

When Attitudes Become Form y la máquina del tiempo. Sobre la posibilidad (o no) de reproducir el arte

Mela Dávila Freire

Es bien sabido que una exposición ,no es una mera “reunión temporal” de una serie de obras que se muestran de forma contigua en un espacio dado. Como la historiografía viene argumentando desde hace dos décadas, la exposición es ante todo una construcción discursiva, estructurada en códigos y estrategias que ejercen una influencia directa en la difusión y la recepción del arte. La exposición es, en otras palabras, la sintaxis mediante la cual las obras de arte se conjugan en postulados y frases en el espacio tridimensional.

La crítica de arte contemporánea, por lo tanto, es consciente de que no puede centrarse solamente en el estudio de las obras, sino que también debe dedicar especial atención al formato expositivo. Si a ello se suman otros factores como la necesidad de revisar el canon artístico desde perspectivas como el colonialismo, el feminismo o el poscapitalismo, o la misión de proporcionar “experiencias” al visitante —como numerosas instituciones artísticas vienen asumiendo desde los años noventa— no es de extrañar que se multipliquen los estudios sobre exposiciones históricas, y que las reconstrucciones, revisiones, recreaciones y *revival* de eventos artísticos del pasado sean tema recurrente en la programación de museos y galerías¹. El grado de literalidad que pueden asumir estas revisiones es muy variable, tanto si se inclinan por la fórmula del *remake*, como si prefieren optar por una reinterpretación libre. Sin embargo, es frecuente que la documentación de archivo desempeñe un papel significativo como elemento informativo y contextualizador en todas ellas.

When Attitudes Become Form: Bern 1969 / Venice 2013, abierta al público entre junio y noviembre de 2013 en la sede veneciana de la Fundación Prada, es un ejemplo particularmente interesante de esta tendencia. El reto, en este caso, consistía en “recuperar” la mítica exposición de 1969, que con el tiempo ha llegado a considerarse la encarnación de una radical transformación en el paradigma del arte, y que significó la ascensión de su organizador, el suizo Harald Szeemann, a un puesto preeminente en los altares del comisariado internacional. La historia es bien conocida: en julio de 1968 Harald Szeemann, a la sazón director de la Kunsthalle de Berna, se entrevistó con Nina Kaiden, responsable de Bellas Artes de la agencia de publicidad neoyorkina Ruder Finn. En aquel encuentro Kaiden le propuso a Szeemann que organizase una exposición de arte nuevo, pues la compañía Philip Morris patrocinaría gustosamente el evento con la única condición de que tuviese una itinerancia. Aquella propuesta fue el disparador para la muestra que abriría sus puertas pocos meses más tarde con el título de *Live in Your Head. When Attitudes Become Form (Works - Concepts - Processes - Situations - Information)*². Para el proyecto, Szeemann recabó la participación de sesenta y nueve artistas (tanto americanos como europeos) cuya obra se repartió por tres espacios físicos —las salas de exposición, una antigua escuela delante de la Kunsthalle y diversas ubicaciones en la ciudad— además del catálogo publicado para la

¹ *The Armory Show at 100* (1913, programada para octubre de 2013 en Nueva York), *The Family of Man* (1955, instalada de forma permanente en 1994 en Luxemburgo), *This is Tomorrow* (1956, recreada en Nueva York en 1987 y en Londres en 2010), *Once is Nothing* (basada en *Individual Systems*, 2003, y recreada en 2009), y las revisiones de los *Encuentros de Pamplona* de 1972 (MNCARS, 2009) y el VII Congreso del International Council of Societies of Industrial Design - ICSID (1971, MACBA 2012) son solo algunos ejemplos de una lista que sería muy larga si aspirase a ser completa.

² Kunsthalle de Berna, 22 de marzo - 27 de abril de 1969 (si bien finalmente cerró unos días antes). Una versión de esta exposición revisada por Charles Harrison viajó al Institute for Contemporary Art de Londres, donde se mostró en agosto-septiembre de 1969.

ocasión, donde se recogían las propuestas de algunos artistas que no llegaron a materializar su obra en las salas.

Con esta exposición Szeemann se había propuesto el objetivo que su título enunciaba con precisión, a saber: mostrar cómo las actitudes radicales, comunes a una nueva generación de creadores se materializaban en objetos artísticos. El acento pues, no recaía en el resultado formal, sino en la actitud con la que se afrontaba la actividad creadora: “Los artistas representados en esta exposición”, afirmaba Szeemann, “no son fabricantes de objetos. Por el contrario, aspiran a liberarse del objeto y, de esta forma, profundizar en los niveles de significado del objeto, revelar el significado de esos niveles que están más allá del objeto”³. Así, en las numerosas fotografías y grabaciones que documentan el proceso de instalación en las salas de la Kunsthalle, la “actitud” y la “actividad” de los participantes destacan por encima de la condición objetual de las obras resultantes: las imágenes desvelan espacios rebosantes de gente y movimiento en los que los artistas, expuestos a una interacción mutua y constante, se implican a fondo en la creación *in situ* de sus piezas. Ese sería, sin duda, uno de los rasgos más radicales y rompedores de la muestra; el crítico y comisario Germano Celant, al que Szeemann invitó a pronunciar el discurso de inauguración, recuerda que “en su día [esta exposición] se percibió profundamente vinculada a una *vitalidad emancipadora y liberadora, basada en intervenciones efímeras y fluidas*”⁴.

En el contexto del interés de la Fundación Prada por estudiar, desde diferentes puntos de vista, la reproducibilidad del arte⁵, ha sido precisamente Germano Celant, actual director artístico de la Fundación, el responsable de materializar el encargo de reconstruir la mítica exposición de 1969 con la intención de “verificar la posibilidad de reestablecer la relación entre las obras y el público; y además recrear ‘la emoción y la pasión’ que se perciben en las fotografías originales de 1969”⁶. Varias son las razones por las que se ha escogido *When Attitudes Become Form* para este ejercicio, apunta Celant: no solo se trata de visitar una muestra que la historiografía ha convertido en indicador mítico de un significativo cambio de rumbo en el arte, sino también de rendir “un tributo a Szeemann y [hacer] una inversión autorreferente, si no autobiográfica, en una situación que uno compartió personalmente”, además de satisfacer una finalidad “educativa e informativa”⁷.

Ahora bien, ¿cómo afrontar el reto de recuperar para el presente una exposición cuya característica principal radicó en la intervención directa de los artistas, y cuyos resultados materiales dependían en muchos casos de los propios rasgos físicos de la Kunsthalle, es decir, eran *site-specific*, o bien efímeros? De todo el espectro de posibilidades que pueden darse entre una evocación o relectura contemporánea en un extremo, y la literalidad rigurosa en el otro, Celant y su equipo optaron por escoger precisamente esta última, reconstruyendo la exposición centímetro a centímetro con la más escrupulosa exactitud: la nueva versión de la muestra no solo debería mostrar las obras que se vieron en 1969, sino también disponerlas de

³ Harald Szeeman en su introducción a *When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Proceses – Situations – Information)* (catálogo de exposición). Berna: Kunsthalle Bern, 1969. Reimpreso en Christian Rattenmeyer et al., *Exhibiting the New Art: “Op Loose Schroeven” and “When Attitudes Become Form”, 1969*. Londres: Afterall, 2010, p. 193.

⁴ Germano Celant, “A Readymade: When Attitudes Become Form”, en *When Attitudes Become Form. Bern 1969 / Venice 2013*. Milán: Fondazione Prada, 2013, p. 389. (Las cursivas son mías.)

⁵ Véase Germano Celant, “A Readymade: When Attitudes Become Form”, introducción a la hoja de mano de la exposición.

⁶ Miuccia Prada en su introducción al catálogo de la exposición, *When Attitudes Become Form. Bern 1969 / Venice 2013*, op. cit., p. 377.

⁷ Germano Celant, “A Readymade: When Attitudes Become Form”, *ibid.*, p. 390.

idéntico modo en un espacio lo más parecido posible al original. La clave para emprender la reconstrucción, explica Germano Celant, consistió en tratar la versión original de esta muestra “como si fuese un *readymade*: el hecho de tomar *When Attitudes Become Form* en su totalidad e insertarla a modo de ‘cita arqueológica’, con un diseño de Rem Koolhaas, en las salas de la Fundación Prada Ca’Corner della Regina, en Venecia, ha creado el mismo efecto que el encuentro entre una rueda y un taburete en *Rueda de bicicleta* (1913) de Duchamp¹⁸. Un punto de partida no muy modesto, aunque desde luego radical, y que en el plano teórico, podría resultar sugestivo para emprender el ejercicio de la reconstrucción, si no fuera porque la metáfora del *readymade* no es demasiado acertada, ya que ignora una de sus características esenciales: la fricción que se produce cuando un objeto es desplazado desde su contexto de uso original hacia un contexto artístico. Si Duchamp hubiese cogido un urinario y simplemente se lo hubiese llevado a unos baños públicos para insertarlo allí, es poco probable que hoy en día siguiésemos todavía comentando su gesto. Del mismo modo, el además de incrustar una muestra de obras de arte en el espacio expositivo de otra institución artística no provoca, a priori, ningún desplazamiento de significado a nivel profundo, y difícilmente, por lo tanto, le otorga nuevos sentidos o abre la puerta a interpretaciones insólitas, una de las metas declaradas de esta reconstrucción.

Lo interesante del *remake* de Venecia es que no se ha escatimado en recursos materiales a fin de llevar hasta sus últimas consecuencias la perspectiva curatorial, gracias a lo cual el visitante puede analizar las virtudes y defectos de semejante planteamiento. Ello exigió un minucioso ejercicio previo de investigación sobre material de archivo que permitiese replicar la muestra de Szeemann a dos niveles en el plano formal: una lista de obras original, e idéntica disposición de dichas obras en las salas. Ninguna de estas dos tareas era fácil, habida cuenta de que muchas de las obras que se mostraron entonces ya no existen o no pueden viajar, en tanto que otras eran “intrasladables” a Venecia, y además la sede de la nueva versión de la muestra sería un *palazzo* veneciano del siglo XVI, con muy pocos puntos en común con las salas de la Kunsthalle de Berna.

En lo relativo a la reconstrucción de los espacios, la circunstancia de que la superficie de las salas que ocupó la exposición en la Kunsthalle de Berna coincidía, *grosso modo*, con la de la segunda planta de la sede veneciana de la Fundación Prada, impulsó al equipo curatorial a superponer sobre el plano del *palazzo* Ca’ Corner della Regina la disposición de las salas en Suiza. Rem Koolhaas describe así la decisión: “A mí me parecía irónico que una exposición que había tratado sobre *la improvisación y la libertad artística* se enmarcase en una perspectiva tan propia de la historiografía. Al final, creo que el matrimonio forzado entre las dos arquitecturas en el edificio veneciano fue un alivio para todos nosotros: le daría una dimensión experimental [al proyecto]”. Para el visitante, sin embargo, la convivencia entre las paredes, las salas de Ca’ Corner y la réplica de los muros suizos en ellas incrustada provoca confusión más que contraste, puesto que resulta muy difícil percibir el concepto durante la visita. Del mismo modo sería poco probable, sin las advertencias previas de la hoja de mano, notar que hasta los radiadores y los acabados de los suelos se han copiado de Berna con exactitud y forman parte del ejercicio de recreación. Un ejercicio que en algunos momentos no solo no es evidente, sino que confunde en cuanto a los elementos que integran las obras.⁹ En términos espaciales, quizás lo único que la literalidad de la reconstrucción permite apreciar con claridad

⁸ “Germano Celant / Rem Koolhaas”, entrevista entre el comisario y el arquitecto, *ibid.*, p. 414.

⁹ Por ejemplo *A 36” x 36” Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Walboard from a Wall*, la célebre pieza que Lawrence Weiner creó en la pared de la escalera de la Kunsthalle, extrayendo el yeso de un cuadrado de 90 x 90 cm con un cincel y un martillo, se ha reconstruido en la escalera que asciende hasta el segundo piso de Ca’ Corner. A los pies de la obra, sin embargo, los peldaños están recubiertos en parte por una superficie negra que evoca el acabado de la escalera en Suiza, pero que fácilmente puede interpretarse como parte de la pieza de Weiner.

sea la densidad de la instalación original, en la que las obras se apiñaban unas junto a las otras, dejando apenas espacio para caminar.

En cuanto a la aspiración de reunir todas y cada una de las obras originales, en la nueva versión de *When Attitudes Become Form* se ha satisfecho de diferentes maneras. En unos casos la obra se muestra solo en parte, como sucede con la intervención de Jan Dibbets *Museum Sockle with Angles of 90º*, para cuya creación el artista excavó y dejó a la luz los cimientos de las cuatro esquinas de la Kunsthalle, algo imposible de repetir en Venecia, por lo que el visitante puede ver tan solo los diagramas previos a su realización. En otros casos la Fundación Prada ha fabricado nuevas copias de exposición, con la problemática que ello comporta (y que no es, desde luego, exclusiva de esta muestra). Así, en una de las salas el visitante se enfrentará a la paradoja de oír con nitidez la voz de Josef Beuys que recita “Ja ja ja ja ja... Nee nee nee nee nee...”, al mismo tiempo que contempla en el suelo el magnetófono que el artista utilizó en su pieza original... ¡pagado!, y por lo tanto inmóvil: el audio corresponde a una grabación remasterizada digitalmente, y emitida por un reproductor de dvd que permanece oculto a la vista¹¹. No muy lejos de la pieza de Beuys se encontraba hasta hace poco *Art by Telephone*, de Walter de María: un teléfono negro de los años sesenta, y junto a él una hoja con el siguiente texto: “Si el teléfono suena, puedes descolgarlo. Es Walter de María el que llama y le gustaría hablar contigo”. Fuentes de la Fundación Prada relatan que el artista, que participó directamente en la recreación de la pieza, llamó en cuatro o cinco ocasiones a Venecia antes de que su estado de salud empeorase. Por desgracia, su salud no mejoró, y Walter de María falleció a finales de julio. *Art by Telephone* permaneció aún unas semanas más en las salas, pero recientemente ha sido retirada, a petición de Germano Celant, y sustituida por una fotografía en blanco y negro, puesto que inevitablemente pertenece ya a la categoría de obras imposibles de reconstruir con fidelidad a su espíritu original.

Art by Telephone se ha sumado así a la lista de obras que no podían reconstruirse ni siquiera asumiendo que la reconstrucción plantease cuestiones espinosas. En esos casos, el ansia por recrear relaciones espaciales idénticas a las que se dieron en 1969 impulsó a echar mano de un sorprendente recurso: cuando una obra no está, su presencia se sugiere mediante una línea de puntos que delimita, en el suelo o en la pared, su silueta, y por lo tanto el espacio que ocuparía, junto a una fotografía pequeña en blanco y negro que la muestra tal como se podía ver en la Kunsthalle de Berna. Pero, una vez más, el recurso no funciona: más allá de evocar evidentes ecos policiales, y de cumplir con la rigurosidad historiográfica que se han impuesto los comisarios, no se consigue revivir el diálogo entre unas y otras obras que sin duda existió en la primera versión de la exposición.

Así pues, si algo demuestra de forma tajante la reconstrucción de *When Attitudes Become Form* de Venecia es que la exactitud formal no lo es todo: en las plantas superiores de Ca' Corner se echa en falta un tercer ingrediente inmaterial, un elemento constitutivo básico de la muestra de 1969 que, de hecho, ha sido precisamente el responsable del estatuto mítico de esta exposición: la implicación de los artistas en el proyecto. ¿Se ha logrado en Venecia un grado equivalente de complicidad? En respuesta a esta pregunta, la Fundación Prada subraya que las obras se han instalado en estrecha colaboración con todos y cada uno de los artistas (o con sus herederos); pero al finalizar la visita resulta patente que, aún así, no se ha logrado

¹¹ Existen, informa la Fundación Prada, dos versiones de *Ja ja ja ja ja... Nee nee nee nee nee*. La expuesta en Venecia, propiedad de los herederos del artista, incluye el magnetófono original y la grabación de audio es la primera versión íntegra, sin editar, pero debe reproducirse a partir de un dispositivo digital por expreso deseo de los herederos. La segunda versión es una edición múltiple publicada por Mazzotta en la época de la exposición de Berna, cuyo audio ha sido editado y por lo tanto no es idéntico al que pudo oírse en Berna. En aras de la exactitud, la Fundación Prada optó por la primera versión.

recrear en las salas el espíritu de la primera exposición, tal vez porque “colaboración” no sea lo mismo que “complicidad” o “implicación”.

¿Dónde quedan, pues, la “vitalidad emancipadora y liberadora, basada en intervenciones efímeras y fluidas” (Celant), “la emoción y la pasión” (Miuccia Prada) y la “improvisación y libertad artística” (Koolhaas)? El único espacio en Ca’ Corner donde se da cumplida cuenta de ellas es la planta baja, donde se muestra una excelente selección de documentación procedente de los archivos de Harald Szeemann, la Kunsthalle de Berna y varios fotógrafos de la época. Resulta irónico que, al final, sean precisamente los documentos de archivo los que logran capturar y transmitir al visitante la vibrante actividad previa a la inauguración, el impacto que causó la exposición en el público o la tupida red de relaciones que la preparación de *When Attitudes Become Form* logró tejer entre los integrantes de una nueva generación de artistas. Todo ello, y mucho más, se descubre al contemplar el documental de televisión en el que varios de los participantes son entrevistados durante el proceso de instalación; al leer la correspondencia preparatoria que muchos de ellos mantuvieron con el comisario, o incluso al descubrir documentos insólitos, como la carta que la madre de Harald Szeemann dirige a su hijo para lamentarse con amargura de las llamadas anónimas que ha empezado a recibir desde el día de la inauguración, o el recorte de periódico con un recuadro de texto (cuya autoría, a pesar del minucioso rastreo por los archivos, no se ha logrado discernir) que únicamente recoge una frase: “Gracias, Harry, por tus actitudes”.

“El problema central que subyace en cualquier práctica de reconstrucción”, señala Claire Bishop en su contribución al bien documentado catálogo de la muestra veneciana, “[radica en] el equilibrio entre la proposición conceptual y el objeto material”¹². En el proyecto de la Fundación Prada este equilibrio está lejos de haberse logrado: el excesivo celo arqueológico con el que se ha llevado a cabo la reconstrucción se revela incapaz de transmitir los componentes intangibles que hicieron de ella un hito del arte del siglo xx. *When Attitudes Become Form: Bern (1969) / Venice (2013)* plantea interesantes cuestiones relativas a los elementos constitutivos esenciales de una exposición, la pertinencia de reconstruir determinadas obras de arte o la diferencia entre una exposición tradicional y una “exposición-evento”, como sin duda fue la muestra de Suiza. Por desgracia, no todas las respuestas que ofrece a estas cuestiones son convincentes. Por ello, quizá su mayor interés radique en demostrar que la literalidad acaba produciendo el mismo efecto que la contemplación de un animal disecado en un museo de ciencias naturales: sabemos que se trata de un objeto muerto, por mucho que —o precisamente porque— se nos presenta con una actitud idéntica a la de un animal vivo. Tras haber alcanzado esta certeza, cabe desear que las futuras recreaciones de exposiciones históricas adopten una perspectiva más fértil, dejando de lado la exactitud formal para poner el énfasis en aquellos rasgos de cada proyecto que lo han singularizado respecto a los demás. Cuando tales rasgos no radican en la materialidad de la exposición —como en el caso de *When Attitudes Become Form*—, es evidente que la reconstrucción exigirá un mayor esfuerzo de imaginación y creatividad a la hora de encontrar los recursos expositivos idóneos; e incluso puede darse que la forma óptima de recreación no sea precisamente una réplica de la exposición, sino un documental, una publicación o un debate. Pero si algo deja claro la exposición de Venecia, desde luego, es que la copia meramente formal es un camino estéril si el objetivo radica en embarcar al visitante en un verdadero viaje en el tiempo.

¹² Claire Bishop, “Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation Art”, en *When Attitudes Become Form. Bern 1969 / Venice 2013*, op. cit., p. 435.