionar, así, como medios hábiles para sortear la pericia del crítico y a la vez transforma por completo el espacio de la recepción del arte. No en vano Lucy Lippard declaró: «un día me gustaría ver libros de artista dispuestos en supermercados, droguerías y aeropuertos» (Allen, 2013: 510). El arte conceptual renovaba con los libros una cierta promesa de utopía radical del arte, prefigurándose éstos como objetos para el *aquí y ahora*. Se atribuyó al libro de artista una potencial para generar acontecimientos por sí mismos, así como articular relaciones alternativas a las institucionalizadas (Allen, 2013).

O'Doherty concibió su *Aspen 5+6* al filo del mismo ideario de la desmitificación del trabajo artístico. En su rol como editor, consideró la heterogeneidad de los elementos que integraban la caja como una suerte de transferencia de poder al receptor, el cual podría proceder a organizar la *lectura* por sí mismo y sin tenerse que contar con una jerarquización de contenidos preestablecida por parte del editor. O'Doherty declaró al cabo de unos años que «para algunos la desmitificación había devenido la práctica primaria... era el medio en que normalmente trabajábamos» (O'Neill, 2012:34). Es decir, a su parecer, el *medio* de *Aspen 5+6* no era ni tan solo la publicación, sino que en verdad su praxis se sustentaba en ese mismo acabar con el mito del arte.

No es casual, por lo tanto, que al margen de la cuestión del formato, se publicaran en este *Aspen* por lo menos tres discursos que han resultado de referencia por lo que hace a la desmitificación del autor. Por un lado, O'Doherty pidió a un ya senil Marcel Duchamp registrar en disco de vinilo la conferencia que en 1957 había pronunciado en la Convención de la Federación Americana de las Artes de Houston, *The creative act*. En ésta el insigne exponente del arte de vanguardia planteó la idea de que «el artista actúa a la manera de un *médium*», refiriéndose por *médium* a una cierta condición del artista en tanto que vehículo de un acto de creación que lo cruza y que a la vez lo ultrapasa. El artista dejaba de ser, al parecer de Duchamp, la génesis del proceso creativo, para pasar a resolverse éste entre un *más allá* –que es hacia donde el artista aspira con su intencionalidad, aunque sin llegar a ser a plenamente consciente sobre como procede a materializar su propia intención en clave estética–; y un *más acá* –que recae en la posición del espectador, el cual Duchamp reconoció que ejerce

un papel ineludible en la resolución del acto de creación por medio de su labor interpretativa- (Duchamp, 1967).

Quien posteriormente marcó toda una época con una idea afín es Roland Barthes. Aunque lo que se menciona raramente es que su ensayo seminal sobre el tema, *The Death of the Author*, fue un encargo del mismo O'Doherty para publicarse en inglés en este mismo *Aspen 5+6* (O'Neill, 2012). Barthes procede a contrastar aquí entre dos tipos de escritor: por un lado, se trata del llamado «Autor-Dios», o el genio, con el cual la modernidad habría procurado por la articulación de voces autorales basadas en la presunción de un «yo» unitario y coherente; mientras que, por el otro, Barthes habla del escritor mediador, al cual describe como un recitador y hasta como un chamán, ya que, en este segundo caso, «es el lenguaje, y no el autor, el que habla». Esta posibilidad del escritor de actuar como un *mediador* es lo que permite que el sujeto se disuelva finalmente en lo que Barthes llama «la impersonalidad arrolladora del texto» (Barthes, 2009: 77).

«La vida nunca hace otra cosa que imitar al libro», dice Barthes (2009:81). Mientras que la articulación del escritor en tanto que autor tendría que ver con el intento de conferir una cierta protección al sujeto frente a la capacidad que tiene el lenguaje por *performar* la realidad. *The Death of the Author* es, en cambio, un claro alegato por acabar con la cuestión de la autoría y evitar, así, el cierre que la escritura encuentra en ésta: «sabemos que para devolverle su provenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito», profesaba Barthes al final del texto (2009:83). Asimismo, en su consideración, solamente el escritor que sea capaz de moverse por registros de escritura múltiples y que no requiera la cesura de la autoría será capaz de reconocer que es en el lugar de la lectura –y no de la escritura– donde se construye propiamente el sentido de la obra. De un modo que recuerda al *acto creativo* de Duchamp, Barthes concluye con que «la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino», por lo que, «el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor» (Barthes, 2009:83).

En el mismo *Aspen* de O'Doherty, encontramos aun una tercera descalificación de la autoría, que en este caso viene de parte de uno de los artistas estadounidenses más influyentes del momento, Sol LeWitt. Bajo el título de *Serial Project #1*, Le Witt facilitó al usuario de *Aspen 5+6* una suerte de manual para la realización de una de sus composiciones seriadas. Desprenderse de la materialización y transformarla en un conjunto de indicaciones es algo que LeWitt entendía como un modo de mantener a salvo la obra de la filtración de su propia subjetividad. Es así que escribió: «El artista que trabaja en serie no busca producir un objeto hermoso o misterioso, sino que funciona solamente como un empleado que recoge los resultados de su premisa» (LeWitt, 1967: s/n).

La contribución de LeWitt para *Aspen 5+6* se puede interpretar como un lazo que aúna los planteamientos de Duchamp y de Barthes, por un lado, y el anti-humanismo que caracterizó el arte postminimal y conceptual, por el otro. A finales del mismo año, LeWitt planteó tam-

bién la muerte del autor como una idea motor que estaría afectando al arte conceptual por entero, en un texto para *Artforum* que se ha considerado el primer texto en donde, de hecho, apareció por primera vez mencionado el arte conceptual como tal: «En el arte conceptual, la idea o el concepto es el aspecto más importante del trabajo. Cuando un artista utiliza una forma conceptual de arte, esto significa que toda la planificación y todas las decisiones se toman de antemano y que la ejecución es un asunto indiferente. La idea es la máquina que hace el arte. (...) Trabajar con un plan predeterminado es lo que permite a uno eludir la subjetividad» (LeWitt, 1999:12 y 13).

La desmitificación de la mediación

Sol Lewitt se ha apreciado como una suerte de puente entre la generación del minimalismo y la siguiente, desempeñando este artista una amplia influencia sobre los conceptualistas de Estados Unidos. Asimismo, su contribución se hizo sentir en relación con la mediación, tal y como muestra el caso de Seth Siegelaub. Este galerista, desde algún momento primigenio de su trayectoria, encontró una especial filiación con el espíritu de la desmitificación que estaba por aquel entonces en juego con la práctica artística.

Siegelaub, galerista y emprendedor, referido por Joseph Kosuth como el «Kahnweiler de finales de siglo XX» (Alberro, 2013:3) y por Lawrence Weiner como «quien poseía el mejor líquido lavaplatos de todo el alrededor» (Weiner, 2016:252), abrazó de un modo pionero la promoción de los artistas conceptuales, tal y como fue el mismo LeWitt, así como mostró un soporte prácticamente incondicional a Robert Barry y Douglas Huebler, así como a los mencionados Kosuth y Weiner. Por lo que hace a la desmitificación, es importante señalar que Siegelaub no solo la comprendió en parámetros de práctica artística, sino que su acierto fue el de saber atender y llevar hasta las últimas consecuencias algunas de las implicaciones que la desmitificación del arte conllevaba en relación con la mediación.

Seth Siegelaub Contemporary Art abrió en la calle 56 de Nueva York el junio de 1964. Su director se encontraba por aquel entonces a la temprana edad de 23 años. Siegelaub fue igualmente precoz en cerrar la galería, apenas dos años después, así como veloz en replantear su negocio y reabrirlo en otoño de 1966 como un pequeño *showroom* ubicado en su apartamento particular, en Madison Avenue (Alberro, 2013). La misma desmaterialización que propugnaban los conceptualistas probablemente fue la que hizo a Siegelaub especialmente sensible hacia la agencia material que un establecimiento estaría ejerciendo sobre su misma práctica: «uno de los problemas de hacer funcionar una galería es que tu no la llevas –sino que es la galería que te lleva a ti. Es una actividad alienante» (Bryan-Wilson, 2016: 36). Mientras que de su apuesta por el arte conceptual también extraería que, definitivamente, «uno no necesita de una galería para mostrar ideas» (Marinetti y Colewijn, 2016: 10).

Fue a partir del traslado del campo base a su apartamento que Siegelaub dio rienda suelta a lo que se ha

considerado uno de los momentos más fructíferos en experimentación de modelos de exposición y difusión del arte. Tal y como Ursula Meyer reconoció coetáneamente, Siegelaub fue especialmente hábil en plantear canales de comunicación que iban acordes con las características de aquel por entonces *arte nuevo* que ya no tomaba el objeto como su epicentro. Siegelaub fue pionero en prescindir del espacio físico para la realización de exposiciones y proceder, en su lugar, a la articulación de coyunturas dirigidas a intensificar la circulación de un arte que podía preferir como medio la oralidad, las ondas de radio, el correo postal, el teléfono, el telegrama, etcétera (Meyer, 2016).

En retrospectiva, en una entrevista con Hans Ulrich Obrist, Siegelaub reconoció que «la manera con que me he implicado con estructuras ha sido tratando evitarlas, atravesándolas; o como mínimo pienso que he tratado de evitar las estructuras estáticas y he procurado crear en su lugar estructuras flexibles que se correspondan con necesidades reales. En mi caso esto estaba relacionado con el tipo de arte que entonces me interesaba, así como también con mi situación económica, tanto como también mi posicionamiento y mi concepción del mundo del arte. Uno podría decir que yo estuve influenciado particularmente por la actividad de «guerrilla»—entendiendo que mi actividad no fue de «guerrilla» en un sentido militar, sino que por lo que hace a la movilidad y a las situaciones cambiantes, por la posibilidad de liberarse uno de una ubicación fija.» (Obrist, 2008:119)

En su actividad tuvo un papel decisivo la edición de libros de artista, a los cuales Siegelaub entendió como «herramientas de militancia» (Marinetti, 2016:25). Una de las aportaciones más genuinas que se le atribuyen en este sentido es la invención del llamado «catálogo-como-exposición». A finales de 1968, justo un año después que hubiera tenido lugar la publicación de aquel *Aspen 5+6*, Siegelaub empezó a publicar una serie de catálogos que ya no tenían exposición alguna como punto de referencia, sino que se planteaban ellos mismos en tanto que exposición. Primeramente se trató de dos libros que figuraron, respectivamente, como exposiciones individuales de Heubler y Weiner, para llegar, en el mes de diciembre del mismo año, su primer *group show* en formato papel, el emblemático libro conocido como *The Xerox Book* (Alberro, 2013).

Estas publicaciones fueron, por un lado, fruto de la misma reflexión que se hizo Siegelaub por atender con eficacia el giro que proponía la práctica del arte respecto de la mediación: «cuando la información es lo primario, entonces es el catálogo que deviene la exposición», declaró en 1969 (Meyer, 2016:190). Es decir, si, por los artistas que Siegelaub representaba, el arte podía ser tan liviano como una mera aseveración, la división que tradicionalmente se habría establecido entre una obra —la *información primaria*, en palabras de Siegelaub— y la información que la galería podía ofrecer a modo de cartela, catálogo o publicidad —la *información secundaria*— dejaba de tener sentido. La idea de la exposición como catálogo se puede entender, por lo tanto, como un modo para entablar un diálogo desde la mediación instituida

con artistas que —como ya hemos visto con el caso de Kostuh— trabajaron en el filo de la indistinción entre las dos fuentes de la información artística.

Por el otro lado, la predilección que Siegelaub profesó por el formato del libro en particular se debe a que, por medio de éste, divisó la posibilidad de alcanzar un cierto «grado cero» en relación a los mismos procesos de la mediación (Alberro, 2013). Es decir, si con el arte conceptual la mediación salió por lo pronto a relucir en tanto que *información primaria*, es por medio de la producción de libros con una estética declaradamente sobria y hasta administrativa que, a la vez, Siegelaub conseguiría mantener alejada de allí también a la subjetividad del mediador. Según Siegelaub, la eficacia del catálogo para distribuir arte era precisamente la posibilidad de proporcionar unos «grandes contenedores de información» que, a su vez, se mostraran impasibles a las alteraciones que tuvieran lugar a su entorno. Talmente como LeWitt procuraba para sus esculturas, el libro facilitaba «despersonalizar el trabajo del artista», a la vez que evitar las adulteraciones que pudieran ocurrir durante su circulación, hasta alcanzar a un espectador que, éste sí, inevitablemente respondería subjetivamente a la obra (Alberro, 2013).

Además de la estética administrativa, dicho efecto de literalidad quedaba subrayado con estas publicaciones-exposición en tanto que Siegelaub evitó el uso de títulos temáticos, a la vez que evadía la posibilidad de incorporar cualquier tipo de texto introductorio. Una clara muestra de ello son las exposiciones colectivas que realizó a lo largo del año 1969 y que, por lo que hace a título, se limitaron a referenciar la fecha en que tenían lugar: *January 5-31, 1969*, una publicación-exposición integrada por *statements* y decálogos procedentes de diferentes artistas conceptuales; *March 1969*, que ha devenido emblemática por presentar una intervención de artista para cada uno de los días que tiene el mes; y *July, August, September, 1969*, una publicación que servía para señalar las intervenciones prácticamente invisibles que diferentes artistas habían diseminado alrededor del globo.

Asimismo, fue a lo largo de 1969 que se vio incrementada la conciencia política y antagonista que Siegelaub tenía de su trabajo. Probablemente en esto tuvo que ver el inicio de su relación sentimental con la crítica de arte Lucy Lippard, la cual justo estaba de vuelta de un periplo por Argentina que le había llevado a conocer el Grupo de Rosario durante su campaña *Tucumán Arde* —una acción artística que, si bien se relaciona con el conceptualismo, estuvo considerablemente más politizada que el arte que se podía encontrar en Nueva York por aquel entonces. Ambos, Siegelaub y Lippard, tomaron parte en la fundación de la antes mencionada *Art's Workers Coalition*, el mes de marzo de aquel año, así como Siegelaub empezaría pronto a preparar lo que se ha considerado el primer modelo contractual que repara en los derechos de los artistas —también nos hemos referido a ello anteriormente, el *The Arts' Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*. A finales del mismo año Siegelaub fundó *International General*, su propia empresa para la distribución de

libros de artista. Esta fue totalmente precursora por lo que hace este tipo de comercio, en un momento en que aun no habían ni plataformas ni librerías especializadas para ello. Coincidiendo que devolvió las llaves de su apartamento para irse a vivir junto a Lippard, es en este momento que declaró también: «Mi galería es el mundo ahora». Por supuesto se refería a la posibilidad que le daban las publicaciones para distribuir el trabajo de los artistas «a cualquier parte del mundo muy, muy rápido» (Alberro, 2013: 153).

Empero, al mismo tiempo, su interés para promocionar artistas empezó a decrecer. Por lo que hace a la definición de su rol, Siegelaub había pasado de galerista y publicista a «organizador de exposiciones», para posicionarse, desde mediados de 1969, como un «catalizador» para la organización de exposiciones de otros: «Ahora mismo prefiero mayormente promocionar el interés en arte que no promocionar a unos artistas en concreto para ofrecerles situaciones en que mostrar su trabajo. Ni tan solo quiero nunca más ser el responsable de la selección de los artistas. Prefiero hacer posible que sea otra gente la que organice las exposiciones que desea, pudiendo proveerles yo de soporte a nivel organizativo y financiero» (Meyer, 2016:191).

De este modo, de mediador de arte conceptual parece que Siegelaub se estaría posicionando como una suerte de *mediador conceptual* de arte, sin importarle, por ello, qué tipo de arte promocionar, sino que básicamente estaría preocupado por afrontar las implicaciones en mediación que del conceptualismo se derivaban. Un ejemplo de ello es lo que se ha considerado como su último comisariado: en verano de 1970, Siegelaub articuló una red de trabajo entre diferentes críticos de arte para realizar intervenciones en las páginas de la revista *Studio International*. El por aquel entonces catalizador proveyó un número determinado de páginas de la revista a cada crítico, a los cuales, a su turno, se les pidió invitar a artistas para realizar las intervenciones. Más que de una exposición en una revista, se podría hablar en este caso de algo más ecosistémico, tal cual una invitación a la institución arte para desplegarse en papel.

Lippard siempre interpretó el trabajo de Siegelaub en clave política. A su parecer, las publicaciones e intervenciones deslocalizadas del galerista funcionaban como «intentos de escapada» del mundo del arte, como modos para dotar de contexto al trabajo de los artistas al mismo tiempo que facilitarles rehuir las estructuras del arte y sus ritos iniciáticos (Lippard, 2004; y Lippard, 2016). Por su parte, fue en 1969 que Lippard también empezó una serie de cuatro exposiciones en distintas ciudades de los Estados Unidos, para las cuales, adoptando por igual una estrategia de neutralidad, tuvieron como título el número aproximado de habitantes de cada ciudad que las acogía: 557,087, en Seattle, 1969; 955,000 en Vancouver, 1970; 2,972,453, en Buenos Aires, 1971; y c. 7,500, en Valencia, California, 1973. Por lo que hace a Lippard, su punto de partida era la crítica de arte. Por lo tanto, en consonancia a los retos que planteaba el arte conceptual, la inquietud de Lippard fue la de encontrar un tipo de escritura que fuera oportuna. Según ha declarado años después: «En los años sesen-

ta intenté –bastante infructuosamente– practicar una especie de aproximación camaleónica (o parasitaria) a la escritura del arte, optando por un estilo de escritura que fuera congruente con el modo de hacer del artista (fácil de decir, pero no tanto de hacer)... Parecía lo más lógico que si el arte iba a ser tan radicalmente diferente de sus predecesores inmediatos, la crítica y las estrategias expositivas fueran también otras» (Lippard, 2015:8).

Su acceso a la organización de exposiciones parece que tiene que ver, asimismo, con un deliberado interés por la anti-especialización en arte y la disolución de los perfiles profesionales: «Nunca he concebido la crítica de arte como un arte en sí mismo, separado –como otros defienden– de sus sujetos, sino como un texto, un trabajo textil, tejido (la raíz etimológica es la misma) entre el arte y sus sistemas circundantes, incluyendo la exposición» (Lippard, 2015:8). Por lo que hace a los libros que Lippard publicó en relación a sus exposiciones, se encuentra ahí un mayor interés por la narración textual que en los casos de Siegelaub, algo que la llevó a probar soluciones asimismo inauditas por lo que hace a la desmitificación del arte en base a transparencia de los procesos de trabajo.

En el caso del catálogo combinado que recoge sus exposiciones de Seattle en 1969 y Vancouver en 1970, Lippard ofreció allí una narración del proceso en donde creación y mediación parecen confluir como una sola «entidad holística» (O'Neill, 2013:15). En ambas exposiciones, la falta de fondos para financiar los desplazamientos de los artistas hicieron que fuera la misma Lippard la que se tuviera de encargar de realizar las piezas a partir de las indicaciones que éstos le daban a distancia. De esta manera, el texto que resultó para el catálogo se puede entender prácticamente como si Lippard pasara el parte con los problemas que se había encontrado a la hora de realizar los procesos de trabajo:

«Debido a las inclemencias meteorológicas, los problemas técnicos y otras chapuzas menos definibles, la pieza de Michael Heizer no fue ejecutada en Seattle; Sol LeWitt y Jan Dibbets no se completaron; las instrucciones de Carl Andre y Barry Flanagan fueron mal entendidas y las piezas no fueron ejecutadas totalmente de acuerdo con los deseos del artista. El trabajo de Richard Serra no llegó a tiempo.» (O'Neill, 2013:15). Lippard encontró en contar sus errores un modo ostensiblemente eficaz para resolver la tensión que en aquellos momentos ya se podía intuir entre visibilizar los procesos de la mediación y rehuir, al mismo tiempo, de la adopción de una posición autoral respecto de la exposición.

Nace el comisario

El parto del comisario independiente fue notablemente accidentado. Mientras que casos como Seth Siegelaub y Lucy Lippard muestran que a finales de los años sesenta había ya algunos agentes empezando a organizar exposiciones desde fuera de las instituciones, no es hasta el acontecer de Harald Szeemann como comisario-autor que la práctica del comisariado independiente se sistematiza y comienza a modelarse como identidad profesional.

Era en el año 1962, con apenas 28 años, Szeemann fue nombrado director de la *kunsthalle* de su provincia-
na Berna natal. Devino de esta manera el director de
museo más joven que en aquellos momentos se hubiera
nombrado nunca en Europa (Levi Strauss, 2007), para
empezar una ambiciosa programación con exposiciones
de apenas un mes de duración y con la que Szeemann
consiguió detectar los artistas más prometedores del
momento.

Fue al cabo de algunos años, el verano de 1968, en
un momento en que Berna ya se reconocía por su
kunsthalle como el anclaje de Centroeuropa para la
experimentación artística, que Szeemann recibió una
generosa oferta de parte de la empresa Philip Morris. Se
ha reconocido este como uno de los primeros casos de
patrocinio privado de arte contemporáneo (Staniszewski,
2001:285): la compañía de tabaco puso a disposición del
director un total de 250.000 dólares para la organización
de una exposición internacional que reuniera el arte más
avanzado del momento. Asimismo, Szeemann se procuró
carta blanca por lo que hace a la selección de los artistas
y los contenidos de la muestra (Szeemann, 2007b).

De las notas de diario que escribió Szeemann sobre
este momento se deduce que el comisario vio en esta
ocasión la oportunidad para generar una exposición de
referencia, la cual se pudiera reconocer por sí misma
como un signo de los tiempos. Según explica el comi-
sario, la idea a partir de la cual empezó a tirar del hilo
no sucedió hasta al cabo de unos días de su reunión con
Philip Morris, cuando en un encuentro en Amsterdam
con el artista Jan Dibbets éste le hizo con la mano el
gesto de regar un césped encima de una mesa. En el
gesto como tal parece que Szeemann vio condensado
una marca de la época –«Pero tu no puedes exponer
gestos», parece que le respondió el artista–; al mismo
tiempo que, efectivamente, el comisario encontró ahí un
desafío por lo que se refiere a los formatos de exposi-
ción convencionales (Szeemann, 2007b:245).

Seleccionar y reunir a los 69 artistas que formarían par-
te de la muestra le llevó a Szeemann un total de nueve
meses y algunos viajes, entre los cuales destaca el pe-
ríodo que el comisario pasó visitando distintas ciudades
de los Estados Unidos durante el diciembre de 1968.
Su propósito fue el de ir a conocer de primera mano a
aquellos artistas de la generación posmínimal y concep-
tual afianzados en Norteamérica, de los cuales se había
mostrado escasamente su trabajo en Europa. Pero, en
relación con su planteamiento de exposición, la idea
tampoco era la de limitarse a estos: el ánimo de Szeemann
era el de revelar algo idiosincrático que él mismo
detectaba entre las prácticas artísticas del momento, a
las cuales definía como «un fenómeno complejo, para el
cual aun no se ha encontrado un nombre satisfactorio
y categoría [...], algunos nombres que hasta ahora se
han sugerido –‘Anti-Form’, ‘Microemotive art’, ‘Possible
art’, ‘Impossible art’, ‘Concept Art’, ‘Arte Povera’, ‘Earth
Art’.»»(Szeemann, 2007a:225).

También fue en Estados Unidos que, reunido con el
agente de publicidad de Philip Morris, se le ocurrió

a Szeemann el título que definitivamente tendría la
muestra: *When Attitudes Become Form* (Szeemann,
2007b). Aunque posteriormente le añadió el subtítulo
Works, concepts, processes, situations, information,
con aquella elección la cuestión de la actitud y el gesto
conquistaron definitivamente la cabecera del proyecto.
Según la interpretación que hacía el mismo comisario,
era por su condición gestual que el arte de aquella época
se antepone a la frialdad industrial del justo anterior
minimalismo. Al parecer de Szeemann, el arte que hoy
identificamos como postmínimal estaría informado,
por un lado, por la cuestión procesual y contextual
heredera de Duchamp, pero, por el otro, también por la
intensidad gestual de Pollock. Es así que en el texto de
presentación del catálogo de la exposición, el comi-
sario se preguntaría: «¿nos estamos refiriendo a una
nueva edición del Tachismo, a un arte subjetivo, a una
reacción en contra la geometría que ha primado en los
últimos tiempos?» (Szeemann, 2007a:225).

Según su propia explicación, una cierta «falta de unidad»
era definitoria del aspecto visual de *When Attitudes Be-
come Form*. La razón de ello es que la exposición se había
imaginado como «un compendio de historias contadas en
la primera persona del singular». Szeemann aducía que
entre las características que definían aquel nuevo arte
se encontraba «un elevado componente de implicación
personal y emocional», el cual habría llevado a que «la
misma actividad del artista deviniera el tema y el conteni-
do» de las obras. De esta manera es que el comisario in-
terpretó también cuestión de la forma: tal y como versa el
título *When Attitudes Become Form*, la forma comparecía
en la exposición como meramente una «extensión del
gesto del artista», una revelación de su «actitud interior»,
una expresión de «la naturalidad del arte y de los artistas,
de aquello que está de acuerdo con su proceso natural»
(Szeemann, 2007a:226).

Esta interpretación del postminimalismo en clave
romántica probablemente encajara mejor con los re-
presentantes de un continental *arte povera* que no con
los conceptualistas que Szeemann conoció en Estados
Unidos. De todos modos, de su viaje a América parece
que el comisario no solamente importó a sus artistas,
sino que se ha destacado como por lo menos dos mues-
tras que visitó en Nueva York durante aquel diciembre
de 1968 le dejaron una importante impronta por lo que
hace a los formatos de exposición (Altshuler, 1994; y
Rattenmeyer, 2010).

Por un lado se trató de *Nine at Leo Castelli*, una exposi-
ción de quince días de duración que organizó el artista
Robert Morris en el almacén de la galería Castelli. Ésta
se componía íntegramente de trabajos *site-specific*. O
bien, tal y como ha observado posteriormente Irene Cal-
deroni, de trabajos que se deberían poder comprender
como «*time-specific*»: los materiales que se presencian-
ban en aquel sótano eran de tal fragilidad y efimeridad
que cualquier pequeño movimiento hubiese conllevado
que las piezas cambiaran irremediabilmente de forma y
que se perdieran para siempre. La crítica de la época re-
cogió este hecho como cuanto menos un aspecto «irri-
tante» del arte de aquella muestra (Calderoni, 2007).

Szeemann, contrariamente, se lo llevó todo de la galería Castelli: a los nueve artistas que protagonizaban la muestra (Giovanni Anselmo, William Bollinger, Eva Hesse, Stephen Kaltenbach, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Keith Sonnier y Gilberto Zorio), a su artista-comisario (Robert Morris) y aun a un décimo artista que se encontraba expuesto en las escaleras que descendían hacia el sótano de los Castelli (Rafael Ferrer). La exposición fue determinante, asimismo, a la hora de definir una de las mayores singularidades de *When Attitudes Become Form*: la de Berna se considera la primera gran exposición que se haya concebido íntegramente como un *site-specific* para tener lugar en las instalaciones de un museo: no se trasladó ahí ninguna obra de los 69 artistas invitados, sino que fueron los artistas mismos los que viajaron al museo para construir durante escasamente una semana sus intervenciones desde las mismas salas y los alrededores –o, los que no viajaron, mandaron en su defecto instrucciones para que las ejecutara el personal de la institución– (Rattenmeyer, 2010).

Por el otro lado, también consta que durante su tiempo en Nueva York, Szeemann visitó un par de veces el apartamento de Seth Siegelau en Madison Avenue (Szeemann, 2007b). El galerista acababa de presentar ahí su primera exposición colectiva en formato libro, el llamado *The Xerox Book*. Según parece, Szeemann ya había estado siguiendo desde hacía algún tiempo la actividad del galerista con interés (Altshuler, 1994), mientras que, por lo que hace a su influencia en *When Attitudes Become Form*, se estima que *The Xerox Book* fue especialmente importante por lo que hace a la concepción del catálogo (Allen, 2013).

Tal y como pasaba con los libros de Siegelau, el catálogo de la muestra de Berna adquirió una resolución considerablemente burocrática en su aspecto. La encuadernación se hizo con tapas de papel manila y los artistas se distribuyen en su interior por apartados, tal cual se tratara un listín de teléfonos. Al mismo tiempo, el catálogo no se concibió como una mera traslación de los trabajos de la exposición, sino que, siguiendo la lógica de *The Xerox Book*, ése se concibió también como un catálogo-exposición. En su interior se encuentran, así, contenidos complementarios a los que se presentaron con la exposición y que fueron proporcionados por los artistas; entre los que se encuentran notas sobre los procesos de trabajo, cartas, prototipos para las mismas obras de la exposición u otras, planos, diagramas, *statements*, instrucciones para el lector, etcétera.

Según la interpretación de Benjamin Buchloh, el uso de una estética administrativa por parte del arte conceptual fue fruto de un deliberado rechazo a la aspiración de trascendencia que habría impregnado a la práctica artística durante los años de la modernidad (Buchloh, 2004). En correspondencia, también nosotros hemos interpretado que la visibilización que adquirió la exposición en tanto que medio del arte tenía que ver con un cierto impulso anti-humanista, el cual tomaba como uno de sus puntos de apoyo la desmitificación de la agencia del autor en la definición del proyecto artístico. Por referirnos una vez más a Siegelau, hemos visto como el

galerista relacionaba su empeño en repensar el medio expositivo con la desmitificación de las estructuras del mundo del arte. Tal y como expresó posteriormente: «nosotros pensábamos que podríamos desmistificar el rol del museo, el rol del coleccionista, así como la misma producción de la obra. Nos interesaba descubrir, por ejemplo, como la dimensión de una galería influía en la producción del arte» (O'Neill, 2012:19).

Ahora bien, este no fue el caso de Szeemann. Con la misma *When Attitudes Become Form* encontramos los formatos de exposición que estaban desarrollando Robert Morris o Seth Siegelau bajo el influjo deconstruccionista de la época, entraron a convivir aquí con una repentina vuelta hacia la romantización del arte. En realidad, como veremos a continuación, Szeemann no cuestionó en ningún momento de su carrera ni la autonomía de la obra artística ni la mitología autoral moderna. Es más, parece que dichos aspectos adquirirían una importancia cada vez mayor justo después de su resignación del puesto de dirección en la *kunsthalle* y con el inicio de su trayectoria como comisario independiente (Rattenmeyer, 2010).

When Attitudes Become Form fue recibida en Berna como un escándalo público de notable magnitud. Aun encontrándose la exposición en el proceso de montaje, el 18 de marzo de 1969 la ciudad despertó con *Berne Depression*, una acción con una bola de demolición que dirigía Michael Heizer y que consistió en reventar parte del pavimento de justo enfrente de la *kunsthalle*. Durante los tres días siguientes el museo se transformó en un frenético espacio de trabajo, con la llegada de artistas de todo el mundo que procedieron a desarrollar allí sus acciones, dejando los despojos materiales que resultaban de ello en unas salas de museo que progresivamente dejaban atrás cada vez más su aspecto estándar. Parece que solo la noche del 21 se dio un cierto repliegue a la expansión del caos, cuando, en medio de tanta hombría –de los 69 artistas de la exposición solo se cuenta a tres mujeres (Hanne Darboven, Eva Hesse y Jo Ann Kaplan)– se pidió a la esposa de Dibbets hacer la limpieza general de las galerías del museo (Szeemann, 2007b). Mientras tanto, en el exterior, un Daniel Buren a quien no se había invitado a formar parte de la muestra era encarcelado por la policía cuando procedió a empapelar unas vallas publicitarias de frente al museo con sus tiras (Altshuler, 1994).

Se calcula que para la inauguración se acercaron a la pequeña *kunsthalle* de Berna más de un millar de personas. Philip Morris aprovechó la ocasión para repartir cajetillas de tabaco entre los asistentes. Pero ni tan solo esto fue suficiente para apaciguar la indignación que provocó la exposición entre la población, así como el enfado del gobierno suizo por la destrucción de su pavimento. Szeemann había concebido su exposición como una expresión de la rebeldía, la experimentación y la libertad que estaría buscando el arte después de 1968 (Rattenmeyer, 2010). Pero, visto el alboroto, el patronato del museo –formado en su 51% por artistas locales y el otro 49% por la administración pública– obligó al director suspender la exposición que se iba a dedicar a Joseph Beuys el

verano siguiente. Forzó esto a que Szeemann presentara su dimisión justo el mes de mayo. «De hecho, decidieron que podía seguir como director si no volvía a poner vidas humanas en peligro –pues ellos pensaron que mis actividades eran destructivas por la especie humana», declaró al cabo de un tiempo (Obrist, 2008: 88).

Así fue que el comisario independiente vino al mundo, el comisario a quien se considera autor de sus propios proyectos. La hostilidad de Berna fue suficiente para que Szeemann se percatara de que el desarrollo de su ambición en tanto que *exhibition maker* –así es como le gustaba nombrar su profesión en lo sucesivo (Graf, 2007)– requeriría de que éste estableciera sus propias plataformas, y ganase, así, capacidad de actuación al margen de las instituciones (Rattenmeyer, 2010).

En octubre del mismo 1969 fue cuando tuvo lugar su declaración de independencia, con la fundación de la *Agencia por el trabajo intelectual invitado* (*Agentur für geistige Gatarbeit*), una empresa de un solo hombre. Esta lo llevaría también a proyectar, con posteridad a la *documenta* de 1972, el Museo de las Obsesiones, un museo que solamente existió dentro de su propia cabeza y que ya no lo abandonaría por el resto de su vida. Al respecto del Museo de las Obsesiones, Szeemann dijo concebir las exposiciones, que por aquel entonces diseminaba por museos de todo Europa, como su *aplicación*, o bien como un mero prototipo. Con el Museo de las Obsesiones Szeemann circunscribió definitivamente el sentido de su praxis en su yo y en su imaginación (Szeemann, 2007c).

Se acercaron, así, unos «años de una actividad expositiva muy subjetiva», tal y como el mismo comisario ha reconocido (Szeemann, 2007c:370). Por lo que hace a la *Agencia por el trabajo intelectual invitado* se trató de una empresa «abierta a todas las sugerencias y filtrada por un solo ego... todos los órganos de gobierno [ejecutivo, legislativo, planificador] y todos los ministerios se encontraban combinados en una única persona» (Szeemann, 2007c:372). En una entrevista de 1970 el comisario admitió que la idiosincrasia misma de la práctica artística había ejercido una suerte de presión a la hora de configurar este modelo: «mi primera idea fue la de establecer un equipo, constituido formalmente como empresa, pero enseguida me di cuenta de que nadie estaría interesado en formar parte de un colectivo anónimo cuando de lo que se trataba era de implicarse en la realización de exposiciones. Contrariamente, como el arte mismo, lo que se esperaba eran exposiciones con signatura... exposiciones que pudieran ser identificadas con la rubrica individual del *exhibition maker*» (Graf, 2007: 83). Empresas que por aquel mismo momento fundaban artistas como Iain Baxter o John Latham para realizar sus propios proyectos parece que también ejercieron una cierta influencia en Szeemann a la hora de montar su propia empresa (Kim, 2007:140).

En todo caso, al parecer de Szeemann, dicho modelo comisarial basado en la autoría no tenía porque entrar en conflicto con el rol del artista. Contrariamente, en su opinión, el comisario devenido creador debería servir para disipar la condición del mediador en tanto que

«enemigo potencial» del artista, y posicionar, en cambio, al nuevo comisario-autor «como un aliado, como un cómplice del artista en la realización de proyectos utópicos» (Heinich, 1995:69). Tal y como Szeemann afirmó a mediados de los años 70, si bien habría habido una reivindicación histórica del artista por lo que hace a la mediación, «muchos ejemplos recientes demuestran que los artistas ya no se ensañan con esto, sino que ahora son los mediadores los que se enfrentan con los patrocinadores para reclamar la libertad que se requiere para comunicar y por transmitir con total libertad.» (Szeemann, 1996:40).

Según explicaba Szeemann, «los organizadores de exposición son figuras ambivalentes», para los cuales, como mayor sea su grado autonomía, mejor será el servicio que ofrecerán tanto a instituciones como a artistas (Szeemann, 1996: 40). Probablemente, la mejor manera con que Szeemann llegó a transmitir esta idea es equiparando su figura a la de un profeta, en concreto a Simeón el Estilita, que vivió allá por el siglo V en Siria aislado en su pilar: «Solo por medio de su existencia apartado es que él pudo devenir un proveedor de servicios a los ojos de los que querían beneficiarse de su existencia» (Szeemann, 2007c:372).

Probablemente nada de todo esto podría haber sido ni pensado ni verbalizado si, previamente, no se hubiera procedido a la desmitificación del arte y a visibilizarse el medio expositivo en cuanto tal. Si Szeemann fue capaz de concebir la exposición como un medio para expresar sus propias ideas, esto se debe al análisis institucional que se había dado a manos del postmínimal y el conceptualismo, con el cual la exposición había salido a relucir en tanto que fenómeno con una cierta entidad. Ahora bien, por el otro lado, si con Szeemann el comisario pudo prefigurarse como un autor es porque su conciencia de la exposición en tanto que medio se había desprendido, definitivamente, de la misma teoría crítica y filosofía anti-humanista que constituía su pulsión.

Se desdobra el autor

«Yo no soy un artista». Seth Siegelaub empezó con estas palabras su discurso para el *Memorial Art Gallery* de la Universidad de Rochester en enero de 1970. El galerista salía entonces de un año que había sido especialmente fructífero para la edición de catálogos-exposición. El conceptualismo también estaba viviendo un momento floreciente en los Estados Unidos y por doquier germinaban los espacios autogestionados. Aun así, Siegelaub aprovechó aquella ocasión para llamar la atención sobre las dificultades para introducir cambios en la infraestructura del arte. Su discurso tuvo un tono agrio, como si presagiara su retirada. Prosigue así: «He estado implicado con el negocio del arte a lo largo de los últimos 4 años. Durante este período muchas cosas han cambiado, como es la manera y el lugar en que el arte se expone... la amplitud del área geográfica que los artistas escogen para trabajar... Pero hay dos cosas básicas que no han cambiado: 1) la gente que controla el arte, y 2) los derechos y el control que el artista tiene sobre sus ventas y la exhibición de su arte» (Bryan-Wilson, 2016:30).

El compromiso de Siegelau por atender las condiciones materiales del trabajo artístico lo mantuvieron alejado de asumir prerrogativas autorales. Contrariamente, de una carta que mandó a David Lamelas el verano de aquel año se deduce que la comparación con la figura del artista le desagradaba hasta tal punto que, quizás, ésta se tenga que contar entre las causas que le llevaron a apartarse del mundo del arte para abrazar, en los próximos años, proyectos relacionados con el activismo político y la edición de libros de *marxist media theory*.

Lamelas había invitado a Siegelau para participar de un proyecto artístico. El artista buscaba que distintos agentes le escribieran declaraciones sobre su relación con el lenguaje en tanto que forma de arte. La respuesta de Siegelau no se hizo esperar y, a finales de agosto de 1970 le escribió al artista: «Querido David (...), como recordarás actualmente me estoy retirando gradualmente del mundo del arte. No es a causa de un desinterés en el arte, sino que se debe a un desinterés por mantener mi relación con el arte. Por decirlo llanamente, éste ya no me estimula tal y como lo había hecho. Un problema que he tenido en el mundo del arte ha sido que la gente ha confundido y ha comparado mi rol de organizador con el de un artista. Lo cual nunca ha sido mi intención. Tu trabajo (...) está (y ha estado) trazando algunas nuevas áreas de lo que el rol del artista puede ser y cómo éste difiere o no difiere de cualquier otro. Esto es importante» (Siegelau, 2016: 213). Siegelau se despedía de Lamelas con la recomendación que hiciera su propuesta a Lucy Lippard, quien probablemente tendría un mayor interés que no el suyo por lo que al lenguaje se refiere.

Lippard también había sido tachada de artista a raíz de su exposición *557,087*, en Seattle. En el artículo que Peter Plagens había publicado en *Artforum* hacía apenas un año, este crítico expuso un argumento para cargar en su contra que es muy similar al que al cabo de poco ya hemos visto que utilizó Daniel Buren para hacerlo contra Harald Szeemann. Decía Plagens: «Hay en la exposición un estilo total, un estilo tan predominante que indica que Lucy R. Lippard es, de hecho, la artista y que su medio son otros artistas» (Lippard, 2015: 12).

«Yo no hago arte», fue la respuesta que dio Lippard por medio de la carta que dirigiría a Lamelas: «pero, de vez en cuando, escribo sobre los artistas y utilizo su trabajo de tal modo que se me han acusado de hacer arte. Digo acusado porque no se trata necesariamente de un cumplido, ya que soy una escritora y no me desagrada que me consideren como tal» (Lippard, 2004:269). Aun así, a diferencia del agobio que sobrevino a Siegelau, Lippard parece que tendió a celebrar mayormente la mezcolanza entre los roles profesionales que se propició con el conceptualismo. En 2008 aun declararía al respecto de aquel comentario de Plagens: «En aquel momento la afirmación me molestó, pero en cierto sentido no es una mala apreciación de la actividad comisarial en su conjunto, pues apunta a uno de los temas que dominaron el período en el que aquellas exposiciones tuvieron lugar: la confusión deliberada tanto de los roles como de las divisiones entre medios y funciones» (Lippard, 2015:14).

Aquel mismo 1970, cuando el comisario Kynaston McShine invitó a Lippard por hacer un texto para el catálogo de su exposición *Information* en el MoMA, la escritora le presentó, en sus propias palabras, «una «cosa» incomprensible, seleccionada a boleo». Esto hizo que McShine se decantara por situar a Lippard entre los artistas de la exposición en lugar de mantenerla en el apartado de textos del catálogo (Lippard, 2015:14). Asimismo, en la misma carta que mandó a Lamelas, después de la rotundidad inicial, Lippard se lanza de lleno al juego de confundir las categorías: «¿Soy una artista cuando pido a varios artistas que trabajen dentro de una situación dada y después publico los resultados considerándolos como los de un grupo relacionado? ¿Es un artista Bob Barry cuando «presenta» la obra de Ian Wilson dentro de una obra suya, en la cual el proceso de presentación constituye su obra y la obra de Ian sigue siendo la obra de Ian? Si el crítico es un vehículo para el arte, un artista que se convierte él mismo en un vehículo para el arte de otro artista ¿se convierte en un crítico?» (Lippard, 2004:271). En su opinión, el interés que tiene disolver las categorías es que «mezclar la crítica con el arte diluye más el arte» (Lippard, 2004:273); aunque, ciertamente, a fin de cuentas, Lippard siempre se mostró cauta ante la posibilidad que con esto también se abría para que ella misma se considerase una artista.

No fue tal el caso de Szeemann. La atribución que hizo Buren de *documenta 5* en tanto que su *tableau* parece que, de entrada, también molestó un tanto al comisario (Buren, 2010:214). Pero no tuvo que pasar mucho tiempo porque, a mediados de los 70, Szeemann admitiera que: «Por mi manera de trabajar, posteriormente he reconocido como extremadamente positivas las diferentes críticas que se me hicieron con estas exposiciones y con la misma *documenta 5*, ya que, con estas exposiciones yo he procedido a manufacturar mi propio mito, y, por lo tanto, en esto hay algo negativamente objetivo en relación a la actividad de la mediación. No estoy dispuesto a rellenar un marco que me venga dado, sino que cada vez me inclino más hacia a proyectar mis propias ideas». (Szeemann, 1996:48).

Tal y como hemos visto, Szeemann abrazó desde sus inicios las prácticas postmímicas con un grado importante y prácticamente inaudito de romantización. Esta tendencia llegó a eclosionar con *documenta 5*, cuando, con la adopción del subtítulo *Individual Mythologies*, el comisario planteó ahí la tesis de que es «en el cosmos de la imaginación del artista donde la creación encuentra su origen» (Rattenmeyer, 2010:61). En este sentido, aunque se reconozca aquella *documenta* como el primer gran escaparate internacional que consiguieron las prácticas conceptuales, a la sazón de la deriva romántica de Szeemann es que la cuestión de la mediación ya no contaría ahí como un proceso relevante. Si atendemos a sus propias palabras, en la mediación solamente se encontraría el reabastecimiento de un marco dado, mientras que, en cambio, para proyectar nuevas ideas no habría como constituirse un mito.

Algo que sorprende de esta construcción del comisario a despecho de la mediación es que *documenta 5* sucedía

apenas cinco años después de la publicación del texto de Roland Barthes *The Death of the Author*. El texto tuvo una gran repercusión en la época y, tal y como hemos comprobado, planteaba un conjunto de correspondencias con el legado duchampiano y el mismo conceptualismo por lo que hace a la comprensión del hecho creativo. Ahora bien, si con el arte conceptual tuvo lugar también la eclosión del comisario-autor, no pensamos en ningún caso que se tratara de una mera casualidad o de un accidente que ocurriera a contrapelo de la tónica general. Contrariamente, si durante los años del conceptualismo el comisario pudo adquirir un nuevo estatus de autor, pensamos que esto fue, precisamente, gracias a la muerte del autor. Por paradójico que parezca, sin la muerte del autor, tal y como la había planteado Barthes y la secundaron los conceptualistas, la emergencia del comisario-autor a finales de los años 60 hubiera sido un hecho impensable.

Otro pionero en esta tendencia fue el crítico de arte Germano Celant, cuando en el mismo 1969 concibió su libro *Arte Povera* por entero como una obra de arte. El historiador Hans Belting ha lanzado al respecto una interpretación similar a la nuestra, cuando reconoce en el gesto de Celant una influencia directa de las especulaciones que en aquellos momentos hacían Joseph Kosuth y el colectivo Art & Language. Es decir, según Belting, fue gracias a que aquellos artistas se preguntaban «si puede la idea clave de un artículo pertenecer a la categoría del arte» (Belting, 2003: 20) que, acto seguido, Celant pudo publicar un libro entero que se encabezaba por un *statement* en donde el autor alardeaba: «(...) Este libro no intenta ser objetivo, ya que la consciencia de objetividad es la falsa consciencia (...) Este libro reduce y deforma, debido a su unidad literaria y visual, el trabajo del artista» (Celant, 2003: 22).

El mismo fenómeno ha sido reconocido también por un Kosuth que, unas décadas después, se ha mostrado considerablemente fastidiado por los resultados que ha dado su propio invento: ya en los años 90, el artista se percató que «la teoría del arte como arte», lejos de haber permitido una cierta emancipación del artista frente a la mediación instituida, había abierto la puerta para que el crítico de arte se revaluara como artista y, así, reforzara aun más su posición de poder. De este modo, Kosuth alertó entonces con un artículo en *Art Bulletin* acerca del peligro que estarían corriendo los artistas por haber quedado atrapados en un relato de la historia que procuraban escritores que bebían del gesto deconstructivo que el conceptualismo había inaugurado. En concreto, el artista mostraba su rechazo por el uso estiloso y plegado de ambigüedades que la *french theory* ponía en manos de los editores de la revista *October*. En su opinión, aquellos críticos e historiadores del círculo neoyorkino de finales del siglo XX habrían procedido a la «producción de *textos de autor*, básicamente subjetivos y creativos», tal cual como si fueran los mismos artistas pero sin que «el viejo aparato de poder se hubiese dismantelado completamente» (Kosuth, 1999:464).

En repetidas ocasiones se ha señalado la muerte del autor como un proyecto fallido. Al cabo de un par de

años de la publicación de su texto seminal, el mismo Michael Foucault parece que respondió a Barthes con su conferencia *Qu'est-ce qu'un auteur?*. En ésta, Foucault corroboraba la autoría como una función particular de la formación discursiva: «la función-autor es característica de un modo que tienen ciertos discursos de existir, circular y funcionar en la sociedad» (Foucault, 2002:950). Asimismo, el pensador aducía la fantasía que entraña la función-autor en presuponer una unidad y una coherencia por parte del sujeto que articula el discurso. Ahora bien, por otro lado, Foucault también tildó de «puro romanticismo» la posibilidad de imaginar una cultura en la cual la ficción se liberara por completo de la función autoral y procediera a operar en absoluta libertad. Es decir, aunque Foucault consideró, tal y como lo hizo Barthes, la autoría como una suerte de falacia, el pensador no veía que por aquel entonces la muerte del autor como algo realizable.

Benjamin Buchloh ha analizado como ni tan solo en relación con el conceptualismo habría cumplido tal primera. Contrariamente, este historiador explica como «la búsqueda del anonimato artístico y la demolición de la autoría» habría conducido inmediatamente a sus artífices a «la producción de marcas registradas y productos identificables» (Buchloh, 2004: 196). En este sentido, según Buchloh, a la vez que les tiras de Buren han buscado figurar como un desparrame de creación anónima y anodina por el mundo, éstas también habrían cristalizado como una especie de logotipo que ha sido considerablemente eficaz para el reconocimiento del artista.

Por otro lado, Alexander Alberro ha analizado como la reducción de señas autorales llevó también a una inexorable proliferación de los certificados para la identificación de obra. Si bien hasta aquel momento se utilizaba raramente este tipo de documentación, fue de la mano de artistas como Carl André y Dan Flavin que la práctica de los certificados de obra se tuvo que sistematizar desde mediados de los 60. Entre las paradojas a considerar por la muerte del autor se deberá contar que lo que los objetos de apariencia anónima han producido es un mayor desarrollo del aparato administrativo para controlar su autoría y la propiedad del arte (Alberro, 2003).

En todo caso, lo que aquí queremos subrayar es que la muerte del autor no fue solamente un acto fallido en tanto que ningún tipo de autor o autoría llegó a su fin sino que, en relación con el comisariado, lo que la muerte del autor ha facilitado ha sido, en todo caso, que la autoría se multiplicara. El efecto que ha tenido la desmitificación del arte sobre la mediación ha sido que, de un terreno que hasta aquel momento se había mantenido mayormente indemne a la cuestión de la autoría, empezaran a proliferar agentes que, en lo subsiguiente, se apropiarían con una facilidad extrema de la llamada función-autor. El conceptualismo, junto con el postestructuralismo, produjeron una relavitización tal de lo qué es un autor, que Szeemann, Celant y una larga cola de agentes en las siguientes décadas han podido afirmar sin ningún tipo de rubor que ellos también comparten tal categoría. Y, es más, tal y como

ocurrió con Szeeman, esto incluso les llevaría a que por la misma razón desatendieran en lo que prosigue su cualidad de mediador.

En su ya clásico relato sobre la génesis del comisario-autor, Nathalie Heinich y Michael Pollack explican como durante los años 60 y 70 se requirió de un proceso de relativización de la profesión del conservador de museos para que éste pudiera acceder a prefigurarse como un autor. Según los sociólogos, la expansión en las políticas de la democratización de la cultura, así como la proliferación súbita de museos que se produjo en las sociedades occidentales durante aquellos años, llevaron a un estado de crisis profunda los procesos de la profesionalización de este ámbito de la producción cultural. Esto se acompañó de la singularización de algunas funciones de la museología, tal y como fueron las exposiciones temporales, las cuales, por su lógica compacta en el seno de la disparidad de mediaciones que cruzan el museo, se pudieron visualizar más fácilmente en tanto que producciones con autoría (Heinich y Pollack, 1996).

Ahora bien, a nuestro parecer, a la explicación de Heinich y Pollack le falta, como mínimo, la mitad del relato: tal y como hemos visto, la aparición del comisario independiente fue debida, no solamente a una crisis en la cultura de museos, sino que se debió, también, a la crisis que durante los 60 se produjo por lo que hace a la noción misma del arte y a la correspondiente relativización de la autoría. Tal y como ha dicho Hal Foster al respecto de la muerte del arte, este funeral es por un cadáver equivocado (Foster, 2004): la muerte del autor no ha conllevado en absoluto ninguna muerte. Sino que, por lo contrario, lo que ha facilitado es que se hayan sumado a sus filas nuevos candidatos.

Mitologías del postfordismo

Ahora bien, aún queda por lo menos una pregunta que plantear y probar a responder: Lucy Lippard o Seth Siegelau, ¿podrían haber comisariado *documenta 5* en el lugar de Harald Szeemann?

Por supuesto ésta habría sido la opción favorita de Daniel Buren. Con el análisis que hemos desplegado, habrá quedado claro que el modelo de creador que abrazó Szeemann para la construcción de su identidad profesional partía de unos presupuestos artísticos que la generación conceptual se esforzaba por dejar atrás. Mientras que, en cambio, en una conversación que Buren y Siegelau tuvieron un tiempo después el artista le admitió: «Todo lo que hiciste como organizador se produjo más o menos a través de un proceso de osmosis. Pero no olvides que eres el ejemplo de lo que ahora es el cliché. Todo el mundo te ha copiado, realmente de la peor manera, que es la de ser al mismo tiempo el jefe y el artista de la exposición» (Dusinberre, Siegelau, Buren, Claura, 1999:439).

Lippard y Siegelau compartían una sensibilidad materialista que los llevó a entender el conceptualismo como un desafío que concernía a la dimensión medial e infraestructural del arte. Es así que, en su caso, aquel arte no les impelía tanto a asumir posiciones autorales como para

dejar de entender la mediación como un proceso neutral. De hecho, podemos afirmar que su desafío fue el de establecerse en una tensión en donde ni la neutralidad medial ni la reivindicación de la autoría resultaban aceptables –una posición imposible, podemos pensar, tal y como lo había sido la del autor-productor de Walter Benjamin en el seno de la *factografía*–.

Alexander Alberro, autor de lo que se ha considerado la biografía más completa de Siegelau, pone bajo sospecha a lo largo de las páginas de *Conceptual Art and the Logics of the Publicity* el grado de complicidad que el galerista habría tenido con el nuevo paradigma que empezaba a sacudir la economía aquellos tiempos, el llamado postfordismo. Según cuenta Alberro, las campañas de publicidad que Siegelau desplegó a lo largo de los primeros años de la galería destacaron no solo por su ingenio, sino que también por su contundencia y agresividad. Asimismo, fue en 1967 que Siegelau creó, junto a Jack Wendler, una pionera –aunque de nuevo fugaz– compañía de servicios basada en el arte, la *Art Programs for Industry, Inc.* Ambos emprendedores se mostraron aquí plenamente conscientes de los procesos del capitalismo avanzado cuando anunciaron: «Estamos especializados en el desarrollo y la organización de programas de relaciones públicas que impliquen a las artes... El programa de arte es el medio a través del que usted puede explicar su historia a la comunidad... Esta diseñado para darle el máximo rendimiento a sus *public relation dollar*» (Alberro, 2003:13).

De este modo, cuando a finales de 1968, Siegelau procedió a plantear el catálogo como la fuente primaria de la experiencia artística –y no como el lugar de la información secundaria–, Alberro traza de inmediato un paralelismo con el paradigma de la *informatización* que, años después, Michael Hardt y Antonio Negri han desarrollado para caracterizar ese momento en que la publicidad y la comunicación ganan una mayor importancia que la producción material de la mercancía (Alberro, 2003:2). Asimismo, cuando en 1969 un Siegelau exultante y sin ubicación fija afirmó «mi galería es el mundo ahora», Alberro lo relaciona con características del capitalismo avanzado tales como la interconectividad, la desterritorialización y hasta «las consecuencias que las revoluciones informáticas cibernéticas han tenido para el marketing y las finanzas» (Alberro, 2003:154). En un texto reciente, Julia Bryan-Wilson expone como una contradicción la simultaneidad con la que Siegelau desarrolló su retórica anti-*establishment* y su persistente interés por las corporaciones (Bryan-Wilson, 2016). Por nuestro lado, en cambio, nos atrevemos a afirmar que, aunque es cierto que el giro de Siegelau hacia el marxismo no se produjo hasta un tiempo después, lo que probablemente el galerista estaría buscando en aquellas primeras manifestaciones del capitalismo avanzado, no era tanto la connivencia con ningún *establishment*, sino que, sobre todo, unos modos de mediar arte alternativos a los que desplegaban los museos e instituciones de su tiempo.

En todo caso, de su flirteo con las corporaciones no parece que Siegelau obtuviera prácticamente dividen-

dos. Ni tan solo fue exitosa la ocasión en que contactó con la Xerox Company al principio del invierno de 1968 para pedirles su soporte en la impresión de lo que fue el primer *group show* en el formato de libro, el conocido como *The Xerox Book* y al cual ya nos hemos referido. En aquel final de los 60, Xerox era tecnología punta, a la vez que las fotocopias se percibían como algo propio de lo administrativo y, por lo tanto, como algo anodino en parámetros estéticos. Tal y como lo recoge Alberro, esta combinación entre vanguardismo y la posibilidad de presentar la información en una suerte de grado cero, probablemente es lo que hizo de la fotocopia algo tan irresistible para SiegelauB como para que planteara a un conjunto de artistas desarrollar sus obras en una publicación que, tanto a nivel material como conceptual, se resolvería en torno a la especificidad de este medio.

Carl André, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris y Lawrence Weiner aceptaron la invitación del galerista para producir un conjunto de nuevos trabajos bajo el estándar de repartirse 27 páginas del libro por cabeza. Por lo que hace a la Xerox, en cambio, después de varias cartas y reuniones con SiegelauB, declinó dar soporte a la iniciativa y se negó a imprimir el tiraje de *The Xerox Book* en su Xerox System Center de Nueva York. Es por esta razón que SiegelauB tuvo que asumir seguidamente la contradicción de realizar las copias del libro en un sistema de impresión estándar como era el *offset*, ya que el coste que hubiera tenido imprimir *The Xerox Book* mediante las nuevas máquinas de fotocopiar habría hecho la empresa totalmente inasumible para su bolsillo (Alberro, 2003).

En cambio, hemos visto cuan distinta era la situación para Szeemann en aquel mismo invierno del 1968, cuando el todavía director de la *kunsthalle* de Berna disfrutaba de un amplio apoyo de la compañía Philip Morris para la producción de su *When Attitudes Become Form*. Alberro también ha considerado el *statement* que el presidente de Philip Morris Europe publicó como apertura del catálogo de la muestra como el mejor resumen de la superposición entre las empresas y las artes que se fraguaba en aquella época. Exponía allí John A. Murphy: «Nosotros en Philip Morris sentimos que es adecuado participar en llamar la atención del público sobre estas obras, en tanto que hay un elemento clave en este «arte nuevo» que tiene su contraparte en el mundo de los negocios. Este elemento es la innovación, sin la cual sería imposible darse el progreso por parte de ningún segmento de la sociedad» (Murphy, 2002).

Los teóricos del postfordismo toman habitualmente el Mayo del 68 como un punto de inflexión para el advenimiento del *nuevo espíritu del capitalismo* (Boltanski y Chaipello, 2002). En lo consecutivo, el capitalismo se basaría en la integración del mundo de la empresa con el de la creatividad, estableciéndose el concepto de la innovación como una suerte de punto de fuga hacia el cual convergen ambos. Asimismo, las formas del trabajo tradicionales basadas en la explotación, tenderían a substituirse por nuevas formas de subyugación basadas en el control del goce y la subjetividad. A la vez que, tal y como han sugerido Negri o Maurizi Lazzarato, el modelo

estético moderno, basado en una separación clara entre el productor-autor y el público-receptor también tendería a resquebrajarse y a anunciar su definitiva fusión en los circuitos del trabajo inmaterial (Lazzarato, 2006).

SiegelauB fue especialmente sagaz en intuir esta situación y en detectar como la creatividad se escurría ya por los engranajes del trabajo por aquellos 60. Es así que el joven emprendedor buscó allí, no solo el financiamiento para sus proyectos, sino la potencialidad para la gestación de un nuevo arte basado en la desmitificación del legado objetual y romántico. Pero, en realidad, quien consiguió hacer una aportación significativa al capitalismo avanzado no fue SiegelauB –y en este punto vamos a contradecir a Alberro–, sino que se trató de Szeemann. Por muy inmaterial que se volviera el arte, lo que el capitalismo no se podría nunca permitir era la posibilidad que éste se desmitificara. Contrariamente, lo que necesitaba el reino de la innovación y la creatividad para seguir expandiendo su radio de acción era una paralela refundación de la mitología del arte y, a diferencia de la osmosis que practicó SiegelauB, quien garantizó tal posibilidad de sostener el mito del arte en el seno de las contradicciones del postfordismo fue el comisario-autor.

Tal y como hemos visto con Szeemann, la función del comisario-autor ha permitido un último punto de apoyo para la ideología de la autonomía del arte. En un momento en que el postfordismo hacía posible la disolución del arte en el trabajo inmaterial, era importante que el comisario-autor fuera lo suficientemente hábil como para devolver el rasero artístico de cualquier precipitado y recomponerlo en tanto que arte siempre que fuera necesario. Con Szeemann, el comisario se prefiguró como la figura idónea para acarrear con este tácito retorno al orden: desde el momento en que éste era capaz de reconocer a su propia mediación como autoría, estaba claro que el mismo gesto se podría hacer extensible para recoger a todo aquel arte devenido mediación. Szeemann se prefiguraba, así, como un agente que era capaz de recuperar el arte de su heteronomía y elevarlo aun a la categoría de referente y guía para la sociedad postindustrial.

El contraste entre *When Attitudes Become Form* y *The Xerox Book* resulta particularmente nítido a este respecto. Por un lado, Philip Morris hizo su apuesta por un comisario que, si bien era lo bastante ambicioso como para lidiar con aquel arte inmaterial que devenía un motor para la innovación, a la vez sería lo suficientemente hábil como para reintroducir el aura allí donde el conceptualismo solo veía desmitificación. Un síntoma de tal perversión se puede leer en el hecho de que, en aquel diciembre de 1968 en Nueva York, Szeemann consiguiera el nombre para su exposición *When Attitudes Become Form* desde el mismo despacho de la agente de publicidad de Philipp Morris. Por el otro lado, en cambio, el hecho de que, por aquellas mismas fechas, el Xerox System Center no fue capaz de ofrecer a SiegelauB ni siquiera su soporte para producir en sus propias instalaciones algunas copias de un libro en torno a su marca comercial, probablemente tenga que ver en que la compañía estaría al borde de confundir el

manejo de fotocopias que les presentaba el galerista con, por poner un ejemplo, la misma hoja para la solicitud del patrocinio.

Por la misma razón es que el dicho proceso de osmosis que procuraron Lippard y SiegelauB no hubiera cuajado tampoco con las expectativas de *documenta 5*. Si bien, por otro lado, ahora podemos reconocer que, en este punto, tampoco Buren estuvo del todo en lo cierto: mientras que el artista tildó esta *documenta* de *tableau* únicamente por una cuestión de instrumentalización del arte, de lo que Buren no se percató es que, para Szeemann, establecer su autonomía autoral era una manera para recuperar, también, la supuesta autonomía del arte. La autonomía del arte y la autonomía del comisariado es que, desde entonces, irían a la par, ya que en el reflejo de una con la otra es que una cierta mitología del arte se podría reactivar.

En todo caso, en relación con *documenta*, no se debe a Szeemann solamente la organización de una edición. Lo que este comisario consiguió fue prácticamente refundar la iniciativa, a la vez que transformar *documenta* en el escenario privilegiado para la consagración internacional de la función del comisario-autor. Walter Grasskamp ha apuntado que en 1972 se confirmó en *documenta* un cambio entre los héroes en el mundo del arte: mientras que con su primera edición de 1954 el ánimo de *documenta* había sido el de «promover el artista como héroe, y esto fue posible y necesario en tanto que el artista moderno se encontraba entre las víctimas de la discriminación del Nacional Socialismo» (Grasskamp, 1996: 75), con el advenimiento del postfordismo y la instauración de un sistema de alternancia de comisarios-autor en *documenta*, con las sucesivas ediciones, «dirigir *documenta* devino una ocasión única con resultados inciertos [...], por lo que un cambio histórico de héroe tuvo lugar en Kassel, que asimismo fue el prelude decisivo para la reevaluación internacional del comisario» (Grasskamp, 1996:75).

Creemos que es importante percatarse de la fantasía que ha entrañado la mascarada autoral a partir de entonces: que el comisario deviniera autor en el mismo momento en que los artistas descubrieron que el caballo de batalla de la creación se encuentra en la mediación, pensamos que fue una reacción que, en última instancia, tiene que ver con la necesidad de salvaguardar la institución arte. Por obra del comisario-autor, tanto la exposición-en-tanto-que-medio como la obra-en-tanto-que-mediación es que pueden dejar automáticamente de *mediar* y presentarse al espectador meramente como obras de arte. Es así que, mientras que el artista y el comisario pican al anzuelo de la autoría, ambos se olvidan de nuevo que es por medio de la mediación que se puede conseguir algún tipo de desplazamiento y de introducir algún cambio en el seno de las infraestructuras. Lo que se facilita con el comisario-autor es que el cambio se sublima como obra de arte, mientras que el museo y el sistema artístico en general salga indemne una y otra vez de cualquier posibilidad de ser afectado por el mismo arte que promueve.

Por el otro lado, vamos a añadir que el éxito de la función del comisario-autor no se debe de ningún modo a la potencial creatividad que puedan mostrar aquellos que encarnan este rol. Más bien al contrario, se debe a la capacidad de éstos para poner un freno al impulso deconstruccionista que ha entrañado el arte desde los 60. Aun así, reconocemos que reivindicar a día de hoy una vuelta del comisario-autor a la heterogeneidad y anonimato de las mediaciones probablemente sería tan ineficaz como la llamada que Barthes hizo antaño al autor para diluirse en el texto. En todo caso, frente a un postfordismo que mantiene la creatividad como el lubricante de un sistema cerrado, creemos que es preeminente buscar los medios como para reanudar la potencia creativa que existe en relación a la mediación, tal y como demuestra esta genealogía menor del comisariado que, por decir lo menos, quedó prácticamente desterrada de la profesión con la partida de SiegelauB.

Bibliografía

- Alberro, A. (2003).** *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge (Massachusetts), Londres: The MIT Press. Massachusetts Institute of Technology
- Allen, G. L. (2013).** «The Catalogue as an Exhibition Space in the 1960s and 1970s». En: Celant, G. (Ed.): *When Attitudes Become Form, Bern 1969/ Venice 2013*. (pp. 505 – 510). Milán y Venecia: Fondazione Prada.
- Altshuler, B. (1994).** *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Barthes, R. (2009):** «La muerte del autor». En: *El susurro del lenguaje*. (pp. 75 – 83). Madrid: Paidós
- Belting, H. (2003).** *Art History After Modernism*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Boudaille, G. (1999):** «Interview with Daneil Buren: Art is no longer justifiable or setting the record straight». En: Alberro, A. y Stimson, B (Eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*. (pp. 66 - 74). Cambridge (Massachusetts), Londres: The MIT Press. Massachusetts. Institute of Technology.
- Boltanski, L. y Chiapello, É. (2002).** *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal
- Bryan-Wilson, J. (2016).** «Seth SiegelauB's Material Conditions». En: Coelwewij, L. y Marinetti, S. (Eds). *Seth SiegelauB. Beyond Conceptual Art*. (pp. 30-43). Köln: Verlag Der buchhandlung Walther Köing; y Amsterdam: Stedelijk Museum
- Buchloh, B. H. D. (2004).** «El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones». En: *Formalismo y historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. (pp. 167 – 199). Madrid: Akal.
- Buren, D. (1999).** «Beware!». En: Alberro, A. y Stimson, B (Eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*. (pp. 144 - 157). Cambridge (Massachusetts), Londres: The MIT Press. Massachusetts. Institute of Technology.
- Buren, D. (2010a).** «Exhibition of an Exhibition». En: Filipovic, E., Hal, M. van, Ovstebo, S. (Eds.): *The Biennial Reader*. (p. 211). Bergen: Bergen Kunsthall, Ostfildern: Hatje Cantz.
- Buren, D. (2010b).** «Where are the artists?». En: Filipovic, E., Hal, M. van, Ovstebo, S. (Eds.): *The Biennial Reader*. (pp. 212-221). Bergen: Bergen Kunsthall, Ostfildern: Hatje Cantz.
- Buren, D., Mosset, O., Parmentier, M., Toroni, N. (1999).** «Statement». En: Alberro, A. y Stimson, B (Eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*. (p. 28). Cambridge (Massachusetts), Londres: The MIT Press. Massachusetts. Institute of Technology.
- Calderoni, I. (2007)** «Creating New Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties». En: O'Neill (Ed.) *Curating Subjects* (pp. 63-79.) Londres: Open Editions,

Occasional Table.

Celant, G. (2003): «Stating That». En: Belting, H. *Art History After Modernism*. (p. 22) Chicago y Londres: The University of Chicago Press.

Coelwijn, L. y Marinetti, S. (2016): «Curator's note». En: Coelwijn, L. y Marinetti, S. (Eds.). *Seth Siegelub. Beyond Conceptual Art*. (pp. 10-13). Köln: Verlag Der buchhandlung Walther Köing; y Amsterdam: Stedelijk Museum.

Duchamp, M. (1967). The Creative Act. En: O'Doherty, B (Ed.). *Aspen 5+6*. Recuperado en: <http://www.ubu.com/asp/asp5and6/index.html>

Dusinberre, D., Siegelub, S., Buren, D., Clauro, M. (1999). «Working with Shadows, Working with Words». En: Alberro, A. y Stimson, B (Eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*. (pp. 158-177). Cambridge (Massachusetts), Londres: The MIT Press. Massachusetts. Institute of Technology.

Fontdevila, O. (2017). «El arte de la mediación». En: *Polaridades 2015-2016. Un año de mediación artística*. Barcelona: Homesession.

Foster, H. (2004). «Este funeral es por el cadáver equivocado». En: *Diseño y delito*. Madrid: Akal.

Foucault, M. (2002) «What is an Author». En: Harrison, Ch. y Wood, P. (Eds.). *Art in Theory. 1900 – 2000. An Anthology of Changing Ideas*. (pp. 949 – 953). Malden (USA), Oxford (UK), Victoria (Australia): Blackwell Publishing.

Graf, U. R. (2007): «Interview with Harald Szeemann. December, 28, 1970 (first version)». En: Derieux, F. (Ed.): *Harald Szeemann. Individual Mythology*. Zurich: JRP | Ringier.

Grasskamp, W. (1996). «For Example, documenta, or, How Is Art History Produced?». En: Greenberg, R., Ferguson, B. W., Nairne, S. (Eds.) *Thinking about Exhibitions*. (pp. 67 – 78). Nueva York: Routledge.

Hantelmann, D. von (2010). *How to Do Things with Art*. Zurich: JRP | Ringier, y Dijon: Les Presses du Réel.

Heinich, N. (1995). *Harald Szeemann. Un cas singulier. Entretien*. Paris: L'Échoppe.

Heinich, N. y Pollack, M. (1996). «From museum curator to exhibition auteur: inventing a singular position». En: Greenberg, R., Ferguson, B. W., Nairne, S. (Eds.) *Thinking about Exhibitions*. (pp. 231 – 250). Nueva York: Routledge.

Kim, Haeju (2007): «Interview with Artists: Claes Oldenburg and Lawrence Weiner». En: Derieux, F. (Ed.): *Harald Szeemann. Individual Mythology* (pp. 139 y 140). Zurich: JRP | Ringier.

Kosuth, J. (1991): «Introductory Note to Art-Language by the American Editor». En: *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966 – 1990*. Cambridge (Massachusetts), Londres: The MIT Press. Massachusetts. Institute of Technology.

Kosuth, J. (1999a). «Art After Philosophy». En: Alberro, A. y Stimson, B (Eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*. (pp. 158-177). Cambridge (Massachusetts), Londres: The MIT Press. Massachusetts. Institute of Technology.

Kosuth, J. (1999b): «Intention(s)». En: Alberro, A. y Stimson, B (Eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*. (pp. 460-468). Cambridge (Massachusetts), Londres: The MIT Press. Massachusetts. Institute of Technology.

Lazzarato, M. (2006). «El ciclo de la producción inmaterial». En: Corbeira, D., y Expósito, M. (Ed.): *Brumaria. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*. n. 7. Madrid. Brumaria A.C.

Levi Strauss, D (2007). «The Bias of the World: Curating after Szeemann & Hops». En: Rand, S. Y Kouris, H. (Eds.): *Cautionary Tales: Critical Curating* (pp. 15 – 25) . Nueva York: apexart.

LeWitt, S. (1967). «Serial Project #1». En: O'Doherty, B. (Ed.) *Aspen 5+6*. Recuperado en: <http://www.ubu.com/asp/asp5and6/serialProject.html>

LeWitt, S. (1999). «Paragraphs On Conceptual Art». En: Alberro, A. y Stimson, B (Eds.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*. (pp. 12-16). Cambridge (Massachusetts), Londres: The MIT Press. Massachusetts. Institute of Technology.

Lippard, L. R. (2004): «Intentos de escapada». En: *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. (pp. 7 – 28). Madrid: Akal.

Lippard, L. R. (2015): «Comisariar siguiendo los números». En: *Concreta*. n. 06. (pp. 5-19). València: Editorial Concreta.

Lippard, L. R. (2016): «What to Say About Seth?». En: Coelwijn, L. y Marinetti, S. (Eds.). *Seth Siegelub. Beyond Conceptual Art*. (pp. 128 y 129). Köln: Verlag Der buchhandlung Walther Köing; y Amsterdam: Stedelijk Museum.

Marinetti, S. (2016): «Thinker, Tailor, Soldier, Sailor». En: Coelwijn, L. y Marinetti, S. (Eds.). *Seth Siegelub. Beyond Conceptual Art*. (pp. 14 - 29). Köln: Verlag Der buchhandlung Walther Köing; y Amsterdam: Stedelijk Museum.

Meyer, U. (2016): «Interview between Seth Siegelub and Ursula Meyer». En: Coelwijn, L. y Marinetti, S. (Eds.). *Seth Siegelub. Beyond Conceptual Art*. (pp. 190 - 193). Köln: Verlag Der buchhandlung Walther Köing; y Amsterdam: Stedelijk Museum

Moore-McCann, B. (2015, 7 de noviembre): «Modern Ireland in 100 Artworks: 1967 – Aspen 5+6, by Brian O'Doherty». *Irish Times*. Recuperado de: <http://www.irishtimes.com/culture/modern-ireland-in-100-artworks-1967-aspen-5-6-by-brian-o-doherty-1.2419975>

Morris, R. (1999): «Letter to Harald Szeemann». En: Derieux, F. (Ed.): *Harald Szeemann. Individual Mythology*. (p. 144). Zurich: JRP | Ringier.

Murphy, J. A. (2002): «Sponsor's Statement for 'When Attitudes Become Form'». En: Harrison, Ch. y Wood, P. (Eds.). *Art in Theory. 1900 – 2000. An Anthology of Changing Ideas*. (p. 897). Malden (USA), Oxford (UK), Victoria (Australia): Blackwell Publishing

Obirst, H. U. (2008). «Harald Szeemann». En: *A Brief History of Curating*. (pp. 80 – 100). Zurich: JRP | Ringier; y Dijon: Les Presses du réel.

Obirst, H. U. (2008). «Seth Siegelub». En: *A Brief History of Curating*. (pp. 116 – 130). Zurich: JRP | Ringier; y Dijon: Les Presses du réel.

O, Neill, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge (Massachusetts) y Londres: The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology.

Ostrow, S. (2016, 6 de marzo). *BMPT at Hunter College: All There Is To It. artcritical*. Recuperado de <http://www.artcritical.com/2016/03/06/saul-ostrow-on-bmpt/>

Pespiane, L. (2007). «Introduction. Documenta 5». En: Derieux, F. (Ed.): *Harald Szeemann. Individual Mythology*. (pp. 91 - 93). Zurich: JRP | Ringier.

Rattenmeyer, Ch. (2010). *Exhibiting New Art. 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form 1969*. Londres: Afterall Books

Rose, A. R. (1989) «Four Interviews». En: Kosuth, J. *Interviews. 1969 – 1989*. (pp. 9 – 14). Stuttgart: Patricia Schwarz.

Siegelub, S. (2016). «Letter from Siegelub to David Lamelas. August 21, 1970». En: Coelwijn, L. y Marinetti, S. (Eds.). *Seth Siegelub. Beyond Conceptual Art*. (p. 213). Köln: Verlag Der buchhandlung Walther Köing; y Amsterdam: Stedelijk Museum.

Staniszewski (2001). *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. The MIT Press.

Szeemann, H. (1996). «Agence pour le travail intellectuel à la demande au service de la vision d'un Musée des obsessions». En: *Écrire les expositions* (pp. 40 – 51). Bruselas: La lettre volée.

Szeemann, H. (2007a). «About the Exhibition». En: En: Bezzola, T. Y Kurzmeyer, R. (Eds.): *Harald Szeemann. with by through because towards despite* (pp. 225 – 226). Viena: Springer.

Szeemann, H. (2007b). «How does an exhibitin come into being?». En: Bezzola, T. Y Kurzmeyer, R. (Eds.): *Harald Szeemann. with by through because towards despite* (pp. 244 – 261). Viena: Springer.

Szeemann, H. (2007c). «Museum der Obsessionen». En: Bezzola, T. y Kurzmeyer, R. (Eds.): *Harald Szeemann. with by through because towards despite* (pp. 370 – 379). Viena: Springer.

Weiner, L. (2016): «Lawrence Weiner on Seth Siegelaub». En: Coelewijn, L. y Marinetti, S. (Eds). *Seth Siegelaub. Beyond Conceptual Art.* (p. 252). Köln: Verlag Der buchhandlung Walther Köing; y Amsterdam: Stedelijk Museum.

Zolghadr (2016): *Traction. An Applied and Polemical Attempt to Locate Contemporary Art.* Berlin: Stenberg Press.