

de la galería el museo así como el público que allí asistía, en algunos casos convirtiendo el espacio expositivo en la obra en sí. En Argentina, la artista Graciela Carnevale realizó una acción titulada *Encierro* en Rosario, en 1968, donde encerró bajo llave al público asistente provocando una participación agresiva pues para salir tenían que romper la fachada de vidrio de la galería. Estas obras, entre muchas otras, sientan el precedente para las obras que presentamos en esta exposición. Los *Surrogates*, 1982-1992 de Allan McCollum interpelan la noción del espacio expositivo y el contexto de la pintura, funcionando como herramientas para interpretar la producción de sentido que ocurre entre la obra y el contexto donde es ubicada. La obra de Meyer Vaisman, *Painting Without Context*, 1986, opera en un sentido similar y está vinculada a su serie de pinturas tituladas *Fillers* que el artista concibe como relleno entre pinturas en un espacio de exposición y en las que apreciamos tan sólo una ampliación serigrafiada de la trama de un lienzo. La obra de John Baldessari, *The Battle of San Romano*, 1975, inscribe el espacio de la exposición dentro del marco de la “pintura”, aludiendo a la historia de la representación y de la pintura misma. La naturaleza participativa de estas experiencias que analizan y subvierten las particularidades del cubo blanco se hace evidente en las obras de Olafur Eliasson, Hélio Oiticica y Neville D’Almeida, Karin Schneider y Félix González Torres. Al entrar en el espacio de *Mono-frequency lamp* (2004) de Olafur Eliasson tenemos la experiencia de vernos a nosotros mismos viendo. Eliasson utiliza este tipo de luz en muchas de sus instalaciones para subrayar el hecho de que la convención del espacio blanco para exhibir el arte está condicionada culturalmente. Para Eliasson, la modificación de la visión que efectúa este tipo de luz altera las políticas expositivas de la institución y subvierte la noción del ‘cubo blanco’ privilegiando la experiencia individual de cada espectador. La *Cosmococa 1: Trashiscapes*, 1973, de Hélio Oiticica y Neville D’Almeida, invita al espectador a acostarse en las colchonetas y experimentar la proyección de imágenes y sonido, así como el espacio que las contiene, de manera radicalmente distinta a la tradicional experiencia de ver una obra en un museo o de ver un film en una sala de proyección. *Slide Projector with 80 Fragments of One Photograph*, 2007, de Karin Schneider es parte de una instalación realizada en Orchard –un proyecto colaborativo entre artistas que tomó la forma de galería comercial durante tres años y del cual Schneider era participante— en la que la artista exponía los mecanismos de producción, montaje y desmontaje de una exposición al público así como la naturaleza del trabajo en colaboración, al consistir cada módulo en una colaboración de la artista con un artista invitado por ella. La obra exhibía el proceso curatorial, museográfico, y discursivo de la exposición, integrando aspectos de las obras de Michael Asher (cuya obra en su totalidad se refiere a la naturaleza contextual de la obra de arte) y de las instalaciones especulares de Dan Graham realizadas con vidrios y espejos. Al presentar un fragmento de la misma, descontextualizada de su emplazamiento y condiciones originales, ciertos elementos buscan recrear la experiencia del reflejo de la exposición que le sirve ahora de contexto y de los mecanismos que la constituyen. Por último, *Untitled (Ross in LA)*, 1988, de Félix González Torres es una escultura cuyo volumen va decreciendo hasta desmaterializarse, en la medida en que el público se lleva las hojas de papel impreso que la conforman. Gran parte de la producción de González Torres tiene un carácter democrático que subvierte la noción del objeto único e irreproducible. Como volúmenes, los *stacks* (resmas) de González Torres entablan un diálogo crítico con la escultura minimalista y su particular relación con el espacio expositivo y la audiencia. Como artista involucrado en el activismo relacionado con el SIDA (tanto él como su pareja, Ross, sucumbieron ante la enfermedad en los años noventa) estas piezas, así como las obras con caramelos, son una metáfora del cuerpo que gradualmente se desvanece a causa de la enfermedad.

#### Arte y contexto IV: el mercado, las galerías y la escena del arte

El mercado del arte y su red discursiva particular está al centro de esta última sección de la exposición, en la que algunas obras comentan irónicamente sobre la mercantilización del arte y el creciente poder del mercado, mientras otras han sido objeto de la actual tendencia especulativa del mercado del arte. Las obras de Yael Bartana (*Odds and Ends*, 2005), Josephine Meckseper (*Untitled (50% Off)*, 2005), Matthieu Laurette (*David Hockney/ Eduardo Paolozzi/ Bridget Riley/ Andy Warhol Ready to Hang (from the Ideological Shopping series)*, 2006), Danica Phelps (*January 2-8, 2005, January 9-15, 2005, 2005, January 16-22, 2005, January 23-29, 2005, January 30-February 5, 2005*, 2005), Maurizio Cattelan (*Errotin, le vrai lapin*, 1995-1999) y Christian Jankowski (*Flock*, 2002), articulan un comentario crítico sobre la sociedad de consumo actual y el papel del artista dentro de esa maquinaria. Algunas obras aluden específicamente a la mercantilización del arte como la de Laurette, otras, como las de Jankowski y Cattelan, ironizan respectivamente sobre el instinto de rebaño que parece estar a la orden del día entre el público del arte y la sumisión del galerista a los vaivenes de su clientela y del artista. La escena del arte es también objeto de la mirada crítica de los artistas, los dibujos *VIP Sketch*, 2004-2006 de Jesús Bubu Negrón retratan el ambiente de las ferias de arte, y las fiestas privadas en casas de coleccionistas, mientras la obra de Reena Spaulings, *Christopher Williams STF Dinner*, 2006 funciona como la huella de uno de estos eventos, al ser el mantel con manchas de vino de una cena VIP para el artista Christopher Williams con motivo de la inauguración de una de sus exposiciones. Las obras de Aaron Young (*I.P.O. (35 offerings)*, 2006), Vik Muniz (*Bette Davis, Diamonds*, 2004), y Reena Spaulings (*Money Painting*, 2005) aluden a la condición de objeto de lujo, monetario o de inversión de la obra de arte. La inclusión de obras de Josh Smith y Anselm Reyle dentro de esta sección de la exposición responde más al hecho de que ambos artistas han sido objeto de especulación monetaria en tiempos recientes y por lo tanto manifestaciones evidentes del diálogo crítico que establecen las otras obras en la exposición. En última instancia, y desde una perspectiva etnográfica, estas obras, así como otras en la exposición en general, funcionan como artefactos culturales que nos permiten entender algunas de las dinámicas de la sociedad contemporánea, sus rituales y costumbres, particularmente aquellas que se refieren al arte.

bajo los auspicios de:  
**Kress Stores de Puerto Rico**

exposición y textos:  
 Julieta González  
 diseño museográfico:  
 Julieta González  
 instalación:  
 Daniel Moncada  
 Blas Rodríguez  
 Domingo Rodríguez

berezdivin • collection  
**espacio 1414**

1414 Ave. Fernández Juncos  
 Santurce, PR 00909  
 Teléfonos: (787) 725.3899 | (787) 725.2663  
 berezdivin\_collection @  
 espaciol414.org  
 info @ espaciol414.org  
 www.espaciol414.org

berezdivin • collection  
**espacio 1414**

## arte y contexto

una selección de obras de la colección berezdivin

### arte y contexto II:

#### artefacto cultural y museo, una visión etnográfica

lothar baumgarten fernando bryce mark dion juan downey mario garcía torres christian jankowski louise lawler mateo lópez jesús[bubu] negrón rosangela renno simon starling christopher williams

### arte y contexto III:

#### más allá del cubo blanco

richard artschwager, john baldessari, olafur eliasson, félix gonzález-torres, allan mcollum, hélio oiticica & neville d'almeida, karin schneider,meyer vaisman

### arte y contexto IV:

#### el mercado, las galerías y la escena del arte

yael bartana, maurizio cattelan, matias faldbakken, douglas huebler, christian jankowski, matthieu laurette, josephine meckseper, vik muniz, jesús [bubu] negrón, danica phelps, josh smith, reena spaulings,anselm reyle, aaron young

agosto 2008 - enero 2009

## arte y contexto

La exposición arte y contexto se propone examinar, a través de una serie de exposiciones, las relaciones entre arte y contexto, así como las representaciones que surgen de los diversos modos de producción y exhibición de la obra de arte. La primera exposición de la serie, *arte y contexto I: abandona tu mente y recobra tus sentidos* planteó la redefinición de la noción de espectador y reconsideraba la relación del mismo con el espacio expositivo y la obra de arte. Muchas de las obras presentadas en *arte y contexto I* tomaban distancia con el objeto para concentrarse sobre el aspecto experiencial de la obra, desafiando las convenciones expositivas tradicionales e invitando al público a tomar conciencia del espacio expositivo, sus dinámicas y discursos. Esta “desmaterialización” de la obra de arte –claramente un legado del conceptualismo de los años sesenta y setenta—juega un papel importante en el desplazamiento hacia la transformación de la obra en un objeto semántico y productor de significados; donde objeto, contexto y audiencia se convierten en los elementos constitutivos de la obra. Asimismo, la definición de contexto se ha expandido para implicar no sólo el emplazamiento físico de la obra sino los entornos culturales, sociales y económicos que informan la producción y circulación del arte.

En esta ocasión, arte y contexto, partes II,III, y IV, examina los contextos institucionales y comerciales así como sus lógicas de exhibición y representación; invitando al espectador a convertirse en un agudo observador, una suerte de etnógrafo, para así poder evaluar las complejas negociaciones de significado que se dan entre el arte y el contexto.

### Arte y contexto II: artefacto cultural y museo, una perspectiva etnográfica

Esta sección introduce al espectador a la corriente etnográfica en el arte contemporáneo y el modo en que los artistas se han apropiado de las prácticas etnográficas para así desdibujar la distinción entre obra de arte y artefacto cultural. A mediados de los noventa el crítico norteamericano Hal Foster escribió un ensayo titulado “The Artist as Ethnographer”, publicado en su libro “The Return of the Real”, en el cual identifica ciertas tendencias del arte contemporáneo, en especial de finales de los años ochenta y comienzos de los noventa, hacia la apropiación de las prácticas y metodologías de la antropología y etnografía. Esta tendencia, según Foster, es producto del creciente protagonismo del contexto en la obra de arte contemporánea. El trabajo de campo ha sido una de las estrategias más utilizadas por los artistas contemporáneos al abordar el tema del contexto y una parte de la exposición está dedicada precisamente a la idea del trabajo de campo, así como ideas relativas al viaje y a la exploración. La obra de Mark Dion, *The Desk of a Tropical Ecologist (Guyana Field: Semang Creek)*, 1999, evidencia justamente este tipo de estrategia, en la que el artista conduce un trabajo de campo, asumiendo el papel del explorador. En las fotografías de Lothar Baumgarten, pertenecientes a la serie “There I Like It Better Than In Westphalia, El Dorado”, 1968 -1976, el artista imagina la selva amazónica en un bosque a las orillas del Rin en Alemania fotografiando objetos encontrados e insertados en dicho bosque. Los dibujos de Juan Downey sobre el mapa de Sur América están vinculados a su serie “Meditaciones”, realizada por el artista durante su estadía en la selva amazónica entre 1976 y 1977, que consta de una serie de dibujos que reflexionan sobre la cosmología Yanomami pero que a la vez actúan como dibujos de campo que documentan sus experiencias. Dentro de esta

mirada etnográfica también está el encuentro entre el sujeto europeo y el otro, los dibujos de Fernando Bryce titulados *Tarzán* (2006), y tomados de las portadas de las tiras cómicas del mismo nombre, comentan sobre este encuentro entre occidente y el otro, si bien Tarzán ha sido criado por los monos en la selva, sigue encarnando la figura de occidente, del hombre blanco que se enfrenta a los árabes, a los africanos y a los extraterrestres que respectivamente asumen el papel del otro en el imaginario occidental. La obra de Rosangela Rennó alude a la idea del archivo y de una suerte de antropología azarosa que hace de las colecciones de fotos contenidas en álbumes que adquiere en mercados de pulgas y anticuarios alrededor del mundo. La obra de Mateo López, *Pulsar Project*, 2007, retoma la idea del viaje pero también la del museo portátil, avanzada por Marcel Duchamp con sus *Boîte en valise*, realizadas entre 1936 y 1941, haciendo alusión a obras como la de Joseph Beuys ( *I like America and America likes me*, 1974) e incluyendo notas y dibujos de viaje a la manera de los artistas viajeros del siglo diecinueve en América Latina.

Luego de esta introducción, una serie de obras analizan el museo y sus modos de representación, así como las distinciones que se hacen entre artefacto cultural y obra de arte. La obra de Simon Starling, *Pink Museum*, 2001, es una instalación fotográfica en la que el artista toma objetos pertenecientes de la colección de un museo etnográfico en Porto, y los fotografía contra un fondo color rosa que compartían los edificios de dicho museo, de la Fundación Serralves y de un estudio fotográfico, descontextualizando los objetos y situándolos potencialmente en el museo de arte contemporáneo (de la Fundación Serralves) a través del uso de ese preciso color. La obra de Jesús (Bubu) Negrón, *Honoris Causa*, 2006, participa de una estrategia similar, al recontextualizar el trabajo de los vendedores de perros calientes y máscaras africanas que están siempre fuera del Whitney Museum of American Art dentro del museo, en el marco de la Bienal del Whitney. La fotografía de Christopher Williams, titulada *Nijram Issah*, 1998, nos presenta la imagen de un artesano africano con sus tallas en madera. Williams, quien dirige a un fotógrafo profesional que toma sus fotografías, narra una historia a través de los objetos o situaciones que fotografía, con una mirada documental que a su vez pone en entredicho la pretendida objetividad de la fotografía y su instrumentalidad en las ciencias del hombre como la antropología y la etnografía. El condicionamiento cultural del museo y sus modos de representación, sobre todo en lo que respecta a la producción artística del tercer mundo, que por lo general siempre es clasificada en el ámbito de la artesanía o artefacto cultural, ocupando espacios en los museos etnográficos mas no en los museos de arte, nos hace ver en esta imagen a un artesano y no a un artista, a los objetos que él produce como objetos utilitarios o artesanales y no como obras de arte; una situación parecida a la del señor Ibrahim que vende sus máscaras africanas en una mesa portátil a las afueras del Whitney Museum. La mirada etnográfica también está presente en el *Museo Hawai Internacional*, 2006, de Fernando Bryce, un pequeño museo de historias coloniales y postcoloniales que definen la geopolítica actual.

Las obras de Louise Lawler (*Blue Line*, 1984 y *Untitled (Theodate Pope Riddle)*, 1984) y Mark Dion (*Rescue Archaeology 3*, 2000-2004) apuntan a la idea del museo como mausoleo discutida por Theodor Adorno en su ensayo “Valéry Proust Museum”, para quien “el museo y el mausoleo están conectados por más que una asociación fonética. Los museos son los sepulcros familiares de las obras de arte”. En *Untitled (Theodate Pope Riddle)*, 1984, hay una alusión a la casa de un personaje histórico convertida en museo como es el caso de la residencia de Theodate

Pope Riddle, una arquitecto estadounidense. La obra de Dion consiste en el rescate arqueológico de los restos de la casa de John D. Rockefeller, Jr., mecenas del Museo de Arte Moderno de Nueva York, cuando el jardín del mismo fue desmantelado para hacer el nuevo edificio del museo hace unos años. *Fragment/Frame/Text; “Served the Needs of Northern European Grand tourists”*, 1984, de Louise Lawler y *Título prestado*, 2007, Mario García Torres, llaman la atención sobre los dispositivos museográficos y su función dentro de las representaciones que articula el museo. En el caso de García Torres, el artista interviene el espacio del museo pidiendo en préstamo el título de una pintura de William M. Harnett, *Materials for a Leisure Hour*, perteneciente a la colección del Museo Thyssen Bornemisza en Madrid. Este título es presentado en calidad de obra, en una galería en Madrid donde el artista realiza su exposición. Lo que vemos aquí es la obra presentada en la galería junto con la ficha que se exhibió en el museo mientras el título en cuestión estuvo prestado.

La imagen especular del museo que vemos reflejada en las anteriores obras de Lawler y García-Torres se reitera en la obra de Christian Jankowski, titulada *Group of Naked Women*, 2007. Jankowski realizó esta obra, como parte de una serie titulada “China Painters”, en Dafen, una ciudad dormitorio a las afueras de Shenzhen, donde existen numerosos talleres de pinturas al estilo de los “sweatshops” o fábricas donde se explota a los trabajadores. Estos talleres han estado reproduciendo obras maestras de la pintura clásica occidental por muchos años, principalmente para recepciones de hoteles norteamericanos y europeos, produciendo aproximadamente un 60% de las pinturas al óleo de bajo costo en el mundo. Con la transformación capitalista de China han surgido empresarios de la pintura entre los propios artesanos de estos talleres, y en reconocimiento a su creciente industria el Partido Comunista decidió construirles un museo. Jankowski visitó este museo, aún sin terminar, y sin personal ni colección, y fotografió sus espacios vacíos. Luego les propuso a estos artesanos pintar la pintura de su preferencia e insertarla en estos espacios a partir de las fotografías que el artista había tomado. Esta pintura pertenece a esta serie, y en ella no sólo se refleja la imagen del museo y sus mecanismos de representación sino también algunos de los temas que se han abordado en esta sección de la exposición como la distinción entre artefacto cultural o artesanía y obra de arte, la condición del artista, la producción en masa y la contextualización de los objetos en el espacio del museo.

### Arte y contexto III: más allá del cubo blanco

Las obras incluidas en esta sección se ubican en distintos pisos del espacio, al dialogar con todos los temas de las diferentes secciones de la exposición. El espacio expositivo como parte de la obra es un tema que ha sido explorado por muchos artistas contemporáneos y modernos. Podemos ubicar varios precedentes como los *Merzbau* de Kurt Schwitters en los años 20 o la instalación de sacos de carbón de Marcel Duchamp en la Exposición Internacional de Surrealismo en 1938. Otro antecedente importante es la obra *Le Vide* (El vacío) de Yves Klein, realizada en 1958 en la galería Iris Clert de París. Si bien la intención original de Klein no era la de hacer del espacio expositivo su obra, es la primera instancia en la que se presenta el espacio expositivo como la obra de arte. En este espíritu, artistas como Dan Graham (*Public Space/Two Audiences*, 1976), Hans Haacke (*Condensation Cube*, 1963-1965 y los *Polls*, 1967-1971), Mel Bochner (*Measurement: Room*, 1969), Walter de Maria (*Earth Room*, 1977) y Michael Asher, entre muchos otros, realizaron obras en las que se ponía de relieve el espacio