

El comissariat davant, sobre, per a, amb, per o des del context

Autora: Leire Vergara

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

PID_00274728

Primera edició: febrer 2021

1. Introducció. Més enllà de l'«espai en blanc»: construir, habitar, pensar el context des del comissariat

2. Contextos discursius i artístics sobre l'espai en blanc

2.1. Introducció

2.2. Alguns precedents d'avantguarda anteriors a la formulació del comissariat i la seva relació amb la noció de context fins a la dècada dels seixanta

2.2.1 Introducció

2.2.2. Primers gestos

2.2.3. «L'última exposició futurista: 0,10» (1910)

2.2.4. «El gabinet abstracte» (1927-1928)

2.2.5. «Modulador d'espai i llum» (1922-1930)

2.2.6. «Pavelló espanyol» (1937)

2.2.7. «Exposició internacional surrealista» (1938)

2.2.8. «First Papers of Surrealism» (1942)

3. Contextos discursius i artístics sobre el defora de l'espai en blanc

3.1. Introducció

3.2. Alguns exemples entre comissariat i context a partir de la dècada dels seixanta fins a la dècada dels noranta

3.2.1. Introducció

3.2.2. «She-A Cathedral» (1966) i «Model per a una societat qualitativa» (1968)

3.2.3. «Xerox Book» (1968) i «January 5-31, 1969»

3.2.4. «557.087» i «995.000» (1969 i 1970)

3.2.5. «Tucumán arde» (1968)

3.2.6. «When Attitudes Become Form» (1969) i «Monte Verità: els sins de la veritat» (1978)

3.2.7. «Los Encuentros de Pamplona» (1972)

3.3. A partir de 1990. Exemples de comissariat davant els nous contextos del canvi de segle.

3.3.1. Introducció

3.3.2. «El somni imperatiu» (1991) i «Plus ultra» (1992)

3.3.3. «Intervencions urbanes» (1994) i «Collisions» (1995)

3.3.4. «What if: Art on the Verge of Architecture and Design» (2000)

3.3.5. «Cork Caucus. Art Possibility and Democracy» (2005)

4. Contextos discursius i artístics sobre el retorn de l'espai en blanc

4.1. Introducció

4.2. Altres formes de relació amb els contextos davant la tendència global del comissariat

4.2.1. Introducció

4.2.2. «Former West» (2008-2016)

4.2.3. «Homeworks» (2002-actualitat)

4.2.4. «Bergen Assembly» (2009)

4.2.5. «L'Internationale» (actualitat)

Conclusions

Bibliografia

1. Introducció. Més enllà de l'«espai en blanc»: construir, habitar, pensar el context des del comissariat



«Escriure sobre qualsevol aspecte del comissariat és pensar com l'exposició d'art s'ha convertit en un procés de desenvolupament, de conceptualització de formes a través de les quals s'entén l'art i els seus contextos.»

Paul O'Neill (2012, pàg. 1)

Tota anàlisi historiogràfica sobre l'evolució del comissariat realitzat en els últims trenta anys se centra majoritàriament a identificar les diverses formes d'intervenció sobre el format expositiu com una manera de reconèixer aquelles tipologies comissarials que emergeixen d'aquest context.

En aquest tema es proposa un exercici historiogràfic diferent, és a dir, prendre com a referència una sèrie d'intervencions artístiques, exposicions i propostes comissarials que, des de la dècada dels seixanta, es van començar a oposar activament al confinament de l'art a l'«espai en blanc»; una estratègia necessària per transcendir els límits de l'espai expositiu i de l'obra d'art i, en conseqüència, acabarlos revitalitzant. Per a això, es pot rastrejar en la història de les exposicions alguns gestos previs (no tots provinents del comissariat, ja que la pràctica no es començarà a entendre com a tal fins a finals de la dècada dels seixanta) que poden ajudar a traçar una trajectòria sobre la relació entre el comissariat i la noció de context.

En aquest tema proposem abordar la noció de context des del prisma del comissariat, això implica aproximar-nos-hi des d'una perspectiva àmplia que inclou tot allò que queda fora de l'espai expositiu o que en qüestiona els paràmetres. No obstant això, aquesta perspectiva també facilita poder parlar de les problemàtiques a què l'espai expositiu sempre s'ha enfrontat, és a dir, a les formes artístiques, i més tard comissarials, que han mirat de problematitzar la relació entre l'endins i el defora.

En aquest sentit, en principi aquesta disposició es va concebre a la dècada dels seixanta com un rebuig davant la galleda blanca sense retorn, és a dir, com una determinació conscient per obrir nous espais d'intervenció artística i abandonar la reclusió de l'obra d'art en l'espai expositiu. Més tard, es va percebre com una tendència necessària a l'hora d'ampliar i pensar l'espai de la galleda blanca i, per consegüent, la pràctica comissarial.

Aquest tipus de raonament buscava la seva correlació amb una tendència esdevinguda també a partir de la dècada dels seixanta, fruit de les dinàmiques conceptuais de les pràctiques artístiques mitjançant la desmitificació de l'espai expositiu. La desmaterialització de l'objecte d'art i la irrupció de noves formes artístiques com ara l'art conceptual, la *performance*, el *happening*, etc., derivaven d'una crítica directa sobre l'«autonomia de l'art» com un constructe ideològic burgès i una oposició conscient davant la creixent mercantilització de l'art.

Seguint aquesta concepció crítica com una manera de dialogar amb les tendències col·lectives de disconformitat artística pròpies de la dècada dels seixanta, la pràctica comissarial també comença a aprofundir en la dimensió política i social del lloc on s'insereix i exhibeix la producció artística. D'aquesta manera, el context que envolta l'obra d'art, el context d'on sorgeix, es comença a concebre tan rellevant com ho havia estat anteriorment la suposada autonomia de l'art i la neutralitat de l'espai en blanc. Amb el temps, aquestes noves maneres d'activar i intervenir espais han ajudat a reconsiderar l'espai en blanc com un espai carregat d'ideologia i de repolitització urgent.

El tema també explora les potencialitats inherents a la pràctica comissarial avui dia mitjançant l'evolució que ha experimentat en les últimes dècades. Per a això, proposa una mena de cartografia configurada a partir de diversos exemples o casos d'estudi rellevants en la història del comissariat amb la intenció d'articular una historiografia sobre aquells gestos comissarials que han mirat de subvertir la relació entre el defora i l'endins de l'espai en blanc.

2. Contextos discursius i artístics sobre la galleda blanca

2.1. Introducció

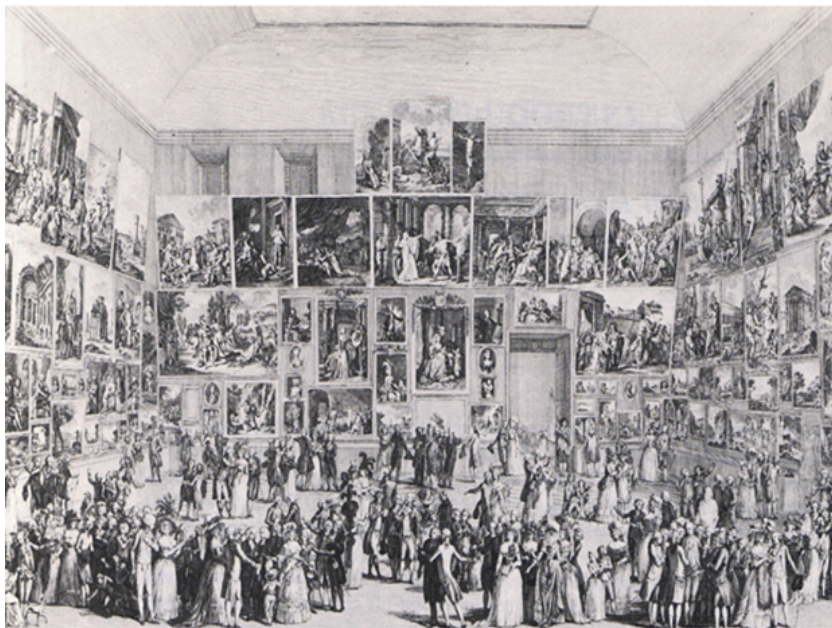
Una de les manifestacions espacials claus de la modernitat serà la galeria d'art o espai en blanc. És per això que la història de l'art, tal com suggereix Brian O'Doherty en el seu text «Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space» (inicialment publicat a *Artforum*, el 1976), s'hauria de correlacionar amb l'evolució i els canvis que aquest espai anirà experimentant al llarg del temps. L'espai en blanc –és a dir, aquella habitació on s'anul·len les finestres, es blanquegen les parets, es poleix el terra i es projecta una font lluminosa des del sostre– exemplifica el tipus de procés d'aïllament que experimentarà l'espai d'exhibició de l'obra d'art respecte del món exterior. Aquestes condicions antisèptiques que separen l'espai en blanc del context vital faran prevaldre l'estetització de les qualitats formals de la realitat en la seva transferència sobre l'objecte d'art. Així mateix, en aquest espai, el temps queda anul·lat com una qualitat necessària més per no interferir sobre l'experiència estètica de l'obra d'art. O'Doherty ho expressa així:

«Sense ombra, blanc, net, artificial, l'espai està dedicat a la tecnologia de l'estètica. Les obres d'art estan muntades, penjades, disperses per estudiar-les. Les seves superfícies aspres no estan afectades pel temps ni les vicissituds. L'art existeix en una mena d'eternitat d'exhibició i, malgrat que hi ha moltes fases (tardanes modernes), no hi ha temps.»

Brian O'Doherty (1999, pàg. 15)

Brian O'Doherty situa l'arrencada de la ideologia de l'espai en blanc en l'espai expositiu dels salons de París del segle XIX per examinar la mena de control que aquesta ideologia moderna exerceix sobre l'experiència estètica, és a dir, el control sobre els espectadors davant l'obra d'art, guiats per una organització de l'espai i les obres aparentment neutrals que els desautoritza per tenir la seva pròpia experiència, a més de la manera com gradualment l'espai expositiu anirà limitant les manifestacions artístiques.

Amb això, O'Doherty situa, per tant, l'inici de l'espai en blanc en la tradició occidental de la pintura de cavallet i les formes de presentació pública. Per exemple, la més reconeguda, mitjançant l'exhibició d'obra pictòrica atapeint les parets dels salons parisencs amb llenços emmarcats i disposats un a la vora de l'altre sense deixar-hi buits lliures. El que amaga aquesta regla o disposició de les obres, segons l'autor, serà l'eliminació de tota referència al món exterior. A més, les regles internes d'instal·lació sobre paret també estan carregades ideològicament, per exemple, l'organització dels llenços: al mig s'hi col·loquen els més importants i els menys rellevants a dalt i a baix. Així mateix, l'autor destaca la importància del marc i fa evident que cada pintura és una entitat en si mateixa que s'aïlla per complet del quadre següent, per molt a prop que estiguin instal·lats tots dos. Cada quadre és una finestra al món, però sense que la galeria deixi entrar res provinent de l'exterior en cap moment per controlar què es representa i què no des d'un sol format, és a dir, des de la pròpia superfície del llenç.



Saló de París, gravat de Pietro Antonio Martini (1787)

Font: <https://transversal.at/media/uploads/2018/09/28/0910-ashford3>.

Resulta interessant la idea d'O'Doherty de situar el començament de la ideologia de l'espai en blanc en els salons parisencs de 1860 a 1880, i fins i tot en les exposicions que van derivar del rebuig d'aquelles obres que no tenien cabuda en els salons oficials. Per exemple, el «Salon des Refusés», de 1863, que va sorgir de manera paral·lela al saló oficial d'aquest mateix any, segons el

mandat de Napoleó III, davant les crítiques i objeccions dels mateixos artistes i que mostrava les obres rebutjades a l'altre extrem del gran Palais de l'Industrie (Altshuler, 2008, pàg. 23). Tal com és sabut, aquest saló es convertirà en una fita, ja que presentarà per primera vegada al gran públic l'obra dels pintors impressionistes. Aquest fet, i el seu caràcter dissident, el convertirà immediatament en un espai paradigmàtic en relació amb l'arrencada de l'art modern i la presentació davant el gran públic.

L'autor pren com a referència la pintura impressionista y les maneres que té d'ocupar l'espai expositiu que creen sobre l'espectador una sensació d'aïllament enfront de l'exterior. En aquesta ocasió, són les obres mateixes les que reforcen la idea de la galeria d'art com un espai asèptic i aïllat on l'objecte, el pla pictòric, la puresa de les formes i l'autonomia de l'obra han anat esdevenint mites de l'art modern.

A més, O'Doherty ens fa reconèixer una diferència entre la pintura i les maneres d'exposar-la per preguntar-se una vegada més per la lògica de l'evolució de l'espai en blanc. De fet, no veu tanta correlació entre els avanços en l'obra i com presentar-los al públic. No obstant això, posa de manifest alguns gestos radicals que també van crear una oposició clara a les tendències d'abstracció i aïllament davant el món exterior per part de les obres i les dinàmiques expositives ja establertes als salons. Un d'aquests exemples d'avantguarda inclou Gustave Courbet, en concret, quan no se li va permetre exposar els seus quadres a l'Exposició Universal de 1855 i el pintor va instal·lar la seva pròpia exposició en una barraca de fusta a l'entrada del gran esdeveniment i va penjar damunt de la porta un cartell que posava: «Le Réalisme – G Courbet».



El taller del pintor, Gustave Courbet (1855)

Font:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a4/courbet_latelier_du_peintre.jpg/1200px-courbet_latelier_du_peintre.jpg.

Els motius de les obres de Courbet dedicats a la vida quotidiana, que anteriorment s'havien tractat en pintures de dimensions més petites i relacionats amb esdeveniments majoritàriament trivials, aquesta vegada es despleguen com a immensos estudis socials sobre llenços de dimensions monumentals. La seva obra va provocar un rebuig immediat per part del públic més conservador i de la crítica de l'art del moment, ja que va ser concebuda com una degradació de l'art que s'allunyava de la pintura provinent de l'Acadèmia. No obstant això, l'obra de Courbet i les seves temàtiques buscaven altres demandes més enllà de la pintura, com ara reivindicar l'art per al públic mitjà, és a dir, que deixés de concebre's com un bé luxós o un objecte de *divertimento*. A més d'aquestes reivindicacions, el gest de Courbet de crear el seu propi context expositiu fora de la gran Exposició Universal demandava una crítica sobre les dinàmiques de legitimació i rebuig institucional pròpies del format expositiu, cosa que avui dia podríem entendre com un gest comissarial relacionat amb la crítica institucional. En aquest context, l'obra de Courbet i la seva manera d'instal·lar-se transmetia el mateix missatge.

Aquest gest d'oposició a l'espai expositiu institucionalitzat des del «defora» s'imposarà, tal com veurem al llarg del tema, com una tendència crítica artística que s'anirà desenvolupant al llarg de la història de l'art. L'oposició a les dinàmiques expositives imperants des de la pròpia pràctica artística i, més endavant, des de la pràctica curatorial, farà visible aquelles dinàmiques ideològiques que sostenen els paràmetres expositius imperants, al mateix temps que revitalitzarà el llenguatge artístic i el farà avançar al llarg de la història.

Altres exemples primerencs que cal destacar també sorgeixen al voltant del context públic expositiu dels salons. En relació amb la lògica de la instal·lació de les obres exposades, serà l'exposició del «Salon des Indépendants», de 1905, la que inclourà primer una instal·lació duta a terme per un artista. Aquest artista serà Matisse, membre del comitè de muntatge i qui s'encarregarà de mostrar els treballs (*) d'aquells artistes (exceptuant Braque) que més tard s'exhibiran junts a l'habitació VII del «Saló de Tardor» d'aquest mateix any, la denominada «gàbia central», que inclourà l'obra dels anomenats *fauves* ('bèsties'). Aquest gest provindrà del vicepresident del «Saló de Tardor», Georges Desvallières, amic de Matisse, que decidirà concentrar les pintures acolorides mostrades en el «Salon des Indépendants» d'aquest any en una mateixa habitació (*).

A la «gàbia» s'hi mostrarà l'obra de Renoir, Duchamp, Picabia, Kandinsky i Cézanne. Els noms de *gàbia* i *bèsties* volien evidenciar la força i radicalitat dels nous llenguatges pictòrics d'aquests artistes. Avui dia, aquest gest una vegada més es podria entendre com

un gest comissarial, pel fet que l'agrupament de les obres en una sola habitació sota la decisió de Desvallières (tot i que aquests mateixos artistes havien exposat junts, però en diferents sales, la primavera anterior en el «Salon des Indépendants», en el muntatge de Matisse) va ajudar a generar el reconeixement d'una tendència estètica pròpia (Altshuler, 1998, pàg. 61).

Com O'Doherty, altres autors també, entre ells Bruce Altshuler (a *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*), assenyalen l'arrencada de la modernitat com l'origen d'alguns actes radicals entorn de la instal·lació d'obra en el context expositiu. No obstant això, és important tenir en compte que l'evolució de l'espai expositiu (des del saló a la galleda blanca) durant un llarg període de temps continuarà lligada a la pintura com a format artístic. Per això hem de mirar als «anys de laboratori» del Museu d'Art Modern de Nova York (*) al càrrec del seu director fundador, Alfred Barr. De fet, l'exposició inaugural del museu, «Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh», de 1929, va contribuir a aquest finançament i, tal com descriu la historiadora de l'art Mary Anne Staniszewski:

“ «A la producció d'un tipus particular d'instal·lació que ha dominat les pràctiques dels museus per mitjà del qual aquest llenguatge instal·latiu articula un esteticisme modern aparentment autònom.»

Staniszewski (1998, pàg. 61)

Alguns dels recursos de disseny emprats en el MoMA en aquest context van incloure: cobrir les parets amb tela de color natural – fet que generava una superfície homogènia–, instal·lar pintures aproximadament al nivell dels ulls sobre superfícies de parets neutres –seguint una organització instal·lativa asimètrica que ordenava les obres segons principis cronològics o intel·lectuals– i, finalment, agregar cartel·les a la paret que servien com a premissa textual per a la validesa estètica de les obres d'art exhibides. El mètode de Barr va buscar la creació d'un cert tipus de «camp de visió» (terme que va ser emprat anteriorment pel dissenyador i escultor Herbert Bayer), però, com tal suggereix Staniszewski, amb la intenció d'habilitar instal·lacions autònomes en interiors neutres que, al mateix temps, es volien confrontar amb un espectador ideal, en certa manera estandarditzat, i, per consegüent, aïllar-lo en aquesta experiència estètica del seu propi context històric-social (Staniszewski, 1998, pàg. 66).

Aquest mètode, contrari a altres models cinètics experimentals d'instal·lació d'obra anteriors –que introduïrem amb més detalla i que directament contrariaven la suposada neutralitat de l'espai expositiu, com van ser el «Gabinet abstracte», del Lissitzky (1927-1928), o «Léger i Trager» (o «L i T»), dissenyat per Kiesler (1924-1926)–, va prevaldre com una manera de disposar obres davant un espectador concebut com un ésser atemporal, mancat de moviment i que, igual que l'obra d'art, rebia l'experiència estètica de manera autònoma i sense contacte amb cap altre context.

Staniszewski considera que «el mètode d'exhibició esteticitzat, autònom i aparentment neutral de Barr va crear un aparell ideològic concret per a la recepció de l'art modern als Estats Units». En la seva opinió:

“ «L'espectador de les instal·lacions de Barr era tractat com si tingués una sobirania ahistòrica i completa de si mateix, molt semblant als objectes d'art que l'espectador estava veient.»

Staniszewski (1998, pàg. 70)

No obstant això, davant l'evolució de l'espai en blanc i la seva evident determinació per l'aïllament, tant de l'obra com de l'espectador, O'Doherty ens adverteix d'una cosa transcendental per a l'obra d'art i les seves formes instal·latives. Segons l'autor, sense aquesta mena d'estratègies –és a dir, sense el confinament mateix de l'obra d'art dins de l'espai de la galeria–, l'art hauria perdut la possibilitat de la seva pròpia reactualització, s'hauria estancat i no hauria generat els diversos posicionaments crítics al voltant de la problemàtica de la imposició de la seva autonomia sobre la resta d'esferes culturals. Això no vol dir que O'Doherty ens demani defensar l'autonomia de l'art com una tendència positiva. Per contra, les seves apreciacions ens porten a assumir aquesta reclamació com una força que provocarà una infinitat de posicionaments al voltant de l'obra d'art i de la relació que té amb el context social en què s'inscriu o del qual sorgeix. Aquests posicionaments generen la possibilitat de pensar l'espai expositiu de manera crítica i, per consegüent, l'entitat autònoma de l'obra d'art. Els debats i les pràctiques artístiques que sorgeixen com a resposta crítica a l'espai en blanc a partir de la dècada dels seixanta, i que continuen fins als nostres dies, exerciten un tipus de lluita que mira de trencar amb la suposada neutralitat de l'espai expositiu que preserva l'autonomia de l'obra d'art. Aquesta mena de pràctiques crítiques suposen una ruptura amb el model d'ideologia burgesa implícita en la forma neutra que l'espai de la galeria adquireix de manera original. No obstant això, les seves qualitats (la blancor i el silenci) miren d'esborrar una vegada i una altra l'evolució d'aquesta lluita.

2. Contextos discursius i artístics sobre l'espai en blanc

2.2. Alguns precedents d'avantguarda anteriors a la formulació del comissariat i la seva relació amb la noció de context fins a la dècada dels seixanta

2.2.1 Introducció

A continuació, es proposa un breu recorregut històric que ens pot ajudar a comprendre l'evolució tipològica de l'espai expositiu i també a desentranar la ideologia que l'acompanya. Aquest recorregut mira de rastrejar els gestos curatorials, inicialment duts a terme pels mateixos artistes que s'han anat donant dins del context expositiu majoritàriament i que, en definitiva, han modelat les seves condicions i dinàmiques públiques. Els exemples que a continuació s'inclouen ens mostren l'evolució d'un vocabulari formal i espacial que tracta, en primer lloc, d'exercitar un llenguatge crític sobre la suposada neutralitat de l'espai expositiu i la concepció de l'experiència de l'art com una cosa passiva i mancat de subjecció contextual i històrica. Els exemples que sorgeixen a partir de la irrupció de l'art modern ens mostren el sorgiment d'un catàleg de gestos que, en definitiva, són precomissarials en tant que actuen críticament i de manera reflexiva sobre els límits de l'espai expositiu i que intenten activar-se cada vegada que una obra es presenta al públic en l'espai fitat de la galeria; suposadament neutre, però que, tal com hem esmentat anteriorment, està carregat d'ideologia.

En definitiva, aquest recorregut ofereix exemples d'exposicions, instal·lacions i intervencions artístiques que s'obren de manera literal al context vital, social i que exerciten variants del format de *display* (manera de mostrar l'obra) pertanyents ja a la història de l'art. Aquests primers gestos previs a la formulació del comissariat com a pràctica diferenciada van suposar per a les avantguardes històriques «la subversió dels dissenys d'exhibició que volien proporcionar una crítica de l'experiència passiva de l'art i el seu espai d'exhibició, a partir de la qual "els artistes van començar a considerar el context social, relacional i situacional de la seva pràctica com a part de l'obra d'art"» (O'Neill, 2012, pàg. 10).

En el moment en què artistes d'avantguarda (*) com ara El Lissitzky, Marcel Duchamp o Frederick Kiesler comencen a introduir elements de la vida quotidiana en el seu art, s'activa una manera de reconsiderar l'espectador com un agent actiu que entra en joc a l'hora de completar l'obra des de la seva pròpia experiència. Així, l'art d'avantguarda es va tornar crític amb la seva pròpia desafecció de la vida social i de les formes derivades del confinament burgès, al qual l'art havia quedat sotmès i que, en definitiva, generava un desinterès entre l'art i la seva funció social. Tal com explica, O'Neill, molts artistes d'aquest període van començar a fer servir l'exposició com el vehicle amb què fer un examen autocrític de la separació de l'art de la seva funció social, cosa que desafiava el prestigi i estatus de l'art que brindava la cultura burgesa.

A partir d'aquests gestos inicials, al llarg de l'avanç de l'art en les seves diverses fases d'avantguarda i neoavantguarda, artistes, comissaris i dissenyadors d'exposicions han mirat de generar més interactivitat física entre l'espectador i l'obra d'art, per això s'activa una participació més elevada amb les obres, una tendència que també evidència des dels primers gestos d'avantguarda una renúncia davant el control de l'autoria sobre l'obra d'art.

Com hem avançat a l'apartat 1, O'Doherty situa l'arrencada de la ideologia de l'espai expositiu, o espai en blanc, en els salons parisencs oficials i en aquells que sorgeixen de manera paral·lela encoratjats per les objeccions dels artistes davant les fallades proacadèmiques dels jurats.

2. Contextos discursius i artístics sobre l'espai en blanc

2.2. Alguns precedents d'avantguarda anteriors a la formulació del comissariat i la seva relació amb la noció de context fins a la dècada dels seixanta

2.2.2. Primers gestos

Considerem oportú aportar ara algun exemple més que ajudi a reforçar la idea de l'exposició organitzada segons els interessos dels artistes i no segons el gust dels jurats oficials, ja que les exposicions derivades d'aquesta reacció es convertiran en models històrics que faran avançar l'art fins a la dècada dels seixanta. En la majoria de les ocasions, aquestes exposicions s'organitzaran fora dels circuits institucionals, per això es generarà un espai al marge del marc oficial i s'establiran altres relacions més directes amb el context vital del moment. Aquest és el cas de la «Primera Exposició Impressionista», del 1874, presentada per la Société Anonyme en l'estudi buit del fotògraf Nedar (Gaspard-Félix Tournachon). L'exposició es va inaugurar dues setmanes abans del saló oficial i van romandre totes dues obertes durant el mateix tems. S'hi van incloure més de dues-centes obres exposades sobre parets de color marró vermellós agrupades sota una lògica que intentava evitar la forma d'exhibició oficial –que atapeïa les parets d'obra sense deixar buits entre elles– i situava les menys valorades en les parts altes i baixes de les parets. En aquesta ocasió, el comitè de muntatge, dirigit per Pierre Auguste Renoir, disposava les pintures de manera espaiosa en tan sols dues files horitzontals, d'aquesta manera, s'habilitava una relació més íntima entre l'espectador i cada obra (Altshuler, 2008, pàg. 35).

Un altre exemple de muntatge que reclama un «defora» davant les dinàmiques expositives establertes ens situa el 1884 entre la setena i vuitena exposició impressionista. Es tracta de l'establiment de la Société des Artistes Indépendants, iniciada per Georges Seurat, Paul Signac i Odilon Redon, entre altres, i la seva «Salon d'Hiver» ('Saló d'Hivern'), de 1884, que afirmava un espai alternatiu davant la lògica dels salons oficials i reclamava la cancel·lació dels jurats i els premis. El «Saló dels Independents» serà conegut com el primer lloc d'exhibició del neoimpressionisme i, més tard, el 1911, com el context que oferirà la primera presentació pública substancial del cubisme. No obstant això, el significat més important del «Saló dels Independents» el trobem justament en el simbolisme del seu nom, és a dir, en la idea de constituir una exposició independent del patrocini estatal, d'una autoritat de selecció, de les normes establertes i, per consegüent, independent a l'hora de configurar el muntatge seguint preceptes artístics i no altres interessos (Altshuler, 2008, pàg. 49). Dinàmiques i demandes d'un espai independent per a l'art proliferaran a partir d'aquest moment, i es reclamarà, malgrat les nombroses contradiccions, un espai alternatiu davant els habilitats de manera oficial i davant l'academicisme impulsat per les decisions dels jurats. A partir d'aquesta tendència, es van generant dinàmiques artístiques que confronten aquells interessos en joc fora de l'art, tot i que amb el temps, també es produirà, des d'aquesta mateixa noció de l'independent, l'establiment de noves normes que més tard s'hauran de qüestionar. Aquest és el cas de l'exposició del 1917 de la Societat d'Artistes Independents de Nova York, que acabarà rebutjant *La Font*, de Marcel Duchamp i, com apunta el filòsof i historiador Thierry de Duve en la revista *Artforum* (De Duve, 2013), la noció de l'independent forjada per primera vegada en el context dels salons parisencs serà més simbòlica que instrumental.

Fora del context dels salons parisencs, l'origen d'aquesta correspondència entre l'espai expositiu, les seves lògiques artístiques de muntatge i la configuració d'una institució artística autònoma el trobem en el Pavelló d'Exposicions de la Secessió vienesa. Dissenyat per Joseph Maria Olbrich, entre 1897 i 1898, la construcció va ser sufragada en gran part pels artistes. Sota la cúpula daurada s'hi llegeix, encara avui dia, el lema de la institució: «A cada moment el seu art, a cada art la seva llibertat», reflex del compromís amb la contemporaneïtat.

El moviment de la Secessió vienesa, format per pintors, arquitectes i escultors, sorgeix amb un ànim de voler distanciar-se de l'existent associació d'artistes albergada en un altre edifici a Viena. El primer president serà Gustav Klimt. Cal destacar el fet que aquest edifici serà un dels primers que es construiran per albergar exposicions i que no tindrà finestres. Encara ara com ara continua sent una de les institucions d'art més importants del panorama de l'art contemporani a Europa i continua mantenint el seu compromís amb l'avantguarda i la contemporaneïtat.



Vista de l'exposició en el *showroom* de la companyia de llums Seifert.
Exposició organitzada pel col·lectiu Brücke, Dresden (1906)
Font: <https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-1200/public/images/altshuler-02.jpg>.

Seguint aquesta mateixa dinàmica independent davant el que s'estableix, cal destacar a Alemanya la primera exposició a Dresden, el 1906, del grup d'artistes Brücke ('Pont'). El grup va ser fundat un any abans per estudiants d'arquitectura, Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner i Karl Schmidt, als qui es van unir, entre altres, pintors com ara Emil Nolde, Max Pechstein, Cuno Amiet i Otto Mueller. El grup va seguir el model de la Société Anonyme i de la primera exposició impressionista mostrada a l'estudi del fotògraf Tournachon, és a dir, en un context fora dels pavellons i edificis oficials que donaven cabuda als salons. D'aquesta manera, la seva exposició inaugural es va dur a terme en el *showroom* de la companyia de llums Seifert, en el suburbi de Löbtau d'aquesta mateixa ciutat, i s'hi van mostrar escultures, pintures, dibuixos i impressions en la mateixa sala on s'exhibia la resta d'accessoris decoratius de l'empresa, cosa que va crear una imatge xocant, ja que el grup rebutjava enèrgicament la cultura burgesa. No obstant això, l'historiador Bruce Altshuler descriu aquest gest com de radical avantguarda, ja que els llums d'alta gamma que presidien el sostre de l'habitació eren, segons la seva apreciació, «expressions d'un moviment que volia superar l'alienació de la fabricació industrial amb el disseny artístic i forjar una connexió més directa entre productors i consumidors» (Altshuler, 2011). A la fotografia s'hi aprecia el disseny cuidat de la sala, que disposa d'una il·luminació peculiarment elegant provenint dels llums de la mostra, i les obres s'exhibeixen en marcs blancs que complementen amb la fusteria i el mobiliari que també s'han pintat de blanc. Aquesta exposició s'ajusta a la imatge radical d'un grup d'artistes que decideix mostrar el seu treball en un entorn alternatiu, una circumstància que exemplifica tan sols un petit nombre d'exposicions dins de la història de l'art (Altshuler, 2008, pàg. 75). No obstant això, també «ens recorda la relació entre l'exhibició comercial moderna i la presentació de l'art modern. [...] En aparent contrast amb l'idealisme del grup, aquest va promoure activament els seus interessos comercials» (Altshuler, 2011).

2. Contextos discursius i artístics sobre l'espai en blanc

2.2. Alguns precedents d'avantguarda anteriors a la formulació del comissariat i la seva relació amb la noció de context fins a la dècada dels seixanta

2.2.3. «L'última exposició futurista: 0,10» (1910)

Els exemples que s'inclouen ara miren d'examinar les lògiques de muntatge que encara es donen dins de l'espai de la galeria, però que de manera directa responen a les lògiques espacials de neutralitat de l'espai expositiu. Aquests gestos de muntatge provenen dels mateixos artistes a l'hora d'articular les formes d'exhibició de les seves obres i, en definitiva, tots ells comparteixen la intenció de generar una trobada més directa entre l'espectador i l'obra d'art i expandeixen igualment les rígides regles d'exhibició heretades dels salons. En aquest sentit, val la pena destacar en primer lloc l'anomenada «L'última exposició futurista: 0,10», a Petrograd, el 1910.



«0,10» o «L'última exposició futurista», a Petrograd (1915)

Font:

<https://slideplayer.es/slide/17341734/100/images/3/0.10+o+Ultima+exposici%C3%B3n+futurista+a+Petrograd+%281915%29.jpg>.

Una exposició que intentava mostrar l'avantguarda russa i s'allunyava de la influència occidental o europea, tot i que reconeixia al mateix temps la connexió amb el futurisme i el cubisme. L'exposició s'estructurava en dues àrees destinades a mostrar l'obra de Kasimir Malévich i Vladímir Tatlin. En relació amb la instal·lació d'aquest últim, també s'hi van incloure obres de Vera Pestel, Liubov Popova i Nadezhda Udaltsova. Aquesta exposició s'ha catalogat com a contenidora d'una de les més reconegudes instal·lacions d'avantguarda, sobretot, per la manera asimètrica que Malévich emprà a l'hora de mostrar la seva obra *Quadrat negre* (1915), que estava col·locada en una cantonada just sota el sostre, en la posició tradicional on les icones religioses presidien les cases a Rússia. La posició de l'obra en l'espai «desplegava l'associació religiosa de la seva ubicació per suggerir la cerca d'un món material de tres dimensions a través d'una nova forma de consciència» artística i de l'espai expositiu (Altshuler, 2008, pàg. 173). Per part seva, Tatlin mostrava la seva obra en una altra habitació i a partir d'una instal·lació que incloïa obres de les artistes Popova, Udaltsova i Pestel i que va qualificar com a «exposició de pintors professionals» reivindicant també la cantonada com a lloc d'intervenció, és a dir, el lloc associat als relleus religiosos i que reivindicava la usurpació de l'espai de poder hegemònic per part de l'art –cosa de què només prendria certa consciència d'això després de la Revolució Russa de 1917, quan els artistes d'avantguarda van assumir el control de les escoles d'art i van traslladar l'estètica constructivista a les fàbriques, als tallers i als carrers.

2. Contextos discursius i artístics sobre l'espai en blanc

2.2. Alguns precedents d'avantguarda anteriors a la formulació del comissariat i la seva relació amb la noció de context fins a la dècada dels seixanta

2.2.4. «El gabinet abstracte» (1927-1928)

El Lissitzky, que suggerirà a Malévitx de treballar a l'Escola d'Art de Vitebsk per desenvolupar un nou concepte d'educació artística basat en el suprematisme, aporta a la història del comissariat un altre exemple d'avantguarda.



«El gabinet abstracte», El Lissitzky (1927-1928)

Font:

https://lh3.googleusercontent.com/proxy/zysw6rurws6ouygeqrowr3gk0ll4jauoiaupbm7wgjwr-c6cecvcxvrqnpr8rwge7pdjfakreldwudemrtp6fggty4nu90dvnocw6kln0lboxisab_qw.

«El gabinet abstracte» també ens serveix per reflexionar sobre l'avanç del llenguatge instal·latiu en l'espai expositiu que directament reclama una relació amb l'obra d'art més dinàmica i situada en el context social i polític que l'acompanya.

La proposta del Lissitzky es realitzarà per a una de les habitacions del Landesmuseum, a Hannover, entre 1927 i 1928, durant la direcció artística d'Alexander Dörner. Aquest darrer va convidar una sèrie d'artistes i dissenyadors a idear en algunes sales del museu nous espais expositius per a l'art contemporani del moment.

La primera invitació a idear un nou espai expositiu serà per a Theo van Doesburg (editor de De Stijl i col·laborador de Frederick Kiesler, membre també de De Stijl i qui serà molts anys més tard, el 1942, el dissenyador de la Kinetic Gallery ('galeria cinètica') per a l'exposició «Art of This Century» ('art d'aquest segle'), a Nova York, amb el finançament de Peggy Guggenheim i on s'exhibiran les obres de Breton, Ernst, Duchamp, Giacometti i Klee.

La segona invitació serà per al Lissitzky, qui idearà la construcció d'un espai permanent dedicat a la presentació d'art abstracte.

Les intencions darrere del «gabinet abstracte» reclamaven directament transformar la tradicional concepció passiva de l'espectador i de la seva experiència davant l'obra d'art, és a dir, donar per finalitzada tota actitud adormida de l'espectador davant la pintura i, no obstant això, mirar de transformar l'experiència artística en una cosa activa.

Les estratègies estètiques i constructives que El Lissitzky va dur a terme per a aconseguir aquesta reactivació en l'espai expositiu es van materialitzar de la manera següent: les parets es van pintar a ratlles fent servir diferents tonalitats de gris i fins i tot va utilitzar llistons metàl·lics entre les diferents tonalitats. D'aquesta manera, s'aconseguia un efecte canviant en la percepció del color de les parets, ja que el seu color passava de blanc a gris i de gris a negre a mesura que l'espectador es movia a través de l'espai. També va dissenyar uns marcs escorredors en què s'inclouien quatre obres, de tal manera que només era possible veure-les

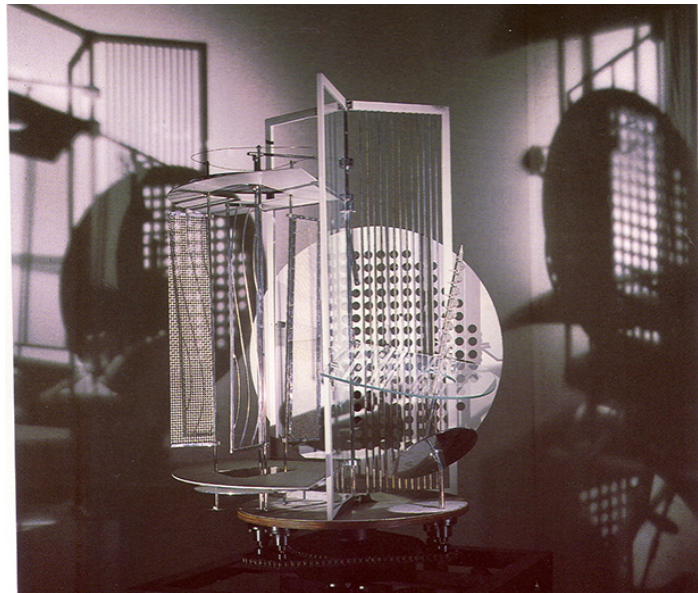
de dues en dues, és a dir, per veure les altres dues calia fer córrer el marc. Per tant, es requeria la participació activa de l'espectador per veure totes les obres. Així mateix, també va idear unes vitrines amb uns sistemes mòbils que es podien canviar. A més, El Lissitzky proposava (malgrat que finalment no es va fer) instal·lar un sistema d'il·luminació elèctrica que canviés de manera periòdica per aconseguir un efecte visual cinètic entre el blanc, el gris i el negre. «El gabinet abstracte» va ser concebut com un espai dinàmic on es reclamava la interacció de l'espectador, un ambient amb elements mòbils i que, en definitiva, provocava una experiència intensa i distanciada de la resta de l'arquitectura del museu que l'albergava.

2. Contextos discursius i artístics sobre l'espai en blanc

2.2. Alguns precedents d'avantguarda anteriors a la formulació del comissariat i la seva relació amb la noció de context fins a la dècada dels seixanta

2.2.5. «Modulador d'espai i llum» (1922-1930)

Entre 1922 i 1930, László Moholy-Nagy desenvolupa l'obra «Modulador d'espai i llum», obra que sorgeix del procés d'experimentació iniciat en el taller de metall de la Bauhaus. L'obra escultòrica, que pren la forma d'una gran escultura mòbil, està dissenyada a partir de plans metàl·lics perforats que generen efectes de llum i ombra quan és il·luminada per una font de llum artificial i activada per mitjà d'un motor que provoca un moviment continu en les imatges que van sorgint a partir de la disposició dels elements.



«Modulador d'espai i llum», László Moholy-Nagy (1922-1930)
Font: <https://artedeximena.files.wordpress.com/2010/10/dd-light-space-modulator-1930-laszlo-moholy-nagy.jpg>.

Aquesta obra, també coneguda com a *Attrezzo lluminós per a un escenari electrònic*, de László Moholy-Nagy, es va mostrar com a prototip a la sala d'exposicions dedicada al present en el Provinzial Museum de Hannover. No obstant això, mai es va arribar a desenvolupar com a instal·lació acabada, tot i que va tenir diverses variants, com la pel·lícula *Llum en moviment negre-blanc-gris*, que Nagy filma a manera de traducció dels efectes de llum i ombra sobre l'espai derivats d'aquest procés d'experimentació.

«El modulador» segueix les mateixes premisses que «El gabinet abstracte», del Lissitzky, en l'aspecte instal·latiu, és a dir, agitar l'experiència estètica de l'espectador mitjançant una instal·lació interactiva on el cinètic es torna la forma mitjançant la qual expressar aquesta trobada entre el temps i l'espai de l'espectador i el temps i l'espai de l'obra. La instal·lació es configurava com un artefacte mòbil que establia un encreuament entre formats artístics entre el cinema, la fotografia, el teatre i el disseny de mobiliari. La idea del cinètic, una vegada més, serveix com a eina activadora o emancipadora de l'espectador que reclama pensar l'espai expositiu com un context propi del seu temps històric, en sintonia amb els avanços tecnològics moderns del moment, i, d'aquesta manera, connectar l'espai expositiu amb el context social del moment en què es dona aquesta intervenció escultòrica.

2. Contextos discursius i artístics sobre l'espai en blanc

2.2. Alguns precedents d'avantguarda anteriors a la formulació del comissariat i la seva relació amb la noció de context fins a la dècada dels seixanta

2.2.6. «Pavelló espanyol» (1937)

Un altre exemple d'avantguarda el trobem en el context de l'Exposició Internacional de París de 1937, justament en les lògiques instal·latives del «Pavelló espanyol». El pavelló va ser dissenyat pels arquitectes Josep Lluís Sert i Luis Lacasa a partir de l'encàrrec del govern republicà, mentre el país estava immers en la Guerra Civil, i un equip d'experts que actuaven com a comissaris, entre ells, el filòsof José Gaos, l'escriptor José Bergamín, el pintor Josep Renau i l'escriptor Max Aub.



«Pavelló espanyol» (1937)

Font:

https://ep01.epimg.net/cultura/imagenes/2017/03/30/babelia/1490870048_334983_1490961875_sumario_normal.jpg.

En aquest context, el «Pavelló espanyol» es va projectar com un dispositiu necessari per denunciar públicament les atrocitats de la guerra contra els civils i convertir-se així en un símbol de resistència contra el feixisme. El «Pavelló espanyol» es va convertir aviat en una fita a pesar que la seva construcció era molt més precària i modesta que les ambicioses construccions dels dos grans sistemes socioeconòmics de l'època: el «Pavelló de l'Alemanya nazi» (pel qual Albert Speer va guanyar el premi) i el «Pavelló rus». No obstant això, aquesta construcció més tard es va convertir en una referència històrica i es va considerar un exemple de bona arquitectura executada sota les condicions precàries d'un estat d'emergència i també un dels primers models d'arquitectura prefabricada a la història (Sambricio, 2014, pàg. 61-80).

El «Pavelló espanyol» també és reconegut avui com el lloc on es va mostrar per primera vegada el *Guernica*, de Picasso. L'edifici va ser dissenyat per exhibir obres d'art, entre elles, d'Alexander Calder, Joan Miró, Alberto Sánchez, Julio González, Aurelio Arteta, entre altres, però també s'inclouien altres materials dedicats a la propaganda i informació de la situació del país en guerra. D'aquesta manera, la primera planta estava dedicada a la mostra d'informació sobre sanitat, economia, educació, etc., a partir de fotomuntatges i diversos documents. El «Pavelló espanyol» també incloïa documentació fílmica sobre la situació bèl·lica i altres seccions informatives, com la dedicada a la salvació i trasllat de les obres d'art després dels bombardejos al Museu del Prado o cartelleria propagandista republicana denunciant els horrors de la guerra. En definitiva, el «Pavelló espanyol» mostrava un caràcter reivindicatiu que contextualitzava les obres d'art exposades en relació amb el context de guerra a què responien explícitament i compromesa.

2. Contextos discursius i artístics sobre l'espai en blanc

2.2. Alguns precedents d'avantguarda anteriors a la formulació del comissariat i la seva relació amb la noció de context fins a la dècada dels seixanta

2.2.7. «Exposició internacional surrealista» (1938)

Tan sols un any després de l'Exposició internacional de París, i mentre la sensació de guerra a Europa continuava amb l'avanç del nazisme i el feixisme, Marcel Duchamp s'encarrega del disseny de l'«Exposició internacional surrealista», de 1938, a la galeria de Belles arts de París. L'exposició comptava amb seixanta artistes de diversos països i incloïa tres-centes pintures, objectes, collages, fotografies i instal·lacions.



«Exposició internacional surrealista» (1938)

Font:

<https://i.pinimg.com/originals/1a/29/18/1a29181eb7d6fe7497564977871114fd.jpg>.

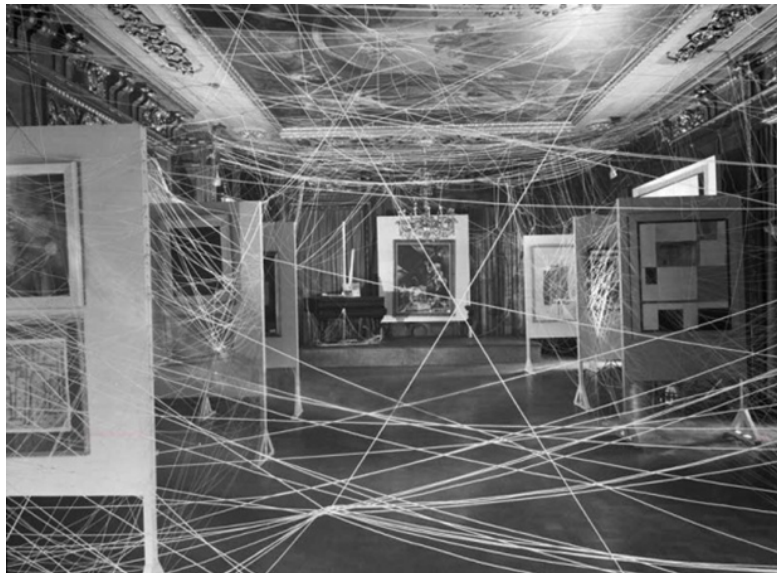
Els artistes surrealistes volien que la mateixa exposició es convertís en un gest artístic i li van demanar a Duchamp que ell el dugués a terme. Duchamp així ho va fer i va col·locar l'obra de Salvador Dalí, *Rainy Taxi* (1938), a l'entrada, una obra que consistia en un taxi acomiadant aigua amb ajuda dels eixugaparabrises i que acabaven mullant les finestres de la galeria, d'aquesta manera, creava una imatge borrosa de l'exterior a través seu. Els espectadors entraven a l'exposició per un passadís que Duchamp va anomenar *Rue Surréaliste*, flanquejat per setze maniquins, cadascun creat per un artista diferent. Les obres d'art s'exhibien en habitacions principalment sense il·luminació i, durant la inauguració, Man Ray va distribuir llanternes per poder-les observar. Però el gest més representatiu de tots els que va dur a terme Duchamp va ser la simulació d'una cova subterrània en el *hall* central, mitjançant la instal·lació d'un miler de sacs de carbó penjats del sostre i il·luminats amb una única bombeta que pampallugava constantment. Tot plegat venia acompanyat de la mostra d'obres gràfiques, pintures i fotografies sobre portes giratòries (Altshuler, 2008, pàg. 281).

2. Contextos discursius i artístics sobre l'espai en blanc

2.2. Alguns precedents d'avantguarda anteriors a la formulació del comissariat i la seva relació amb la noció de context fins a la dècada dels seixanta

2.2.8. «First Papers of Surrealism» (1942)

Un altre exemple de Duchamp pròxim al llenguatge comissarial ens porta al 1942, quan es presenta la primera exposició dels surrealistes a Nova York, titulada «First Papers of Surrealism», en al·lusió als documents que els immigrants havien d'emplenar a l'entrada als Estats Units. Va ser organitzada per André Breton i la seva instal·lació va ser dissenyada de nou per Marcel Duchamp. L'exposició mostrava obres d'artistes surrealistes europeus que havien fugit de França després de l'ocupació alemanya al costat d'artistes estatunidencs més joves influenciats críticament per ells. L'exposició va incloure obres de Paul Klee, Marc Chagall, Robert Motherwell, Alexander Calder, Frederick Kiesler, Frida Kahlo i Joan Miró, entre molts altres, i fins i tot objectes i artefactes provinents de la comunitat nativa americana. Aquesta vegada la instal·lació de les obres es desenvolupava dins d'un embull de fil que l'artista havia disposat per tot l'espai expositiu. Al mateix temps, Duchamp també va demanar a sis nens que aquella nit van anar a la inauguració que juguessin amb una pilota entre ells i en parelles i que anessin recorrent les tres sales de l'exposició mentre es passaven la pilota. Les instruccions que els va donar eren que es dediquessin exclusivament a jugar a futbol i que no parlessin amb ningú; i només si algú els manava parar, havien de dir que Duchamp era qui els havia ordenat de jugar. L'exposició també va generar polèmica quan alguns dels artistes joves participants van protestar per l'exhibició del bust del cap del govern col·laborador francès a Vichy per petició del Consell patrocinador de l'exposició (Altshuler, 2008, pàg. 297).



«First Papers of Surrealism», Nova York (1942)

Font:

https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width1200/public/images/duchamp_philadelphia_1.jpg.

Alfred H. Barr va dirigir el Museu d'Art Modern de Nova York de 1929 a 1943, i els deu primers anys van ser els més experimentals, fins al punt de concebre el museu, en les seves pròpies paraules, com «un laboratori que en els seus experiments es convida a participar el públic» (Warren, 2006). El museu com a laboratori de Barr incorporava una visió interdisciplinària que es reflectia en l'establiment dels departaments de cinema, fotografia, disseny i arquitectura dins del museu. L'exposició «Cubism & Abstract Art», de 1936, estableix les bases ideològic-estètiques de com mostrar expositivament la narrativa de l'art modern, proposada com una progressió lineal des del cubisme a l'abstracció. Aquesta genealogia es convertirà no només en una comprensió hegemònica occidental de l'art d'aquest període, sinó que també generarà unes formes expositives que esdevindran norma i recolliran part de la plasticitat de les instal·lacions experimentals desenvolupades fins al moment per artistes com El Lissitzky, Moholy-Nagy o Kiesler, però alhora limitaran els seus desafiaments davant l'espectador. Per exemple, el MoMA i les exposicions de Barr inclouran una mirada multidisciplinària incloent-hi pintura, escultura junament amb disseny industrial, cinema, fotografia i disseny gràfic. No obstant això, les regles expositives es tornaran més rígides i depurades i miraran de configurar un model expositiu didàctic, incloent-hi panells explicatius i diagrames que rastregen els moviments i artistes. Part dels recursos emprats en el disseny de les exposicions, com en l'exposició de 1929, «Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh», responen, tal com apunta Staniszewski, a principis intel·lectuals i de cronologia agregant cartelles a les parets i generant instal·lacions en interiors neutres. Aquests recursos afermen el que es pot entendre com una volta, després dels gestos experimentals del Lissitzky, Moholy-Nagy, etc., a la suposada neutralitat i estandardització de l'espai expositiu. Aquest mètode, en definitiva, també es mostrava contrari als models d'exhibició cinètics anteriors i proposava, una vegada més, un espectador i una experiència estètica aïllada, i atemporal, autònoma del context exterior.

3. Contextos discursius i artístics sobre el defora de l'espai en blanc

3.1. Introducció

«En les pràctiques artístiques d'avançada de l'última dècada, el concepte d'*autonomia estètica* no ha tingut gairebé cap paper. Quan n'ha tingut un de rellevant, ha estat el de representar allò que calia evitar costés el que costés. No obstant això, l'autonomia de la qual volen diferenciar-se els moviments més recents que van seguir directament a les avantguardes clàssiques i les neoavantguardes és, com la d'aquestes, sempre només l'autonomia aparent de l'obra d'art orgànica de l'esteticisme, suposadament independent del context, tancada en si mateixa, autosuficient. Per contra, si hi ha un denominador comú de l'art instal·latiu és que són obres que, en un sentit ampli, s'obren de manera molt literal als seus contextos visibles o invisibles o els tematitzen explícitament.»

Rebentisch (2018)

Tal com s'ha apuntat abans, a partir de la dècada dels anys seixanta, les pràctiques artístiques més avançades de formes conceptuals i desmaterialitzades començaran a criticar la suposada autonomia de l'objecte d'art, entenent que aquesta idea en realitat amaga un posicionament ideològic sobre la noció d'art i les formes en què s'ha de presentar al públic. En aquest context, les pràctiques comissarials que emergiran ho faran de manera molt pròxima a aquestes noves formes artístiques mirant d'acostar-les a una possible nova audiència a partir de dinàmiques semiautònomes de mediació. Igual que les mateixes pràctiques artístiques, el comissariat que sorgeix llavors s'assentarà sobre idees com ara la desmitificació del sistema de l'art, i s'oposarà a les estructures institucionals dominants establertes per les generacions anteriors; en conseqüència, es crearà un canvi evident en les formes expositives, d'edició i de producció artística. De manera gradual, a partir de finals dels seixanta i durant la dècada dels setanta, i per mitjà de figures com ara Lucy R. Lippard, Seth Siegelaub i Harald Szeemann, entre altres, aquests canvis ajudaran a fer cada vegada més evident la pràctica del comissariat i la seva capacitat de mediació i conceptualització en l'esfera artística.

El comissariat d'aquests anys es desenvoluparà majoritàriament fora del marc institucional, és a dir, com una pràctica *independent* (*) que s'allunya i fins i tot confronta a la figura professional del conservador d'art en el museu. Fora del marc institucional, aquestes noves formes de mediació curatorial també incidiran a pensar qüestions relacionades amb la idea d'autor, ja que alguns projectes comissarials es desenvoluparan seguint els preceptes conceptuals, com per exemple, la dinàmica de les instruccions per a la formalització de l'obra i, en alguns casos, les instruccions s'executaran per la pròpia comissària en absència dels artistes, com és el cas de l'exposició «555,087», de Lucy R. Lippard, que introduïrem més endavant de manera més detallada. Totes aquestes noves formes, que en definitiva feien moure nocions com l'autoria i l'autonomia de l'obra, la desmitificació de l'espai de l'art també contribuiran a generar noves maneres de presentació i producció artística i faran visible la relació evident entre les obres i el seu context, és a dir, el lloc i el moment del qual sorgeixen o al qual responen. Tal com Paul O' Neill afirma:

«Artistes i comissaris van participar a gratcient en un procés de creació i organització, orientat a un moment futur d'exhibició, amb el format expositiu com a resultat d'aquests treballs i amb l'art sovint creat o adaptat específicament en lloc d'estar disponible com una cosa preexistent, fixa, autònoma i llesta per a la seva selecció i exhibició.»

O'Neill (2012, pàg. 16)

El comissariat en aquests moments opera com una pràctica de mediació que fa visible l'entramat complex que sosté la producció artística, cosa que revela les estructures institucionals i ideològiques que determinen, en última instància, les formes de producció artística. Els artistes i, per consegüent, també els comissaris, van començar a prendre consciència d'aquestes dinàmiques i, per tant, les van començar a contrarestar sortint-se d'aquest espai suposadament neutre, apolític i autònom de l'art i les seves manifestacions –com ho és el format expositiu, la galeria, el museu– per atendre altres qüestions com el *site-specific*, les dimensions contextuais i ambientals de les quals sorgeixen les obres.

Seth Siegelaub ho expressa de la manera següent:

«Pensem que podríem desmitificar el paper del museu, el paper del col·leccionista i la producció de l'obra d'art, per exemple, de la mateixa manera que la grandària d'una galeria afecta la producció d'art, etcètera. En aquest sentit, intenem de desmitificar les estructures ocultes del món de l'art. Aquesta desmitificació va aconseguir demostrar que hi havia molts actors i accions en joc en la construcció de l'art i el seu valor d'exhibició.»

Els artistes també reivindicaven l'especificitat del lloc sobre la qual crear i inserir l'obra. Dan Graham, el 1968, així ho afirmava també: «Una mostra es fa per a un lloc específic» (Graham, a Alberro, 2003, pàg. 20). En aquest sentit, la centralitat del context i les dimensions espacials específiques prenen rellevància dins de les pràctiques conceptuals alhora que aquestes confrontaven tendències consolidades per generacions anteriors, com ara l'autonomia de l'art i la mitificació de l'espai de l'art com una esfera neutra, suposadament objectiva, però apolítica. Les exposicions, projectes editorials, presentacions que emergeixen en aquests anys miren de fer visibles aquestes dinàmiques crítiques de les obres i els comissaris. Inventaran models i formats que reforcin les formes conceptuals i crítiques de les mateixes pràctiques acostant-les a l'audiència per generar també un nou context públic per a elles. Aquesta dimensió social de l'art que comença a desenvolupar-se gradualment ve acompanyada de noves maneres de reclamar entitat pròpia. Les pràctiques conceptuals prenen consciència d'una autocrítica i el comissariat, per part seva, es reafirma sobre l'«exposició comissariada» com una manera de crear crítica. I tal com apunta Paul O'Neill:

“ «El sorgiment de la posició curatorial que va començar amb el procés de desmitificació, com una oposició a l'ordre dominant de què i qui constituïa l'obra d'art, es va convertir en una discussió sobre els valors i significats de la funció de l'exposició.»

O'Neill (2012, pàg. 27)

Durant la dècada dels seixanta i, fins i tot, anys abans, durant els cinquanta, aquestes formes artístiques i els seus acompanyaments curatorials es generaran sota lògiques fonamentalment locals, és a dir, sobre escenes localitzades, atesa la importància ja assenyalada de la rellevància de les dinàmiques contextuais implícites en tota producció artística del moment. En aquest sentit, podem parlar de figures com Lucy R. Lippard, Seth Siegelaub i Harald Szeemann (anteriorment esmentades), però també de Susana Torre, Luis Camnitzer, Liliana Porter, Germà Celant i fins i tot anteriorment Pontus Hultén; de moviments artístics que van ser reforçats a partir de dinàmiques expositives experimentals, com *fluxus*, *art povera*, postminimalisme i conceptualisme, i d'escenes pròpies als Estats Units, Llatinoamèrica, Regne Unit, Europa, etc.

Els formats d'exposició i presentació també van mutar i es van hibridar amb altres mitjans, com per exemple el llibre en el cas de «Xerox Book» (1968), de Seth Siegelaub –del qual parlarem amb més deteniment més endavant–, o l'exposició col·lectiva com una entitat oberta que dona cabuda a diversos artefactes, com és el cas de Documenta 5, «Question Reality, Pictorial Worlds Today» (1972), comissariada per Harald Szeemann, que incloïa obres al mateix temps que altres materials no artístics, com ara, pornografia, ciència-ficció, còmics, pòsters de propaganda política, anuncis, etc.

En concret, Documenta 5 generarà una gran visibilitat del format de l'«exposició comissariada» i la considera una nova entitat artística en si mateixa i, per consegüent, un objecte de crítica més al mateix nivell que ho és l'obra d'art. De fet, algunes de les reaccions crítiques sorgiran dels mateixos artistes que veuran el format expositiu comissariat com un ens aglutinador i centralitzador de les obres que, en certa manera, es podia entendre com allunyat dels interessos dels artistes. En aquest sentit, el comissariat i l'«exposició comissariada» aconseguia un estatus d'eina crítica davant la institució art, al mateix temps que, en direcció contrària, de mica en mica es consolidava com un format més del mateix sistema i que, per tant, començava a ser susceptible de ser criticat.

3. Contextos discursius i artístics sobre el defora de l'espai en blanc

3.2. Alguns exemples entre comissariat i context a partir de la dècada dels seixanta fins a la dècada dels noranta

3.2.1. Introducció

«La naturalesa de l'art conceptual consistia a qüestionar l'autoritat, a qüestionar-ho tot, especialment la naturalesa mateixa de l'art i el context dins del qual es produïa, es mostrava i es distribuïa.»

Lippard (2009, pàg. 34)

En la dècada dels seixanta, en ple desenvolupament del conceptualisme, sorgiran una sèrie de pràctiques expositives fora del context institucional i galerístic dominant implicades directament amb l'evolució de la producció artística que s'estava donant en aquest moment. Nombrosos autors coincideixen a situar l'arrencada de la pràctica curatorial tal com la reconeixem avui dia a la fi de la dècada dels seixanta, una pràctica que sorgeix completament connectada amb la producció artística del moment i que es dirigeix justament a crear nous contextos de producció, exhibició i distribució per a les seves noves formes desmaterialitzades. Aquestes produccions i els gestos curatorials que les acompanyen comparteixen un mateix desig per desmitificar no només els contextos institucionals on s'exhibeix art, sinó també les maneres mitjançant les quals l'art es presenta davant el públic. Seth Siegelaub introdueix l'acció de desmitificar com «una presa de consciència sobre el que s'estava fent i que, per tant, formava part del procés expositiu» (Siegelaub, 2008, pàg. 130). D'igual manera, la crítica i comissària americana Lucy R. Lippard apel·la a la capacitat crítica del conceptualisme com el seu veritable llegat, una crítica que, en la seva opinió, tindrà lloc dins de l'art mateix i que es materialitzarà a partir de la forma abans que dels continguts (Lippard, 2009, pàg. 35), en definitiva, maneres de fer i mostrar que es van sotmetre a un procés de desmaterialització i van donar lloc a una obertura utòpica enfront de les dinàmiques existents del sistema de l'art.

Aquest període serà molt ric en l'àmbit experimental, tant per als artistes com per a les figures del comissariat emergents, i també ho serà a escala contextual, ja que es reivindicaran, en primer lloc, les condicions espaciotemporals de l'emplaçament on té lloc l'exposició i, en última instància, una altra mena de localitzacions. Hi haurà una presa de consciència del lloc, un sentit «local» crític a partir del qual es desenvoluparan pràctiques tant individuals com col·lectives i que, tal com apunta Luis Camnitzer, servirà per «desbaratar i fins i tot sabotejar per complet l'ordenada classificació de l'art» fins al punt de reclamar un terme molt més precís com és el d'art *contextual* (Camnitzer, en Lippard, 2009, pàg. 44).

A continuació, es proposen alguns exemples que ens situen en l'avanç del comissariat com una pràctica específica que durant la dècada dels seixanta i els setanta creixerà pròxima a les pràctiques artístiques, cosa que crearà un espai nou per a la seva recepció pública. Els exemples que s'inclouen mostren el procés d'experimentació mitjançant el qual el comissariat es conforma amb una pràctica específica en l'art i de com aquesta pràctica es relacionarà amb la noció de context.

Malgrat que, com hem apuntat, la majoria de les accions comissarials d'aquesta dècada emergeixen fora del museu i dels espais institucionals, van tenir lloc alguns processos interessants vinculats a aquest espai institucional que val la pena destacar. Figures com Pontus Hultén en el Moderna Museet d'Estocolm; Willem Sandberg en l'Stedelijk d'Amsterdam; Robert Giron en el Palais des Beaux-Arts de Brussel·les; Knud Jensen en el Museu d'Art Modern de Louisiana, a Dinamarca, juntament amb Alfred Barr en el MoMA de Nova York, durant la dècada dels cinquanta i seixanta van fer avançar el comissariat dins del context museístic i van reconnectar el museu amb els desitjos d'avantguarda per transformar-lo en contextos dinàmics de trobada on allò interdisciplinari ofería un encreuament d'experiències per a una generació que sortia d'un llarg període de recessió, de postguerra i es precipitava cap a l'alliberament sexual i la contracultura.

3. Contextos discursius i artístics sobre el defora de l'espai en blanc

3.2. Alguns exemples entre comissariat i context a partir de la dècada dels seixanta fins a la dècada dels noranta

3.2.2. «She-A Cathedral» (1966) i «Model per a una societat qualitativa» (1968)

Dins d'aquesta línia cal destacar l'exposició de «She-A Cathedral», produïda el 1966 pel Moderna Museet com una instal·lació interactiva ideada de manera col·lectiva per diversos artistes: Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Per Olof Ultvedt i el mateix director Pontus Hultén. L'obra, de grans dimensions, prenia la forma d'una dona embarassada, *Nana*, estirada, dins de la qual s'hi albergaven diverses instal·lacions. Els visitants entraven a través del seu sexe i, una vegada dins, es trobaven amb una barra de bar on se servia llet en el pit dret, un planetari que mostrava la Via Làctia en el pit esquerre, un ninot mecànic que mirava la televisió en el seu cor, una sala de cinema que mostrava pel·lícules de Greta Garbo en un dels braços i una galeria d'art amb obres falses de Paul Klee, Jean Dubuffet i Jean Fautrier en una de les cames, entre moltes altres sorpreses. Aquest projecte explorava, des de la perspectiva feminista de l'obra de Niki de Saint Phalle, la potencialitat performativa del format de l'exposició i convidava els visitants a interactuar amb la instal·lació i desafiar els usos i maneres d'habitar el museu.



«She-A Cathedral», Moderna Museet (1966)

Font: https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2015/12/historia_hon_1966_modernamuseet-980x666.jpg.

Una altra obra que explora la interacció de l'espectador sobre l'obra i dins del context institucional del museu té lloc també en el Moderna Museet i, una vegada més, sota la direcció d'Hultén. A partir d'una proposta de l'artista danès Palle Nielsen, es construeix un parc infantil dins del museu.



«El model», Palle Nielsen, Moderna Museet, Estocolm (1968)

Font: <http://www.asociacionludantia.org/web/wp-content/uploads/2019/03/palle-nielsen-the-model-adventure-playground-moderna-museetmoderna-museet-estocolmo-19681.jpg>.

La instal·lació «El model. Model per a una societat qualitativa» es va dur a terme el 1968. L'artista va assumir la responsabilitat del cost i organització de la instal·lació i va oferir accés lliure a tots els nens d'Estocolm. Era una arquitectura revestida d'escuma que contenia tota mena de jocs, eines, pintures i disfresses; els nens també podien fer servir el tocadiscs per posar música a tot volum. També hi havia una piscina de goma-escuma, gronxadors, cordes, jocs d'aigua, màscares de les figures polítiques referents de l'ordre geopolític de l'època (Charles de Gaulle, Mao Zedong, Fidel Castro, etc.) i disfresses cedides pel Teatre Real.

Encara que aquest experiment va durar tan sols tres setmanes, va aconseguir més de 33.000 visitants, dels quals 20.000 van ser nens. En realitat, «El model» per al Moderna Museet només era una exposició per a aquells que observaven des de fora. Els nens simplement concentraven la seva il·lusió a jugar entre ells. Així, aquest espai lúdic va suposar un exemple de llibertat a la creativitat del nen amb la intenció de fer-lo particip actiu en l'experimentació utòpica per a una possible nova societat (Vergara, 2005). L'exposició formava part d'un conjunt d'intervencions que l'artista va denominar *acció-diàleg*, realitzades majoritàriament al voltant de la ciutat i que conclouien amb una última acció sobre el museu. En definitiva, «El model» de Nielsen posava a prova el museu com un lloc des d'on exercitar la cultura com una realitat comuna. Aquesta iniciativa és pròpia del seu temps, és a dir, d'un moment en què la contracultura guanyava més presència en la societat i mostrava el seu descontentament davant la guerra de Vietnam i els poders hegemònics de sempre, que ara mutaven en noves formes liberals per adaptar-se al nou capitalisme en potència. En relació amb Nielsen, aquesta obra sorgeix d'un desig revolucionari, en termes emancipatoris, vinculats a l'educació infantil, és a dir, l'educació com la possibilitat de construir una nova societat. En realitat, la intervenció del museu formava part d'una operació més àmplia, que l'artista va denominar *acció-diàleg* i que incloïa una sèrie d'accions realitzades majoritàriament al voltant de la ciutat d'Estocolm. L'artista proposava les seves accions com una alternativa a una altra mena de protestes socials (Vergara, 2005).

Resulta rellevant tenir en compte que aquestes intervencions del Moderna Museet es materialitzen sota el format de la instal·lació, és a dir, funcionen com a intervencions artístiques, però la veritat és que els podem atribuir una dimensió curatorial, ja que sorgeixen d'un diàleg estret amb el context institucional sobre el qual s'inscriuen i amb la direcció del museu. En aquest sentit, aquestes intervencions s'articulen entorn d'una intenció curatorial.

3. Contextos discursius i artístics sobre el defora de l'espai en blanc

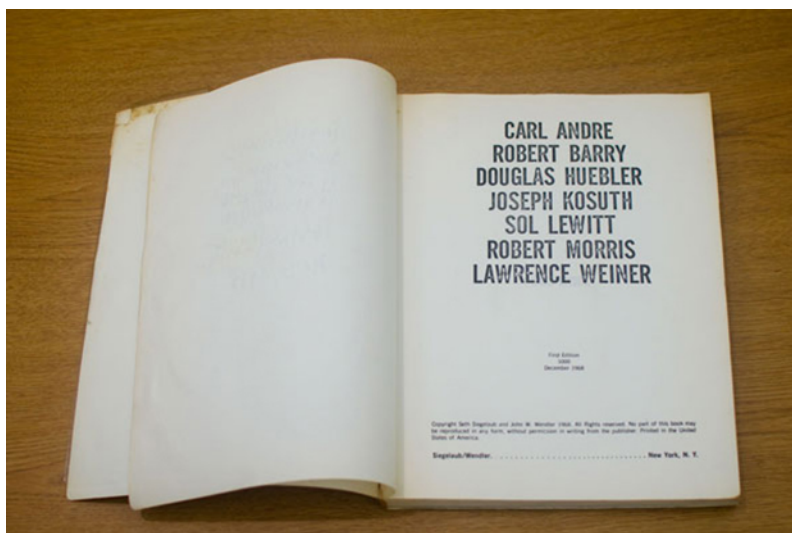
3.2. Alguns exemples entre comissariat i context a partir de la dècada dels seixanta fins a la dècada dels noranta

3.2.3. «Xerox Book» (1968) i «January 5-31, 1969»

Tal com s'ha esmentat prèviament, alguns dels exemples curatorials més representatius d'aquest període, sobretot pel seu caràcter experimental i de ruptura amb les regles del joc institucional imperant, provenen de figures com Seth Siegelau i Lucy R. Lippard, als Estats Units, i experiències a Nova York, com Printed Matter, o «Tucumán crema» a Tucumán, l'Argentina, i artistes i autors compromesos amb contextos diversos a Llatinoamèrica, com Susana Torres, Liliana Porter i Luis Camnitzer. En el cas de Seth Siegelau i Lucy R. Lippard, les seves iniciatives miraven d'allunyar-se de les dinàmiques elitistes imposades per la generació anterior i, per això, es distanciaven del context museístic, i fins i tot del sector privat, de les galeries per obrir nous espais de possibilitats per a la producció artística. En paraules de Lippard:

«L'art s'estava tornant tan preciosista, tan elitista durant aquest període greenberia [...] i tan car; aquesta va ser una manera d'allunyar-se d'això i mirar de fer un art que atragués moltes persones diferents.»

Lippard (2008, pàg. 219)



«Xerox Book», Seth Siegelau (1969)

Font:

<https://archives.sva.edu/uploads/post/cb9b46ce9bfcf03c1b90a51f4a7bf781.jpg>.

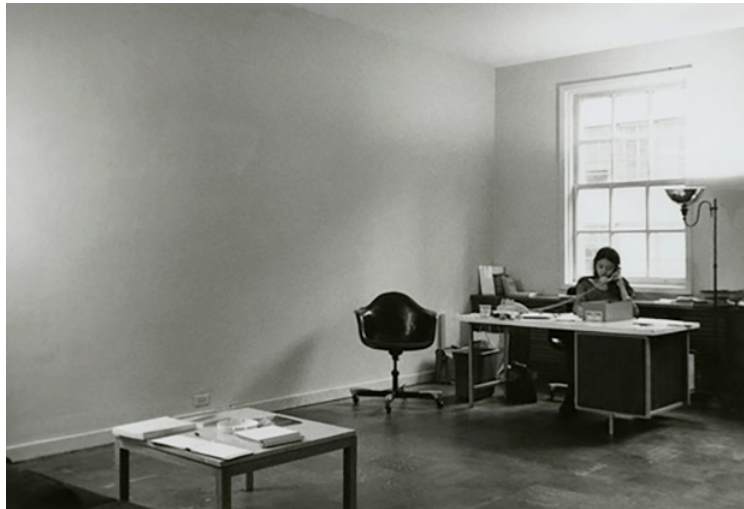
Des d'aquesta lògica de ruptura amb les estructures artístiques heretades, sorgeixen iniciatives curatorials d'una radicalitat formal exquisida, com és «Xerox Book», el 1968, de Siegelau, una exposició col·lectiva que prenia el format llibre com a lloc d'emplaçament. Aquesta proposta sorgia d'una col·laboració amb artistes conceptuals pròxims a Siegelau i amb qui va treballar en diverses ocasions, com ara Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner, Douglas Huebler i Joseph Kosuth, entre altres. Sobre «Xerox Book», Siegelau explica el següent:

«Aquest projecte va evolucionar de la mateixa manera que la majoria dels meus projectes, en col·laboració amb artistes amb qui treballava. Ens assèiem a discutir les diferents formes i possibilitats de mostrar art, diferents contextos i entorns en què es podria mostrar art, interiors, exteriors, llibres, etc.»

Siegelau (2008, pàg. 121)

«Xerox Book» estableix les bases del que avui dia s'identifica com a comissariat, ja que el projecte funciona com una proposta expositiva per encàrrec configurada mitjançant un diàleg obert amb els artistes. En aquest sentit, Siegelau per primera vegada proposa treballar a partir d'una sèrie de requisits relacionats amb el contenidor, o context, que havia d'albergar l'exposició, en aquest cas, un llibre dissenyat a partir d'un paper de qualitat i dimensions estàndard i amb un nombre de pàgines determinat *a priori*. Aquest projecte partia d'un intent per estandarditzar de manera conscient les condicions de producció subjacents al procés

d'exhibició, i per a això proposava el llibre com un espai sobre el qual intervenir com si fos una exposició. En aquest sentit, el llibre s'articulava a partir de l'estandardització de les condicions d'exhibició com si fos una sala buida, un espai en blanc, cosa que provocava que les diferències resultants en el treball de cada artista destaquessin precisament per la intervenció sobre les condicions donades.



«January 5-31», vista de l'exposició comissariada per Seth Siegelaub (1969)

Font: http://1.bp.blogspot.com/-gsjskxsozy8/uraweeet0nbi/aaaaaaaande/_smgs-nrc1g/s640/tumblr_mh8uaaogue1qzu8jyo1_500.jpg.

Després d'acabar «Xerox Book», el 1969, Seth Siegelaub va organitzar una exposició col·lectiva titulada «January 5-31, 1969», que incloïa noves obres d'artistes com Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner i Adrian Piper. Aquesta exposició sorgia a partir de la dinàmica de «Xerox Book», ja que funcionava com la seva primera exposició col·lectiva comissariada en un espai al marge de les institucions a partir del qual el catàleg es convertia en la proposta principal.

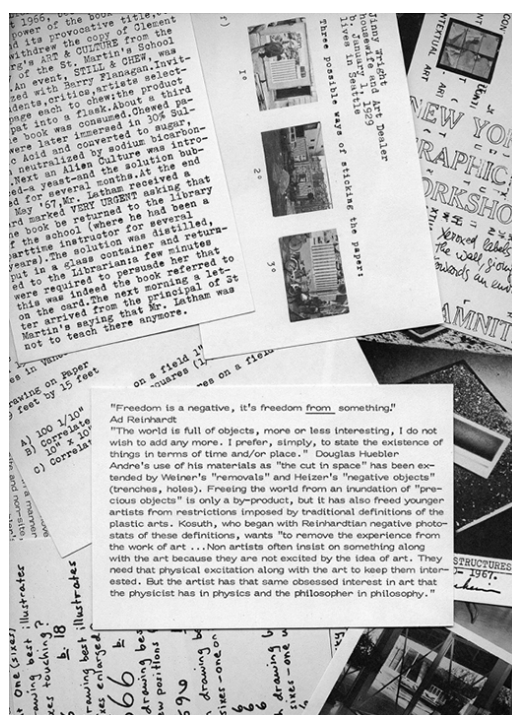
L'exposició «January 5-31, 1969» es va concebre com una crítica directa a les institucions artístiques tradicionals, va durar tan sols un mes i es va presentar en un parell d'habitacions buides d'un bloc d'oficines de Manhattan. Les obres es van mostrar en una de les habitacions i el catàleg, en l'altra. Durant els dies d'obertura de l'exposició, Adrian Piper feia de recepcionista. Aquesta exposició continua amb els interessos de Siegelaub per explorar noves formes curatorials conceptuals i també de publicar i editar llibres, en aquest cas, el catàleg de l'exposició com un suport expositiu autònom de la mateixa importància que l'exposició.

3. Contextos discursius i artístics sobre el defora de l'espai en blanc

3.2. Alguns exemples entre comissariat i context a partir de la dècada dels seixanta fins a la dècada dels noranta

3.2.4. «557.087» i «995.000» (1969 i 1970)

La figura de Lucy R. Lippard prové d'una altra esfera, la de l'escriptura, en concret, la crítica d'art, però de manera molt primerenca començarà a comissariar projectes ja que està molt pròxima a figures com Siegelau, artistes com Sol LeWitt i experiències com Printed Matter, que ella mateixa iniciarà juntament amb aquest artista o l'Art Workers' Coalition (AWC), fundada entorn del tema dels drets dels artistes i que va desenvolupar diverses accions contra la guerra de Vietnam. En aquest sentit, el seu interès pel curatorial sorgeix de l'escriptura o de «la possibilitat d'escriure sobre art», tal com ella mateixa l'expressa (Lippard, 2008, pàg. 202), i també del seu interès pels artistes i les seves maneres de fer art, és a dir, no tant per la història de l'art ni pels museus. De fet, en els seus inicis, Lippard treballarà com a investigadora independent per a comissaris del MoMA com una manera de guanyar-se la vida, però molts dels seus projectes els produirà fora del museu en diversos contextos no convencionals, com ara aparadors, carrers, sindicats, manifestacions, una antiga presó, biblioteques, centres comunitaris i escoles seguint el precepte *do it yourself*, propi de les formes artístiques emergents del moment. El conceptualisme i, una mica més tard, el **feminisme** (*) (a partir de 1969) seran els seus dos ancoratges per desenvolupar una pràctica curatorial pròpia que s'inventarà les maneres d'operar segons avancen els seus interessos artístics i la seva consciència política. De fet, una visita a l'Argentina i la trobada amb el grup d'avantguarda de Rosario enmig de la seva campanya «Tucumán crema» (*) va impactar de manera significativa en Lippard. Aquesta visita a l'Argentina tindrà lloc el 1968 durant la dictadura militar del general Onganía i després de dos anys del cop d'estat de 1966. Sol LeWitt havia visitat l'Argentina un any abans, el 1967, i la connexió amb el país es donava per mitjà de l'amistat de tots dos amb Susana Torres (arquitecta argentina i pròxima a artistes com Eduardo Costa, César Paternosto i Fernando Maza, entre altres).



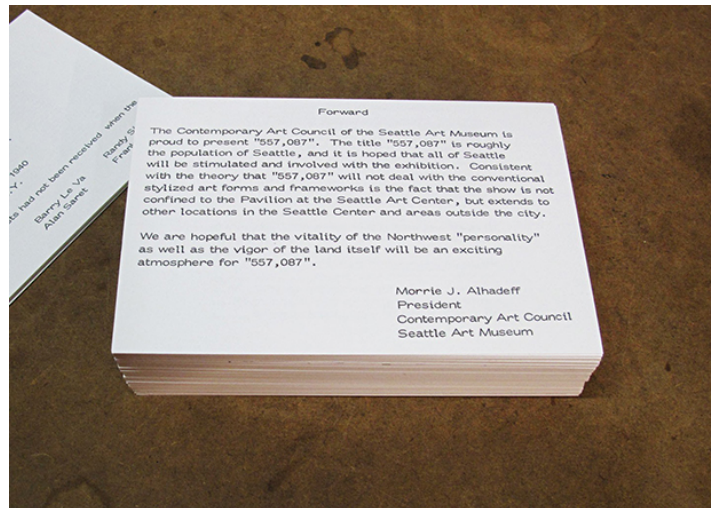
Targetes de Lucy R. Lippard

Font: <https://flaix-art.com/wp-content/uploads/2015/10/g-720x995@2x.jpg>.

De mica en mica, la seva escriptura i els seus projectes de comissariat s'aniran fusionant i seguint la manera de Siegelau. Les publicacions de les exposicions comissariades per Lippard seran extensions expositives de les mateixes i s'hi inclouran instruccions o informació conceptual provinents de les obres, cosa que ajudarà a activar-les.

En aquest sentit, destaquen dos projectes, «557.087» i «995.000». Els números dels títols de totes dues exposicions es corresponen amb el nombre d'habitants de les ciutats de Seattle i Vancouver el 1969 i 1970, quan van tenir lloc tots dos projectes. Totes dues exposicions estaven relacionades. En realitat, funcionaven com un mateix projecte itinerant que tenia lloc en dues institucions: l'Art Museum Pavilion de Seattle, el 1969, i la Galeria d'Art de Vancouver, el 1970. Els projectes també s'estenien per altres emplaçaments de les ciutats i en l'espai públic, al mateix temps, s'inclouia una sala de lectura com a part de les exposicions, les quals miraven d'explorar tot allò que quedés fora del marc, és a dir, el museu, per això la meitat de l'exposició es donava fora del museu, «en un radi de 50 milles al voltant de la ciutat, tot i que es van proporcionar mapes en el museu» (Lippard, 2009). El resultat va ser una experiència fragmentada que cada visitant vivia de manera diferent. En aquest sentit, els límits entre el museu i la ciutat s'esborraven i el catàleg que prenia la forma d'un conjunt de cartes, a manera de targetes postals, introduïa la lògica de

l'arbitrarietat com el mètode conceptual a partir del qual s'articulaven les exposicions. Totes dues iniciatives posseïen un precedent que marcava les regles de l'arbitrari com a mètode. L'exposició «Number 7», la primera que va titular amb un número inicia el que es podria entendre després com una sèrie d'exposicions. «Number 7» va tenir lloc a la Galeria Paula Cooper, de Nova York (Lippard, 2008, pàgs. 209-210). En aquesta primera ocasió, només es va editar una targeta on apareixien els noms dels i les artistes, 39 en total, dels quals solament cinc eren dones: Christine Kozlov, Rosemarie Castoro, Hanne Darboven, Adrian Piper i Ingrid Baxter). La galeria disposava de tres sales, i en una s'hi presentava un conjunt d'obres, tot i que l'habitació semblava pràcticament buida, ja que es mostraven obres conceptuais en certa manera gairebé invisibles, com un dels primers dibuixos sobre paret de LeWitt, *Air Currents*, de Hans Haacke (un ventilador discret en una de les cantonades); una marca a la paret de Lawrence Weiner resultant d'un tret de rifle d'aire comprimit; obres invisibles de Robert Barry, Steve Kaltenbach i Ian Wilson, etc. La sala central presentava dues parets buides pintades de blau per Robert Huot, i la sala més petita estava plena de peces conceptuais, llibres, fotos, fotocòpies, textos, etc. (Lippard, 2009). En el cas de «557.087» i «995.000», es va publicar un catàleg que explorava una vegada més el format aleatori i fragmentari de les cartes, quaranta-dues en total, en què s'incloïa un text introductori de la comissària i les instruccions i descripció de les obres dels artistes.



«557.087», Lucy R. Lippard (1969-1970)

Font: http://www.mottodistribution.com/site/wp-content/uploads/2013/01/4492040_lucy_lippard_1969-74_fillip_editions_motto_003.jpg.

L'estratègia darrere de les exposicions de números de Lippard va ser «d'acumulació exagerada, el resultat d'una estètica antiexclusiva, políticament intencional, que també era un valor central de l'art feminista» (Lippard, 2009). La seva última exposició de la sèrie «c. 7.500», el 1973, encara directament l'assumpció generalista que es començava a respirar conforme no hi havia dones fent art conceptual. Aquest prejudici contrastava amb la presa de consciència que estava creixent a Nova York, entre 1968 i 1970, mitjançant la Guerrilla Art Action Group i l'Ad hoc Women Artists Committee i les seves accions i protestes en contra de l'escassa presència de dones artistes i dones «no blanques» en les exposicions dels museus, experiències en què Lippard va prendre part. A «c. 7.500», l'exposició i catàleg va recalar en set llocs diferents i va acabar a la ciutat de Londres i, al contrari que les exposicions anteriors en què la presència d'obres fetes per dones artistes era menor a la de les fetes per homes, en aquest cas, passava al revés. Com a resultat, la majoria de les obres oferien noves temàtiques que posaven èmfasis en el cos, la biografia, la transformació i la percepció de gènere (Lippard, 2009).

Com s'ha esmentat prèviament, durant el viatge de Lippard a l'Argentina amb el crític Jean Clay, van mantenir una trobada amb alguns membres del grup de Rosario que estaven treballant a Tucumán amb col·lectius militants revolucionaris durant una gran vaga (Lippard, 2008, pàg. 215).

3. Contextos discursius i artístics sobre el defora de l'espai en blanc

3.2. Alguns exemples entre comissariat i context a partir de la dècada dels seixanta fins a la dècada dels noranta

3.2.5. «Tucumán arde» (1968)

A l'Amèrica Llatina, la noció de desmaterialització com una estratègia artística circulava com a suggeriment des de 1966, quan Oscar Masotta introduïa el terme en diversos textos i articles, com en el seu llibre *Consciencia y estructura*, en què incloïa una cita al Lissitzky de *The Future of the Book*, en què ja s'emprava el terme. Luis Camnitzer emprà aquestes referències a *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* per sostenir el fet que qüestions i estratègies conceptuals també havien sorgit de manera espontània a l'Amèrica Llatina, però amb un fort ancoratge contextual que volia situar les pràctiques artístiques en el paisatge de crisi social i política que molts països vivien en aquell moment. En aquest context d'experimentació artística sorgeix l'*antihappening*, d'Eduardo Costa, Raúl Escari i Roberto Jacoby, el 1967, a Buenos Aires, una acció en què Masotta també està implicat. De fet, les accions que s'explicaven en els mitjans de comunicació no haurien tingut lloc en realitat, sinó que només cobraven vida amb les ressenyes i articles que se'n publicaven als diaris. En aquest sentit, la informació sobre la peça es va convertir en la peça mateixa; a més, cridava l'atenció sobre l'element que s'introdueix per mitjà de la *performance*: el relat (Camnitzer, 2007, pàg. 31). En la mateixa línia, però amb una presa de consciència política més evident, el mateix any també s'organitza una acció protesta contra la Tercera Biennal d'Art Americà a la ciutat de Còrdova, en el context de la dictadura militar. En aquesta ocasió, els artistes van convidar el públic a presenciar una acció que prenia el títol de la frase de Gandhi: «En el món hi ha lloc per a tothom» (Camnitzer, 2007). Amb el públic reunit a la galeria i esperant que comencés alguna cosa, els artistes van tancar la porta des de fora, i els visitants es van quedar atrapats a dins. L'espai es va reobrir una hora més tard amb l'organització d'una manifestació contra l'assassinat policial recent d'un líder estudiantil. Un any més tard, Graciela Carnevale, membre del grup de Rosario, elaborarà una peça relacionada que titula «El tancament». El públic serà tancat sense previ avís una vegada dins l'espai d'una galeria, cosa que generarà tal escàndol que la policia prohibirà qualsevol exposició addicional en aquest lloc (Camnitzer, 2007).



Fotografia de «Tucumán arde» a la seu de la CGT dels Argentins Regional de Rosario (1968)

Font:

http://archivosenuso.org/sites/default/files/carnevale/tucuman_ar_de_058/tucuman_arde_058_0.jpg.

La presa de consciència política en el context artístic a l'Argentina avança a mesura que els abusos del poder dictatorial es tornen cada vegada més opressors, les formes artístiques desmaterialitzades també respondran a aquests abusos dissolent, tal com expressa Ana Longoni, «les fronteres de l'art i alhora l'ocupació conscient dels recursos artístics per buscar una eficàcia política més gran» (Longoni, 2009, pàg. 154). L'esdeveniment expositiu «Tucumán arde» mostra aquesta dissolució entre acció militant i art d'acció. La iniciativa la van dur a terme el grup de Rosario i el de Buenos Aires, entre els quals hi havia artistes destacats com la ja esmentada Graciela Carnevale, León Ferrari, Roberto Jacoby i Norberto Puzzolo, que faran que l'esdeveniment passi simultàniament en diverses ciutats argentines l'agost de 1968.

Durant el 1968, a l'Argentina se succeiran una sèrie d'accions de rebel·lió per part dels artistes contra el govern i davant la crisi que sorgeix a causa de la limitació de la llibertat d'expressió. Tucumán, una de les províncies més empobrides del país, al mateix temps que una de les regions productores de sucre més importants, serà el lloc on la consciència popular revolucionària es farà més forta a causa de la crisi, tant econòmica com social, que es viu a la zona a causa d'una experiència pilot de desmantellament de la indústria local que el govern va promoure arran d'un pla que es pretenia estendre a escala nacional per veure la reacció de la població. Per això, el govern publicitarà un pla d'industrialització fals i promourà la idea de convertir Tucumán en el «jardí de la República». Els artistes de Rosario i Buenos Aires uniran forces amb aquestes veus dissidents populars i a l'agost organitzaran El

Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia amb la intenció de fer pública una forma d'art totalment nova: ètica, estètica i ideològica. Es van acordar diversos punts que responien a la crisi social del moment i als abusos de poder del govern dictatorial:

«(1) el desenvolupament de l'art no podia consistir en la creació aïllada d'un moviment d'avantguarda, (2) l'art no es podia mostrar en galeries o museus, (3) no s'havia de dirigir exclusivament a un públic d'elit i (4) havia de desafiar la societat per aconseguir resultats semblants a les accions polítiques, però d'una manera duradora i a un nivell cultural més profund».

Camnitzer (2007, pàg. 64)

Finalment, l'exposició tindrà lloc en diversos edificis de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos a les ciutats de Rosario, Santa Fe i Buenos Aires sota el títol «Tucumán arde: el jardín de la miseria».

El grup va comptar amb l'ajuda de sociòlegs, economistes, periodistes i fotògrafs per configurar una operació de contrainformació per confrontar la falsa publicitat que el govern difonia sobre Tucumán, ja que ocultaven les dades del desastre econòmic i social. El projecte es va publicitar per mitjà de mitjans legals i il·legals, es van emprar estratègies artístiques per evitar la censura, anuncis en diaris, cartells en l'espai públic, passis de diapositives projectades en sales de cinema on només es podia llegir la paraula *Tucumán*. Més tard, accions subversives afegien la paraula *crema* amb grafit sobre els cartells en l'espai públic. A Rosario, l'exposició es va desplegar sobre quatre plantes de l'edifici i va comptar amb unes quaranta participacions, de les quals només trenta apareixien en el fullet de l'exposició. Entre les contribucions, s'hi incloïen entrevistes sobre les condicions de vida a la província, fotografies murals, documents que mostraven l'acumulació de riquesa per part de les famílies més riques. L'exposició feia ús del format *happening* per denunciar aquestes condicions opressores. En entrar, el públic trepitjava els noms dels propietaris de les plantacions de sucre, se servia cafè conreat a la regió, però sense sucre, i les habitacions s'enfosquien cada deu minuts per representar la freqüència de la mortalitat infantil a Tucumán. Tots aquests fets s'explicaven alhora per mitjà d'altaveus, i un manifest distribuït en la inauguració sol·licitava la posada en marxa d'un art revolucionari (Camnitzer, 2007, pàg. 65-66). Finalment, l'exposició a Rosario va aconseguir durar oberta tan sols dues setmanes, i a Buenos Aires únicament dos dies, a causa de la censura.

Aquest esdeveniment expositiu de creació col·lectiva i militant va deixar rere seu un gust contradictori. En definitiva, es tractava d'un model nou d'acció polític-artística, però que no va ser capaç de generar una continuïtat. Després d'aquesta experiència, la repressió militar es va empitjorar i molts dels artistes implicats van deixar de fer art durant diversos anys per dedicar-se a la militància o la guerrilla (Camnitzer, 2007, pàg. 67).

3. Contextos discursius i artístics sobre el defora de l'espai en blanc

3.2. Alguns exemples entre comissariat i context a partir de la dècada dels seixanta fins a la dècada dels noranta

3.2.6. «When Attitudes Become Form» (1969) i «Monte Verità: els sins de la veritat» (1978)

Una figura del comissariat ineludible d'aquest període és, sens dubte, Harald Szeemann, que farà avançar la pràctica tant des de l'àmbit institucional com des d'altres contextos independents. Szeemann també afermarà la posició del comissari com un emplaçament artístic més des d'on configurar una mediació experimental dels llenguatges artístics emergents; alhora, atorgarà autoria a aquesta posició. Després del seu pas pel Kunsthalle de Berna, on va produir nombroses exposicions individuals i també exposicions col·lectives de referència com ara «12 Environments» (1968) o «When Attitudes Become Form» (1969), començarà a produir projectes curatorials de manera independent. Aquest canvi serà provocat per les crítiques abocades davant el seu programa en el Kunsthalle, cosa que el portarà a renunciar al seu càrrec. A partir d'aquest moment, funda una nova estructura des d'on produir les seves exposicions, que finalment va anomenar Agency for Spiritual Guest Work ('agència per al treball migrant espiritual'), com una declaració política en referència als treballadors migrants turcs, italians i espanyols a Suïssa, als qui s'anomenava *guest workers*. Szeemann produirà Documenta V el 1972 a partir d'aquesta entitat i transformarà l'exposició en alguna cosa més que una mostra, en el que ell mateix va denominar «un esdeveniment de cent dies», enfront del museu dels cent dies que Arnold Bode va proposar en les tres primeres edicions. En aquesta ocasió, en la Documenta de Szeemann, obres de formats «estàtics» convivia amb altres formats artístics basats en el temps, com la *performance*, el *happening*, intervencions sonores, etc.



Vista de l'exposició «Grandfather: A Pioneer Like Us», comissariada per Harald Szeemann, en Galerie Toni Gerber, Berna, del 16 de febrer al 20 d'abril (1974). Cortesia: Getty Research Archive, Los Angeles .

Font: <https://artishockrevista.com/wp-content/uploads/2018/02/szeemann-1.jpg>.

Després de Documenta V, Szeemann posarà en marxa altres projectes curatorials de caràcter experimental, com el «Museu de les Obsessions», un museu imaginari des d'on projectarà exposicions dedicades a revisar experiències utòpiques transcorregudes durant la modernitat i a partir de figures en certa manera marginades per la història de l'art. En relació amb aquest interès, sorgeixen projectes com «Grandfather: A Pioneer Like Us» (1974), una petita exposició organitzada en un apartament on es mostraven algunes pertinències de l'avi de Szeemann, que havia estat perruquer i artista (Obrist, 1992); «The Bachelor Machines» (1975), que explorava l'estètica de la màquina inspirada principalment pel «Large Glass», de Duchamp; o «Monte Verità: els cims de la veritat» (1978), instal·lada en un dels edificis pertanyents a la comuna assentada a Ascona de començaments del segle xx. Ascona es va convertir per a Szeemann en un «cas d'estudi» (Obrist, 1993) per analitzar com un lloc mític per a la història més avantguardista de l'art es pot destruir en voler-lo convertir en una destinació turística. Un dels interessos que hi havia darrere del projecte era que mirava de protegir l'arquitectura romanent de Monte Verità. El projecte va implicar uns tres-cents participants que contribuïen a reflexionar sobre diverses formes i ideologies utòpiques, com l'anarquisme, la teosofia, el vegetarianisme, etc. El projecte intentava revisar algunes de les formulacions i experiències d'avantguarda més radicals dutes a terme a Europa des d'un eix poc explorat: el trànsit del nord cap al sud, en què artistes, arquitectes i visionaris proposaven realitzar les seves propostes. Ascona, prop d'Itàlia, va ser un d'aquests llocs on posar en pràctica algunes d'aquestes visions revolucionàries. Szeemann ho expressava així:

“Em va ajudar a tornar a explicar la història d'Europa Central a través de la història de les utopies, de la història dels fracassos en lloc de la història del poder. En observar les exposicions de gran format d'Hultén en el Pompidou, em vaig adonar que sempre triava un eix de poder est-oest: París-Nova York, París-Berlín, París-Moscou. Aquesta exposició no tractava de poder sinó de canvi, amor i subversió. Era una nova manera de fer exposicions, no només documentant el món, sinó creant-ne un.»

3. Contextos discursius i artístics sobre el defora de l'espai en blanc

3.2. Alguns exemples entre comissariat i context a partir de la dècada dels seixanta fins a la dècada dels noranta

3.2.7. «Los Encuentros de Pamplona» (1972)

A l'Estat espanyol, a l'inici dels setanta, els últims anys del franquisme, destaca un esdeveniment singular, «Los Encuentros de Pamplona», del 1972, un festival organitzat pel grup d'artistes ALEA (format per Luis de Pablo i José Luis Alexanco). Aquest esdeveniment de caràcter festiu va tenir lloc entre el 26 de juny i el 3 de juliol del 1972 i es plantejava com un moment d'encreuament entre diversos formats artístics, com ara el cinema, la poesia, el teatre, la música, al mateix temps que buscaven un diàleg entre el contemporani, la tecnologia i les tradicions no occidentals o ètniques. En general, es volien potenciar aquelles tendències del moment que afavorien la hibridació entre els mitjans, formats *intermèdia*, accions i intervencions en l'espai públic (Díaz Cuyás, 2004, pàg. 52). «Los Encuentros» van ser ideats com un esdeveniment de caràcter internacional per a la ciutat, és a dir, un projecte que mirava de popularitzar les formes artístiques més noves que s'estaven donant en l'àmbit internacional i estatal i que fins ara mai havien estat presentades davant el gran públic. Aquesta iniciativa comptava amb finançament privat provinent de la família d'empresaris Huarte, que durant el període de postguerra havien exercit de mecenes donant suport al treball de diversos artistes d'avantguarda i «la seva tasca havia estat fonamental en el desenvolupament de l'arquitectura, la música, el disseny i l'art plàstic dels anys cinquanta i seixanta» (Díaz Cuyás, 2004, pàg. 40).



Arquitectura efímera de Prado Poole a «Los Encuentros de Pamplona» (1972)

Font:

https://static.arteinformatado.com/documentos/eventos/02/27496/jose_miguel_de_prada_poole_cupulas.jpg.

El programa, ideat i dissenyat íntegrament per artistes, tenia una llista d'uns 300 participants (*) tant de l'àmbit estatal com internacional. El programa també disposava d'una sèrie d'exposicions, entre les quals, la mostra d'«Art Basc Actual», que incloïa alguns dels artistes més destacats del panorama artístic del moment, com Néstor Basterrechea, Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola, Remigio Mendiburu, Isabel Baquedano. No obstant això, també va haver-hi moltes absències, alguns que es van negar a participar, com Jorge Oteiza, que va mostrar la seva oposició davant la selecció d'artistes i desacord amb la iniciativa, ja que l'artista considerava que l'esdeveniment hauria de girar entorn de l'art basc. També uns altres s'oposaven a l'esdeveniment per certa falta d'interès i rebuig davant el caràcter festiu o firal; ells venien a plantejar un ambient de normalitat en plena dictadura, com «si aquí no passés res» (Díaz Cuyás, 2004, pàg. 59), per part d'artistes com Pere Portabella, Antoni Tàpies o Joan Miró. La veritat és que, tot i que entorn dels setanta en el context espanyol es comença a desenvolupar una relativa normalització cultural, «Les Trobades de Pamplona» xocaran amb una manca clara de certa tradició de modernitat i, com explica José Díaz Cuyás, «encara que hi hagués individus informats, no hi havia un entramat social receptiu a aquesta mena de pràctiques» (Díaz Cuyás, 2004, pàg. 22). En aquest sentit, «Los Encuentros» van avançar a partir d'una successió de fracassos de diverses menes, com la ubicació errònia de la seu de l'esdeveniment, una arquitectura pneumàtica de grans dimensions dissenyada per l'arquitecte José Miguel Prada Poole, situada als afores de la ciutat –fet que en dificultava la relació amb la resta d'activitats que tenien lloc al centre de la ciutat–, vandalisme contra moltes de les obres instal·lades a l'espai públic, boicot i retirada d'obres per part d'alguns artistes bascos a causa d'una acusació de censura (Díaz Cuyás, 2004, pàg. 23), i fins i tot dos atemptats amb bomba d'ETA que, amb les seves accions, mostraven la seva oposició directa a l'esdeveniment, per considerar-lo una estratègia de normalització quan la dictadura franquista encara estava vigent. Si bé és cert que la recepció pública de l'esdeveniment va generar una infinitat de desacords artístics, socials, ideològics (el Règim s'hi oposava, però també el Partit Comunista i el seu entorn cultural, ETA, etc.), «Los Encuentros» oferien una imatge externa falsificada d'Espanya; indicaven que s'hi podia donar una manifestació d'avantguarda

sense problemes» (Díaz Cuyás, 2017, pàg. 368). No obstant això, l'esdeveniment també va possibilitar una trobada experimental real entre artistes i els corrents internacionals més nous (*fluxus*, situacionisme, cinema experimental, *performance*, accions, *happening*, dansa, música concreta i electroacústica, mescla també entre el tradicional i l'avantguarda, l'ètnic i el més avantguardista). Cal destacar així algunes intervencions del programa, la participació de John Cage en la inauguració, una exposició dedicada a obres plàstiques i sonores i sistemes de generació automàtica produïda en viu per ordinador, comissariada per Mario Barberá, i que comptava amb Alexanco, Cage i Iannis Xenakis, entre molts altres; instal·lacions en l'espai públic, com «Estructures tubulars», d'Isidoro Valcárcel Medina, una instal·lació de cent metres de longitud amb tubs de bastida groga i negra que creaven diferents ambients en al·lusió a postures corporals, com passejar, estar dempeus, assegut o estirat (Díaz Cuyás, 2017, pàg. 31); projeccions de cinema experimental, audició de cintes i projecció de diapositives en cinemes de la ciutat i un programa de visionat de pel·lícules experimentals en circuit tancat de televisió, col·loquis; i diverses intervencions en la cúpula pneumàtica com ara una instal·lació de vídeo, intervencions musicals i obres instal·latives de Vito Acconci, Christo, Walter de Maria, Joseph Kosuth, Antoni Muntadas, On Kawara, etc. El programa també va suposar un context únic a l'Estat per a la presentació de la música d'avantguarda i la trobada entre artistes internacionals i locals, com per exemple l'actuació dels germans Artze, un concert de txalaparta a l'exterior del Museu de Belles arts de Pamplona, sota la rúbrica «música primitiva basca» –que apareixia en el cartell anunciador–, la primera actuació que van realitzar única i exclusivament amb *txalaparta* i que va generar molta expectació entre els artistes i músics que hi van assistir (Hurtado Mendieta, 2017, pàg. 390-391).

3. Contextos discursius i artístics sobre el defora de l'espai en blanc

3.3. A partir de 1990. Exemples de comissariat davant els nous contextos del canvi de segle

3.3.1. Introducció

«Ser *site-specific* és decidir o recodificar les convencions acordades i exposar les seves operacions ocultes per revelar les maneres en què les institucions donen forma al significat de l'art per desafiar-ne el valor cultural i econòmic.»

Birchall (2015)

Com hem vist, a partir de la dècada dels seixanta, el comissariat es desenvoluparà com «una activitat medidora i performativa propera a les pràctiques artístiques» (O'Neill, 2012, pàg. 88) dedicada, en primer terme, a traduir i disseminar davant el públic les seves noves formes desmaterialitzades. La conseqüència d'això portarà la configuració de nous espais per a la producció, distribució i presentació artística, alhora que sorgiran iniciatives crítiques davant les dinàmiques hegemòniques institucionals, cosa que crearà espais o projectes independents, i fins i tot activitats, en el museu o les institucions artístiques que reclamaran altres maneres de treballar més compromeses amb les circumstàncies socials i polítiques del moment. A més, de mica en mica, es conformarà una posició més sòlida per a la figura del comissari, ja que se'l dotarà de més protagonisme, fet que també es tornarà contraproduent en alguns casos, perquè es criticaran aquelles tendències que acaparin massa espai i minimitzin les capacitats dels artistes.

La dècada dels noranta torna a reclamar una mirada sobre els llocs, emplaçaments i contextos sobre els quals sorgeixen i es desenvolupen les pràctiques artístiques. En aquest període, emergeixen nous models de comissariat, en diàleg estret amb els artistes, que incidiran de manera específica sobre diverses realitats socials, cosa que generarà projectes artístics per encàrrec que, moltes vegades, respondran a un marc curatorial previ. El terme *estètiques relacionals*, encunyat per Nicolas Bourriaud el 1995 (al text per al catàleg de l'exposició «Traffic», que va comissariar en el CAPC de Bordeus), aglutinarà moltes d'aquestes iniciatives, tot i que també sorgiran altres posicions artístiques i curatorials que, conscientment, es voldran distanciar del terme i per això atribuiran, a les formes artístiques que defensaven diverses contradiccions derivades, sobretot, d'una manca autocrítica sobre el rol de l'art i la seva implicació amb un model de cultura que cada vegada serà més complaent amb el sistema capitalista neoliberal dominant. La veritat és que, tal bé apunta l'artista nord-americana Martha Rosler, «en qualsevol comprensió del capitalisme de la postguerra, el paper de la cultura es torna fonamental» (Rosler, 2010). En *Culture Class: Art, Creativity, Urbanism* ('Classe Cultural: Art i Gentrificació'), Rosler ens ajuda a entendre els processos econòmics de desindustrialització que transformen l'espai urbà de moltes ciutats, primer als Estats Units, i més tard en qualsevol lloc del món on la fugida de capital i l'externalització de la indústria, secundades per les polítiques estatals, portaran amb si un declivi socioeconòmic que es farà visible en alguns veïnats dels centres de les ciutats. A partir d'aquí, es convidarà la cultura i l'art a revitalitzar aquestes àrees en un pla de reconversió urbana que alimentarà els interessos de gentrificació d'aquestes zones per part de les administracions locals en favor sempre de la classe mitjana blanca. Es convidarà l'art i els artistes a formar part d'aquesta revitalització a partir d'una promoció de la cultura com a eina clau en la regeneració i transformació d'aquestes zones deteriorades. Aquests processos, que s'inicien als anys seixanta, es faran més evidents pel seu impacte global en diverses capitals i ciutats perifèriques a la fi dels anys noranta. Per exemple, amb la inauguració del museu Guggenheim de Bilbao s'estableix un nou model de transformació econòmica que substitueix el declivi industrial per una nova economia de serveis. Aquests canvis afectaran les maneres de produir art i les maneres en què l'art es relacionarà amb l'espai públic i el context social. En aquest sentit, Claire Bishop apunta com «abans de la institucionalització de l'art participatiu, després de les Estètiques Relacionals, no hi havia un llenguatge adequat per tractar les obres d'art en l'esfera social que no fossin simplement activistes o art comunitari» (Bishop, 2012, pàg. 202).

A partir dels noranta, mentre els comissaris, les biennals i els diferents òrgans de producció artística s'embarquen en projectes socialment compromesos, s'anirà afegint valor o generant processos de gentrificació d'àrees desfavorides, com a emplaçaments mitjançant la promoció de la cultura i l'art (Birchall, 2015). No obstant això, més enllà dels paranys i reptes que sorgeixen de les fortes transformacions sociopolítiques derivades de la desindustrialització de la majoria dels països d'Occident, és important constatar també que la producció artística replantejarà un potencial crític, catalitzador de l'activisme social i de nous models d'art comunitari. En últim lloc, es proposaran noves maneres de treball compromès amb les circumstàncies econòmiques, de classe i ètnia (Decter i Draxler, 2014).

Així mateix, ja a la fi de la dècada dels vuitanta, s'obrirà un nou mercat centrat en el mitjà expositiu i en els agents actius en la seva mediació (els comissaris), cosa que generarà un impacte a escala global. Als anys noranta, aquesta tendència s'assentarà, es completarà el discurs dominant entorn de la figura del comissari o de biennial i es crearà un mercat específic per a un comissariat global nòmada i una comunitat d'espectadors que seguiran la pista de les seves produccions. Enfront d'aquestes dinàmiques pròpies de l'esfera internacional de l'art, que cada vegada es va ampliant més, sorgeixen altres maneres de producció artística que, des del context estatal, obren noves possibilitats entre la producció artística, el comissariat i el context específic espanyol.

3. Contextos discursius i artístics sobre el defora de l'espai en blanc

3.3. A partir de 1990. Exemples de comissariat davant els nous contextos del canvi de segle

3.3.2. «El somni imperatiu» (1991) i «Plus ultra» (1992)

Dos projectes de la productora independent BNV Produccions, a Sevilla, marcaran l'inici de la dècada en termes de comissariat independent a l'Estat espanyol i mostraran les contradiccions a què s'exposen a l'hora de treballar directament amb contextos públics immersos en processos de transformació complexos. És el cas dels projectes «El somni imperatiu» (1991) i «Plus ultra» (1992).



«El somni imperatiu», Krzysztof Wodiczko, projecció en l'Arc de la Victòria, pàgina del catàleg, Madrid (1991)

Font:

<https://textoserrantes.files.wordpress.com/2017/09/wodiczko.jpg?w=1094>.

BNV sorgeix a Sevilla, el 1988, poc després de l'ingrés d'Espanya a l'OTAN, és a dir, un moment en què la derrota en el referèndum del 1986, convocat pel govern socialista, i la liquidació del moviment popular autoorganitzat anti-OTAN –en què Miguel Benlloch (artista) i Joaquín Vázquez (productor), tots dos membres fundadors d'aquesta estructura, hi haurien participat activament– marcaven per a la majoria el final de la Transició espanyola. Tots dos havien format part també de diversos moviments militants articulats entorn del Moviment Comunista en sindicats, lluites veïnals o el moviment gai, i després del desencantament del referèndum comencen a treballar en la producció cultural (Vázquez, 2019). BNV sorgeix com una estructura independent de producció de projectes d'art contemporani i, en realitat, és una anomalia en el paisatge institucional artístic espanyol del moment quan s'estan creant els grans equipaments culturals: Arteleku el 1987, el Reina Sofia el 1988, l'IVAM el 1989, el Centre Andalus d'Art Contemporani el 1995, el MACBA el 1998, etc.

La seva primera producció serà «El somni imperatiu», el 1991, un projecte de la comissària independent Mar Villaespesa. Tindrà finançament privat provinent de PSV, una cooperativa d'habitatges de la UGT i la seva gestora IGS, i es presentarà a la seu del Círculo de Bellas Artes de Madrid, és a dir, un espai aliè a les estructures institucionals inaugurades feia poc. L'exposició (*) examinava la relació entre art i política mitjançant un grup d'artistes tant estatals (6) com internacionals (6) (només dues van ser dones). Les obres dels artistes participants responien a diverses qüestions de partida relacionades amb el context artístic espanyol, que es trobava davant diversos reptes després de l'aïllament de l'art espanyol durant quaranta anys de règim franquista, que el va deixar desproveït d'una genealogia crítica assimilada públicament, i ara s'endinsava en les lògiques d'una societat globalitzada i d'un context artístic internacional no desproveït de múltiples contradiccions. L'exposició volia examinar models crítics propis provinents d'algunes pràctiques artístiques contemporànies. Es va convidar els artistes a produir una obra de caràcter *site-specific* i un text per al catàleg. La majoria de les obres es van instal·lar a l'interior de l'edifici, cosa que creava un diàleg instal·latiu amb els seus espais. Nancy Spero va triar la terrassa i la figura de Minerva per introduir una perspectiva feminista davant les preguntes plantejades en l'exposició; mentre que Francesc Abad, Juan Luis Moraza, Pedro G. Romero, Terry Berkowitz, Chema Cobo, Kevin Carter i Thomas Lawson disseminaven les seves intervencions (*) en diverses estades de l'edifici. En el cas de Chris Burden, amb la seva obra *Samsó*, una biga de grans dimensions pressionava les parets del vestíbul per mitjà d'un mecanisme que s'activava amb el pas del públic. L'autor calculava que en arribar al mig milió de visitants l'edifici s'esfondraria (*). A causa de les pressions, finalment el mecanisme de l'obra es va desactivar. Mentre Rogelio López Cuenca, Krzysztof Wodiczko i Francesc Torres expandien les seves intervencions en l'espai urbà, en el cas de López Cuenca, una sèrie de cartells amb imatges

d'estampes populars i del context social del moment contrastaven amb els logotips dels grans esdeveniments culturals, com Madrid Cultural, els Jocs Olímpics de Barcelona i l'Exposició Universal de Sevilla, cosa que amplificava una crítica sobre els plans de futur en cultura enfront de l'existència social del present.

Krzysztof Wodiczko projectava una obra crítica amb la recent invasió estatunidenca de l'Iraq sobre l'Arc de la Victòria, de Madrid, un monument construït entre 1950 i 1956 que commemora la victòria dels militars contra la República a la Guerra Civil en la batalla de la Ciutat Universitària. Finalment, Francesc Torres llançava trenta-cinc preguntes per mitjà de la ràdio, la premsa i la televisió, les respostes de les qual es van recollir i publicar en el diari *El Sol*, que es va editar entre 1990 i 1992, que es va inspirar en *El Sol* de 1917 a 1939 –d'ideologia liberal– i que es va deixar d'editar al final de la Guerra Civil.

El segon projecte de BNV, «Plus ultra », el desenvoluparan en el marc de l'Exposició Universal de Sevilla de 1992, convidats pel Pavelló d'Andalusia de l'Expo 92. El grup va acceptar la invitació sota dues condicions: abordar l'encàrrec amb la intenció de generar una reflexió crítica davant el marc, i desenvolupar-lo fora de l'illa de La Cartuja, on es commemorava el descobriment d'Amèrica com a part del programa de l'esdeveniment (Vázquez, 2019).

La proposta finalment es va materialitzar en una sèrie d'intervencions en vuit espais, la majoria relacionats d'una manera històrica o crítica amb la conquesta colonial, i en dues exposicions col·lectives internacionals: «Terra de Ningú», que qüestionava críticament l'«europeu» com a concepte, comissariada amb José Lebrero Stals; i «Amèriques», que qüestionava no només els límits geogràfics del continent americà, sinó els límits del coneixement existent amb Berta Sichel. A més, el programa incloïa l'exposició «L'artista i la ciutat», comissariada per Mar Villaespesa. Les intervencions creaven en diversos emplaçaments a la ciutat un itinerari al marge de l'exposició universal des de la idea del perifèric i el límit, i miraven de buscar una ruptura dels límits culturals i econòmics establerts. Les intervencions es van desenvolupar amb Francesc Torres, Soledad Sevilla, el col·lectiu Agustín Parejo School, Adrian Piper, Alfredo Jaar, Dennis Adams, James Lee Byars i el col·lectiu Agència de Viatges, i també hi van incloure un programa de tallers d'artistes.

És important destacar que BNV va acceptar l'encàrrec de treballar en un marc contextual tan problemàtic com va ser l'Exposició Universal de Sevilla, sota la convicció de generar una crítica des de dins del marc institucional, el Pavelló d'Andalusia i els mateixos aparells de l'exposició universal. En definitiva, creien possible confrontar des del treball artístic la tònica colonialista que traspuava les moltes commemoracions que l'organització reivindicava. No obstant això, en aquest intent, el projecte va quedar fora d'altres narratives crítiques que emergien del context de la ciutat, de col·lectius i moviments que s'oposaven directament a l'interès especulador sobre l'emplaçament de l'esdeveniment expositiu i que va acabar amb enfrontaments violents entre els grups i la policia durant el període d'inauguració.

Amb la perspectiva del pas del temps, BNV reclama des del present la importància no només de contrarestar les ideologies hegemòniques del poder des de la confrontació per part de la cultura i l'art mitjançant la producció de continguts polític-crítics, sinó també des de la forma, és a dir, reclamant les estructures institucionals que canvien les maneres de fer programes, actuen d'una manera política coherent i abandonin tot interès utilitarista de la cultura al servei de l'avanç neoliberal capitalista (Vázquez, 2019).

3. Contextos discursius i artístics sobre el defora de l'espai en blanc

3.3. A partir de 1990. Exemples de comissariat davant els nous contextos del canvi de segle

3.3.3. «Intervencions urbanes» (1994) i «Collisions» (1995)

Durant els anys noranta, emergeixen nous emplaçaments per a l'art des de la perifèria. Contextos locals amb les seves casuístiques culturals, socials, polítiques proposen les seves pròpies dinàmiques artístiques enfront de les dels grans centres neuràlgics de l'art internacional. En aquest sentit, el context artístic del País Basc, proveït d'una trajectòria d'avantguarda local pròpia que es pot rastrejar des de començaments del segle xx, s'activa d'una manera singular per mitjà d'equipaments institucionals que són secundats des de l'Administració pública local a partir de la Transició espanyola. Aquest és el cas d'Arteleku, una institució que obre les portes el 1987 a Donostia (Sant Sebastià) i que estarà activa fins al 2012. Arteleku, mitjançant les diverses fases i processos, amb els anys s'estableix com un espai d'art dedicat a l'educació artística no reglada, al mateix temps que se centra en la producció mitjançant un programa internacional de residències. Si alguna cosa destaca en la manera de fer d'aquesta institució és la trobada que genera entre artistes, pensadors, crítics, comissaris, productors mitjançant diversos formats discursius i pedagògics. En aquest sentit, els tallers (dirigits tant per artistes com per comissaris, pensadors, etc.) que aquesta institució organitzarà durant diversos anys serviran per oferir un espai de treball propi a cadascun dels participants seleccionats mitjançant el seu programa de residències, alhora que exerciran processos experimentals educatius i duran a terme projectes d'intervencions artístiques a Donostia. D'aquesta manera, Arteleku aconsegueix forjar una personalitat pròpia com a institució situada entre diversos formats: el taller com a experiència educativa; l'exposició com a intervenció *site-specific*; el discursiu mitjançant diversos mitjans (conferències, seminaris, trobades); l'edició d'una revista pròpia, *Zehar*, i la producció artística més directa, per al que oferiran els equipaments i mitjans necessaris als seus residents i a qualsevol usuari que el sol·liciti per produir obra (escultura, pintura, serigrafia, impressió, edició de vídeo, etc.).



Taller «Intervencions urbanes», dirigit per Muntadas, a Arteleku (1994)

Font:

https://lh3.googleusercontent.com/proxy/fhv3ytkbierxzo1vuo0opgwgqbxfazhlufwjgqm2cuseizateg-nr1xyggimtgqd1v6a7a9rqsizecdfd1db_nck-khio_ne91jhcxlkszi_4fqcix8zllpxi5uglbugqcy44bd1y.

El model d'Arteleku, ens serveix per ampliar la noció de comissariat i la seva relació amb el context. Des d'aquesta institució, es promouen formes híbrides de producció entre l'educació i la producció artística amb un ancoratge sobre el context immediat de Donostia (Sant Sebastià), on hi ha el centre. En aquest sentit, els tallers d'Arteleku, activaran projectes *expositius* (*) on els joves participants mostraran els seus processos de treball amb d'artistes internacionals de renom. Destaquen dos projectes en aquesta línia d'actuació que també proposen una manera interessant de pensar la relació entre comissariat i la noció de context: «Intervencions urbanes» (1994), un taller dirigit per l'artista Antoni Muntadas, i «Collisions» (1995), dirigit per la comissària

francesa Corinne Diserens. En el cas d'«Intervencions urbanes», el taller tenia una llista internacional de convidats, entre els quals s'incloïen Hans Haacke, Krzysztof Wodiczko, Beatriz Colomina i Eugeni Bonet, entre altres; i entre el grup de participants, hi havia Ricardo Basbaum, José Ramón Ais, Daniel García Andújar, Ines Schaber i Natxo Rodríguez, entre molts altres. El taller combinava sessions discursives i d'anàlisi de les pràctiques amb els convidats i la possibilitat de participar en un projecte d'intervenció urbana a la ciutat. En aquest sentit, els convidats realitzaven projectes específics en aquest context alhora que els joves participants també podien desenvolupar les seves pròpies propostes en aquest mateix marc.

El taller disposava d'una publicació específica que recollia contribucions de tots els implicats. Les contribucions mostraven les formes que es van desplegar a la ciutat, però també els processos reflexius que els acompanyaven, sobretot, en relació amb la progressiva privatització de l'espai públic i la degradació de la noció del *públic* per part d'una funció utilitarista del terme des del sector privat. Entre les intervencions destaca «NBP», de Ricardo Basbaum, que per primera vegada s'activava en el context d'aquesta iniciativa convidant a emportar-se l'objecte o escultura a casa i fer-lo servir durant un mes. També es va dur a terme una acció col·lectiva proposada per Hans Haacke. Aquesta experiència col·lectiva va consistir en una visita organitzada a les oficines del Museu Guggenheim de Bilbao mentre l'edifici estava en procés de construcció, on el grup, juntament amb Haacke, es va reunir amb el director, Juan Ignacio Vidarte, per introduir-los el museu que, tres anys més tard, obriria a Bilbao. Durant la visita, que va ser gravada en vídeo (*), els membres del grup portaven posada una samarreta serigrafiada en Arteleku, en què s'hi llegia la quantitat de diners invertits fins avui per a la ubicació del museu a la ciutat de Bilbao, cosa que es podia interpretar com una acció de protesta. Així mateix, Bosshard i José Ramón Ais buscaven en els arxius de la policia el rastre d'uns monuments desapareguts (Chillida, 1994, pàg.78).

En quatre setmanes es condensava la realització dels projectes en l'espai públic juntament amb la discussió i controvèrsia que en sorgien després.

“ «Les propostes individuals i de grup avançaven simultàniament filtrant-se en la trama de la ciutat.»

Chillida (1994, pàg. 79)



Exposició en el mercat de Gros com a part del taller «Col·lisions», dirigit per Corinne Diserens, a Arteleku (1995)

Font:

<http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A5176/datastream/OBJ/view>.

Amb el taller de «Col·lisions», dirigit per Corinne Diserens i Francis Gomila, es reforça la lògica a Arteleku de combinar una experiència educativa mitjançant el format «taller» amb la producció d'un projecte específic que es desplega de manera orgànica en l'espai públic de la ciutat. Una vegada més, allò nou en aquesta iniciativa, igual que a «Intervencions Urbanes», és en el fet que els joves participants realitzen projectes individuals o col·lectius dins del marc conceptual del projecte. En definitiva, l'experiència pedagògica es desenvoluparà en un context de treball a partir del qual:

“ «[...] se'ls oferirà, als artistes joves, l'oportunitat de desenvolupar nous projectes i processos de treball en un marc de diàleg i trobada amb artistes i *curators* internacionals, que van intervenir com a convidats.»

Diserens i Gomila (1995, pàg. 6)

«Collisions» va tenir lloc d'agost a octubre de 1995 i va tenir diverses fases i iniciatives, com ara una exposició col·lectiva amb obres d'artistes internacionals i estatals, diverses intervencions en l'espai urbà i un programa de cinema i vídeo en el mercat del barri de Gros, un edifici que havia de ser derrocat poc després d'aquest estiu i que va albergar diverses intervencions del grup. El projecte (*) posava en valor les pràctiques artístiques dels anys seixanta i setanta, cosa que va crear un vincle fort amb la generació dels noranta, pràctiques que, de fet, durant els vuitanta potser havien quedat una mica oblidades. Totes dues generacions compartien interessos comuns davant el format de la instal·lació en vídeo realitzat:

«[...] amb el procediment del circuit tancat o la imatge en diferit creant la il·lusió d'un esdeveniment a temps real, instal·lacions marcades per la psicologia, on l'espectador és subjecte i objecte de la mirada [...], el desenvolupament de nous espais alternatius fora de les galeries, propostes basades en el temps i l'espai enfront del treball permanent, propostes interdisciplinàries (instal·lació, *performance*, vídeo, film, poesia, llenguatge).»

Diserens i Gomila (1995, pàg. 85)

Aquesta iniciativa feia servir com a emplaçament un edifici que aviat desapareixeria a causa de les dinàmiques de regeneració urbana actives al centre de Donostia, amb la intenció de provocar una trobada entre generacions, interessos i pràctiques, cosa que fa possible, tal com expressa la seva comissària, que «el dispositiu pugui ser alhora concepte de l'obra i instrument d'una propedèutica». D'aquesta manera, el programa de projeccions s'acompanyava de diverses intervencions dels participants, entre les quals destaca l'obra de Lara Almarcegui, que va proposar pintar la façana de l'edifici del mercat just abans que fos demolit, «i així se subratllava la no funcionalitat de l'acció. Però, i pel mateix alhora, el fet que, era una acció molt eficaç per parlar de l'especulació, del passat i el futur del barri (*)».

En aquest context es van projectar diverses pel·lícules de Gordon Matta-Clark i un programa que incloïa treballs de Linda Benglis, Vito Acconci, Allan Kaprow, Robert Smithson, Nam June Paik, Donen Graham, etc. El taller també comptava tenia una exposició instal·lada a la sala d'Arteleku amb obres de Francesc Torres, Cildo Mereiles, Joan Jonas, Gina Pane, Bruce Nauman, Michelangelo Pistoletto, etc., i a la ciutat es reconstruïa l'obra *Open House*, de Gordon Matta Clark (1972). Entre els participants del taller hi havia Gerard Byrne, Lara Almarcegui i Toni Crabb, entre altres, i entre els convidats al taller hi havia Catherine David, Hans-Ulrich Obrist i Guillermo Gómez-Peña.

3. Contextos discursius i artístics sobre el defora de la l'espai en blanc

3.3. A partir de 1990. Exemples de comissariat davant els nous contextos del canvi de segle

3.3.4. «What if: Art on the Verge of Architecture and Design» (2000)

A la dècada dels noranta i durant els 2000, «la pràctica curatorial es tornarà performativa i oferirà un nou paradigma per a l'experimentalisme, nous formats d'acció cultural col·lectiva i més èmfasi en l'autoorganització dins del camp contemporani» (O'Neill, 2012, pàg. 118). Sorgiran diversos projectes que empraran el format expositiu com una oportunitat d'experimentació amb el mitjà per crear dinàmiques de comunicació entre la institució i el context en què s'insereix. És el cas de «What if: Art on the Verge of Architecture and Design» (2000), comissariada per Maria Lind i que tenia un *display* filtrat per l'artista Liam Gillick. L'exposició analitzava els diversos usos de l'arquitectura i el disseny per part dels artistes contemporanis, alhora que es tractava d'analitzar críticament les ideologies que s'amaguen darrere de les formes socials, polítiques públiques construïdes mitjançant l'arquitectura, el disseny i els mitjans de comunicació. Per això se centrava en el terme d'escultura *social*, per situar l'art dels noranta i 2000 en dinàmiques contextuals que mostraven un interès i compromís amb la dimensió social, política i psicològica pròpia de tot context. Per això, «What if» proposava una sèrie de pràctiques que llançaven diverses preguntes sobre l'experiència de l'entorn construït, la història del disseny, la societat de consum, la invisibilitat dels col·lectius marginats en la vida de la ciutat, la identitat des de la cultura popular i l'art com un procés interactiu.



Suggestion for the day, d'Apolonija Sustercic, en l'exposició «What if: Art on the Verge of Architecture and Design», Moderna Museet, Estocolm (2000)

Font: https://apolonijasustersic.com/wp-content/uploads/2015/11/day_4-750x600.jpg.

L'exposició mostrava l'obra al mateix temps que es plantejava com un fòrum en què es podien acollir debats, activitats i sessions crítiques sobre les dinàmiques constructives de la ciutat d'Estocolm, emplaçament del Moderna Museet, institució que acollia l'exposició.

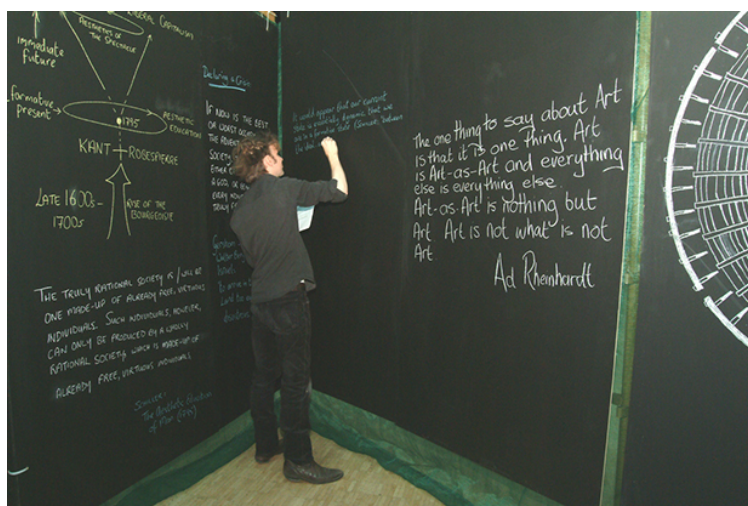
Projectes com «What if» (*) afermaven en aquest moment l'interès del comissariat pel context on s'emplaçaven els seus projectes i la necessitat d'experimentar amb el mitjà expositiu més enllà de l'espai galerístic, o galleda blanca. Això provocava una transformació del format expositiu cap a esdeveniments més discursius i pedagògics que ampliaven les temàtiques, així com els participants, ja que es van afegir a la llista d'artistes, pensadors, activistes, comissaris, col·lectius i espais independents. Anys més tard, aquesta mena de formats híbrids entre l'expositiu i el discursiu s'han reconegut com a part del denominat *gir educatiu* en el comissariat. No obstant això, el projecte «What if» també posa l'accent en la consideració del context específic de la ciutat en les seves dinàmiques, tant constructives com socials, a l'hora de concebre el marc comissarial des d'on articular les seves temàtiques.

3. Contextos discursius i artístics sobre el defora de l'espai en blanc

3.3. A partir de 1990. Exemples de comissariat davant els nous contextos del canvi de segle

3.3.5. «Cork Caucus. Art Possibility and Democracy» (2005)

Consideracions com aquestes entre art, discurs i context van portar una infinitat de possibilitats que partien d'una resposta directa sobre l'emplaçament específic amb què es treballava, alhora que s'apuntaven sobre altres temàtiques polítiques més generals del moment social del canvi de mil·lenni. És el cas de «Cork Caucus. Art Possibility and Democracy» (2005), un projecte comissariat per Charles Esche, Annie Fletcher i el col·lectiu d'artistes Art/Not Art de la ciutat de Cork (Irlanda). El projecte sorgia per encàrrec en el marc de la capital europea de la cultura, que se celebrava aquest any a la ciutat. Davant l'exercici espectacular de la cultura, generalment acompanyada, en aquesta mena de celebracions internacionals, per altres interessos polítics o econòmics, com ja es feien evidents una convenient acceleració i especulació immobiliària o el canvi substancial d'estratègies polítiques i culturals sobre la ciutat amfitriona, «Cork Caucus» es configurava com una trobada internacional des d'on activar una realitat de futur per a la petita escena artística d'aquest context. D'aquesta manera, l'equip comissarial va dissenyar una plataforma educativa a partir de la qual es desenvolupava un programa d'activitats *grassroot* que poguessin enfortir l'escena d'una manera orgànica. Un primer gest va suposar convertir una escola infantil en desús en la seu central del projecte on va tenir lloc la fase final. En aquest context, una sèrie de trobades (*), que van comptar amb la participació d'artistes, pensadors, estructures de producció independent provinents d'Europa i de fora d'Europa, es van centrar a pensar en la relació entre art i societat, art i política mirant d'exercitar nous models de producció i educació artística. Es va dipositar certa atenció sobre la possible tensió entre les iniciatives locals i la participació internacional. El model agonístic de la democràcia (*) (parafrasejant Chantal Mouffe, que va participar a la trobada) es convertia en teló de fons per reflexionar sobre l'específic i l'universal, és a dir, un intent de transcendir els confins de la democràcia nacional per proposar nous models educatius i culturals efectius en un marc global (Vergara, 2008).



Dobz O'Brien, del col·lectiu Art/Not Art, «Cork Caucus», Cork, Irlanda (2005)

Font:

http://www.thecollective.ie/uploads/1/8/3/4/18347879/4024070_orig.jpg.

La rúbrica «Cork Caucus», triada per introduir les bases ideològiques d'aquesta trobada, atenia diverses referències: la paraula *caucus* apuntava a les dinàmiques pròpies d'una reunió política interna. L'origen d'aquesta noció data de la tradició nativa americana, que determinava tot aquell procés de decisió col·lectiva. En el context de la política actual, un *caucus* als Estats Units se celebra com un congrés de partit en què es decideixen assumptes interns, com l'elecció dels seus candidats parlamentaris. La reunió artística a Cork reprenia aquest model amb la intenció de superar el caràcter de trobada per optimitzar la mateixa intimitat entre els seus participants i l'audiència. En aquest sentit, més enllà de plantejar el projecte com una presa de decisions consensuades col·lectivament, aquest desplegava una infinitat de posicions artístiques, discursives, crítiques, provinents de diversos països, amb la intenció de generar una situació de transmissió de coneixement derivat del pluralisme de totes. Aquesta mena de projecte, una vegada més, anticipa el que més tard es denominarà el *gir educatiu* en el comissariat, però aquesta vegada, prenent la ciutat de Cork i, per extensió, Irlanda com un imaginari sobre el qual projectar possibilitats per a una política futura basada en el pluralisme i el diàleg entre diferents.

Finalment, és important assenyalar que el projecte apuntava cap a la proposta romàntica de Joseph Beuys d'establir el seu projecte The Free International University a la Irlanda de la dècada dels setanta. Beuys, interessat a explorar la contribució artística exercida directament sobre la societat, de manera visionària, es referia a la cultura cèltica com premoderna i proposava els marges d'aquest emplaçament com a perspectiva des d'on exercir una crítica perifèrica sobre la modernitat. «Cork Caucus» i

propostes semblants que emergiran entorn del comissariat en el que més tard es va denominar el *gir educatiu* intentaran reinventar i contestar a l'Acadèmia amb la intenció de provocar la creació de nous espais de resistència col·lectiva.

El cor de «Cork Caucus» durant l'última fase batejava al voltant d'una sèrie de lectures entorn de la *Comunitat que ve*, de Giorgio Agamben (1990). Organitzades en diverses sessions de lectura, obertes als participants de la trobada i al públic en general, durant tot el recorregut de la trobada i guiades pel teòric i escriptor Shep Steiner, aquest espai d'anàlisi microscòpica sobre les idees formulades en el text d'Agamben oferia la possibilitat de confrontar posicions davant el coneixement formulat en presentacions prèvies. En aquest context, aquest títol messiànic es tornava agonístic davant la utopia visionària de Beuys quant al seu desig de transformació curativa de la societat moderna.

El 2007, el llegat d'aquest projecte es transformaria en l'esdeveniment de gran format «Becoming Dutch», en el Van Abbemuseum d'Eindhoven, sota la direcció dels seus dos comissaris: Charles Esche i Annie Fletcher.

4. Contextos discursius i artístics sobre el retorn de l'espai en blanc

4.1. Introducció

«L'espai blanc no existeix. Hi ha innumbrables espais blancs amb diferents comportaments.»

De Baere (1994-1995, pàg. 63)

Les tendències expositives dels 2000 obren la pregunta sobre un possible retorn de la galleda blanca i, amb això, l'inici d'un nou conservadorisme en l'art després dels processos d'experimentació desenvolupats durant els noranta fora de l'espai expositiu i que van deixar pas lliure a una àmplia diversitat de situacions i contextos. Així ho expressa Igor Zabel en el seu article «The Return of the White Cube», publicat en la revista de la biennial de Manifesta, el 2003. Aquesta apreciació respon a la proposta expositiva de Documenta 11, comissariada per Okwui Enwezor. Amb el terme *galleda blanca*, Zabel es refereix al normatiu en termes expositius, és a dir, a una tipologia clàssica que, com hem vist, es va anar desenvolupant al llarg del segle xx, però que va ser contestada des de processos crítics instal·latius i, al mateix temps, va ajudar a configurar un mitjà artístic que va contribuir a generar un estat perceptiu per a l'obra d'art. Tal com afirma Zabel en el seu article i com hem pogut veure mitjançant nombrosos exemples:

«En les últimes dècades s'han dut a terme diversos esforços per connectar l'espai expositiu amb els seus contextos de manera ambiental, històrica, cultural i política. Aquest procés ha ajudat a desconstruir la naturalesa aparentment neutra de l'espai expositiu i a revelar el rerefons ideològic en què es constitueix, així com la funció i el paper d'aquest espai (els seus enfocaments curatorials) dins de les relacions de poder en la societat.»

Zabel (2003, pàg. 23)

A «The Return of the White Cube», Igor Zabel es pregunta directament pel significat del retorn de la galleda blanca i, per consegüent, el concepte d'autonomia *de l'obra artística*, sobretot, dipositant la seva atenció en la Documenta 11, en què el format expositiu clàssic prevalia al costat d'altres propostes, però sense reivindicar un retorn a la concepció clàssica de l'obra d'art com un ens autònom i desconnectat de la realitat social. En opinió de Zabel, la Documenta del comissari i crític d'art nigerià Okwui Enwezor reprenia les característiques d'una exposició clàssica i mostrava obres que, d'alguna manera, apareixien situades en el context del món de l'art i del discurs acadèmic, però sense trencar els seus llaços amb els contextos socials, polítics i històrics dels quals havien sorgit. Aquesta manera expositiva de connectar l'obra d'art amb els contextos polítics i socials en què s'inscriu obria noves perspectives des de les quals analitzar la idea moderna. En altres paraules, proposava una manera alternativa de concebre la modernitat no només com una narrativa única i exclusiva del món occidental, sinó com l'emergència simultània d'una multiplicitat de modernitats, un pluralisme cultural que mitjançant la Documenta a Kassel es proposava traçar una cartografia alternativa al cànon de la història de l'art occidental.

Paul O'Neill ens ajuda a rastrejar aquest suposat retorn de la galleda blanca a partir dels 2000 i de la irrupció d'una nova versió de la galleda blanca «globalitzada», producte de les innumbrables exposicions de gran format tipus biennial que emergeixen a partir de finals de la dècada dels vuitanta. O'Neill analitza la Documenta 11 com un model expositiu propi d'aquest procés, una exposició que ajuda a contestar els perills implícits en el format expositiu de gran escala. El model biennial, o de gran escala, sorgirà a partir d'un interès clar per establir una perspectiva internacionalista, però al mateix temps acabarà generant processos d'homogeneïtzació, simplificació i fins i tot esborrant de diferències culturals. En definitiva, al principi, l'exposició de gran escala s'enfrontarà a una sèrie de paranys relacionats amb la imposició d'una concepció de l'art occidental que, mirant d'obrir l'espectre expositiu amb la intenció d'incloure obres d'art produïdes fora d'Occident, de vegades acabarà caient en imposicions colonialistes. Aquest és el cas de «Les magiciens de la Terre» (Centre Georges Pompidou, 1989), comissariada per Jean-Hubert Martin i que venia a substituir la Biennial de París. L'exposició inicialment tractava de posicionar-se críticament davant el fet que la Biennial fins avui havia inclòs majoritàriament obres provinents d'Occident, cosa que deixava una proporció molt petita per a la presentació d'obres provinents d'altres contextos. També es volia posicionar críticament davant la controvertida exposició «Primitivism», del MoMA, organitzada entre 1984 i 1985, que mostrava obres d'art modern (Picasso, Gauguin, Brancusi, etc.) al costat d'objectes de cultures indígenes d'Àfrica, Oceania i Amèrica del Nord. L'exposició aplicava una mirada etnocentrista que reproduïa el context colonialista sobre el qual, en realitat, s'havia formulat la modernitat. «Les magiciens de la Terre» intentava evitar aquesta mirada incloent en l'exposició pràctiques artístiques provinents d'Àsia, Àfrica, Amèrica Llatina, juntament amb l'obra contemporània d'Europa i els Estats Units. No obstant això, «Les magiciens» tornava a fallar en l'intent d'allunyar-se de la reproducció d'una mirada eurocentrista sobre les pràctiques artístiques que sorgeixen fora d'Occident. Tal com O'Neill ho expressa, Martin, el comissari de l'exposició, fallava justament en l'enfocament inclusiu de l'articulació del pluralisme cultural en l'exposició. En aquesta ocasió, les obres provinents de fora del marc occidental quedaven desconnectades de les seves cultures en l'aparentment neutra galleda blanca i eren concebudes com a «objectes d'una experiència visual i sensual», de manera que només se'ls atorgava valor estètic desproveït d'un ancoratge en un context cultural propi (O'Neill, 2012, pàg. 58). Aquesta mirada que ostenta la neutralitat i objectivitat de la ciència i que des del s. xix també basa el seu positivisme en la descontextualització, una vegada més va ser considerada com una imposició del poder hegemònic occidental, que prenia la pluralitat postmoderna com un constructe sobre el

qual esborrar suposadament les diferències culturals i, sobretot, ocultar les jerarquies per imposar la mirada occidental sobre altres cultures, tal com va fer la modernitat des dels seus orígens. En oposició a aquestes dues exposicions de gran format i a la seva imposició imperialista a l'hora d'incloure objectes o pràctiques artístiques provinents de contextos fora d'Occident, la Documenta d'Enwezor proposarà una nova forma de lectura de l'entramat global que es concebrà com a postcolonial per naturalesa (O'Neill, 2012, pàg. 59). En aquest sentit, Documenta 11 actuarà com una exposició d'art contemporani que per definició formarà part d'una constel·lació postcolonial global.



Documenta 11, Kassel, comissariada per Okwui Enwezor.

Font: <https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2FWWW.FLICKR.COM%2Fphotos%2Farchitektur%2F146086291&psig=AOvVaw1ENknXxMuKIGdB37txr096&ust=1602836390701000&source=images&cd=vfe&vegu=0CAIQjRxqFwoT CPj5zYqVtuwCFQAAAAAAdAAAAABAI>.

En relació amb la noció de context o localitat, Documenta 11 també inaugura noves maneres de comprendre aquests termes respecte de la seva relació amb les pràctiques artístiques i noves maneres d'articular-los en formats curatorials de gran escala. Els reptes a què s'enfronta tenen a veure amb com comissariar art d'altres cultures i qui té la legitimitat de fer-ho. En aquest sentit, Enwezor apel·larà al terme *extraterritorialitat* per provocar un desplaçament de l'exposició com a format conclusiu de l'esdeveniment a Kassel i, per a això, proposarà una sèrie de parades i esdeveniments fora de la ciutat alemanya que denominarà *plataformes* i que succeiran de manera prèvia a l'exposició final. En total, es van organitzar cinc plataformes en diversos contextos de quatre continents diferents, i l'última va ser l'exposició de Kassel. Les plataformes prèvies desenvolupaven una aproximació discursiva sobre una sèrie de temes que més tard es tractaran en l'exposició final de Kassel. Les seves dinàmiques produïen un efecte de «desterritorialització» de l'exposició com a format principal a Documenta (O'Neill, 2012, pàg. 70). En definitiva, la parada final a Kassel posava en qüestió la rellevància del format expositiu com a format conclusiu, cosa que feia veure que aquesta no era més que una fase més, una plataforma més dins de tot el procés. A la vegada, es preguntava per la localització de Kassel en un sentit relacional entre el que entenem per centre i perifèria. La Documenta 11 posava en qüestió les maneres de cartografiar l'art contemporani global des d'Europa, incloent-hi aquesta pluralitat de modernitats fora dels límits europeus i del món anglosaxó que havien existit de manera simultània a la modernitat occidental. Al mateix temps, es feia evident que la perspectiva cartogràfica europea és singular i no totalitzadora, és a dir, que també es produeixen altres cartografies des dels marges i són vàlides per pensar l'art. Documenta 11 reflexionava així sobre el cànon occidental envers la història de l'art. La noció de cànon era justament la que se situava al centre del debat. Les plataformes connectaven Kassel amb altres localitats on els temes que nodrien l'exposició havien estat articulats. D'aquesta manera, Kassel apareixia connectada a altres vectors, i sorgia una nova cartografia, una nova realitat connectada entre contextos i localitats.

Documenta 11 obre un nou espai de possibilitats per a l'*espai en blanc global*, terme que encunyarà Elena Filipovic per referir-se a la proliferació de les últimes dècades del format expositiu de gran escala o biennal (Filipovic, pàg. 63-84). Aquest model s'expandirà en el context de l'explosió capitalista neoliberal dels últims anys i serà assimilat com una eina més per incentivar el turisme global. En aquest sentit, el local, els emplaçaments en localitats perifèriques, es tornaran un estímul per a la propagació del model expositiu de gran escala. D'aquesta manera, els reptes als quals s'enfronta aquest format expositiu aplicat al context local atenen a generar un espai crític que possibiliti una perspectiva internacionalista, però allunyada de la reproducció de la mirada colonialista occidental, alhora que necessitarà ser crític amb els processos de gentrificació urbana, sobre els quals s'assentaran les bases de moltes de les biennals perifèriques de menys influència, com ara Manifesta, Berlín, Tirana, Lió, Istanbul, etc. En aquest sentit, la noció de context i les dinàmiques de pluralitat cultural que enfronten cadascun dels emplaçaments d'aquestes biennals es tornaran, a vegades, font d'inspiració per a les propostes curatorials que les articularan. Aquest és el cas de la 9a edició de la Biennal d'Istanbul, comissariada per Vasif Kortun i Charles Esche, que titularan simplement «Istanbul». L'exposició s'allunyava del centre turístic de la ciutat per articular-se, per mitjà de les zones residencials de Beyoglu i Galata, com una manera de donar importància a la geografia pròpia de la ciutat, és a dir, a les seves condicions específiques i a les diferències que s'estableixen entre llocs. Tal com Esche apuntava:



«Una biennial internacional com a intervenció cultural pot reflexionar sobre aquestes especificitats, pot plantejar canvis o pensar-hi de manera crítica. En el cas de la Biennial d'Istanbul, ens hem concentrat en les especificitats del lloc on s'insereix. Per a Vasif Kortun i per a mi aquest plantejament respon de manera contrària al vell model de la biennial, és a dir, a la idea que el comissari viatja pel món a la recerca dels millors exemples d'art contemporani per presentar-los més tard en edificis exòtics i històrics de la ciutat. En un primer moment, comencem convidant artistes a treballar directament sobre Istanbul a partir de residències. Però de seguida ens vam adonar que no n'hi havia prou, ja que corriem el perill de crear un efecte essencialista. Per això decidim convidar també artistes que estiguessin treballant directament sobre altres contextos i inserir els seus treballs a la ciutat. D'aquesta manera aconseguim apuntar al mateix temps cap a tot allò que Istanbul no és en realitat, és a dir, establir una relació dialèctica amb el context. Com en tota premissa lingüística: en el moment en què s'intenta formular una definició, immediatament el seu oposat apareix en forma d'ombra.»

Vergara (2005, pàg. 28-57)

Tal com apuntava Elena Filipovic, les biennals també produïen un efecte homogeneïtzador, fet que generava «un nou tipus d'espai expositiu esterilitzat». Filipovic crida l'atenció sobre les dinàmiques de les biennals i la seva tendència a fer servir museus establerts, sovint espais que reproduïen les dinàmiques d'exhibició institucional a les ciutats amfitriones. En aquest sentit, les obres d'art es mostren en entorns especialment construïts que reproduïen la rígida geometria de l'espai en blanc amb parets blanques, seccions compartimentades i la falta de finestres a l'exterior. Aquesta manera reproductivista, una vegada més, consolida el retorn de l'espai en blanc malgrat els processos d'experimentació amb el context de dècades anteriors. En aquest procés, les biennals es transformen en una forma d'institució concreta que genera processos expositius homogenis al marge de l'heterogeneïtat dels seus emplaçaments. En aquest sentit, l'important en els formats de gran escala serà evitar caure en la reproducció del mateix i aconseguir que aquests esdeveniments proposin dinàmiques internacionals crítiques articulades des de la perifèria, així com possibilitar diàlegs reals entre públics i formats disciplinaris.

4. Contextos discursius i artístics sobre el retorn de l'espai en blanc

4.2. Altres formes de relació amb els contextos davant la tendència global del comissariat

4.2.1. Introducció

«La consciència de la diversitat del món, no de la disparitat, sinó de la solidaritat de les seves diferències (entre elles), ens exhorta immediatament a una altra passió viva, la de la consideració del temps, que sens dubte segueix la seva òrbita, però que també procedeix de tota diferència respecte a totes les altres, i la noció de les quals gosem freqüentar ara com l'emergència d'un relatiu (existeixen temps triturats) a través d'un absolut (existeix un riu del temps), aliats en instàncies variables.»

Glissant (2009, pàg. 273)

A partir dels 2000, amb el gir educatiu en el comissariat, sorgirà una nova línia de producció curatorial vinculada a una trajectòria que s'inicia en la dècada dels setanta dedicada a l'organització d'una pràctica discursiva i política que alimentarà l'art i els seus contextos. En relació amb aquesta línia, es pren consciència de com el comissariat en una etapa primerenca del seu desenvolupament es va dedicar no només a exhibir obres, sinó també a la producció de coneixement, al desenvolupament d'una circulació i traducció cultural i a configurar altres maneres mitjançant les quals l'art podia desenvolupar-se. (O'Neill 2012). En aquest sentit, l'èmfasi es posarà des d'aquests inicis no només en la producció artística, sinó també en la mediació amb els públics a partir d'iniciatives en viu i en la creació de marcs discursius des d'on acostar-se a les pràctiques artístiques més noves. En el context de la creixent expansió del comissariat global i de les exposicions de gran format, des de finals dels noranta i principis dels 2000 fins avui dia, una altra mena d'aproximacions curatorials aniran emergint i reforçant aquest tipus de possibilitats referides al marc conceptual, polític i discursiu des d'on comprendre l'evolució de l'art de les últimes dècades. Aquest tipus de models curatorials no empren necessàriament el format expositiu per al seu desenvolupament, sinó que secundats ja de manera específica dins de l'anomenat *gir educatiu* en el comissariat, plantegen formats més híbrids entre l'art, el discurs, l'educació i el performatiu. Aquest tipus d'iniciatives curatorials desbordaran la galleda blanca i en prescindiran completament en alguns casos.

Relacionats amb aquesta tendència i dins de les noves lògiques globals de l'art, sorgeixen una sèrie de projectes curatorials que miraran d'analitzar qüestions geopolítiques, de transformació cultural, processos econòmics de reconversió urbana de les últimes dècades. Al mateix temps, es donarà importància a una perspectiva transdisciplinària de l'art, en què pràctiques performatives, basades en processos temporals i no només espacials, també entraran a formar part de l'entramat expositiu, posaran en qüestió vells protocols i provocaran la transformació d'alguns formats estàtics en marcs de producció i mediació oberts al performatiu o coreogràfic. Com a conseqüència de tot això, els públics també interactuaran barrejant-se, fet que crearà encreuaments interessants entre esferes discursives, entre disciplines, entre formats.

4. Contextos discursius i artístics sobre el retorn de l'espai en blanc

4.2. Altres formes de relació amb els contextos davant la tendència global del comissariat

4.2.2. «Former West» (2008-2016)

Cal destacar alguns d'aquests projectes que provoquen una interactuació amb contextos fora del marc occidental, perifèrics o, com bé diu Glissant, provinents de «temps triturats». Aquest és el cas de «Former West» un projecte transnacional de llarga durada, (2008-2016) dedicat a la recerca, educació, publicació i exhibició entre el camp de l'art i la teoria contemporània. El projecte va ser iniciat per BAK (*basis voor actuele kunst*), una institució d'escala mitjana amb base a Utrecht (Països Baixos), i per la seva comissària Maria Hlavajova i el crític i comissari Simon Sheikh, que, juntament amb un comitè d'experts investigadors i comissaris, donaven forma de manera col·lectiva als continguts (entre ells, Charles Esche, Boris Buden, Andrea Phillips, Claire Bishop, Tom Holert, etc.). El projecte situa el seu marc d'interès en les transformacions culturals, polítiques i econòmiques esdevingudes després de la caiguda del mur de Berlín el 1989. En situar la noció d'*Oest i Occident* en el centre d'anàlisi crítica, aquesta iniciativa tracta de visibilitzar altres contextos oprimits esborrats pel poder hegemònic occidental.



«Former West», organitzat per BAK (*basis voor actuele kunst*)

Font:

http://3.bp.blogspot.com/_sK9QX1TziR0/TFBrCuEONBI/AAAAAAACiY/ggSj-rdqHmE/s400/Former+West.jpg.

El projecte proposa el terme *Former West* ('Antic Occident') com un imaginari proposicional per comprendre el contemporani; per això, apel·la a dues construccions temporals, la idea d'Occident com a «primer món» que s'erigeix després de la Segona Guerra Mundial i Occident com a sinònim d'«ultramodernitat» imperialista i colonialista. Aquesta noció d'«antic Occident» apel·la per contrast a una noció més emprada, la d'«antic Orient» i per extensió a la rivalitat ideològica de la Guerra Freda entre el comunisme i el capitalisme, que en aquest context es proposen com dues variants de la modernitat.

Amb el terme *Former West*, el projecte també vol fer veure aquesta imposada construcció d'hegemonia que en el present només se sustenta sota lògiques neoliberals econòmiques que beneficien Occident per sobre de qualsevol altre context fora del seu marc.

El projecte funciona a llarg termini com una plataforma de recerca que empra diversos formats, com ara el seminari, el congrés, els simposis, les publicacions, l'exposició. Finalment, també s'hi inclou un lloc web en què es van dipositant part dels materials produïts durant el desenvolupament de les diferents fases. Entre els convidats, «Former West» ha comptat amb pensadors, crítics, comissaris, artistes, etc. Entre ells, destaquen Paul Gilroy, Étienne Balibar, Renata Salecl, Boris Groys, Marion von Osten, Jalal Toufic, Núria Enguita Mayo, Ana Longoni, Fita Steyerl, Bik Van Der Pol, Tania Bruguera i un llarg etcètera.

4. Contextos discursius i artístics sobre el retorn de l'espai en blanc

4.2. Altres formes de relació amb els contextos davant la tendència global del comissariat

4.2.3. «Homeworks» (2002-actualitat)

Un altre projecte que cal destacar en aquest context global internacional mitjançant el qual s'expandeix la pràctica del comissariat és «Homeworks. A Forum on Cultural Practices». Un fòrum multidisciplinari que es dona cada tres anys a la ciutat de Beirut des del 2002 com una iniciativa d'Ashkal Alwan, una organització sense ànim de lucre que sorgeix el 1993, també a la ciutat de Beirut, compromesa amb la producció, recerca i educació artística al Líban.



«Homeworks», Beirut

Font: https://ashkalalwan.org/uploads/img_2958.jpg.

La primera edició de «Homeworks» sorgeix amb la intenció d'explorar la noció de dislocació com una resposta artística al clima geopolític del moment a la regió àrab. El projecte, de caràcter internacional, mira d'explorar altres formats més enllà de l'expositiu per donar cabuda a altres pràctiques artístiques relacionades amb el cinema, el documental, la *performance*, el teatre, la música, etc. Fins a la data d'avui, se n'han organitzat set edicions. La 8a edició havia d'haver estat el 2019, però l'organització Ashkal Alwan va decidir posposar l'esdeveniment atesos els recents aixecaments populars esdevinguts aquest mateix any.

Des de la seva primera edició, «Homeworks» pren la ciutat de Beirut com a emplaçament de l'esdeveniment i dissemina les diferents presentacions artístiques en diversos espais expositius i de *performance*. L'esdeveniment ha inclòs, en les seves diferents edicions, diversos formats: l'exposició, el teatre, la *performance* de carrer, intervencions en l'espai públic, conferències, projeccions de vídeo, etc. En el primer fòrum, l'atenció se centra en artistes, intel·lectuals, dramaturgs provinents de la regió àrab. L'esdeveniment no només mostra les produccions d'artistes establerts, sinó que també ajuda a la producció de nous projectes d'artistes emergents. El context polític-social a la regió marcarà de manera directa les tres primeres edicions. En el cas de la primera, el 2002, la segona intifada palestina marcarà l'esdeveniment. En la segona edició, de 2003, serà la invasió de l'Iraq per part dels Estats Units, i la tercera edició, el 2005, s'haurà de posposar uns mesos a conseqüència de l'assassinat de l'ex-primer ministre libanès, Rafik Hariri, el febrer de 2005 (Tohme, 2003, pàg. 11). A partir d'aquest punt, «Homeworks» decidirà establir-se com un esdeveniment de caràcter temporal irregular. La segona edició comptarà amb una comissària interna, Christine Tohme, i Rasha Salti com a comissària convidada. En aquestes primeres edicions, el punt de partida central continua estant en la producció artística a la regió àrab, però de manera gradual es comencen a convidar també participants d'altres contextos, com l'escriptor i teòric Stephen Wright, que contribueix amb una xerrada sobre la noció d'extraterritorialitat i els dilemes de les pràctiques situades (Wright, 2003, pàg.48-59). De mica en mica, «Homeworks» aconsegueix situar-se en el mapa internacional artístic global, tot i que mantenint el seu propi caràcter i perspectiva. D'aquesta manera, introdueix la producció artística contemporània àrab en l'àmbit internacional i genera en el propi emplaçament un públic crític disposat a emmarcar les pràctiques artístiques contemporànies enfront d'un context polític, social i cultural específic. Així mateix, la intenció de no posar fronteres entre els formats i disciplines provocarà filtracions interessants entre les pràctiques teatrals i visuals, com és el cas del treball d'artistes i dramaturgs com Rabih Mroué i Lisa Majdalanie, o cineastes com Joana Hadjithomas i Khalil Joreige, etc.

Edició rere edició, artistes de la regió presenten les seves últimes produccions, juntament amb conferències i intervencions públiques que ajuden a analitzar el context del qual sorgeixen i contesten. De mica en mica nous convidats internacionals ajuden a aprofundir sobre les dinàmiques culturals, polítiques i socials del marc contemporani global. Comissaris i pensadors ajuden a crear una perspectiva crítica que és llançada des d'aquesta regió sobre el context immediat i sobre el camp expandit de l'art. Així doncs, «Homeworks» crea un espai propi des d'on parlar al món de l'art, des d'on crear trobades dialògiques entre el local i l'internacional, i en tot moment procura no perdre una contextualització pròpia de les pràctiques que sorgeixen a la regió àrab a fi d'evitar caure en un procés de descontextualització i esborrament de les seves pròpies posicions que inevitablement s'activa mitjançant l'homogeneïtzació que sorgeix de la proliferació del format biennal en les últimes dècades.

4. Contextos discursius i artístics sobre el retorn de l'espai en blanc

4.2. Altres formes de relació amb els contextos davant la tendència global del comissariat

4.2.4. «Bergen Assembly» (2009)

Davant aquesta expansió del format expositiu de gran escala, un altre projecte internacional, «[Bergen Assembly](#)» mira de confrontar les dinàmiques d'homogeneïtzació provocades per la saturació i reproducció d'algunes estratègies curatorials reiteratives. «Bergen Assembly» es va originar en la Conferència Biennial de Bergen del 2009 com una resposta davant la demanda per part del municipi d'establir una biennial internacional d'art contemporani en aquesta mateixa ciutat. La conferència es va centrar a discutir si el model biennial era oportú en aquest context, sobretot, en relació amb l'excés de biennals existents fins avui. De l'exposició en va sorgir *The Biennial Reader* (Hatje Cantz i Bergen Kunsthall, 2010), la publicació més completa sobre la història de les biennals i de les exposicions de gran format. A partir d'aquest esdeveniment, «Bergen Assembly» s'estructura com un esdeveniment que té lloc a la ciutat cada tres anys i que reinventa el seu model cada edició intentant respondre críticament la saturació de l'esdeveniment artístic de gran format i buscant altres temporalitats més lentes per al desenvolupament de la producció artística. Cada edició està dirigida per un col·lectiu curatorial extens i heterogeni que provoca processos discursius dialògics i que, en conseqüència, fan que el format s'adapti als encreuaments entre les diverses trajectòries dels membres que el conformen. La segona edició, després de la conferència inicial, posa de manifest aquesta diversitat i les possibilitats que ofereix. L'edició va comptar amb la contribució curatorial del músic i compositor libanès Tarek Atoui, el col·lectiu Freethought (format per l'escriptora, comissària i educadora Irit Rogoff, pel teòric Stefano Harney, el comissari Adrian Heathfield, l'antropòleg i cineasta Massimiliano Mollona, el teòric Louis Moreno i la comissària i educadora Nora Sternfeld) i Praxes Center for Contemporary Art, a Berlín, que de 2013 a 2015 va produir una sèrie de cicles expositius, publicacions i esdeveniments que sorgien de la posada en diàleg de dues pràctiques artístiques en principi no associades prèviament. L'esdeveniment va resultar en una contribució a tres veus que va incloure un procés de recerca discursiu entorn de la noció d'infraestructura relacionat amb la proposta del col·lectiu Freethought. Irit Rogoff descriu com van abordar aquesta noció de la següent manera:

“Decidim centrar-nos en la noció d'infraestructura per dos motius. Un d'ells tenia a veure amb la idea que som «éssers infraestructurals», perquè moltes de les possibilitats i les condicions en què vivim estan determinades per les infraestructures. A més, suposadament les infraestructures són neutrals, eficaces, dedicades al subministrament de recursos, al control de les dinàmiques socials, etc. Partim d'aquesta *neutralitat* per aconseguir altres significats d'aquesta noció, analitzar-ne les subjectivitats i textures afectives o, com diu Adrian, «infraestructures sensibles». Com que cada membre procedia d'àrees i metodologies diferents, el projecte va ser molt exploratori i ens vam organitzar de manera que totes haguéssim de produir un capítol d'aquesta exploració. Una cosa que vam fer de manera conjunta va ser organitzar a Bergen una sèrie de seminaris durant els dos anys de preparació de la triennial. Cada sis setmanes dues de nosaltres anàvem a Bergen, per la qual cosa vam poder treballar en col·laboració en moments diferents. Triàvem un text i una problemàtica i les sessions se celebraven només en institucions municipals, com la biblioteca pública, la Casa de la Literatura, etc. Les sessions estaven completament obertes al públic, la gent s'hi havia d'inscriure per internet i es podia accedir a totes les lectures a la web. Ningú estava obligat a assistir a totes les sessions, però intentàvem convèncer la majoria que ho fessin i durant dos anys vam aconseguir construir les bases per pensar sobre infraestructura».

Rogoff i Vergara (2018)



«Bergen Assembly», 2016. Foto: Jonas Boström

Font: <https://www.metropolism.com/images/01praxes.jpg?w=1468>.

Durant la inauguració de l'esdeveniment, el col·lectiu va proposar l'organització d'una cimera dedicada a aquesta mateixa noció que Adrian Heathfield va ajudar a formatar com una peça de *performance*. L'estructura de la cimera es dividia en conferències al matí i debats de grup a la tarda, però entre tots dos moments, hi tenien lloc els àpats, que es van convertir en el nucli de la cimera, ja que el menú, la seva estructura, etc., estaven pensats artísticament.

Els àpats que s'oferien per a uns tres-cents comensals posaven en pràctica alguns dels arguments desenvolupats, sobretot, entorn de la idea d'«infraestructura sensible». En aquest sentit, l'esdeveniment generava un espai autoreflexiu sobre el format de la «Bergen Assembly», així com altres formes de relació entre els i les participants i el públic assistent que miraven de trencar amb jerarquies i divisions de rols i reivindicaven la producció de coneixement com a part fonamental d'un programa de gran escala, és a dir, li atorgaven la mateixa rellevància que al programa expositiu.

4. Contextos discursius i artístics sobre el retorn de l'espai en blanc

4.2. Altres formes de relació amb els contextos davant la tendència global del comissariat

4.2.5. «L'Internationale» (actualitat)

'internationale

MG+MSUM Ljubljana, **Museo Reina Sofía** Madrid, **MACBA** Barcelona,
M HKA Antwerp, **SALT** Istanbul & Ankara, **Van Abbemuseum** Eindhoven,
MSN Warsaw / **NCAD** Dublin, **HDK-Valand** Gothenburg

Font:

https://static4.museoreinasofia.es/sites/default/files/LInternationale/banner_entrada-2.gif.

Finalment, cal esmentar breument el projecte «L'Internationale» (*) pel seu intent de generar debat en un context d'expansió capitalista global entorn de la noció de l'internacional en qüestions com la solidaritat, el comú i la discussió d'un contracte social renovat. Aquest projecte sorgeix com una col·laboració entre diverses institucions artístiques de gran escala que juntes formen una confederació. Entre aquestes, hi ha MG+MSUM (Ljubljana), Museo Reina Sofía (Madrid), MACBA (Barcelona), M HKA (Anvers), MSN (Varsòvia), SALT (Istanbul i Ankara) i Van Abbemuseum (Eindhoven).

La confederació pren el nom de l'himne del moviment obrer de finals del segle XIX per apel·lar a la necessitat en el nostre context contemporani d'una societat equitativa i democràtica. El projecte proposa explorar un nou model internacionalista desafiant la manera com les institucions d'art globals repliquen els poders multinacionals i la distribució racionalitzada i centralitzada del coneixement. El projecte funciona com una plataforma comuna per a la recerca, debat i comunicació per a la confederació, i moltes de les activitats que produeix estan disponibles en línia, ja que el format digital és una de les seves manifestacions més característiques. D'aquesta manera, la web de *L'Internationale* és un espai actiu en què es publiquen textos per encàrrec relacionats amb el marc de recerca, es presenten projectes artístics i de recerca i es comparteixen els programes expositius que s'han organitzat entorn de la confederació. D'aquesta confederació, en destaca una de les seves primeres iniciatives, *Glossary of Common Knowledge* ('glossari de coneixement comú'), una llista de termes relacionats amb diversos camps referencials que va ser desenvolupada a partir de diversos seminaris. La intenció d'aquest glossari se centra a fer visibles les diverses posicions i fins i tot localitats i temporalitats. Mirant de generar una trobada comuna entre les diverses formes narratives, el projecte estableix les bases des dels seus inicis per abordar la noció *internacional* des dels marges i des d'allò que, malgrat l'expansió de l'art, ha quedat ocult. L'atenció a l'específic, als diferents processos temporals democràtics i d'emancipació col·lectiva, a la urgent distribució equitativa dels béns comuns i a la necessitat de nous models d'institucionalització ha anat definint els diferents programes i activitats de la confederació.

Conclusions

Al llarg d'aquest tema hem abordat la relació entre el comissariat i la noció de context analitzant les diferents respostes, primer artístiques i més tard curatorials, articulades des de finals del segle XIX fins al present entorn de la convenció de l'espai expositiu, o espai en blanc, com un lloc d'exhibició neutre aïllat de les condicions exteriors i propici per oferir al públic l'obra d'art de manera autònoma.

S'han ofert alguns primers exemples d'avantguarda que mostren l'evolució de la pràctica del comissariat a partir de l'elaboració d'una crítica davant aquests atributs, és a dir, la suposada neutralitat i atemporalitat de l'espai expositiu. Amb aquests primers gestos, s'han introduït els inicis de la pràctica curatorial a partir de la dècada dels seixanta, iniciatives que comparteixen igualment un impuls crític davant el confinament de l'obra d'art en l'espai expositiu. D'aquesta manera, a partir d'aquest moment, i fins a finals de la dècada dels noranta, molts projectes curatorials se centraran a obrir nous contextos d'intervenció artística. Com a conseqüència, l'espai expositiu, o espai en blanc, s'entendrà com un espai més per al desenvolupament de la pràctica curatorial. Aquesta realitat a vegades semblarà plantejar l'abandó definitiu de l'espai en blanc com si hi hagués hagut un èxode sense retorn.

Els 2000 portaran diverses tendències que influiran directament sobre el comissariat: d'una banda, la seva professionalització; de l'altra, l'expansió global. La biennalització de l'art contemporani que es fa evident des de mitjan dècada dels noranta farà que alguns autors percebin un retorn a l'espai en blanc, que, no obstant això, ara està globalitzat. Tanmateix, en tot aquest viatge d'anada i tornada al voltant de l'espai expositiu, hi han tingut lloc moltes transformacions, s'ha desenvolupat un cos crític al voltant del comissariat i els contextos de l'art. Això provocarà que el retorn a l'espai en blanc porti amb si tot aquest bagatge.

Bibliografía

- Alberro, A.** (2003). *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. The MIT Press.
- Altshuler, B.** (1998). *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*.
- Altshuler, B.** (2008). *Salon to Biennial- Exhibitions That Made Art History. 1863-1959* (vol. 1). Londres: Phaidon.
- Altshuler, B.** (2011). «Everything is Illuminated: Document: Künstlergruppe Brücke» [en línea]: <<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-21-spring-2011/everything-illuminated>>.
- Birchall, M. G.** (maig de 2015). «Socially Engaged Art in the 1990s and beyond». *ONCURATING* (núm. 25) [en línea]. <<https://www.on-curating.org/issue-25-reader/socially-engaged-art-in-the-1990s-and-beyond.html#.XrE6Dm7tZE8>>.
- Bishop, C.** (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Vers.
- Camnitzer, L.** (2007). *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press.
- Chillida, A.** (1994). «Making of Intervenciones Urbanas». A: *Intervenciones Urbanas*. Loiola: Arteleku.
- De Baere, B.** (1994-1995). «Joining The Present to Now». *Kunst & Museum Journal* (vol. 6), doublé new year issue.
- Decter, J.; Draxler, H.** (2014). «Exhibition as Social Intervention: Culture in Action». *Afterall*. Londres: Koenig.
- De Duve, T.** (novembre de 2013). «Don't Shoot the Messenger: On The Duchamp Syllogism». *Artforum* (núm. 3 (52)).
- Díaz Cuyás, J.** (2004). «Caso de estudio: Pamplona era una fiesta: tragicomedia del arte español». A: Carmen Pardo (col.). *Desacuerdos 1*. MACBA / UNIA / Arteleku.
- Díaz Cuyás, J.** (2017). «Los encuentros del 72 solo podían ocurrir en una ciudad como Pamplona». *Los Encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra*. Universitat de Navarra.
- Diserens, C. ; Gomila, F.** (1995). *Colisiones*. Loiola: Arteleku.
- Filipovic, E.** (2005). «The Global White Cube». A: B. Vanderlinden; E. Filipovic. *The Manifesta Decade*.
- Glissant, E.** (2009). «Relación». *Ideas recibidas: un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. Barcelona: MACBA.
- Hurtado Mendieta, E.** (2017). «Tlalaparta y vanguardia: los Encuentros de Pamplona». *Los Encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra*. Universitat de Navarra.
- Lippard, L. R.** (2008). *Hans Ulrich Obrist: A Brief History of Curating*. Zurich: JRP-Ringier / Els Presses du Réel.
- Lippard, L. R.** (2009). «Conceptualismo». *Ideas recibidas: un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. Barcelona: MACBA.
- Lippard, L. R.** (tardor, 2009). «Curating by Numbers». *Landmark Exhibitions Issue Tate Papers* (núm. 12). [En línea]: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/curating-by-numbers>>.
- Longoni, A.** (2009). «Paradojas de un tránsito». *10.000 francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto)*. Encuentros ADACE.
- Mouffe, C.** (2003). *La paradoja democrática*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- O'Doherty, B.** (1999). *Inside The White Cube: The Ideology of The Gallery Space*. Berkeley: University of California Press.
- O'Neill, P.** (2012). *The Cultures of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, Massachusetts, Londres: The MIT Press.
- Rebentisch, J.** (2018). *Estética de la Instalación*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rogoff, I.; Vergara, L.** (2018). «El poder de la lectura: Una conversación con Irit Rogoff». *Re-visiones* (núm. 8).
- Rosler, M.** (2010, diciembre). «Culture Class: Art, Creativity, Urbanism. Part I». *e-flux Journal* (núm. 21).
- Sambricio, C.** «Luis Lacasa vs José Luis Sert: el pabellón de España en la Exposición de 1937». En: B. Colomina; J. J. Lahuerta; J. M. Ochotorena; A. Pizza; J. M. Pozo; w. Wang (eds.). *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones: la*

arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975). Actas preliminares. Pamplona 8/9 de mayo de 2014. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universitat de Navarra. Pamplona: T6 Ediciones.

Siegelau, S. (1996). *Hans Ulrich Obrist: A Conversation between Seth Siegelau and Hans Ulrich Obrist*. Trans> (núm. 6).

Seigelaub, S. (2008). *Hans Ulrich Obrist: A Brief History of Curating*. Zurich: JRP-Ringier / Els Presses du Réel.

Staniszewski, M. A. (1998). *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts/Londres: The MIT Press.

Tohme, C. (2003). *Homework II: A Forum on Cultural Practices*. Beirut Ashkal Alwan. The Lebanese Association for Plastic Arts.

Vázquez, J. (2019). «El Sueño Imperativo y Plus Ultra. Prácticas artísticas y tramas políticas en torno a 1992» (conferencia). *El Ensayo de la Exposición (1977-2017)*. II Encuentro Simposio Internacional de Comisariado. Azkuna Zentroa.

Vergara, L. (2005). «Arte, posibilidad y democracia. Entrevista a Charles Esche». *Revista Zehar* (núm. 57).

Vergara, L. (2005, maig). «Acción-diálogo: la práctica artística del artista danés Palle Nielsen». *Mugalari Gara*.

Vergara, L. (2008, setembre). «¿Qué hacer? Acerca de la democracia y del arte como posibilidad». *Mugalari Gara*.

Warren, L. (2006). *100 Encyclopedia of Twentieth-Century Photography 3-Volumenes*. Routledge.

Wright, S. (2003). «Towards Extraterritoriality: The Dilemmas of Situatedness». *Homework II: A Forum on Cultural Practices*. Beirut Ashkal Alwan. The Lebanese Association for Plastic Arts.

Zabel, I. (2003). «The Return of the White Cube». *The Revenge of the White Cube? Manifesta Journal* (núm. 1, Spring/Summer).