

El comisariado frente, sobre, para, con, por o desde el contexto

Autora: Leire Vergara

El encargo y la creación de este material docente han sido coordinados por la profesora: Maria Iñigo

PID_00274731

1. Introducción. Más allá del cubo blanco: construir, habitar, pensar el contexto desde el comisariado

2. Contextos discursivos y artísticos sobre el cubo blanco

2.1. Introducción

2.2. Algunos precedentes de vanguardia anteriores a la formulación del comisariado y su relación con la noción de contexto hasta la década de los sesenta.

2.2.1. Introducción

2.2.2. Primeros gestos

2.2.3. «La última exposición futurista: 0,10» (1910)

2.2.4. «El gabinete abstracto» (1927-1928)

2.2.5. «Modulador de espacio y luz» (1922-1930)

2.2.6. «Pabellón Español» (1937)

2.2.7. «Exposición Internacional Surrealista» (1938)

2.2.8. «First Papers of Surrealism» (1942)

3. Contextos discursivos y artísticos sobre el afuera del cubo blanco

3.1. Introducción

3.2. Algunos ejemplos entre comisariado y contexto a partir de la década de los sesenta hasta la década de los noventa.

3.2.1. Introducción

3.2.2. «She-A Cathedral» (1966) y «Modelo para una sociedad cualitativa» (1968)

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

3.2.4. «557,087» y «995,000» (1969 y 1970)

3.2.5. «Tucumán arde» (1968)

3.2.6. «When Attitudes Become Form» (1969) y «Monte Verità: los senos de la verdad» (1978)

3.2.7. «Los Encuentros de Pamplona» (1972)

3.3. A partir de 1990. Ejemplos de comisariado ante los nuevos contextos del cambio de siglo.

3.3.1. Introducción

3.3.2. «El sueño imperativo» (1991) y «Plus ultra» (1992)

3.3.3. «Intervenciones urbanas» (1994) y «Colisiones» (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 discursivos y artísticos sobre el retorno del cubo blanco

4.1. Introducción

4.2. Otras formas de relación con los contextos ante la tendencia global del comisariado

4.2.1. Introducción

4.2.2. «Former West» (2008-2016)

4.2.3. «Homeworks» (2002-actualidad)

4.2.4. «Bergen Assembly» (2009)

4.2.5. «L'Internationale» (actualidad)

Conclusiones

Bibliografía

1. Introducción. Más allá del cubo blanco: construir, habitar, pensar el contexto desde el comisariado



«Escribir sobre cualquier aspecto del comisariado es pensar cómo la exposición de arte se ha convertido en un proceso de desarrollo, de conceptualización de formas a través de las cuales se entiende el arte y sus contextos.»

Paul O'Neill (2012, pág. 1)

Todo análisis historiográfico sobre la evolución del comisariado realizado en los últimos treinta años se centra mayoritariamente en identificar las diversas formas de intervención sobre el formato expositivo como una manera de identificar aquellas tipologías comisariales que emergen de dicho contexto.

En este tema se propone un ejercicio historiográfico distinto, es decir, tomar como referencia una serie de intervenciones artísticas, exposiciones y propuestas comisariales que desde la década de los sesenta comenzaron a oponerse activamente al confinamiento del arte en el «cubo blanco» como una estrategia necesaria para trascender los propios límites del espacio expositivo y de la obra de arte y, en consecuencia, acabar revitalizándolos. Para ello, se puede rastrear en la historia de las exposiciones algunos gestos previos (no todos ellos provenientes del comisariado, ya que la práctica no comenzará a entenderse como tal hasta finales de la década de los sesenta) que pueden ayudar a trazar una trayectoria sobre la relación entre el comisariado y la noción de *contexto*.

En este tema proponemos abordar la noción de *contexto* desde el prisma del comisariado, y esto implica aproximarnos a dicha noción desde una perspectiva amplia que incluye todo aquello que permanece fuera del espacio expositivo o que cuestiona sus propios parámetros. Sin embargo, esta perspectiva también facilita el poder hablar de las problemáticas a las que el espacio expositivo siempre se ha enfrentado, es decir, a las formas artísticas, y más tarde comisariales, que han tratado de problematizar la relación entre su adentro y afuera.

En este sentido, en principio esta disposición se concibió en la década de los sesenta como un rechazo ante el cubo blanco sin retorno, es decir, como una determinación consciente por abrir nuevos espacios de intervención artística y abandonar así la reclusión de la obra de arte en el espacio expositivo. Más tarde, se percibió como una tendencia necesaria a la hora de ampliar y pensar el espacio del cubo blanco y, por consiguiente, la práctica comisarial.

Este tipo de razonamiento buscaba su correlación con una tendencia acontecida también a partir de la década de los sesenta, fruto de las dinámicas conceptuales de las prácticas artísticas mediante la desmitificación del espacio expositivo. La desmaterialización del objeto de arte y la irrupción de nuevas formas artísticas como el arte conceptual, la *performance*, el *happening*, etc., todas ellas derivaban de una crítica directa sobre la «autonomía del arte» como un constructo ideológico burgués y una oposición consciente ante la creciente mercantilización del arte.

Siguiendo dicha concepción crítica como un modo de dialogar con las tendencias colectivas de disconformidad artística propias de la década de los sesenta, la práctica comisarial comienza también a ahondar en la dimensión política y social del lugar donde se inserta y exhibe la producción artística. De esta forma, el contexto que rodea la obra de arte, el contexto del cual surge, empieza a concebirse tan relevante como lo había sido anteriormente la supuesta autonomía del arte y la neutralidad del cubo blanco. Este tipo de nuevas formas de activar e intervenir espacios, con el tiempo, han ayudado a reconsiderar el cubo blanco como un espacio cargado de ideología y de urgente repolitización.

El tema explora también las potencialidades inherentes a la práctica comisarial hoy en día mediante la evolución que esta ha experimentado en las últimas décadas. Para ello, propone una suerte de cartografía configurada a partir de diversos ejemplos o casos de estudio relevantes en la historia del comisariado con la intención de articular una historiografía sobre aquellos gestos comisariales que han tratado de subvertir la relación entre el afuera y el adentro del cubo blanco.

2. Contextos discursivos y artísticos sobre el cubo blanco

2.1. Introducción

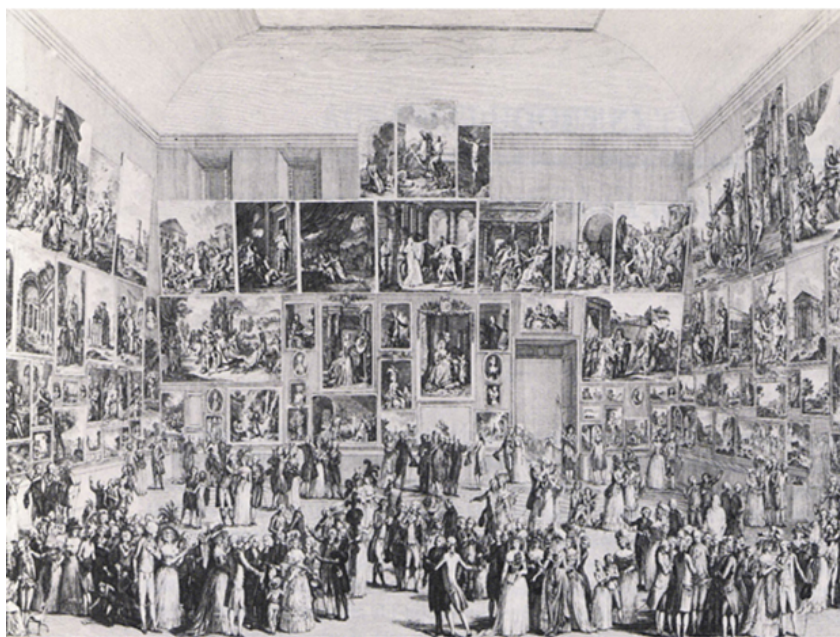
Una de las manifestaciones espaciales claves de la modernidad va a ser la galería de arte, o cubo blanco. Es por esto por lo que la historia del arte, como sugiere Brian O'Doherty en su texto «Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space» (inicialmente publicado en *Artforum*, en 1976), debería correlacionarse con la evolución y los cambios que este espacio va a ir experimentando a lo largo del tiempo. El cubo blanco –es decir, aquella habitación en la cual se anulan las ventanas, se blanquean las paredes, se pule el suelo y se proyecta la fuente luminosa desde el techo– ejemplifica el tipo de proceso de aislamiento que va a experimentar el espacio de exhibición de la obra de arte respecto al mundo exterior. Estas condiciones antisépticas que separan el cubo blanco del contexto vital van a hacer primar la estetización de las cualidades formales de la realidad en su transferencia sobre el objeto de arte. Asimismo, el tiempo queda anulado en este espacio como una cualidad necesaria más para no interferir sobre la experiencia estética de la obra de arte. O'Doherty lo expresa así:

«Sin sombra, blanco, limpio, artificial, el espacio está dedicado a la tecnología de la estética. Las obras de arte están montadas, colgadas, dispersas para su estudio. Sus superficies ásperas no están afectadas por el tiempo y sus vicisitudes. El arte existe en una especie de eternidad de exhibición y aunque hay muchas fases (tardío modernas), no hay tiempo».

Brian O'Doherty (1999, pág. 15)

Brian O'Doherty sitúa el arranque de la ideología del cubo blanco en el espacio expositivo de los salones de París del siglo XIX para examinar el tipo de control que ejerce dicha ideología moderna sobre la experiencia estética, es decir, el control que se ejerce sobre los espectadores ante la obra de arte, guiados por una organización del espacio y las obras aparentemente neutrales que les desautoriza para tener su propia experiencia, además del modo en el que el espacio expositivo va a ir paulatinamente limitando las manifestaciones artísticas.

Con esto, O'Doherty sitúa, por lo tanto, el arranque del cubo blanco en la tradición occidental de la pintura de caballete y en sus formas de presentación pública. Por ejemplo, la más reconocida, mediante la exhibición de obra pictórica abarrotando las paredes de los salones parisinos con lienzos enmarcados y dispuestos uno cerca del otro sin apenas dejar huecos libres entre todos ellos. Lo que esconde dicha regla o disposición de las obras, según el autor, va a ser la eliminación de toda referencia al mundo exterior. Además, las reglas internas de instalación sobre pared también están cargadas ideológicamente, por ejemplo, la organización de los lienzos, es decir, se colocan los más importantes en el medio y los menos relevantes arriba y abajo. Asimismo, el autor destaca la importancia del marco y hace evidente que cada pintura es una entidad en sí misma que se aísla por completo del cuadro siguiente, por muy cerca que ambos estén instalados. Cada cuadro es una ventana al mundo, pero sin que la galería deje entrar nada proveniente del exterior en ningún momento para controlar qué es lo que se representa y qué no desde un solo formato, es decir, desde la propia superficie del lienzo.



Salón de París, grabado de Pietro Antonio Martini (1787)

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

Resulta interesante la idea de O'Doherty de situar el arranque de la ideología del cubo blanco sobre los salones parisinos de 1860 a 1880, e incluso sobre las exposiciones que derivaron del rechazo de aquellas obras que no tenían cabida en los salones oficiales.

Por ejemplo, el «Salon des Refusés», de 1863, que surgió de manera paralela al salón oficial de ese mismo año, según el mandato de Napoleón III, ante las críticas y objeciones de los propios artistas y que mostraba las obras rechazadas en el otro extremo del gran Palais de l'Industrie (Atshuler, 2008, pág. 23). Como es bien sabido, este salón se convertirá en un hito, ya que va a presentar por primera vez al gran público la obra de los pintores impresionistas. Este hecho, y su carácter disidente, lo convertirá inmediatamente en un espacio paradigmático en relación con el arranque del arte moderno y su presentación ante el gran público.

El autor toma como referencia la pintura impresionista y sus formas de ocupar el espacio expositivo que crean sobre el espectador una sensación de aislamiento frente al exterior. En esta ocasión, son las propias obras las que refuerzan la idea de la galería de arte como un espacio aséptico y aislado donde el objeto, el plano pictórico, la pureza de las formas y la autonomía de la obra se han ido conformando como mitos del propio arte moderno.

Además, O'Doherty nos hace reconocer una diferencia entre la pintura y sus formas de exponerla para preguntarse una vez más por la lógica de la evolución del cubo blanco. De hecho, no ve tanta correlación entre los avances en la obra y la manera de presentarlos al público. Sin embargo, da cuenta de algunos gestos radicales que también crearon una oposición clara a las tendencias de abstracción y aislamiento ante el mundo exterior por parte de las obras y de las dinámicas expositivas ya establecidas en los salones. Uno de estos ejemplos de vanguardia incluye a Gustave Courbet, en concreto cuando no se le permitió que sus cuadros fueran expuestos en la Exposición Universal de 1855 y el pintor instaló su propia exposición en una barraca de madera ubicada en la entrada del gran acontecimiento y colgó encima de la puerta un cartel en el que podía leerse «Le Réalisme – G Courbet».



El taller del pintor, Gustave Courbet (1855)

Fuente:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a4/Courbet_-_L'Atelier_du_peintre.jpg/1200px-Courbet_-_L'Atelier_du_peintre.jpg

Los motivos de las obras de Courbet dedicados a la vida cotidiana, que anteriormente habían sido tratados en pinturas de menores dimensiones y relacionados con eventos mayoritariamente triviales, eran desplegados en esta ocasión como inmensos estudios sociales sobre lienzos de dimensiones también monumentales. Su obra provocó un rechazo inmediato por parte del público más conservador y también por parte de la crítica del arte del momento, ya que fue concebida como una degradación del arte que se alejaba de la pintura proveniente de la Academia. Sin embargo, la obra de Courbet y sus temáticas también buscaban otras demandas más allá de la pintura, entre ellas, reivindicar el arte para el público medio, es decir, que dejara de ser concebido como un bien lujoso o un objeto de divertimento. Además de dichas reivindicaciones, el gesto de Courbet de crear su propio contexto expositivo fuera de la gran Exposición Universal demandaba una crítica sobre las dinámicas de legitimación y rechazo institucional propias del formato expositivo, algo que hoy en día podríamos entender como un gesto comisarial relacionado con la crítica institucional. En dicho contexto, la obra de Courbet y su forma de ser instalada transmitía el mismo mensaje.

Este gesto de oposición al espacio expositivo institucionalizado desde el «afuera» se impondrá, como veremos a lo largo del tema, como una tendencia crítica artística que irá desarrollándose a lo largo de la historia del arte. La oposición a las dinámicas expositivas imperantes desde la propia práctica artística y, más adelante, desde la práctica curatorial, hará visible aquellas dinámicas ideológicas que sostienen los parámetros expositivos imperantes, al mismo tiempo que revitalizará el propio lenguaje artístico y lo hará avanzar a lo largo de la historia.

Otros ejemplos tempranos que hay que destacar surgen también alrededor del contexto público expositivo de los salones. En relación con la lógica de la instalación de las obras expuestas, será la exposición del «Salon des Indépendants», de 1905, la que primero incluya una instalación llevada a cabo por un artista. Dicho artista va a ser Matisse, quien será miembro del comité de montaje y quien se encargará de mostrar los trabajos (*) de aquellos artistas (exceptuando a Braque) que más tarde se exhibirán juntos en la habitación VII del «Salón de Otoño» de ese mismo año, la denominada «jaula central», que incluirá obra de los

llamados *fauves* ('bestias'). Este gesto va a provenir del vicepresidente del «Salón de Otoño», Georges Desvallières, amigo de Matisse y quien decidirá concentrar las pinturas coloridas que habían sido mostradas en el «Salon des Indépendants» de ese año en una misma habitación (*).

En la «jaula» se mostrará la obra de Renoir, Duchamp, Picabia, Kandinsky y Cézanne. Los nombres de *jaula* y *bestias* buscaban evidenciar la fuerza y radicalidad de los nuevos lenguajes pictóricos de dichos artistas. Este gesto, una vez más, hoy en día, podría entenderse como un gesto comisarial, debido a que el agrupamiento de las obras en una sola habitación bajo la decisión de Desvallières (aunque esos mismos artistas habían expuesto juntos, pero en distintas salas, la primavera anterior en el «Salon des Indépendants» en el montaje de Matisse) ayudó a generar el reconocimiento de una tendencia estética propia (Altshuler, 1998, pág. 61).

Como O'Doherty, otros autores también, entre ellos Bruce Altshuler (en *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*), señalan el arranque de la modernidad como el origen donde encontrar algunos gestos radicales en torno a la instalación de obra en el contexto expositivo. Sin embargo, resulta importante tener en cuenta que la evolución del espacio expositivo (desde el salón al cubo blanco) seguirá ligado durante un largo periodo de tiempo a la pintura como formato artístico. Para ello, debemos mirar a los «años de laboratorio» del Museo de Arte Moderno de Nueva York (*) al cargo de su director fundador Alfred Barr. De hecho, la exposición inaugural del museo, «Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh», de 1929, contribuyó también a dicho afianzamiento y, como describe la historiadora del arte Mary Anne Staniszewski:

«A la producción de un tipo particular de instalación que ha dominado las prácticas de los museos por medio del cual dicho lenguaje instalativo articula un esteticismo moderno aparentemente autónomo».

Staniszewski (1998, pág. 61)

Algunos de los recursos de diseño empleados en el MoMA en dicho contexto incluyeron: cubrir las paredes con tela de color natural –lo que generaba una superficie homogénea–, instalar pinturas aproximadamente al nivel de los ojos sobre superficies de paredes neutras –siguiendo una organización instalativa asimétrica que ordenaba las obras según principios cronológicos o intelectuales– y, finalmente, agregar cartelas en la pared que servían como premisa textual para la validez estética de las obras de arte exhibidas. El método de Barr buscó la creación de un cierto tipo de «campo de visión» (un término que fue empleado anteriormente por el diseñador y escultor Herbert Bayer), pero, como sugiere Staniszewski, con la intención de habilitar instalaciones autónomas en interiores neutros que buscaban al mismo tiempo ser confrontadas con un espectador ideal, en cierta medida estandarizado, y, por consiguiente, aislarlo en dicha experiencia estética de su propio contexto histórico-social (Staniszewski, 1998, pág. 66).

Este método, contrario a otros modelos cinéticos experimentales de instalación de obra anteriores –que más tarde introduciremos más detalladamente y que directamente contrariaban la supuesta neutralidad del espacio expositivo, como fueron el «Gabinete abstracto», de El Lissitzky (1927-1928), o «Léger y Trager» (o «L y T»), diseñado por Kiesler (1924-1926)–, prevaleció como una forma de disponer obras ante un espectador que era concebido como un ser atemporal, carente de movimiento y que, al igual que la obra de arte, recibía la experiencia estética de manera autónoma y sin contacto con ningún otro contexto.

Staniszewski considera que «el método de exhibición estetizado, autónomo y aparentemente neutral de Barr creó un aparato ideológico concreto para la recepción del arte moderno en los Estados Unidos». En su opinión:

«El espectador de las instalaciones de Barr era tratado como si él o ella poseyera una soberanía ahistórica y completa de sí mismo/a, muy similar a los objetos de arte que el espectador estaba viendo».

Staniszewski (1998, pág. 70)

Sin embargo, ante la evolución del cubo blanco y su evidente determinación por el aislamiento tanto de la obra como del espectador, O'Doherty en su texto nos advierte de algo trascendental para la obra de arte y sus formas instalativas. Según el autor, sin este tipo de estrategias —es decir, sin el propio confinamiento de la obra de arte dentro del espacio de la galería—, el arte habría perdido la posibilidad de su propia reactualización, se habría estancado y no habría generado los diversos posicionamientos críticos alrededor de la problemática de la imposición de su autonomía sobre el resto de esferas culturales. Esto no quiere decir que O'Doherty nos pida defender la autonomía del arte como una tendencia positiva. Por el contrario, sus apreciaciones nos llevan a asumir dicha reclamación como una fuerza que va a provocar un sinfín de posicionamientos alrededor de la obra de arte y de su relación con el contexto social en el cual se inscribe o del cual surge. Dichos posicionamientos generan la posibilidad de pensar el espacio expositivo de manera crítica y, por consiguiente, la entidad autónoma de la obra de arte. Los debates y las prácticas artísticas que surgen como respuesta crítica al cubo blanco a partir de la década de los sesenta, y que continúan hasta nuestros días, ejercitan un tipo de lucha que trata de romper con la supuesta neutralidad del espacio expositivo que preserva la autonomía de la obra de arte. Este tipo de prácticas críticas supone una ruptura con el modelo de ideología burguesa implícita en la forma

neutra que adquiere de manera original el espacio de la galería. Sin embargo, sus cualidades (la blancura y el silencio) tratan de borrar una y otra vez la evolución de dicha lucha.

2. Contextos discursivos y artísticos sobre el cubo blanco

2.2. Algunos precedentes de vanguardia anteriores a la formulación del comisariado y su relación con la noción de *contexto* hasta la década de los sesenta

2.2.1. Introducción

A continuación, se propone un breve recorrido histórico que nos puede ayudar a comprender la evolución tipológica del espacio expositivo y también a desentrañar la ideología que lo acompaña. Este recorrido trata de rastrear los gestos curatoriales, inicialmente llevados a cabo por los propios artistas que se han venido dando dentro del contexto expositivo mayoritariamente y que, en definitiva, han moldeado sus condiciones y dinámicas públicas. Los ejemplos que a continuación se incluyen nos muestran la evolución de un vocabulario formal y espacial que trata, en primer lugar, de ejercitar un lenguaje crítico sobre la supuesta neutralidad del espacio expositivo y la concepción de la experiencia del arte como algo pasivo y carente de sujeción contextual e histórica. Los ejemplos que surgen a partir de la irrupción del arte moderno nos muestran el surgimiento de un catálogo de gestos que, en definitiva, son precomisariales en tanto que actúan críticamente y de manera reflexiva sobre los límites del espacio expositivo y que tratan de activarse cada vez que una obra se presenta al público en el espacio acotado de la galería, un espacio supuestamente neutro, pero que, como hemos mencionado anteriormente, está cargado de ideología.

En definitiva, este recorrido ofrece ejemplos de exposiciones, instalaciones e intervenciones artísticas que se abren de manera literal al contexto vital, social y que, en definitiva, ejercitan variantes del formato de *display* (modo de mostrar la obra) pertenecientes ya a la historia del arte. Estos primeros gestos previos a la formulación del comisariado como práctica diferenciada supusieron para las vanguardias históricas «la subversión de los diseños de exhibición que buscaban proporcionar una crítica de la experiencia pasiva del arte y su espacio de exhibición, a partir de la cual “los artistas comenzaron a considerar el contexto social, relacional y situacional de su práctica como parte de la obra de arte”» (O’Neill, 2012, pág. 10).

En el momento en el que artistas de vanguardia (*) como El Lissitzky, Marcel Duchamp o Frederick Kiesler comienzan a introducir elementos de la vida cotidiana en su arte, se activa con ello una forma de reconsiderar al espectador como un agente activo que entra en juego a la hora de completar la obra desde su propia experiencia. De esta forma, el arte de vanguardia se volvió crítico con su propio desapego de la vida social y de las formas derivadas del confinamiento burgués, al que el arte había quedado sometido y que, en definitiva, generaba un desapego entre el arte y su función social. Como explica, O’Neill, muchos artistas de este periodo comenzaron a utilizar la exposición como el vehículo mediante el cual realizar un examen autocrítico de la separación del arte de su función social, lo que desafiaba el prestigio y estatus del arte que brindaba la cultura burguesa.

A partir de estos gestos iniciales, a lo largo del avance del arte en sus diversas fases de vanguardia y neovanguardia, artistas, comisarios y comisarias y diseñadores y diseñadoras de exposiciones han tratado de generar una mayor interactividad física entre el espectador y la obra de arte, por lo que se activa un mayor grado de participación con las obras, una tendencia que también evidencia desde los primeros gestos de vanguardia una renuncia ante el control de la autoría sobre la obra de arte.

Como hemos avanzado en el punto 1, O’Doherty sitúa el arranque de la ideología del espacio expositivo, o cubo blanco, en los salones parisinos oficiales y en aquellos que surgen de manera paralela alentados por las objeciones de los artistas ante los fallos proacadémicos de los jurados.

2. Contextos discursivos y artísticos sobre el cubo blanco

2.2. Algunos precedentes de vanguardia anteriores a la formulación del comisariado y su relación con la noción de *contexto* hasta la década de los sesenta

2.2.2. Primeros gestos

Consideramos oportuno aportar ahora algún ejemplo más que ayude a reforzar la idea de la exposición organizada según los intereses de los y las artistas y no según el gusto de los jurados oficiales, ya que las exposiciones derivadas de esta reacción se convertirán en modelos históricos que harán avanzar el arte hasta la década de los sesenta. En la mayoría de las ocasiones, estas exposiciones se organizarán fuera de los circuitos institucionales, por lo que se generará un espacio al margen del marco oficial y se establecerán otras relaciones más directas con el contexto vital del momento. Este es el caso de la «Primera Exposición Impresionista», de 1874, presentada por la Société Anonyme en el estudio vacío del fotógrafo Nadar (Gaspard-Félix Tournachon). La exposición se inauguró dos semanas antes del salón oficial y permanecieron ambas abiertas durante el mismo tiempo. En ella se incluyeron más de doscientas obras expuestas sobre paredes de color marrón rojizo agrupadas bajo una lógica que trataba de evitar la forma de exhibición oficial –que abarrotaba las paredes de obra sin dejar huecos entre ellas– y situaba las menos valoradas en las partes altas y bajas de las paredes. En esta ocasión, el comité de montaje, dirigido por Pierre Auguste Renoir, disponía las pinturas de manera espaciosa en tan solo dos filas horizontales, de esta forma, se habilitaba una relación más íntima entre el espectador y cada obra (Altshuler, 2008, pág. 35).

Otro ejemplo de montaje que reclama un «afuera» ante las dinámicas expositivas establecidas nos sitúa en 1884 entre la séptima y octava exposición impresionista. Se trata del establecimiento de la Société des Artistes Indépendants, iniciada por Georges Seurat, Paul Signac y Odilon Redon, entre otros, y su «Salon d'Hiver» ('Salón de Invierno'), de 1884, que afianzaba un espacio alternativo ante la lógica de los salones oficiales y reclamaba la cancelación de los jurados y los premios. El «Salón de los Independientes» será conocido como el primer lugar de exhibición del neoimpresionismo y, más tarde, en 1911, como el contexto que va a ofrecer la primera presentación pública substancial del cubismo. Sin embargo, el mayor significado del «Salón de los Independientes» reside justamente en el simbolismo de su nombre, es decir, en la idea de constituir una exposición independiente del patrocinio estatal, de una autoridad de selección, de las normas establecidas y, por consiguiente, independiente a la hora de configurar el montaje siguiendo preceptos artísticos y no otros intereses (Altshuler, 2008, pág. 49). Dinámicas y demandas de un espacio independiente para el arte proliferarán a partir de este momento en el arte, y se reclamará, a pesar de sus numerosas contradicciones, un espacio alternativo ante los habilitados de manera oficial y ante el academicismo impulsado por los fallos de los jurados. A partir de esta tendencia, se van generando dinámicas artísticas que confrontan aquellos intereses en juego fuera del arte, aunque con el tiempo, también se producirá, desde esta misma noción de lo *independiente*, el establecimiento de nuevas normas que más tarde tendrán que ser cuestionadas. Este es el caso de la exposición de 1917 de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, que acabará rechazando *La Fuente*, de Marcel Duchamp y, como apunta el filósofo e historiador Thierry de Duve en la revista *Artforum* (De Duve, 2013), la noción de lo *independiente* fraguada por primera vez en el contexto de los salones parisinos será más simbólica que instrumental.

Fuera del contexto de los salones parisinos, el origen de esta correspondencia entre el espacio expositivo, sus lógicas artísticas de montaje y la configuración de una institución artística autónoma lo encontramos en el Pabellón de Exposiciones de la Secesión vienesa. Diseñado por Joseph Maria Olbrich, entre 1897 y 1898, la construcción fue sufragada en gran parte por los artistas. Debajo de la cúpula dorada se lee, todavía a día de hoy, el lema de la institución: «A cada tiempo su arte, a cada arte su libertad», reflejo del compromiso con la contemporaneidad.

El movimiento de la Secesión vienesa, formado por pintores, arquitectos y escultores, surge con un ánimo de querer distanciarse de la existente asociación de artistas albergada en otro edificio en Viena. El primer presidente va a ser Gustav Klimt. Cabe destacar el hecho de que este edificio va a ser uno de los primeros que se construirán para albergar exposiciones y que no tendrá ventanas. Todavía hoy por hoy sigue siendo una de las instituciones de arte más importantes del panorama del arte contemporáneo en Europa y sigue manteniendo su compromiso con la vanguardia y la contemporaneidad.



Vista de la exposición en el *showroom* de la compañía de lámparas Seifert.
Exposición organizada por el colectivo Brücke, Dresde (1906)
Fuente: <https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-1200/public/images/altshuler-02.jpg>.

Siguiendo esta misma dinámica independiente ante lo establecido, cabe destacar en Alemania la primera exposición en Dresde, en 1906, del grupo de artistas Brücke ('Puente'). El grupo fue fundado un año antes por estudiantes de arquitectura, Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner y Karl Schmidt, a quienes se unieron, entre otros, pintores como Emil Nolde, Max Pechstein, Cuno Amiet y Otto Mueller. El grupo siguió el modelo de la Société Anonyme y de la primera exposición impresionista mostrada en el estudio del fotógrafo Tournachon, es decir, en un contexto fuera de los pabellones y edificios oficiales que daban cabida a los salones. De esta forma, su exposición inaugural se realizó en el *showroom* de la compañía de lámparas Seifert, en el suburbio de Löbtau de esa misma ciudad, y se mostraron esculturas, pinturas, dibujos e impresiones en la misma sala en la que se exhibía el resto de accesorios decorativos de la empresa, lo que creó una imagen chocante, ya que el grupo rechazaba enérgicamente la cultura burguesa. Sin embargo, el historiador Bruce Altshuler describe este gesto como de radical vanguardia, ya que las lámparas de alta gama que presidían el techo de la habitación eran, según su apreciación, «expresiones de un movimiento que buscaba superar la alienación de la fabricación industrial con el diseño artístico y forjar una conexión más directa entre productores y consumidores» (Altshuler, 2011). En la fotografía se aprecia el diseño cuidado de la sala, que cuenta con una iluminación peculiarmente elegante proveniente de las lámparas de la muestra, y las obras se exhiben en marcos blancos que complementan con la carpintería y el mobiliario que han sido también pintados en blanco. Esta exposición se ajusta a la imagen radical de un grupo de artistas que decide mostrar su trabajo en un entorno alternativo, una circunstancia que ejemplifica tan solo un pequeño número de exposiciones dentro de la historia del arte (Altshuler, 2008, pág. 75). Sin embargo, también «nos recuerda la relación entre la exhibición comercial moderna y la presentación del arte moderno. [...] En aparente contraste con el idealismo del grupo, este promovió activamente sus intereses comerciales» (Altshuler, 2011).

2. Contextos discursivos y artísticos sobre el cubo blanco

2.2. Algunos precedentes de vanguardia anteriores a la formulación del comisariado y su relación con la noción de *contexto* hasta la década de los sesenta

2.2.3. «La última exposición futurista: 0,10» (1910)

Los ejemplos que se incluyen ahora tratan de examinar las lógicas de montaje que todavía se dan dentro del espacio de la galería, pero que de manera directa responden a las lógicas espaciales de neutralidad del espacio expositivo. Dichos gestos de montaje provienen de los propios artistas a la hora de articular las formas de exhibición de sus obras y, en definitiva, todos ellos comparten la intención de generar un encuentro más directo entre el espectador y la obra de arte y expanden igualmente las rígidas reglas de exhibición heredadas de los salones. En este sentido, merece la pena destacar en primer lugar la llamada «La última exposición futurista: 0,10», en Petrogrado, en 1910.



«0,10» o «La última exposición futurista», en Petrogrado (1915)

Fuente:

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

Una exposición que trataba de dar cuenta de la vanguardia rusa y se alejaba de la influencia occidental o europea, aunque reconocía al mismo tiempo la conexión con el futurismo y el cubismo. La exposición se estructuraba en dos áreas destinadas a mostrar la obra de Kasimir Malévich y Vladímir Tatlin. En relación con la instalación de este último, también se incluyeron obras de Vera Pestel, Liubov Popova y Nadezhda Udaltsova. Esta exposición ha sido catalogada como contenedora de una de las más reconocidas instalaciones de vanguardia, sobre todo, por la manera asimétrica que Malévich emplea a la hora de mostrar su obra *Cuadrado negro* (1915), que estaba colocada en una esquina justo debajo del techo, en la posición tradicional donde los iconos religiosos presidían las casas en Rusia. La posición de la obra en el espacio «desplegaba la asociación religiosa de su ubicación para sugerir la búsqueda de un mundo material de tres dimensiones a través de una nueva forma de conciencia» artística y del espacio expositivo (Altshuler, 2008, pág. 173). Por su parte, Tatlin mostraba su obra en otra habitación y a partir de una instalación que incluía obras de las artistas Popova, Udaltsova y Pestel y que calificó como «exposición de pintores profesionales» reivindicando también la esquina como lugar de intervención, es decir, el lugar asociado a los relieves religiosos y que reivindicaba la usurpación del espacio de poder hegemónico por parte del arte –algo que solamente se tomaría conciencia de ello tras la Revolución Rusa de 1917, cuando los artistas de vanguardia asumieron el control de las escuelas de arte y trasladaron la estética constructivista a las fábricas, a los talleres y a las calles.

2. Contextos discursivos y artísticos sobre el cubo blanco

2.2. Algunos precedentes de vanguardia anteriores a la formulación del comisariado y su relación con la noción de *contexto* hasta la década de los sesenta

2.2.4. «El gabinete abstracto» (1927-1928)

El Lissitzky, quien sugerirá a Malévich trabajar en la Escuela de Arte de Vítebsk para desarrollar un nuevo concepto de educación artística basado en el suprematismo, aporta a la historia del comisariado otro ejemplo de vanguardia.



«El gabinete abstracto», El Lissitzky (1927-1928)

Fuente:

https://lh3.googleusercontent.com/proxy/ZysW6ruRWS6o uyGeQRowR3gKOLi4jAuOIAUpbM7WgJWR-c6cECvCxvrgNPr8RWGe7PdJfaKReIDWUDEmrTp6FGGty4NU90dvNOCW6KLn0IBXISAb_Qw.

«El gabinete abstracto» nos sirve también para reflexionar sobre el avance del lenguaje instalativo en el espacio expositivo que directamente reclama una relación con la obra de arte más dinámica y situada en el contexto social y político que lo acompaña. La propuesta de El Lissitzky será realizada para una de las habitaciones del Landesmuseum, en Hanóver, entre 1927 y 1928, durante la dirección artística de Alexander Dörner. Este último va a invitar a una serie de artistas y diseñadores a idear en algunas salas del museo nuevos espacios expositivos para el arte contemporáneo del momento.

La primera invitación a idear un nuevo espacio expositivo será para Theo van Doesburg (editor de *De Stijl* y colaborador de Frederick Kiesler, miembro también de *De Stijl* y quien será muchos años más tarde, en 1942, el diseñador de la Kinetic Gallery ('galería cinética') para la exposición «Art of This Century» ('arte de este siglo'), en Nueva York, con la financiación de Peggy Guggenheim y donde se exhibirán las obras de Breton, Ernst, Duchamp, Giacometti y Klee.

La segunda invitación va a ser para El Lissitzky, quien ideará la construcción de un espacio permanente dedicado a la presentación de arte abstracto. Las intenciones detrás del «gabinete abstracto» reclamaban directamente transformar la tradicional concepción pasiva del espectador y de su experiencia ante la obra de arte, es decir, dar por finalizada toda actitud adormecida del espectador ante la pintura y, sin embargo, tratar de transformar la experiencia artística en algo activo.

Las estrategias estéticas y constructivas que El Lissitzky llevó a cabo para alcanzar dicha reactivación en el espacio expositivo se materializaron de la siguiente manera: las paredes se pintaron a rayas utilizando distintas tonalidades de gris e incluso utilizó listones metálicos entre las distintas tonalidades. De esta forma, se conseguía un efecto cambiante en la percepción del color de las paredes, ya que su color pasaba de blanco a gris y de gris a negro a medida que el espectador se movía a través del espacio. También diseñó unos marcos corredizos donde se incluían cuatro obras, de tal forma que solamente era posible verlas de dos en dos, es decir, para ver las otras dos había que correr el marco. Por lo tanto, se requería de la participación activa del espectador para ver todas las obras. De igual forma, también ideó unas vitrinas con unos sistemas móviles que permitían ser cambiados.

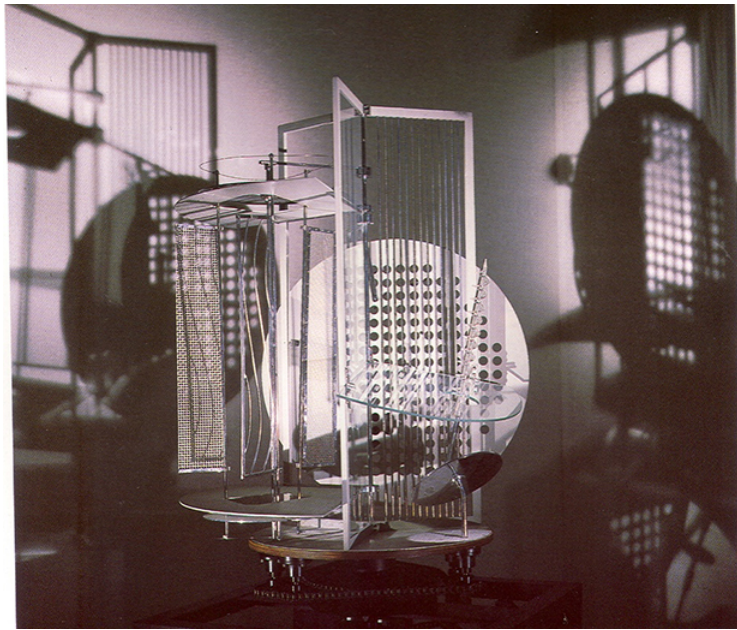
Además, El Lissitzky proponía (aunque no se hizo finalmente) instalar un sistema de iluminación eléctrica que cambiase de forma periódica para conseguir un efecto visual cinético entre el blanco, el gris y el negro. «El gabinete abstracto» fue concebido como un espacio dinámico donde se reclamaba la interacción del espectador, un ambiente con elementos móviles y que, en definitiva, provocaba una experiencia intensa y distanciada del resto de la arquitectura del museo que lo albergaba.

2. Contextos discursivos y artísticos sobre el cubo blanco

2.2. Algunos precedentes de vanguardia anteriores a la formulación del comisariado y su relación con la noción de *contexto* hasta la década de los sesenta

2.2.5. «Modulador de espacio y luz» (1922-1930)

Entre 1922 y 1930, László Moholy-Nagy desarrolla la obra «Modulador de espacio y luz», obra que surge del proceso de experimentación iniciado en el taller de metal de la Bauhaus. La obra escultórica, que toma la forma de una gran escultura móvil, está diseñada a partir de planos metálicos perforados que generan efectos de luz y sombra al ser iluminada por una fuente de luz artificial y activada por medio de un motor que provoca un movimiento continuo en las imágenes que van surgiendo a partir de la disposición de los elementos.



«Modulador de espacio y luz», László Moholy-Nagy (1922-1930)

Fuente: <https://artedeximena.files.wordpress.com/2010/10/dd-light-space-modulator-1930-laszlo-moholy-nagy.jpg>.

Esta obra, también conocida como *Atrezo luminoso para un escenario electrónico*, de László Moholy-Nagy, se mostró como prototipo en la sala de exposiciones dedicada al presente en el Provinzial Museum de Hanóver. Sin embargo, nunca se llegó a desarrollar como instalación terminada, aunque tuvo diversas variantes, como la película *Luz en movimiento negro-blanco-gris*, que Nagy filma a modo de traducción de los efectos de luz y sombra sobre el espacio derivados de dicho proceso de experimentación.

«El modulador» sigue las mismas premisas que «El gabinete abstracto», de El Lissitzky, en el aspecto instalativo, es decir, agitar la experiencia estética del espectador mediante una instalación interactiva donde lo cinético se vuelve la forma mediante la cual expresar dicho encuentro entre el tiempo y el espacio del espectador y el tiempo y el espacio de la obra. La instalación se configuraba como un artefacto móvil que establecía un cruce entre formatos artísticos entre el cine, la fotografía, el teatro y el diseño de mobiliario. La idea de lo cinético una vez más sirve como herramienta activadora o emancipadora del espectador que reclama pensar el espacio expositivo como un contexto propio de su tiempo histórico, en sintonía con los avances tecnológicos modernos del momento, y de esta forma conectar el espacio expositivo con el contexto social del momento en el cual se da dicha intervención escultórica.

2. Contextos discursivos y artísticos sobre el cubo blanco

2.2. Algunos precedentes de vanguardia anteriores a la formulación del comisariado y su relación con la noción de *contexto* hasta la década de los sesenta

2.2.6. «Pabellón Español» (1937)

Otro ejemplo de vanguardia lo encontramos en el contexto de la Exposición Internacional de París de 1937, justamente en las lógicas instalativas del «Pabellón Español». El pabellón fue diseñado por los arquitectos Josep Lluís Sert y Luis Lacasa a partir del encargo del Gobierno republicano, estando el país inmerso en la Guerra Civil, y un equipo de expertos que actuaban como comisarios, entre ellos, el filósofo José Gaos, el escritor José Bergamín, el pintor Josep Renau y el escritor Max Aub.



«Pabellón Español» (1937)

Fuente:

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

En este contexto, el «Pabellón Español» se proyectó como un dispositivo necesario para denunciar públicamente las atrocidades de la guerra contra los civiles y convertirse así en un símbolo de resistencia contra el fascismo. El «Pabellón Español» se convirtió pronto en un hito a pesar de que su construcción era mucho más precaria y modesta que las ambiciosas construcciones de los dos grandes sistemas socioeconómicos de la época: el «Pabellón de la Alemania Nazi» (por el cual Albert Speer ganó el premio) y el «Pabellón Ruso». Sin embargo, dicha construcción más tarde se convirtió en una referencia histórica y se consideró un ejemplo de buena arquitectura ejecutada bajo las condiciones precarias de un estado de emergencia y también uno de los primeros modelos de arquitectura prefabricada en la historia (Sambricio, 2014, págs. 61-80).

El «Pabellón Español» también es reconocido hoy como el lugar donde se mostró por primera vez el *Guernica*, de Picasso. El edificio fue diseñado para exhibir obras de arte, entre ellas, de Alexander Calder, Joan Miró, Alberto Sánchez, Julio González, Aurelio Arteta, entre otros, pero también se incluían otros materiales dedicados a la propaganda e información de la situación del país en guerra. De esta manera, la primera planta estaba dedicada a la muestra de información sobre sanidad, economía, educación, etc., a partir de fotomontajes y diversos documentos. El «Pabellón Español» incluía también documentación fílmica sobre la situación bélica y otras secciones informativas, como la dedicada a la salvación y traslados de las obras de arte tras los bombardeos al Museo del Prado o cartelería propagandista republicana denunciando los horrores de la guerra. En definitiva, el «Pabellón Español» mostraba un carácter reivindicativo que contextualizaba las obras de arte expuestas en relación con el contexto de guerra al que respondían explícita y comprometidamente.

2. Contextos discursivos y artísticos sobre el cubo blanco

2.2. Algunos precedentes de vanguardia anteriores a la formulación del comisariado y su relación con la noción de *contexto* hasta la década de los sesenta

2.2.7. «Exposición Internacional Surrealista» (1938)

Tan solo un año después de la Exposición Internacional de París, y mientras la sensación de guerra en Europa continuaba con el avance del nazismo y el fascismo, Marcel Duchamp se encarga del diseño de la «Exposición Internacional Surrealista», de 1938, en la galería de Bellas Artes de París. La exposición contaba con sesenta artistas de diversos países e incluía trescientas pinturas, objetos, *collages*, fotografías e instalaciones.



«Exposición Internacional Surrealista» (1938)

Fuente:

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

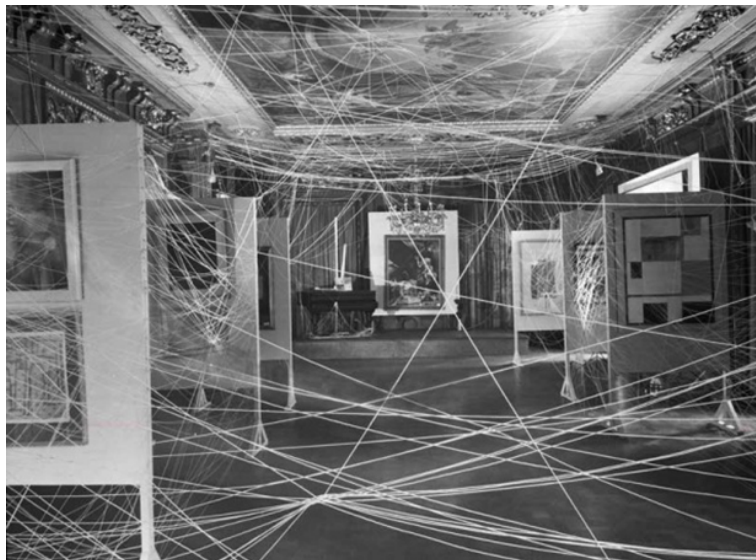
Los artistas surrealistas querían que la propia exposición se convirtiera en un gesto artístico y le pidieron a Duchamp que él lo llevara a cabo. Duchamp así lo hizo y colocó la obra de Salvador Dalí, *Rainy Taxi* (1938), en la entrada, una obra que consistía en un taxi despidiendo agua con ayuda de los limpiaparabrisas y que acababan mojando las ventanas de la galería, de esta manera, creaba una imagen borrosa del exterior a través de ellas. Los espectadores entraban a la exposición por un pasillo que Duchamp llamó *Rue Surréaliste* y que estaba flanqueado por dieciséis maniquís, cada uno creado por un artista diferente. Las obras de arte se exhibían en habitaciones mayormente sin iluminación y, durante la inauguración, Man Ray distribuyó linternas para poder observarlas. Pero el gesto más representativo de todos los que llevó a cabo Duchamp fue la simulación de una cueva subterránea en el *hall* central, conseguida mediante la instalación de un millar de sacos de carbón colgados del techo y que eran iluminados mediante una única bombilla que destellaba constantemente. Acompañaba a este gesto la muestra de obras gráficas, pinturas y fotografías sobre puertas giratorias (Altshuler, 2008, pág. 281).

2. Contextos discursivos y artísticos sobre el cubo blanco

2.2. Algunos precedentes de vanguardia anteriores a la formulación del comisariado y su relación con la noción de *contexto* hasta la década de los sesenta

2.2.8. «First Papers of Surrealism» (1942)

Otro ejemplo de Duchamp cercano al lenguaje comisarial nos lleva a 1942, cuando se presenta la primera exposición de los surrealistas en Nueva York, titulada «First Papers of Surrealism», en alusión a los documentos que los inmigrantes debían cumplimentar a la entrada a los Estados Unidos. Fue organizada por André Bretón y su instalación fue diseñada de nuevo por Marcel Duchamp. La exposición mostraba obras de artistas surrealistas europeos que habían huido de Francia tras la ocupación alemana junto a artistas estadounidenses más jóvenes influenciados críticamente por ellos. La exposición incluyó obras de Paul Klee, Marc Chagall, Robert Motherwell, Alexander Calder, Frederick Kiesler, Frida Kahlo y Joan Miró, entre otros muchos, e incluso objetos y artefactos provenientes de la comunidad nativa americana. Esta vez la instalación de las obras se desarrollaba dentro de una maraña de hilo que el artista había dispuesto por todo el espacio expositivo. Al mismo tiempo, Duchamp también pidió a seis niños que acudieron aquella noche a la inauguración que jugaran con una pelota entre ellos y en parejas y que fueran recorriendo las tres salas de la exposición mientras se pasaban la pelota. Las instrucciones que les dio eran que se dedicaran exclusivamente a jugar al fútbol y que no hablaran con nadie, solamente en caso de que alguien les mandara parar, debían decir que Duchamp era quien les había ordenado jugar entre ellos. La exposición también generó polémica cuando algunos de los artistas jóvenes participantes protestaron por la exhibición del busto del jefe del Gobierno colaborador francés en Vichy por petición del Consejo patrocinador de la exposición (Altshuler, 2008, pág. 297).



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

Fuente:

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

Alfred H. Barr dirigió el Museo de Arte Moderno de Nueva York de 1929 a 1943, y los diez primeros años fueron los más experimentales, hasta el punto de concebir el museo en sus propias palabras como «un laboratorio que en sus experimentos se invita al público a participar» (Warren, 2006). El museo como laboratorio de Barr incorporaba una visión interdisciplinar que se reflejaba en el establecimiento de los departamentos de cine, fotografía, diseño y arquitectura dentro del museo. La exposición «Cubism & Abstract Art», de 1936, sienta las bases ideológico-estéticas de cómo mostrar expositivamente la narrativa del arte moderno, propuesta como una progresión lineal desde el cubismo a la abstracción. Esta genealogía se convertirá no solo en una comprensión hegemónica occidental del arte de este periodo, sino que también generará unas formas expositivas que se volverán norma y recogerán parte de la plasticidad de las instalaciones experimentales desarrolladas hasta el momento por artistas como El Lissitzky, Moholy-Nagy o Kiesler, pero limitarán al mismo tiempo sus desafíos ante el espectador. Por ejemplo, el MoMA y las exposiciones de Barr incluirán una mirada multidisciplinar incluyendo en las exposiciones pintura, escultura junto a diseño industrial, cine, fotografía y diseño gráfico. Sin embargo, las reglas expositivas se volverán más rígidas y depuradas y tratarán de configurar un modelo expositivo didáctico, incluyendo paneles explicativos y diagramas que rastrean los movimientos y artistas. Parte de los recursos empleados en el diseño de las exposiciones, como en la exposición de 1929, «Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh», responden, como apunta Staniszewski, a principios intelectuales y de cronología agregando cartelas en las paredes y generando instalaciones en interiores neutros. Estos recursos afianzan lo que se puede entender como una vuelta, tras los gestos experimentales de El Lissitzky, Moholy-Nagy, etc., a la supuesta neutralidad y estandarización del espacio expositivo. Este método, en definitiva, se mostraba también contrario a los modelos de exhibición cinéticos anteriores y proponían, una vez más, un espectador y una experiencia estética aislada, y atemporal, autónoma del contexto exterior.

3. Contextos discursivos y artísticos sobre el afuera del cubo blanco

3.1. Introducción

«En las prácticas artísticas de avanzada de la última década, el concepto de autonomía estética no ha jugado casi ningún rol. Cuando ha tenido un rol relevante, este ha sido el de representar aquello que había que evitar a toda costa. Sin embargo, la autonomía de la que quieren diferenciarse los movimientos más recientes que siguieron directamente a las vanguardias clásicas y las neovanguardias es, como la de estas, siempre solo la autonomía aparente de la obra de arte orgánica del esteticismo, supuestamente independiente del contexto, cerrada en sí misma, autosuficiente. Por el contrario, si existe un denominador común del arte instalativo es que son obras que, en un sentido amplio, se abren de manera muy literal a sus contextos visibles o invisibles o los tematizan explícitamente.»

Rebentisch (2018)

Como se ha apuntado anteriormente, a partir de la década de los años sesenta, las prácticas artísticas más avanzadas de formas conceptuales y desmaterializadas comenzarán a criticar la supuesta autonomía del objeto de arte, entendiendo que esta idea esconde en realidad un posicionamiento ideológico sobre la noción de *arte* y las formas en las que este debe ser presentado al público. En este contexto, las prácticas comisariales que van a emerger lo harán de manera muy cercana a estas nuevas formas artísticas tratando de acercarlas a una posible nueva audiencia a partir de dinámicas semiautónomas de mediación. Al igual que las propias prácticas artísticas, el comisariado que surge entonces se asentará sobre ideas como la desmitificación del sistema del arte, y se opondrá a las estructuras institucionales dominantes establecidas por las generaciones anteriores; en consecuencia, se creará un cambio evidente en las formas expositivas, de edición y de producción artística. De manera gradual, a partir de finales de los sesenta y durante la década de los setenta, y por medio de figuras como Lucy R. Lippard, Seth Siegelaub y Harald Szeemann, entre otros, estos cambios ayudarán a hacer evidente cada vez más la práctica del comisariado y su capacidad de mediación y conceptualización en la esfera artística.

El comisariado de estos años se va a desarrollar mayoritariamente fuera del marco institucional, es decir, como una práctica independiente (*) que se aleja e incluso confronta a la figura profesional del conservador de arte en el museo. Fuera del marco institucional, estas nuevas formas de mediación curatorial incidirán también en pensar cuestiones relacionadas con la idea de autor, ya que algunos proyectos comisariales se desarrollarán siguiendo los preceptos conceptuales, como por ejemplo, la dinámica de las instrucciones para la formalización de la obra y, en algunos casos, las instrucciones serán ejecutadas por la propia comisaria en ausencia de los artistas, como es el caso de la exposición «555,087», de Lucy R. Lippard, que de manera más detallada introduciremos más adelante. Todas estas nuevas formas, que en definitiva hacían mover nociones como la *autoría* y la *autonomía de la obra*, la *desmitificación del espacio del arte* contribuirán también a generar nuevas maneras de presentación y producción artística y harán visible la evidente relación entre las obras y su contexto, es decir, el lugar y el momento del cual surgen o al cual responden. Como Paul O' Neill afirma:

«Artistas y comisarios/as participaron a sabiendas en un proceso de creación y organización, orientado a un momento futuro de exhibición, con el formato expositivo como resultado de estos trabajos y con el arte a menudo creado o adaptado específicamente en lugar de estar disponible como algo preexistente, fijo, autónomo y listo para su selección y exhibición».

O'Neill (2012, pág. 16)

El comisariado en estos momentos opera como una práctica de mediación que hace visible el entramado complejo que sostiene la producción artística, lo que revela las estructuras institucionales e ideológicas que determinan, en última instancia, las formas de producción artística. Los y las artistas y, por consiguiente, también comisarios y comisarias, comenzaron a tomar consciencia de dichas dinámicas y, por lo tanto, comenzaron a contrarrestarlas saliéndose de ese espacio supuestamente neutro, apolítico y autónomo del arte y sus manifestaciones –como lo es el formato expositivo, la galería, el museo– para atender a otras cuestiones como lo *site-specific*, las dimensiones contextuales y ambientales de las que surgen las obras.

Seth Siegelaub lo expresa de la siguiente manera:

«Pensamos que podríamos desmitificar el papel del museo, el papel del coleccionista y la producción de la obra de arte, por ejemplo, del mismo modo que el tamaño de una galería afecta la producción de arte, etcétera. En ese sentido, tratamos de desmitificar las estructuras ocultas del

mundo del arte. Esta desmitificación logró demostrar que había muchos actores y acciones en juego en la construcción del arte y su valor de exhibición».

Siegelaub (1996, pág. 56)

Los y las artistas también reivindicaban la especificidad del lugar sobre la que crear e insertar la obra. Dan Graham, en 1968, así lo afirmaba también: «una muestra se hace para un lugar específico» (Graham, en Alberro, 2003, pág. 20). En este sentido, la centralidad del contexto y las dimensiones espaciales específicas tomaban relevancia dentro de las prácticas conceptuales a la vez que estas confrontaban tendencias consolidadas por generaciones anteriores, como la autonomía del arte y la mitificación del espacio del arte como una esfera neutra, supuestamente objetiva, pero apolítica. Las exposiciones, proyectos editoriales, presentaciones que emergen en estos años tratan de hacer visibles estas dinámicas críticas de las obras y los comisarios y comisarias inventarán modelos y formatos que refuercen las formas conceptuales y críticas de las propias prácticas acercándolas a la audiencia para, de este modo, generar también un nuevo contexto público para ellas. Esta dimensión social del arte que empieza a desarrollarse paulatinamente viene también acompañada de nuevas formas de reclamar entidad propia. Las prácticas conceptuales toman así conciencia de una autocrítica y el comisariado, por su parte, se reafirma sobre la «exposición comisariada» como una forma de crear también crítica. Y como apunta Paul O'Neill:

“ «El surgimiento de la posición curatorial que comenzó con el proceso de desmitificación, como una oposición al orden dominante de qué y quién constituía la obra de arte, se convirtió en una discusión sobre los valores y significados de la función de la exposición».

O'Neill (2012, pág. 27)

Durante la década de los sesenta e, incluso, años antes, durante los cincuenta, estas formas artísticas y sus acompañamientos curatoriales se generarán bajo lógicas fundamentalmente locales, es decir, sobre escenas localizadas, dada la importancia ya señalada de la relevancia de las dinámicas contextuales implícitas en toda producción artística del momento. En este sentido, podemos hablar de figuras como Lucy R. Lippard, Seth Siegelaub y Harald Szeemann (anteriormente mencionadas), pero también de Susana Torre, Luis Camnitzer, Liliana Porter, Germano Celant e incluso anteriormente Pontus Hultén; de movimientos artísticos que fueron reforzados también a partir de dinámicas expositivas experimentales, como *fluxus*, *arte povera*, posminimalismo y conceptualismo, y de escenas propias en Estados Unidos, Latinoamérica, Reino Unido, Europa, etc.

Los formatos de exposición y presentación también mutaron y se hibridaron con otros medios, como por ejemplo el libro en el caso de «Xerox Book» (1968), de Seth Siegelaub –del cual hablaremos con más detenimiento más adelante–, o la exposición colectiva como una entidad abierta que da cabida a diversos artefactos, como es el caso de Documenta 5, «Question Reality, Pictorial Worlds Today» (1972), comisariada por Harald Szeemann, que incluía obras al mismo tiempo que otros materiales no artísticos, entre ellos, pornografía, ciencia ficción, cómics, pósters de propaganda política, anuncios, etc.

En concreto, Documenta 5 generará una gran visibilidad del formato de la «exposición comisariada» y la considera una nueva entidad artística en sí misma y, por consiguiente, un objeto de crítica más al mismo nivel que lo es la obra de arte. De hecho, algunas de las reacciones críticas surgirán de los propios y las propias artistas que verán el formato expositivo comisariado también como un ente aglutinador y centralizador de las obras que en cierta medida podía entenderse como alejado de los intereses de los y las artistas. En este sentido, el comisariado y la «exposición comisariada» alcanzaba un estatus de herramienta crítica ante la institución arte, al mismo tiempo que, en dirección contraria, poco a poco se consolidaba como un formato más del propio sistema y que, por lo tanto, comenzaba a ser susceptible de ser también criticado.

3. Contextos discursivos y artísticos sobre el afuera del cubo blanco

3.2. Algunos ejemplos entre comisariado y contexto a partir de la década de los sesenta hasta la década de los noventa

3.2.1. Introducción

“ «La naturaleza del arte conceptual consistía en cuestionar la autoridad, en cuestionarlo todo, en especial la naturaleza misma del arte y el contexto dentro del cual se producía, se mostraba y se distribuía.»

Lippard (2009, pág. 34)

En la década de los sesenta, en pleno desarrollo del conceptualismo, surgirán una serie de prácticas expositivas fuera del contexto institucional y galerístico dominante implicadas directamente con la evolución de la producción artística que se estaba dando en ese momento. Numerosos autores coinciden en situar a finales de la década de los sesenta el arranque de la práctica curatorial como la reconocemos hoy en día, una práctica que surge completamente conectada con la producción artística del momento y que se dirige justamente a crear nuevos contextos de producción, exhibición y distribución para sus nuevas formas desmaterializadas. Dichas producciones y los gestos curatoriales que las acompañan comparten un mismo deseo por desmitificar no solo los contextos institucionales donde se exhibe arte, sino también los modos mediante los cuales el arte se presenta ante el público. Seth Siegelaub introduce la acción de desmitificar como «una toma de conciencia sobre lo que se estaban haciendo y que por lo tanto formaba parte del proceso expositivo» (Siegelaub, 2008, pág. 130). De igual manera, la crítica y comisaria americana Lucy R. Lippard apela a la capacidad crítica del conceptualismo como su verdadero legado, una crítica que en su opinión va a tener lugar dentro del arte mismo y que se materializará a partir de la forma antes que de los contenidos (Lippard, 2009, pág. 35), en definitiva, formas de hacer y mostrar que fueron sometidas a un proceso de desmaterialización y dieron lugar a una apertura utópica frente a las dinámicas existentes del sistema del arte.

Este periodo va a ser muy rico en el ámbito experimental, tanto para los artistas como para las figuras del comisariado emergentes, y también lo será a un nivel contextual, ya que se reivindicarán, en primer lugar, las condiciones espacio-temporales del propio emplazamiento donde sucede la exposición y, en última instancia, otro tipo de localizaciones. Habrá una toma de conciencia del lugar, un sentido «local» crítico a partir del cual se desarrollarán prácticas tanto individuales como colectivas y que, como apunta Luis Camnitzer, servirá para «desbaratar e incluso sabotear por completo la ordenada clasificación del arte» hasta el punto de reclamar un término mucho más preciso como es el de *arte contextual* (Camnitzer, en Lippard, 2009, pág. 44).

A continuación, se proponen algunos ejemplos que nos sitúan en el avance del comisariado como una práctica específica que durante la década de los sesenta y los setenta crecerá cercana a las prácticas artísticas, lo que creará un espacio nuevo para su recepción pública. Los ejemplos que se incluyen dan cuenta del proceso de experimentación mediante el cual el comisariado se conforma con una práctica específica en el arte y de cómo esta práctica se relacionará con la noción de *contexto*.

Aunque, como hemos apuntado, la mayoría de los gestos comisariales de esta década emergen fuera del museo y los espacios institucionales, tuvieron lugar sin embargo algunos procesos interesantes vinculados a este espacio institucional que merece la pena destacar. Figuras como Pontus Hultén en el Moderna Museet de Estocolmo; Willem Sandberg en el Stedelijk de Ámsterdam; Robert Giron en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas; Knud Jensen en el Museo de Arte Moderno de Louisiana, en Dinamarca, junto con Alfred Barr en el MoMA de Nueva York, durante la década de los cincuenta y sesenta hicieron avanzar el comisariado dentro del contexto museístico y reconectaron el museo con los deseos de vanguardia por transformarlo en contextos dinámicos de encuentro donde lo interdisciplinar ofrecía un cruce de experiencias para una generación que salía de un largo periodo de recesión de posguerra y se precipitaba hacia la liberación sexual y la contracultura.

3. Contextos discursivos y artísticos sobre el afuera del cubo blanco

3.2. Algunos ejemplos entre comisariado y contexto a partir de la década de los sesenta hasta la década de los noventa

3.2.2. «She-A Cathedral» (1966) y «Modelo para una sociedad cualitativa» (1968)

Dentro de esta línea cabe destacar la exposición de «She-A Cathedral», producida en 1966 por el Moderna Museet como una instalación interactiva ideada de forma colectiva por varios artistas: Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Per Olof Ultvedt y el propio director Pontus Hultén. La obra, de grandes dimensiones, tomaba la forma de una mujer embarazada, *Nana*, tumbada sobre su espalda, dentro de la cual se albergaban varias instalaciones. Los visitantes entraban a través de su sexo y una vez dentro se encontraban con una barra de bar donde se servía leche en el pecho derecho, un planetario que mostraba la Vía Láctea en el pecho derecho, un muñeco mecánico que miraba la televisión en su corazón, una sala de cine que mostraba películas de Greta Garbo en uno de los brazos y una galería de arte con obras falsas de Paul Klee, Jean Dubuffet y Jean Fautrier en una de las piernas, entre otras muchas sorpresas. Este proyecto exploraba desde la perspectiva feminista de la obra de Niki de Saint Phalle la potencialidad performativa del formato de la exposición e invitaba a los visitantes a interactuar con la instalación y desafiar así los usos y modos de habitar el museo.



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

Fuente: https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2015/12/Historia_HON_1966_ModernaMuseet-980x666.jpg.

Otra obra que explora la interacción del espectador sobre la obra y dentro del contexto institucional del museo tiene lugar también en el Moderna Museet y, una vez más, bajo la dirección de Hultén. A partir de una propuesta del artista danés Palle Nielsen, se construye dentro del museo un parque infantil.



«El Modelo», Palle Nielsen, Moderna Museet, Estocolmo (1968)

Fuente: <http://www.asociacionludantia.org/web/wp-content/uploads/2019/03/Palle-Nielsen-The-Model-adventure-playground-Moderna-MuseetModerna-Museet-Estocolmo-19681.jpg>.

La instalación «El Modelo. Modelo para una sociedad cualitativa» se llevó a cabo en 1968. El artista asumió la responsabilidad del coste y organización de la instalación y ofreció acceso libre a todos los niños de Estocolmo. Era una arquitectura revestida de espuma que contenía todo tipo de juegos, herramientas, pinturas y disfraces; los niños podían también usar el tocadiscos para pinchar música a todo volumen. También se incluía una piscina de gomaespuma, columpios, cuerdas, juegos de agua, máscaras de las figuras políticas referentes del orden geopolítico de la época (Charles de Gaulle, Mao Zedong, Fidel Castro, etc.) y disfraces cedidos por el Teatro Real.

Aunque este experimento duró tan solo tres semanas, consiguió más de 33.000 visitantes, de los cuales 20.000 fueron niños. En realidad, el «Modelo» para el Moderna Museet solamente era una exposición para aquellos que observaban desde fuera. Los niños simplemente concentraban su ilusión en jugar entre ellos. Así, este espacio lúdico supuso un ejemplo de libertad a la creatividad del niño con la intención de hacerle partícipe activo en la experimentación utópica para una posible nueva sociedad (Vergara, 2005). La exposición formaba parte de un conjunto de intervenciones que el artista denominó *acción-diálogo*, realizadas mayoritariamente alrededor de la ciudad y que concluían con una última acción sobre el museo. En definitiva, el «Modelo» de Nielsen ponía a prueba al museo como un lugar desde donde ejercitar la cultura como una realidad común. Esta iniciativa es propia de su tiempo, es decir, de un momento en el que la contracultura tomaba mayor presencia en la sociedad y mostraba su descontento ante la guerra de Vietnam y los poderes hegemónicos de siempre que ahora mutaban en nuevas formas liberales para adaptarse al nuevo capitalismo en ciernes. En relación con Nielsen, esta obra surge de un deseo revolucionario, en términos emancipatorios, vinculados a la educación infantil, es decir, la educación como la posibilidad de construir una nueva sociedad. En realidad, la intervención del museo formaba parte de una operación más amplia, que el artista denominó *acción-diálogo* y que incluía una serie de acciones realizadas mayoritariamente alrededor de la ciudad de Estocolmo. El artista proponía sus acciones como una alternativa a otro tipo de protestas sociales (Vergara, 2005).

Resulta relevante tener en cuenta que estas intervenciones del Moderna Museet se materializan bajo el formato de la instalación, es decir, funcionan como intervenciones artísticas, pero lo cierto es que podemos atribuirles una dimensión curatorial, ya que surgen de un diálogo estrecho con el contexto institucional sobre el que se inscriben y con la dirección del museo. En este sentido, dichas intervenciones se articulan en torno a una intención curatorial.

3. Contextos discursivos y artísticos sobre el afuera del cubo blanco

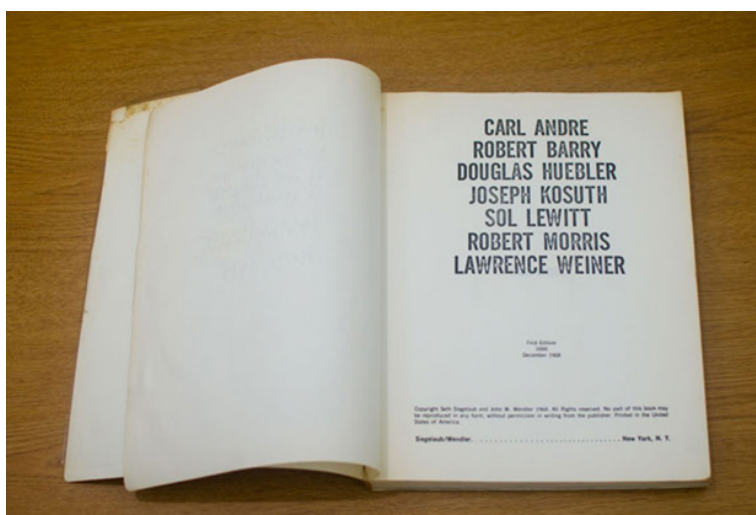
3.2. Algunos ejemplos entre comisariado y contexto a partir de la década de los sesenta hasta la década de los noventa

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

Como se ha mencionado previamente, algunos de los ejemplos curatoriales más representativos de este periodo, sobre todo por su carácter experimental y de ruptura con las reglas del juego institucional imperante, provienen de figuras como Seth Siegelaub y Lucy R. Lippard, en los Estados Unidos, y experiencias en Nueva York, como Printed Matter, o «Tucumán arde» en Tucumán, Argentina, y artistas y autores y autoras comprometidos y comprometidas con contextos diversos en Latinoamérica, como Susana Torres, Liliana Porter y Luis Camnitzer. En el caso de Seth Siegelaub y Lucy R. Lippard, sus iniciativas buscaban alejarse de las dinámicas elitistas impuestas por la generación anterior y, por ello, se distanciaban del contexto museístico, e incluso del sector privado, de las galerías para abrir nuevos espacios de posibilidades para la producción artística. En palabras de Lippard:

«El arte se estaba volviendo tan preciosista, tan elitista durante ese periodo greenberiano [...] y tan caro; esta fue una forma de alejarse de eso y tratar de hacer arte que atrajera a muchas personas diferentes».

Lippard (2008, pág. 219)



«Xerox Book», Seth Siegelaub (1969)

Fuente:

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

Desde esta lógica de ruptura con las estructuras artísticas heredadas, surgen iniciativas curatoriales de una radicalidad formal exquisita, como es «Xerox Book», en 1968, de Siegelaub, una exposición colectiva que tomaba el formato libro como lugar de emplazamiento. Esta propuesta surgía de una colaboración cercana con artistas conceptuales cercanos a Siegelaub y con los que trabajó en diversas ocasiones, como Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner, Douglas Huebler y Joseph Kosuth, entre otros. Sobre «Xerox Book», Siegelaub explica lo siguiente:

«Este proyecto evolucionó de la misma manera que la mayoría de mis proyectos, en colaboración con artistas con los que trabajaba. Nos sentamos a discutir las diferentes formas y posibilidades de mostrar arte, diferentes contextos y entornos en los que se podría mostrar arte, interiores exteriores, libros, etc.».

Siegelaub (2008, pág. 121)

«Xerox Book» sienta las bases de lo que hoy en día se identifica como *comisariado*, ya que el proyecto funciona como una propuesta expositiva de encargo configurada mediante un diálogo abierto con los artistas. En este sentido, Siegelaub por primera vez propone trabajar a partir de una serie de requisitos relacionados con el contenedor, o contexto, que iba a albergar la exposición, en este caso un libro diseñado a partir de un papel de cualidad y dimensiones estándar y con un número de páginas determinado *a priori*. Este proyecto partía de un intento por estandarizar de manera consciente las condiciones de producción

subyacentes al proceso de exhibición, y para ello proponía el libro como un espacio sobre el que intervenir como si de una exposición se tratara. En este sentido, el libro se articulaba a partir de la estandarización de las condiciones de exhibición como si fuera una sala vacía, un cubo blanco, lo que provocaba que las diferencias resultantes en el trabajo de cada artista destacaran precisamente por la intervención sobre las condiciones dadas.



«January 5-31», vista de la exposición comisariada por Seth Siegelaub (1969)

Fuente: http://1.bp.blogspot.com/-QsJSkXsOZY8/URawEet0nbl/AAAAAAAAANdE/_sMgS-Nrclg/s640/tumblr_mh8uaaogue1qzu8jyo1_500.jpg.

Después de terminar «Xerox Book», en 1969, Seth Siegelaub organizó una exposición colectiva titulada «January 5-31, 1969», que incluía nuevas obras de artistas como Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner y Adrian Piper. Esta exposición surgía a partir de la dinámica de «Xerox Book», ya que funcionaba como su primera exposición colectiva comisariada en un espacio al margen de las instituciones a partir del cual el catálogo se convertía en la propuesta principal.

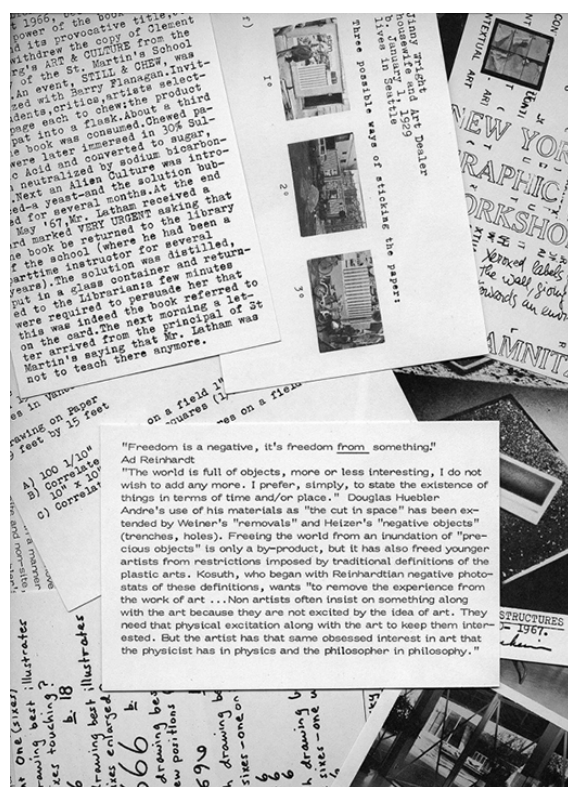
La exposición «January 5-31, 1969» fue concebida como una crítica directa a las instituciones artísticas tradicionales, duró tan solo un mes y se presentó en un par de habitaciones vacías de un bloque de oficinas de Manhattan. Las obras se mostraron en una de las habitaciones y el catálogo en la otra. Durante los días de apertura de la exposición, Adrian Piper hacía las funciones de recepcionista. Esta exposición continúa con los intereses de Siegelaub por explorar nuevas formas curatoriales conceptuales y también de publicar y editar libros, en este caso, el catálogo de la exposición como un soporte expositivo autónomo de igual importancia que la exposición.

3. Contextos discursivos y artísticos sobre el afuera del cubo blanco

3.2. Algunos ejemplos entre comisariado y contexto a partir de la década de los sesenta hasta la década de los noventa

3.2.4. «557,087» y «995,000» (1969 y 1970)

La figura de Lucy R. Lippard proviene de otra esfera, la de la escritura, en concreto, la crítica de arte, pero de manera muy temprana comenzará a comisariar proyectos al estar muy cercana a figuras como Siegelau, artistas como Sol LeWitt y a experiencias como Printed Matter, que ella misma iniciará junto a este artista o la Art Workers' Coalition (AWC), fundada en torno al tema de los derechos de los artistas y que desarrolló diversas acciones contra la guerra de Vietnam. En este sentido, su interés por lo curatorial surge de la escritura o de, como ella misma lo expresa, «la posibilidad de escribir sobre arte» (Lippard, 2008, pág. 202), y también de su interés por los artistas y sus formas de hacer arte, es decir, no tanto por la historia del arte ni por los museos. De hecho, en sus inicios, Lippard trabajará como investigadora independiente para comisarios del MoMA como una forma de ganarse la vida, pero muchos de sus proyectos los producirá fuera del museo en diversos contextos no convencionales, como escaparates, calles, sindicatos, manifestaciones, una antigua cárcel, bibliotecas, centros comunitarios y escuelas siguiendo el precepto *do it yourself*, propio de las formas artísticas emergentes del momento. El conceptualismo y, algo más tarde, el feminismo (*) (a partir de 1969) serán sus dos anclajes para desarrollar una práctica curatorial propia que se inventará los modos de operar según avanza sus intereses artísticos y su conciencia política. De hecho, una visita a Argentina y su encuentro con el grupo de vanguardia de Rosario en medio de su campaña «Tucumán Arde» (*) impactó de manera significativa en Lippard. Esta visita a Argentina tendrá lugar en 1968 durante la dictadura militar del general Onganía y tras dos años del golpe de Estado de 1966. Sol LeWitt había visitado Argentina un año antes, en 1967, y la conexión con el país se daba por medio de la amistad de ambos con Susana Torres (arquitecta argentina y cercana a artistas como Eduardo Costa, César Paternosto y Fernando Maza, entre otros).



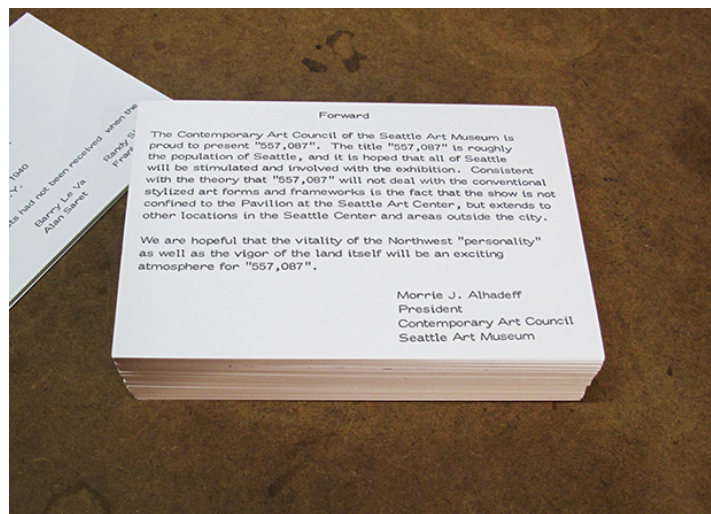
Tarjetas de Lucy R. Lippard

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

Poco a poco, su escritura y sus proyectos de comisariado se irán fusionando y siguiendo el modo de Siegelau. Las publicaciones de las exposiciones comisariadas por Lippard serán extensiones expositivas de las mismas y en ellas se incluirán instrucciones o información conceptual provenientes de las obras y que ayudará a activarlas.

Destacan en este sentido dos proyectos, «557,087» y «995,000». Los números de los títulos de ambas exposiciones se corresponden con el número de habitantes de las ciudades de Seattle y Vancouver en 1969 y 1970, cuando tuvieron lugar ambos proyectos. Ambas exposiciones estaban relacionadas. En realidad, funcionaban como un mismo proyecto itinerante que sucedía en dos instituciones: el Art Museum Pavilion de Seattle, en 1969, y la Galería de Arte de Vancouver, en 1970. Los proyectos también se extendían por otros emplazamientos de las ciudades y en el espacio público, al mismo tiempo, se incluía una sala de lectura como parte de las exposiciones. Estas trataban de explorar todo aquello que quedara fuera del marco, es decir, el museo,

por ello la mitad de la exposición sucedía fuera del museo, «en un radio de 50 millas alrededor de la ciudad, aunque se proporcionaron mapas en el museo» (Lippard, 2009). El resultado fue una experiencia fragmentada que era vivida de manera diferente por cada visitante. En este sentido, los límites entre el museo y la ciudad se borraban y el catálogo que tomaba la forma de un conjunto de cartas, a modo de tarjetas postales, introducía la lógica de la arbitrariedad como el método conceptual a partir del cual se articulaban las exposiciones. Ambas iniciativas poseían un antecedente que marcaba las reglas de lo arbitrario como método. La exposición «Number 7», la primera que tituló con un número inicia lo que podría entenderse luego como una serie de exposiciones. «Number 7» tuvo lugar en la Galería Paula Cooper, de Nueva York (Lippard, 2008, págs. 209-210). En esta primera ocasión, solo se editó una tarjeta donde aparecían los nombres de los y las artistas, 39 en total, de los cuales solamente cinco eran mujeres: Christine Kozlov, Rosemarie Castoro, Hanne Darboven, Adrian Piper e Ingrid Baxter). La galería contaba con tres salas, y en una de ellas se presentaba un conjunto de obras, aunque la habitación parecía prácticamente vacía, ya que se mostraban obras conceptuales en cierta medida casi invisibles, como uno de los primeros dibujos sobre pared de LeWitt, *Air Currents*, de Hans Haacke (un discreto ventilador en una de las esquinas); una marca en la pared de Lawrence Weiner resultante de un disparo de rifle de aire comprimido; obras invisibles de Robert Barry, Steve Kaltenbach e Ian Wilson, etc. La sala central presentaba dos paredes vacías pintadas de azul por Robert Huot, y la sala más pequeña estaba llena de piezas conceptuales, libros, fotos, fotocopias, textos, etc. (Lippard, 2009). En el caso de «557,087» y «995,000», se publicó un catálogo que exploraba una vez más el formato aleatorio y fragmentario de las cartas, cuarenta y dos en total, donde se incluía un texto introductorio de la comisaria y las instrucciones y descripción de las obras de los y las artistas.



«557,087», Lucy R. Lippard (1969-1970)

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

La estrategia detrás de las exposiciones de números de Lippard fue «de acumulación exagerada, el resultado de una estética antiexclusiva, políticamente intencional, que también era un valor central del arte feminista» (Lippard, 2009). Su última exposición de la serie «c. 7,500», en 1973, encara directamente la asunción generalista que empezaba a flotar en el aire sobre que no había mujeres haciendo arte conceptual. Este prejuicio contrastaba con la toma de conciencia que estaba creciendo en Nueva York, entre 1968 y 1970, mediante la Guerrilla Art Action Group y el Ad Hoc Women Artists Committee y sus acciones y protestas en contra de la escasa presencia de mujeres artistas y mujeres «no blancas» en las exposiciones de los museos, experiencias en las cuales Lippard tomó parte. En «c. 7,500», la exposición y catálogo recaló en siete lugares distintos y terminó en la ciudad de Londres y, al contrario que las exposiciones anteriores en las cuales la presencia de obras realizadas por mujeres artistas era menor a la de las realizadas por hombres, en este caso, sucedía a la inversa. Como resultado, la mayoría de las obras ofrecían nuevas temáticas que ponían énfasis en el cuerpo, la biografía, la transformación y la percepción de género (Lippard, 2009).

Como se ha mencionado previamente, durante el viaje de Lippard junto al crítico Jean Clay a Argentina, mantuvieron un encuentro con algunos miembros del grupo de Rosario que se encontraban trabajando en Tucumán junto a colectivos militantes revolucionarios durante una gran huelga (Lippard, 2008, pág. 215).

3. Contextos discursivos y artísticos sobre el afuera del cubo blanco

3.2. Algunos ejemplos entre comisariado y contexto a partir de la década de los sesenta hasta la década de los noventa

3.2.5. «Tucumán arde» (1968)

En América Latina, la noción de *desmaterialización* como una estrategia artística circulaba como sugerencia desde 1966, cuando Oscar Masotta introducía el término en varios textos y artículos, como en su libro *Conciencia y estructura*, donde incluía una cita a El Lissitzky de *The Future of the Book*, donde el término ya era empleado. Luis Camnitzer emplea estas referencias en *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* para sostener el hecho de que cuestiones y estrategias conceptuales habían surgido también de manera espontánea en América Latina, pero con un fuerte anclaje contextual que buscaba situar las prácticas artísticas en el paisaje de crisis social y política que muchos países vivían en el momento. En este contexto de experimentación artística surge el *antihappening*, de Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby, en 1967, en Buenos Aires, una acción en la cual Masotta también está implicado. De hecho, las acciones que se explicaban en los medios de comunicación no habrían tenido lugar en realidad, sino que solamente cobraban vida mediante las reseñas y artículos que se publicaban sobre estas en los periódicos. En este sentido, la información sobre la pieza se convirtió en la pieza misma, lo que llamaba además la atención sobre el elemento que se introduce por medio de la *performance*: el relato (Camnitzer, 2007, pág. 31). En la misma línea, pero con una toma de conciencia política más evidente, el mismo año también se organiza una acción protesta contra la Tercera Bienal de Arte Americano en la ciudad de Córdoba, en el contexto de la dictadura militar. En esta ocasión, los y las artistas invitaron al público a presenciar una acción que tomaba el título de la frase de Gandhi: «Hay lugar para todos en el mundo» (Camnitzer, 2007). Con el público reunido en la galería y esperando a que algo comenzara, los y las artistas cerraron la puerta desde afuera, y los y las visitantes se quedaron atrapados dentro. El espacio se reabrió una hora más tarde con la organización de una manifestación contra el reciente asesinato policial de un líder estudiantil. Un año más tarde, Graciela Carnevale, miembro del grupo de Rosario, realizará una pieza relacionada que titula «El encierro». El público será encerrado sin previo aviso una vez dentro del espacio de una galería, lo que generará tal escándalo que la policía prohibirá cualquier exposición adicional en ese lugar (Camnitzer, 2007).



Fotografía de «Tucumán arde» en la sede de la CGT de los Argentinos Regional de Rosario (1968)

Fuente:

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

La toma de conciencia política en el contexto artístico en Argentina avanza a medida que los abusos del poder dictatorial se vuelven cada vez más opresores, las formas artísticas desmaterializadas responderán también a estos abusos disolviendo, como expresa Ana Longoni, «las fronteras del arte y a la vez el empleo consciente de los recursos artísticos para buscar una mayor eficacia política» (Longoni, 2009, pág. 154). El evento expositivo «Tucumán arde» muestra esta disolución entre acción militante y arte de acción. La iniciativa la llevaron a cabo el grupo de Rosario y el de Buenos Aires, entre los que se contaban con artistas destacados como, la ya mencionada, Graciela Carnevale, León Ferrari, Roberto Jacoby y Norberto Puzzolo, que harán suceder el evento simultáneamente en varias ciudades argentinas en agosto de 1968.

Durante 1968, en Argentina se sucederán una serie de acciones de rebelión por parte de los artistas contra el gobierno y ante la crisis que surge debido a la limitación de la libertad de expresión. Tucumán, una de las provincias más empobrecidas del país, al mismo tiempo que una de las regiones productoras de azúcar más importantes, será el lugar donde la conciencia popular revolucionaria se haga más fuerte debido a la crisis, tanto económica como social, que se vive en la zona debido a un plan piloto de desmantelamiento de la industria local que el gobierno promovió como una experiencia piloto de un plan que se pretendía extender a nivel nacional para ver la reacción de la población. Por ello, el gobierno publicitará un plan de industrialización falso y

promoverá la idea de convertir Tucumán en el «jardín de la República». Los y las artistas de Rosario y Buenos Aires unirán fuerzas con estas voces disidentes populares y en agosto organizarán El Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia con la intención de hacer pública una forma de arte totalmente nueva: ética, estética e ideológica. Se acordaron varios puntos que respondían a la crisis social del momento y a los abusos de poder del gobierno dictatorial:

“ «(1) el desarrollo del arte no podía consistir en la creación aislada de un movimiento de vanguardia, (2) el arte no podía ser mostrado en galerías o museos, (3) no debía dirigirse exclusivamente a un público de elite y (4) debía desafiar a la sociedad para lograr resultados similares a las acciones políticas, pero de una manera duradera y a un nivel cultural más profundo».

Camnitzer (2007, pág. 64)

Finalmente, la exposición tendrá lugar en varios edificios de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos en las ciudades de Rosario, Santa Fe y Buenos Aires bajo el título «Tucumán arde: el jardín de la miseria».

El grupo contó con la ayuda de sociólogos, economistas, periodistas y fotógrafos para configurar una operación de contrainformación para confrontar la falsa publicidad que el gobierno difundía sobre Tucumán, ya que ocultaban los datos del desastre económico y social. El proyecto se publicitó por medio de medios legales e ilegales, se emplearon estrategias artísticas para evitar la censura, anuncios en periódicos, carteles en el espacio público, pases de diapositivas proyectadas en salas de cine donde solo se podía leer la palabra *Tucumán*. Más tarde acciones subversivas añadían la palabra *Arde* con grafiti sobre los carteles en el espacio público. En Rosario, la exposición se desplegó sobre cuatro plantas del edificio y contó con unas cuarenta participaciones, de las cuales solo treinta aparecían en el folleto de la exposición. Entre las contribuciones, se incluían entrevistas sobre las condiciones de vida en la provincia, fotografías murales, documentos que mostraban la acumulación de riqueza por parte de las familias más ricas. La exposición hacía uso del formato *happening* para denunciar estas condiciones opresoras. Al entrar, el público pisaba los nombres de los propietarios de las plantaciones de azúcar, se servía café cultivado en la región, pero sin azúcar, y las habitaciones se oscurecían cada diez minutos para representar la frecuencia de la mortalidad infantil en Tucumán. Todos estos hechos se explicaban al mismo tiempo por medio de altavoces, y un manifiesto distribuido en la inauguración solicitaba la puesta en marcha de un arte revolucionario (Camnitzer, 2007, págs. 65-66). Finalmente, la exposición en Rosario logró durar abierta tan solo dos semanas, y en Buenos Aires únicamente dos días debido a la censura.

Este acontecimiento expositivo de creación colectiva y militante dejó tras de sí un sabor contradictorio. En definitiva, se trataba de un modelo nuevo de acción político-artística, pero que no fue capaz de generar una continuidad. Después de esta experiencia, la represión militar se recrudeció y muchos de los y las artistas implicados e implicadas dejaron de hacer arte durante varios años para dedicarse a la militancia o la guerrilla (Camnitzer, 2007, pág. 67).

3. Contextos discursivos y artísticos sobre el afuera del cubo blanco

3.2. Algunos ejemplos entre comisariado y contexto a partir de la década de los sesenta hasta la década de los noventa

3.2.6. «When Attitudes Become Form» (1969) y «Monte Verità: los senos de la verdad» (1978)

Una figura del comisariado ineludible de este periodo es, sin duda alguna, Harald Szeemann, quien hará avanzar la práctica tanto desde el ámbito institucional como desde otros contextos independientes. Szeemann también afianzará la posición del comisario o comisaria como un emplazamiento artístico más desde donde configurar una mediación experimental de los lenguajes artísticos emergentes; al mismo tiempo, otorgará autoría a dicha posición. Tras su paso por el Kunsthalle de Berna, donde produjo numerosas exposiciones individuales y también exposiciones colectivas de referencia como «12 Environments» (1968) o «When Attitudes Become Form» (1969), comenzará a producir proyectos curatoriales de manera independiente. Este cambio será provocado por las críticas vertidas ante su programa en el Kunsthalle, lo que le llevará a renunciar a su cargo. A partir de este momento, funda una nueva estructura desde donde producir sus exposiciones, que finalmente llamó Agency for Spiritual Guest Work ('agencia para el trabajo migrante espiritual'), como una declaración política en referencia a los trabajadores migrantes turcos, italianos y españoles en Suiza, a quienes se les llamaba *guest workers*. Szeemann producirá Documenta V en 1972 a partir de esa entidad y transformará la exposición en algo más que una muestra, en lo que él mismo denominó «un evento de cien días», frente al museo de los cien días que Arnold Bode propusiera en las tres primeras ediciones. En esta ocasión, en la Documenta de Szeemann, obras de formatos «estáticos» convivían con otros formatos artísticos basados en el tiempo, como la *performance*, el *happening*, intervenciones sonoras, etc.



Vista de la exposición «Grandfather: A Pioneer Like Us», comisariada por Harald Szeemann, en Galerie Toni Gerber, Berna, del 16 de febrero al 20 de abril (1974). Cortesía: Getty Research Archive, Los Ángeles.

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

Después de Documenta V, Szeemann pondrá en marcha otros proyectos curatoriales de carácter experimental, como el «Museo de las Obsesiones», un museo imaginario desde donde proyectará exposiciones dedicadas a revisar experiencias utópicas transcurridas durante la modernidad y a partir de figuras en cierta medida marginadas por la historia del arte. En relación con este interés, surgen proyectos como «Grandfather: A Pioneer Like Us» (1974), una pequeña exposición organizada en un pequeño apartamento donde se mostraban algunas pertenencias del abuelo de Szeemann, quien había sido peluquero y artista (92 obrist); «The Bachelor Machines» (1975), que exploraba la estética de la máquina inspirada principalmente por el «Large Glass», de Duchamp; o «Monte Verità: los senos de la verdad» (1978), instalada en uno de los edificios pertenecientes a la comuna asentada en Ascona de comienzos del siglo XX. Ascona se convirtió para Szeemann en un «caso de estudio» (Obrist 93) para analizar cómo un lugar mítico para la historia más vanguardista del arte puede destruirse al querer convertirlo en un destino turístico. Uno de los intereses que había detrás del proyecto era que trataba de proteger la arquitectura remanente de Monte Verità (93). El proyecto implicó a unos trescientos participantes que contribuían a reflexionar sobre diversas formas e ideologías utópicas, como el anarquismo, la teosofía, el vegetarianismo, etc. El proyecto trataba de revisar algunas de las formulaciones y experiencias de vanguardia más radicales llevadas a cabo en Europa desde un eje poco explorado: el tránsito del norte hacia el sur, donde artistas, arquitectos y visionarios proponían llevar a cabo sus propuestas. Ascona, cerca de Italia, fue uno de esos lugares donde poner en práctica algunas de estas visiones revolucionarias. Szeemann así lo expresaba:

“ «Me ayudó a volver a contar la historia de Europa Central a través de la historia de las utopías, de la historia de los fracasos en lugar de la historia del poder. Al observar las exposiciones de gran formato de Hultén en el Pompidou, me di cuenta de que siempre elegía un eje de poder este-oeste: París-Nueva York, París-Berlín, París-Moscú. Esta exposición no trataba de poder sino de cambio, amor y subversión. Era una nueva forma de hacer exposiciones, no solo documentando el mundo, sino creando uno».

3. Contextos discursivos y artísticos sobre el afuera del cubo blanco

3.2. Algunos ejemplos entre comisariado y contexto a partir de la década de los sesenta hasta la década de los noventa

3.2.7. «Los Encuentros de Pamplona» (1972)

En el Estado español, en el inicio de los setenta, los últimos años del franquismo, destaca un evento singular, «Los Encuentros de Pamplona», de 1972, un festival organizado por el grupo de artistas ALEA (formado por Luis de Pablo y José Luis Alexanco). Este evento de carácter festivo tuvo lugar entre el 26 de junio y el 3 de julio de 1972 y se planteaba como un momento de cruce entre diversos formatos artísticos, como el cine, la poesía, el teatro, la música, al mismo tiempo que buscaban un diálogo entre lo contemporáneo, la tecnología y las tradiciones no occidentales o étnicas. En general, se querían potenciar aquellas tendencias del momento que favorecían la hibridación entre los medios, formatos *intermedia*, acciones e intervenciones en el espacio público (Díaz Cuyás, 2004, pág. 52). «Los Encuentros» fueron ideados como un evento de carácter internacional para la ciudad, es decir, un proyecto que trataba de popularizar las formas artísticas más nuevas que estaban dándose en el ámbito internacional y estatal y que nunca antes habían sido presentadas ante el gran público. Esta iniciativa contaba con financiación privada proveniente de la familia de empresarios Huarte, que durante el periodo de posguerra había ejercido de mecenas apoyando el trabajo de varios artistas de vanguardia y «su labor había sido fundamental en el desarrollo de la arquitectura, la música, el diseño y el arte plástico de los años 50 y 60» (Díaz Cuyas, 2004, pág. 40).



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

Fuente:

<https://static.arteinformado.com/documentos/eventos/02/27496/Jo se Miguel de Prada Poole, Cupulas.jpg>.

El programa, ideado y diseñado íntegramente por artistas, contaba con una lista de unos 300 participantes (*) tanto del ámbito estatal como internacional. El programa contaba igualmente con una serie de exposiciones, entre ellas, la muestra de «Arte Vasco Actual», que incluía algunos de los y las artistas más destacados del panorama artístico del momento, como Néstor Basterrechea, Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola, Remigio Mendiburu, Isabel Baquedano. Sin embargo, hubo también muchas ausencias, participantes que se negaron a participar como Jorge Oteiza, que mostró su oposición ante la selección de artistas y desacuerdo con la iniciativa, ya que el artista consideraba que el evento debería girar en torno al arte vasco. También otros se oponían al evento por cierta falta de interés y rechazo ante el carácter festivo o ferial del evento que venían a plantear un ambiente de normalidad en plena dictadura, como «si aquí no pasará nada» (Díaz Cuyas, 2004, pág. 59), por parte de artistas como Pere Portabella, Antoni Tàpies o Joan Miró. Lo cierto es que, aunque en torno a los setenta comienza en el contexto español a desarrollarse una relativa normalización cultural, «Los Encuentros de Pamplona» chocarán con una carencia clara de cierta tradición de modernidad y, como explica José Díaz Cuyas, «aunque hubiera individuos informados, no existía un entramado social receptivo a este tipo de prácticas» (Díaz Cuyas, 2004, pág. 22). En este sentido, «Los Encuentros» avanzaron a partir de una sucesión de fracasos de diversos tipos, como la ubicación errónea de la sede del evento, una arquitectura neumática de grandes dimensiones diseñada por el arquitecto José Miguel Prada Poole y que estaba situada a las afueras de la ciudad—lo que dificultaba su relación con el resto de actividades que tenían lugar en el centro de la ciudad—, vandalismo contra muchas de las obras instaladas en el espacio público, boicot y retirada de obras por parte de algunos artistas vascos debido a una acusación de censura (Díaz Cuyas, 2004, pág. 23), e incluso dos atentados con bomba de ETA que mostraban con sus acciones su oposición directa al evento, una vez más por considerarlos una estrategia de normalización cuando la dictadura franquista todavía estaba vigente. Si bien es cierto que la recepción pública del evento generó un sinfín de desencuentros artísticos, sociales, ideológicos (el Régimen se oponía, pero también el Partido Comunista y su entorno cultural, ETA, etc.), «Los Encuentros» ofrecían una imagen externa falsificada de España que indicaban que allí podía darse una manifestación de vanguardia sin problemas» (Díaz Cuyas, 2017, pág. 368). Sin embargo, el evento también posibilitó un encuentro experimental real entre artistas y las corrientes internacionales más

nuevas (*fluxus*, situacionismo, cine experimental, *performance*, acciones, *happening*, danza, música concreta y electroacústica, mezcla también entre lo tradicional y la vanguardia, lo étnico y lo más vanguardista). Cabe destacar así algunas intervenciones del programa, la participación de John Cage en la inauguración, una exposición dedicada a obras plásticas y sonoras y sistemas de generación automática producida en vivo por ordenador, comisariada por Mario Barberá, y que contaba con Alexanco, Cage e Iannis Xenakis, entre otros muchos; instalaciones en el espacio público, como «Estructuras tubulares», de Isidoro Valcárcel Medina, una instalación de cien metros de longitud con tubos de andamiaje amarillo y negro que creaban diferentes ambientes en alusión a posturas corporales, como pasear, estar de pie, sentado o tumbado (Díaz Cuyás, 2017, pág. 31); proyecciones de cine experimental, audición de cintas y proyección de diapositivas en cines de la ciudad y un programa de visionado de películas experimentales en circuito cerrado de televisión, coloquios; y diversas intervenciones en la cúpula neumática como una instalación de vídeo, intervenciones musicales y obras instalativas de Vito Acconci, Christo, Walter de Maria, Joseph Kosuth, Antoni Muntadas, On Kawara, etc. El programa también supuso un contexto único en el Estado para la presentación de la música de vanguardia y el encuentro entre artistas internacionales y locales, como por ejemplo la actuación de los hermanos Artze, un concierto de *txalaparta* en el exterior del Museo de Bellas Artes de Pamplona, bajo la rúbrica «música primitiva vasca» –que aparecía en el cartel anunciador–, la primera actuación que realizaron única y exclusivamente con *txalaparta* y que generó mucha expectación entre los artistas y músicos que asistieron (Hurtado Mendieta, 2017, págs. 390-391).

3. Contextos discursivos y artísticos sobre el afuera del cubo blanco

3.3. A partir de 1990. Ejemplos de comisariado ante los nuevos contextos del cambio de siglo

3.3.1. Introducción

“ «Ser *site-specific*es decidir o recodificar las convenciones acordadas y exponer sus operaciones ocultas para revelar las maneras en que las instituciones dan forma al significado del arte para desafiar su valor cultural y económico.»

Birchall (2015)

Como hemos visto, a partir de la década de los sesenta, el comisariado se desarrollará como «una actividad mediadora y performativa cercana a las prácticas artísticas» (O'Neill, 2012, pág. 88) dedicada, en primer término, a traducir y diseminar ante el público sus nuevas formas desmaterializadas. La consecuencia de ello traerá la configuración de nuevos espacios para la producción, distribución y presentación artística, al mismo tiempo que surgirán iniciativas críticas ante las dinámicas hegemónicas institucionales, lo que creará espacios o proyectos independientes, e incluso actividades, en el museo o las instituciones artísticas que reclamarán otras maneras de trabajar más comprometidas con las circunstancias sociales y políticas del momento. Además, poco a poco, se conformará una posición más sólida para la figura del comisario o comisaria, ya que se les dotará de más protagonismo, lo cual también se volverá contraproducente en algunos casos, pues se criticarán aquellas tendencias que acaparen demasiado espacio minimizando las capacidades de los artistas.

La década de los noventa vuelve a reclamar una mirada sobre los lugares, emplazamientos y contextos sobre los que surgen y se desarrollan las prácticas artísticas. En este periodo, emergen nuevos modelos de comisariado, en diálogo estrecho con los y las artistas, que incidirán de manera específica sobre diversas realidades sociales, lo que generará proyectos artísticos de encargo que en muchas ocasiones responderán a un marco curatorial previo. El término de las *estéticas relacionales*, acuñado por Nicolas Bourriaud en 1995 (en el texto para el catálogo de la exposición «Traffic», que comisarió en el CAPC de Burdeos), aglutinará muchas de estas iniciativas, aunque también surgirán al tiempo otras posiciones artísticas y curatoriales que conscientemente querrán distanciarse del término, y para ello atribuirán a las formas artísticas que defendían diversas contradicciones derivadas, sobre todo, de una carencia autocrítica sobre el rol del arte y su implicación con un modelo de cultura que cada vez será más complaciente con el sistema capitalista neoliberal dominante. Lo cierto es que, como bien apunta la artista norteamericana Martha Rosler, «en cualquier comprensión del capitalismo de la posguerra, el papel de la cultura se vuelve fundamental» (Rosler, 2010). En *Culture Class: Art, Creativity, Urbanism* ('Clase Cultural: Arte y Gentrificación'), Rosler nos ayuda a entender los procesos económicos de desindustrialización que transforman el espacio urbano de muchas ciudades, primero en Estados Unidos, y más tarde en cualquier lugar del mundo donde la fuga de capital y la externalización de la industria, apoyadas por las políticas estatales, traerán consigo un declive socioeconómico que se hará visible en algunos vecindarios de los centros de las ciudades. A partir de aquí, la cultura y el arte serán invitados a revitalizar estas áreas en un plan de reconversión urbana que alimentará los intereses de gentrificación de estas zonas por parte de las administraciones locales en favor siempre de la clase media blanca. El arte y los y las artistas serán invitados a formar parte de dicha revitalización a partir de una promoción de la cultura como herramienta clave en la regeneración y transformación de estas zonas deterioradas. Estos procesos, que se inician en los años sesenta, se harán más evidentes por su impacto global en diversas capitales y ciudades periféricas a finales de los años noventa. Por ejemplo, con la inauguración del museo Guggenheim de Bilbao se establece un nuevo modelo de transformación económica que sustituye el declive industrial por una nueva economía de servicios. Estos cambios afectarán a las formas de producir arte y a las maneras en que el arte se relacionará con el espacio público y el contexto social. En este sentido, Claire Bishop apunta a cómo «previo a la institucionalización del arte participativo, después de las Estéticas Relacionales, no había un lenguaje adecuado para tratar las obras de arte en la esfera social que no fueran simplemente activistas o arte comunitario» (Bishop, 2012, pág. 202).

A partir de los noventa, mientras los comisarios y comisarias, las bienales y los distintos órganos de producción artística se embarcan en proyectos socialmente comprometidos, se irán añadiendo valor o generando procesos de gentrificación de áreas desfavorecidas, como emplazamientos mediante la promoción de la cultura y el arte (Birchall, 2015). Sin embargo, más allá de las trampas y retos que surgen de las fuertes transformaciones sociopolíticas derivadas de la desindustrialización de la mayoría de los países de Occidente, es importante constatar también que la producción artística replanteará también un potencial crítico, catalizador del activismo social y de nuevos modelos de arte comunitario. En última estancia, se propondrán nuevos modos de trabajo comprometido con las circunstancias económicas, de clase y etnia (Dexter y Draxler, 2014).

Asimismo, ya a finales de la década de los ochenta, se abrirá un nuevo mercado centrado en el medio expositivo y en los agentes activos en su mediación (los comisarios y comisarias), lo que generará un impacto a escala global. En los años noventa, esta tendencia se asentará, se completará el discurso dominante en torno a la figura del comisario o comisaria de bienal y se creará un mercado específico para un comisariado global nómada y una comunidad de espectadores que seguirán la pista de sus producciones. Frente a estas dinámicas propias de la esfera internacional del arte, que cada vez se va ampliando más, surgen otros

modos de producción artística que abren desde el contexto estatal nuevas posibilidades entre la producción artística, el comisariado y el contexto específico español.

3. Contextos discursivos y artísticos sobre el afuera del cubo blanco

3.3. A partir de 1990. Ejemplos de comisariado ante los nuevos contextos del cambio de siglo

3.3.2. «El sueño imperativo» (1991) y «Plus ultra» (1992)

Dos proyectos de la productora independiente BNV Producciones, en Sevilla, marcarán el inicio de la década en términos de comisariado independiente en el Estado español y mostrarán las contradicciones a las que se exponen a la hora de trabajar directamente con contextos públicos que se ven inmersos en complejos procesos de transformación. Es el caso de los proyectos como «El sueño imperativo» (1991) y «Plus ultra» (1992).



«El sueño imperativo», Krzysztof Wodiczko, proyección en el Arco de la Victoria, página del catálogo, Madrid (1991)

Fuente:

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

BNV surge en Sevilla, en 1988, poco después del ingreso de España en la OTAN, es decir, en un momento en el que la derrota en el referéndum de 1986, convocado por el gobierno socialista, y la liquidación del movimiento popular autoorganizado anti-OTAN –en el cual Miguel Benlloch (artista) y Joaquín Vázquez (productor), ambos miembros fundadores de esta estructura, habrían participado activamente– marcaban para la mayoría el final de la Transición española. Ambos habían formado parte también de varios movimientos militantes articulados en torno al Movimiento Comunista en sindicatos, luchas vecinales o el movimiento gay, y tras el desencanto del referéndum comienzan a trabajar en la producción cultural (Vázquez, 2019). BNV surge como una estructura independiente de producción de proyectos de arte contemporáneo y, en realidad, es una anomalía en el paisaje institucional artístico español del momento cuando los mayores equipamientos culturales se están creando: Arteleku en 1987, el Reina Sofía en 1988, el IVAM en 1989, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en 1995, el MACBA en 1998, etc.

Su primera producción será «El sueño imperativo», en 1991, un proyecto de la comisaria independiente Mar Villaespesa. Contará con financiación privada proveniente de PSV, una cooperativa de viviendas de la UGT y su gestora IGS, y se presentará en la sede del Círculo de Bellas Artes de Madrid, es decir, un espacio ajeno a las recientemente inauguradas estructuras institucionales. La exposición (*) examinaba la relación entre arte y política mediante un grupo de artistas tanto estatales (6) como internacionales (6) (sólo dos de ellas fueron mujeres). Las obras de los y las artistas participantes respondían a varias cuestiones de partida relacionadas con el contexto artístico español, el cual se encontraba ante varios retos tras el aislamiento del arte español durante cuarenta años de régimen franquista al dejarle desprovisto de una genealogía crítica asimilada públicamente y al adentrarse ahora en las lógicas de una sociedad globalizada y de un contexto artístico internacional no desprovisto de múltiples contradicciones. La exposición quería examinar modelos críticos propios provenientes de algunas prácticas artísticas contemporáneas. Los y las artistas fueron invitados e invitadas a producir una obra de carácter *site-specific* y un texto para el catálogo. La mayoría de las obras se instalaron en el interior del edificio, lo que creaba un diálogo instalativo con sus espacios. Nancy Spero eligió la terraza y la figura de Minerva para introducir una perspectiva feminista ante las preguntas planteadas en la exposición; mientras que Francesc Abad, Juan Luis Moraza, Pedro G. Romero, Terry Berkowitz, Chema Cobo, Kevin Carter y Thomas Lawson diseminaban sus intervenciones (*) en diversas estancias del edificio. En el caso de Chris Burden, con su obra *Sansón*, una viga de grandes dimensiones presionaba las paredes del vestíbulo por medio de un mecanismo que se activaba con el paso del público. El autor calculaba que al llegar al medio millón de visitantes el edificio se derrumbaría (*). Debido a las presiones, finalmente el

mecanismo de la obra tuvo que ser desactivado. Mientras que Rogelio López Cuenca, Krzysztof Wodiczko y Francesc Torres expandían sus intervenciones en el espacio urbano, en el caso de López Cuenca, una serie de carteles con imágenes de estampas populares y del contexto social del momento contrastaban con los logotipos de los grandes eventos culturales, como Madrid Cultural, los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla, lo que amplificaba una crítica sobre los planes de futuro en cultura frente a la existencia social del presente.

Krzysztof Wodiczko proyectaba una obra crítica con la reciente invasión estadounidense de Irak sobre el Arco de la Victoria, de Madrid, un monumento construido entre 1950 y 1956 que conmemora la victoria de los militares contra la República en la Guerra Civil en la batalla de la Ciudad Universitaria. Por último, Francesc Torres lanzaba treinta y cinco preguntas por medio de la radio, la prensa y la televisión, cuyas respuestas fueron recogidas y publicadas en el diario *El Sol*, que se editó entre 1990 y 1992, que se inspiró en *El Sol* de 1917 a 1939 –de ideología liberal– y que dejó de editarse al término de la Guerra Civil.

El segundo proyecto de BNV, «Plus ultra», lo desarrollarán en el marco de la Exposición Universal de Sevilla de 1992, invitados por el Pabellón de Andalucía de la Expo 92. El grupo aceptó la invitación bajo dos condiciones: abordar el encargo con la intención de generar una reflexión crítica ante el marco, y desarrollarlo fuera de la Isla de la Cartuja, donde se conmemoraba el Descubrimiento de América como parte del programa del evento (Vázquez, 2019).

La propuesta finalmente se materializó en una serie de intervenciones en ocho espacios, la mayoría relacionados de una forma histórica o crítica con la conquista colonial, y en dos exposiciones colectivas internacionales: «Tierra de Nadie», que cuestionaba críticamente lo «europeo» como concepto, cocomisariada con José Lebrero Stals; y «Américas», que cuestionaba no solo los límites geográficos del continente americano, sino los límites del conocimiento existente con Berta Sichel. Además, el programa incluía la exposición «El artista y la ciudad», comisariada por Mar Villaespesa. Las intervenciones creaban en diversos emplazamientos en la ciudad un itinerario al margen de la exposición universal desde la idea de lo periférico y el límite, y trataban con ello de buscar una ruptura de los límites culturales y económicos establecidos. Las intervenciones fueron desarrolladas por Francesc Torres, Soledad Sevilla, el colectivo Agustín Parejo School, Adrian Piper, Alfredo Jaar, Dennis Adams, James Lee Byars y el colectivo Agencia de Viajes, y también incluyeron un programa de talleres de artistas.

Es importante destacar que BNV aceptó el encargo de trabajar en un marco contextual tan problemático como fue la Exposición Universal de Sevilla, bajo la convicción de generar una crítica desde dentro del marco institucional, el Pabellón de Andalucía y el propio aparataje de la exposición universal. En definitiva, creían posible confrontar desde el trabajo artístico la tónica colonialista que resumaba las muchas conmemoraciones que la organización reivindicaba. Sin embargo, en dicho intento, el proyecto quedó fuera de otras narrativas críticas que emergían del contexto de la ciudad, de colectivos y movimientos que se oponían directamente al interés especulador sobre el emplazamiento del evento expositivo y que se saldó con enfrentamientos violentos entre los grupos y la policía durante el periodo de inauguración.

Con la perspectiva del paso del tiempo, BNV reclama desde el presente la importancia no solo de contrarrestar las ideologías hegemónicas del poder desde la confrontación por parte de la cultura y el arte mediante la producción de contenidos político-críticos, sino también desde la forma, es decir, reclamando a las estructuras institucionales que cambien sus modos de hacer programas, actúen de una manera política coherente y abandonen todo interés utilitarista de la cultura al servicio del avance neoliberal capitalista (Vázquez, 2019).

3. Contextos discursivos y artísticos sobre el afuera del cubo blanco

3.3. A partir de 1990. Ejemplos de comisariado ante los nuevos contextos del cambio de siglo

3.3.3. «Intervenciones urbanas» (1994) y «Colisiones» (1995)

Durante los años noventa, nuevos emplazamientos para el arte emergen desde la periferia. Contextos locales con sus casuísticas culturales, sociales, políticas proponen sus propias dinámicas artísticas frente a las dinámicas de los grandes centros neurálgicos del arte internacional. En este sentido, el contexto artístico del País Vasco, provisto de una trayectoria de vanguardia local propia que puede rastrearse desde comienzos del siglo xx, se activa de una forma singular por medio de equipamientos institucionales que son apoyados desde la Administración pública local a partir de la Transición española. Este es el caso de Arteleku, una institución que abre sus puertas en 1987 en la ciudad de Donostia (San Sebastián) y que permanecerá activa hasta 2012. Arteleku, mediante sus diversas fases y procesos, con los años se establece como un espacio de arte dedicado a la educación artística no reglada, al tiempo que se centra en la producción mediante un programa internacional de residencias. Si algo destaca en el hacer de esta institución es el encuentro que genera entre artistas, pensadores y pensadoras, críticos y críticas, comisarios y comisarias, productores y productoras mediante diversos formatos discursivos y pedagógicos. En este sentido, los talleres (dirigidos bien por artistas como por comisarios y comisarias, pensadores, etc.) que esta institución organizará durante varios años servirán para ofrecer un espacio de trabajo propio a cada uno de los y las participantes seleccionados y seleccionadas mediante su programa de residencias, al mismo tiempo que ejercerán procesos experimentales educativos y llevarán a cabo proyectos de intervenciones artísticas en la ciudad de Donostia. De este modo, Arteleku consigue forjar una personalidad propia como institución situada entre varios formatos: el taller como experiencia educativa; la exposición como intervención *site-specific*; lo discursivo mediante diversos medios (conferencias, seminarios, encuentros); la edición de una revista propia, *Zehar*, y la producción artística más directa, para lo que ofrecerán los equipamientos y medios necesarios a sus residentes y a cualquier usuario o usuaria que lo solicite para producir obra (escultura, pintura, serigrafía, impresión, edición de vídeo, etc).



Taller «Intervenciones urbanas», dirigido por Muntadas, en Arteleku (1994)

Fuente:

https://lh3.googleusercontent.com/proxy/fHv3YtKbi_01vuo0oPGWQBxFAZaHlUfwjQGm2cUsEIZ_ategr-NR1xyGQimTggd1v6a7a9RQsIZEDcFD1Db_NKC-KHiO_Ne91jHCXLkSZI_4fqClx8ZLLpXI5uglBugQCy44_bD1y.

El modelo de Arteleku, nos sirve aquí para ampliar la noción de comisariado y su relación con el contexto. Desde esta institución, se promoverán formas híbridas de producción entre la educación y la producción artística con un anclaje sobre el contexto inmediato de la ciudad de Donostia (San Sebastián), donde se encuentra el centro. En este sentido, los talleres de Arteleku,

activarán proyectos expositivos (*) donde los y las jóvenes participantes mostrarán sus procesos de trabajo junto a artistas internacionales de renombre. Destacan dos proyectos en esta línea de actuación que también proponen una interesante forma de pensar la relación entre comisariado y la noción de *contexto*: «Intervenciones urbanas» (1994), un taller dirigido por el artista Antoni Muntadas, y «Colisiones» (1995), dirigido por la comisaria francesa Corinne Diserens. En el caso de «Intervenciones urbanas», el taller contaba con una lista internacional de invitados e invitadas, entre los que se incluían a Hans Haacke, Krzysztof Wodiczko, Beatriz Colomina y Eugeni Bonet, entre otros y otras; y entre el grupo de participantes, estaban Ricardo Basbaum, José Ramón Ais, Daniel García Andújar, Ines Schaber y Natxo Rodríguez, entre otros muchos. El taller combinaba sesiones discursivas y de análisis de las prácticas con los invitados e invitadas y la posibilidad de participar en un proyecto de intervención urbana en la ciudad. En este sentido, los invitados e invitadas realizaban proyectos específicos en este contexto al mismo tiempo que los y las jóvenes participantes podían también desarrollar sus propias propuestas en ese mismo marco.

El taller contaba también con una publicación específica que recogía contribuciones de todos los implicados e implicadas. Las contribuciones daban cuenta de las formas que se desplegaron en la ciudad, pero también de los procesos reflexivos que los acompañaban, sobre todo, en relación con la progresiva privatización del espacio público y la degradación de la noción de lo *público* por parte de una función utilitarista del término desde el sector privado. Entre las intervenciones destaca «NBP», de Ricardo Basbaum, que por primera vez se activaba en el contexto de esta iniciativa invitando a llevarse el objeto o escultura a casa y a utilizarlo durante un mes. También se llevó a cabo una acción colectiva propuesta por Hans Haacke. Esta experiencia colectiva consistió en una visita organizada a las oficinas del Museo Guggenheim de Bilbao mientras el edificio estaba en proceso de construcción, donde el grupo, junto con Haacke, se reunió con el director, Juan Ignacio Vidarte, para introducirles el museo que, tres años más tarde, abriría en Bilbao. Durante la visita, que fue grabada en video (*), los miembros del grupo llevaban puesta una camiseta serigrafiada en Arteleku donde se podía leer la cantidad de dinero invertido hasta la fecha para la ubicación del museo en la ciudad de Bilbao, algo que en sí mismo podía leerse como una acción de protesta. Asimismo, Bosshard y José Ramón Ais buscaban en los archivos de la policía el rastro de unos monumentos desaparecidos (Chillida, 1994, pág.78).

En cuatro semanas se condensaba la realización de los proyectos en el espacio público junto a la discusión y controversia que surgían tras ellos.

“ «Las propuestas individuales y de grupo avanzaban simultáneamente filtrándose en la trama de la ciudad.»

Chillida (1994, pág. 79)



Exposición en el mercado de Gros como parte del taller «Colisiones», dirigido por Corinne Diserens, en Arteleku (1995)

Fuente:

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

Con el taller de «Colisiones», dirigido por Corinne Diserens y Francis Gomila, se refuerza la lógica en Arteleku de combinar una experiencia educativa mediante el formato «taller» con la producción de un proyecto específico que se despliega de manera orgánica en el espacio público de la ciudad. Una vez más, lo novedoso en esta iniciativa, igual que en «Intervenciones Urbanas», reside en el hecho de que los y las jóvenes participantes realizan proyectos individuales o colectivos dentro del marco conceptual del proyecto. En definitiva, la experiencia pedagógica se desarrollará en un contexto de trabajo a partir del cual:

“ «[...] se les ofrecerá a los/as artistas jóvenes la oportunidad de desarrollar nuevos proyectos y procesos de trabajo en un marco de diálogo y encuentro con artistas y *curators* internacionales, que intervinieron como invitados».

«Colisiones» tuvo lugar de agosto a octubre de 1995 y contó con varias fases e iniciativas, entre ellas, una exposición colectiva con obras de artistas internacionales y estatales, diversas intervenciones en el espacio urbano y un programa de cine y vídeo en el mercado del barrio de Gros, un edificio que iba a ser derribado poco después de ese verano y que albergó también diversas intervenciones del grupo. El proyecto (*) ponía en valor las prácticas artísticas de los años sesenta y setenta, lo que creó un vínculo fuerte con la generación de los noventa, prácticas que, de hecho, durante los ochenta quizás habían quedado algo olvidadas. Ambas generaciones compartían intereses comunes ante el formato de la instalación en vídeo realizado:

«[...] con el procedimiento del circuito cerrado o la imagen en diferido creando la ilusión de un acontecimiento a tiempo real, instalaciones marcadas por la psicología, donde el espectador es sujeto y objeto de la mirada [...], el desarrollo de nuevos espacios alternativos fuera de las galerías, propuestas basadas en el tiempo y el espacio frente al trabajo permanente, propuestas interdisciplinarias (instalación, performance, vídeo, film, poesía, lenguaje)».

Diserens y Gomila (1995, pág. 85)

Esta iniciativa usaba como emplazamiento un edificio que pronto iba a desaparecer debido a las dinámicas de regeneración urbana activas en el centro de la ciudad de Donostia, con la intención de provocar un encuentro entre generaciones, intereses y prácticas, lo que hace posible, como expresa su comisaria, que «el dispositivo pueda ser a la vez concepto de la obra e instrumento de una propedéutica». De esta forma, el programa de proyecciones se acompañaba de diversas intervenciones de los y las participantes, entre las que destaca la obra de Lara Almarcegui, quien propuso pintar la fachada del edificio del mercado justo antes de que fuera demolido, «subrayándose así la no funcionalidad de la acción. Pero, y por lo mismo a la vez, el hecho de que, era una acción muy eficaz para hablar de la especulación, del pasado y el futuro del barrio» (*).

En este contexto se proyectaron varias películas de Gordon Matta-Clark y un programa que incluía trabajos de Linda Benglis, Vito Acconci, Allan Kaprow, Robert Smithson, Nam June Paik, Dan Graham, etc. El taller también contaba con una exposición instalada en la sala de Arteleku que contó con obras de Francesc Torres, Cildo Mereiles, Joan Jonas, Gina Pane, Bruce Nauman, Michelangelo Pistoletto, etc., y en la ciudad se reconstruía la obra *Open House* de Gordon Matta Clark (1972). Entre los y las participantes del taller se encontraban Gerard Byrne, Lara Almarcegui y Toni Crabb, entre otros y otras, y entre los invitados e invitadas al taller se contó con Catherine David, Hans-Ulrich Obrist y Guillermo Gómez-Peña.

3. Contextos discursivos y artísticos sobre el afuera del cubo blanco

3.3. A partir de 1990. Ejemplos de comisariado ante los nuevos contextos del cambio de siglo

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

En la década de los noventa y durante los 2000, «la práctica curatorial se volverá performativa, ofreciendo un nuevo paradigma para el experimentalismo, nuevos formatos de acción cultural colectiva y un mayor énfasis en la autoorganización dentro del campo contemporáneo» (O'Neill, 2012, pág. 118). Surgirán diversos proyectos que emplearán el formato expositivo como una oportunidad de experimentación con el medio para crear dinámicas de comunicación entre la institución y el contexto donde se inserta. Este es el caso de «What if: Art on the Verge of Architecture and Design» (2000), comisariada por Maria Lind y que contaba con un *display* filtrado por el artista Liam Gillick. La exposición analizaba los diversos usos de la arquitectura y el diseño por parte de los y las artistas contemporáneos, al mismo tiempo que se trataba de analizar críticamente las ideologías que se esconden detrás de las formas sociales, políticas públicas construidas mediante la arquitectura, el diseño y los medios de comunicación. Para ello, se centraba en el término de *escultura social* para situar el arte de los noventa y 2000 en dinámicas contextuales que mostraban un interés y compromiso con la dimensión social, política y psicológica propia de todo contexto. Para ello, «What if» proponía una serie de prácticas que lanzaban diversas preguntas sobre la experiencia del entorno construido, la historia del diseño, la sociedad de consumo, la invisibilidad de los colectivos marginados en la vida de la ciudad, la identidad desde la cultura popular y el arte como un proceso interactivo.



Suggestion for the day, de Apolonija Sustercic, en la exposición «What if: Art on the Verge of Architecture and Design», Moderna Museet, Estocolmo (2000)

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

La exposición mostraba la obra, al mismo tiempo que se planteaba como un fórum donde poder acoger debates, actividades y sesiones críticas sobre las dinámicas constructivas de la ciudad de Estocolmo, emplazamiento del Moderna Museet, institución que acogía la exposición.

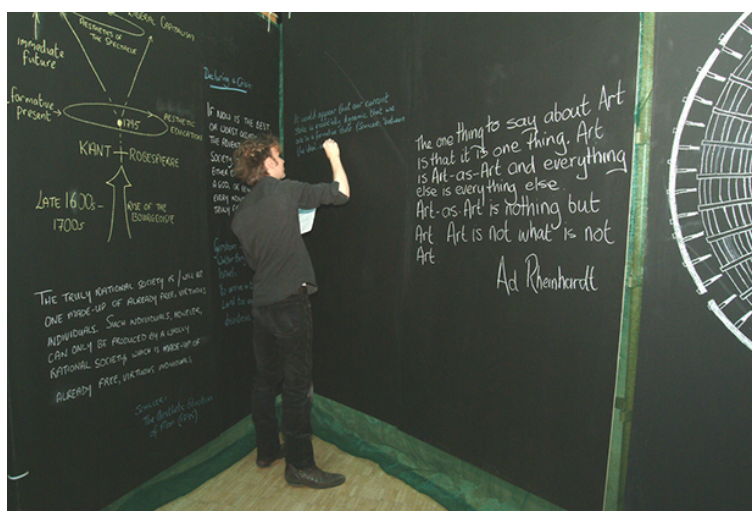
Proyectos como «What if» (*) afianzaban en ese momento el interés del comisariado por el contexto donde se emplazaban sus proyectos y la necesidad de experimentar con el medio expositivo más allá del espacio galerístico, o cubo blanco. Esto provocaba una transformación del formato expositivo hacia eventos más discursivos y pedagógicos que ampliaban las temáticas, así como los y las participantes, ya que se añadieron a la lista de artistas, pensadores y pensadoras, activistas, comisarios y comisarias, colectivos y espacios independientes. Años más tarde, este tipo de formatos híbridos entre lo expositivo y lo discursivo han sido reconocidos como parte del denominado *giro educativo* en el comisariado. Sin embargo, el proyecto «What if» pone también el acento en la consideración del contexto específico de la ciudad en sus dinámicas, tanto constructivas como sociales, a la hora de concebir el marco comisarial desde donde articular sus temáticas.

3. Contextos discursivos y artísticos sobre el afuera del cubo blanco

3.3. A partir de 1990. Ejemplos de comisariado ante los nuevos contextos del cambio de siglo

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

Consideraciones como estas entre arte, discurso y contexto trajeron un sinfín de posibilidades que partían de una respuesta directa sobre el emplazamiento específico con el que se trabajaba, al tiempo que se apuntaban sobre otras temáticas políticas más generales del momento social del cambio de milenio. Este es el caso de «Cork Caucus. Art Possibility and Democracy» (2005), un proyecto comisariado por Charles Esche, Annie Fletcher y el colectivo de artistas Art/Not Art de la ciudad de Cork (Irlanda). El proyecto surgía a modo de encargo en el marco de la capital europea de la cultura que se celebraba ese año en la ciudad. Ante el ejercicio espectacular de la cultura, generalmente acompañada en este tipo de celebraciones internacionales por otros intereses políticos o económicos, como ya se hacían evidentes una conveniente aceleración y especulación inmobiliaria o el cambio sustancial de estrategias políticas y culturales sobre la ciudad anfitriona, «Cork Caucus» se configuraba como un encuentro internacional desde donde activar una realidad de futuro para la pequeña escena artística de este contexto. De este modo, el equipo comisarial diseñó una plataforma educativa a partir de la cual desarrollar un programa de actividades *grassroot* que pudieran fortalecer la escena de una manera orgánica. Un primer gesto supuso convertir una escuela infantil en desuso en la sede central del proyecto donde su fase final tuvo lugar. En este contexto, una serie de **encuentros (*)**, que contó con la participación de artistas, pensadores y pensadoras, estructuras de producción independiente provenientes de Europa y de fuera de Europa, se centraron en pensar en la relación entre arte y sociedad, arte y política tratando de ejercitar nuevos modelos de producción y educación artística. Se depositó cierta atención sobre la posible tensión entre las iniciativas locales y la participación internacional. El modelo agonístico de la **democracia (*)** (parafraseando a Chantal Mouffe, quien participó en el encuentro) se convertía en telón de fondo para reflexionar sobre lo específico y lo universal, es decir, un intento de trascender los confines de la democracia nacional para proponer nuevos modelos educativos y culturales efectivos en un marco global (Vergara, 2008).



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

Fuente:

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

La rúbrica «Cork Caucus», elegida para introducir las bases ideológicas de este encuentro, atendía a diversas referencias: la palabra *caucus* apuntaba a las dinámicas propias de una reunión política interna. El origen de esta noción data de la tradición nativa americana, que determinaba todo aquel proceso de decisión colectiva. En el contexto de la política actual, un *caucus* en los Estados Unidos se celebra como un congreso de partido donde se deciden asuntos internos, como la elección de sus candidatos parlamentarios. La reunión artística en Cork retomaba este modelo con la intención de superar el carácter de encuentro para optimizar la propia intimidad entre sus participantes y la audiencia. En este sentido, más allá de plantear el proyecto como una toma de decisiones consensuadas colectivamente, este desplegaba un sinfín de posiciones artísticas, discursivas, críticas, provenientes de diversos países, con la intención de generar una situación de transmisión de conocimiento derivado del pluralismo de todas ellas. Este tipo de proyecto, una vez más, anticipa lo que más tarde se denominará el *giro educativo* en el comisariado, aunque en esta ocasión tomando la ciudad de Cork, y por extensión Irlanda, como un imaginario sobre el cual proyectar posibilidades para una política por venir basada en el pluralismo y el diálogo entre diferentes.

Por último, es importante señalar que el proyecto apuntaba hacia la propuesta romántica de Joseph Beuys de establecer su proyecto The Free International University en la Irlanda de la década de los setenta. Beuys, interesado en explorar la contribución artística ejercida directamente sobre la sociedad, de forma visionaria, se refería a la cultura celta como premoderna y proponía los márgenes de este emplazamiento como perspectiva desde donde ejercer una crítica periférica sobre la modernidad. «Cork

Caucus» y propuestas similares que emergerán en torno al comisariado en lo que más tarde se denominó el *giro educativo* intentarán reinventar y contestar a la Academia con la intención de provocar la creación de nuevos espacios de resistencia colectiva.

El corazón de «Cork Caucus» durante la última fase latía alrededor de una serie de lecturas en torno a *La Comunidad que viene*, de Giorgio Agamben (1990). Organizadas en diversas sesiones de lectura, abiertas a los y las participantes del encuentro y al público en general, durante todo el recorrido del encuentro y guiadas por el teórico y escritor Shep Steiner, este espacio de análisis microscópico sobre las ideas formuladas en el texto de Agamben ofrecía la posibilidad de confrontar posiciones ante el conocimiento formulado en presentaciones previas. En este contexto, este título mesiánico se volvía agonístico ante la utopía visionaria de Beuys en cuanto a su deseo de transformación curativa de la sociedad moderna.

En 2007, el legado de este proyecto se transformaría en el evento de gran formato «Becoming Dutch», en el Van Abbemuseum de Eindhoven, de la mano de sus dos comisarios: Charles Esche y Annie Fletcher.

4. Contextos discursivos y artísticos sobre el retorno del cubo blanco

4.1. Introducción

«El espacio blanco no existe. Hay innumerables espacios blancos con diferentes comportamientos.»

De Baere (1994-1995, pág. 63)

Las tendencias expositivas de los 2000 abren la pregunta sobre un posible retorno del cubo blanco y, con ello, el inicio de un nuevo conservadurismo en el arte tras los procesos de experimentación desarrollados durante los noventa fuera del espacio expositivo y que dejaron paso libre a una amplia diversidad de situaciones y contextos. Así lo expresa Igor Zabel en su artículo «The Return of the White Cube», publicado en la revista de la bienal de *Manifesta*, en 2003. Esta apreciación responde a la propuesta expositiva de Documenta 11, comisariada por Okwui Enwezor. Con el término *cubo blanco*, Zabel se refiere a lo normativo en términos expositivos, es decir, a una tipología clásica que, como hemos visto, fue desarrollándose a lo largo del siglo xx, pero que fue contestada desde procesos críticos instalativos y, al mismo tiempo, ayudó a configurar un medio artístico que ayudó a generar un estado perceptivo para la obra de arte. Como afirma Zabel en su artículo y como hemos podido ver mediante numerosos ejemplos:

«En las últimas décadas se han llevado a cabo diversos esfuerzos para conectar el espacio expositivo con sus contextos de manera ambiental, histórica, cultural y política. Este proceso ha ayudado a deconstruir la naturaleza aparentemente neutra del espacio expositivo y a revelar el trasfondo ideológico en el que se constituye, así como la función y el papel de dicho espacio (sus enfoques curatoriales) dentro de las relaciones de poder en la sociedad».

Zabel (2003, pág. 23)

En «The Return of the White Cube», Igor Zabel se pregunta directamente por el significado del retorno del cubo blanco y, por consiguiente, el concepto de *autonomía de la obra artística*, sobre todo, depositando su atención en la Documenta 11, donde el formato expositivo clásico prevalecía junto a otras propuestas, pero sin reivindicar una vuelta a la concepción clásica de la obra de arte como un ente autónomo y desconectado de la realidad social. En opinión de Zabel, la Documenta del comisario y crítico de arte nigeriano Okwui Enwezor retomaba las características de una exposición clásica y mostraba obras que, de alguna manera, aparecían situadas en el contexto del mundo del arte y del discurso académico, pero sin romper sus lazos con los contextos sociales, políticos e históricos de los cuales habían surgido. Esta forma expositiva de conectar la obra de arte con los contextos políticos y sociales en los que se inscribe abría nuevas perspectivas desde las que analizar la idea moderna. En otras palabras, proponía una manera alternativa de concebir la modernidad no solamente como una narrativa única y exclusiva del mundo occidental, sino como la emergencia simultánea de una multiplicidad de modernidades, un pluralismo cultural que mediante la Documenta en Kassel se proponía trazar una cartografía alternativa al canon de la historia del arte occidental.

Paul O'Neill nos ayuda a rastrear este supuesto retorno del cubo blanco a partir de los 2000 y de la irrupción de una nueva versión del cubo blanco «globalizado», producto de las innumerables exposiciones de gran formato tipo bienal que emergen a partir de finales de la década de los ochenta. O'Neill analiza la Documenta 11 como un modelo expositivo propio de este proceso, una exposición que ayuda a contestar los peligros implícitos en el formato expositivo de gran escala. El modelo bienal, o de gran escala, surgirá a partir de un interés claro por establecer una perspectiva internacionalista, pero que al mismo tiempo acabará generando procesos de homogeneización, simplificación e incluso borrado de diferencias culturales. En definitiva, la exposición de gran escala se enfrentará en sus inicios a una serie de trampas relacionadas con la imposición de una concepción del arte occidental que, en su intento de abrir el espectro expositivo con la intención de incluir obras de arte producidas fuera de Occidente, acabará en algunas ocasiones cayendo en imposiciones colonialistas. Este es el caso de «Les magiciens de la Terre» (Centro Georges Pompidou, 1989), comisariada por Jean-Hubert Martin y que venía a sustituir la Bienal de París. La exposición inicialmente trataba de posicionarse críticamente ante el hecho de que la Bienal hasta la fecha había incluido mayoritariamente obras provenientes de Occidente, lo que dejaba una proporción muy pequeña para la presentación de obras provenientes de otros contextos. También quería posicionarse críticamente ante la controvertida exposición «Primitivism», del MoMA, organizada entre 1984 y 1985, que mostraba obras de arte moderno (Picasso, Gauguin, Brancusi, etc.) junto a objetos de culturas indígenas de África, Oceanía y América del Norte. La exposición aplicaba una mirada etnocentrista que reproducía el contexto colonialista sobre el cual la modernidad en realidad había sido formulada. «Les magiciens de la Terre» trataba de evitar esta mirada incluyendo en la exposición prácticas artísticas provenientes de Asia, África, América Latina, junto a la obra contemporánea de Europa y Estados Unidos. Sin embargo, «Les magiciens» volvía a fallar en el intento de alejarse de la reproducción de una mirada eurocentrista sobre las prácticas artísticas que surgen fuera de Occidente. Como O'Neill lo expresa, Martin, el comisario de la exposición, fallaba justamente en el enfoque inclusivo de la articulación del pluralismo cultural en la exposición. En esta ocasión, las obras provenientes de fuera del marco occidental quedaban desconectadas de sus culturas en el aparentemente neutro cubo blanco para ser concebidas como «objetos de una experiencia visual y sensual», de manera que se les otorgaba solamente valor estético

desprovisto de un anclaje en un contexto cultural propio (O'Neill, 2012, pág. 58). Esta mirada que ostenta la neutralidad y objetividad de la ciencia y que desde el s. XIX también basa su positivismo en la descontextualización, una vez más fue considerada como una imposición del poder hegemónico occidental que tomaba la pluralidad posmoderna como un constructo sobre el que supuestamente borrar las diferencias culturales y, sobre todo, ocultar sus jerarquías, para en realidad imponer la mirada occidental sobre otras culturas, como hiciera la modernidad desde sus orígenes. En oposición a estas dos exposiciones de gran formato y a su imposición imperialista a la hora de incluir objetos o prácticas artísticas provenientes de contexto fuera de Occidente, la Documenta de Enwezor propondrá una nueva forma de lectura del entramado global que se concebirá como poscolonial por naturaleza (O'Neill, 2012, pág. 59). En este sentido, Documenta 11 actuará como una exposición de arte contemporáneo que por definición formará parte de una constelación poscolonial global.



Documenta 11, Kassel, comisariada por Okwui Enwezor.

Fuente: [https://www.google.com/url?](https://www.google.com/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.flickr.com%2Fphotos%2Farchitektu)

[sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.flickr.com%2Fphotos%2Farchitektu](https://www.flickr.com/photos/architektu/2146086291&psig=AOvVaw1ENknXxMuKIGdB37txr096&ust=1602836390701000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCPj5zYqVtuwCFQAAAAAAdAAAAABAI)
[r%2F146086291&psig=AOvVaw1ENknXxMuKIGdB37txr096&ust=160](https://www.flickr.com/photos/architektu/2146086291&psig=AOvVaw1ENknXxMuKIGdB37txr096&ust=1602836390701000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCPj5zYqVtuwCFQAAAAAAdAAAAABAI)
[2836390701000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCPj5z](https://www.flickr.com/photos/architektu/2146086291&psig=AOvVaw1ENknXxMuKIGdB37txr096&ust=1602836390701000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCPj5zYqVtuwCFQAAAAAAdAAAAABAI)
[YqVtuwCFQAAAAAAdAAAAABAI](https://www.flickr.com/photos/architektu/2146086291&psig=AOvVaw1ENknXxMuKIGdB37txr096&ust=1602836390701000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCPj5zYqVtuwCFQAAAAAAdAAAAABAI).

En relación con la noción de contexto o localidad, Documenta 11 también inaugura nuevas formas de comprender estos términos respecto a su relación con las prácticas artísticas y nuevas maneras de articularlos en formatos curatoriales de gran escala. Los retos a los que se enfrenta tienen que ver con cómo comisariar arte de otras culturas y quién tiene la legitimidad de hacer esto. En este sentido, Enwezor apelará al término *extraterritorialidad* para provocar un desplazamiento de la exposición como formato conclusivo del evento en Kassel y, para ello, propondrá una serie de paradas y eventos fuera de la ciudad alemana que denominará *plataformas* y que sucederán de manera previa a la exposición final. En total, se organizaron cinco plataformas en diversos contextos de cuatro continentes distintos, y la última de ellas fue la exposición de Kassel. Las plataformas previas desarrollaban una aproximación discursiva sobre una serie de temas que más tarde se tratarán en la exposición final de Kassel. Sus dinámicas producían un efecto de «desterritorialización» de la exposición como formato principal en Documenta (O'Neill, 2012, pág. 70). En definitiva, la parada final en Kassel ponía en cuestión la relevancia del formato expositivo como formato conclusivo, lo que hacía ver que esta no era más que una fase más, una plataforma más dentro de todo el proceso. Al mismo tiempo, se preguntaba por la localización de Kassel en un sentido relacional entre lo que entendemos por centro y periferia. La Documenta 11 ponía en cuestión las formas de cartografiar el arte contemporáneo global desde Europa, incluyendo esa pluralidad de modernidades fuera de los límites europeos y del mundo anglosajón que habían existido de manera simultánea a la modernidad occidental. Al mismo tiempo, se hacía evidente que la perspectiva cartográfica europea es singular y no totalizadora, es decir, que otras cartografías son producidas también desde los márgenes y también son válidas para pensar el arte. Documenta 11 reflexionaba así sobre el canon occidental para con la historia del arte. La noción de *canon* era justamente la que se situaba en el centro del debate. Las plataformas conectaban Kassel con otras localidades donde los temas que nutrían la exposición habían sido articulados. De esta forma, Kassel aparecía conectada a otros vectores, y de esta manera surgía una nueva cartografía, una nueva realidad conectada entre contextos y localidades.

Documenta 11 abre un nuevo espacio de posibilidades para el *cubo blanco global*, término que acuñará Elena Filipovic para referirse a la proliferación de las últimas décadas del formato expositivo de gran escala o bienal (Filipovic, págs. 63-84). Este modelo se expandirá en el contexto de la explosión capitalista neoliberal de los últimos años y será asimilado como una herramienta más para incentivar el turismo global. En este sentido, lo local, los emplazamientos en localidades periféricas, se volverán un estímulo para la propagación del modelo expositivo de gran escala. De esta forma, los retos a los que se enfrenta dicho formato expositivo aplicado al contexto local atienden a generar un espacio crítico que posibilite una perspectiva internacionalista, pero alejada de la reproducción de la mirada colonialista occidental, al tiempo que necesitará ser crítico también con los procesos de gentrificación urbana, sobre los que se asentarán las bases de muchas de las bienales periféricas de menor influencia, como Manifesta, Berlín, Tirana, Lyon, Estambul, etc. En este sentido, la noción de *contexto* y las dinámicas de pluralidad cultural que enfrentan cada uno de los emplazamientos de estas bienales se volverán, en ocasiones, fuente de inspiración para las propuestas curatoriales que las articularán. Este es el caso de la 9ª edición de la Bienal de Estambul, comisariada por Vasif Kortun

y Charles Esche, que titularán simplemente «Estambul». La exposición se alejaba del centro turístico de la ciudad para articularse por medio de las zonas residenciales de Beyoglu y Galata como una forma de dar importancia a la geografía propia de la ciudad, es decir, a sus condiciones específicas y a las diferencias que se establecen entre lugares. Como Esche apuntara:

«Una bienal internacional en tanto que intervención cultural puede reflexionar sobre dichas especificidades, puede plantear cambios o pensar de manera crítica sobre ellas. En el caso de la Bienal de Estambul, nos hemos concentrado en las especificidades del lugar donde se inserta. Para Vasif Kortun y para mí este planteamiento responde de manera contraria al viejo modelo de la bienal, es decir, a la idea de que el comisario viaja por el mundo en busca de los mejores ejemplos de arte contemporáneo para presentarlos más tarde en edificios exóticos e históricos de la ciudad. En un primer momento, empezamos invitando a artistas a trabajar directamente sobre Estambul a través de residencias. Pero en seguida nos dimos cuenta de que no era suficiente ya que corríamos el peligro de crear un efecto esencialista. Por ello decidimos invitar también a artistas que estuviesen trabajando directamente sobre otros contextos e insertar sus trabajos en la ciudad. De esta forma conseguimos apuntar al mismo tiempo hacia todo aquello que Estambul no es en realidad, es decir, establecer una relación dialéctica con el contexto. Como en toda premisa lingüística: en el momento en el que se intenta formular una definición, inmediatamente su opuesto sale al paso en forma de sombra».

Vergara (2005, págs. 28-57)

Como bien apuntaba Elena Filipovic, las bienales también producían un efecto homogeneizador, lo que generaba «un nuevo tipo de espacio expositivo esterilizado». Filipovic llama la atención sobre las dinámicas de las bienales y su tendencia a usar museos establecidos, a menudo espacios que reproducen las dinámicas de exhibición institucional en las ciudades anfitrionas. En este sentido, las obras de arte se muestran en entornos especialmente contruidos que reproducen la rígida geometría del cubo blanco con paredes blancas, secciones compartimentadas y la falta de ventanas al exterior. Esta forma reproductivista, una vez más, consolida el retorno del cubo blanco a pesar de los procesos de experimentación con el contexto de décadas anteriores. En este proceso, las bienales se transforman en una forma de institución concreta que genera procesos expositivos homogéneos al margen de la heterogeneidad de sus emplazamientos. En este sentido, lo importante en los formatos de gran escala será evitar caer en la reproducción de lo mismo y conseguir que estos eventos propongan dinámicas internacionales críticas articuladas desde la periferia, así como posibilitar diálogos reales entre públicos y entre formatos disciplinares.

4. Contextos discursivos y artísticos sobre el retorno del cubo blanco

4.2. Otras formas de relación con los contextos ante la tendencia global del comisariado

4.2.1. Introducción

«La conciencia de la diversidad del mundo, no de su disparidad, sino de la solidaridad de sus diferencias (entre ellas), nos exhorta inmediatamente a otra viva pasión, la de la consideración del tiempo, que sin duda sigue su órbita, pero que también procede de toda diferencia respecto a todas las demás, y cuya noción osamos frecuentar ahora como la emergencia de un relativo (existen tiempos triturados) a través de un absoluto (existe un río del tiempo), aliados en instancias variables.»

Glissant (2009, pág. 273)

A partir de los 2000, con el giro educativo en el comisariado, surgirá una nueva línea de producción curatorial vinculada a una trayectoria que se inicia en la década de los setenta dedicada a la organización de una práctica discursiva y política que alimentará el arte y sus contextos. En relación con esta línea, se toma conciencia de cómo el comisariado en una etapa temprana de su desarrollo se dedicó entonces no solo a exhibir obras, sino también a la producción de conocimiento, al desarrollo de una circulación y traducción cultural y a configurar otras formas mediante las cuales el arte podía desarrollarse. (O'Neill 2012). En este sentido, el énfasis se pondrá desde esos inicios no solo en la producción artística, sino también en la mediación con los públicos desde iniciativas en vivo y en la creación de marcos discursivos desde donde acercarse a las prácticas artísticas más nuevas. En el contexto de la creciente expansión del comisariado global y de las exposiciones de gran formato, desde finales de los noventa y principios de los 2000 hasta hoy en día, otro tipo de aproximaciones curatoriales irán emergiendo y reforzando este tipo de posibilidades referidas al marco conceptual, político y discursivo desde donde comprender la evolución del arte de las últimas décadas. Este tipo de modelos curatoriales no emplean necesariamente el formato expositivo para su desarrollo, sino que apoyados ya de manera específica dentro del llamado *giro educativo* en el comisariado plantean formatos más híbridos entre el arte, el discurso, la educación y lo performativo. Este tipo de iniciativas curatoriales desborden el cubo blanco y prescindirán de él completamente en algunos casos.

Relacionados con esta tendencia y dentro de las nuevas lógicas globales del arte, surgen una serie de proyectos curatoriales que tratarán de analizar cuestiones geopolíticas, de transformación cultural, procesos económicos de reconversión urbana de las últimas décadas. Al mismo tiempo, se dará importancia a una perspectiva transdisciplinar del arte, en el que prácticas performativas, basadas en procesos temporales y no solo espaciales, entrarán también a formar parte del entramado expositivo, pondrán en cuestión viejos protocolos y provocarán la transformación de algunos formatos estáticos en marcos de producción y mediación abiertos a lo performativo o coreográfico. Como consecuencia de todo esto, los públicos también interactuarán mezclándose, lo que creará interesantes cruces entre esferas discursivas, entre disciplinas, entre formatos.

4. Contextos discursivos y artísticos sobre el retorno del cubo blanco

4.2. Otras formas de relación con los contextos ante la tendencia global del comisariado

4.2.2. «Former West» (2008-2016)

Cabe destacar algunos de estos proyectos que provocan también una interacción con contextos fuera del marco occidental, periféricos o, como bien dice Glissant, provenientes de «tiempos triturados». Este es el caso de «Former West» un proyecto transnacional de larga duración, (2008-2016) dedicado a la investigación, educación, publicación y exhibición entre el campo del arte y la teoría contemporánea. El proyecto fue iniciado por BAK (*basis voor actuele kunst*), una institución de escala media con base en Utrecht (Países Bajos), y por su comisaria Maria Hlavajova y el crítico y comisario Simon Sheikh, que, junto con un comité de expertos investigadores y comisarios y comisarias, daban forma de manera colectiva a los contenidos (entre ellos, Charles Esche, Boris Buden, Andrea Phillips, Claire Bishop, Tom Holert, etc.). El proyecto sitúa su marco de interés en las transformaciones culturales, políticas y económicas acontecidas tras la caída del muro de Berlín en 1989. Al ubicar la noción de *Oeste* y *Occidente* en el centro de análisis crítico, esta iniciativa trata de visibilizar otros contextos oprimidos borrados por el poder hegemónico occidental.



«Former West», organizado por BAK (*basis voor actuele kunst*)

Fuente:

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

El proyecto propone el término *Former West* ('Antiguo Occidente') como un imaginario proposicional para comprender lo contemporáneo; para ello, apela a dos construcciones temporales, la idea de occidente como «primer mundo» que se erige tras la Segunda Guerra Mundial y occidente como sinónimo de «ultramodernidad» imperialista y colonialista. Esta noción de «antiguo occidente» apela por contraste a una noción más empleada, la de «antiguo oriente» y por extensión a la rivalidad ideológica de la Guerra Fría entre el comunismo y el capitalismo, que en este contexto se proponen como dos variantes de la modernidad.

El proyecto también quiere hacer ver con el término *Former West* esa impuesta construcción de hegemonía que en el presente solamente se sustenta bajo lógicas neoliberales económicas que benefician a Occidente por encima de cualquier otro contexto fuera de su marco.

El proyecto funciona a largo plazo como una plataforma de investigación que emplea diversos formatos, como el seminario, el congreso, simposios, las publicaciones, la exposición. Por último, también se incluye un sitio web donde se van depositando parte de los materiales producidos durante el desarrollo de las distintas fases. Entre los invitados e invitadas, «Former West» ha contado con pensadores y pensadoras, críticos y críticas, comisarios y comisarias, artistas, etc. Entre ellos, destacan Paul Gilroy, Étienne Balibar, Renata Salecl, Boris Groys, Marion von Osten, Jalal Toufic, Nuria Enguita Mayo, Ana Longoni, Hito Steyerl, Bik Van Der Pol, Tania Bruguera y un largo etcétera.

4. Contextos discursivos y artísticos sobre el retorno del cubo blanco

4.2. Otras formas de relación con los contextos ante la tendencia global del comisariado

4.2.3. «Homeworks» (2002-actualidad)

Otro proyecto que hay que destacar en este contexto global internacional mediante el cual se expande la práctica del comisariado es «Homeworks. A Forum on Cultural Practices». Un foro multidisciplinar que sucede cada tres años en la ciudad de Beirut desde 2002 como una iniciativa de Ashkal Alwan, una organización sin ánimo de lucro que surge en 1993, también en la ciudad de Beirut, comprometida con la producción, investigación y educación artística en el Líbano.



«Homeworks», Beirut

Fuente: https://ashkalalwan.org/uploads/IMG_2958.JPG.

La primera edición de «Homeworks» surge con la intención de explorar la noción de *dislocación* como una respuesta artística al clima geopolítico del momento en la región árabe. El proyecto de carácter internacional trata de explorar otros formatos más allá del expositivo para dar cabida a otras prácticas artísticas relacionadas con el cine, el documental, la *performance*, el teatro, la música, etc. Hasta la fecha de hoy, se han organizado siete ediciones. La 8.ª edición tenía que haber sucedido en 2019, pero la organización Ashkal Alwan decidió posponer el evento debido a los recientes levantamientos populares acontecidos ese mismo año.

Desde su primera edición, «Homeworks» toma la ciudad de Beirut como emplazamiento del evento y disemina las distintas presentaciones artísticas en diversos espacios expositivos y de *performance*. El evento ha incluido en sus distintas ediciones diversos formatos, la exposición, el teatro, la *performance* de calle, intervenciones en el espacio público, conferencias, proyecciones de vídeo, etc. En el primer foro, la atención se centra en artistas, intelectuales, dramaturgos provenientes de la región árabe. El evento no solamente muestra las producciones de artistas establecidos, sino que también ayuda a la producción de nuevos proyectos de artistas emergentes. El contexto político-social en la región marcará de manera directa las tres primeras ediciones. En el caso de la primera, en 2002, la segunda intifada palestina marcará el evento. En la segunda edición, de 2003, será la invasión de Irak por parte de los Estados Unidos, y la tercera edición, en 2005, tendrá que posponerse unos meses a consecuencia del asesinato del ex primer ministro libanés, Rafik Hariri, en febrero de 2005 (Tohme, 2003, pág. 11). A partir de este punto, «Homeworks» decidirá establecerse como un evento de carácter temporal irregular. La segunda edición contará con una comisaria interna, Christine Tohme, y Rasha Salti como comisaria invitada. En estas primeras ediciones, el punto de partida central sigue estando en la producción artística en la región árabe, pero de manera gradual se comienzan a invitar también a participantes de otros contextos, como es el escritor y teórico Stephen Wright, quien contribuye con una charla sobre la noción de *extraterritorialidad* y los dilemas de las prácticas situadas (Wright, 2003, págs.48-59). Poco a poco, «Homeworks» consigue situarse en el mapa internacional artístico global, aunque manteniendo su propio carácter y perspectiva. De esta forma, introduce la producción artística contemporánea árabe en el ámbito internacional y genera en el propio emplazamiento un público crítico dispuesto a enmarcar las prácticas artísticas contemporáneas frente a un contexto político, social y cultural específico. Asimismo, la intención de no poner fronteras entre los formatos y disciplinas provocará interesantes filtraciones entre las prácticas teatrales y visuales, como es el caso del trabajo de artistas y dramaturgos como Rabi H Mroué y Lisa Majdalanie, o cineastas como Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, etc.

Edición tras edición, artistas de la región presentan sus últimas producciones, junto a conferencias e intervenciones públicas que ayudan a analizar el contexto del cual surgen y contestan. Poco a poco nuevos y nuevas invitados e invitadas internacionales ayudan a profundizar sobre las dinámicas culturales, políticas y sociales del marco contemporáneo global. Comisarios y comisarias y pensadores y pensadoras ayudan a crear una perspectiva crítica que es lanzada desde esta región sobre el contexto inmediato y sobre el campo expandido del arte. De esta forma, «Homeworks» crea un espacio propio desde donde hablar al mundo del arte, desde donde crear encuentros dialógicos entre lo local y lo internacional, y trata en todo momento de no perder una contextualización propia de las prácticas que surgen en la región árabe para evitar caer en un proceso de descontextualización y

borrado de sus propias posiciones que inevitablemente se activa mediante la homogeneización que surge de la proliferación del formato bienal en las últimas décadas.

4. Contextos discursivos y artísticos sobre el retorno del cubo blanco

4.2. Otras formas de relación con los contextos ante la tendencia global del comisariado

4.2.4. «Bergen Assembly» (2009)

Ante dicha expansión del formato expositivo de gran escala, otro proyecto internacional, «Bergen Assembly», trata de confrontar las dinámicas de homogeneización que son provocadas por la saturación y reproducción de algunas estrategias curatoriales reiterativas. «Bergen Assembly» se originó en la Conferencia Bienal de Bergen de 2009 como una respuesta ante la demanda por parte del municipio para establecer una bienal internacional de arte contemporáneo en esa misma ciudad. La conferencia se centró en discutir si el modelo bienal era oportuno en ese contexto, sobre todo, en relación con el exceso número de bienales existentes hasta la fecha. De la exposición surgió *The Biennial Reader* (Hatje Cantz y Bergen Kunsthall, 2010), la publicación más completa sobre la historia de las bienales y de las exposiciones de gran formato. A partir de este evento, «Bergen Assembly» se estructura como un evento que tiene lugar en la ciudad cada tres años y que reinventa su modelo cada edición tratando de responder críticamente a la saturación del evento artístico de gran formato y buscando otras temporalidades más lentas para el desarrollo de la producción artística. Cada edición está dirigida por un colectivo curatorial extenso y heterogéneo que provoca procesos discursivos dialógicos y que, en consecuencia, hacen que el formato se adapte a los cruces entre las diversas trayectorias de los miembros que lo conforman. La segunda edición, tras la conferencia inicial, da cuenta de esa diversidad y de las posibilidades que ofrece. La edición contó con la contribución curatorial del músico y compositor libanés Tarek Atoui, el colectivo Freethought (formado por la escritora, comisaria y educadora Irit Rogoff, por el teórico Stefano Harney, el comisario Adrian Heathfield, el antropólogo y cineasta Massimiliano Mollona, el teórico Louis Moreno y la comisaria y educadora Nora Sternfeld) y Praxes Center for Contemporary Art, en Berlín, que de 2013 a 2015 produjo una serie de ciclos expositivos, publicaciones y eventos que surgían de la puesta en diálogo de dos prácticas artísticas en principio no asociadas previamente. El evento resultó en una contribución a tres voces que incluyó un proceso de investigación discursivo en torno a la noción de *infraestructura* relacionado con la propuesta del colectivo Freethought. Irit Rogoff describe la manera en que abordaron dicha noción de la siguiente forma:

“ «Decidimos centrarnos en la noción de *infraestructura* por dos motivos. Uno de ellos tenía que ver con la idea de que somos «seres infraestructurales», porque muchas de las posibilidades y las condiciones en las que vivimos están determinadas por las infraestructuras. Además, supuestamente las infraestructuras son neutrales, eficaces, dedicadas al suministro de recursos, al control de las dinámicas sociales, etc. Partimos de esta *neutralidad* para alcanzar otros significados de esta noción, analizar sus subjetividades y texturas afectivas o, como dice Adrian, «infraestructuras sensibles». Como cada miembro procedía de áreas y metodologías distintas, el proyecto fue muy exploratorio y nos organizamos de manera que todas tuviéramos que producir un capítulo de esa exploración. Una cosa que hicimos de manera conjunta fue organizar en Bergen una serie de seminarios durante los dos años de preparación de la trienal. Cada seis semanas dos de nosotras íbamos a Bergen, por lo que pudimos trabajar colaborativamente en momentos diferentes. Elegíamos un texto y una problemática y las sesiones se celebraban solo en instituciones municipales, como la biblioteca pública, la Casa de la Literatura, etc. Las sesiones estaban completamente abiertas al público, la gente tenía que inscribirse en Internet y era posible acceder a todas las lecturas en la web. Nadie estaba obligado a asistir a todas las sesiones, pero intentamos convencer a la mayoría de que así lo hicieran y durante dos años conseguimos construir allí las bases para pensar sobre infraestructura».

Rogoff y Vergara (2018)



«Bergen Assembly», 2016. Foto: Jonas Boström
Fuente: <https://www.metropolism.com/images/01praxes.jpg?w=1468>.

Durante la inauguración del evento, el colectivo propuso la organización de una cumbre dedicada a esa misma noción que Adrian Heathfield ayudó a formatear como una pieza de *performance*. La estructura de la cumbre se dividía en conferencias por la mañana y debates de grupo por la tarde, pero en medio de ambos momentos, tenían lugar las comidas, que se convirtieron en el núcleo de la cumbre, ya que el menú, su estructura, etc., estaban pensadas artísticamente.

Las comidas que se ofrecían para unos trescientos comensales ponían en práctica algunos de los argumentos desarrollados en la cumbre, sobre todo, en torno a la idea de «infraestructura sensible». En este sentido, el evento generaba un espacio autorreflexivo sobre el formato de la «Bergen Assembly», así como otras formas de relación entre los y las participantes y el público asistente que trataban de romper con jerarquías y divisiones de roles y reivindicaban la producción de conocimiento como parte fundamental de un programa de gran escala, es decir, le otorgaban igual relevancia que al programa expositivo.

4. Contextos discursivos y artísticos sobre el retorno del cubo blanco

4.2. Otras formas de relación con los contextos ante la tendencia global del comisariado

4.2.5. «L'Internationale» (actualidad)

Por último, cabe mencionar brevemente el proyecto «L'Internationale (*)» por su intento de generar debate en un contexto de expansión capitalista global en torno a la noción de *lo internacional* desde cuestiones como la solidaridad, lo común y la discusión de un contrato social renovado. Este proyecto surge como una colaboración entre diversas instituciones artística de gran escala que juntas forman una confederación. Entre ellas se incluye MG+MSUM (Liubliana), Museo Reina Sofía (Madrid), MACBA (Barcelona), M HKA (Amberes), MSN (Varsovia), SALT (Estambul y Ankara) y Van Abbemuseum (Eindhoven).

'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

Fuente:

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

La confederación toma el nombre del himno del movimiento obrero de finales del siglo XIX para apelar a la necesidad en nuestro contexto contemporáneo de una sociedad equitativa y democrática. El proyecto propone explorar un nuevo modelo internacionalista desafiando la manera en la que las instituciones de arte globales replican los poderes multinacionales y la distribución racionalizada y centralizada del conocimiento. El proyecto funciona como una plataforma común para la investigación, debate y comunicación para la confederación, y muchas de las actividades que produce están disponibles en línea, ya que el formato digital es una de sus manifestaciones más características. De esta forma, la web de *L'Internationale* es un espacio activo donde se publican textos de encargo relacionados con el marco de investigación, se presentan proyectos artísticos y de investigación y se comparten los programas expositivos que se han organizado en torno a la confederación. De esta confederación, destaca una de sus primeras iniciativas, *Glossary of Common Knowledge* ('glosario de conocimiento común'), una lista de términos relacionados con varios campos referenciales que fue desarrollada a partir de varios seminarios. La intención de este glosario se centra en hacer visibles las diversas posiciones e incluso localidades y temporalidades. Tratando de generar un encuentro común entre las diversas formas narrativas, el proyecto sentaba las bases desde sus inicios para abordar la noción *internacional* desde los márgenes y desde aquello que, a pesar de la expansión del arte, ha quedado oculto. La atención a lo específico, a los distintos procesos temporales democráticos y de emancipación colectiva, a la urgente distribución equitativa de los bienes comunes y a la necesidad de nuevos modelos de institucionalización ha venido definiendo los distintos programas y actividades de la confederación.

Conclusiones

A lo largo de este tema hemos abordado la relación entre el comisariado y la noción de *contexto* analizando las distintas respuestas, primero artísticas y más tarde curatoriales, articuladas desde finales del siglo XIX hasta el presente en torno a la convención del espacio expositivo, o cubo blanco, como un lugar de exhibición neutro aislado de las condiciones exteriores y propicio para ofrecer al público de manera autónoma la obra de arte.

Se han ofrecido algunos primeros ejemplos de vanguardia que dan cuenta de la evolución de la práctica del comisariado a partir de la elaboración de una crítica ante dichos atributos, es decir, ante la supuesta neutralidad y atemporalidad del espacio expositivo. A partir de estos primeros gestos, se han introducido los inicios de la práctica curatorial a partir de la década de los sesenta, iniciativas que comparten igualmente un impulso crítico ante el confinamiento de la obra de arte en el espacio expositivo. De esta forma, a partir de este momento, y hasta finales de la década de los noventa, muchos proyectos curatoriales se centrarán en abrir nuevos contextos de intervención artística. Como consecuencia, el espacio expositivo, o cubo blanco, será entendido como un espacio más para el desarrollo de la práctica curatorial. Esta realidad en ocasiones parecerá plantear el abandono definitivo del cubo blanco como si hubiera habido un éxodo sin retorno.

Los 2000 traerán consigo diversas tendencias que influirán directamente sobre el comisariado, por un lado, su profesionalización, por el otro, su expansión global. La bienalización del arte contemporáneo que se hace evidente desde mediados de la década de los noventa hará que algunos autores y autoras perciban aquí un retorno al cubo blanco, un cubo blanco que sin embargo ahora está globalizado. Sin embargo, en todo este viaje de ida y vuelta alrededor del espacio expositivo, han tenido lugar muchas transformaciones, se ha desarrollado un cuerpo crítico alrededor del comisariado y los contextos del arte. Esto provocará que el retorno al cubo blanco traiga consigo todo este bagaje.

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. (mayo 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: Verso.

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. (noviembre 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». En: 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*. Universidad 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). «Txalaparta y vanguardia: los Encuentros de Pamplona». *Los Encuentros de Pamplona en el Museo Universidad de Navarra*. Universidad 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. Universidad 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, septiembre). «¿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).

(*) Contenido disponible solo en web.