

Introducción

El estudio académico de la historia de las exposiciones y del comisariado es un fenómeno relativamente reciente. Aunque en su inicio se entrelazó con la historia del arte y con los estudios de museología, en los últimos años ha ido adquiriendo una progresiva autonomía en consonancia con la trascendencia que ambos han asumido en el campo contemporáneo del arte. La centralidad de las exposiciones y el surgimiento de la figura del comisario han ido acompañados de una voluntad de establecer sus respectivas genealogías. En el caso de las exposiciones, es habitual destacar que la escasez de fuentes ha dificultado su reconstrucción histórica. La historia del arte se ha basado durante décadas en una historia de los artistas y sus obras, más que en una atención detallada a los procesos y contextos de su exhibición pública. De algún modo, las exposiciones se daban por hechas: se convertían en una mera línea en los *curricula* de los artistas, y sus catálogos, en un simple listado de piezas. A esto se une el limitado número de imágenes existentes, incluso de algunas de las muestras más importantes del siglo xx, lo que dificulta el conocimiento de la relación entre las obras y los espacios. Por otro lado, la preferencia institucional por las obras con un carácter objetual y, por tanto, coleccionable, ha perjudicado la fijación de la memoria de las prácticas escénicas, desmaterializadas o procesuales, que constituyen una buena parte de las obras del pasado siglo.

Asimismo, la dimensión temporal de las exposiciones ha contribuido a que se pusiera mucho énfasis en su impacto en la opinión pública, por lo que, frecuentemente, las únicas fuentes existentes son las breves críticas que aparecían en los medios de comunicación. Las exposiciones siempre fueron, además de ámbitos para la exhibición de obras, un es-

pacio de sociabilidad donde artistas, críticos, marchantes, coleccionistas y el público general se reunían, respondían a lo que los artistas presentaban y donde se escenificaba la construcción de una comunidad de aceptación y/o de rechazo de lo mostrado. Esto es, los salones y, posteriormente, las exposiciones se conformaban como un lugar de encuentro y debate. Esta esfera de discusión se materializa, aun hoy en día, en las conversaciones *in situ* de los visitantes y en los comentarios posteriores en la prensa o en la literatura especializada. En las exposiciones, por tanto, se proyecta el sistema de relaciones personales, políticas y económicas que constituye el campo artístico. Todos estos factores han hecho difícil un estudio de la importancia que las exposiciones han tenido para el discurrir de la propia historia del arte y han motivado que se hable de amnesia en relación con su historia. Sin embargo, podríamos señalar que este olvido académico tiene más bien un carácter retrospectivo, puesto que son las necesidades del presente, en concreto, la demanda contemporánea de legitimación de la figura del comisario y de los estudios curatoriales, las que han contribuido a desarrollar una conciencia de esta carencia.

Es significativo que el interés por la dimensión histórica de las exposiciones se establezca antes en el ámbito del comisariado que en el académico. Fue la vocación de recuperación de las exposiciones de vanguardia, que caracterizó a la generación de comisarios de los años setenta, la que despertó esta disposición retrospectiva. Esta se manifestó en la reconstrucción física, durante esta década, de algunos de los espacios expositivos más importantes de los años veinte y treinta. También dentro del ámbito comisarial es importante mencionar el proyecto *Stationen der Moderne: Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland* (1988), donde se reconstruyeron veintidós muestras que habían tenido lugar en Alemania entre 1910 y 1969. Estas reexposiciones indican que, entendidas como dispositivos complejos, para su análisis es necesario tener en cuenta una multiplicidad de elementos y factores como, por ejemplo, su espacialidad o su modo de instalación, es decir, su materialidad, que no responde solo a modelos discursivo-teóricos [1]. Esta consideración ha generado dos ideas clave: que el comisariado debe ser entendido como una práctica, y la exposición, como un medio. En torno a estas ideas se articula una buena parte de los posterior-



1. Vista de la reexposición *When Attitudes Become Form* (1969) en la Fondazione Prada, Venecia, 2013.

res estudios históricos y teóricos que fundamentan los estudios curatoriales.

Cada una de estas trayectorias, la de las exposiciones en los siglos xx y xxi y la del comisariado, podría hacerse de forma independiente. Sin embargo, este libro intenta entrelazar ambas historias. Parece difícil referirse a un comisario o curador, vocablos que se utilizarán de forma indistinta, sin mencionar sus exposiciones y, del mismo modo, es complicado explicar la emergencia de este agente sin insertarlo en el contexto de la expansión cuantitativa y cualitativa de las exposiciones. Sus historias se entretajan al ir evolucionando cada una desde su coordenada, pero cruzándose de forma complementaria. Pese a la mencionada amnesia, sobre ambas genealogías existe desde hace tiempo una amplia bibliografía, compuesta de materiales diversos: artículos académicos, capítulos de libros, actas de congresos, críticas de exposiciones, folletos y textos de catálogos o páginas web que, o bien toman exposiciones concretas como objeto de estudio, o bien debaten sobre la naturaleza de la práctica del comisariado. No obstante, estos escritos —y también las imágenes— se encuentran dispersos en la literatura de disciplinas diversas (historia del arte, museología, antropología, arquitectura o historia) y son interpretados desde numerosos marcos teóricos (teoría crítica, estudios culturales, feminismo, teoría poscolonial o estudios de memoria). Por ello, la historia escrita y visual de esta doble genealogía ha necesitado, a su vez, generar un espacio disciplinar propio para establecer una literatura de referencia.

Entre los libros pioneros es imprescindible mencionar *Thinking about Exhibitions* (1996), la primera recopilación de los heterogéneos textos que se habían escrito hasta la fecha sobre el tema. Entre los muchos artículos que allí se recogen destaca el artículo de Martha Ward que, con el título «What Is Important about the History of Modern Art Exhibitions?», nos proporciona algunas claves sobre la amplitud con la que se pueden abordar estas historias cruzadas. Ward señala cuatro aspectos que se interrelacionan en los dispositivos de exposición y que podrían dar lugar a cuatro aproximaciones independientes. Las exposiciones se pueden estudiar como generadoras de esfera pública, como ámbitos discursivos y de representación, como dispositivos productores de experiencias psicológicas y sociales y como formatos de producción susceptibles de determi-

nar las prácticas artísticas. De este modo, se pueden investigar exposiciones o tipos de exposiciones desde la confluencia de estos cuatro aspectos, como hace Ward en relación con los salones, o generar líneas paralelas que establezcan constelaciones de exposiciones en relación con los efectos que tratan de producir. En este libro se enfatizará en cada caso la aproximación más conveniente, nunca la única, para el desarrollo de los relatos que se plantean.

Este intento de proponer una historia unificada de la convergencia entre exposiciones y comisariado se origina en la ausencia de un libro que trate de formular una síntesis narrativa de este periodo. Hasta la fecha, lo que ha primado son las publicaciones basadas en sumatorios de exposiciones que funcionan mediante fichas individuales, sin tratar de establecer hilos conductores entre ellas. En este modelo destacan los libros de Bruce Altshuler (1994), Anna Maria Guasch (1997) y Trierweiler, Klüser y Hegewisch (1998), todos publicados en la década de los noventa, momento del despegue definitivo de la bibliografía específica sobre estos temas, a los que puede unirse el más reciente libro de Jens Hoffman (2014). Estas listas de las exposiciones más «influyentes», seleccionadas por ser estimadas como las más representativas, se orientan hacia el establecimiento de una historia canónica que, sin embargo, se presenta sin demasiada argumentación. Por ello, este libro tiene entre sus propósitos ampliar esta lista y relacionar las exposiciones consideradas fundamentales con otras menos conocidas, dando lugar a una trama que enfatice las dimensiones social y cultural de las exposiciones y el comisariado.

El libro se despliega mediante seis relatos que atraviesan estas historias entrecruzadas y que tratan de proporcionar líneas de interpretación de naturaleza más temática que cronológica. En el primer relato atiendo a las políticas espaciales de las exposiciones modernas, describiendo la zigzagueante historia del cubo blanco con el fin de cuestionar la supuesta teleología de su establecimiento y su implantación casi hegemónicas, al tiempo que se reconoce la importancia de otros tipos de espacios de exhibición. En el segundo itinerario trazo el proceso de institucionalización de la figura del comisario/a independiente en la segunda mitad del siglo xx como un mediador imprescindible en el cada vez más complejo sistema del arte contemporáneo. En el tercer relato me ocupo

de la capacidad que tienen los dispositivos expositivos de generar discursos y contradiscursos ideologizados, centrándome principalmente en el ámbito de lo político. En el cuarto capítulo establezco como punto de partida la crítica al eurocentrismo desde el que se ha construido la historia de las exposiciones y efectúo un recorrido en el que se pone de manifiesto cómo este se ha materializado, pero también cuestionado, a lo largo del siglo. En el quinto relato reflexiono sobre el modo en que las experiencias de desordenamiento de obras, objetos y artefactos o los cruces con otros modos de clasificación disciplinaria han contribuido de forma fundamental a crear nuevos modelos de comisariado. Finalmente, en el sexto, propongo un panorama abreviado de los principales debates que han afectado a los estudios y prácticas curatoriales desde los años noventa.

AGRADECIMIENTOS

Mi hermana Marta, Juan Albarrán, Paula Barreiro y Patricia Mayayo, junto con Estrella de Diego y Raúl García, me han acompañado en la tediosa labor de ser los primeros lectores del libro, una ocupación nunca suficientemente reconocida. También quiero agradecer la ayuda de Isabel Cervera y de Juliane Debeusscher por la lectura de algunas partes del libro y la asistencia inestimable de Miriam Cera en su tramo final. Quiero dar las gracias especialmente a mi familia por su apoyo constante y a todas mis amigas por la escucha paciente. Parte de este libro se enmarca en las investigaciones del proyecto *Modernidad(es) descentralizada(s): arte, política y contracultura en el eje trasatlántico durante la Guerra Fría II* (HAR2017-82755-P).