

El comissariat i l'autoorganització

Autora: Leire Vergara

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per la professora: Maria Iñigo

PID_00276568

Primera edició: febrer 2021

1. El comissariat i l'autoorganització

- 1.1. Introducció
- 1.2. L'autoorganització des del prisma d'alguns antecedents
- 1.3. Nou institucionalisme
- 1.4. El parainstitucional

2. Formes del col·lectiu. Grups, contextos i temporalitats

- 2.1. Introducció
- 2.2. Group Material
- 2.3. Oda Projesi
- 2.4. Erreakzioa-Reacción

3. Estructures independents

- 3.1. Introducció
- 3.2. TEOR/ética
- 3.3. What, How & for Whom
- 3.4. Bulegoa z/b

4. Projectes translocals i parainstitucionals

- 4.1. Introducció
- 4.2. Immigrant Movement International
- 4.3. Campo Adentro
- 4.4. Ruangrupa

Conclusions

Bibliografia

1. El comissariat i l'autoorganització

1.1. Introducció

«El terme *autoorganització* es manlleua de la teoria de sistemes i les ciències naturals, en què descriu sistemes l'organització interna dels quals tendeix a augmentar en complexitat sense ser guiada per una font externa. Els últims anys s'ha emprat en relació amb cert tipus de grups o xarxes socials; en aquest context, el terme no té una definició estricta, però en termes generals es refereix a grups que són independents de les estructures institucionals o corporatives; són no jeràrquics, oberts i operen a partir de processos participatius de presa de decisions.»

Bradley, Hannula, Ricupero i Superflex (2006, pàg. 5)

«Quan es considera l'autoorganització com una mera resposta, no es té en compte que l'elecció d'autoorganitzar-se implica una certa dependència dualista, entre el propi, l'individual, i una comunitat organitzada dins de la societat. Aquesta dependència es regeix per un interès comú més que per la formalitat i l'obligació.»

Szefer Karlsen (2013, pàg. 11)

El terme *autoorganització* en l'art, la seva definició i la seva història, des de la dècada dels anys seixanta, comprèn una sèrie de pràctiques, processos i experiències col·lectives que s'han donat dins del camp de l'«alternatiu», és a dir, a partir de l'ocupació d'un espai al marge de les estructures institucionals o entitats privades existents.

L'autoorganització també es concep des de nocions com ara l'«independent», el «sense ànim de lucre» o els «espais dirigits per artistes». Tots aquests apel·latius apunten a les formes mitjançant les quals diversos grups, col·lectius i estructures han emergit, des de la dècada dels seixanta, en el context de l'art i han creat un catàleg d'actuacions artístiques i curatorials que han donat la volta a la concepció de la producció artística contemporània.

Igual que apunta la comissària i escriptora Anne Szefer Karlsen, l'**interès comú** que uneix el col·lectiu és, al meu entendre, una de les claus principals a l'hora de comprendre l'elecció de l'autoorganització en el comissariat. En altres paraules, l'interès comú serà allò que provoqui la constitució d'una col·lectivitat organitzada i la faci avançar amb el temps. Alço la veu en la introducció del tema per fer visible la meua posició enunciativa com a membre d'una estructura autoorganitzada que existeix des de ja fa deu anys. Aquesta estructura és Bulegoa z/b (en basc, 'oficina sense nom'), una oficina d'art i coneixement situada al barri de Solokoetxe de Bilbao i dempeus des del novembre de 2010. Vam fundar Bulegoa quatre dones (Beatriz Cavia, Miren Jaio, Isabel de Naverán i jo mateixa) al voltant d'una sèrie d'interessos comuns que vam detectar al començament dels nostres intercanvis, fins i tot abans de tenir un espai propi. Amb el temps, hem convertit aquests interessos en línies programàtiques que han afermat conceptualment i formalment l'estructura al llarg dels anys. Aquests interessos són els processos d'«historització», la traducció cultural, la «performativitat», el cos, el descolonial, la teoria social, les estratègies d'arxiu i l'educació. En el nostre cas, el desig d'aprofundir i fins i tot d'estudiar juntes aquestes qüestions des d'un context propi, ha estat el detonant principal i el motor que ha mantingut encesa l'estructura tots aquests anys. En el nostre cas, aquesta ambició de penetrar cadascuna de les qüestions que detectem al començament i de fer-ho a llarg termini, com un projecte que s'expandeix sense límits en el temps, en realitat parteix d'una infinitat de desacords i malentesos entre nosaltres a l'hora de definir-les. **El mateix procés de negociació col·lectiva s'estén a la presa de decisió de les formes, pràctiques i aparells teòrics que cal emprar a l'hora d'abordar aquestes categories i construir-hi una posició comuna i pròpia.** Tot això ens ha portat a formar el nostre peculiar programa curatorial, del qual parlarem més endavant.

En aquest tema, es proposa abordar la noció de l'«autoorganització» des del comissariat, de manera que s'aporten algunes claus per analitzar les lògiques que sustenten aquestes formes de producció emergides paral·lelament de les estructures institucionals establertes, tant públiques com a privades. Es plantegen una sèrie de casos d'estudi, estructures autoorganitzades –algunes de ja desaparegudes, moltes d'altres encara vigents– que de manera retrospectiva –però també en el moment present– formen posicions clau a l'hora de comprendre una part important de l'avanç de la producció en l'art contemporani. Aquestes estructures ens ajudaran a desgranar algunes de les lògiques que sostenen l'opció autoorganitzada dins del comissariat contemporani.

1. El comissariat i l'autoorganització

1.2. L'autoorganització des del prisma d'alguns antecedents

«Trobo que “alternatiu” és útil com a terme general perquè declara relacions històriques i crítiques entre les estructures, classificades d'aquesta manera, i les institucions i pràctiques existents en aquest moment.»

Ault (2002, pàg. 4)



Tibor Kalman i Scott Stowell: *Everybody, the 42nd Street Art Project*. Una producció de Creative Time (1994).

Font:

<https://creativetime.org/programs/archive/1994/42ndstreetyear2/42street/artist.html/artist1.html>.

Podem afirmar que l'art contemporani –aquell art compromès amb el moment present de la seva producció– avança a través de la història tant a partir d'actuacions i intervencions en els espais oficials, com a partir de la configuració de nous espais alternatius per a la producció, exposició i difusió artística. En el tema «El comissariat enfront/sobre/per/amb/per/des del context» hem vist l'evolució del comissariat per mitjà de les diverses relacions que pot tenir amb una noció de «context» més enllà de l'espai expositiu a partir d'exemples des de finals del segle XIX fins al present. En altres paraules, el tema es va centrar en l'anàlisi de com el comissariat ha avançat després de sortir de l'«espai en blanc» i la invenció d'una infinitat de possibilitats d'actuació fora del marc expositiu. En aquest tema ens centrarem en analitzar el sector alternatiu, autoorganitzat en el comissariat, i les diverses manifestacions i aportacions de la pràctica mateixa. El tema examina les **formes del comissariat dedicades a generar un nou institucionalisme** (o parainstitucionalisme) i assenyalava altres **intervencions més efímeres i temporals que han provocat una redefinició dels límits** en què se circumscriu el seu camp d'actuació. No obstant això, és important assenyalat que l'aproximació que es planteja davant l'autoorganització no es regeix per lògiques estrictament historiogràfiques, sobretot perquè les experiències autoorganitzades normalment s'enfronten a un problema d'arxiu, mentre que les seves actuacions són efímeres per naturalesa, de circulació restrictiva, i en general la seva documentació és escassa o dispersa. Cal destacar que l'autoorganització, tant en la pràctica artística com en el comissariat, afronta un problema important relacionat amb el fet de ser fora de la història oficial de l'art i dels processos culturals del passat recent. Aquesta preocupació articula el treball d'historització dut a terme per l'artista i comissària nord-americana Julie Ault, que va ser membre de Group Material, un grup d'artistes independent que sorgeix a la ciutat de Nova York el 1979, actiu fins el 1996 i del que parlarem específicament més endavant. L'autora desenvolupa una recerca concreta sobre l'escena alternativa de Nova York entre 1965 i 1985 i s'adona de la importància d'historiografiar el moviment (*) alternatiu artístic d'aquests anys a Nova York per evitar que caigui en l'oblit o fora del relat històric oficial sobre l'època.

És interessant reconèixer, en algunes dinàmiques pròpies d'aquest moviment alternatiu a Nova York, lògiques i funcionaments provinents d'estructures i processos independents contemporanis que disten molt del context d'aquesta ciutat, d'aquest període i, per tant, de les condicions culturals, artístiques i politicosocials en què es trobava immers. Per aquesta raó, l'escena alternativa d'aquesta ciutat nord-americana entre mitjans dels anys seixanta i vuitanta ens pot ajudar a comprendre algunes de les claus que articulen l'autoorganització com a pràctica col·lectiva, és a dir, les raons que la fan possible com una opció realitzable i el seu conseqüent impacte en el context artístic i, finalment, en el comissariat. No obstant això, cal recordar que, malgrat els paral·lelismes entre les experiències d'autoorganització viscudes en el passat i el present o entre diversos contextos, cada estructura, cada experiència es regeix per condicions i decisions pròpies. Per tot això, de cadascuna d'aquestes experiències sempre se'n poden extreure noves formes comissàries que redefeixen la funció de l'art en la societat.

Malgrat la singularitat de cada experiència, proposem utilitzar el context alternatiu de Nova York com un prisma que ens ajudi a entendre algunes claus del procediment autoorganitzat respecte a la producció artística.

Destaquem breument algunes de les estructures que van formar part d'aquesta escena i que es corresponen amb diverses tipologies, algunes directament relacionades amb moviments activistes feministes, antibel·licistes o antiracistes, com va ser Artists and Writers Protest against the War in Vietnam (1965), una plataforma amb noms rellevants com el de l'artista Ad Reinhardt, que reivindicava la retirada del Vietnam mitjançant cartes al director signades per centenars d'artistes i publicades en diaris com *The New York Times*. Mitjançant aquesta iniciativa col·lectiva, també es van organitzar manifestacions, protestes i *happenings* a favor de la pau: Black Emergency Cultural Coalition (1968-1969), una coalició formada com a resposta a la falta de presència d'artistes afroamericans a l'exposició «The 1930s: Painting and Sculpture in America» (1968), al Whitney Museum of American Art –com a resposta, el grup va fer una contraexposició a l'Studio Museum de Harlem titulada «Invisible Artists: 1930» (1968)–; Women Artists in Revolution (1969), un grup que va lluitar pels drets de les dones en el món de l'art; Action against Racism in the Arts (1979), organització que sorgeix arran del títol racista de l'exposició «The Nigger Drawings», de l'artista blanc Donald Newman, a Artists Space el 1979; Carnival Knowledge (1981), un grup activista que sorgeix com a resposta a les campanyes antiavortistes i per combatre el caràcter conservador de la defensa dels drets reproductius de la dona; Art against Apartheid (1983), formada com una coalició d'artistes i organitzacions multirracials, dedicada a lluitar contra l'*apartheid* ('separació') a Sud-àfrica i que demanava la implicació indirecta dels Estats Units, o Artists Call Against O. S. o Intervention in Central America (1983), coalicions antiimperialistes que denunciaven la intervenció militar nord-americana a Amèrica del Sud i Amèrica Central a partir d'anuncis publicats en diversos diaris amb aportacions gràfiques, com la de Claes Oldenburg a *The New York Times*, en què apareixia un grup de persones derrocant un plàtan monumental. També cal destacar l'Art Worker's Coalition (1969-1971), una coalició d'artistes i crítics, entre els quals destacaven figures reconegudes com ara Hans Haacke, directament implicat en una crítica institucional (*) enfront de les males pràctiques d'alguns museus. Entre les seves actuacions s'hi van incloure el fet d'endur-se obres pròpies d'alguna exposició quan no estava d'acord amb les dinàmiques de representació. També es van organitzar manifestacions en què es demanava una reformulació de museus com el MoMA, el 1969. Aquesta coalició va ser molt activa durant els anys de marxa i va encoratjar en certa mesura l'emergència de molts altres grups i iniciatives que més tard van formar l'escena alternativa de la ciutat. Altres estructures autoorganitzades van néixer amb una aspiració forta a configurar-se com a estructures alternatives a les institucions imperants a la ciutat i, avui dia, algunes s'han convertit en institucions reconegudes i formen part de l'escena oficial artística, com el Museo del Barrio (1969), Bronx Museum of the Arts (1971), The Kitchen (1971), A. I. R. Gallery (1972), Alternative Museum (1974), Creative Time (1974), Printed Matter (1976), The Drawing Center (1977), The New Museum of Contemporary Art (1977), INTAR Latin American Gallery (1979) o Art in General (1981). Altres iniciatives es corresponen amb la tipologia de «grup» o col·lectiu d'artistes, com ara Group Material (1979), format originalment per tretze artistes que van idear una forma col·laborativa capaç de fusionar els seus interessos en l'art i la política; Guerrilla Girls (1985), encara actiu avui dia, sorgeix per combatre el sexisme en el món de l'art, les seves contribucions i accions han estat incloses recentment en col·leccions públiques i privades dels museus més importants d'arreu del món, i PESTS (1986), que és un grup d'artistes anònim que, seguint el model de les Guerrilla Girls, denunciava la poca presència d'artistes de color en les exposicions de les institucions de la ciutat. Finalment, també destaquen projectes més temporals o efímers que experimentaven amb les formes expositives i de presentació artística, com White Columns (1980), un espai de petita escala dedicat a exposicions temàtiques i col·lectives, o Art and Knowledge Workshop (1981), més tard anomenat Kids of Survival (K.O.S), un projecte educatiu per a nens del sud del Bronx, una zona estigmatitzada socialment, dirigit per l'artista Tim Rollins, que també va ser membre de Group Material, i que finalment va aconseguir produir diverses manifestacions en pintura que van acabar circulant pel context galerístic de la ciutat. La rica escena artística alternativa d'aquest període a Nova York posa de manifest algunes **dinàmiques clau** que reforcen les formes autoorganitzades i la seva relació amb el comissariat.

En primer lloc, és interessant observar la **correspondència entre les estructures alternatives d'aquest període i els nombrosos grups politicoactivistes** relacionats amb l'escena artística. En realitat, tal com apunta Ault (*), la proliferació d'aquestes estructures es pot entendre com una mena de llegat cultural i polític de l'energia activista del moment. En aquest sentit, és interessant assenyalar que el sector alternatiu, les estructures autoorganitzades, en certa mesura venen encoratjades, la majoria de les vegades, per un sentiment de frustració o decepció amb el sistema de distribució i representació de l'art establert i, per extensió, amb el sistema polític que el sustenta. Aquesta frustració es pot entendre com una resposta crítica articulada davant el sistema de l'art oficial que proposa realitats i processos alternatius. Aquesta mena de sentiment es pot observar de manera retrospectiva en el context específic de Nova York en el període assenyalat en la investigació d'Ault. De fet, està referit a dues realitats diferents: en primer lloc, la realitat política marcada per la guerra de Vietnam i per un model de societat masclista i racista que s'expandeix també per mitjà del sistema de l'art; en segon lloc, la realitat institucional artística, marcada per grans museus, com el MoMA, el Whitney Museum, etc., i el fort sector privat de l'escena galerística. El sorgiment de l'escena alternativa s'hi enfronta de manera crítica i proactiva i genera nous models d'actuació i resposta davant una realitat rígida i tancada. Tal com veurem més endavant, i a partir dels casos d'estudi, el **sentiment de frustració (*)** i decepció sovint funciona com el detonant lògic a l'hora de posar en funcionament estructures autoorganitzades més enllà del context alternatiu de Nova York, que, tal com hem assenyalat, utilitzem com a prisma per detectar algunes dinàmiques clau de l'autoorganització.

En segon lloc, algunes de les experiències pertanyents al panorama alternatiu de Nova York d'aquests anys evidencien un procediment possible dins de la dinàmica de l'autoorganització. Em refereixo a un **desig incipient, per part d'algunes estructures autoorganitzades, de configurar-se a si mateixes com a institució** i generar nous models institucionals –tal com descriurem una mica més endavant– que en definitiva provoquen un canvi en la pròpia definició del que és una institució artística i, per tant, fan avançar el paisatge institucional oficial i l'enriqueixen amb altres models i dinàmiques. Com veurem al llarg del tema, aquesta dinàmica pròpia del context de la ciutat de Nova York entre els anys seixanta i vuitanta, fa emergir nous espais, com The Kitchen,

el Museo del Barrio, Printed Matter, The Drawing Center (i un llarg etcètera), que avui dia componen el context institucional i oficial de la ciutat. Aquesta tendència es repetirà més endavant en d'altres contextos, cosa que crearà nous models d'institucions que operen en el present a escala internacional, com és el cas de WHW, TEOR/ética o fins i tot Bulegoa z/b, de les quals parlarem a l'apartat 3.

En tercer lloc, podem apreciar en algunes de les experiències alternatives de Nova York una altra possible tipologia d'autoorganització i la seva relació directa amb la pràctica del comissariat. Es tracta de **projectes més efímers situats en un moment concret**, és a dir, que van definir les seves línies d'actuació en relació amb una demanda específica corresponent amb les necessitats artístiques del moment i que, per això, van crear un impacte important mitjançant la seva aportació crítica davant la producció i exposició artística. Projectes com Creative Time (1974), que continua operatiu; White Columns (1980), o Art and Knowledge Workshop ens recorden les lògiques crítiques productives de projectes i estructures parainstitucionals –tal com les anomena el crític Sven Lütticken– com Ruangrupa o Campo Adentro (a l'apartat 4 es desenvolupa aquesta idea de manera més extensa), en què una vegada més s'expandeixen les lògiques del context expositiu ampliant l'espai d'actuació del comissariat i fins i tot desafiant els programes artístics de les institucions més establertes.

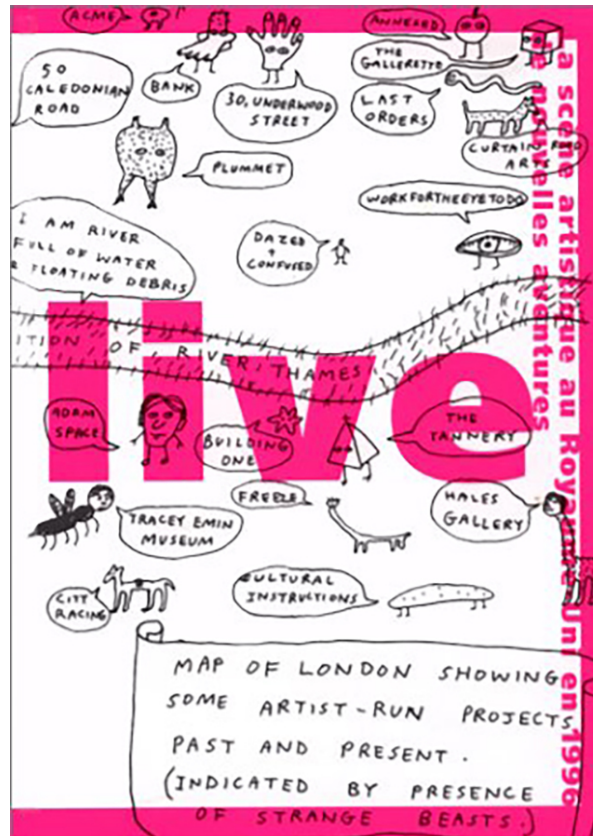
Finalment, en quart lloc, destaca en l'escena novaïorquesa la **tipologia de grup d'artista: col·lectius i formacions entre individus que operen independentment** de les institucions i de qualsevol mena d'estructura corporativa. En el context de Nova York destaquen Group Material i Guerrilla Girls. En aquest tema introduïrem altres exemples més recents, alguns ja desactivats, com ara Erreakzioa-Reacción, i altres encara actius, com Oda Projesi, sota la tipologia de «grup d'artistes» introduïda a l'apartat 2. Malgrat la seva no identificació amb el comissariat (sobretot en el cas d'Erreakzioa-Reacción), ja que s'enuncien com a formacions col·lectives d'artistes, les seves actuacions competeixen amb la pràctica comissarial en diversos àmbits i, per tant, considerem rellevant d'incloure'ls en aquest tema.

1. El comissariat i l'autoorganització

1.3. Nou institucionalisme

«Potser el nou a principis del segle XXI és que també hi ha proves clares que certes institucions europees finançades amb fons públics adopten els mètodes dels espais dirigits per artistes per definir les seves pròpies maneres de treballar.»

Gordon-Nesbitt (2003)



Catàleg de l'exposició «Life/Live», comissariada per Hans-Ulrich Obrist, al Museu d'Art Modern (1996).

Font:

[https://www.abebooks.com/servlet/bookdetails?bi=30467449557&cm_sp=rec_-pd_hw_o_1_-bdp&ref=tag=tag=pd_hw_o_1](https://www.abebooks.com/servlet/bookdetails?bi=30467449557&cm_sp=rec_-pd_hw_o_1_-bdp&ref=tag=pd_hw_o_1)

La investigadora i comissària Rebecca Gordon-Nesbitt (activa durant la dècada dels noranta i els anys 2000) va dedicar part del seu esforç a investigar la història d'espais autoorganitzats, com ara Transmission Gallery, a Glasgow, i a traçar un estudi comparatiu entre diverses estructures autoorganitzades actives al Regne Unit entre mitjans dels noranta i principis del 2000. El 1996 publica part dels resultats d'aquest estudi al catàleg que acompanya l'exposició «Life/Live» al Museu d'Art Modern de París, dedicada a mostrar la rica escena autoorganitzada del Regne Unit en aquest mateix període. L'exposició (*) comissariada per Hans-Ulrich Obrist i Laurence Bossé, s'estructurava com «una nina matrioixca» a partir de la invitació a vuit iniciatives autoorganitzades (la majoria, espais dirigits per artistes) a representar les seves activitats al museu de París.

No obstant això, el catàleg mostrava més estructures i sorgia «en resposta a un fenomen prevalent, que incloïa unes 50 iniciatives d'artistes, en gran part amb base a Londres, algunes associades en un espai en particular, altres agrupacions d'artistes individuals, tal vegada col·laborant entre si o amb uns altres per fer-les funcionar». La tasca de Gordon-Nesbitt va consistir a oferir «una visió general dels espais històrics i contemporanis dirigits per artistes i els seus *modus operandi* basats lliurement en una consideració central a Transmission Gallery (1983-present), Glasgow, una de les iniciatives de més llarga durada».

El 2003 l'autora contribueix amb el text «Harnessing the Means of Production» (*) ('Aprofitant els mitjans de producció') a la publicació *New Institutionalism*, una edició inaugural de la institució noruega OCA (Oficina d'Art Contemporani de Noruega), que ofereix diversos punts de vista, històrics i actuals sobre el rol de la institució artística en un moment –l'inici del nou segle XXI– en què els efectes negatius del model imperant capitalista neoliberal es comencen a percebre directament sobre les formes de finançament, producció i gestió cultural i artística.

Rebecca Gordon-Nesbitt, en aquest context, comparteix algunes reflexions crítiques extretes de l'experiència de l'esmentada exposició «Life/Live». D'una banda, relacionades amb l'efecte que l'exposició va produir sobre les estructures autoorganitzades, és a dir, amb les discrepàncies que es van generar a partir de la participació i representació dels espais alternatius en el context institucional d'un gran museu, com és el cas del Museu d'Art Modern de París. De l'altra, amb els efectes d'aquesta mateixa experiència sobre la institució museu; en definitiva, amb els desitjos d'assimilació i apropiació dels mètodes autoorganitzats per part de la gran institució per adaptar-se i renovar les velles dinàmiques davant els evidents canvis que es percebien en l'esfera pública de principis del segle XXI. En altres paraules, segons l'autora, les institucions de gran format s'apropriaran de les maneres de fer lleugeres i versàtils, pròpies de les estructures autoorganitzades, com a resposta a la demanda del mateix sistema de finançament que les sosté. Un sistema cada vegada més inscrit en aquestes tendències de privatització del sector públic que li exigeixen adaptar-se als nous temps de flexibilització del mercat. L'autora contextualitza l'interès de les institucions de gran format per les estructures autoorganitzades, cosa que es materialitza en diverses invitacions a exposar els seus processos dins de les parets d'aquests contextos institucionals, en relació amb una demanda d'adaptació de les pròpies institucions que ara hauran d'operar dins de les mateixes lògiques precàries a què estan sotmeses les petites estructures. Segons Gordon-Nesbitt, aquesta tendència suposa un risc per a la continuïtat de les estructures autoorganitzades, ja que la seva capacitat crítica, o la seva condició alternativa i independent, pot ser neutralitzada.

De les reflexions de Gordon-Nesbitt, cal destacar-ne el ràpid desgast i la conseqüent desaparició progressiva que la majoria de les estructures autoorganitzades al Regne Unit experimentaran a partir de l'inici del nou mil·lenni. L'autora assenyala com a «paradigmàtica» la progressiva desaparició d'aquestes estructures en ciutats com Londres, que es donarà per motius de l'acutada precarització econòmica per part de la majoria dels agents implicats i pels efectes de la ràpida gentrificació a la ciutat (*). Així mateix, és important assenyalar que l'escena emergirà de manera paral·lela al fenomen dels Young British Artists, una «campanya publicitària» ideada pel publicista, i més tard galerista, Charles Saatchi el 1992, que va impulsar les carreres, des del context del mercat galerístic, d'un grup d'artistes joves britànics, la majoria vinculats al Departament de Belles Arts del Goldsmiths' College, a Londres. La ràpida desaparició d'aquestes estructures i, en contrast, l'efervescència especulativa mercantil dels Young British Artists mostra els efectes cada vegada més evidents del model neoliberal imperant sobre l'esfera cultural i artística en el Regne Unit i, més tard, en altres contextos. Així mateix, Gordon-Nesbitt apunta a les conseqüències de l'apropriació, per part de les institucions artístiques, dels mètodes autoorganitzats per renovar les seves pròpies dinàmiques i identitats. En aquest sentit, mostra que tant les institucions d'escala mitjana i gran com les biennals inclouen la presència d'estructures autoorganitzades per revifar i actualitzar la seva pròpia imatge. Rebecca Gordon-Nesbitt, en definitiva, indaga sobre les contradiccions d'aquesta tendència per part dels espais autoorganitzats i es pregunta si aquest corrent no els fa perdre la seva rellevància política i, en cert grau, *activista*; i, per part de les institucions artístiques, si aquest moviment tindrà un efecte real, és a dir, una transformació estructural que faci emergir un nou institucionalisme. Gordon-Nesbitt projecta les seves idees sobre aquest nou model:

“ «Per tancar l'escletxa que persisteix entre la pràctica artística i institucional, ha de néixer un nou model des de zero, en lloc de dalt cap a baix, que pugui respondre de manera més efectiva a les necessitats dels artistes. S'han d'invertir menys diners en infraestructura i els organismes de finançament han d'estar convençuts que la producció artística s'ha de desenvolupar i mantenir de manera més activa. Hi ha haver un enfocament en la nova recerca i producció i una nova manera d'intervenir projectes amb el públic, amb una èmfasi en les intencions originals de l'artista, més enllà de la influència de la marca del museu.»

Gordon-Nesbitt (2003)

1. El comissariat i l'autoorganització

1.4. El parainstitucional

El crític d'art arrelat a Holanda Sven Lütticken introdueix el terme **parainstitucional** o **alterinstitucional** per parlar d'una sèrie de pràctiques crítiques i organitzacions diverses que emergeixen a principis del segle XXI i que miren d'alterar els models institucionals del present, submergits molts d'aquests en una creixent **dinàmica capitalista neoliberal (*)** de la qual es volen protegir. Les possibilitats inclouen nombroses actuacions i experiències relacionades tant amb les institucions de gran escala com amb estructures alternatives de petita escala i innovadores.



Site for Unlearning (Art Organization), un projecte d'Annette Krauss produït per Casco (Utrecht).
Font: https://www.afterall.org/online/social-media_practices#.X32VeW7tZE8.

En el cas de les institucions de gran escala, aquesta mena de pràctiques crítiques parainstitucionals sorgeix a partir, per exemple, de la creació d'organitzacions transinstitucionals, com és el cas de la confederació de museus europeus L'Internationale (del qual parlem en el tema «El comissariat davant/sobre/per/amb/per/des del context»), o col·laborant amb organitzacions independents que, tal com apuntava Rebecca Gordon-Nesbitt en relació amb les pràctiques institucionals de principis del segle XXI, continuen ajudant a renovar i reactivar les seves pròpies dinàmiques i absorbir maneres de fer més efímeres i lleugeres que els facilita aproximar-se al públic més directament.

Aquestes tendències formaran, segons l'autor, una mena d'estètica organitzacional vinculada més amb la pràctica d'artistes, com Tania Bruguera i el seu projecte Immigrant Movement International, o Fernando García Dory i el projecte Campo Adentro. També amb organitzacions translocals com ara Ruangrupa, un col·lectiu d'artistes arrelat a Jakarta (Indonèsia) des de l'any 2000, però que actua internacionalment participant en exposicions de gran format, com les biennals de Gwangju (2002-2018), Istanbul (2005), São Paulo (2014) o Sonsbeek (2016), per esmentar-ne només algunes. Més recentment, el grup ha estat nomenat director artístic de Documenta 15 (2022). Aquests tres exemples els inclourem de manera més explícita a l'apartat 4.

Lütticken introdueix aquesta dinàmica institucional com un producte de les noves demandes del mercat neoliberal que sempre exigiran més productivitat, abast i impacte públic a les institucions, que responen proactivament a aquesta demanda. En el cas de les organitzacions de petita escala, les possibilitats també són variades, tot i que la majoria de vegades les seves condicions de treball i viabilitat estan més que mai subjectes a una forta precarització, cosa que dificulta enormement el seu desenvolupament i existència a llarg termini.

Sota el terme *parainstitucional*, Lütticken vol reflectir diverses **tendències dels últims anys que comprenen diferents models i pràctiques organitzatives que de vegades disten bastant dels models previs**. Sota aquesta noció, el crític es refereix, per exemple, a organitzacions creades per artistes que «no són organitzacions d'art o institucions d'art ni tan sols alternatives en el sentit d'espais dirigits per artistes». El resultat és, segons l'autor:

«Una mena de pràctica estètica generalitzada que es nodreix d'una pragmàtica delimitació de fronteres o de l'explotació de la creixent permeabilitat de les institucions i els camps socials.»

Lütticken (2015, pàg. 90-97)

Així mateix, amb aquest terme Lütticken també apunta a organitzacions de petita escala (*) tant a Europa com als Estats Units. Aquests espais creen, en paraules de Lütticken:

“ «Associacions socials que poden incloure artistes, intel·lectuals i activistes, així com grups que les institucions artístiques rares vegades consideren un públic objectiu, com ara netejadors o refugiats. Aquestes organitzacions també posen una forta èmfasi en les formes pedagògiques i alter-acadèmiques, des de tallers, conferències i seminaris fins a sopars.»

Lütticken (2015, pàg. 90-97)

L'element pedagògic té un paper principal en totes aquestes experiències, una tendència que podem emmarcar en el gir pedagògic en l'art i el comissariat i que coincideix amb la progressiva deterioració de l'educació superior i la seva consegüent crisi estructural i sistemàtica.

2. Formes del col·lectiu. Grups, contextos i temporalitats

2.1. Introducció

A continuació, proposem detenir-nos en tres grups d'artistes:

1. Group Material
2. Oda Projesi
3. Erreakzioa-Reacción

Tots sorgeixen com a projectes iniciats a partir d'una col·laboració entre artistes, i en el cas d'aquestes tres experiències s'allargaran en el temps de manera significativa. Group Material es va mantenir actiu entre 1979 i 1996; Oda Projesi s'inicia oficialment l'any 2000 i continua operatiu fins avui; finalment, Erreakzioa-Reacción va ser un col·lectiu fundat el 1994 que es va mantenir actiu fins al 2010 aproximadament. Tots van funcionar en un context urbà o culturalment delimitat: en el cas de Group Material, a la ciutat de Nova York amb una dinàmica de treball col·lectiva dirigida a presentar art socialment compromès; en relació amb Oda Projesi, a la ciutat d'Istanbul i durant diversos anys, entre 1997 i 2005, en el districte de Galata concretament, on el grup va treballar en un apartament de la zona amb estreta col·laboració amb els veïns del lloc. Per la seva banda, Erreakzioa-Reacción va ser un col·lectiu fundat a Bilbao, actualment desaparegut, amb actuacions en el context basc i espanyol i amb un fort interès per crear xarxes en l'àmbit internacional. Políticament, el col·lectiu se situava en l'encreuament entre la pràctica artística, cultural, activista i feminista. Aquestes tres experiències, malgrat correspondre's amb formacions d'artistes i no de projectes realitzats per comissaris, han suposat un model de treball ineludible per a la pràctica del comissariat per les seves contribucions i reflexions entorn del format expositiu, pel desenvolupament d'un treball situat en el temps i en estret diàleg amb un context social específic i per l'ocupació del feminisme com una font de pensament fonamental per a la producció, difusió i presentació artística.

2. Formes del col·lectiu. Grups, contextos i temporalitats

2.2. Group Material

«El que es pot veure a gran escala són les forces en desenvolupament. Però el que es pot veure a petita escala, i aquesta és la lliçó de la microhistòria, són les situacions d'incertesa dins de les quals els individus [...] intenten orientar-se [...]. Per tant, quan escrius macrohistòria, és més probable que treballis amb determinismes, mentre que quan treballes amb microhistòries, has d'entaular indecisions, és a dir, indeterminisme.»

Ricoeur (2004, pàg. 431)

«La pràctica cultural de Group Material era temporal i les formes emprades, efímeres. Quan el grup va cessar les seves activitats, vaig tenir la intenció de preservar la seva efimeritat i no de convertir-lo en història.»

Ault (2013, pàg. 103)



Aparador de Group Material al 244 East 13th Street de Nova York (1980).
Font: <http://moussemagazine.it/group-material-jonathan-griffin-2010/>.

Group Material va ser fundat per un grup d'artistes amb la intenció de crear una pràctica col·laborativa amb un fort arrelament en la relació entre art i política (*). Entre els membres de la formació original (tretze en total) hi havia Julie Ault i Tim Rollins. No obstant això, pocs anys després, el 1981, el grup es va reduir a tres membres i, anys més tard, s'hi van incorporar Doug Ashford (1982), Félix González-Torres (1987) i Karen Ramspacher (1989). Durant els primers anys, Group Material va ocupar una llotja a peu de carrer a l'East 13th Street de Manhattan (East Village), un barri primordialment llatí i empobrit en aquella època, des d'on es va articular una sèrie d'exposicions temàtiques i amb una forta vinculació amb el context veïnal. És el cas d'exposicions com «The People's Choice (Arroz con Mango)», en què, amb l'ajuda dels nens i nenes del barri, van convidar els veïns del bloc de l'edifici on se situava la llotja del grup a mostrar objectes privats que els agradessin i que fossin importants per a ells. L'exposició es va transformar en «una narrativa de la vida quotidiana, una rondalla popular en què es compartien intimitats sense complexos». (Ault, 2010, pàg. 32).

Després d'abandonar l'espai original, el grup va desenvolupar diferents actuacions a les ciutats (*) que van incloure instal·lacions en diverses institucions i espais alternatius, sales d'exposició en campus universitaris i fins i tot projectes a l'espai públic, majoritàriament a partir d'intervencions en àrees publicitàries. Group Material va aconseguir notorietat i les seves instal·lacions també es van incloure en exposicions internacionals, en destaca la participació a Documenta 8, a Kassel, el 1987. Un dels aspectes més significatius de les produccions del grup es correspon amb el format següent:

«[...] instal·lació densa normalment temàtica i en què es combinaven diversos mitjans i estils artístics amb objectes i artefactes produïts industrialment per formar entorns dissenyats».

Ault (2002, pàg. 4)



DA ZI BAOS, de Group Material (1982).

Font: <http://moussemagazine.it/group-material-jonathan-griffin-2010/>.

L'artista Julie Ault, membre de Group Material durant tota la seva trajectòria (1979-1996), serà la responsable de tornar a examinar, editar i fer públic l'arxiu del grup anys més tard de la seva dissolució. El resultat d'aquesta mirada retrospectiva pren forma en el llibre, *Show and Tell. A Chronicle of Group Material* (2010), mitjançant el qual es reivindica una lectura activa per recompondre, a partir de la recollecció d'evidències, memòries narrades en present, anècdotes quotidianes, l'agència cultural del grup sobre el context i les implicacions polítiques pròpies del període de la seva existència. El llibre (*) funciona com una crònica detallada dividida en projectes i en anys que recull els diversos esdeveniments del grup. A partir de materials tan efímers com ara les minuts redactades durant les reunions col·lectives, imatges retrat del grup i de les seves activitats i la descripció dels projectes que es van portar a terme en diferents emplaçaments de la ciutat, va mostrant una sèrie de decisions que en un primer moment poden semblar insignificants o producte d'un cert «indeterminisme» davant les condicions donades, però que fonamenten les lògiques col·lectives i artístiques del grup. En aquest sentit, el llibre desplega una mena de «microhistòria» col·lectiva a partir de les decisions logístiques relacionades amb l'espai original, amb la nova seu i fins i tot amb l'atreviment, per exemple, de pintar les parets íntegrament de vermell de la segona seu, cosa que els portarà problemes amb alguna subvenció per haver generat sospites relacionades amb la inclinació política del grup; però també a partir de les friccions internes, les sortides i entrades dels molt diversos membres i, finalment, les lògiques curatorials dels projectes que generen. En aquest sentit, l'edició d'Ault (*) sobre l'arxiu del grup ens ofereix una mirada des de la pràctica des d'una posició situada, ja que l'autora no solament va ser membre durant tota la vida activa del grup, sinó que la seva labor artística està molt focalitzada a experimentar amb el format expositiu (instal·latiu), ja que crea un encreuament molt particular entre pràctica artística i comissariat. Per això, Ault ens fa veure també com Group Material avança al llarg dels anys repensant «el propòsit de l'art i l'orientació de les seves institucions» i fa «esclatar les suposicions que dicten què és l'art, per a qui és l'art i què pot ser una exposició d'art» (Ault, 2010, pàg. 32). Entre els seus formats instal·latius més reconeguts, cal destacar una lògica de muntatge basada en l'exploració de la noció de «línia de temps». En relació amb aquesta idea, exposicions com ara «Timeline: A Chronicle of O.S. Intervention in Central and Latin America», al PS1 de Nova York (1984); «Americana», al Whitney Museum of American Art (1985), o «AIDS Timeline», al University Art Museum de la Universitat de Califòrnia a Berkeley (1990) proposen cartografies temporals en el format instal·latiu que conjuguen tant objectes d'art com una altra mena d'artefactes culturals i objectes manufacturats amb la intenció de crear un mapa que mostra la relació de l'art amb dinàmiques complexes politicosocials actives en el període. Com, per exemple, la intervenció per part d'Estats Units a països de Llatinoamèrica i Amèrica Central, les polítiques d'inclusió i exclusió en l'art nord-americà i la crisi de la sida després que passaran deu anys des que es reconegué la malaltia com una pandèmia.

2. Formes del col·lectiu. Grups, contextos i temporalitats

2.3. Oda Projesi

«Si vas a un espai expositiu, les maneres de transmissió són molt limitades. Les experiències del barri han donat forma al nostre projecte i li han permès obrir-se més.»

Oda Projesi

Oda Projesi (en turc, 'habitació de projectes') és un col·lectiu d'artistes arrelat a Istanbul i format per tres dones: Özge Açıkkol, Güneş Savaş i Seçil Yersel. El grup es va ajuntar de manera espontània el 1997 aprofitant:

«[...] les possibilitats que els brindaven els espais públics a la seva ciutat natal, Istanbul, fent tallers al costat de grups de nens que hi dibuixaven, pintaven i després exhibien les seves obres, durant un període en què els museus o institucions públiques no oferien tallers per a nens».

Lind (2004)



Welcome to the Contest, d'Oda Projesi, a l'exposició «Collective Creativity», comissariada per WHW al Kunsthalle Fridericianum de Kassel (2005).
Font: <https://bogachandundaralp.wordpress.com/tag/oda-projesi/>.

Més tard, l'any 2000, van decidir llogar un pis al barri de Galata, al centre de la ciutat, amb la intenció de compartir-lo com a estudi, i va ser justament aquest compromís el que els va portar finalment a constituir-se formalment com un grup d'artistes. Les dinàmiques quotidianes al barri, la col·laboració i intercanvi amb els veïns van acabar donant forma a la subjectivitat artística i curatorial del grup. En aquest sentit, una de les primeres actuacions va ser fundacional, ja que van decidir buidar una de les habitacions de l'apartament i oferir-la per a la realització de projectes i deixar la resta d'habitacions per a usos més privats. No obstant això, aquesta habitació buida mai va tenir l'aspecte d'una galeria tipus «espai en blanc», sinó que, tal com elles mateixes descriuen:

«[...] estava buida i més neta que les altres habitacions i, com que justament estava buida i neta, era com un buit al barri i els veïns continuaven preguntant: per què està buida aquesta habitació? Aquí és quan comencem a parlar de les possibilitats d'un espai».

Oda Projesi

Van convidar diverses persones a l'habitació, tant veïns com gent provinent de l'escena artística de la ciutat, «que llegissin el text *About a Useless Space*, de Georges Perec» (Perec, 2001, pàg. 59-61), que tracta sobre pensar en una habitació que no tingui cap funció específica, sense cap funció intencionada, com un espai ambiental on pot passar alguna cosa, però que en definitiva no serveix de res, no remet a res (*), una habitació inútil. Durant els vuit anys que Oda Projesi va viure a l'apartament, aquesta habitació no va tenir cap funció determinada, tot i que va anar adquirint diverses funcions mitjançant els projectes i la vida quotidiana. Hi donaven forma a un llenguatge comissarial que emergia del procés d'habitar el dia a dia al barri, per exemple, convidant gent diversa, artistes, comissaris, però també veïns, a fer-hi projectes d'un dia, alguns amb continuïtat, un dia cada cert temps, però sense que l'habitació no es transformés en un espai expositiu perquè «el públic no es convertís o actués com a públic»

(*) D'aquesta manera, esborraven les línies divisòries entre l'espai públic i el privat, però també les línies divisòries temporals dels usos d'un espai, ja que el grup no posava límits horaris a les visites a l'habitació i moltes vegades la gent simplement s'hi deixava caure. Com a conseqüència, això mateix era difícil de categoritzar, cosa que es feia evident quan algun crític escrivia en mitjans especialitzats de la ciutat sobre els projectes d'Oda Projesi en aquella habitació. La indefinició de les activitats va acabar justament per obrir l'espectre de possibilitats per a l'escena independent d'Istanbul. Un altre projecte paradigmàtic del grup té a veure amb la seva participació a l'exposició «Collective Creativity», al Kunsthalle Fridericianum de Kassel (2005), comissariada per What, How & for Whom (WHW) –dels qui parlarem més endavant– i dedicada a examinar diferents formes de creativitat artística col·lectiva i els seus processos comuns vitals i polítics. Per a aquella ocasió, Oda Projesi va presentar una instal·lació on es recollia un dels projectes fets al barri de Galata i en col·laboració amb els veïns. A les parets del museu i dins d'una habitació on es mostrava el treball d'Oda Projesi es podia llegir «Welcome to the Contest». Aquesta invitació proposava al visitant navegar mitjançant diversos materials recollits en una mena de concurs arquitectònic que el grup havia organitzat al barri i a partir del qual havia demanat a sis arquitectes proposar plans i possibles intervencions per al barri de Galata, que començava a estar immers en un procés complex de gentrificació. El concurs va aconseguir reunir materials de diversos formats, com ara dibuixos, fotografies, maquetes i plans de reorganització urbana i altres idees. Així mateix, van convidar els veïns (antics residents, nous veïns, transeünts) a fer de jurat i seleccionar la millor proposta. Finalment, de les sis propostes presentades, el jurat va optar per la més conceptual, una intervenció que precisament proposava no canviar gens, no intervenir urbanísticament sobre el lloc, sinó oferir la seva ajuda en cas que fos necessària.

Posteriorment, i després de vuit anys habitant a Galata, el grup va haver de deixar l'apartament, ja que la gentrificació de la zona els va fer impossible continuar pagant el lloguer. A partir d'aquest moment, Oda Projesi ha mutat cap a formes més nòmades. El grup continua tenint una presència important en el context de la ciutat, però mitjançant formats més efímers i mòbils, com ara programes de ràdio, l'edició de diaris, trobades públiques o fins i tot mitjançant l'ús de postals. A més, Oda Projesi segueix participant en nombrosos esdeveniments i exposicions internacionals.

2. Formes del col·lectiu. Grups, contextos i temporalitats

2.4. Erreakzioa-Reacción

«El nom és una arma de doble tall; en realitat aquesta paraula és una apropiació del títol d'un llibre de Susan Faludi Backlash (*Reacció*), i en què ens parla de les vegades que, al llarg de la història, la reacció (en el sentit del reaccionari) fomenta la por al canvi com un recurs per evitar una autèntica transformació social: i aquest sembla que és el panorama cap al qual ens encaminem, per la qual cosa el nom també funciona com un estat d'alerta.»

Eraso Iturrioz (1996, pàg. 4-6)

«Pretenem, sota una perspectiva feminista, crear trobades interdisciplinàries que presentin punts de vista diferents, així com analitzar la realitat contemporània per reflexionar sobre l'estat actual dels sistemes de representació dominants sobre la dona, el gènere i la diferència sexual.»

Eraso Iturrioz (1996)



Vistes de l'exposició «¡Aquí y ahora!», d'Erreakzioa-Reacción, a El Gabinete Abstracto de Sala Rekalde (Bilbao). Dispositiu de sala dissenyat per Carme Nogueira. Imatges de Carme Nogueira i Begoña Zubero (2008).

Font: <https://www.cntxt.org/content/aquí-y-ahora-dispositivo-de-sala>.

Erreakzioa-Reacción sorgeix el 1994 per iniciativa de tres dones artistes (Azucena Vieites, Estibaliz Sadaba i Yolanda de los Bueis) com un espai per a la realització de projectes entre l'art i el feminisme i amb una voluntat d'establir genealogies i crear xarxes (Erreakzioa-Reacción, 2008, *Ibid.*). El context del com emergeix coincideix amb l'explosió col·lectiva del moviment feminista, que a la dècada dels anys noranta viurà una revitalització important amb la irrupció de la teoria *queer* i el pensament postcolonial, que el portaran a plantejar-se altres formes d'actuació i pensament que posin en crisi la condició heterosexual, blanca i de classe mitjana. Algunes referències més veteranes seran clau per al col·lectiu, com ara les WAC i les Guerrilla Girls des del context dels Estats Units, però també col·lectius més incipients que comencen a treballar de manera independent en els noranta i que ho faran en xarxa amb altres iniciatives de diversos contextos. És el cas del col·lectiu de dones Bildwechsel, d'Hamburg, que centraven el seu interès en la producció en vídeo, disposaven d'una videoteca i un espai de treball. Després d'una col·laboració amb elles, l'Azucena i l'Estibaliz decidiran muntar Erreakzioa (Vergara, 2005). El grup romandrà en actiu fins al 2010 aproximadament.

Des dels seus inicis fins a l'any 2000, el grup va dedicar gran part del seu esforç a l'edició de fanzins, deu en total, i ha estat una de les seves propostes més representatives i que millor han definit el treball del grup en relació amb les necessitats d'una època. Aquestes publicacions efímeres es van editar amb ànim de divulgació del feminisme en el context espanyol en un moment en què no existia dins del context artístic «una tradició feminista prou consolidada pel que fa a la pràctica i la crítica artística» (Erreakzioa-Reacción, 2008, *Ibid.*). La frustració davant aquesta manca i el desig de generar més encreuaments entre l'art i el pensament i l'acció feminista els va portar a desenvolupar una línia de treball múltiple que va propiciar, entre diverses actuacions, la traducció a l'espanyol de textos fonamentals que s'estaven publicant al moment, sobretot, en el context anglosaxó. A més, el grup va crear un context artístic específic a partir d'intervencions com: la invitació a diverses artistes a mostrar la seva obra, la creació d'un teixit social que propiciava l'ocupació d'un espai concret on compartir l'interès comú pels feminismes, un treball en xarxa amb iniciatives similars de l'Estat espanyol, però també amb altres col·lectius de la resta d'Europa i dels Estats Units que al seu torn havien estat referents per al grup i, finalment, una manera de procedir més feminista a l'hora d'actuar sota els paràmetres d'una estructura autoorganitzada, ja que el grup va decidir pagar totes les seves col·laboracions atenent a una voluntat política de remunerar el treball de les dones i de les artistes (Erreakzioa-Reacción, 2008, *Ibid.*), cosa que en moltes institucions això no es donava de manera tan habitual.

Erreakzioa-Reacción va fer servir el fanzín per disseminar el coneixement feminista des del context de l'art, i mitjançant aquest format lleuger editorial i de l'estètica del DIY (vinculada també al moviment Riot Grrrl) (*) va introduir temes feministes de

rellevància fonamental per a l'època en un moment en què en el context acadèmic espanyol, per exemple, amb prou feines s'incloïen estudis específics feministes ni estudis *queer* a les facultats d'art ni d'Humanitats. Els fanzins també exploraven les diverses formes de propiciar trobades entre feminisme i art i, per això, es proposaven col·laboracions visuals a artistes, textos i traduccions inèdites sobre qüestions com «postpornografia, violència masclista, feminisme postcolonial, antimilitarisme i insubmissió, música i gènere, precarietat laboral, mitjans de comunicació o noves realitats corporals» (Erreakzioa-Reacción, 2008, pàg. 17-29).

Al marge dels fanzins, Erreakzioa-Reacción va dur a terme una tasca pedagògica més directa a partir de l'organització de tallers que giraven entorn de qüestions referents a la teoria, la pràctica artística i l'activisme feminista. A partir d'aquest format, va introduir el treball d'autores teòriques clau i artistes que desenvolupaven de manera pionera pràctiques feministes. En aquest sentit, destaca el primer taller, titulat «Solo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales», que organitza el grup el 1997, a Arteleku (Sant Sebastià).

Tots els fanzins tenien com a eix teòric principal el feminisme i el seu subjecte polític, les dones, si bé ja llavors el grup «problematitzava i mirava de trencar amb una idea de caràcter essencialista o biològica del terme “dona” i el binomi dona/feminitat» (Erreakzioa-Reacción, 2008, pàg. 17-29). D'aquesta manera, s'obrien altres vies i espais per a altres feminismes construïts en sintonia amb noves realitats socials, polítiques, racials o sexuals que cada vegada es feien més visibles i reclamaven una posició pròpia dins de l'esfera pública. A causa d'aquesta mena de reflexions, el grup va anar incorporant progressivament una perspectiva nova que propiciava la intersecció entre un feminisme crític i les polítiques *queer*. Algunes de les seves propostes més tardanes evidenciarien aquest gir, com ara «La repolitización del espacio sexual», «Mutaciones del feminismo» o «La feminidad problematizada».

Al marge de la labor editorial i pedagògica, Erreakzioa-Reacción també va organitzar programes de vídeo, exposicions i intervencions expositives que, en certa mesura, funcionaven com a complexes estructures d'arxiu que feien visible el treball de dones artistes i autores feministes.

És el cas, per exemple, de l'exposició «¡Aquí y ahora! Nuevas formas de acción feminista», a El Gabinete Abstracto de la Sala Rekalde (Bilbao), el 2008. L'exposició funcionava com un espai de trobada, reflexió, debat i resistència sobre maneres de fer que incorporen el pensament feminista, les polítiques *queer* i els discursos postcolonials a la pràctica artística. La mostra va tenir un dispositiu dissenyat per l'artista Carme Nogueira per a la presentació de diferents col·lectius feministes i *queer* que també treballaven amb el format *zine* (*). Juntament a això, també s'hi incloïa un arxiu amb documentació de treball d'artistes dones del context artístic basc. L'arxiu mirava de generar una recopilació tan exhaustiva com fos possible, iniciativa que ja havien engegat de manera inicial el 1994 i que mostraven en el primer número del fanzín d'Erreakzioa, el 1994. El grup finalment es dissol el 2010, però els seus membres continuen estant actives mitjançant el treball artístic, l'acció feminista i l'educació.

3. Estructures independents

3.1. Introducció

En aquest apartat ens centrarem en tres estructures curatorials que emergeixen d'experiències autoorganitzades:

1. TEOR/ética, situada a San José de Costa Rica, un espai independent dedicat a l'art i el pensament i iniciat per l'artista i comissària costa-riquenya Virginia Pérez-Ratton el 1999.
2. El col·lectiu curatorial What, How & for Whom, fundat per Ivet Ćurlin, Ana Dević, Nadaša Ilić i Savina Sabolović, a Zagreb (Croàcia), també el 1999.
3. Bulegoa z/b, l'oficina d'art i coneixement que dirigeixo amb Miren Jaio i Beatriz Cavia, originalment fundada amb Isabel de Naverán el 2010 al barri de Solokoetxe, a Bilbao.

Les tres estructures comparteixen un interès per articular processos i experiències de col·lectius que emergeixen o dialoguen amb la pràctica del comissariat en models organitzatius alternatius que desafien les formes institucionals dominants.

Els tres exemples proposen noves maneres de definir el concepte d'*institució* mitjançant un esdevenir propi, autodefinit i que emergeix de manera espontània de contextos específics, com són el context d'Amèrica Central i el Carib; les condicions de «trànsit» a la democràcia d'un país provinent del bloc de l'Est i de la guerra de Iugoslàvia, com és Croàcia, i, finalment, del microcontext del País Basc, que des de les avantguardes decideix constituir una posició pròpia cultural i estètica. També destaca, en les tres experiències, el fet de seguir actives després d'un llarg període de durada, cosa que ajuda a comprendre com es relacionen amb els seus propis contextos i creen processos, espais, realitats que emergeixen des de baix, és a dir, des de les necessitats i decepcions viscudes pels mateixos membres i, per extensió, també per l'escena artística d'on sorgeixen. Malgrat la condició arrelada de totes, les seves actuacions tenen un abast internacional, les maneres de relacionar l'element local i l'internacional sorgeixen de diàlegs actius que miren de redefinir les relacions de poder entre el centre i la perifèria, en definitiva, una manera de mirar cap a l'internacional que reclama expandir l'escena global cap a altres realitats i contextos menys visibles. Atentes totes a les condicions dels seus contextos immediats, defineixen a llarg termini diferents tàctiques, mètodes i expressions curatorials que, en última instància, es dirigeixen a protegir l'art i els seus processos productius de totes aquelles interferències provinents d'un model cultural cada vegada més atrapat en dinàmiques neoliberals.

3. Estructures independents

3.2. TEOR/ética

«El Carib és un espai de la imaginació. La cartografia no és més que un dels signes que marquen l'origen d'un principi circular en expansió, que forma una idea i demarca, més enllà de la geografia, un territori mental. El Carib pren el nom d'una ètnia indígena que va recórrer i va dominar una àmplia zona localitzada tant a les illes com en el continent, i que posteriorment va ser exterminada per la conquesta. Posseeix com a nou vòrtex la fibra de la sang negra, africana, que no només inclou tota la conca interna, sinó que marca les seves identitats i determina les tensions històriques des de la colònia, passant pel període postcolonial, en alguns casos republicà, i fins als tardans processos d'independència a les illes. Aquesta fibra negra es teixeix des del Sud fins al Nord del continent i és la base de la Neo-Amèrica de la qual ha parlat Édouard Glissant en la seva Poètica de la Diversitat.»

Pérez-Ratton (2002)

«Nosaltres no tenim opció: des d'un primer moment en què la producció llatinoamericana comença a ser desmitificada, des-exotitzada, fins al dia d'avui, negociar l'adequada visibilització de la nostra producció artística ha estat una de les tasques principals dels curadors emergents del continent, (i *emergent* no és sinònim de *joventut*, en aquest cas). Aquesta tasca justament és la que ha desconstruït i reconstruït la història recent, qüestionant paràmetres i condicions imposades des de fora. O sigui que el treball curatorial i teòric parteix, en gran manera, d'interrogants continus sobre realitats i escenaris possibles, i no d'afirmacions.»

Pérez-Ratton (2006)



Exterior de la seu de TEOR/ética.

Font:

https://elpais.com/cultura/2017/05/29/babelia/1496056959_054295.html.

TEOR/ética és un espai situat al Barrio Amón de San José, a Costa Rica. Va ser fundat per l'artista i comissària Virginia Pérez-Ratton, el 1999, amb la intenció d'activar processos de debat crític en l'escena artística local d'Amèrica Central i el Carib; promocionar la producció i difusió artística des d'aquest context específic experimentant amb el format expositiu a escala artística, però també curatorial, i engegar una tasca editorial centrada a visibilitzar autors de Llatinoamèrica –amb especial atenció als procedents d'Amèrica Central i el Carib– i dedicada a trencar amb estereotips i mirades exòtiques provinents d'alguns estaments internacionals.

Pérez-Ratton va dirigir prèviament el Museu d'Art i Disseny Contemporani (MADC) de San José i amb TEOR/ética va engegar un model institucional de petita escala capaç d'operar d'una manera més àgil que un museu, però de manera més estable que una iniciativa independent precària. Les actuacions que apunten el projecte en els inicis són un programa ambiciós d'exposicions i una línia editorial que tractaven no només de mirar cap al present a partir de catàlegs i diverses publicacions, sinó també de

rastrear en el passat i rescatar figures històriques locals que han ajudat a redefinir «la contemporaneïtat en els seus contextos» (*). Ambdues actuacions consoliden al llarg d'una dècada l'espai de TEOR/ética i activen una confluència conscient entre art i pensament, des de processos específics que sorgeixen de manera directa del context cultural i artístic local fins a la mort de la seva fundadora, Pérez-Ratton (*), el 2010. A partir d'aquest moment, i després d'una pausa d'un any, l'espai s'embarca en una nova fase en què entra un nou equip artístic que comptarà amb figures més joves provinents d'un comissariat connectat a escala global. El 2011 s'hi incorpora Inti Guerrero com a director artístic i, més tard, el 2015, el substitueix Miguel A. López com a comissari cap. A partir d'aquí, l'equip es configura d'una manera més horitzontal i es treballa en diàleg continu entre els responsables de direcció, comissariat i gestió.

La nova etapa de TEOR/ética també serveix per redefinir i actualitzar el paper que exerceix en l'àmbit local i internacional. En aquest sentit, una de les primeres actuacions del nou equip consisteix a fer una «vaga d'exposicions» com a resposta al caràcter productivista sense descans que genera tot programa expositiu. Aquest gest de buidar la sala d'exposicions ajuda a trencar amb una dinàmica lligada al muntatge i desmuntatge d'exposicions i obre un espai més ampli per a la reflexió crítica col·lectiva, per a processos d'investigació més llargs i per a la tasca editorial, que també es veurà reforçada en aquest moment. TEOR/ética continua lluitant contra la invisibilitat d'Amèrica Central i el Carib en el context global des de les publicacions. La seva intenció va dirigida a «ajudar a reescriure les diverses històries de l'art i a canviar encara més el llenguatge i els termes d'aquesta discussió» (Espejo, 2017). Per a això, la seva tasca se centra a fer accessibles alguns materials clau en la construcció de l'escena de l'art d'aquesta regió, per això edita llibres amb textos del passat, però també textos contemporanis, cosa que crea una mirada cap al futur que genera noves cartografies des dels límits de la globalitat, a més de canviar les lògiques jeràrquiques entre el centre i la perifèria.

3. Estructures independents

3.3. What, How & for Whom

«Principalment, no estem interessades a explorar l'estructura formal de les organitzacions (xarxes, comunitats, grups, plataformes, etc.), sinó els intents de redefinir les categories de lloc, estat i funció de l'art a l'espai públic. Malgrat que hi ha molts llocs comuns de partida, les pràctiques organitzades i autoorganitzades no són un moviment unificat.»

WHW (2012, pàg. 109)



What, How & for Whom (WHW). Foto de Damir-Zizic.
Font: <https://clockshop.org/project/whw-at-clockshop/>.

L'equip curatorial What, How & for Whom (WHW), arrelat a Zagreb des del 1999, reclama justament atenció sobre les relacions que s'estableixen entre una iniciativa autoorganitzada i les condicions del lloc des d'on emergeixen. Per als membres del col·lectiu, aquestes dinàmiques entre tots dos generen respostes específiques a partir de les quals pot sorgir un nou llenguatge curatorial. És per això que eviten caure en una generalització de la noció d'«autoorganització». És una manera de reivindicar la necessitat d'avaluar cada realitat basant-se en unes condicions específiques de partida que faran possible la redefinició de la pràctica del comissariat. En el cas de WHW, el col·lectiu sorgeix del context turbulent de la dècada dels noranta, justament

«[...] de les pràctiques col·lectives que emergeixen en el context social i cultural normalitzat i posttransicional de Croàcia arran del conflicte que va seguir a la desintegració de Iugoslàvia, a les fronteres exteriors de la Unió Europea».

WHW (2013, pàg. 114)

El seu treball curatorial també respon a una altra mena de transició que coincideix en el temps, el pas del model productiu fordista al postfordista i el canvi de protocols, formes de relació, cooperació, treball en xarxa, flexibilització que transformaran de manera global l'esfera pública i privada. Aquesta transició comporta la consolidació del capitalisme cognitiu i fins i tot un nou rol per a l'art dins de la transformació del declivi industrial de la dècada dels vuitanta en una nova economia basada en serveis. El treball del col·lectiu sorgeix enmig de totes aquestes mutacions i estableix respostes i intents d'evitar les pressions que se'n deriven, problemes relacionats amb la traïció, cooptació i assimilació que es donen en el seu context més proper, però també en altres contextos internacionals (WHW, *Ibid.*, pàg. 117). L'exposició «Side-effect» (2003), comissariada pel col·lectiu al Museu d'Art Contemporani de Belgrad, posa de manifest aquesta problemàtica i l'estat de la qüestió. Es tracta de la primera exposició després de la guerra que inclourà artistes contemporanis de Croàcia i d'altres procedències. L'exposició també formava part d'una sèrie d'actuacions per part del col·lectiu centrades a reflexionar sobre la noció de «normalització», un procés en què es veien immerses en un context que volia oblidar la guerra dels Balcans i la divisió entre Est i Oest. Aquesta línia de treball mira de generar un procés d'autoreflexivitat, en què elles [les actuacions] també es veien com a part còmplice d'aquests processos de transformació derivats d'una ideologia occidental capitalista neoliberal. Durant diversos anys, WHW va dedicar el seu esforç a reflexionar sobre aquesta noció de normalització i les seves dinàmiques i va generar possibles respostes des del comissariat basades en conceptes com *amnèsia col·lectiva*, *herència antifeixista*, *relacions amb els monuments*, *qüestions d'abstracció i modernismes* o, fins i tot, *exposicions temàtiques* com la dedicada a Nikola Tesla (*), un científic serbi de Croàcia que va emigrar als Estats Units i que, per al col·lectiu, reflectia les contradiccions culturals i polítiques del present a Croàcia i Iugoslàvia immerses en processos violents de

construcció nacional i que ignoraven reflexions urgents sobre el període de la guerra i processos traumàtics no resolts de la dècada dels noranta.

Més enllà del treball atent amb les complexes dinàmiques del seu context propi, WHW ha crescut al llarg dels anys a partir de projectes que llançaven preguntes més obertes relacionades amb la denominada *identitat europea*, la solidaritat internacional i un discurs al voltant de l'eix Est i Oest. En aquest sentit, destaca l'exposició «Collective Creativity», al Kunsthalle Fridericianum de Kassel (2005), dedicada a mostrar pràctiques col·lectives com un reflex de diverses formes d'organització i construcció de sociabilitat. L'exposició oferia justament un retrat del treball col·lectiu artístic i aportava exemples des de les avantguardes, com el dadà, el surrealisme o el fluxus, però sobretot convidava diferents iniciatives d'Europa, Llatinoamèrica, Estats Units i altres contextos a presentar els seus treballs. Tal com apunta el comissari i investigador Paul O'Neill, el projecte es desplegava com

“ «[...] un acte de bondat, una mostra de solidaritat amb l'esperit general de collectivisme compartit per molts dels participants reunits, dels qui el treball conjunt proporcionava un espai potencialment utòpic per al discurs de l'acte-organització».

O'Neill (2012, pàg. 108)

Un dels punts clau que articulaven l'exposició (*) residia en la durada com a contraposició a experiències més fugaces i producte de les tendències de l'art del moment. El col·lectiu ho expressa així:

“ «Ens enfoquem en una durada i oposició a les col·laboracions passatgeres, que en aquest moment eren el *hype* i el que s'extreia de l'anomenada estètica relacional, i que van ser molt discutides en el món de l'art, sovint fins i tot com intrínsecament i políticament efectives i desafiant la implicació de l'art en el manteniment de l'*statu quo*. Aquest entusiasme, que des de la perspectiva actual s'assembla molt a un cant de l'època, ha perdut gran part del seu atractiu amb el ràpid avanç de la transformació neoliberal els últims anys.»

WHW (2013, pàg. 119)

Aquesta idea també resulta efectiva avui dia, la durada expandida de les estructures autoorganitzades s'oposa a la temptació permanent d'una ràpida assimilació i instrumentalització per part de l'ordre institucional politicoeconòmic, en definitiva, allò que Gordon-Nesbitt apuntava com a contradictori a principis del 2000 en relació amb la representació de l'escena autoorganitzada britànica en exposicions organitzades per un gran museu com el Museu d'Art Modern de París. Enfront de la tendència d'assimilació o elecció que descriu Gordon-Nesbitt, WHW proposa un model autoorganitzat de llarga durada, una pràctica autoorganitzada que s'expandeix en el temps com una manera de desacceleració dels processos productius i reflexius artístics. En aquest sentit, WHW continua treballant en la mateixa línia i, actualment, dirigeix un espai propi a Zagreb, la Galeria Nova; un programa d'estudis, WHW Akademija, també a Zagreb, i més recentment, el Kunsthalle de Viena.

3. Estructures independents

3.4. Bulegoa z/b

«Bulegoa neix i es defineix com a resposta a una sèrie de necessitats concretes i diferenciades, com ara la de compartir els nostres propis processos de recerca fora d'un context acadèmic; establir nous espais de ruptura entre teoria i pràctica, generar processos d'autoeducació, possiblement desterritorialitzar debats, posicions i formes establertes de generar sentit en l'art. Volíem configurar un nou espai per a la producció de coneixement que intentés treballar amb el seu context, però que també generés una reflexió sobre la seva pròpia dinàmica interna.»

Cavia, Jaio, Naverán i Vergara (2011, pàg. 37-38)



Interior de Bulegoa.

Font:

https://ep01.epimg.net/cultura/imagenes/2017/04/12/babelia/14920079_37_631312_1492008242_sumario_normal_recorte1.jpg.

Bulegoa z/b inicia la seva marxa arran d'un descontentament que les meves companyes i jo compartíem davant el panorama institucional de l'art contemporani al País Basc i a la ciutat de Bilbao el 2010. Els programes artístics més rellevants del context local fins a aquesta data havien estat suspesos, i espais d'escala mitjana, icònics pel seu treball en la dècada dels vuitanta, noranta i 2000, també quedaven anul·lats, tot i que les seves infraestructures continuaven dempeus quan eren destituïdes les seves direccions artístiques. Institucions com Arteleku (Sant Sebastià), Sala Rekalde (Bilbao) i Centre Cultural Montehermoso (Vitòria), actives en l'àmbit local, expositiu i educatiu, amb un fort compromís feminista i presents en l'escena internacional, primer perdien els seus directors i comissàries després de campanyes de desacreditació pública en els mitjans locals i, finalment, se'ls reduïa al mínim la dotació econòmica que rebien desactivant-les i deixant-les com a carcasses buides al servei dels interessos dels estaments polítics. La seva funció quedava relegada a donar visibilitat a les polítiques culturals imperants. Fins i tot algunes, com va ser el cas d'Arteleku, va passar directament a convertir-se en objectiu d'enderrocament arran de la bombolla immobiliària que el sistema cultural i econòmic neoliberal promovia. Davant aquesta situació, el model d'institució artística que prevalia en aquell moment en el panorama local era el de gran format, la megainstitució, que en definitiva derivava d'unes polítiques culturals que, a mitjans dels noranta, havien propiciat el desembarcament del museu Guggenheim a la ciutat de Bilbao. Una vegada desapareguda l'escala mitjana, l'escena artística va quedar mancada d'una connexió directa amb les institucions. Com a conseqüència, es donava la necessitat d'una redefinició dels termes i relacions entre l'escena i la institució artística. A partir d'aquest moment i de manera orgànica, van començar a emergir una infinitat de projectes independents que, amb els anys, han redefinit el panorama local d'una manera inesperada i han enriquit la noció d'«institució» mitjançant la posada en pràctica de noves formes i models organitzatius realitzats, la majoria d'ells, a partir d'experiències col·lectives (Mirall, 2017). No obstant això, les meves companyes i jo no érem capaces de veure aquest canvi. La nostra preocupació se centrava a posar en relació les nostres pròpies pràctiques –la sociologia, la coreografia, el comissariat i la crítica– amb la intenció d'establir un diàleg actiu entre els processos d'investigació i els diferents recursos metodològics emprats. Vam dedicar l'esforç a definir un lloc d'encreuament entre aquestes pràctiques que respongués als nostres desitjos immediats i condicions vitals, per la qual cosa vam estendre els processos de producció en el temps i vam generar projectes sense data límit ni terme. Tot això va ajudar a configurar un espai sense pressions ni urgències davant demandes externes, cosa que ens va dotar d'una posició pròpia a l'hora de col·laborar amb altres institucions, algunes de gran format, situades a la ciutat o en altres contextos. D'aquestes col·laboracions, en van sorgir projectes a llarg termini que de vegades propiciaven noves dinàmiques de canvi per a les institucions amb què treballàvem; dinàmiques que, en el millor dels casos, quan s'expandien en el temps es tornaven canvis estructurals.

Ens interessava trencar amb les jerarquies existents entre coneixements, per això, els primers projectes i línies de programa (actives des de llavors) van sorgir del nostre interès per aprendre les unes de les altres, però també per la preocupació compartida a configurar un nou model institucional que escapés de les condicions que se'ns oferien en aquest moment. Així, algunes de les línies del programa de Bulegoa s'apuntalen en el nostre interès per l'autoaprenentatge. És el cas de línies com ara «Formes de coneixement informe», que ens va ajudar a l'inici a definir el nostre espai a partir de la invitació de models organitzatius i pràctiques singulars de l'àmbit internacional que cridaven la nostra atenció i ens inspiraven a l'hora d'experimentar amb diverses possibilitats organitzatives. Més enllà d'aquest moment inicial, en el present, aquesta línia ens serveix per continuar projectant Bulegoa com un procés obert que redefineix les seves lògiques de manera permanent i que vol continuar aprenent d'altres maneres de fer, pensar i produir art: E.G.B. (educació general bàsica), a partir de la qual organitzem «llicons», sessions pedagògiques impartides per artistes, pensadors i investigadors, cursos i grups de lectura, que ens possibiliten obrir el procés d'aprenentatge intern cap a altres pràctiques; o Cinema_illegal, una iniciativa que la cineasta Marta Popivoda comença a Belgrad el 2007 i que, després d'haver-se fet en diverses ciutats europees durant deu anys, només continua a Bulegoa. A Cinema_illegal s'hi projecten pel·lícules que, d'alguna manera, susciten reflexió entorn de la idea de l'illegal al cinema. Per a això, un voluntari proposa una pel·lícula i s'encarrega d'introduir-la i d'encoratjar a la conversa col·lectiva després de projectar-la. Fins avui dia, s'han programat gairebé un centenar de sessions, més enllà d'aquestes activitats que expandeixen la noció d'«autoaprenentatge» per mitjà del programa.

Bulegoa ofereix altres línies compromeses amb la producció artística i curatorial. En aquest sentit, destaquen: «Produccions d'una paret», que alberga produccions pròpies originalment ideades per a l'espai de l'oficina i que, de manera oberta, presa com a base l'única paret blanca construïda en l'oficina i que articula un espai obert no només al format expositiu, sinó també a presentacions més híbrides i temporals (*); el programa de residències, en què encoratgem el desenvolupament de produccions efímeres durant l'estada dels residents; i, finalment, una sèrie de produccions curatorials normalment realitzades en col·laboració amb altres entitats o institucions públiques que des del principi han sorgit una vegada més com a complexos processos d'aprenentatge o estudi alimentats pel diàleg obert entre les pràctiques i les metodologies de treball emprades per cadascuna de nosaltres.

Dins de les produccions curatorials realitzades fins avui destaca *18 fotografías, 18 historias*, un projecte curatorial en diàleg amb If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part of Your Revolution, d'Amsterdam, que presenta i acompanya la *Performance in Resistance*, una obra de l'artista Isidoro Valcárcel Medina que, de manera crítica, aporta un registre de fotografies fetes a l'actualitat d'algunes de les seves *performances* produïdes entre la dècada dels seixanta i els noranta (la majoria mancades de documentació fotogràfica). El projecte curatorial emmarca la producció de l'artista a partir de dues formes que emergeixen de l'estudi atent sobre l'obra en *performance* de l'artista. La primera, una sèrie de trobades desenvolupades al llarg del 2012 en set ciutats de l'àmbit estatal i internacional, on diversos convidats presenten «històries» construïdes a partir de diferents aproximacions: la ficció, registres historiogràfics, experimentals sobre les *performances* estudiades de Medina; i, la segona, un llibre que mostra les diverses mirades aplicades durant l'estudi de les *performances* de l'artista.

Finalment, cal destacar una altra producció pròpia, EL CONTRATO, un projecte de dos anys que vam desenvolupar en col·laboració amb Azkuna Zentroa (Bilbao) entre 2013 i 2015. Articulat en dues fases: un grup de lectura (amb una durada de deu mesos) i una exposició (posterior al grup de lectura). Aquest projecte es va estructurar entorn dels temes tractats en les sessions de lectura i va reunir l'obra d'una trentena d'artistes, així com un programa de cinema, conferències, *performances* i un nou grup de lectura. El projecte es va imposar com a objectiu reflexionar sobre la manera com els contractes, des dels més explícits als més tàctics, determinen les pràctiques i les maneres de fer, estar i actuar.

4. Projectes translocals i parainstitucionals

4.1. Introducció

En aquest apartat introduïrem el treball de tres projectes parainstitucionals:

1. Immigrant Movement International, de l'artista cubana Tania Bruguera.
2. Campo Adentro, de l'artista espanyol Fernando García Dory.
3. El col·lectiu indonesi Ruangrupa.

Tots ells comparteixen una manera de treballar alimentada per **dinàmiques translocals**, és a dir, són iniciatives situades en contextos locals amb problemàtiques específiques i les seves dinàmiques vinculades a una realitat sociopolítica i cultural determinada, alhora que duen a terme actuacions sobre una dimensió més global.

Aquests projectes i estructures emergeixen en un moment en què l'escena global de l'art cada vegada és més visible, però també en certa mesura més distanciada de contextos petits i singulars. Aquests projectes i estructures actuaran en aquesta escena incorporant els seus processos desenvolupats localment i generaran una dialèctica necessària entre el que és global i el que és local, però, des de diversos punts clau, incorporaran la perifèria al centre tot aportant coneixements que contraresten certa indeterminació pròpia dels discursos internacionals. Aquests projectes rebran una gran atenció per part de comissaris i de grans esdeveniments i exposicions dels museus més importants o de gran format, com ara biennals, *summits*, programes pedagògics internacionals, etc.

Els exemples que es presenten aquí també es poden entendre sota el terme del *parainstitucional*, com hem assenyalat prèviament i seguint els arguments del crític Sven Lütticken. D'aquesta manera, volem fer reflex de les seves pròpies dinàmiques organitzatives i de funcionament, és a dir, com transiten entre diversos models, ja que sorgeixen com a iniciatives personals normalment proposades per artistes, però amb la intenció de transcendir vells models organitzatius com els *artists-run-spaces* ('els espais portats per artistes'). En aquest sentit, els projectes s'inicien d'una manera més autoral, com si fossin projectes artístics d'autor, però amb el temps les seves entitats van produint nous models institucionals que s'expandeixen i fan revisar la noció d'«institució».

Finalment, cal destacar que les tres iniciatives han demostrat un fort interès pel pedagògic en l'art i processos molt vinculats al comissariat, com la configuració d'entitats públiques, la definició de programes públics i l'organització d'exposicions com a processos col·lectius complexos oberts a la participació activa per part de l'espectador.

4. Projectes translocals i parainstitucionals

4.2. Immigrant Movement International

«Considero el meu treball com una pràctica educativa però no com a didàctica. La meua relació amb l'educació va créixer de manera natural. Durant el meu primer treball vaig ser professora de joves empresonats. No estaven entre reixes, era una presó tova. La presó era una escola. La primera vegada que vaig intentar implementar l'educació artística va ser en aquestes circumstàncies. [...] L'ensenyament és increïble per a mi perquè puc dialogar amb la següent generació. Quan vaig començar, vaig poder veure com d'antiquades eren les meves idees i vaig desenvolupar pensaments que no hauria tingut d'una altra manera. L'educació sempre ha estat part de la meua vida.»

Bruguera (2017)



Immigrant Movement International Queens, de Tania Bruguera (Nova York, 2011).

Font: https://creativetime.org/wp-content/uploads/2011/01/2011_imi_alt.jpg.

Immigrant Movement International és un projecte a llarg termini de l'artista Tania Bruguera que sorgeix el 2011 i es realitza en col·laboració amb el Queens Museum of Art de Nova York. S'inicia a partir de la inauguració d'un espai comunitari obert per al veïnat multiracial i multinacional del barri Corona al barri de Queens, a Nova York. Originalment, s'ofereix com un espai on s'organitzen una sèrie de tallers per a immigrants, com ara classes d'anglès, introducció a temes legals i consells per trobar feina a la ciutat. Així, l'espai es convertirà en el projecte que Bruguera té com a precedent en la seva pràctica. El 2006, l'artista va fundar el Partit del Poble Migrant (MPP) amb l'objectiu de crear una nova manera d'organització política. Aquesta experiència la portarà després a crear el Moviment Internacional d'Immigrants de Queens, que no és només un projecte d'art, sinó que aspira a convertir-se en un moviment social. L'experiència a Queens li ofereix la possibilitat d'involucrar-se amb diferents comunitats locals i internacionals, però també amb organitzacions socials implicades en la reforma migratòria a escala estatal (als Estats Units) i també internacional, animant els immigrants vinculats al projecte a reflexionar sobre els valors i condicions en comú i fomentar llaços i relacions dins de la comunitat, i fins i tot més enllà. En aquest sentit, i com apunta Hans-Ulrich Obrist, el projecte aplica «la política com a art, sobre el terreny, canviant la vida» (Obrist, 2017).

Aquesta iniciativa s'emmarca en la categoria d'*art útil* que l'artista utilitza a l'hora de desenvolupar diverses actuacions entre l'art i l'activisme i que sorgeixen com a resposta davant necessitats específiques dels participants del projecte. Entre altres iniciatives d'*art útil* de l'artista, hi ha *School for Behavior Art* ('Càtedra Art de Conducta'), 2002, un programa educatiu independent basat en la conversa com a mètode pedagògic i que, a partir d'un diàleg intergeneracional, mirava d'incentivar pràctiques artístiques relacionades amb aspectes socials i polítics en el context cubà; The Institute of Activism Hannah Arendt (INSTAR), una nova organització educativa independent a l'Havana que s'inicia amb una lectura col·lectiva d'unes cent hores del llibre *Els orígens del totalitarisme*, d'Arendt, els objectius de la qual comprenien instituir-se com «un eix d'alfabetització cívica a Cuba» i generar «la pèrdua de pors a partir de l'activisme pacífic i intervencions artístiques» (Obrist, 2017), o l'Escola d'Art Útil, una escola d'estiu alternativa a Cuba amb una durada de vuit setmanes i organitzada en col·laboració amb Yerba Buena Center for the Arts, de San Francisco, els objectius pedagògics de la qual se centren en la convicció que «tota obra d'art és potencialment útil, i com l'art pot ser una eina de canvi social» (Westin, 2017).

El 2013, l'artista aplica el seu concepte d'*art útil* sobre la noció de «museu» i desenvolupa el projecte «Museum of Arte Útil» al Van Abbemuseum d'Eindhoven. En aquest context museístic, Bruguera presenta un arxiu que comprèn gairebé dos segles d'obres

d'art útil i que inclou casos d'estudi d'art útil que de diverses maneres han creat, imaginat o implementat resultats beneficiosos a l'hora de produir tàctiques per generar canvis en la manera com actuem en la societat. Els casos d'estudi es van presentar com a processos oberts analitzats i activats pels usuaris del museu. Aquest projecte inquiria directament sobre la noció de «museu» i sobre els usos i funcions en la societat. Més tard evoluciona en l'Asociación de Arte Útil i es crea una organització internacional amb el propòsit de promoure l'art útil i continuar amb la reflexió de la relació entre art i canvi social.

4. Projectes translocals i parainstitucionals

4.3. Campo Adentro

«Com podem, en l'actualitat, reflexionar sobre aquest problema del territori –el territori no només com a custòdia de xarxes afectives i cures/cultius, sinó com a base de l'autonomia i la sobirania sobre la vida– com a forma d'exercici del biopoder? Com pot la nostra producció cultural actual treballar amb les comunitats per la defensa dels territoris?»

García Dory (2018)



Campo Adentro, a Matadero Madrid (2013).

Font: https://elcultural.com/wp-content/uploads/imgbd/20130322/arte/img/32522_2.jpg.

Campo Adentro és un projecte translocal dirigit per l'artista Fernando García Dory i actiu des del 2013. Sorgeix com una iniciativa de tres anys a partir de la qual es volen assajar diverses estratègies culturals i artístiques a favor de l'entorn rural i es reflexiona sobre la relació entre camp i ciutat en el context específic de l'Estat espanyol i del moment present, és a dir, en un moment i un context determinat en què, de manera cada vegada més ràpida, el camp es buida de població i queda relegat a l'oblit i les seves formes de vida, a l'extinció.

Campo Adentro es defineix en aquest moment inicial com una plataforma d'encreuament i diàleg entre pràctiques i sabers provinents de diverses disciplines i professions, com ara la pràctica artística, el comissariat, la crítica d'art, però també i especialment el desenvolupament rural, l'agricultura, les polítiques locals de governança en el mitjà rural i urbà, etc. Malgrat definir-se com un procés situat en un context determinat i amb unes circumstàncies polítiques, socials, econòmiques i culturals concretes, Campo Adentro pretén des de l'inici generar una situació de mirall entre la realitat rural estatal i la d'altres països europeus amb la intenció de crear complicitats i paral·lelismes entre els possibles debats culturals i polítics de diversos contextos d'una manera transnacional. Per a això, engega un programa d'artistes i convida tant artistes estatals o residents a Espanya com a artistes internacionals per desenvolupar intervencions específiques en localitzacions rurals en diferents localitzacions de l'Estat espanyol. Cal destacar la participació de Ca Altay (Turquia), Patricia Esquivés (Espanya), Mario García Torres (Mèxic) o Susana Velasco (Espanya).

Aquesta primera experiència de tres anys permet a Campo Adentro formar-se com una estructura amb identitat pròpia i de mica en mica s'anirà forjant com una entitat parainstitucional que es defineix a si mateixa a partir d'un treball «amb, contra i més enllà de les institucions existents, i s'estructura en eixos d'activitat (de la formació a la comercialització) que es retroalimenten mútuament, a la recerca d'un sistema adaptatiu i autosostingut replicable». Aquesta nova identitat a la recerca d'una actuació cada vegada més institucional, tot i que situada en els marges, promou un mètode d'autosostenibilitat que actua des de petites «cèl·lules d'activitat», equips reduïts amb projectes connectats pel mateix marc que operen una vegada més des de petites realitats rurals dins de l'Estat espanyol, però també fora, en diferents països d'Europa, amb la intenció d'aproximar-se a un marc més ampli definit per les polítiques agràries i culturals a Europa.

En l'actualitat, destaquen dues actuacions. La primera, el Centro de Acercamiento a lo Rural (CAR), inaugurat el 2018 al barri del Carmen de Madrid i dedicat a posar en pràctica una trobada activa entre el camp i la ciutat. L'espai ha estat concedit a l'entitat mitjançant un concurs públic de la Conselleria de la Comunitat de Madrid per un període de deu anys i està format per un equip de col·laboradors més ampli que treballa conjuntament en un seguit de programes, com una sèrie de residències d'artistes a partir de les quals sorgeixen produccions específiques realitzades en col·laboració amb institucions de la ciutat, com el Museu Reina Sofia, o processos de recerca situats en el context urbà que miren de fer emergir la Naturalesa de sota el ciment. Un d'aquests projectes és *Aguas ocultas, aguas olvidadas*, dels artistes Minty Donald i Nick Millar i el paisatgista Malú Cayetano, que rastregen les antigues canalitzacions d'aigua construïdes en l'era musulmana. La segona, l'Escola de Pastors, que s'inicia el 2004 als Picos de Europa,

entre Astúries i Castella-Lleó, i més recentment a Cantàbria en col·laboració amb l'espai independent *fluent* a Santander i també en la Sierra Norte de Madrid. Aquesta iniciativa té una doble funció: d'una banda, la de proveir de formació específica per actualitzar els coneixements professionals del pastor; de l'altra, la transmissió de sabers tradicionals dels pastors cap a la resta de la societat. El projecte ha generat diverses accions, com la reconstrucció de cabanyes de muntanya, formatgeries i sales de munyiment. Disposa d'una biblioteca especialitzada per als alumnes i ha generat nombroses trobades entre pastors de diverses regions i països i investigadors de postgrau de diverses disciplines.

Avui, Campo Adentro opera sobre una ampliada esfera rural que inclou contextos més llunyans, cosa que posa en qüestió els límits traçats entre el que és local i el que és global i actua des de diverses perspectives. Des d'una posició «micro», desenvolupant intervencions atentes sobre les condicions donades en un lloc concret; des del «macro», generant reflexió sobre realitats més sistemàtiques, com la manca de sostenibilitat tant ambiental, cultural i econòmica causada per un model de producció capitalista en fallida. En aquest sentit, el seu interès se centra ara a crear xarxes (més enllà de les fronteres nacionals) d'afecció i diàleg entre espais, coneixements i realitats rurals, camperoles i indígenes, la qual cosa genera aliances entre els coneixements i resistències derivades davant l'expropiació dels territoris per part de dinàmiques d'explotació capitalista que atempten contra les diverses formes de vida que formen part de la seva naturalesa.

4. Projectes translocals i parainstitucionals

4.4. Ruangrupa

«Estem enmig d'un modernisme fallit, un nacionalisme i identitat nacional il·lusoris i els productes del poder corrupte. En lloc de mantenir orientacions clares, tot això condueix a desorientacions. Ens quedem amb una sola postura, convertir-nos en consumidors delerosos. El que intento dir és que a partir del nostre treball estem desenvolupant un sistema alternatiu. Com a consumidors dels productes de la història social i cultural, som capaços de desenvolupar una actitud que és una mescla d'activitats de *collaging*, *mix-and match* i destrucció i reconstrucció de pràctiques d'acord amb les necessitats locals. El disfuncional és funcional.»

Ade Darmawan (2012)



Ruangrupa: OK. Vídeo (2017).

Font: <https://www.whitechapelgallery.org/wp-content/uploads/2019/08/ruangrupa2-1170x655.jpg>.

Ruangrupa (en indonesi, 'espai d'art') sorgeix com una iniciativa artística col·lectiva a la ciutat de Jakarta (Indonèsia) l'any 2000. El grup fundat per una colla de joves artistes (*) que havien coincidit a diverses escoles d'art de diferents ciutats de l'arxipèlag decideixen obrir un espai que cobreixi les seves necessitats més immediates, físiques i mentals, és a dir, fer ús d'un espai compartit (*) per «poder treballar de manera intensa i dirigir la seva atenció sobre els mitjans d'anàlisi, més que sobre els mitjans de producció artística». El grup comença la seva marxa en un context polític de canvi iniciat a la fi de la dècada dels noranta, quan el règim militar de Suharto (denominat Nou Ordre) arribarà a la seva fi després de fortes protestes populars que s'originen coincidint amb l'impacte de la crisi financera asiàtica al país entre 1997 i 1998. Durant el mandat de Suharto (1968-1998),

«[...] un espai d'art etiquetat com a “alternatiu” hauria assenyalat la dissidència política. Però el període que va seguir va marcar el començament d'una època daurada per a les iniciatives de base (*grassroots*), la producció cultural local i els mitjans alternatius que es calien amb urgència per proporcionar sortides a les contracultures i a la joventut prèviament negades».

Wiyanto (2005)

Aquest moment marcarà un nou començament per a l'art contemporani a Indonèsia a partir del qual els espais alternatius prendran un gran protagonisme.

Des d'aquest primer moment i fins al present, el grup ha desenvolupat diverses línies d'actuació en l'àmbit local que inclouen: exposicions, un programa de residències, l'edició de *Karbon* –una revista que funciona a partir de l'encreuament entre la crítica d'art i la crítica cultural–, l'organització d'una biennal de vídeo, un festival local que ha ajudat a promocionar la producció visual local i diverses maneres d'incentivar la recerca artística vinculada al format expositiu com un recurs per ampliar la noció d'«obra d'art» i per mostrar els processos de producció que l'acompanyen. En aquest sentit, cal destacar la feina que el grup ha dedicat a iniciar una infraestructura artística local que després del règim de Suharto era inexistent. El model que articula la construcció d'aquesta infraestructura, que amb els anys continua creixent en dimensions i en capacitats, segueix la lògica informal de les dinàmiques autoorganitzades d'un col·lectiu d'artistes. En aquest sentit, les iniciatives que sorgeixen per la seva banda, però també per part d'aquelles altres estructures amb què col·laboraran més endavant desenvoluparan «unes pràctiques visuals

atentes amb els problemes socials locals» (Juliastuti, 2012). Es tracta de respostes contextuais mitjançant les quals emergeix de mica en mica una escena artística viva i que ocupa el buit que deixa la inexistència de models institucionals més formals.

Les actuacions de Ruangrupa parteixen, com a respostes directes, de la ciutat de Jakarta, però algunes transcendiran aquest context específic per aconseguir un impacte més important a escala estatal. És el cas de la biennial Jakarta 32 °C, que comencen a organitzar el 2004. És un esdeveniment amb una temporalitat bianual en què es conviden estudiants d'art i que inclou tallers, presentacions, discussions, projeccions de vídeo i exposicions. L'aproximació d'aquest format es nodreix d'un interès pedagògic, però també connecta amb els orígens del grup, ja que els fundadors també han estat estudiants abans d'haver iniciat Ruangrupa. Aquesta iniciativa vol oferir una postura crítica i d'anàlisi al jove artista encara en procés de formació, i reclama la seva mirada sobre diverses realitats, la ciutat, aspectes de la cultura visual contemporània, disseny i planificació urbana, regulacions locals, infraestructura econòmica, etc. S'apela als estudiants en aquest context perquè exerceixin directament la seva visió alternativa i especulativa sobre les condicions del present. En aquest sentit, les actuacions en l'àmbit local de Ruangrupa no només avancen pel que fa a la infraestructura, sinó també en l'àmbit conceptual, cosa que crea nous processos de producció artística, amplia la definició de l'obra d'art i genera un espai nou per a la recerca artística en diàleg amb altres disciplines i metodologies. Aquest interès per definir els paràmetres de la producció i exposició artística contemporània els situa dins d'una pràctica curatorial que pensa i intervé en els diferents estrats del sistema d'art contemporani indonesi. Així, aporta espais i maneres alternatives, algunes de ja instituïdes, però també altres formes de concebre l'exposició artística, un format amb què experimenten i s'esforcen per convertir-lo en un híbrid entre allò expositiu i d'investigació i, fins i tot, altres aportacions alternatives per a l'educació artística no reglada que promouen el diàleg entre disciplines.

Més enllà d'aquestes aportacions en l'àmbit local, el grup ha participat de manera molt activa en diferents xarxes globals d'iniciatives artístiques (*) que li han proporcionat visibilitat i certa sostenibilitat. Finalment, el 2022, Ruangrupa dirigirà la 15a edició de la Documenta, que suposa la primera edició dirigida per un col·lectiu d'artistes, tot i que, com hem esmentat anteriorment, dedicat des dels orígens a pensar els límits de l'art des de la pràctica comissarial. El fet que un grup d'artistes que opera des de l'àmbit independent dirigeixi la propera edició de la Documenta posa de manifest la rellevància de l'autoorganització en el comissariat durant les últimes dècades. Aquest *modus operandi* serà la base de la definició de l'exposició d'aquest gran esdeveniment i els seus programes públics. En aquest context de gran visibilitat, l'autoorganització i la seva relació amb el comissariat i amb la definició del concepte d'*institució art* es desplegaran com una opció crítica per a la producció artística del passat, present i futur.

Conclusions

Al llarg d'aquest tema, hem abordat la relació entre comissariat i autoorganització introduint una sèrie de casos d'estudi que comprenen tres modalitats diferents: els grups d'artistes, les estructures independents de petita escala i els projectes translocals o parainstitucionals.

Hem agafat la rica escena independent de Nova York durant els anys seixanta i setanta com a prisma a l'hora de visualitzar algunes de les dinàmiques que articulen l'opció autoorganitzada en la producció artística actual. Aquestes dinàmiques ens han ajudat a destacar tendències comunes en els casos d'estudi introduïts després. Aquestes són: la influència del context sociopolític sobre les iniciatives alternatives, el desig de configurar nous models d'institució, la redefinició del llenguatge comissarial i l'experimentació col·lectiva. Més enllà d'aquestes dinàmiques compartides, hem vist a partir d'autores, com Rebecca Gordon-Nesbitt i Julie Ault, i experiències, com les d'Oda Projesi, el col·lectiu WHW, TEOR/ética i fins i tot Bulegoa z/b, com cada experiència autoorganitzada respon de manera singular a les seves condicions específiques tant espacials com temporals i com això defineix en última instància les diferents formes d'actuar que fan avançar el comissariat.

L'autoorganització suposa la **possibilitat de crear una realitat col·lectiva entorn de la producció artística** i posa en pràctica formats experimentals comissarials que s'escapen d'algunes exigències demandades pels sistemes de subvenció (tant privats com a públics) que de vegades atrapen les institucions d'art i en limiten les potencialitats. Com hem pogut comprovar mitjançant els exemples, això no és una tasca fàcil per a les estructures autoorganitzades, ja que les seves condicions d'existència solen ser precàries, cosa que impedeix que aquestes estructures puguin existir durant un llarg període de temps.

El tema també ens ha introduït en algunes de les contradiccions inherents a l'autoorganització, com són la **captació per part de les grans institucions, que conviden les iniciatives autoorganitzades a representar-se des del règim expositiu**, amb la intenció, de vegades, d'assimilar-ne les dinàmiques flexibles. Davant aquestes contradiccions, hem volgut destacar l'autoorganització com una manera duradora de producció i reflexió artística. Per això, ens hem detingut en aquelles pràctiques autoorganitzades compromeses amb el comissariat la trajectòria del qual s'ha desenvolupat a llarg termini. Així, hem decidit deixar fora del tema altres experiències de col·laboració i col·lectivització més efímeres i breus que en gran mesura van ser producte de tendències artístiques durant els noranta i principis del 2000 encoratjades per l'estètica relacional. En aquest sentit, el tema s'ha centrat a considerar l'autoorganització des d'experiències més estables capaces d'alterar la noció d'«institució artística».

Bibliografía

- Ault, J.** (2002). *Alternative Art New York 1965-1985*. Londres / Minneapolis: The Drawing Center New York / University of Minnesota Press.
- Ault, J.** (2010). *Show and Tell. A Chronicle of Group Material*. Londres: Four Corners Books.
- Ault, J.** (2013). «Active Recollection: Archiving Group Material». A: S. Hebert; A. Szefer Karlsen (ed.). *Self-Organised*. Londres: Open Editions.
- Bradley, W.; Hannula, M.; Ricupero, C.; Superflex** (ed.) (2006). *Self-Organization/Counter-Economic Strategies*. Nova York: Sternberg Press.
- Cavia, B.; Jaio, M.; Naverán, I. de; Vergara, L. (Bulegoa z/b)** (2011). «Self-interview a Circular Facts». Berlín: Sternberg Press.
- Erreakzio-Reacción** (2008). *¡Aquí y ahora! Nuevas formas de acción feminista*. Bilbao: Sala Rekalde. El Gabinete Abstracto.
- Eraso Iturrioz, M.** (1996). «Entrevista con Erreakzio-Reacción». *Zehar. Boletín de Arteleku = Artelekuko Boletina* (núm. 30). Sant Sebastià.
- Espejo, B.** (2017, 29 de maig). «TEOR/ética: arriba lo local». *El País. Babelia*.
- García Dory, F.** (2018). «Autonomía y territorio. Reapropiación del conocimiento frente a la colonización interior» (en conversa amb Alex Alonso, Mauricio Corbalán i Ariadna Ramonetti). *Terremoto. Contemporary Art in the Americas*. Disponible a: <<https://terremoto.mx/article/autonomia-y-territorio/>>.
- Juliausti, N.** (2012). «A Conversation on Horizontal Organization». Disponible a: <<https://www.afterall.org/journal/issue.30/ruangrupa-a-conversation-on-horizontal-organisation>>.
- Lawson, T.** (1981). «The People's Choice, Group Material». *Artforum*. També a: Julie Ault (ed.) (2010). *Show and Tell. A Chronicle of Group Material*. Londres: Four Corners Books.
- Lind, M.** (2004). «Actualization of Space: The Case of Oda Projesi». A: <<https://transversal.at/transversal/1204/galindo/en>>.
- Lütticken, S.** (2015). «Social Media: Practices of (In) Visibility in Contemporary Art». *Afterall. A Journal of Art. Context and Enquiry* (núm. 40).
- Obirst, H. U.** (2017). «Why We Need Artists in Politics». *Artsy*. Disponible a: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-hans-ulrich-obirst-artists-politics>>.
- Oda Projesi.** «Conversations». *Networked Cultures*. Disponible a: <<http://www.networkedcultures.org/index.php?tid=43>>.
- O'Neill, P.** (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, Massachusetts / Londres: The MIT Press.
- Perec, G.** (2001). *Especies de espacios*. Montesinos: Barcelona.
- Pérez Ratton, V.** (2006). «Cómo ser curadora y no morir en el intento. Reflexiones a partir de una práctica». Disponible a: <<http://teoretica.org/textos/>>.
- Pérez Ratton, V.** (2013). «El Caribe invisible». A: *Del Estrecho Dudoso a un Caribe invisible. Anotaciones sobre arte centroamericano*. Universitat de València. Disponible a: <<http://teoretica.org/textos/>>.
- Petrik, J.** (2017). «Education Is Always about the Future: An Interview with Tania Bruguera». *Temporary*. Disponible a: <<https://www.taniabruquera.com/cms/952-0-education+is+always+about+the+future+An+Interview+with+Tania+Bruguera.htm>>.
- Ricoeur, P.** (2004). *Memory, History, Forgetting*. The University of Chicago Press.
- Sheikh, S.** (2006). *Notas sobre la crítica institucional*. Transversal Texts. Disponible a: <<https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/es>>.
- Szefer Karlsen, A.** (2013). «Foreword». A: S. Hebert; A. Szefer Karlsen (ed.). *Self-Organised*. Londres: Open Editions.
- Vergara, L.** (2005). «Entrevista a Erreakzio-Reacción». *Papers d'Art* (núm. 88).

Westin, M. (2014). «Escuela de Arte Útil: A Proto-Institution Implementing as Usefulness». *Art & Education*. School Watch – Art & Education.

WHW (What, How & for Whom) (2013). «Defining the Enemy and Post-Fordist Business as Usual». A: S. Hebert; A. Szefer Karlsen (ed.). *Self-Organized*. Londres: Open Editions.