

# Historia, debates e ideas en torno al comisariado

Autora: Emma Brasó

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

PID\_00274733

Primera edición: febrero 2021

## 1. Introducción

- 1.1. La centralidad del comisariado en el mundo del arte
- 1.2. ¿Qué son los estudios curatoriales?

## 2. Historiar la exposición

- 2.1. Introducción
- 2.2. «When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information. Live in Your Head», Kunsthalle Berna (Suiza), 1969. Comisario: Harald Szeemann
- 2.3. «Magiciens de la Terre», Centre Georges Pompidou y Grande Halle La Villete, París, 1989. Comisario: Jean-Hubert Martin.
- 2.4. «What Keeps Mankind Alive?», 11 Bienal de Estambul, 2009. Comisarias: WHW / What, How & for Whom
- 2.5. «Do It», distintos espacios, 1994-presente. Comisario: Hans Ulrich Obrist
- 2.6. «Data Dynamics», Whitney Museum, Nueva York y en línea, 2001. Comisaria: Christiane Paul.

## 3. La cuestionada autoría del comisario

- 3.1. Introducción
- 3.2. Funciones y responsabilidades del comisario
- 3.3. El comisario autor
- 3.4. Más allá de la exposición
- 3.5. El artista como comisario

## 4. De «lo curatorial» al giro decolonial

- 4.1. Introducción
- 4.2. Teoría curatorial
- 4.3. Estrategias
- 4.4. Proyectos de investigación curatorial
- 4.5. La decolonización de las prácticas curatoriales

## 5. El comisariado como mediación

- 5.1. Introducción
- 5.2. El giro educativo
- 5.3. Nueva institucionalidad
- 5.4. Instituciones socialmente comprometidas y bienales pedagógicas
- 5.5. Arte público

## Bibliografía

# Historia, debates e ideas en torno al comisariado

Autora: Emma Brasó

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

PID\_00274733

## 1. Introducción

### 1.1. La centralidad del comisariado en el mundo del arte

¿Qué hacen los comisarios? ¿Cómo se relacionan con los artistas, con las instituciones, con los públicos? ¿Qué exposiciones e ideas han marcado la historia reciente del comisariado? ¿Qué discursos sociales y políticos han contribuido al auge y al cuestionamiento de esta disciplina? ¿Cuándo y por qué se convirtió el comisariado en una pieza fundamental del entramado artístico? A lo largo de los próximos cuatro apartados iremos dando respuesta a estas y otras preguntas, pero empezamos ahora por la última de la lista.

#### Conservador, comisario o *curator*

El origen del término se identifica con el latín *curare*, que significa ‘cuidar’. En España se puede distinguir entre «conservador» (habitualmente usado para el personal que dentro del museo se dedica a custodiar los objetos de una colección) y «comisario» (más identificado con el arte contemporáneo, las exposiciones y los profesionales independientes). En el mundo anglosajón se utiliza el término *curator* para ambas acepciones (la institucional y la de *freelance*). La influencia de la literatura escrita en inglés hace que a lo largo de este texto utilicemos el término *curatorial* en numerosas ocasiones.

La configuración del mundo del arte actual en una malla de innumerables nodos entrelazados –desde las escuelas de bellas artes, pasando por las galerías comerciales, las revistas especializadas, las ferias internacionales, los espacios independientes y hasta los centros de exhibición públicos y privados– favorece la emergencia y consolidación de una actividad caracterizada por su capacidad para conectar personas, objetos e ideas. Aunque la figura del conservador de museo, e incluso del comisario independiente (*freelance*), ha tenido una importancia creciente en el mundo del arte desde la década de los sesenta, parece haber un acuerdo en el que la importancia internacional de esta actividad profesional puede situarse en la década de los noventa, particularmente en relación con la expansión mundial del formato de la bienal de arte contemporáneo. La bienal, con sus ediciones en lugares tan diversos como Gwangju, Venecia, Sídney, Johannesburgo o São Paulo, su mezcla habitual de artistas locales y transnacionales, su compleja logística, así como sus múltiples roles en el desarrollo de la reputación internacional de una ciudad, demuestra la dificultad de la historia del arte como disciplina centrada en Occidente para responder adecuadamente a esta situación heterogénea. Por el contrario, la comisaria, cuya formación y experiencia podía, hasta hace poco, ser variada (desde la teoría cultural hasta el periodismo, y desde la práctica del arte hasta la sociología, la filosofía o la economía), se posiciona como una mediadora receptiva, adaptable y complaciente mejor equipada para confrontar un mundo del arte global y en red.

Además, esta **reorganización de las instituciones artísticas**, incluidas las bienales, hacia modelos en red viene acompañada por una **implosión de agentes y contenidos**. Ante la ampliación del mundo del arte y la multiplicación de la producción cultural en todos sus aspectos, se hace cada vez más imprescindible una guía que ayude a navegar este universo; pero no una guía cuyos consejos sean una lista cerrada de preferencias, sino más bien una serie de sugerencias que abran nuevas posibilidades y opciones. *Comisariar*, en su acepción más básica, se refiere al proceso de realizar una selección en base a un criterio conocido o no especificado. En este sentido, el comisario Peter Eleey explica que, en su uso expandido, la palabra se refiere a «editores y guías que proporcionan un filtro confiable en la nueva economía, ayudando a reducir el ruido generado por el aumento dramático de la cultura y la producción de información».<sup>1</sup> Sin embargo, las comisarias –incluidas las que trabajan en museos– son cada vez más conscientes de que sus selecciones deben facilitar la activación de los públicos, lo que permite que los espectadores intervengan de forma directa o indirecta en la construcción de los proyectos.

Por ejemplo, en *Tate Modern: The Handbook*, la colocación de las obras de la colección permanente de la institución de arte contemporáneo más visitada del mundo no se describe como una narración histórica del arte, sino como un abanico de posibilidades que proporciona «formas alternativas de mirar», «un punto de vista que cambia continuamente» y que permite «establecer nuevas conexiones».<sup>2</sup>

En sentido estricto, tales estrategias curatoriales podrían criticarse por fabricar a sabiendas la ilusión de elección para públicos que, en realidad, tienen poco que decir. Desde una perspectiva más cómplice, se podría argumentar que las comisarias son conscientes de la necesidad de construir un significado que se alinee con un nuevo conjunto de valores como la participación, el compromiso y la interacción. En cualquier caso, el hecho de que el mundo del arte se organice principalmente como una estructura en red en la que se da prioridad a la flexibilidad, la conectividad y la horizontalidad, favorece a **la comisaria como profesional, al comisariado como actividad y a lo curatorial como discurso**.

1. Peter ELEEY (2013). «What about responsibility?» En: Jens HOFFMANN (ed.). *Ten Fundamental Questions of Curating* (pág. 114). Milan: Mousse Publishing.

2. Frances MORRIS (2010). «From Then to Now and Back Again: Tate Modern Collection Displays». En: *Tate Modern: The Handbook* (2.<sup>a</sup> ed., pág.27). Londres: Tate Publishers.

# 1. Introducción

## 1.2. ¿Qué son los estudios curatoriales?

El protagonismo del comisariado y su creciente centralidad ha llevado en las últimas dos décadas a una paulatina consolidación de un ámbito de conocimiento propio en torno a esta figura, su práctica y sus discursos. Así, se han ido definiendo lo que podríamos llamar *estudios curatoriales*, mediante los cuales se identifican saberes específicos, límites y objetivos, ideas e historias. La aparición, por un lado, de una creciente bibliografía sobre el tema (con antologías dedicadas a la historia de las exposiciones, compilaciones de ensayos sobre la disciplina y libros de entrevistas a comisarios) y, por otro, de numerosos cursos específicamente dirigidos a la formación de comisarias (tanto en la universidad como en espacios educativos menos formales) contribuye a la **consolidación de un espacio intelectual distintivo**, desligado de la historia del arte y también de las instituciones artísticas.

### Másteres en estudios curatoriales

Aunque los primeros posgrados especializados surgieron en la década de los noventa, a partir de 2000, la oferta académica en esta área se ha multiplicado exponencialmente. Entre los másteres más longevos destacamos los siguientes: MA in Curating Contemporary Art en Royal College of Art (Londres); Curatorial Programme De Appel (Ámsterdam); Center for Curatorial Studies Bard College (Annandale-on-Hudson, Nueva York); École de Magasin (Grenoble) y MFA in Curating en Goldsmiths College (Londres). En España hay distintos cursos para comisarios, principalmente ofertados por centros de arte, y un máster en Estudios curatoriales en la Universidad de Navarra.

Como veremos a lo largo de los próximos cuatro apartados, los estudios curatoriales cubren tres grandes áreas que podríamos definir como:

- la exposición como medio
- el comisariado como práctica
- lo curatorial como discurso

**El estudio de las exposiciones** –esto es, la atención e investigación de los contextos económicos, institucionales, físicos y discursivos mediante los cuales se presenta públicamente el arte– marca un importante cambio en la aproximación al comisariado. Si la exposición se suele definir como la reunión en un espacio físico o virtual de una serie de objetos, materiales, acciones e ideas, desde finales de 1960 y en especial durante la década de los noventa, este formato pasa a entenderse como un medio que influye y condiciona no solo la recepción, sino también la producción artística. Se trata de una evolución en la conceptualización de estos eventos que, como explica la historiadora del arte Olga Fernández López:

“ «[...] va desde su consideración como mero vehículo para la exhibición de obras de arte hasta su progresiva independencia como un dispositivo específico de producción de significado, conocimiento y experiencia».

Fernández López (2012)

A lo largo de las próximas páginas, estudiaremos una serie de exposiciones especialmente influyentes, ya sea por su redefinición del formato, su capacidad para generar debate o su apuesta por una revisión de las lógicas expositivas propias de su momento. También veremos cuáles han sido los límites de la exposición como medio y cómo una serie de comisarias e investigadoras han intentado superar estas circunstancias llegando, incluso, a rechazar la exposición como formato preferente del comisariado.

**El comisariado como práctica** hace alusión tanto a la necesidad de analizar las tareas asociadas a esta categoría profesional como a la voluntad de investigar y cuestionar sus planteamientos, sus implicaciones y consecuencias. La creciente visibilidad del comisario

asociada a las exposiciones colectivas y a las bienales viene acompañada por un interés en discutir públicamente en qué consiste y qué pasos se han de seguir para organizar una actividad cultural. Pero junto a estas cuestiones prácticas, el comisariado como categoría ha vivido una serie de transformaciones que a lo largo de las próximas páginas intentaremos estudiar a partir de la cambiante relación del comisario y el concepto de *autor*. Como expone Olga Fernández López:

“ «El crecimiento exponencial de bienales, nuevos museos, macro-exposiciones y exposiciones de autor facilita el tránsito entre el burocrático *conservateur* y el nuevo *curator*, institucional o independiente. En el nuevo paradigma historiográfico el comisario se transforma en un agente de crítica de las narrativas canónicas de la historia del arte y también en un generador de debates y reflexiones sobre la contemporaneidad».

Fernández López (2012)

Como también veremos en los apartados que siguen, la acepción de los *comisarios* como generadores individuales de proyectos convivirá con otras consideraciones menos personalistas. La aproximación a la práctica curatorial como una actividad principalmente mediadora entre artistas, arte y públicos ganará importancia a partir de los 2000 en un contexto en el que las propias instituciones se replantean su función en las sociedades actuales. El renovado valor de lo pedagógico, la participación de la ciudadanía y la expansión de los proyectos al espacio público serán todas cuestiones que trataremos por su estrecha vinculación al desarrollo de la práctica curatorial reciente.

**Lo curatorial como discurso** se entiende como el acompañamiento teórico a estas reflexiones acerca del comisariado como práctica; acompañamiento que, en ocasiones, busca exactamente distinguir entre la práctica profesional y los debates, ideas y conceptos que el pensamiento curatorial puede originar. De hecho, desde finales de 1990 han sido las propias comisarias, investigadoras y académicas las que han protagonizado esta articulación crítica de la función curatorial y han desarrollado un corpus teórico propio. Como ejemplo de esta interpretación de lo curatorial como un saber generador de realidades que desbordan el ámbito expositivo, veamos la definición que da el investigador y comisario Paul O'Neill:

“ «Hoy en día, el comisariado se puede concebir como una categoría de gran alcance que abarca diversas formas organizativas, modelos cooperativos y estructuras colaborativas dentro de la práctica cultural contemporánea y que se asimilan a las propiedades generativas tradicionalmente atribuidas a la producción artística. Esto enmarca lo curatorial como una actividad duracional, transformadora y especulativa, una forma de mantener las cosas fluidas, móviles, intermedias, indeterminadas, cruzando personas, identidades y cosas, alentando para que surjan ciertas ideas en un proceso comunicativo emergente».

O'Neill (2012, pág. 89)

Lo curatorial, pues, se entiende en términos muy amplios, incluyendo consideraciones que tienen que ver con los procesos, los objetivos y los resultados. Como también aprenderemos a lo largo de este texto, no todo el mundo está de acuerdo con esta vocación maximalista del comisariado. La tensión entre distintas acepciones del comisariado –desde su estrecha vinculación a la práctica expositiva, pasando por su asociación a la mediación y las consideraciones sociales hasta su capacidad generativa y potencial transformador– será una de las vías para acercarnos a un fenómeno en clara expansión.

## 2. Historiar la exposición

### 2.1. Introducción

El ámbito del comisariado ha experimentado un creciente interés en su propia historia. Como parte de esta autoexaminación, la recuperación y el estudio de las exposiciones del pasado se ha consolidado como nueva área de conocimiento separado de la historia del arte tradicional. La exposición –la reunión en un mismo espacio (ya sea físico o virtual) y bajo un discurso común de una serie de objetos, ideas, imágenes, programas o acciones– sigue siendo el dispositivo curatorial más privilegiado. A ello se une el reconocimiento de la importancia de las exposiciones en la construcción de la historia del arte contemporáneo en diversas antologías dedicadas a seleccionar y recopilar información acerca de las muestras «más influyentes»<sup>3</sup>. Esta voluntad por reconstruir la historia de las exposiciones también se percibe, como veremos en relación con «When Attitudes Become Form», en la recreación tridimensional de muestras icónicas en las salas de instituciones museísticas distintas a las que originalmente las produjeron; o, asimismo, en la propensión a «dar la palabra» a sus comisarios mediante la publicación de entrevistas, o incluso en exposiciones dedicadas a analizar sus trayectorias («Seth Siegelaub. Beyond Conceptual Art», Museo Stedelijk, 2016).

Describir y analizar exposiciones pasadas implica una serie de limitaciones. La mayoría de las exposiciones son disposiciones espaciales de objetos e ideas a las que, una vez terminadas, solo podemos acceder por medio de fotografías planas o, con suerte, planos y maquetas. Además de los catálogos, otros documentos textuales, como contratos o distintos tipos de correspondencia, también permiten reconstruir el proceso de creación de una exposición. Cuando estas no son institucionales, sino organizadas, por ejemplo, por colectivos de artistas en espacios independientes, las declaraciones de los participantes y del público son fuentes primarias de gran importancia. Además, la introducción del vídeo como parte de la documentación y las visualizaciones en 3D que más y más instituciones incorporan a sus webs, nos permiten nuevos acercamientos que se suman a las exposiciones o muestran específicamente concebidas para ser visitadas en remoto o por internet.

#### Espacios independientes

Los espacios independientes suelen ser iniciativas de grupos informales de artistas o personas interesadas en el arte, a veces organizadas en asociaciones. Surgen en gran medida como reacción frente a las galerías comerciales y a los espacios institucionales dependientes de organismos públicos (Ayuntamiento, Gobierno central) o privados (fundación de un banco). En el mundo anglosajón se les conoce como *non-for-profits* ('sin ánimo de lucro') o *artist-run-spaces*.

A continuación, vamos a ver en algo más de detalle cinco ejemplos de exposiciones icónicas y proyectos expositivos representativos que han marcado la historia reciente del comisariado. Este recorrido no estrictamente cronológico nos permitirá conocer a algunas de las figuras más significativas del comisariado desde la década de los sesenta hasta la actualidad, entender las transformaciones experimentadas por el formato expositivo durante este periodo, así como establecer cómo de cercana es la relación entre las exposiciones y los contextos geopolíticos contemporáneos. También advertir que aquí nos centramos en los aspectos curatoriales de estas propuestas y, por lo tanto, dedicaremos menos atención a discutir individualmente las obras incluidas.

3. Bruce ALTSHULER (2013). «Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History, 1962-2002». Londres: Phaidon Press y Jens HOFFMANN (2014). *Show Time: the 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*. Londres: Thames & Hudson.

## 2. Historiar la exposición

### 2.2. «When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information. Live in Your Head», Kunsthalle Berna (Suiza), 1969. Comisario: Harald Szeemann

Exposición fundacional del comisariado como práctica autoral. En vez de una sala blanca neutral (*white box*), el espacio de exhibición se convirtió en un lugar con significado y características propias. También evidenció la capacidad de adaptación del formato expositivo a las necesidades del arte de su época y su contribución específica al conocimiento y revalorización de ciertos movimientos artísticos.



Figura 1. Retrato de Harald Szeemann, Kunsthalle Berna (1969)

Fuente: <https://artishockrevista.com/2018/02/24/harald-szeemann-archivo-getty>.

En 1969 y siendo director de la Kunsthalle de Berna, Harald Szeemann (1933–2005) organizó la que a día de hoy sigue siendo una de las más famosas exposiciones dedicadas a la creación contemporánea (fig. 1). «When Attitudes Become Form» reunió los trabajos de sesenta y nueve artistas norteamericanos, italianos, alemanes, holandeses, ingleses y franceses, entre ellos artistas representativos de lo que conocemos como *arte povera* (Michelangelo Pistoletto, Mario Merz), *land art* (Richard Long, Walter de Maria), posminimalismo (Carl Andre, Richard Serra) o arte conceptual (Hans Haacke, Lawrence Weiner). En esta vasta muestra, Szeemann agrupó ejemplos de lo que él consideraba como las **tendencias más representativas del arte del momento**, caracterizadas por un interés en el potencial estético y social de las «actitudes» y las «formas» después del arte pop y el minimalismo. En palabras de Szeemann:

“ «Las obras, los conceptos, los procesos, las situaciones y las informaciones (hemos querido evitar voluntariamente los términos ‘objeto’ y ‘experiencia’) son las “formas” en las cuales estas actitudes artísticas son concretizadas. Se trata de “formas” que no destilan concepciones imaginativas preconcebidas, sino más bien la experiencia del proceso artístico».

Szeemann (en Guasch, 2009, pág. 174)

#### Kunsthalle

Las *kunsthallen* (salas de arte) son espacios dedicados exclusivamente a organizar y presentar exposiciones. Surgen en los países de habla germánica en la segunda mitad del siglo XIX y se caracterizan por ser instituciones sin colección, al contrario que el museo. Por ello, son espacios ligados a la idea del comisario como hacedor de exposiciones, en vez de a la del profesional que cuida de una colección.

Dado el carácter abierto y no finalizado de muchas de estas propuestas artísticas, a todos los artistas se les invitó a estar presentes en Berna durante el montaje de la muestra (fig. 2). El objetivo era que pudieran trabajar *in situ* y que terminaran sus trabajos en las galerías o realizaran propuestas concebidas específicamente para el espacio expositivo de la *kunsthalle* (*site-specific*) y estuvieran en relación con el resto de las obras de la exposición. Así, por ejemplo, el artista holandés Jan Dibbets cavó una serie de hoyos en las esquinas del edificio hasta encontrar sus cimientos («Museum-socle with Angles of 90°», 1969). La galería se convertía de esta manera en un taller para el artista, un espacio de trabajo sin marcos ni pedestales en el que mostrar en directo el proceso creativo en vez de obras previamente terminadas. Esta novedosa forma de concebir la propia exposición como un espacio de trabajo como un «caos estructurado»<sup>3</sup> pretendía garantizar que el formato expositivo se correspondiera con las características de los trabajos presentados.



Figura 2. «When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information. Live in Your Head», Kunsthalle Berna (1969). Fuente: <https://artishockrevista.com/2018/02/24/harald-szeemann-archivo-getty>.

### «When Attitudes Become Form»: Bern 1969/Venice 2013

A pesar de la adaptación específica de las obras de arte a las salas de la Kunsthalle de Berna y su carácter procesual, en 2013 la Fundación Prada hizo una reconstrucción minuciosa de la exposición en un palacio de Venecia. Recrear exposiciones históricas es una tendencia en auge, si bien no deja de ser paradójico hacerlo cuando se trata de muestras especialmente concebidas para un lugar concreto.

«When Attitudes Become Form» se puede interpretar como un intento por expandir lo que hasta entonces se había considerado oportuno presentar en las galerías como parte de una exposición. Inclusive en sus parámetros estéticos –aunque no en los de género con la participación de tan solo tres mujeres artistas: Eva Hesse, Jo Ann Kaplan y Hanne Darboven–, consiguió romper ciertas barreras institucionales y recrear en las salas las circunstancias de la práctica artística contemporánea. La exposición también contribuyó en gran medida a nuestro conocimiento histórico del arte de ese momento y fue un ejemplo de cómo las exposiciones pueden influir a los artistas y a su trabajo, además de cómo las exposiciones definen la historia del arte. Quizá por estas mismas razones y dada su radical definición y uso del espacio expositivo, «When Attitudes Become Form» fue objeto de duras críticas por parte de las autoridades que presidían la institución suiza. El conflicto, de hecho, precipitó la dimisión de Harald Szeemann como director de la *Kunsthalle* de Berna. A partir de este momento, Szeemann decidió seguir trabajando como comisario fuera de la institución, es decir, como comisario *freelance* que trabaja para distintos museos o centros y llevaba a cabo sus proyectos en colaboración creativa con los artistas.

3. Harald Szeemann citado en: Hans Ulrich OBRIST (2008). *A Brief History of Curating* (pág. 100). Zurich: JRP/Ringier y Dijon: les presses du réel.

## 2. Historiar la exposición

### 2.3. «Magiciens de la Terre», Centre Georges Pompidou y Grande Halle La Villete, París, 1989. Comisario: Jean-Hubert Martin.

Ejemplo temprano de exposición internacional de arte contemporáneo dada la inclusión en las salas parisinas de artistas procedentes de todos los continentes. La voluntad inclusiva de su comisario y la decisión de organizar las intervenciones como propuestas individuales, en vez de como representaciones nacionales o colectivas, no dejó de tener detractores para quienes el proyecto era un ejemplo más de la imposición de los valores occidentales sobre el resto de realidades.

La exposición de Szeemann, como veíamos, incluía artistas provenientes de EE. UU., Holanda, Italia, Reino Unido, es decir, solo de países occidentales. Veinte años más tarde, y como parte de las celebraciones conmemorativas de los doscientos años de la Revolución Francesa, se presentó en las salas del Centro Pompidou y La Villete, de París, una gran exposición que buscaba abrir las instituciones de Europa Occidental a artistas provenientes de otros lugares del mundo. «Magiciens de la Terre», comisaria por Jean-Hubert Martin (1944), pretendía abordar el problema de la infrarrepresentación de artistas no occidentales bajo la premisa de ser «la primera verdadera exposición internacional de arte contemporáneo procedente de todo el mundo». <sup>4</sup> Para ello, Martin seleccionó cien propuestas artísticas: cincuenta realizadas por artistas occidentales y cincuenta provenientes de otros países. Todas estas obras, instalaciones y trabajos de distinta índole se exhibieron en igualdad de condiciones, y a los artistas se les consideró creadores individuales y no representantes de un área geográfica o de una cultura concreta.



Figura 3. Obras de Richard Long, Paddy Jupurula Nelson y Neville Japangardi Poulson en «Magiciens de la Terre», Grande Halle La Villete, París (1989).

Fuente: <https://www.magiciensdelaterre.fr/>.

En las salas de La Villete se pudo ver, por ejemplo, uno de los círculos de barro del artista inglés Richard Long junto a una escultura para suelo de los artistas aborígenes australianos Paddy Jupurula Nelson y Neville Japangardi Poulson (fig. 3). También la obra del artista Huang Yongping, *Reptiles* (1989), que consistía en montañas de periódicos chinos que tras haber pasado por las lavadoras incluidas en la instalación se disponían en forma de tortugas; la recreación por parte del artista español Evru/Zush de su propio estudio o las máscaras del creador beninés Dossou Amidou. Mientras, otra de las obras –un cartel en sus característicos blanco, negro y rojo de la estadounidense Barbara Kruger– planteaba una serie de preguntas sobre la naturaleza del artista: «¿Quiénes son los magos de la tierra? ¿Los médicos? ¿Las secretarías? ¿Las vedettes de la televisión? ¿Los políticos? ¿Los soldados? ¿Los sin hogar?» (fig. 4).



Figura 4. Barbara Kruger, «Qui sont les magiciens de la terre?» en «Magiciens de la Terre». Centre Georges Pompidou, París (1989)  
Fuente: <https://www.magiciensdelaterre.fr/>.

La exposición supuso un **inédito intento curatorial por mostrar de forma igualitaria a artistas de distinta procedencia**. Su comisario buscaba así evitar jerarquías o proyecciones acerca del centro y la periferia y establecer como nexo de unión entre los creadores su común vocación estético-espiritual. Como escribía Hubert en el catálogo de la exposición:

«La propia idea de “obra de arte” es una invención propia de nuestra cultura. Muchas otras sociedades no tienen este concepto. Y sin embargo estas otras culturas también crean objetos visuales y estéticos que funcionan como receptáculos de lo espiritual. Es este potencial espiritual que impregna tanto los objetos sagrados y mágicos como las obras de arte lo que la exposición *Magiciens de la Terre* quiere explorar».

Martin (2013, pág. 216)

Sin embargo, esta asociación entre artista y mago, propuesta por Martin como marco de interpretación compartido para obras de procedencia y naturaleza tan dispar, fue ampliamente cuestionada ya en su momento. Para muchos suponía una descontextualización y despolitización del arte y una visión romántica del rol del artista asociado a lo telúrico y a lo no racional. «Magiciens de la Terre» fue incluso vista como un ejercicio colonial por parte de Francia con el que demostrar que aún conservaba una importancia global, al menos en lo cultural. También se cuestionó la imposición de ciertos valores individualistas e incluso neoliberales en creadores que provenían de contextos donde la comunidad era más significativa que el individuo y la introducción al mercado del arte de un montón de prácticas que hasta entonces no habían estado regidas por principios comerciales. Pensemos, por ejemplo, en las máscaras ceremoniales del artista beninés Dossou Amidou. Originalmente, se realizaron para festividades y ritos como parte de las tradiciones de una comunidad. En París se presentaron como el resultado de un trabajo individual, fuera de su espacio de significación habitual y listas para su comercialización en Occidente como productos puramente estéticos.

#### «Primitivismo en el arte del siglo xx. Afinidad de lo tribal y lo moderno», 1984

Esta exposición, comisariada por William Rubin y Kirk Varnedoe en el MoMA de Nueva York, pretendía revisar la influencia, sobre todo formal, del arte africano y aborigen en los artistas europeos de las vanguardias históricas. Pero mientras los segundos eran identificados con nombres y apellidos, los primeros eran expuestos como ejemplos de lo exótico, lo atemporal y lo primitivo, lo que evitaba también cualquier interpretación más problemática de las relaciones entre distintas culturas.

A pesar de estas casi inevitables críticas, la exposición supuso un incuestionable avance frente a otros ejemplos curatoriales simultáneos de presentación de artistas no occidentales en las instituciones museísticas, como la polémica «Primitivismo en el arte del

siglo xx», inaugurada en el MoMA de Nueva York en 1984. «Magiciens de la Terre» también marcó un hito para la inclusión en el mundo del arte de artistas contemporáneos procedentes de Asia, África, América del Sur, Oceanía y Europa Oriental. La coincidencia cronológica de la exposición con la caída del Muro de Berlín y su vocación poscolonial la sitúan, en cualquier caso, como un precedente de la imparable importancia de los eventos transnacionales (incluidas ferias y bienales) en el sistema global del arte actual.

4. Jean-Hubert Martin citado en Lucy STEEDS y otros (2013). *Making Art Global (Part 2): 'Magiciens de la Terre' 1989* (pág. 235). Londres: Afterall Books.

## 2. Historiar la exposición

### 2.4. «What Keeps Mankind Alive?», 11 Bienal de Estambul, 2009. Comisarias: WHW / What, How & for Whom

Ejemplo de bienal global de arte contemporáneo tanto por la selección de los artistas como por su ubicación y la procedencia del colectivo de mujeres que ejerció de comisarias. Como proyecto, reúne muchas de las características de este formato expositivo, incluido el inevitable autocuestionamiento por parte de las comisarias de la función de estos grandes eventos de autopromoción política y sus capacidades transformadoras.

En Venecia, Kassel, Santa Fe, São Paulo, Sídney, Gwangju, pero también en Johannesburgo, Lima, Dakar, Lyon, Yokohama, Folkestone, Valencia o Sevilla, hay o ha habido bienales, trienales u otros grandes eventos artísticos de celebración periódica. Si bien la primera edición de la Exposición Internacional de Arte de la Ciudad de Venecia se celebró en 1895, e incluye hasta día de hoy pabellones nacionales que conviven con la exposición temática central, y la Bienal de São Paulo se creó en 1951, es en la década de los noventa cuando el formato de gran muestra comisariada de arte contemporáneo se consolida y extiende por el planeta. Aunque cada ejemplo cuenta con características específicas, podemos distinguir una serie de factores comunes de estos importantes eventos artísticos:

- Son proyectos de grandes dimensiones, con un coste elevado y que necesitan, por tanto, de importantes fuentes de financiación pública o privada.
- Son iniciativas cuyos objetivos superan lo artístico, pues tienen un impacto mediático, turístico y económico significativo en las ciudades o localidades que las acogen.
- Involucran a un alto número de artistas procedentes, por lo general, de puntos distantes del planeta a los que habitualmente se les invita a producir una obra específicamente pensada para ese evento y en relación con la ciudad sede.
- Al ser exposiciones colectivas que se postulan como interpretaciones del presente, su comisario se erige en el agente fundamental que propone el discurso y da coherencia a lo que allí se presenta.

#### Ferias de arte

Si bien en las bienales de arte no se venden las obras expuestas, las ferias de arte representan la otra cara de la moneda del mundo del arte. Las ferias son eventos comerciales que reúnen a un grupo de galerías para que expongan el trabajo de aquellos artistas a los que representan. Su importancia global, con franquicias como Art Basel, que se celebra en Suiza, Miami y Hong Kong en distintos momentos del año, supera a día de hoy lo simplemente transaccional para convertirse en eventos que incluyen debates, secciones con obras difícilmente vendibles o proyectos educativos.

La 11 Bienal de Estambul, celebrada en 2009, representa bien estos rasgos, además de ser un proyecto curatorialmente significativo en sí mismo. La bienal de arte se celebra en Estambul desde 1987 (desde 2012, y en un formato que se va extendiendo, se alterna en los años pares con otra bienal dedicada al diseño), y entre los comisarios que han organizado el evento podemos encontrar nombres muy significativos de la disciplina, como el estadounidense Dan Cameron, el escocés Charles Esche, el chino Hou Hanru, el brasileño Adriano Pedrosa o la italoamericana Carolyn Christov-Bakargiev. En 2009, sin embargo, el encargo lo recibió un colectivo de cuatro mujeres procedentes de Croacia y conocidas como *What, How & for Whom* (WHW).

Como ocurre en la mayoría de las bienales, WHW escogieron para Estambul un título abierto y de múltiples lecturas procedente de una obra de Bertolt Brecht, «What Keeps Mankind Alive?», que pudiera servir para enmarcar propuestas muy dispares. Los proyectos de artistas árabes (Mounira Al Sohl, Rabih Mroué) procedentes de Europa del este (Artur Zmijewski, Mladen Stiljinovic) y de Europa occidental y EE. UU. (María Ruido, Wendelin van Oldenborgh, Sharon Hayes) se dispusieron en tres edificios reutilizados para tal fin: una antigua fábrica de tabaco, una escuela griega en desuso y un almacén junto al puerto. Esta relación con el paisaje urbano de la

ciudad mediante la elección de espacios expositivos significativos frente al neutral museo, además de la inclusión de un significativo número de artistas turcos, marcaba una voluntad por conectar con lo local frente a la también necesaria vocación global de la bienal. Justamente, esta **doble voluntad de producir un evento conectado con su entorno inmediato, a la vez que representativo y atractivo para un mundo del arte internacional**, será una tensión no resuelta que pervive en muchas grandes exposiciones periódicas.

### Recurso en línea: The Biennial Foundation

The Biennial Foundation es una plataforma para el intercambio y conocimiento acerca de las bienales de arte contemporáneo. En su página web incluyen un detallado calendario de las próximas celebraciones y útiles recursos bibliográficos: <http://www.biennialfoundation.org/>.

Otro dilema al que las comisarias tuvieron que enfrentarse estaba conectado con el papel de la Bienal de Estambul en la turistificación y gentrificación urbana de la ciudad. En su texto curatorial WHW explicaban cómo la exposición:

“ «[...] utilizará los parámetros de la bienal para preguntarse acerca de la capacidad de las instituciones culturales para imponer y atacar las fuerzas sociales dominantes. ¿Cuáles son las cuestiones que una exposición de tal visibilidad es aún capaz de plantear y cuál el conocimiento que se puede generar a través de ellas?».

WHW (2009)

Como queda aquí explícito, además de tejer un discurso alrededor de las obras expuestas, esta bienal, como muchas otras, reflexionaba sobre su propia naturaleza y sobre la inevitable contradicción de ser un acontecimiento con un destacado impacto social y económico a la vez que una genuina reflexión teórica y política acerca de las capacidades transformadoras del arte del presente. Como ejemplo de este mensaje abiertamente político que las comisarias buscaban para la bienal a pesar de su carácter de evento hegemónico, se puede observar el cartel, donde la tipografía escogida, así como los colores y la distribución de la información recuerdan a los diseños del constructivismo ruso (fig. 5). De hecho, la voluntad autorreflexiva y hasta autocrítica de WHW marca un camino de no retorno para los comisarios de bienales, obligados a cuestionarse por qué existen y para qué sirven estas extensivas manifestaciones transnacionales.



11. ULUSLARARASI İSTANBUL BIENALİ  
SEPTEMBER 12 EYLÜL - NOVEMBER 8 KASIM 2009  
11TH INTERNATIONAL ISTANBUL BIENNIAL

ANTREPO NO.3 • FERİKÖY RUM OKULU • TÜTÜN DEPOSU

www.iksv.org

biletix

Official sponsor  
Eczacıbaşı

Official partner  
TURKCELL

Official partner  
DHL

Official partner  
TIREMARMARA  
Tire & Marmara

Official partner  
KAPALAN

Official partner  
KONAKLARI

Official partner  
KONAKLARI

Figura 5. Cartel de la 11 Bienal de Estambul (2009)  
Fuente: <https://artsandculture.google.com/asset/11th-international-istanbul-biennial-what-keeps-mankind-alive-curators-whw-what-how-and-for-whom/pgHIAQKc61X9gg>.

## 2. Historiar la exposición

### 2.5. «Do It», distintos espacios, 1994-presente. Comisario: Hans Ulrich Obrist

Proyecto itinerante y de largo recorrido que ejemplifica la importancia de repensar el formato expositivo como proyecto creativo. Aunque su invención se suele asociar únicamente al comisario Hans Ulrich Obrist, el proyecto en sí se basa en la colaboración y la multiautoría, lo que evidencia las dificultades y contradicciones de este tipo de experimentos participativos.

“ «Mantén la temperatura de un cuarto a -18°C. (Iñaki Bonillas, *Cold Storage Room*, 2001)

Simplemente hazlo: corta tus Nikes y conviértelas en Nike Air. (Erik van Lieshout, *Instrucción*, 2002)

Las tres obras anteriores provienen del proyecto «Do It», iniciado por el comisario suizo Hans Ulrich Obrist (nacido en 1968) a partir, según él mismo cuenta, de una conversación con los artistas Christian Boltanski y Bertrand Lavier.<sup>4</sup> Tras constatar la importancia de las instrucciones en su práctica artística y del arte por instrucción durante y después de las vanguardias históricas, decidieron iniciar una exposición que consistiera justamente en un manual de instrucciones para producir obras de arte. Lo que en 1994 comenzó como la invitación a un grupo de doce artistas para que plantearan por medio de textos o dibujos una serie de pasos que había que seguir, es hoy un compendio de más de ciento setenta propuestas que se ha presentado en más de cincuenta localizaciones por todo el mundo. Pero en cada una de estas «itinerancias», la exposición cambia, pues lo que el museo o centro de arte termina exhibiendo no es más que las obras que el público produce a partir de las instrucciones dadas (fig. 6).

#### Recurso en línea: *The Art Assignment*

*The Art Assignment* es una serie web de la comisaria Sarah Urist Green y el escritor y *youtuber* John Green en la que presentan y contextualizan históricamente una serie de tareas propuestas por un artista para que el público las ejecute y comparta en línea: <http://www.theartassignment.com/>.

“ «Encuentra algo completamente rojo en tu entorno, dentro o fuera de casa, y exhibelo tanto tiempo como quieras. No le pongas título, pero contesta con información directa a cualquiera que comente o se fije en lo que has exhibido. Tu exposición puede estar en o fuera de Internet.»

Alison Knowles, *Homage to Each Red Thing* (1996)



Figura 6. «Do it». Art Gallery, Evergreen, California (2018). Fotografía de Rachel Topham

Fuente: <https://evergreenculturalcentre.ca/do-it/>.

Hans Ulrich Obrist es seguramente el comisario vivo más influyente del mundo del arte y «Do It» recoge muchas de las características de su trabajo curatorial:

- «Do It» parte de una conversación, uno de los recursos más utilizados por Obrist tanto en sus innumerables entrevistas con comisarios, músicos, artistas y científicos como en el *Interview Marathon* (2006), para el que entrevistó durante 24 horas a importantes figuras de la cultura contemporánea junto al arquitecto Rem Koolhaas.
- La alianza con Koolhaas nos lleva a otra de las características del trabajo de Obrist y, por ende, de la práctica curatorial contemporánea: la colaboración. Tanto en «Do It» –proyecto iniciado junto a dos artistas– como en *Cities on the Move* (1997-99) –una serie de exposiciones itinerantes sobre las grandes transformaciones urbanas en Asia y realizado junto al comisario chino Hou Hanru–, Obrist entiende su profesión como inevitablemente colaborativa.
- «Do It» plantea un novedoso formato expositivo. En vez de presentar obras más o menos terminadas, la exposición es una especie de partitura que debe interpretar el público participante. Esta renovación e innovación de los formatos será una constante en la carrera de Obrist, incluido su proyecto con Alighiero Boetti para los aviones de la compañía Austrian Airlines (1991) o *The Agency of Unrealized Projects* (2012), dedicada a proyectos artísticos nunca realizados.
- «Do It», como otros proyectos de Obrist, tiene la capacidad de cambiar ciertas reglas del juego, de influir en la definición de qué es una exposición o, incluso, un proyecto artístico. En este caso plantea, aunque de forma todavía muy incipiente, preguntas cada vez más urgentes acerca de los públicos y sus capacidades para definir, intervenir o transformar la esfera de lo curatorial.

«Do It», un compendio de instrucciones de artista que deben seguir públicos variopintos es, como hemos visto, un proyecto curatorial nacido de una conversación, basado en la colaboración, que busca innovar el formato expositivo y generar una serie de cambios en el mundo del arte. A pesar de sus años, «Do It» sigue siendo un proyecto modesto en cuanto a inversión económica que facilita su reproducibilidad y hasta su apropiación. Además, inicia un fundamental replanteamiento del valor de una exposición no en función de lo que se exhibe o presenta en sala, sino de los procesos que se generan a partir de la misma.

4. Hans Ulrich OBRIST (ed.) (2004). *Do It* (pág. 9). Nueva York: e-flux y Frankfurt am Main: Revolver.

## 2. Historiar la exposición

### 2.6. «Data Dynamics», Whitney Museum, Nueva York y en línea, 2001. Comisaria: Christiane Paul.

Exposición de arte digital que forma parte del proyecto pionero de un museo por exhibir y colecciones creaciones de *new media art*. Sus versiones en línea y en el propio edificio del museo son ejemplo de distintas formas de aproximación al público. Como el resto de ejemplos aquí explicados, y desde sus limitaciones y potencialidades concretas, «Data Dynamics» busca ampliar las posibilidades del medio expositivo.

#### Recurso en línea: Artport

Artport, el portal del Whitney Museum dedicado a las artes digitales y web, está disponible en: <https://whitney.org/artport>. Pero también se puede consultar la página web original (diseñada en 2001) en el siguiente enlace: <https://artport.whitney.org/gatepages/index.shtml>.

«Data Dynamics» fue una exposición de arte digital organizada por la comisaria adjunta de *new media art* del Whitney Museum of American Art, Christiane Paul, en 2001. Por medio de cinco proyectos de *net art*, la muestra reunía otros tantos modelos visuales mediante los cuales representar la continua cascada de datos e información que acumulamos. Los proyectos de Marek Walczak y Martin Wattenberg (fig. 7), Mark Napier, Maciej Wisniewski, Beth Stryker y Sawad Brooks y Adrienne Wortzel planteaban distintas soluciones formales a la presentación de datos provenientes de análisis lingüísticos y semánticos, el movimiento de personas en los espacios públicos y el de la navegación de los usuarios por internet. Por ejemplo, *Apartment*, el programa diseñado por Walczak y Wattenberg, permitía transformar los textos introducidos por el público en una configuración arquitectónica a partir del análisis de las palabras elegidas. A la página web del proyecto se podía acceder bien desde los ordenadores instalados en el museo, bien desde cualquier ordenador privado, por lo que se podían también imprimir los edificios y ciudades que se iban creando desde cualquier impresora, incluida la que estaba disponible en la sala de exposición.



Figura 7. Marek Walczak y Martin Wattenberg, *Apartment* (2001)

Fuente:

<https://artport.whitney.org/exhibitions/datadynamics/walczak.shtml>.

Christiane Paul es una de las comisarias pioneras del arte digital, especialmente conocida por su papel en la introducción de los nuevos medios en las instituciones museísticas dedicadas a las artes visuales, como el Whitney Museum. Como ella misma explica acerca de los proyectos de artistas interesados en trabajar a partir de lo tecnológico:

“ «En un inicio, sus esfuerzos se exhibían principalmente en conferencias, festivales y encuentros específicamente dedicados a la tecnología y los medios electrónicos, y se les consideraba, con suerte, periféricos al mundo del arte. Pero para finales de siglo, el “arte digital” se había convertido en una categoría reconocida, y museos y galerías alrededor del mundo comenzaban a coleccionar y organizar importantes exposiciones de arte digital».

Paul (2003, pág. 7)

Para el Whitney, Paul desarrolló la página web Artport por medio de la cual, y ya desde 2001, se podía acceder a los proyectos digitales coleccionados por el museo, a distintos recursos sobre arte digital y a las exposiciones virtuales organizadas por la propia Paul, como «Data Dynamics».

Pero, como veíamos, «Data Dynamics» tenía una versión física en el propio edificio del museo, además del acceso en línea. Los visitantes al Whitney eran invitados no solo a mirar lo que allí estaba dispuesto, sino a usarlo, a interactuar con los equipos y experimentar con los proyectos propuestos. Merece la pena destacar que la presencia en la institución de pantallas, teclados, proyectores, impresoras, discos duros, etc., supone un importante cambio de paradigma para museos que tienen que hacer frente a nuevos retos de instalación, de mantenimiento, de uso de energía, de acceso a redes, y de comunicación con un público potencialmente interactivo. Para los defensores de la especificidad del *new media art* y el arte en la web, también se trata de desafiar a un mundo del arte cuyos métodos de presentación, documentación, colección y conservación siguen estando centrados en el objeto acabado producto de un único individuo. Frente a ello, las artes digitales son procesos en los que suelen intervenir distintos profesionales y cuyos resultados no son estáticos, sino que pueden adaptarse y modificarse, o tal y como lo expresa Christiane Paul:

“ «El *new media art* parece que demanda un “museo ubicuo” o un “museo sin paredes”, un espacio paralelo, distribuido, de información en directo, que esté abierto a la interferencia artística [...] Por el momento este sueño es tan solo una ilusión, pero no cabe duda de que las instituciones artísticas tradicionales tienen que transformarse si quieren adecuarse al *new media art*».

Paul (2008, pág. 53)

Para finalizar este recorrido historiográfico, cabe mencionar que el deseo de apertura de las instituciones expositivas planteado desde las filas del *new media art* es una constante en la historia reciente del comisariado de arte contemporáneo. Mediante cinco ejemplos, en este apartado hemos visto cómo cada nueva transformación curatorial pretendía justamente abrir el dispositivo de la exposición a otros protagonistas y otros modos de hacer. A modo de resumen:

- «When Attitudes Become Form» (1969) transformó la sala de exposiciones en un taller de artista; un espacio donde los creadores podían trabajar *in situ*, adecuando el formato expositivo a las formas contemporáneas de producción artística.
- «Magiciens de la Terre» (1989) introdujo en el mundo del arte a numerosos creadores procedentes de Asia, África, Oceanía y América del Sur mediante su inclusión en una gran exposición institucional y, en teoría, en las mismas condiciones que los artistas occidentales.
- «11 Bienal de Estambul» (2009) constata la internalización del mundo del arte tanto a nivel de los artistas invitados como de sus comisarias. Plantea nuevas tensiones por resolver entre lo local y lo global y reflexiona sobre el propio papel económico y político de estos grandes acontecimientos periódicos.
- «Do It» (1994-presente) supuso una profunda reconceptualización de la exposición, que pasaba a ser un manual de instrucciones. Mediante parámetros como la colaboración, la reproducibilidad y la participación del público, ejemplifica la necesidad de reinventar el formato expositivo.

- «Data Dynamics» (2001) pone en relieve la voluntad de ciertos museos por abrir sus instituciones al *new media art*. Su doble presentación virtual y en sala ilustra la necesaria pero complicada adaptación del mundo del arte a proyectos digitales en constante cambio y que favorecen la interacción.

## 3. La cuestionada autoría del comisario

### 3.1. Introducción

La configuración reciente del mundo del arte en un sistema de instituciones interconectadas –una red compuesta por universidades, galerías, museos, revistas, editoriales, casas de subasta, ferias de arte, centros de arte, bienales, festivales, páginas web, plataformas en línea– favorece la centralidad del comisariado. Se trata de un sistema en el que se priorizan cuestiones como la conectividad, la flexibilidad y la participación y en el que los comisarios destacan por su capacidad para responder, adaptarse y mediar. **La comisaria es, al fin y al cabo, una figura móvil, transdisciplinar y con vocación comunicativa** que gana importancia en un escenario de rápidos cambios donde se priorizan los resultados más visibles.

Sin embargo, esta figura profesional no siempre ha disfrutado de tal reconocimiento ni poder. Aunque el rol de comisario, como veíamos en el apartado 1, existe y es reconocido como tal desde la década de los sesenta, es a partir de la década de los noventa, y ligado a la importancia de las exposiciones colectivas como las grandes bienales, cuando se genera un nuevo escenario. Para el comisario e investigador Paul O'Neill (\*), se trata de un proceso que va desde la «desmitificación» a la «visibilidad» y a la «supervisibilidad», es decir, una evolución que pasa por querer saber más y exigir mayor transparencia acerca de las decisiones que se toman dentro de los museos a una situación en la que los comisarios van ganando más y más protagonismo. En la actualidad, y a pesar de movimientos en el sentido contrario (hacia la horizontalidad y los procesos colaborativos), existe una economía de la reputación alrededor de los comisarios que en ocasiones se parece a la de las celebridades.

En este apartado, empezaremos por señalar cuáles son las principales actividades profesionales del comisario, tanto las vinculadas al desarrollo de contenidos como las ligadas a la producción, coordinación y comunicación. Este marco nos servirá para adentrarnos en el protagonismo de esta figura y analizar su papel dentro del mundo del arte. Para ello, nos centraremos en la relación entre el comisario y el concepto de *autor* por medio de la evolución de la función curatorial desde la década de los sesenta hasta la actualidad. Mediante estos distintos paradigmas en la evolución del discurso curatorial entenderemos mejor la no siempre fácil relación entre comisarios y artistas. Para finalizar, dedicaremos especial atención al fenómeno del artista como comisario y distinguiremos entre aquellos creadores que deciden autoorganizarse para mantener el control sobre la presentación de su trabajo y aquellos que son invitados por las instituciones para comisariar exposiciones a partir de sus fondos o replantear la colocación de sus colecciones.

## 3. La cuestionada autoría del comisario

### 3.2. Funciones y responsabilidades del comisario

La del comisario es una categoría profesional a la que se le atribuyen variadas habilidades y responsabilidades. Sin pretender ser exhaustivos, y con independencia de que se trate de un comisario institucional o *freelance*, podemos agrupar sus principales labores en las siguientes categorías:

Vinculadas a los contenidos:

- Investiga.
- Desarrolla un concepto o narración.
- Invita a artistas y realiza encargos de obras.
- Define la instalación o montaje.
- Escribe textos para el catálogo, textos de sala, la nota de prensa.
- Selecciona obras o materiales para una colección.
- Elabora un programa público o educativo.

Vinculadas a la producción y comunicación:

- Busca financiación.
- Confecciona un presupuesto y controla los gastos.
- Coordina los distintos elementos de la actividad.
- Garantiza la buena conservación de obras y objetos.
- Desarrolla una estrategia de comunicación, incluidos sus elementos gráficos.
- Atiende a la prensa.
- Ejerce de relaciones públicas.
- Se encarga de la documentación del evento.

Dada la imposibilidad de que una única persona sea capaz de llevar a cabo con éxito toda esta disparidad de actividades, posiblemente la principal competencia de una comisaria sea la de colaborar con otros profesionales en la realización de cualquier proyecto. Además, y vinculada a esta necesidad de trabajar con otros, la comisaria es una figura de mediación (volveremos sobre esta idea en el apartado 4). Como tal, **la comisaria tiene una responsabilidad múltiple**: ante la institución o entidad donde se realiza la actividad, ante el artista a quien invita a exponer o a contribuir, ante las entidades que financian el evento, ante los prestadores de las obras, ante otros colegas, ante el público a quien se invita a contemplar o a participar y, también, en definitiva, ante los proyectos mismos, para los que debe buscar las mejores condiciones posibles de presentación.

En ocasiones, estas responsabilidades pueden entrar en contradicción, pues los deseos, necesidades y expectativas de unos y otros no son siempre compatibles. Cuando esto ocurre, la comisaria debe optar por posicionarse y defender una postura frente al resto. Así fue, por ejemplo, durante la 31 Bienal de São Paulo (2014), cuando una serie de artistas protestaron por el patrocinio del Estado de Israel y los comisarios optaron por pedir a la organización que prescindiera de ese apoyo económico. Otro caso reciente en el que los comisarios también decidieron situarse junto a la artista y en contra del criterio de la institución ocurrió en 2015, en el MACBA, a raíz del intento por censurar la escultura de la Inés Doujak, *No vamos vestidos para conquistar*, en la que se incluía un retrato del rey emérito Juan Carlos I. En este caso, los comisarios se negaron a retirar la obra en cuestión de la exposición colectiva en la que se incluía y denunciaron públicamente las presiones por censurarla.

## 3. La cuestionada autoría del comisario

### 3.3. El comisario autor

Si bien en los dos ejemplos con los que concluíamos el apartado 3.2. el criterio de comisarios y artistas coincidió, es bien conocida la inevitable tensión que muchas veces surge entre unos y otros en el desarrollo de un proyecto. Aunque estos conflictos pueden ser de carácter práctico, muchas veces lo que subyace en la desconfianza de los creadores hacia los comisarios es un temor a la instrumentalización, a perder el control sobre el significado de lo presentado y su interpretación. Durante una conferencia celebrada en 2010 y dedicada a analizar la práctica curatorial contemporánea, el artista y cofundador de la plataforma e-flux, Anton Vidokle, sintetizó con las siguientes palabras este malestar general con el protagonismo del comisario:

“ «La necesidad de ir “más allá de la realización de exposiciones” no debe convertirse en una justificación para que el trabajo de los curadores reemplace el trabajo de los artistas, ni un refuerzo a los reclamos autorales que convierte a los artistas y a las obras de arte simplemente en actores y accesorios para ilustrar conceptos curatoriales».

Vidokle (2012)

Además de la inevitable hostilidad que la llegada de un nuevo agente supone en cualquier sistema, ¿a qué «reclamo autoral» se refiere exactamente Vidokle y por qué «el ir más allá de la realización de exposiciones» supone una amenaza para la autoría de los artistas?

#### Recurso en línea: e-flux

e-flux es una importante plataforma de distribución de notas de prensa sobre eventos internacionales de arte contemporáneo. También publican una revista digital gratuita y producen actividades, principalmente en su sede neoyorquina: <http://www.e-flux.com/>.

Para contestar a estas preguntas, podemos empezar por referirnos al texto de 1989 de los sociólogos franceses Nathalie Heinrich y Michael Pollack, «From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a Singular Position», en el que ya se plantea un importante cambio en la relación entre los comisarios y el concepto de autor. Según explican en este texto, hasta la década de los noventa, el trabajo de los comisarios o conservadores dentro de los museos se había caracterizado por la «despersonalización», es decir, por la ausencia de un reconocimiento de las opiniones y los gustos personales de estos profesionales y a favor del conocimiento certificado y los valores colectivos. Pero con la importancia de las exposiciones temporales en detrimento de las otras actividades asociadas tradicionalmente al conservador (salvaguardar, investigar y coleccionar), se abrió un espacio para la posición autoral de los comisarios. Como apuntaban, «la exposición ofrece un área de autonomía, un margen de maniobra personal frente a los otros aspectos de la profesión».<sup>5</sup>

De modo significativo, Heinrich y Pollack eligieron la idea de *auteur*, proveniente de la teoría cinematográfica, en vez de otras concepciones de la autoría en teoría del arte, para describir la nueva función creativa del comisario de exposiciones. La teoría de autor en el mundo cinematográfico fue desarrollada inicialmente por el crítico y director François Truffaut y otros cineastas vinculados a la revista *Cahiers du Cinema* y al movimiento de la *nouvelle vague* en Francia durante las décadas de los cincuenta y los sesenta. Pretendía, por un lado, reclamar para el director de cine las mismas cualidades creativas asociadas al guionista y, por otro lado, garantizarle una mayor independencia frente a la figura del productor tal y como existía en el Hollywood de la época. Lo importante aquí es la utilización de este término en relación con el comisario, pues nos permite no solo transformar la actividad de comisariar de una labor «despersonalizada» a una donde se valoran las opiniones y sensibilidades individuales, sino también reconocer que todo comisario trabaja dentro de unas estructuras institucionales. Al comparar al comisario con el director de cine, se enfatiza que el comisario, como el director, no trabaja en el vacío, sino que cuestiones estructurales como los presupuestos, los planes de trabajo, las expectativas del público y las necesidades de la institución, además de la existencia de otras autorías, determinan su agencia.

Sin embargo, y a pesar de esta acepción de la función curatorial como dependiente de condicionantes y negociaciones, durante la década de los noventa, y dado el especial protagonismo de las exposiciones colectivas (*group shows*), la concepción del comisario se fue reconfigurando hacia la de un comisario autor. Lo que podría entenderse como un legítimo proceso de reivindicación de una voz creativa propia por parte de los comisarios –además del reconocimiento de que no existe, de hecho, la «despersonalización», pues incluso la neutralidad es en sí una posición– evolucionó en otra dirección. Por *comisario autor* nos referimos justamente a la definición

del autor como origen, como el que propicia y desarrolla un proyecto. Las exposiciones colectivas, organizadas a partir de la «idea original» de un comisario en vez de a partir del trabajo de cada artista, son especialmente propensas a esta lectura.

Asimismo, el gran número y visibilidad durante los años noventa de los comisarios *freelance* sin aparentes ataduras institucionales también favoreció la impresión de que la autoría curatorial existía *a priori*. Es justamente esta sensación de que los criterios e ideas de los comisarios tiene prioridad sobre el resto de elementos la que denuncia Vidokle cuando habla del uso y abuso de los artistas y las obras como si fueran «actores y accesorios para ilustrar conceptos curatoriales» (para él, la metáfora cinematográfica tiene connotaciones negativas). Por ello, el debate acerca de la autoría de los comisarios no es solo una cuestión de privilegios laborales (aunque quién cobra más también es un asunto importante), sino que es sobre todo un debate que atañe, en palabras de la teórica Beatrice von Bismarck, a la «naturaleza y eficacia de la participación de los diferentes agentes en los procesos de construcción de los significados».<sup>6</sup>

5. Nathalie HEINRICH y Michael POLLACK (1996). «From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a Singular Position». En: Sandy NAIRNE, Reesa GREENBERG y Bruce W. FERGUSON (eds.). *Thinking about Exhibitions* (pág. 237). Londres: Routledge.

6. Beatrice VON BISMARCK (2011). «Curatorial Criticality —on the Role of Freelance Curators in the Field of Contemporary Art». *oncurating.org* (núm. 9, Septiembre, pág. 19) [en línea]. [Fecha de consulta: 26 de julio de 2016]. [http://www.oncurating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING\\_Issue9.pdf](http://www.oncurating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue9.pdf).

## 3. La cuestionada autoría del comisario

### 3.4. Más allá de la exposición

Pero si volvemos al comentario con el que abrimos la sección anterior, lo que en 2010 Anton Vidokle caracteriza como una amenaza para la autoría de los artistas no es la centralidad de las exposiciones colectivas, sino la necesidad de los comisarios de ir «más allá de la realización de exposiciones». ¿A qué se refiere con esta expresión?

#### Lo curatorial

En su versión más teórica, lo curatorial es un discurso que trata de establecer una diferencia entre el comisariado (*curating*) como un conjunto de prácticas profesionales y lo curatorial (*the curatorial*) como un evento que conlleva la generación de nuevos saberes. Véase apartado 4.

Se podría decir que desde los años 2000, y como una reacción frente a las limitaciones del formato expositivo, pero también frente a la transformación del conservador de museo en el comisario autor, una serie de profesionales del medio decidieron repensar y expandir qué se entendía por *comisariar*. Para figuras como Hans Ulrich Obrist, Charles Esche o Francesco Bonami, esta expansión suponía aceptar una amplia variedad de formas de presentar arte o, como diría la comisaria Maria Lind, «of making art happen and go public». <sup>7</sup> Esta reinterpretación es, como veremos en más detalle en el apartado 4, una de las formas de entender lo curatorial. Pero, de momento, detengámonos en cómo el desarrollo del comisariado más allá del ámbito expositivo tradicional afecta a la relación entre el comisario y el concepto de autor. Paul O'Neill define esta transformación en la actividad del comisario y sus consecuencias autorales como:

«[...] ir más allá de los parámetros de la exposición como una narración única y movilizar una investigación pública más allá de la posición individual del comisario».

O'Neill (2012, pág. 81)

Curiosamente, esta necesidad de ir más allá de la realización de exposiciones que O'Neill asociaba a una postura menos individual o autoritaria por parte del comisario es lo contrario de lo que cree Anton Vidokle. Por un lado, es verdad que los comisarios trabajando con formatos innovadores durante los 2000 estaban interesados en complicar el reclamo autoral de los comisarios de exposiciones colectivas. Por ejemplo, Francesco Bonami, director de la Bienal de Venecia en 2003, concibió el evento como un cúmulo de exposiciones comisariadas por artistas, otros comisarios y colectivos; o los proyectos de Hans Ulrich Obrist, descritos en el apartado 2, tienen la colaboración como una de sus principales características. Sin embargo, es esta generación a la que a día de hoy identificamos más evidentemente con la idea de *comisarios estrella* y con la originalidad creativa de sus proyectos. Al fin y al cabo, cuando los comisarios «solo» hacían exposiciones, el territorio profesional estaba bien definido, pero cuando se incluyen otras actividades, como la organización de conferencias, encuentros, visionados o eventos de muy diversa naturaleza, **la función de los comisarios se puede volver indistinguible de la de los artistas.**

Pero volviendo a la relación que O'Neill establece entre cuestionar la exposición como narración única y al comisario como posición individual, es importante señalar que el intento de ir más allá de las exposiciones conlleva también un deseo por democratizar el acceso a la función curatorial. Maria Lind, por ejemplo, entiende que la expansión de lo curatorial más allá del campo de las exposiciones profesionalmente organizadas significa que es una posición que puede ser utilizada o desarrollada por personas en una amplia variedad de capacidades dentro del ecosistema del arte. Para Charles Esche, «comisariar como un acto ha de volverse menos visible y lo curatorial como un sistema de conocimiento colectivo ha de tomar protagonismo». <sup>8</sup> Bajo la influencia de lo curatorial, por tanto, el ámbito del comisario se mueve hacia posturas más horizontales y no jerarquizadas en las que, en ocasiones, los comisarios ni siquiera son necesarios para que ocurran proyectos curatoriales.

A pesar de la corta vida de la profesión de comisario, la relación entre esta figura y el concepto de autor es complicada. A modo de resumen, y aunque no se trata de producir definiciones extensivas a todas las geografías y a todos los momentos, cabe explicitar una serie de giros en la interpretación de la labor curatorial:

- El conservador de museo se entiende como una profesión que aboga por el conocimiento certificado y se aleja de los gustos personales.

- El comisario de exposiciones colectivas pasa a considerarse el autor principal del proyecto.
- La expansión de lo curatorial y el cuestionamiento de la exposición como único ámbito del comisariado viene acompañada por un replanteamiento del rol del comisario.
- Como consecuencia de lo anterior, tenemos a comisarios estrella conocidos por la originalidad de sus proyectos, a la vez que un movimiento democratizador que pretende abrir la función curatorial a numerosos agentes.

En los últimos diez años, y teniendo en cuenta el incremento en el número de personas que quieren acceder a la profesión, esta relación está cambiando de nuevo. Por un lado, los numerosos cursos y másteres dirigidos a formar comisarias están estandarizando a la vez que profesionalizando ese rol. Por otro lado, el número de títulos y personas que han estudiado para ejercer de comisaria hace que el mercado laboral sea más competitivo. La configuración del mundo del arte en un sistema de instituciones interconectadas significa que aquellas que quieren desarrollar su carrera como comisarias han de posicionar su nombre adecuadamente dentro de esta estructura (el comisario necesita «marcas identificatorias», según Bishop<sup>9</sup>). Este posicionamiento supone, a raíz de la importancia de lo curatorial, cuestionar su propio papel como comisarias, a la vez que asumir las consecuencias prácticas y económicas de tal cuestionamiento.

7. Maria LIND y Jens HOFFMAN (2011). «To Show or not to Show». *Mousse Magazine* (31 de noviembre) [en línea]. [Fecha de consulta: 28 de Julio de 2016]. <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=759>.

8. Charles ESCHE (2013). «Coda: The Curatorial». En: Jean-Paul MARTINON (ed.), *The Curatorial. A Philosophy of Curating* (pág. 244). Londres: Bloomsbury Academic.

9. Claire BISHOP (2011). «¿Qué es un Curador? El ascenso (¿y caída?) del curador *auteur*». *Cráterios* (7, 1 Mayo, pág. 12) [en línea]. [Fecha de consulta: 15 de febrero de 2020]. <https://lenguajesartisticos1.files.wordpress.com/2014/03/claire-bishop-que-es-un-curador.pdf>.

## 3. La cuestionada autoría del comisario

### 3.5. El artista como comisario

Como hemos visto a lo largo de las páginas anteriores, el interés en la disciplina del comisariado ha venido acompañado por una gran atención hacia la figura del comisario tanto a nivel histórico como conceptual. Frente a este protagonismo, la labor específica de los artistas como comisarios aún está poco estudiada, si bien varios monográficos recientes buscan recuperar y analizar esta otra cara de la historia de las exposiciones. Una historia en la que, como explica la comisaria e investigadora Elena Filipovic en relación con los salones alternativos organizados por Gustave Courbet o los impresionistas en la segunda mitad del siglo XIX, los artistas ya habían ejercido de comisarios antes de la invención del término:

“En una época muy anterior a la llegada de la especie totalmente profesionalizada conocida como “comisarios”, el artista ya se encargaba, él mismo, de elegir la localización, organizar la escenografía y hacer la selección de las piezas a incluir, e incluso de definir una estrategia financiera –todo para poder estipular mejor las condiciones de recepción de su obra».

Filipovic (2017, pág. 7)

Dentro de la actividad del artista como comisario podemos distinguir dos grandes tipos de proyectos en contextos y con objetivos bien diferenciados:

- Artistas que deciden autoorganizarse para exponer su propia obra o la de sus compañeros generacionales u otros creadores afines (el caso de Courbet y los impresionistas).
- Artistas que son invitados a organizar exposiciones dentro de instituciones principalmente museísticas y usando las colecciones como punto de partida.

Veamos ambos casos en más detalle. La necesidad de ejercer un cierto control sobre el aparato de presentación y una voluntad por oponerse o cuestionar el sistema del arte forman parte de las intenciones de los artistas comisarios que deciden autoorganizarse. Estos artistas suelen trabajar en comunidad con otros creadores y exponer en lugares específicos que pueden definirse como espacios independientes o *artist-run spaces*. Por lo general, los artistas que ejercen de comisarios de sus propias obras o de los trabajos de otros artistas cercanos lo hacen al margen del mercado, o incluso como demostración práctica de que la creación debe seguir criterios no comerciales. En otras ocasiones, sin embargo, puede tratarse de una estrategia para conseguir visibilidad y adentrarse en un mundo del arte que parece inaccesible.

Un ejemplo de esta segunda actitud que podríamos definir como *emprendedora* lo encontramos en las exposiciones que a finales de la década de los ochenta (*Freeze*, 1988) empezaron a organizar en Londres los artistas después conocidos como Young British Artists (Damien Hirst, Tracey Emin, Sarah Lucas) (fig. 1). Estos artistas estaban vinculados entre sí por edad y por haber estudiado en la misma universidad, Goldsmiths College. También compartían la necesidad de decidir cómo se presentaba su obra y cómo se comercializaba, lo que terminó reportándoles un gran éxito dentro del sistema del arte. Mientras, en el Madrid de la misma década, la escena artística estaba compuesta no solo por galerías y museos, sino también por un buen número de espacios independientes y colectivos de artistas que entendían su práctica creativa y curatorial desde la resistencia a los procesos de institucionalización de la cultura. Mediante iniciativas y espacios autogestionados, como Estrujenbank, Cruce, Garaje Pemasa o El Ojo Atómico, llevaron a cabo proyectos de todo tipo donde lo lúdico convivía con lo reivindicativo.



Figura 8. Preparando la exposición *Freeze*, Londres (1988)

Fuente: <https://tmlarts.com/wp-content/uploads/2016/06/6abc5f688af82b8a719336f8a5fd1c9f.jpg>.

Como decíamos, el otro camino por el cual los artistas ejercen de comisarios es mediante las invitaciones institucionales. Por lo general, en estos casos se pretende que el artista proponga una intervención a partir de los fondos del propio museo; una exposición o reorganización de la colección que de otra manera no sería posible. Frente a los estrictos criterios históricos o disciplinarios de los departamentos museísticos, **el artista se presenta como capaz de ofrecer lecturas originales o incluso transgresoras**. Según Celina Jeffery, editora de otro monográfico reciente sobre los artistas comisarios, son varias las ideas o creencias que subyacen bajo estos encargos:

“Primero está la idea de que los artistas pueden adoptar la postura de “no-especialistas” con la habilidad de revisar y dar vida a la historia del arte de una manera única; segundo, que las decisiones subjetivas en la selección y presentación de las obras basadas en formas y procesos inherentes a la propia práctica del artista son válidas y resultan en formatos potencialmente subversivos de presentación; por último, que la recuperación y “excavación” de creadores olvidados del pasado (principalmente mujeres) de la colección puede afectar profundamente nuestra concepción de la historia del modernismo».

Jeffery (2015, pág. 9)

Jeffery se refería específicamente en este texto a uno de los ejemplos más tempranos de estas invitaciones: la serie *Artist's Choice*, iniciada por el comisario Kirk Varnedoe en el MoMA de Nueva York a finales de la década de los ochenta y a la que han contribuido artistas como Chuck Close, Elizabeth Murray, Vik Muniz o Trisha Donnelly.

Otro caso paradigmático, pero en esta ocasión menos cómplice y más cercano a la crítica institucional, corrió a cargo del artista afroamericano Fred Wilson en una organización no solo dedicada al arte, como es la Maryland Historical Society de Baltimore. *Mining the Museum* (1992-93) supuso una recolocación muy amplia de los fondos de esta sociedad dedicada a la historia local de la ciudad (fig. 2). Con el objetivo de rehacer el relato oficial de la institución y cuestionar su supuesta neutralidad, Wilson utilizó la invitación para plantear el papel histórico de la esclavitud en Maryland. Para ello, trajo piezas nunca expuestas del almacén, dio protagonismo a las figuras negras que aparecían en esculturas o pinturas y utilizó estrategias propias del trabajo curatorial para destacar la ausencia de los cuerpos negros en el relato museístico.



Figura 9. Fred Wilson, *Mining the Museum*, Maryland Historical Society, Baltimore (1992-93)

Fuente: <http://www.archivesandcreativepractice.com/fred-wilson>.

Además de los artistas que autogestionan la presentación y hasta la comercialización de su obra y los que trabajan por encargo en las instituciones (ya sea aportando su especial sensibilidad artística como una revisión crítica), cabría mencionar para terminar un tercer grupo de artistas comisarios aún poco estudiado como tal. Se trataría de creadores para los cuales la exposición es en sí su medio artístico. Partiendo del referente de Marcel Broodthaers y su «Musée d'Art Moderne, Department des Aigles», podríamos hablar de artistas actuales como el francés Philippe Parreno, el tailandés Rirkrit Tiravanija o el libanés Walid Raad, cuya obra artística no puede separarse del formato expositivo mediante el cual se presenta. En estos casos, la labor artística y la curatorial se vuelven prácticamente indistinguibles.

#### «Musée d'Art Moderne, Département des Aigles»

El artista belga Marcel Broodthaers (1924-76) presentó por primera vez, en 1971, en la Düsseldorf Kunsthalle, una serie de objetos provenientes de museos de historia natural, tiendas de antigüedades y librerías de segunda mano en vitrinas, con etiquetas identificativas y bajo el título de «Museo de Arte Moderno. Departamento de las Águilas. Sección del Siglo XIX/Sección de Cine/Sección Financiera», etc. Broodthaers había utilizado una serie de estrategias curatoriales para construir un museo ficticio en el que nada era en sí una pieza artística, excepto el conjunto de la instalación. Otro artista que utiliza el formato de la exposición como parte intrínseca de su obra es Giuseppe Campuzano y su «Museo Travesti del Perú» (véase última sección del apartado 4).

## 4. De «lo curatorial» al giro decolonial

### 4.1. Introducción

La profesión de comisario ha vivido una serie de cambios desde la década de los sesenta. Desde su invisibilidad dentro de las instituciones, pasando por un progresivo protagonismo mediante las exposiciones colectivas y la aparición de profesionales *freelance*, hasta su centralidad y reconocimiento a partir de 1990 en el contexto de las grandes bienales internacionales. En paralelo a esta evolución, distintas comisarias investigadoras y académicas han sentido la necesidad de articular más críticamente en qué consiste la función curatorial y qué la distingue de una mera categoría laboral. Frente al prototipo del comisario como un hacedor de exposiciones, y del comisariado como un conjunto de prácticas profesionales, se desarrollan dos grandes alternativas:

- Una más teórica, que defiende «lo curatorial» como un evento que conlleva la generación de nuevos saberes.
- Una más social, que apuesta por la función mediadora del comisariado (a esta interpretación y sus numerosas consecuencias dedicaremos el apartado 5).

Sin embargo, la rearticulación del comisariado más allá de las exposiciones y su consiguiente expansión como categoría para referirse a prácticas cada vez más variadas, no deja de tener sus detractores. En una ilustrativa conversación entre los comisarios Jens Hoffmann y Maria Lind ocurrida en 2011, se distinguen dos posturas bien diferenciadas:

“ «Jens Hoffman: Para mí, comisariar es formular una teoría o argumento a partir del cual uno realiza una selección de obras de arte u objetos con el fin de crear una exposición en la que esas obras y objetos se presenten al público [...] No creo que la exposición como formato de presentación del arte haya sido explorado suficientemente, y desde luego no está agotado.

Maria Lind: “Comisariar” es *business as usual* en la medida en que implica organizar una exposición, un encargo, programar un ciclo de proyecciones, etcétera. “Lo curatorial” va más lejos, implica una metodología que toma el arte como su punto de partida para luego situarlo en relación a contextos, tiempos y preguntas específicas con el objetivo de desafiar el *statu quo*».

Lind y Hoffman (2011)

Dada su inherente flexibilidad, lo curatorial parece apoyar la aplicación del término a cualquier actividad que conlleve una selección. A ello se refiere Hoffman con el término *paracuratorial*: «charlas, proyecciones, exposiciones sin arte, trabajo con artistas en proyectos que nunca producirán nada que pueda ser exhibido». <sup>9</sup> Pero para las defensoras de esta problematización de la función del comisario no se trata simplemente de una expansión de los formatos de presentación, sino de una necesidad de buscar otras formas de introducir el arte en el ámbito público. Así lo expresa Lind, para quien «la innovación requiere de algún tipo de urgencia para evitar convertirse simplemente en una cuestión formal». <sup>10</sup> En otras palabras, no se trata de expandir la noción del comisariado simplemente por variar, sino que estos otros modos son entendidos como respuestas necesarias a cambios críticos en la propia producción artística y más allá. Modos que pueden, en muchas ocasiones, basarse o incluir el propio formato expositivo.

En las siguientes páginas conoceremos en más detalle en qué consiste esta rearticulación del comisariado en «lo curatorial» y veremos su vinculación con distintas urgencias críticas. Como parte de este cambio de paradigma, nos fijaremos en cómo desde la práctica curatorial se intenta participar en los debates del presente mediante estrategias propias. También conoceremos en más detalle ejemplos de proyectos o plataformas curatoriales que, por medio de la exposición o planteando otros formatos, entienden su práctica como formas de investigación e intervención en las problemáticas actuales. Por último, prestaremos especial atención a cómo los discursos decoloniales están afectando al comisariado, así como a ejemplos de proyectos surgidos en contextos del Sur Global.

9. Maria LIND y Jens HOFFMAN (2011). «To Show or not to Show». *Mousse Magazine* (31, Noviembre) [en línea]. [Fecha de consulta: 28 de Julio de 2016]. <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=759>.

10. *Ibid.*

## 4. De «lo curatorial» al giro decolonial

### 4.2. Teoría curatorial

En su versión más teórica, lo curatorial es un discurso que trata de establecer una diferencia entre el comisariado (*curating*), como un conjunto de prácticas profesionales, y lo curatorial (*the curatorial*), como un acontecimiento que conlleva la generación de nuevos saberes. Por ejemplo, para el filósofo y comisario Jean-Paul Martinon, lo curatorial es un «evento del conocimiento» en sí mismo<sup>11</sup>, una forma de crear relaciones y establecer otras perspectivas acerca del arte y el mundo. En vez de un método profesional mediante el cual producir de la forma más eficiente posible una actividad cultural, el comisariado es, bajo esta concepción, un proceso en el que intervienen numerosos factores y agentes. Desde esta perspectiva, la exposición deja de ser el producto final de un proyecto curatorial para pasar a ser uno de los posibles momentos de encuentro con los numerosos debates y relaciones establecidos durante su proceso de construcción.

#### Doctorado en Curatorial/Knowledge, Goldsmiths University

La relación entre lo curatorial y el conocimiento es el principal foco del programa de doctorado que ofrece Goldsmiths University (Londres) y que fue fundado por Jean-Paul Martinon e Irit Rotgoff. Está dirigido a comisarios en ejercicio que quieran reflexionar sobre su propia práctica.

La interpretación de lo curatorial como un proceso mediante el cual **establecer relaciones y significados acerca del arte y el mundo** conlleva un relevante cambio de paradigma a partir de finales de los noventa. Por un lado, la exposición ya no es necesariamente el único resultado de un proceso curatorial, mientras que, por otro, el comisario pierde protagonismo frente a un sistema que favorece la producción colectiva de conocimiento. Además, en la medida en que estos posicionamientos teóricos van influyendo en la reorientación de las prácticas de comisarios e instituciones a lo largo de los 2000, se establecen formas de trabajo cada vez más abiertas y discursivas que hacen evolucionar la disciplina. El giro tiene, por tanto, una dimensión conceptual y otra práctica que se van afectando mutuamente. Y aunque la exposición parece perder centralidad, no olvidemos que lo curatorial también sirve para revitalizar el formato expositivo más allá de su simple comprensión como un dispositivo de presentación unidireccional.

Como veíamos, una de las justificaciones para estos cambios en el ámbito curatorial tiene que ver con la identificación de temas o cuestiones urgentes a los que se quiere dar respuesta. Pero bajo la lógica de lo curatorial, la principal función del comisario no es comentar, analizar o evaluar distintos aspectos de la realidad por muy importantes que sean, sino más bien buscar modos para intervenir sobre estas problemáticas. Las comisarias Nora Sternfeld y Luisa Ziaja describen este modo de comisariar como «posrepresentacional» y defienden la transformación de las exposiciones en «espacios donde “ocurren” cosas, en vez de espacios donde “se muestran” cosas»<sup>12</sup>. Así, en vez de producir exposiciones sobre cualquier tema de actualidad, se trataría de buscar alternativas a esta lógica de la representación. En vez de traer a un espacio objetos valiosos o ilustrativos como único modo de presentación, se trataría de que los lugares de lo curatorial permitieran otros encuentros y discursos, de modo que, como explican Sternfeld y Ziaja, «lo no-planeado sea más importante que, justamente, los planos de montaje».<sup>13</sup>

El énfasis en lo relacional y lo inesperado como parte del proceso curatorial permite convertir los proyectos, incluidas las exposiciones, en propuestas especulativas, en alternativas al análisis y la crítica como únicos modos de acercamiento al conocimiento. Para Irit Rogoff, una de las principales defensoras de «lo curatorial», habría que pensar en estas iniciativas en términos de «potencialidad y posibilidad»<sup>14</sup>. Según Rogoff, de hecho, la práctica curatorial ha ido evolucionando «desde el criticismo a la crítica y a la criticalidad» (*from criticism to critique to criticality*).<sup>15</sup> Como explica, si el objetivo del criticismo es establecer un juicio de valor, y la crítica examina los prejuicios que sustentan las lógicas establecidas, la criticalidad, sin perder de vista los avances realizados gracias a la crítica, se caracteriza por operar desde una posición de incertidumbre. En vez de producir análisis críticos, se pretende cohabitar la esfera cultural desde la temporalidad, el riesgo e incluso la falta. En el sentido propuesto por Rogoff, por tanto, los proyectos curatoriales producirán criticalidad cuando se sitúen junto a las circunstancias que tratan de afectar, en vez de por encima o en paralelo a ellas. Y justamente para lograr esta posición se requieren nuevos e innovadores formatos de presentación pública del arte.

11. Jean-Paul MARTINON (2013). *The Curatorial. A Philosophy of Curating*. Londres: Bloomsbury Academic.

12. Nora STERNFELD y Luisa ZIAJA (2012). «What Comes After the Show? On Post-Representational Curating». *oncurating.org* (núm. 14, pág. 22) [en línea]. [Fecha de consulta: 7 de marzo de 2020]. [http://www.oncurating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING\\_Issue14.pdf](http://www.oncurating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue14.pdf).

13. *Ibid.*

14. Irit ROGOFF (2004). «What is a Theorist?» En: James ELKINS y Michael NEWMAN (eds.) *The State of Art Criticism* (pág. 97). Abingdon, Oxon y Nueva York: Routledge.

15. *Ibid.*

## 4. De «lo curatorial» al giro decolonial

### 4.3. Estrategias

Actualmente, y en parte gracias al éxito de estas nuevas concepciones teóricas, la práctica curatorial se concibe como una amplia categoría que incluye formas especulativas y modelos generativos hasta ahora más asociados con la práctica artística. Términos como *evento del conocimiento* (Martinon), *posrepresentacional* (Sternfeld y Ziaja) o *criticalidad* (Rogoff) intentan redefinir el ámbito curatorial y poner en valor su capacidad para enfrentarse con metodologías propias a los problemas de un presente lleno de complejidades.

Tres estrategias propiamente curatoriales para abordar las problemáticas del presente y alinear los intereses del pensamiento curatorial con la sociedad incluirían:

1. La exposición como investigación
2. La reorganización del archivo
3. La alianza con otras disciplinas y saberes

#### 1. La exposición como investigación

Aunque muchas exposiciones están asociadas a una investigación académica previa (por ejemplo, sobre la producción de un artista, sobre una región, una disciplina o un periodo), también es posible pensar en la exposición como medio por el cual realizar exploraciones de todo tipo. Así, la exposición deja de ser únicamente un lugar donde presentar los resultados de un estudio previo y pasa a ser un espacio de indagación, articulación y activación desde el que cuestionar la propia relación del formato expositivo con el conocimiento y la autoridad. En vez de proponer y probar una tesis, la exposición, en sus muchas concepciones, sirve también para generar otras posibilidades. En palabras del comisario e historiador Simon Sheikh:

“«Mientras las tesis se pueden probar o refutar, la propuesta avanza sus afirmaciones a lo largo de una lógica diferente, es decir, postulando sus ideas como afirmaciones que, de seguirse, harían posibles ciertas cosas, no solo lógica y filosóficamente, sino también, en nuestro caso, estética y políticamente. De esta manera, invocar la proposición permite la especulación, lo curatorial como imaginario político».

Sheikh (2015, pág. 40)

#### **Whitney Museum Biennial, 1993**

Comisariada por Elisabeth Sussman con Thelma Golden, John G. Handhardt y Lisa Phillips, supuso un ejemplo temprano de exposición entendida como investigación que incluía trabajos acerca de las políticas identitarias en EE. UU., incluidas cuestiones migratorias sobre la diáspora, el género o la raza. Fue criticada por dar más importancia a planteamientos teóricos y mensajes sociales que a lo material o estético.

#### ***Practice-based research degrees***

Los estudios universitarios conocidos en el mundo anglosajón como *practice-based research degrees* (‘cursos de investigación a partir de la práctica’) defienden la capacidad de la experimentación artística y curatorial para generar un saber homologable a otras disciplinas académicas.

## 2. La reorganización del archivo

Dada esta capacidad generadora de otras posibilidades y realidades, el comisariado pasa a entenderse como un proyecto político asociado a causas y compromisos explícitos. Estos compromisos se hacen visibles no solo en las exposiciones, sino también en la forma de coleccionar o reexaminar los fondos pertenecientes a todo tipo de organizaciones curatoriales, desde museos a plataformas en línea. La reorganización del archivo se refiere, pues, a una amplia estrategia de revisión de las narraciones históricas y sus protagonistas canónicos en el conjunto de actividades propias del comisariado: desde la adquisición de materiales realizados por colectivos subrepresentados a la organización de todo tipo de proyectos que den visibilidad y voz a grupos y problemáticas ocultas o excluidas. Como explican las comisarias Sternfeld y Ziaja:

«Así, los artistas, activistas y comisarios no solo han desafiado el concepto del archivo, sino que han empleado activamente sus métodos de manera performativa para establecer prácticas de contra-historización. [...] Aquí, el archivo se entiende como un discurso que interviene en el canon hegemónico del conocimiento».

Sternfeld y Ziaja (2012, págs. 14-23)

## 3. La alianza con otras disciplinas y saberes

### Queer

Término que se utiliza para cuestionar los sistemas y relaciones normativas —especialmente las heteronormativas— que operan en la sociedad. Para la teoría *queer*, el género y la orientación sexual son construcciones relacionales sujetas a variaciones históricas y culturales.

Es significativo que para Sternfeld y Ziaja la reconceptualización del archivo sea un proyecto en el que colaboran comisarios, artistas y activistas. Sin duda, la curaduría crítica y la puesta en marcha de estrategias tan ambiciosas requieren la alianza del comisariado con otras formas de pensar y otros agentes. La influencia de los discursos y prácticas artísticas es fundamental en este sentido, pero también las posibilidades de replantear el comisariado a partir de propuestas feministas, *queer*, ecológicas o decoloniales (sobre este último caso volveremos en más detalle al final de este apartado). Estas influencias y alianzas se pueden articular a nivel metodológico o temático y en muy variadas escalas. Por ejemplo, para los investigadores y comisarios Jonathan Katz y Anne Söll:

«[...] el comisariado *queer* comienza con cosas tan simples como el reetiquetado de objetos o el cambio de una base de datos, pero puede convertirse en ideas curatoriales novedosas, investigación innovadora y programación y eventos culturales sin precedentes».

Katz y Söll (2017)

## 4. De «lo curatorial» al giro decolonial

### 4.4. Proyectos de investigación curatorial

Veamos a continuación una serie de ejemplos de proyectos curatoriales que se definen por su carácter independiente y que están vinculados a la investigación y a la búsqueda de otros modos para llevar el arte al ámbito público. No se trata tanto de grandes organizaciones como de asociaciones, iniciativas colectivas o plataformas que funcionan con más o menos vinculación institucional y que adoptan algunas de las estrategias curatoriales comentadas anteriormente.

- **Triple Candie**

Agencia curatorial fundada en 2001 por los comisarios Peter Nesbett y Shelly Bancroft como plataforma para investigar las posibilidades del formato expositivo como práctica crítica. Desde su espacio en el barrio neoyorquino de Harlem o de forma itinerante, han organizado numerosas exposiciones de arte en las que no se incluyen obras originales y mediante las cuales se cuestionan los límites de lo aceptable en el ámbito curatorial. Así, por ejemplo, dedicaron una exposición individual al artista David Hammons en la que solo exhibieron fotocopias de fotografías de sus obras («David Hammons: The Unauthorized Retrospective», 2006) (fig. 10); una retrospectiva de Cady Noland para la que replicaron trece de sus esculturas a partir de información que consiguieron en línea sobre las obras originales («Cady Noland Approximately: Sculptures & Editions, 1984-1999», 2006); o una exposición «póstuma» dedicada a Maurizio Cattelan con pseudoinformación sobre el artista, recreaciones y obras falsas que se parecían solo relativamente a las originales («Maurizio Cattelan is Dead: Life and Work, 1960-2009», 2009).



Figura 10. «David Hammons: The Unauthorized Retrospective», Triple Candie, Nueva York (2006)

Fuente:

<http://www.triplecandie.org/Triple%20Candie%20Archive%202006%20Hammons.html>.

- **If I Can't Dance, I Don't Want to Be Part of Your Revolution**

Organización con sede en Ámsterdam que, desde un enfoque feminista, se dedica a la investigación, producción y exhibición de trabajos en formato performativo. Dirigida por un equipo de profesionales provenientes tanto del mundo del arte como del teatro y sin sede fija, If I Can't Dance busca formas para encargar performances a partir de lo temporal y contingente. Su programa se organiza siguiendo ediciones temáticas que se van sobreponiendo e influyendo mutuamente y que incluyen una exploración acerca de la teatralidad y las historias de la *performance*, el legado y potencialidad del feminismo, el afecto o las estrategias de apropiación propias de las décadas de los años setenta y ochenta. Al tratarse de una plataforma de formato abierto, permite hacer encargos duracionales que se exhiben y debaten tanto en contextos de festivales de teatro como de instituciones dedicadas a las artes visuales.

- **Raw Material Company**

Centro para el arte contemporáneo, la educación y la sociedad ubicado en Dakar, Senegal, fundado en 2008. En su sede se ofrecen charlas, conferencias y encuentros sobre numerosos temas relativos al urbanismo, la literatura, la política, el cine y la diáspora.

Dentro del proyecto se incluye la construcción de una biblioteca y un archivo sobre las prácticas artísticas contemporáneas en África. Raw Material Company también incluye un espacio de exposición y otro de residencia para artistas, comisarios e investigadores dedicados a la fotografía, el vídeo y el espacio público. Iniciado bajo el liderazgo de la comisaria Koyo Kouoh, se trata de un espacio dedicado a la promoción de la producción intelectual africana mediante una reflexión crítica sobre la sociedad y el intercambio cultural.

- **Asian Art Archive**

Organización sin ánimo de lucro situada en Hong Kong que colecciona y conserva documentos y otros materiales relativos a las prácticas artísticas contemporáneas en Asia. Fundada en el año 2000 por Claire Hsu, Johnson Chang y Ronald Arculli, ante la dificultad para acceder a información sobre la producción contemporánea del continente, a día de hoy es visitada por numerosos estudiantes, profesores, artistas, comisarias y coleccionistas. La colección incluye libros monográficos, catálogos de exposiciones, materiales de referencia, revistas, panfletos, invitaciones, documentos audiovisuales y también publicaciones únicas, correspondencia, bocetos y fotografías que recopilan mediante representantes de la organización en distintos países. Además de su principal función como archivo, AAA realiza numerosas actividades públicas a partir del material que atesora, además de la generación de documentos, gracias, por ejemplo, a residencias artísticas en su propio espacio.

- **Contemporary Arab Representations**

Proyecto de larga duración dirigido por la historiadora y comisaria francesa Catherine David que incluye seminarios, publicaciones, *performances* y presentaciones de trabajos de distintos creadores –artistas visuales, arquitectos, escritores– con el objetivo de favorecer la producción, circulación e intercambio entre diferentes espacios culturales del mundo árabe y de otros lugares. Con episodios específicos dedicados a Beirut, El Cairo e Irak, entre otros, el proyecto pretende incluir situaciones y contextos heterogéneos y permitir, mediante la presentación de productos culturales, un conocimiento más directo de lo que ocurre en distintas partes del mundo árabe. La voluntad por entender la relación entre lo estético, lo político y lo social conlleva la inclusión en sus presentaciones de todo tipo de propuestas, desde proyectos urbanísticos a los blogs de personas que narran su experiencia en zonas de guerra, objetivo al que también responde la propia denominación del proyecto.

### Recursos en línea

Triple Candie: <http://www.triplecandie.org/>.

If I Can't Dance, I Don't Want to Be Part of Your Revolution: <https://ificantdance.org/>.

Raw Material Company: <http://www.rawmaterialcompany.org/>.

Asian Art Archive: <https://aaa.org.hk/en>.

Contemporary Arab Representations: <https://fundaciotapies.org/en/exposicio/contemporary-arab-representations-cairo/>.

## 4. De «lo curatorial» al giro decolonial

### 4.5. La decolonización de las prácticas curatoriales

#### Colonialidad

Para el sociólogo peruano Aníbal Quijano, más allá del fin del colonialismo como momento histórico, la colonialidad es un sistema de poder que produce jerarquías raciales a escala global basadas en los principios del colonialismo. Según Quijano, el conocimiento en su más amplio sentido forma parte de este sistema de dominación y, por lo tanto, el proyecto decolonizador debe incluir esta esfera de la realidad.

Aníbal QUIJANO (1992). «Colonialidad y Modernidad/Racionalidad». *Perú Indígena* ( núm. 29 (13), págs. 11-20).

Varios de los proyectos mencionados en el apartado anterior están situados fuera del espacio geográfico de Occidente y versan sobre la producción artística y cultural de zonas y personas hasta hace poco no asociadas a los espacios hegemónicos del arte contemporáneo. La aparición de estas iniciativas a partir de los 2000 y su creciente centralidad en los discursos artísticos, marca un importante cambio en la articulación del mundo del arte. En los apartados 2 y 3 ya habíamos mencionado los proyectos expositivos llevados a cabo por distintas instituciones occidentales para incluir a artistas procedentes de otras zonas del mundo («Magiciens de la Terre», Centre Georges Pompidou y Grande Halle La Villete, París, 1989) o replantear sus colecciones a partir de lecturas críticas vinculadas a su pasado colonial (*Mining the Museum*, Fred Wilson, Maryland Historical Society, Baltimore, 1992-93). Ahora, además, se unen a este esfuerzo artistas, comisarias e investigadoras procedentes o activas en países del Sur Global que pretenden tanto poner en valor su producción artística como modificar el orden establecido dentro del mundo del arte.

Pero ¿cómo se aplica el pensamiento decolonial a la práctica curatorial? Para el semiólogo argentino Walter Mignolo, una de las principales referencias teóricas del movimiento decolonial en el mundo del arte, la imposición universal de los valores estéticos europeos durante el colonialismo supuso una devaluación de todas las experiencias sensoriales ajenas a ese modelo. Por ello, la **estética decolonial** (\*) trataría de recuperar y reevaluar toda una serie de perspectivas confrontadas con los planteamientos de la modernidad occidental y sus consecuencias. Estas perspectivas incluirían aquellas propias de los países del Sur Global, además de las de las comunidades que viven en Occidente, pero tienen su origen identitario en otros espacios geográficos, así como las de otros grupos que han sido contruidos en oposición o como «otros» frente a los colectivos hegemónicos.

Aplicado a la producción artística, **la estética decolonial supondría la creación y distribución de imágenes, objetos y conocimientos orientados a desmontar las representaciones eurocentristas de ese régimen visual**. Por ello, una práctica curatorial decolonial sería aquella que difundiera y se aliara con este tipo de producción artística. También se aplica a muchas iniciativas orientadas a producir una crítica de las propias políticas discriminatorias –presentes y pasadas– de las instituciones artísticas creadas bajo la influencia de los paradigmas occidentales. Por ello, para la comisaria Chandra Frank, la práctica curatorial decolonial supone un proceso de autoexamen y autocrítica por parte de la institución, y continúa:

«Un proceso curatorial decolonial se compromete a deshacer la colonialidad que está incrustada en la existencia del espacio del museo occidental, e interrumpe la dinámica de poder que subyace al desarrollo de la exhibición. Este compromiso crea un espacio donde la incorporación de epistemologías alternativas se convierte en una parte central de la política curatorial. Dicho esto, la aplicación de este proceso informado requiere que el comisario y la institución contribuyan a desenterrar historias ocultas».

Frank (2015)

Por último, y como parte del proyecto decolonial, se encuadraría también la atención y respaldo institucional a los ejemplos y prácticas curatoriales no occidentales, incluidas aquellas propuestas por artistas. El «Museo Travesti del Perú», desarrollado por el artista, filósofo y *drag queen* Giuseppe Campuzano (1969-2013), es un importante caso de proyecto artístico asociado a lo curatorial en un contexto decolonial (fig. 11). Utilizando herramientas museográficas, archivísticas y expositivas, Campuzano fue reuniendo toda una serie de objetos, imágenes y documentos mediante los que presentar una contrahistoria del Perú desde la perspectiva estratégica de una figura ficticia identificada como andrógina, indígena, travesti y mestiza. Un proyecto multidisciplinar que utiliza fotografías, textos y acciones nuevas o preexistentes para reinterpretar de forma deliberadamente irreverente el relato oficial de un país a partir de

subjetividades contrahegemónicas. Este museo itinerante reúne, pues, muchas de las características que hemos ido analizando en este apartado:

- Se apropia de la idea del museo para cuestionar el sentido de la propia institución museística y su relación con los discursos oficiales.
- Utiliza la exposición como un espacio desde el que generar otras realidades posibles.
- Emplea las herramientas propias del archivo para visibilizar perspectivas ignoradas.
- Se alía con el pensamiento *queer* para ofrecer una relectura de la historia colonial de Perú a partir de sujetos en los que lo sexual y lo racial interseccionan.



Figura 11. Giuseppe Campuzano. «Línea de Vida – Museo Travesti del Perú», Galerie de l'erg, Bruselas (2015). Fotografía de Maxime Delvaux  
Fuente: <https://artishockrevista.com/2015/04/14/museo-travesti-del-peru-se-exhibe-primera-vez-completo-europa/>.

## 5. El comisariado como mediación

### 5.1. Introducción

Más allá de la creación de exposiciones, el comisariado es hoy una metodología crítica mediante la cual repensar la relación entre arte, públicos e instituciones. Esta creciente dimensión social del comisariado está ligada al interés por analizar cómo los procesos artísticos contribuyen a generar comunidades, cómo las instituciones intervienen y se relacionan con la esfera pública y, también, por ahondar en cómo el trabajo curatorial está estrechamente ligado a la mediación.

Por ejemplo, la introducción de comisarias en los departamentos de educación de diversos museos o el desarrollo de programas curatoriales de participación pública (*public engagement*) demuestran un importante cambio en cómo se concibe el rol de las instituciones, del arte y del comisariado en relación con la ciudadanía.

Inevitablemente ligado a lo anterior, las cuestiones éticas que rodean al comisariado se hacen más evidentes. Además de una continua negociación entre agentes (artistas, participantes, montadores, conservadores, institución, promotores, prestadores, etc.), la función curatorial es un ejercicio de poder. Desde la distribución del presupuesto a la comunicación del mensaje final de un proyecto, cuestiones delicadas tanto de orden monetario como intelectual, forman parte del trabajo curatorial. Cuando además se trata de actividades que pretenden involucrar a comunidades específicas con fines altruistas, la comisaria ha de posicionarse públicamente ante las cuestiones políticas que subyacen a la organización de cualquier proyecto cultural.

A lo largo de este apartado nos centraremos en la dimensión social del comisariado y su estrecha vinculación con la mediación. Primero explicaremos cómo lo pedagógico y la introducción de una serie de ideas vinculadas a la transformación de los modelos educativos tradicionales han influido en el ámbito curatorial. Además, nos centraremos en explicar qué cambios se han producido dentro de las instituciones artísticas a la hora tanto de entender su rol educativo como el papel reservado al público. Definiremos el cometido del *public engagement curator* y conoceremos una serie de organizaciones cuya misión y estructura responde a una voluntad por garantizar la participación ciudadana dentro de sus estructuras. También veremos algunas de las dificultades que suponen estos modelos y cuáles son compartidas con proyectos curatoriales realizados en el espacio público.

## 5. El comisariado como mediación

### 5.2. El giro educativo

El giro educativo hace referencia a la influencia de formatos y modelos pedagógicos en el ámbito curatorial a partir de la mitad de los 2000. Por supuesto, mucho antes de esta fecha era habitual organizar charlas, seminarios o talleres como acompañamiento de exposiciones, bienales e incluso ferias de arte. Pero estas actividades tenían justamente una función paralela o secundaria; eran un modo de contribuir o redundar en los contenidos del evento expositivo principal. Ahora vemos un significativo cambio de estatus de estos eventos discursivos –también conocidos dentro de las instituciones como *programas* o *actividades públicas*– que pasan a ser principales e incluso más importantes que lo expositivo. Además, muchas exposiciones adoptan en sus fases de investigación, producción y exhibición modelos propiamente educativos que van, como veremos a continuación, más allá de la transmisión unidireccional de conocimientos legitimados. Se trata, pues, de una influencia a nivel metodológico más que de contenido, tal y como explican los comisarios Paul O’Neill y Mick Wilson:

«Los formatos, métodos, programas, modelos, términos, procesos y procedimientos educativos se han generalizado en la práctica curatorial y en la producción de arte contemporáneo, así como en sus correspondientes marcos críticos. No se trata simplemente de proponer que los proyectos curatoriales hayan adoptado cada vez más la educación como tema; es, más bien, afirmar que la curaduría opera cada vez más como una praxis educativa ampliada».

O’Neill y Wilson (2010, pág. 12)

Ante esta influencia de lo pedagógico en el ámbito curatorial, ¿qué rol cumplen ahora los departamentos educativos de los museos y centros de arte? Tradicionalmente, los departamentos curatoriales y educativos de una institución apenas se rozaban. La organización de una exposición suponía una delimitación de funciones tal que se entendía que solo cuando el trabajo del comisario había terminado, empezaba el del departamento de educación mediante la organización de visitas guiadas, actividades para grupos escolares o para familias. Sin embargo, el giro educativo obliga justamente a replantear esta relación, así como la forma de entender la educación dentro de las instituciones. Entre las posibles consecuencias estructurales y metodológicas de estos cambios se incluyen:

- la colaboración interdepartamental desde el desarrollo de la idea de una actividad hasta su presentación pública
- el cambio de denominación de los departamentos curatoriales y educativos
- la introducción de comisarias en los departamentos educativos y de educadoras en los curatoriales
- la eliminación de departamentos estanco y la generación de equipos mixtos de trabajo

Además, como decíamos, este giro va acompañado de un cuestionamiento de la función educativa dentro de las instituciones y de una crítica a los modelos de enseñanza unidireccional. Los proyectos y decisiones institucionales que se agrupan bajo este cambio de tendencia buscan redefinir qué y cómo se aprende. En vez de la creación de más y más conocimientos expertos que han de distribuirse de forma autoritaria a un espectador lego, se apuesta ahora por el papel activo de los públicos, la coproducción de preguntas y la introducción de todo tipo de saberes. Uno de los objetivos de este giro educativo sería, por tanto, la revisión de quién produce el conocimiento y cómo se distribuye, por lo que es muy destacada la influencia de las ideas propuestas por educadores y filósofos como el brasileño Paulo Freire (1921-1997) y el francés Jacques Rancière (1940).

Tanto Freire en *Pedagogía del Oprimido*<sup>1</sup> (originalmente publicado en 1968) como Rancière en *El Maestro Ignorante: Cinco Lecciones sobre la Emancipación Intelectual*<sup>2</sup> (1987) hacen hincapié en la importancia de los procesos en cualquier aprendizaje. Para ambos, el modelo tradicional de enseñanza que supone la transmisión de conocimientos desde el experto –o maestro– al ignorante –o estudiante–, deja mucho que desear. Frente a este ejercicio de autoridad que reafirma la superioridad de unos frente a otros, Freire y Rancière apuestan por que sean los segundos quienes definan sus espacios de interés, así como la posibilidad de que los aprendizajes sean multidireccionales. Aplicado al espacio de las instituciones artísticas, la organización habitual de una visita guiada también presupone el desconocimiento del público y la superioridad intelectual de los expertos. Frente a ello, se instauran bajo la influencia de estos modelos pedagógicos otras formas de mediación con la introducción, por ejemplo, de preguntas a los visitantes para que sean ellos mismos quienes orienten la visita y redescubran sus conocimientos previos sobre el tema en cuestión y su capacidad para establecer relaciones, base de un pensamiento crítico propio.

Otra forma de redefinir lo educativo en el espacio institucional sería cuestionar qué se puede aprender del museo más allá o en paralelo a lo que pretende enseñar (esto es, al margen de lo que atesora, expone o preserva). Ese fue el planteamiento del proyecto *A.C.A.D.E.M.Y. Learning from the Museum* (2006), en el que participaron activistas, teóricos, artistas y estudiantes junto al personal del Van Abbemuseum de Eindhoven, en Países Bajos. El resultado fue una serie de pequeñas exposiciones que, partiendo de los principios de reflexividad e intercambio propios de los procesos educativos, interpretaron el museo como un archivo de vivencias, historias y dinámicas que excedía o se superponía a los contenidos habitualmente asociados a una colección de objetos artísticos. Entre los temas que trataron se encuentran cuestiones sociales y políticas, como cuál es la relación entre el conocimiento y el deseo o qué tipo de atención se utiliza al visitar un museo y si esta tiene algún potencial liberador. Aquí, la introducción de personas con conocimientos y experiencias variadas, así como el empleo de metodologías pedagógicas, sirvió justamente para cuestionar y replantear la función educativa del museo mediante un proyecto expositivo.

Junto a los aspectos positivos del giro educativo, también merece la pena resaltar que existen visiones menos favorables o recelos hacia el fenómeno. Por ejemplo, para algunos críticos, esta equivalencia de lo pedagógico con lo emancipatorio se estaría llevando a cabo de forma simplista, retórica o sería un modo de darle un contenido profundo a lo que solo es otra novedad discursiva. Para otros, la aceptación por parte de los museos de formatos educativos alternativos corre el riesgo de convertir procesos abiertos en fórmulas institucionales; de transformar en ortodoxia lo que en principio pretendían ser procesos orgánicos de resultados impredecibles.

1. Paulo FREIRE (2007). *Pedagogía del Oprimido*. Madrid: Siglo XXI.
2. Jacques RANCIÈRE (2002). *El Maestro Ignorante: Cinco Lecciones sobre la Emancipación Intelectual*. Barcelona: Laertes.

## 5. El comisariado como mediación

### 5.3. Nueva institucionalidad

#### Crítica institucional

Movimiento artístico que surge a finales de la década de los sesenta de la mano de artistas como Daniel Buren o Hans Haacke y en el que el cuestionamiento de las condiciones físicas, así como de las estructuras socioeconómicas en las que se basan los museos e instituciones artísticas, constituye el objeto de las obras.

A.C.A.D.E.M.Y., proyecto organizado dentro del Van Abbemuseum de Eindhoven, vendría a visualizar cómo el giro pedagógico es una de las vías de transformación de las instituciones museísticas a partir de los 2000. Esta revisión del papel de lo educativo, y la aceptación del mensaje social que lo acompaña, está inevitablemente asociada a un análisis crítico hacia el modo de proceder de las instituciones artísticas y a la voluntad por parte de algunas organizaciones de reconsiderar cuál es su función dentro de la sociedad. Por lo tanto, podríamos decir que la influencia de lo pedagógico está acompañada por una actualización de la crítica institucional que pasa ahora a ponerse en práctica por parte de las propias instituciones y que conocemos con el término de *nuevo institucionalismo*. Como explican las comisarias Nora Sterneld y Luisa Ziaja:

«[...] teniendo en cuenta que la canonización histórica del arte de la crítica institucional contradice sus intenciones iniciales, los enfoques recientes intentan actualizar la crítica institucional como una herramienta analítica, como un método de autorreflexión y como práctica instituyente que apunta al cambio social».

Sternferld y Ziaja (2012, pág. 22)

El término *new institutionalism* (o 'nueva institucionalidad') fue acuñado por el crítico y comisario noruego Jonas Ekeberg, en 2003, para referirse a los esfuerzos de un pequeño número de instituciones artísticas internacionales para acometer una redefinición radical de sus organizaciones:

«Estas instituciones finalmente parecían estar listas para abandonar no solo el limitado discurso acerca de la obra de arte como mero objeto, sino también todo el marco institucional que lo acompañaba, un marco que el campo «extendido» del arte contemporáneo simplemente había heredado del alto modernismo, junto con su cubo blanco, la actitud paternalista de comisarios y directores, su vínculo con cierta audiencia (privilegiada) y así sucesivamente».

Ekeberg (2003, pág. 9)

La nueva institucionalidad, por tanto, describe una serie de prácticas curatoriales, educativas y administrativas que pretenden reorganizar las estructuras y formas de hacer de museos y centros de arte contemporáneo de tamaño medio y habitualmente dependientes de recursos públicos. Muchas instituciones pasan a definirse ahora como foros públicos, espacios de cuidados, lugares de investigación y debate, y a aunar los principios y prácticas del centro comunitario, el laboratorio y la academia. En todos estos ejemplos, el nexo común es la nueva concepción de los públicos, que dejan de ser percibidos como usuarios desconocidos y pasan a entenderse como un colectivo de sujetos variados que intervienen en la vida de la institución y la definen a partir de sus propios intereses y necesidades.

Como parte significativa de esta nueva institucionalidad autocrítica y cercana a las cuestiones y problemáticas sociales, aparece la figura del *socially engaged curator* (podría traducirse como 'comisaria de participación social'). Se trataría de comisarias especialmente dedicadas a garantizar la participación activa de la sociedad civil dentro de los museos y centros de arte mediante proyectos especialmente concebidos para tal fin. Este tipo de comisariado cercano a las sensibilidades sociales se distingue por un acercamiento a la producción, distribución y consumo del arte que prioriza los procesos frente a los resultados; procesos que se caracterizan por su carácter colaborativo, contextual y por el acercamiento a distintas comunidades, ya sea un grupo vecinal o un colectivo de personas en situación de vulnerabilidad. Además, estas prácticas curatoriales socialmente comprometidas ocurren muchas veces fuera del espacio

físico de las instituciones, y su existencia contribuye a reconceptualizar el museo como un espacio expandido y muy alejado del modelo de templo del conocimiento experto.

Aunque cercano en sus planteamientos y en sus dificultades a la práctica artística socialmente comprometida, la diferencia reside en que estas comisarias han de lidiar con las estructuras administrativas y las expectativas institucionales, así como con cuestiones prácticas y problemas éticos derivados de su posición de relativo poder como iniciadoras u organizadoras del proyecto. Algunas de las complejas preguntas que estas iniciativas y sus promotoras han de plantearse incluyen:

- ¿Quién es el autor de un proyecto participativo?, ¿el artista, el grupo de colaboradores, la comisaria?
- ¿Cómo se distribuye el presupuesto? ¿Hay que pagar a todos los participantes o se trata de plantear contribuciones no remuneradas evitando así su mercantilización?
- Si el proyecto se dirige a un grupo vulnerable (refugiados, jóvenes en riesgo de exclusión social, reclusos de una cárcel), ¿cómo se evita su instrumentalización?
- ¿Qué pasa al finalizar? ¿Cómo se pueden mantener algunas de las relaciones o situaciones creadas durante el desarrollo de un proyecto?
- ¿Se puede vender un proyecto basado en la colaboración? Y, en ese caso, ¿quién obtiene las ganancias?
- ¿Para qué sirven estas iniciativas? ¿Es necesario que tengan una utilidad o retorno social cuantificable o se deben valorar con criterios no utilitarios?

Por un lado, estas cuestiones vinculadas a la concepción, mediación, producción, comunicación, distribución y evaluación de los procesos curatoriales socialmente comprometidos se resuelven de forma diversa dependiendo del tipo de organismo involucrado y de sus objetivos. Por otro, son preguntas complejas que obligan a la institución y a sus trabajadoras a implicarse y a afrontar críticas y opiniones no siempre favorables a las posibles buenas intenciones que hay detrás del proyecto.

## 5. El comisariado como mediación

### 5.4. Instituciones socialmente comprometidas y bienales pedagógicas

Veamos ahora tres ejemplos de instituciones que incorporan las prácticas curatoriales socialmente comprometidas a sus estructuras y cómo lidian con algunos de sus inevitables dilemas. También mencionaremos dos proyectos de bienales de arte contemporáneo que adoptan los formatos y metodologías educativas como parte intrínseca de sus programas.

- **Tensta Konsthall, Estocolmo**

Centro de arte ubicado en los bajos de un centro comercial del barrio periférico de la capital sueca de Tensta. Fundado en 1998 como centro local de arte gracias a la iniciativa de un grupo ciudadano, es hoy una organización conocida por combinar un programa de eventos artísticos de calidad internacional con iniciativas que involucran a los vecinos y asociaciones del barrio. Entre las estrategias que le permiten tener un valor y relevancia para su contexto inmediato, se encuentra el uso de su cafetería como sede de reunión de distintas agrupaciones, especialmente colectivos de mujeres de distintas edades y migrantes, como la asociación kurda local. A estas iniciativas se unen distintas líneas de investigación acerca de la función y articulación de las instituciones, la relación entre arte y dinero y las condiciones laborales de los trabajadores de la cultura. Entre 2011 y 2018 fue dirigido por la comisaria Maria Lind.

- **Intermediæ, Matadero Madrid**

Primera institución en abrirse dentro del complejo cultural Matadero Madrid, situado en el sur de la ciudad en 2007. Desde su inicio fue concebida como una organización que sirviera de puente con los vecinos del barrio y fuera un espacio de reunión y actividad relacionada con sus preocupaciones. Algunas de sus líneas de trabajo incluyen la reivindicación de la memoria del propio espacio del Matadero, una investigación activa acerca del lugar de la infancia en la ciudad (fig. 1) o el desarrollo de huertos urbanos y otros espacios verdes y comunitarios. Su metodología curatorial parte de la escucha, busca la participación ciudadana y plantea proyectos siempre estrechamente vinculados a un lugar y problemática concreta. Intermediæ también ha desarrollado numerosos programas en el espacio público fuera del propio Matadero, por lo que se ha acercado a otros colectivos y ha iniciado proyectos en barrios periféricos de la ciudad.

#### Las Agencias, MACBA, 2001

Proyecto en el que participaron distintos agentes y activistas y que, con el apoyo logístico y económico del MACBA, puso en marcha acciones en el espacio público de la ciudad de Barcelona con un claro contenido social y político. Constituye un ejemplo de colaboración entre una institución artística y los movimientos sociales que, sin embargo, terminó clausurándose por ser incapaz la institución pública de asumir parte del contenido y métodos de trabajo de estos colectivos.



Figura 12. «Paisaje para el juego», un *playground* de Aberrant Architecture, Intermediæ-Matadero Madrid (2019). Fotografía de Lukasz Michalak.

- **Casco Art Institute: Working for the Commons, Utrecht**

Casco Art Institute colabora con numerosos artistas y colectivos para presentar trabajos y reflexiones sociales, políticas y estéticas mediante exposiciones, seminarios y encuentros de diverso tipo. Se trata de una organización cuyo objetivo es estudiar, situar y producir arte en relación con el concepto de los comunes. Los comunes, en este sentido, se refieren a los recursos colectivos que son coadministrados y autoorganizados por distintas comunidades a partir del cuidado, lo cooperativo, lo compartido y lo diverso. Casco Art Institute se dedica a cultivar y sostener estos recursos por medio del arte con proyectos e iniciativas colaborativas que reflexionan acerca de la crisis climática, los sistemas monetarios alternativos, las formas no normativas de existencia o cómo el arte puede comunicar, mediar y circular en relación y para lo común.

- **unitednationsplaza – the exhibition as school**

Originalmente planteado como el formato que tomaría la Bienal itinerante Europea *Manifesta*, en Nicosia (Chipre), en 2006, fue reconvertido en una escuela independiente en Berlín y finalmente trasladado al New Museum de Nueva York con el nombre de *Night School*. El proyecto fue concebido por los comisarios Florian Waldvogel, Mai Abu Eldahad y el artista Anton Vidokle como una alternativa al modelo habitual de bienal internacional y utilizó el presupuesto, recursos y redes disponibles para crear una escuela temporal de arte. Pero la tensión política en una ciudad militarmente dividida entre griegos y turcos y la voluntad de los organizadores de realizar actividades educativas en ambas zonas e involucrar a ambas comunidades llevó a la cancelación de la bienal por parte de las autoridades y a su reaparición como «escuela en el exilio».

- **«Agora». 4.ª Bienal de Atenas, 2013**

Organizada durante la crisis financiera que afectó especialmente a Grecia, la bienal pretendía buscar soluciones creativas a la situación de bancarrota económica del país. El abandonado edificio de la Bolsa de Atenas se utilizó como sede principal del evento y como gran zona de reunión o ágora para el intercambio, la interacción y la crítica (fig. 13). Las colaboraciones de numerosos agentes –grupos de artistas, teóricos y profesionales de distintos ámbitos– pretendían por medio de variados formatos dar respuesta a la pregunta «¿y ahora qué?». También se intentó crear un espacio abierto a la intervención del público, a quien se invitaba a participar activamente en la producción de respuestas: «AGORA somos vosotros y nosotros, nuestro espacio en común. No lo visites, experimental con él».

## Documenta

Cada cinco años, desde 1955, se celebra en la ciudad alemana de Kassel una de las exposiciones internacionales más importantes del mundo. Sus comisarios pretenden realizar con sus proyectos una panorámica de la creación actual en relación con los asuntos clave del presente. En muchas de sus ediciones recientes, lo educativo ha tenido un protagonismo especial:

«Documenta X», 1997, (comisariada por Catherine David) incluía el proyecto *Hundred Days*, que reunió cien conversaciones durante el periodo de la exposición.

«Documenta 11», 2002, (comisariada por Okwui Enwezor) se articuló a partir de cuatro plataformas de discusión organizadas en distintos puntos del mundo previamente a la inauguración en Kassel.

«Documenta 12», 2007, (comisariada por Roger M. Buergel y Ruth Noack) contenía una sección de revistas dedicadas a explorar nuevos modelos educativos y cómo se aplicaban al campo de la creación artística.



Figura 13. «Agora». 4.ª Bienal de Atenas  
Fuente: <https://athensbiennale.org/en/agora>.

### Recursos online

Casco Art Institute. Working for the Commons: <https://casco.art/>.

Intermediae, Matadero Madrid: [www.intermediae.es](http://www.intermediae.es).

Tensta Konsthall: <http://www.tenstakonsthall.se/?en>.

unitednationsplaza – the exhibition as school: <https://www.unitednationsplaza.org/>.

«Agora». 4.ª Bienal de Atenas, 2013: <https://athensbiennale.org/en/ab4/>.

## 5. El comisariado como mediación

### 5.5. Arte público

A lo largo de este apartado hemos planteado cómo la influencia de lo pedagógico y lo social han transformado el trabajo curatorial dentro de las instituciones; cómo, por ejemplo, los departamentos curatoriales y educativos han acercado posiciones dentro de los museos, o cómo han aparecido comisarias especialmente dedicadas a garantizar la participación ciudadana dentro de diversas organizaciones. Pero estos cambios e influencias que apuestan por una redefinición del comisariado como una actividad principalmente mediadora entre el arte y el público también operan más allá de los centros de arte y similares.

Por ejemplo, es a partir de mediados de los noventa cuando esta reconsideración social del comisariado empieza a influir en la aparición de numerosos proyectos que, como ocurren directamente en el espacio público, implican a las comunidades que lo habitan.

#### Nuevo arte público

Término acuñado por la artista y educadora estadounidense Suzanne Lacy a principios de los noventa para referirse a un tipo de arte público activista realizado fuera de la institución y cuyo principal objetivo era establecer relaciones duraderas con diversas comunidades mediante proyectos participativos de contenido social y político.

Por *espacio público*, en este contexto, nos referimos a lugares donde habitualmente no se exhibe arte y que pueden incluir tanto una plaza o un parque como un centro social, un colegio o un mercado. Comisariar alejados del espacio físico y simbólico de la institución – de su protección, pero también de sus condicionantes– permite, en ocasiones, acercarse a distintos públicos que quizá no visitarían el museo, o bien por falta de costumbre o por recelar de los mensajes y las lógicas que gobiernan las instituciones. Tal y como explica la comisaria Mary Jane Jacob, responsable del pionero «Culture in Action: New Public Art in Chicago» (1993), «para poder construir la relación arte-artista-público, tuve que abandonar el museo, tuve que apartar a la institución del camino».<sup>16</sup>

Pero llevar a cabo proyectos curatoriales o artísticos en el espacio público conlleva sus propios retos logísticos, teóricos y éticos. Algunos de estos desafíos específicos incluyen:

- La elección del lugar de intervención o la comunidad con la que trabajar.
- La obtención de permisos por parte de las autoridades locales para usar el espacio público.
- La obtención, traslado y seguridad de los equipos o infraestructuras necesarios para llevar a cabo el proyecto.
- La investigación de los usos previos, valor simbólico o pasado del lugar que se va a intervenir para que el proyecto sea sensible a estas realidades.
- El desarrollo de estrategias para implicar al grupo al que va dirigido el proyecto no solo en su realización, sino también en su concepción y en su posible mantenimiento y sostenibilidad en el tiempo para que no quede como una intervención puntual y fácilmente instrumentalizable.
- La elección de modelos de toma de decisiones ajustados al proyecto en cuestión.

Estas dos organizaciones sin espacio físico propio están dedicadas a producir proyectos de arte público sobre temas políticamente sensibles, ya sea una versión actualizada de la obra teatral de Samuel Beckett con los habitantes de Nueva Orleans tras el paso del huracán Katrina (Paul Chan, *Esperando a Godot en Nueva Orleans*, 2007) como la reconstrucción de un enfrentamiento entre la policía y mineros ingleses en huelga, ocurrido en 1984, con muchos de sus protagonistas originales (Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2011).

Veamos para terminar dos ejemplos de proyectos curatoriales de arte público alejados en el tiempo y en planteamiento, pero igualmente interesados en trabajar con distintas comunidades y en sus propios espacios de vida:

- **«Culture in Action»**, comisariado por Mary Jane Jacob en 1993 para la organización sin ánimo de lucro Sculpture Chicago, supuso un verdadero cambio de paradigma en la organización de proyectos artísticos de arte público. Si hasta entonces el arte público se había entendido principalmente como la producción de una escultura o monumento ubicado en un espacio al aire libre, en «Culture in Action» la obra final dejó de ser el foco de atención y los artistas se volcaron en desarrollar proyectos procesuales con comunidades específicas y voluntarios. Así, Iñigo Manglano Ovalle trabajó con distintos grupos de adolescentes en la producción de vídeos y la organización de una fiesta en el barrio (*block party*); Mark Dion y su equipo realizaron «expediciones» al zoo y a los parques locales para obtener especímenes con los que crear un microjardín botánico (fig. 14), y Suzanne Lacy organizó una cena ceremonial solo para mujeres. Estos tres, como el resto de los ocho componentes del proyecto, fueron ejecutados de forma colaborativa durante un periodo de tiempo extenso, y sus resultados no fueron fácilmente accesibles o visitables, pues consistían principalmente en actividades, relaciones, acción y encuentros específicamente diseñados con y para personas específicas. «Culture in Action», de hecho, convirtió la colaboración entre artistas y comunidades en el objeto y la estructura de la obra artística.



Figura 14. Mark Dion y el Chicago Urban Ecology Action Group realizando su proyecto para «Culture in Action», Chicago (1993)

Fuente: <https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/>.

- **«Concomitentes»** es un programa que se desarrolla en la actualidad en cuatro ciudades españolas. Iniciado por la fundación privada Daniel y Nina Carasso, «Concomitentes» se presenta como un proyecto que intenta producir iniciativas artísticas útiles a partir de las necesidades de distintos grupos de ciudadanos. De hecho, en vez de partir de la idea de los artistas, los comisarios –en este caso denominados *mediadores*–, identifican primero a la comunidad o grupo promotor (por ejemplo, el personal del departamento de pediatría de un hospital, dos activistas por la diversidad funcional o el equipo de una biblioteca universitaria) y juntos concretan el encargo que el artista llevará a cabo en un momento posterior. Los resultados, aún por definir cuando escribo este texto, serán objetos, acciones y propuestas para mejorar la convivencia dentro de espacios concretos.

16. Monika MOLNÁR y Tanja TRAMPE (2013). «Public Art: Consequences of a Gesture? An Interview with Mary Jane Jacob». *oncurating.org* (núm. 19, Junio) [en línea]. [Fecha de consulta: 1 de abril de 2020]. <https://www.on-curating.org/issue-19-reader/public-art-consequences-of-a-gesture-an-interview-with-mary-jane-jacob.html>.

# Bibliografía

- Altshuler, B.** (2013). *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History, 1962-2002*. Londres: Phaidon Press.
- Bishop, C.** (2011). «¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador *auteur*». *Cráter* (núm. 7, 1 Mayo, págs. 1-16) [en línea]. [Fecha de consulta: 15 de febrero de 2020]. <<https://lenguajesartisticos1.files.wordpress.com/2014/03/clair-bishop-que-es-un-curador.pdf>>.
- Ekeberg, J.** (ed.) (2003). *New Institutionalism*. Oslo: Office for Contemporary Art Norway.
- Eleey, P.** (2013). «What about responsibility?». En: Hoffmann, Jens (ed.). *Ten Fundamental Questions of Curating* (págs. 113-119). Milan: Mousse Publishing.
- Esche, C.** (2013). «Coda: The Curatorial». En: Martinon, Jean-Paul (ed.). *The Curatorial. A Philosophy of Curating* (págs. 241-244). Londres: Bloomsbury Academic.
- Fernández López, O.** (2012). «Comisariado y exposiciones: perspectivas historiográficas». En: VV. AA., *Exit Books #17. Comisarios. Historias, prácticas, posiciones*. Madrid: EXIT Publicaciones.
- Filipovic, E.** (ed.) (2017). *The Artist as Curator. An Anthology*. Milán: Mousse Publishing y Londres: Koenig Books.
- Frank, C.** (2015). «Towards a Decolonial Curatorial Practice». *Framer Framed Magazine* [en línea]. [Fecha de consulta: 20 de Marzo de 2020]. <<https://framerframed.nl/en/dossier/policy-briefing-towards-a-decolonial-curatorial-practice/>>.
- Freire, P.** (2007). *Pedagogía del Oprimido*. Madrid: Siglo XXI.
- Guasch, A. M.** (2009). *El Arte del Siglo XX en sus Exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heinrich, N.; Pollack, M.** (1996). «From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a Singular Position». En: Nairne, Sandy; Greenberg, Reesa; W. Ferguson, Bruce (eds.). *Thinking about Exhibitions* (págs. 231-250). Londres: Routledge.
- Hoffmann, J.** (2014). *Show Time: the 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*. Londres: Thames & Hudson.
- Jeffery, C.** (ed.) (2015). *The Artist as Curator*, Bristol y Chicago: Intellect.
- Katz, J. y Söhl, A.** (2017). «Editorial: Queer Exhibitions/Queer Curating». En: *oncurating.org* (núm. 37, Junio) [en línea]. [Fecha de consulta: 20 de marzo de 2020]. <<https://www.on-curating.org/issue-37.html#.XnSgd4hKjIV>>.
- Lind, M. y Hoffmann, J.** (2011). «To Show or not to Show». *Mousse Magazine* (núm. 31, Noviembre) [en línea]. [Fecha de consulta: 28 de Julio de 2016]. <<http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=759>>.
- Martin, J. H.** (2013). «The Death of Art –Long Live Art, 1986». En: Steeds, Lucy y otros. *Making Art Global (Part 2). «Magiciens de la Terre» 1989* (pág. 216). Londres: Afterall Books.
- Martinon, J. P.**, (ed.) (2013). *The Curatorial. A Philosophy of Curating*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Mignolo, W.** (2011). «Aesthesis decolonial». *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte* (núm. 4 (4), págs. 10-25).
- Molnár, M.; Trampe, T.** (2013). «Public Art: Consequences of a Gesture? An Interview with Mary Jane Jacob». En: *oncurating.org* (núm. 19, Junio) [en línea]. [Fecha de consulta: 1 de Abril de 2020]. <<https://www.on-curating.org/issue-19-reader/public-art-consequences-of-a-gesture-an-interview-with-mary-jane-jacob.html>>.
- Morris, F.** (2010). «From Then to Now and Back Again: Tate Modern Collection Displays». En: *Tate Modern: The Handbook* (2.ª ed., págs.22-50). Londres: Tate Publishers.
- Obirst, H. U.** (ed.) (2004). *Do It*. Nueva York: e-flux y Frankfurt am Main: Revolver.
- Obirst, H. U.** (2008). *A Brief History of Curating*. Zurich: JRP/Ringier y Dijon: les presses du réel.
- O'Neill, P.** (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, MA: MIT Press.
- O'Neill, P.; WILSON, M.** (eds.) (2010). *Curating and the Educational Turn*. Londres: Open Edition y Amsterdam: De Appel Art Centre.

**Paul, C.** (2003). *Digital Art*. Londres y Nueva York: Thames & Hudson.

**Paul, C.** (2008). «Challenges for a Ubiquitous Museum. From the White Cube to the Black Box and Beyond». En: Paul, Christiane (ed.). *New Media in the White Cube and Beyond. Curatorial Models for Digital Art* (págs. 67-72). Berkeley: Los Angeles y Londres: University of California Press.

**Rancière, J.** (2002). *El Maestro Ignorante: Cinco Lecciones sobre la Emancipación Intelectual*. Barcelona: Laertes.

**Rogoff, I.** (2004). «What is a Theorist?». En: Elkins, James; Newman, Michael (eds.). *The State of Art Criticism* (págs. 97-109). Abingdon, Oxon y Nueva York: Routledge.

**Quijano, A.** (1992). «Colonialidad y Modernidad/Racionalidad». *Perú Indígena* (núm. 29 (13), págs. 11-20).

**Sheikh, S.** (2015). «Towards the Exhibition as Research». En: O'Neill, Paul; Wilson, Mick (eds.). *Curating Research* (págs.32-46). London: Open Editions y Amsterdam: de Appel Arts Centre.

**Sternfeld, N.; Ziaja, L.** (2012). «What Comes After the Show? On Post-Representational Curating». En: *oncurating.org* (núm. 14, pág. 21-24) [en línea]. [Fecha de consulta: 7 de marzo de 2020]. <[http://www.oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING\\_Issue14.pdf](http://www.oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue14.pdf)>.

**Vidokle, A.** (2012). «Art Without Artists?». En: *e-flux journal* (núm. 16, Mayo) [en línea]. [Fecha de consulta: 6 de abril de 2020]. <<http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/>>.

**Von Bismarck, B.** (2011). «Curatorial Criticality —on the Role of Freelance Curators in the Field of Contemporary Art». En: *oncurating.org* (núm. 9, Septiembre, págs. 19-23) [en línea]. [Fecha de consulta: 26 de julio de 2016]. <[http://www.oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING\\_Issue9.pdf](http://www.oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue9.pdf)>.

**WHW** (2009). «Conceptual Framework». *11th International Istanbul Biennial* [en línea]. [Fecha de consulta: 1 de febrero de 2020]. <[http://11b.iksv.org/icsayfa\\_en.asp?cid=6&k1=content&k2=conceptual](http://11b.iksv.org/icsayfa_en.asp?cid=6&k1=content&k2=conceptual)>.

(\*) Contenido disponible solo en web.