

Història, debats i idees sobre el comissariat

Autora: Emma Brasó

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

PID_00274730

Primera edició: febrer 2021

1. Introducció

- 1.1. La centralitat del comissariat al món de l'art
- 1.2. Què són els estudis curatorials?

2. Historiar l'exposició

- 2.1. Introducció
- 2.2. «When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information. Live in Your Head», Kunsthalle de Berna (Suïssa), 1969. Comissari: Harald Szeemann
- 2.3. «Magiciens de la Terre», Centre Georges-Pompidou i Grande Halle de La Villette, París, 1989. Comissari: Jean-Hubert Martin
- 2.4. «What Keeps Mankind Alive?», 11a. Biennal d'Istanbul, 2009. Comissàries: What, How & for Whom (WHW)
- 2.5. «Do It», diferents espais, 1994-present. Comissari: Hans Ulrich Obrist
- 2.6. «Data Dynamics», Whitney Museum, Nova York i en línia, 2001. Comissària: Christiane Paul

3. La qüestionada autoria del comissari

- 3.1. Introducció
- 3.2. Funcions i responsabilitats del comissari
- 3.3. El comissari autor
- 3.4. Més enllà de l'exposició
- 3.5. L'artista com a comissari

4. D'allò «curatorial» al gir descolonial

- 4.1. Introducció
- 4.2. Teoria curatorial
- 4.3. Estratègies
- 4.4. Projectes de recerca curatorial
- 4.5. La descolonització de les pràctiques curatorials

5. El comissariat com a mediació

- 5.1. Introducció
- 5.2. El gir educatiu
- 5.3. Nova institucionalitat
- 5.4. Institucions socialment compromeses i biennals pedagògiques
- 5.5. Art públic

Bibliografia

1. Introducció

1.1. La centralitat del comissariat al món de l'art

Què fan els comissaris? Com es relacionen amb els artistes, amb les institucions, amb els públics? Quines exposicions i idees han marcat la història recent del comissariat? Quins discursos socials i polítics han contribuït a l'auge i al qüestionament d'aquesta disciplina? Quan i per què es va convertir en una peça fonamental de l'entramat artístic? Al llarg dels propers quatre apartats donarem resposta a aquestes i d'altres preguntes, però comencem ara per l'última de la llista.

Conservador, comissari o *curator*

L'origen del terme prové del llatí *curare*, que vol dir 'cuidar'. A Espanya es pot distingir entre «conservador» (emprat habitualment per al personal que es dedica a custodiar els objectes d'una col·lecció en un museu) i «comissari» (més identificat amb l'art contemporani, les exposicions i els professionals independents). En el món anglosaxó es fa servir el terme *curator* per a ambdues accepcions (la institucional i la de *freelance*). La influència de la literatura escrita en anglès fa que al llarg d'aquest text utilitzem el terme *curatorial* en nombroses ocasions.

La configuració actual del món de l'art en una xarxa d'innombrables nodes entrellaçats –des de les escoles de belles arts, passant per les galeries comercials, les revistes especialitzades, les fires internacionals, els espais independents i fins als centres d'exposicions públics i privats– afavoreix l'emergència i consolidació d'una activitat caracteritzada per la seva capacitat de connectar persones, objectes i idees. Tot i que la figura del conservador de museu, i fins i tot la del comissari independent (*freelance*), ha tingut una importància creixent en el món de l'art des de la dècada dels seixanta, sembla que hi ha un acord segons el qual la importància internacional d'aquesta activitat professional es pot situar en la dècada dels noranta, particularment en relació amb l'expansió mundial del format de la biennial d'art contemporani. La biennial, amb les seves edicions en llocs tan diversos com ara Gwangju, Venècia, Sydney, Johannesburg o São Paulo, la mescla habitual d'artistes locals i transnacionals, la seva complexa logística així com els múltiples rols en el desenvolupament de la reputació internacional d'una ciutat, demostra la dificultat de la història de l'art com a disciplina centrada en Occident per poder respondre adequadament a aquesta situació heterogènia. En canvi, el comissariat, la formació i experiència del qual fins fa poc podia ser variada (des de la teoria cultural fins al periodisme, i des de la pràctica de l'art fins a la sociologia, la filosofia o l'economia), es posiciona com una medidora receptiva, adaptable, considerada i la més ben equipada per confrontar un món de l'art global i en xarxa.

A més, aquesta **reorganització de les institucions artístiques**, incloent-hi les biennals, cap a models en xarxa ve acompanyada per **una implosió d'agents i continguts**. Davant l'ampliació del món de l'art i la multiplicació de la producció cultural en tots els seus aspectes, cada vegada es fa més imprescindible una guia que ajudi a navegar per aquest univers; però no una guia de consells que sigui una llista tancada de preferències, sinó més aviat una sèrie de suggeriments que obrin noves possibilitats i opcions. L'accepció més bàsica de *comissariat* es refereix al procés de fer una selecció sobre la base d'un criteri conegut o no especificat. En aquest sentit, el comissari Peter Eleey explica que, en l'ús expandit, la paraula es refereix a «editors i guies que proporcionen un filtre fiable en la nova economia i ajuden a reduir el soroll generat per l'augment dramàtic de la cultura i la producció d'informació».¹ No obstant això, els comissaris –incloent-hi els que treballen en museus– cada vegada són més conscients que les seves seleccions han de facilitar l'activació dels públics, cosa que permet que els espectadors intervinguin directament o indirecta en la construcció dels projectes.

Per exemple, al llibre *Tate Modern. The Handbook*, la col·locació de les obres de la col·lecció permanent de la institució d'art contemporani més visitada del món no es descriu com una narració històrica de l'art, sinó com un ventall de possibilitats que proporciona «formes alternatives de mirar», «un punt de vista que canvia contínuament» i que permet «establir noves connexions».²

En un sentit estricte, aquestes estratègies curatorials poden ser criticades per construir deliberadament una il·lusió d'elecció per part del públic que, en realitat, tenen poc a dir. Des d'una perspectiva més còmplice, es podria argumentar que els comissaris són conscients de la necessitat de construir un significat en línia amb un nou conjunt de valors com ara la participació, el compromís i la interacció. En qualsevol cas, el fet que el món de l'art s'organitzi principalment com una estructura en xarxa en què es dona prioritat a la flexibilitat, la connectivitat i l'horitzontalitat, afavoreix el **comissari com a professional, el comissariat com a activitat i allò curatorial com a discurs**.

1. Peter ELEEY (2013). «What about responsibility?». A: Jens HOFFMANN (ed.), *Ten Fundamental Questions of Curating* (pàg. 114). Milà: Mousse Publishing.
2. Frances MORRIS (2010). «From Then to Now and Back Again: Tate Modern Collection Displays». A: *Tate Modern. The Handbook* (2a. ed., pàg. 27). Londres: Tate Publishers.

1. Introducció

1.2. Què són els estudis curatorials?

Durant les dues últimes dècades, el protagonisme del comissariat i la seva creixent centralitat ha portat a una gradual consolidació d'un àmbit de coneixement propi entorn d'aquesta figura, la seva pràctica i els discursos. S'han anat definint el que podríem anomenar *estudis curatorials*, mitjançant els quals s'identifiquen sabers específics, límits i objectius, idees i històries. D'una banda, l'aparició d'una creixent bibliografia sobre el tema (amb antologies dedicades a la història de les exposicions, compilacions d'assajos sobre la disciplina i llibres d'entrevistes a comissaris) i, d'una altra, de nombrosos cursos específicament dirigits a la formació de comissaris (tant a la universitat com en espais educatius menys formals) contribueixen a **consolidar un espai intel·lectual distintiu**, deslligat de la història de l'art i també de les institucions artístiques.

Màsters en estudis curatorials

Malgrat que els primers postgraus especialitzats van sorgir durant la dècada dels noranta, a partir del 2000, l'oferta acadèmica en aquesta àrea s'ha multiplicat exponencialment. Entre els màsters més longeus destaquem els següents: DT in Curating Contemporary Art al Royal College of Art (Londres); Curatorial Programme D'Appel (Amsterdam); Center for Curatorial Studies Bard College (Annandale-on-Hudson, Nova York); École de Magasin (Grenoble) i MFA in Curating a Goldsmiths College (Londres). A Espanya hi ha diferents cursos per a comissaris, principalment oferts per centres d'art, i un màster d'Estudis Curatorials a la Universitat de Navarra.

Tal com veurem al llarg dels propers quatre apartats, els estudis curatorials cobreixen tres grans àrees que podríem definir com a:

- l'exposició com a mitjà
- el comissariat com a pràctica
- allò curatorial com a discurs

L'estudi de les exposicions –això és, l'atenció i recerca dels contextos econòmics, institucionals, físics i discursius mitjançant els quals es presenta públicament l'art– marca un canvi important en l'aproximació al comissariat. Si l'exposició se sol definir com la reunió en un espai físic o virtual d'una sèrie d'objectes, materials, accions i idees, des de finals de 1960 i especialment durant la dècada dels noranta, aquest format es passa a entendre com un mitjà que influeix i condiona no només la recepció, sinó també la producció artística. Es tracta d'una evolució en la conceptualització d'aquests esdeveniments que, tal com explica la historiadora de l'art Olga Fernández López:

«[...] va des de la consideració com a mer vehicle per a l'exhibició d'obres d'art fins a la progressiva independència com un dispositiu específic de producció de significat, coneixement i experiència».

Fernández López (2012)

Al llarg de les properes pàgines estudiarem un seguit d'exposicions especialment influents, ja sigui per la redefinició del format, la capacitat per generar debat o l'aposta per una revisió de les lògiques expositives pròpies del moment. També veurem quins han estat els límits de l'exposició com a mitjà i com una sèrie de comissaris i investigadors han intentat superar aquestes circumstàncies i fins i tot han arribat a rebutjar l'exposició com a format preferent del comissariat.

El comissariat com a pràctica fa al·lusió tant a la necessitat d'analitzar les tasques associades a aquesta categoria professional com a la voluntat d'investigar i qüestionar-ne els plantejaments, les implicacions i conseqüències. La creixent visibilitat del comissari associada a les exposicions col·lectives i a les biennals ve acompanyada per un interès a discutir públicament en què consisteix i quins passos s'han de seguir per organitzar una activitat cultural. Però al costat d'aquestes qüestions pràctiques, el comissariat com a categoria ha viscut una sèrie de transformacions que al llarg de les properes pàgines intentarem estudiar a partir de la relació canviant del comissari i el concepte d'*autor*. Tal com exposa Olga Fernández López:

«El creixement exponencial de biennals, nous museus, macroexposicions i exposicions d'autor facilita el trànsit entre el burocràtic *conservateur* i el nou *curator*, institucional o independent. En el nou paradigma historiogràfic, el comissari es transforma en un agent de crítica de les narratives

canòniques de la història de l'art i també en un generador de debats i reflexions sobre la contemporaneïtat.»

Fernández López (2012)

Tal com veurem també als apartats següents, l'accepció dels *comissaris* com a generadors individuals de projectes conviurà amb altres consideracions menys personalistes. L'aproximació a la pràctica curatorial com una activitat principalment mediatra entre artistes, art i públic guanyarà importància a partir del 2000 en un context en què les mateixes institucions es replantegen la seva funció en la societat actual. El valor renovat del pedagògic, la participació de la ciutadania i l'expansió dels projectes en l'espai públic seran les qüestions que tractarem atesa la seva estreta vinculació amb el desenvolupament de la pràctica curatorial recent.

Allò curatorial com a discurs s'entén com l'acompanyament teòric a aquestes reflexions sobre el comissariat com a pràctica; acompanyament que, de vegades, cerca distingir exactament entre la pràctica professional i els debats, idees i conceptes que el pensament curatorial pot originar. De fet, des de finals de 1990 els mateixos comissaris, investigadors i acadèmics han estat les que han protagonitzat aquesta articulació crítica de la funció curatorial i han desenvolupat un corpus teòric propi. Com a exemple d'aquesta interpretació d'allò curatorial com un saber generador de realitats que desborden l'àmbit expositiu, vegem la definició que en fa l'investigador i comissari Paul O'Neill:

“ «Avui dia, el comissariat es pot concebre com una categoria de gran abast que inclou diverses formes organitzatives, models cooperatius i estructures col·laboratives dins de la pràctica cultural contemporània i que s'assimilen a les propietats generatives tradicionalment atribuïdes a la producció artística. Això emmarca el curatorial com una activitat duracional, transformadora i especulativa, una forma de mantenir les coses fluides, mòbils, intermèdies, indeterminades, creuant persones, identitats i coses, encoratjant perquè sorgeixin certes idees en un procés comunicatiu emergent.»

O'Neill (2012, pàg. 89)

Allò curatorial, doncs, s'entén en termes molt amplis, incloent-hi consideracions que tenen a veure amb els processos, els objectius i els resultats. Tal com també aprendrem al llarg d'aquest text, no tothom està d'acord amb aquesta vocació maximalista del comissariat. La tensió entre les diferents accepcions del comissariat –des de l'estreta vinculació a la pràctica expositiva, passant per l'associació a la mediació i les consideracions socials fins a la capacitat generativa i el potencial transformador– serà una de les vies per acostar-nos a un fenomen en clara expansió.

2. Historiar l'exposició

2.1. Introducció

L'àmbit del comissariat ha experimentat un interès creixent en la seva pròpia història. Com a part d'aquesta autoexaminació, la recuperació i l'estudi de les exposicions del passat s'ha consolidat com una nova àrea de coneixement separat de la història de l'art tradicional. L'exposició –la reunió en un mateix espai (ja sigui físic o virtual) i sota un discurs comú d'una sèrie d'objectes, idees, imatges, programes o accions– continua sent el dispositiu curatorial més privilegiat. A això s'hi uneix el reconeixement de la importància de les exposicions en la construcció de la història de l'art contemporani en diverses antologies dedicades a seleccionar i recopilar informació sobre les mostres «més influents».³ Aquesta voluntat per reconstruir la història de les exposicions també es percep, tal com veurem en relació amb «When Attitudes Become Form», en la recreació tridimensional de mostres icòniques a les sales d'institucions museístiques diferents de les que originalment les van produir; o, així mateix, en la propensió a «donar la paraula» als seus comissaris mitjançant la publicació d'entrevistes, o fins i tot en exposicions dedicades a analitzar-ne les trajectòries («Seth Siegelaub. Beyond Conceptual Art», Stedelijk Museum, 2016).

Descriure i analitzar exposicions passades implica una sèrie de limitacions. La majoria de les exposicions són disposicions espacials d'objectes i idees a les quals, una vegada acabades, només podem accedir per mitjà de fotografies planes o, amb sort, plànols i maquetes. A més dels catàlegs, altres documents textuais, com ara contractes o diverses menes de correspondència, també permeten reconstruir el procés de creació d'una exposició. Quan no són institucionals, sinó organitzades, per exemple, per col·lectius d'artistes en espais independents, les declaracions dels participants i del públic són fonts primàries de gran importància. A més, la introducció del vídeo com a part de la documentació i les visualitzacions en 3D, que cada cop més institucions incorporen als seus webs, ens permeten nous acostaments que se sumen a les exposicions o que, fins i tot, en mostren de concebudes específicament per ser visitades en remot o per internet.

Espais independents

Els espais independents solen ser iniciatives de grups informals d'artistes o persones interessades en l'art, de vegades organitzades en associacions. Sorgeixen sobretot com a reacció enfront de les galeries comercials i els espais institucionals dependents d'organismes públics (Ajuntament, Govern central) o privats (fundació d'un banc). Al món anglosaxó se'ls coneix com a *senar-for-profits* ('sense ànim de lucre') o *artist-run-spaces*.

A continuació, veurem amb una mica més de detall cinc exemples d'exposicions icòniques i projectes expositius representatius que han marcat la història recent del comissariat. Aquest recorregut no estrictament cronològic ens permetrà conèixer algunes de les figures més significatives del comissariat des de la dècada dels seixanta fins a l'actualitat, entendre les transformacions experimentades gràcies al format expositiu durant aquest període, i establir com de propera és la relació entre les exposicions i els contextos geopolítics contemporanis. Cal advertir que ens centrarem en els aspectes curatorials d'aquestes propostes i, per tant, dedicarem menys atenció a discutir individualment les obres incloses.

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

2. Historiar l'exposició

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

Exposició fundacional del comissariat com a pràctica d'autor. En comptes d'una sala blanca neutral (*white box*), l'espai d'exposició es va convertir en un lloc amb significat i característiques pròpies. També va evidenciar la capacitat d'adaptació del format expositiu a les necessitats de l'art de la seva època i la seva contribució específica al coneixement i revaloració de certs moviments artístics.



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

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

El 1969 i sent director de la Kunsthalle de Berna, Harald Szeemann (1933-2005) va organitzar la que avui dia continua sent una de les més famoses exposicions dedicades a la creació contemporània (figura 1). «When Attitudes Become Form» va reunir els treballs de 69 artistes nord-americans, italians, alemanys, holandesos, anglesos i francesos, entre ells artistes representatius del que coneixem com a *arte povera* (Michelangelo Pistoletto, Mario Merz), *land art* (Richard Long, Walter de Maria), postminimalisme (Carl Andre, Richard Serra) o art conceptual (Hans Haacke, Lawrence Weiner). En aquesta vasta mostra, Szeemann va agrupar exemples del que ell considerava les **tendències més representatives de l'art del moment**, caracteritzades per un interès en el potencial estètic i social de les «actituds» i les «formes» després de l'art pop i el minimalisme. En paraules de Szeemann:

“Les obres, els conceptes, els processos, les situacions i les informacions (hem volgut evitar voluntàriament els termes *objecte* i *experiència*) són les “formes” en què es concreten aquestes actituds artístiques. Es tracta de “formes” que no destillen concepcions imaginatives preconcebudes, sinó més aviat l'experiència del procés artístic.»

Szeemann (a Guasch, 2009, pàg. 174)

Kunsthalle

Les *kunsthallen* (sales d'art) són espais dedicats exclusivament a organitzar i presentar exposicions. Sorgeixen als països de parla germànica durant la segona meitat del segle XIX i es caracteritzen perquè són institucions sense col·lecció, al contrari que el museu. Per això són espais lligats a la idea del comissari com a creador d'exposicions, en comptes de la del professional que es cuida d'una col·lecció.

Atès el caràcter obert i inacabat de moltes d'aquestes propostes artístiques, a tots els artistes se'ls va convidar a ser a Berna durant el muntatge de la mostra (figura 2). L'objectiu era que poguessin treballar *in situ* i que acabessin els seus treballs en les pròpies sales de la *kunsthalle* (*site-specific*) o fessin propostes concebudes específicament per al mateix espai expositiu i estiguessin en relació amb la resta de les obres de l'exposició. Així, per exemple, l'artista holandès Jan Dibbets va cavar una sèrie de clots a les cantonades de l'edifici fins a trobar els seus fonaments (*Museum-socle with Angles of 90°*, 1969). D'aquesta manera, la galeria es convertia en un taller per a l'artista, un espai de treball sense marcs ni pedestals on mostrar en directe el procés creatiu en comptes d'obres prèviament acabades. Aquesta nova manera de concebre la pròpia exposició com un espai de treball, com un «caos estructurat»⁴, pretenia garantir que el format expositiu es correspongués amb les característiques dels treballs presentats.



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

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

Malgrat l'adaptació específica de les obres d'art a les sales de la Kunsthalle de Berna i el seu caràcter processal, el 2013 la Fundació Prada va fer una reconstrucció minuciosa de l'exposició en un palau de Venècia. Recrear exposicions històriques és una tendència en auge, si bé no deixa de ser paradoxal fer-ho quan es tracta de mostres concebudes especialment per a un lloc concret.

«When Attitudes Become Form» es pot interpretar com un intent d'expandir el que fins llavors s'havia considerat adequat presentar a les galeries com a part d'una exposició. Inclusivament en els seus paràmetres estètics –tot i que no en els de gènere, amb la participació de només tres dones artistes: Eva Hesse, Jo Ann Kaplan i Hanne Darboven–, va aconseguir trencar certes barreres institucionals i recrear a les sales les circumstàncies de la pràctica artística contemporània. L'exposició també va contribuir sobretot al nostre coneixement històric de l'art d'aquell moment i va ser un exemple de com les exposicions poden influir els artistes i el seu treball, a més de com les exposicions defineixen la història de l'art. Potser per aquestes mateixes raons i atesa la seva radical definició i ús de l'espai expositiu, «When Attitudes Become Form» va ser objecte de dures crítiques per part de les autoritats que presidien la institució suïssa. De fet, el conflicte va precipitar la dimissió de Harald Szeemann com a director de la Kunsthalle de Berna. A partir d'aquell moment, Szeemann va decidir seguir treballant com a comissari fora de la institució, és a dir, com a comissari independent per a diferents museus o centres i dur a terme els seus projectes en col·laboració creativa amb els artistes.

4. Harald Szeemann citat a Hans Ulrich OBRIST (2008). *A Brief History of Curating* (pàg. 100). Zuric, JRP/Ringier, i Dijon, Les Presses du Réel.

2. Historiar l'exposició

2.3. «Magiciens de la Terre», Centre Georges-Pompidou i Grande Halle de La Villette, París, 1989. Comissari: Jean-Hubert Martin

Primer exemple d'una exposició internacional d'art contemporani, que pretenia la inclusió a les sales parisenques d'artistes procedents de tots els continents. La voluntat inclusiva del seu comissari i la decisió d'organitzar les intervencions com a propostes individuals, en comptes de com a representacions nacionals o collectives, no va deixar de tenir detractors per als qui el projecte era un exemple més de la imposició dels valors occidentals sobre la resta de realitats.

Tal com vèiem, l'exposició de Szeemann incloïa artistes provinents dels EUA, Holanda, Itàlia o el Regne Unit, és a dir, només de països occidentals. Vint anys més tard, i com a part de les celebracions commemoratives dels dos-cents anys de la Revolució Francesa, es va presentar a les sales del Centre Pompidou i La Villette, de París, una gran exposició que volia obrir les institucions d'Europa occidental a artistes provinents d'altres llocs del món. «Magiciens de la Terre», comissariada per Jean-Hubert Martin (1944), pretenia abordar el problema de la infrarepresentació d'artistes no occidentals sota la premissa de ser «la primera veritable exposició internacional d'art contemporani procedent d'arreu del món».⁵ Per a això, Martin va seleccionar cent propostes artístiques: cinquanta realitzades per artistes occidentals i cinquanta provinents d'altres països. Totes aquestes obres, instal·lacions i treballs de diferent naturalesa es van exposar en igualtat de condicions, i als artistes se'ls va considerar creadors individuals i no representants d'una àrea geogràfica o d'una cultura concreta.



Figura 3. Obres de Richard Long, Paddy Jupurula Nelson i Neville Japangardi Poulson a *Magiciens de la Terre*, Grande Halle de La Villette, París (1989).

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

A les sales de La Villette s'hi va poder veure, per exemple, un dels cercles de fang de l'artista anglès Richard Long al costat d'una escultura de terra dels artistes aborígens australians Paddy Jupurula Nelson i Neville Japangardi Poulson (figura 3). També hi podíem trobar l'obra de l'artista Huang Yongping, *Rèptils* (1989), que consistia en muntanyes de diaris xinesos que, després d'haver passat per les rentadores incloses a la instal·lació, es disposaven en forma de tortugues; la recreació per part de l'artista espanyol Evru/Zush del seu estudi o les màscares del creador beninès Dossou Amidou. Alhora, una altra de les obres –un cartell amb els característics blanc, negre i vermell de la nord-americana Barbara Kruger– plantejava una sèrie de preguntes sobre la naturalesa de l'artista: «Qui són els mags de la terra? Els metges? Les secretàries? Les vedets de la televisió? Els polítics? Els soldats? Els sensesostre?» (figura 4).



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

L'exposició va suposar un **inèdit intent curatorial per mostrar de manera igualitària artistes de procedència diferent**. El seu comissari volia evitar jerarquies o projeccions sobre el centre i la perifèria i establir la comuna vocació estètic-espiritual com a nexa d'unió entre els creadors. Tal com escrivia Martin al catàleg de l'exposició:

«La idea mateixa d'«obra d'art» és una invenció pròpia de la nostra cultura. Moltes altres societats no tenen aquest concepte. I no obstant això aquestes altres cultures també creen objectes visuals i estètics que funcionen com a receptacles de l'espiritual. És aquest potencial espiritual que impregna tant els objectes sagrats i màgics com les obres d'art el que l'exposició «Magiciens de la Terre» vol explorar.»

Martin (2013, pàg. 216)

No obstant això, aquesta associació entre artista i mag proposada per Martin com a marc d'interpretació compartit per a obres de procedència i naturalesa tan dispar, va ser àmpliament qüestionada ja al seu moment. Per a molts, suposava una descontextualització i despolitització de l'art i una visió romàntica del rol de l'artista associat a allò tel·lúric i no racional. Fins i tot, «Magiciens de la Terre» va ser vista com un exercici colonial per part de França per tal de demostrar que encara conservava una importància global, almenys en l'àmbit cultural. També es va qüestionar la imposició de certs valors individualistes i fins i tot neoliberals en creadors que provenien de contextos en què la comunitat era més significativa que l'individu i la introducció al mercat de l'art d'un munt de pràctiques que fins llavors no s'havien regit per principis comercials. Pensem, per exemple, en les màscares cerimonials de l'artista beninès Dossou Amidou. Originalment, es van realitzar per a festivitats i ritus com a part de les tradicions d'una comunitat. A París es van presentar com el resultat d'un treball individual, fora del seu espai de significació habitual, i preparades per a la comercialització a Occident com a productes purament estètics.

«Primitivisme en l'art del segle xx. Afinitat del tribal i el modern», 1984

Aquesta exposició, comissariada per William Rubin i Kirk Varnedoe al MoMA de Nova York, pretenia revisar la influència, sobretot formal, de l'art africà i aborigen en els artistes europeus de les avantguardes històriques. Però mentre que als segons se'ls identificava amb noms i cognoms, els primers eren exposats com a exemples de l'exòtic, l'atemporal i el primitiu, cosa que també evitava qualsevol interpretació més problemàtica de les relacions entre diferents cultures.

Malgrat aquestes crítiques gairebé inevitables, l'exposició va suposar un avanç inqüestionable enfront d'altres exemples curatorials simultanis de presentació d'artistes no occidentals en les institucions museístiques, com ara la polèmica «Primitivisme en l'art del segle xx», inaugurada al MoMA de Nova York el 1984. «Magiciens de la Terre» també va marcar una fita per a la inclusió al món de l'art d'artistes contemporanis procedents d'Àsia, Àfrica, Amèrica del Sud, Oceania i Europa Oriental. La coincidència

cronològica de l'exposició amb la caiguda del mur de Berlín i la seva vocació postcolonial la situen com un precedent de la imparable importància dels esdeveniments transnacionals (incloses fires i biennals) en el sistema global de l'art actual.

5. Jean-Hubert Martin citat a Lucy STEEDS i altres (2013), *Making Art Global (Part 2)*. «*Magiciens de la Terre*» 1989 (pàg. 235), Londres, Afterall Books.

2. Historiar l'exposició

2.4. «What Keeps Mankind Alive?», 11a. Biennial d'Istanbul, 2009. Comissàries: What, How & for Whom (WHW)

Exemple de biennial global d'art contemporani tant per la selecció dels artistes com per la seva ubicació i la procedència del col·lectiu de dones que van exercir de comissàries. Com a projecte, reuneix moltes de les característiques d'aquest format expositiu, incloent-hi l'inevitable autoqüestionament per part de les comissàries de la funció d'aquests grans esdeveniments d'autopromoció política i les seves capacitats transformadores.

A Venècia, Kassel, Santa Fe, São Paulo, Sydney i Gwangju, però també a Johannesburg, Lima, Dakar, Lió, Yokohama, Folkestone, València o Sevilla, hi ha o hi ha hagut biennals, triennals o uns altres grans esdeveniments artístics de celebració periòdica. Si bé la primera edició de l'Exposició Internacional d'Art de la Ciutat de Venècia es va celebrar el 1895 i, fins avui, inclou pavellons nacionals que conviuen amb l'exposició temàtica central, o la Biennial de São Paulo que es va crear el 1951, no és fins a la dècada dels noranta quan el format de gran mostra comissariada d'art contemporani es consolida i s'estén pel planeta. Tot i que cada exemple té característiques específiques, podem distingir una sèrie de factors comuns d'aquests esdeveniments artístics tan importants:

- Són projectes de grans dimensions, amb un cost elevat i que, per tant, necessiten importants fonts de finançament públic o privat.
- Són iniciatives els objectius de les quals superen el pla artístic, ja que tenen un impacte mediàtic, turístic i econòmic significatiu a les ciutats o localitats que les acullen.
- Impliquen un alt nombre d'artistes procedents, en general, de punts distants del planeta als quals se sol convidar per crear una obra pensada específicament per a l'esdeveniment i en relació amb la ciutat seu.
- Com que són exposicions col·lectives que es postulen com a interpretacions del present, el seu comissari s'erigeix en l'agent fonamental que proposa el discurs i dona coherència al que es presenta.

Fires d'art

Si bé en les biennals d'art no es venen les obres exposades, les fires d'art representen l'altra cara de la moneda del món de l'art. Les fires són esdeveniments comercials que reuneixen un grup de galeries perquè exposin el treball d'aquells artistes a qui representen. La seva importància global, amb franquícies com ara Art Basel, que se celebra a Suïssa, Miami i Hong Kong en diferents moments de l'any, supera avui dia allò que és simplement transaccional i es converteixen en esdeveniments que inclouen debats, seccions amb obres difícilment vendibles o projectes educatius.

L'11a. Biennial d'Istanbul, celebrada el 2009, representa bé aquests trets, a més de ser un projecte curatorialment significatiu en si mateix. La biennial d'art se celebra a Istanbul des del 1987 (des del 2012, i en un format que es va estenent, s'alterna en els anys parells amb una altra biennial dedicada al disseny), i entre els comissaris que han organitzat l'esdeveniment hi podem trobar noms molt significatius de la disciplina, com ara el nord-americà Donen Cameron, l'escocès Charles Esche, el xinès Hou Hanru, el brasiler Adriano Pedrosa o la italoamericana Carolyn Christov-Bakargiev. No obstant això, el 2009 l'encàrrec el va rebre un col·lectiu de quatre dones procedents de Croàcia i conegudes com a What, How & for Whom (WHW).

Tal com passa en la majoria de les biennals, WHW van escollir per a Istanbul un títol obert i de múltiples lectures procedent d'una obra de Bertolt Brecht, «What Keeps Mankind Alive?», que pogués servir per emmarcar propostes molt dispars. Els projectes d'artistes àrabs (Mounira Al Sohl, Rabih Mroué), procedents de l'Europa de l'Est (Artur Zmijewski, Mladen Stilinovic), de l'Europa occidental i els EUA (María Ruido, Wendelin van Oldenborgh, Sharon Hayes) es van disposar en tres edificis reutilitzats per a aquest fi: una antiga fàbrica de tabac, una escola grega en desús i un magatzem al costat del port. Aquesta relació amb el paisatge urbà de la ciutat mitjançant l'elecció d'espais expositius significatius enfront del neutral museu, a més de la inclusió d'un nombre considerable d'artistes turcs, marcava una voluntat per connectar amb la ciutat enfront de la també necessària vocació global de la biennial. Justament, aquesta **dobla voluntat de produir un esdeveniment connectat amb el seu entorn immediat, alhora que**

representatiu i atractiu per a un món de l'art internacional serà una tensió no resolta que perviu en moltes grans exposicions periòdiques.

Recurs en línia: The Biennial Foundation

The Biennial Foundation és una plataforma per a l'intercanvi i coneixement sobre les biennals d'art contemporani. A la seva pàgina web hi inclouen un calendari detallat de les properes celebracions i recursos bibliogràfics útils: <http://www.biennialfoundation.org/>.

Un altre dilema al qual es van haver d'enfrontar les comissàries estava connectat amb el paper de la Biennial d'Istanbul amb l'augment del turisme i la gentrificació urbana a la ciutat. En el seu text curatorial, WHW explicaven com l'exposició:

“[...] utilitzarà els paràmetres de la biennial per preguntar-se sobre la capacitat de les institucions culturals per imposar i atacar les forces socials dominants. Quines són les qüestions que una exposició d'aquesta visibilitat és encara capaç de plantejar i quin el coneixement que s'hi pot generar?».

WHW (2009)

Tal com queda explícit, a més de teixir un discurs sobre les obres exposades, aquesta biennial, com moltes altres, reflexionava sobre la pròpia naturalesa i la inevitable contradicció de ser un esdeveniment amb un impacte social destacat i econòmic i, alhora, una genuïna reflexió teòrica i política sobre les capacitats transformadores de l'art del present. Com a exemple d'aquest missatge obertament polític que les comissàries buscaven per a la biennial malgrat el caràcter d'esdeveniment hegemònic, es pot observar el cartell, en què la tipografia escollida, així com els colors i la distribució de la informació recorden els dissenys del constructivisme rus (figura 5). De fet, la voluntat autorreflexiva i fins autocrítica de WHW marca un camí de no retorn per als comissaris de biennals, obligats a qüestionar-se per què existeixen i per a què serveixen aquestes extensives manifestacions transnacionals.



Figura 5. Cartell de l'11a. Biennial d'Istanbul (2009).
Font: <https://artsandculture.google.com/asset/11th-international-istanbul-biennial-what-keeps-mankind-alive-curators-whw-what-how-and-for-whom/pghlaqkc61x9gg>.

2. Historiar l'exposició

2.5. «Do It», diferents espais, 1994-present. Comissari: Hans Ulrich Obrist

Projecte itinerant i de llarg recorregut que exemplifica la importància de repensar el format expositiu com a projecte creatiu. Malgrat que la seva invenció se sol associar únicament al comissari Hans Ulrich Obrist, el projecte en si es basa en la col·laboració i la multiautoria, cosa que evidencia les dificultats i contradiccions d'aquesta mena d'experiments participatius.

«Mantingues la temperatura d'una cambra a -18°C» (Iñaki Bonillas, *Cold Storage Room*, 2001).
«Simplement fes-ho: talla les teves Nike i converteix-les en Nike Air» (Erik van Lieshout, *Instrucció*, 2002).

Les tres obres anteriors provenen del projecte «Do It», iniciat pel comissari suís Hans Ulrich Obrist (nascut el 1968) a partir, segons ell mateix explica, d'una conversa amb els artistes Christian Boltanski i Bertrand Lavier.⁶ Després de constatar la importància de les instruccions en la seva pràctica artística i de l'art per instrucció durant i després de les avantguardes històriques, van decidir iniciar una exposició que consistís justament en un manual d'instruccions per produir obres d'art. El que el 1994 va començar com la invitació a un grup de dotze artistes perquè plantejessin per mitjà de textos o dibuixos una sèrie de passos que calia seguir, és avui un compendi de més de 170 propostes presentades en més de cinquanta llocs arreu del món. Però en cadascuna d'aquestes «itineràncies», l'exposició canvia: allò que el museu o centre d'art acaba exhibint no és més que les obres que el públic produeix a partir de les instruccions donades (figura 6).

Recurs en línia: *The Art Assignment*

The Art Assignment és una sèrie web de la comissària Sarah Urist Green i l'escriptor i *youtuber* John Green en què presenten i contextualitzen històricament una sèrie de tasques proposades per un artista perquè el públic les executi i comparteixi en línia: <http://www.theartassignment.com/>

«Troba alguna cosa completament vermella en el teu entorn, dins o fora de casa, i exhibeix-la tant de temps com vulguis. No li posis títol, però respon amb informació directa a qualsevol que comenti o es fixi en el que has exhibit. La teva exposició pot ser a internet o fora d'internet.»

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



Figura 6. «Do It», Art Gallery, Evergreen, Califòrnia (2018). Fotografia de Rachel Topham.

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

Hans Ulrich Obrist és segurament el comissari viu més influent del món de l'art i «Do It» recull moltes de les característiques del seu treball curatorial:

- «Do It» parteix d'una conversa, un dels recursos que més fa servir Obrist, tant en les innombrables entrevistes amb comissaris, músics, artistes i científics com en l'*Interview Marathon* (2006), per a la qual va entrevistar durant 24 hores importants figures de la cultura contemporània juntament amb l'arquitecte Rem Koolhaas.
- L'aliança amb Koolhaas ens porta a una altra de les característiques del treball d'Obrist i, per tant, de la pràctica curatorial contemporània: la col·laboració. Tant en «Do It» –projecte iniciat amb dos artistes– com en «Cities on the Move» (1997-1999) –una sèrie d'exposicions itinerants sobre les grans transformacions urbanes a Àsia juntament amb el comissari xinès Hou Hanru–, Obrist entén la seva professió com a inevitablement col·laborativa.
- «Do It» planteja un nou format expositiu. En comptes de presentar obres més o menys acabades, l'exposició és una mena de partitura que el públic participant ha d'interpretar. Aquesta renovació i innovació dels formats serà una constant en la carrera d'Obrist, incloent-hi el seu projecte amb Alighiero Boetti per als avions de la companyia Austrian Airlines (1991) o *The Agency of Unrealized Projects* (2012), dedicada a projectes artístics que no s'han fet mai.
- «Do It», com altres projectes d'Obrist, té la capacitat de canviar certes regles del joc, d'influir en la definició de què és una exposició o, fins i tot, un projecte artístic. En aquest cas planteja, tot i que de manera encara molt incipient, preguntes cada vegada més urgents sobre els públics i les seves capacitats per definir, intervenir o transformar l'esfera curatorial.

«Do It», un compendi d'instruccions d'artistes que han de seguir públics diversos és, tal com hem vist, un projecte curatorial nascut d'una conversa, basat en la col·laboració, que vol innovar el format expositiu i generar un seguit de canvis en el món de l'art. Malgrat els anys que té, «Do It» continua sent un projecte modest quant a inversió econòmica que facilita la seva reproductibilitat i fins la seva apropiació. A més, inicia un replantejament fonamental del valor d'una exposició no en funció del que s'hi exposa o presenta, sinó dels processos que s'hi generen.

6. Hans Ulrich OBRIST (ed.) (2004). *Do It* (pàg. 9). Nova York: i-flux i Frankfurt am Main: Revolver.

2. Historiar l'exposició

2.6. «Data Dynamics», Whitney Museum, Nova York i en línia, 2001. Comissària: Christiane Paul

Exposició d'art digital que forma part del projecte pioner d'un museu per exhibir col·leccions i creacions de *new media art*. Les seves versions en línia i en el mateix edifici del museu són exemple de diferents maneres d'aproximació al públic. Com la resta d'exemples que hem explicat, i des de les seves limitacions i potencialitats concretes, «Data Dynamics» vol ampliar les possibilitats del mitjà expositiu.

Recurs en línia: Artport

Artport, el portal del Whitney Museum dedicat a les arts digitals i web, està disponible a: <https://whitney.org/artport>. Però també es pot consultar la pàgina web original (dissenyada el 2001) a l'enllaç següent: <https://artport.whitney.org/gatepages/index.shtml>.

«Data Dynamics» va ser una exposició d'art digital organitzada per la comissària adjunta de *new media art* del Whitney Museum of American Art, Christiane Paul, el 2001. Per mitjà de cinc projectes d'art en xarxa, la mostra reunia altres models visuals mitjançant els quals es representava la contínua cascada de dades i informació que acumulem. Els projectes de Marek Walczak i Martin Wattenberg (figura 7), Mark Napier, Maciej Wisniewski, Beth Stryker i Sawad Brooks i Adrienne Wortzel plantejaven diferents solucions formals a la presentació de dades provinents d'anàlisis lingüístiques i semàntiques, el moviment de persones en els espais públics i el de la navegació dels usuaris per internet. Per exemple, *Apartment*, el programa dissenyat per Walczak i Wattenberg, permetia transformar els textos introduïts pel públic en una configuració arquitectònica a partir de l'anàlisi de les paraules triades. A la pàgina web del projecte s'hi podia accedir tant des dels ordinadors instal·lats en el museu, com des de qualsevol ordinador privat, per la qual cosa també es podien imprimir els edificis i ciutats que s'anaven creant des de qualsevol impressora, la que estava disponible a la sala d'exposició inclosa.



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

Font:

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

Christiane Paul és una de les comissàries pioneres de l'art digital, especialment coneguda pel seu paper en la introducció dels nous mitjans en les institucions museístiques dedicades a les arts visuals, com el Whitney Museum. Tal com ella mateixa explica sobre els projectes d'artistes interessats a treballar a partir de la tecnologia:



«En un inici, els seus esforços s'exhibien principalment en conferències, festivals i trobades específicament dedicades a la tecnologia i els mitjans electrònics, i se'ls considerava, amb sort, perifèrics en el món de l'art. Però cap a finals de segle, l'"art digital" s'havia convertit en una categoria reconeguda, i museus i galeries arreu del món començaven a colleccionar i organitzar exposicions importants d'art digital.»

Paul (2003, pàg. 7)

Per al Whitney, Paul va desenvolupar la pàgina web Artport mitjançant la qual, i ja des del 2001, es podia accedir als projectes digitals colleccionats pel museu, a diferents recursos sobre art digital i a les exposicions virtuals organitzades per la mateixa Paul, com ara «Data Dynamics».

Però, tal com veïem, «Data Dynamics» tenia una versió física a l'edifici del museu, a més de l'accés en línia. Als visitants del Whitney se'ls convidava no només a mirar el que hi estava disposat, sinó a fer-ho servir, a interactuar amb els equips i experimentar amb els projectes proposats. Val la pena destacar que la presència en la institució de pantalles, teclats, projectors, impressores, discos durs, etc., suposa un canvi important de paradigma per a museus que han de fer front a nous reptes d'instal·lació, de manteniment, d'ús d'energia, d'accés a xarxes, i de comunicació amb un públic potencialment interactiu. Per als defensors de l'especificitat del *new media art* i l'art a la web, també es tracta de desafiar un món de l'art amb uns mètodes de presentació, documentació, col·lecció i conservació que continuen centrats en l'objecte acabat producte d'un únic individu. Enfront d'això, les arts digitals són processos en què solen intervenir diferents professionals i els resultats no són estàtics, sinó que es poden adaptar i modificar, o tal com ho expressa Christiane Paul:



«El *new media art* sembla que demanda un "museu amb ubiqüitat" o un "museu sense parets", un espai paral·lel, distribuït, d'informació en directe, que estigui obert a la interferència artística [...] De moment aquest somni és tan sols una il·lusió, però no hi ha dubte que les institucions artístiques tradicionals s'han de transformar si es volen adequar al *new media art*.»

Paul (2008, pàg. 53)

Per finalitzar aquest recorregut historiogràfic, cal esmentar que el desig d'obertura de les institucions expositives plantejat des de les files del *new media art* és una constant en la història recent del comissariat d'art contemporani. Mitjançant cinc exemples, en aquest apartat hem vist com cada nova transformació curatorial justament pretenia obrir el dispositiu de l'exposició a d'altres protagonistes i maneres de fer. Com a resum:

- «When Attitudes Become Form» (1969) va transformar la sala d'exposicions en un taller d'artista; un espai on els creadors podien treballar *in situ*, adequant el format expositiu a les formes contemporànies de producció artística.
- «Magiciens de la Terre» (1989) va introduir al món de l'art nombrosos creadors procedents d'Àsia, Àfrica, Oceania i Amèrica del Sud mitjançant la seva inclusió en una gran exposició institucional i, en teoria, en les mateixes condicions que els artistes occidentals.
- L'11a. Biennal d'Istanbul (2009) constata la internalització del món de l'art tant pel que fa als artistes convidats com a les seves comissàries. Planteja noves tensions per resoldre entre el local i el global i reflexiona sobre el paper econòmic i polític d'aquests grans esdeveniments periòdics.
- «Do It» (1994-present) va suposar una profunda reconceptualització de l'exposició, que passava a ser un manual d'instruccions. Mitjançant paràmetres com ara la col·laboració, la reproductibilitat i la participació del públic, exemplifica la necessitat de reinventar el format expositiu.
- «Data Dynamics» (2001) posa en relleu la voluntat de certs museus d'obrir les seves institucions al *new media art*. La seva doble presentació virtual i en sala il·lustra la necessària però complicada adaptació del món de l'art a projectes digitals en canvi constant i que afavoreixen la interacció.

3. La qüestionada autoria del comissari

3.1. Introducció

La configuració recent del món de l'art en un sistema d'institucions interconnectades –una xarxa composta per universitats, galeries, museus, revistes, editorials, cases de subhasta, fires d'art, centres d'art, biennals, festivals, pàgines web, plataformes en línia– afavoreix la centralitat del comissariat. Es tracta d'un sistema en què es prioritzen qüestions com ara la connectivitat, la flexibilitat i la participació i en què els comissaris destaquen per la seva capacitat de respondre, adaptar-se i intervenir.

El comissari és, al cap i a la fi, una figura mòbil, transdisciplinària i amb vocació comunicativa que guanya importància en un escenari de canvis ràpids on es prioritzen els resultats més visibles.

No obstant això, aquesta figura professional no sempre ha gaudit d'aquest reconeixement ni poder. Malgrat que el rol de comissari, tal com vèiem a l'apartat 1, existeix i és reconegut com a tal des de la dècada dels seixanta, és a partir dels noranta, i lligat a la importància de les exposicions col·lectives com les grans biennals, quan es genera un nou escenari. Per al comissari i investigador Paul O'Neill (*), es tracta d'un procés que va des de la «desmitificació» a la «visibilitat» i la «supervisibilitat», és a dir, una evolució que passa per voler-ne saber més i exigir més transparència sobre les decisions que es prenen dins dels museus en una situació en què els comissaris van guanyant més i més protagonisme. En l'actualitat, i malgrat alguns moviments en sentit contrari (cap a l'horitzontalitat i els processos col·laboratius), hi ha una economia de la reputació al voltant dels comissaris que de vegades s'assembla a la de les celebritats.

En aquest apartat, assenyalarem les principals activitats professionals del comissari, tant les vinculades al desenvolupament de continguts com les lligades a la producció, coordinació i comunicació. Aquest marc ens servirà per endinsar-nos en el protagonisme d'aquesta figura i analitzar-ne el paper dins del món de l'art. Per a això, ens centrarem en la relació entre el comissari i el concepte d'*autor* per mitjà de l'evolució de la funció curatorial des de la dècada dels seixanta fins a l'actualitat. Mitjançant aquests diferents paradigmes en l'evolució del discurs curatorial entendrem millor la no sempre fàcil relació entre comissaris i artistes. Per acabar, dedicarem una atenció especial al fenomen de l'artista com a comissari i distingirem entre aquells creadors que decideixen autoorganitzar-se per mantenir el control sobre la presentació del seu treball i aquells que són convidats per les institucions per comissariar exposicions a partir dels seus fons o replantejar la col·locació de les col·leccions.

3. La qüestionada autoria del comissari

3.2. Funcions i responsabilitats del comissari

A la categoria professional del comissari se li atribueixen diverses habilitats i responsabilitats. Sense pretendre ser exhaustius, i amb independència que es tracti d'un comissari institucional o *freelance*, podem agrupar les seves tasques principals en les categories següents:

Vinculades als continguts:

- Investiga.
- Desenvolupa un concepte o narració.
- Convida artistes i fa encàrrecs d'obres.
- Defineix la instal·lació o muntatge.
- Escriu textos per al catàleg, els textos de sala o la nota de premsa.
- Selecciona obres o materials per a una col·lecció.
- Elabora un programa públic o educatiu.

Vinculades a la producció i la comunicació:

- Busca finançament.
- Confecciona un pressupost i controla les despeses.
- Coordina els diferents elements de l'activitat.
- Garanteix la bona conservació d'obres i objectes.
- Desenvolupa una estratègia de comunicació, incloent-hi els elements gràfics.
- Atén la premsa.
- Fa de relacions públiques.
- S'encarrega de la documentació de l'esdeveniment.

Atesa la impossibilitat que una única persona sigui capaç de dur a terme amb èxit tota aquesta disparitat d'activitats, possiblement la competència principal d'un comissari és la de col·laborar amb altres professionals en la realització de qualsevol projecte. A més, i vinculada a aquesta necessitat de treballar amb altres, el comissari és una figura de mediació (tornarem sobre aquesta idea a l'apartat 4). Com a tal, **el comissari té una responsabilitat múltiple**: davant la institució o entitat on es fa l'activitat, davant l'artista a qui convida a exposar o a contribuir, davant les entitats que financen l'esdeveniment, davant els prestadors de les obres, davant altres col·legues, davant el públic a qui es convida a contemplar o a participar i, també, en definitiva, davant els projectes mateixos, per als quals ha de buscar les millors condicions possibles de presentació.

De vegades, aquestes responsabilitats poden entrar en contradicció, ja que els desitjos, necessitats i expectatives d'uns i altres no sempre són compatibles. Quan passa això, el comissari s'ha de posicionar i defensar una postura enfront de la resta. Així va ser, per exemple, durant la 31ª. Biennal de São Paulo (2014), quan una sèrie d'artistes van protestar pel patrocini de l'Estat d'Israel i els comissaris van optar per demanar a l'organització que prescindís d'aquest suport econòmic. Un altre cas recent en què els comissaris també van decidir situar-se al costat de l'artista i en contra del criteri de la institució va ser el 2015, al MACBA, arran de l'intent de censurar l'escultura d'Inés Doujak, *No anem vestits per conquistar*, que incloïa un retrat del rei emèrit Joan Carles I. En aquest cas, els comissaris es van negar a retirar l'obra de l'exposició col·lectiva a què pertanyia i van denunciar públicament les pressions per censurar-la.

3. La qüestionada autoria del comissari

3.3. El comissari autor

Si bé en els dos exemples finals de l'apartat 3.2. el criteri de comissaris i artistes va coincidir, és ben coneguda la inevitable tensió que moltes vegades sorgeix entre els uns i els altres en el desenvolupament d'un projecte. Tot i que aquests conflictes poden ser de caràcter pràctic, moltes vegades el que subjau en la desconfiança dels creadors cap als comissaris és un temor a la instrumentalització, a perdre el control sobre el significat del que es presenta i la seva interpretació. Durant una conferència celebrada el 2010 i dedicada a analitzar la pràctica curatorial contemporània, l'artista i cofundador de la plataforma e-flux, Anton Vidokle, va sintetitzar amb les següents paraules aquest malestar general amb el protagonisme del comissari:

“«La necessitat d'anar “més enllà de la realització d'exposicions” no s'ha de convertir en una justificació perquè el treball dels curadors reemplaci el dels artistes, ni un reforç als reclams autorals que converteix els artistes i les obres d'art simplement en actors i accessoris per il·lustrar conceptes curatorials.»

Vidokle (2012)

A més de la inevitable hostilitat que l'arribada d'un nou agent suposa en qualsevol sistema, a quin «reclam autoral» es refereix exactament Vidokle i per què «l'anar més enllà de la realització d'exposicions» suposa una amenaça per a l'autoria dels artistes?

Recurs en línia: e-flux

e-flux és una important plataforma de distribució de notes de premsa sobre esdeveniments internacionals d'art contemporani. També publiquen una revista digital gratuïta i produeixen activitats, principalment a la seva seu novaïorquesa: <http://www.e-flux.com/>.

Per respondre aquestes preguntes, podem començar per referir-nos al text de 1989 dels sociòlegs francesos Nathalie Heinrich i Michael Pollack, «From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a Singular Position», que ja planteja un canvi important en la relació entre els comissaris i el concepte d'autor. Segons expliquen en aquest text, fins a la dècada dels noranta, el treball dels comissaris o conservadors dins dels museus s'havia caracteritzat per la «despersonalització», és a dir, per l'absència d'un reconeixement de les opinions i els gustos personals d'aquests professionals i a favor del coneixement certificat i els valors col·lectius. Però amb la importància de les exposicions temporals en detriment de les altres activitats associades tradicionalment al conservador (salvaguardar, investigar i col·leccionar), s'obria un espai per a la posició autoral dels comissaris. Tal com apuntaven, «l'exposició ofereix una àrea d'autonomia, un marge de maniobra personal enfront dels altres aspectes de la professió».⁷

De manera significativa, Heinrich i Pollack van triar la idea d'*auteur*, provinent de la teoria cinematogràfica, en comptes d'altres concepcions de l'autoria en teoria de l'art, per descriure la nova funció creativa del comissari d'exposicions. La teoria d'autor en el món cinematogràfic va ser desenvolupada inicialment pel crític i director François Truffaut i altres cineastes vinculats a la revista *Cahiers du Cinema* i al moviment de la *nouvelle vague* a França durant les dècades dels cinquanta i els seixanta. Pretenia, d'una banda, reclamar per al director de cinema les mateixes qualitats creatives associades al guionista i, d'altra banda, garantir-li més independència enfront de la figura del productor tal com existia en el Hollywood de l'època. L'important aquí és la utilització d'aquest terme en relació amb el comissari, ja que ens permet no només transformar l'activitat de comissariar una labor «despersonalitzada» a una en què es valoren les opinions i sensibilitats individuals, sinó, amés a més, reconèixer que tot comissari treballa dins d'unes estructures institucionals. En comparar el comissari amb el director de cinema, s'emfatitza que el comissari, com el director, no treballa en el buit, sinó que les qüestions estructurals com ara els pressupostos, els plans de treball, les expectatives del públic i les necessitats de la institució, a més de l'existència d'altres autories, determinen la seva agència.

No obstant això, i malgrat aquesta accepció de la funció curatorial com a dependent de condicionants i negociacions, durant la dècada dels noranta, i atès l'especial protagonisme de les exposicions col·lectives (*group shows*), la concepció del comissari es va anar reconfigurant cap a la d'un comissari autor. El que es podria entendre com un procés legítim de reivindicació d'una veu creativa pròpia per part dels comissaris –a més del reconeixement que no implica, de fet, la «despersonalització», ja que fins i tot la neutralitat és en si mateixa una posició– va evolucionar cap a una altra direcció. Per *comissari autor* ens referim justament a la definició de l'autor com a origen, com el que propicia i desenvolupa un projecte. Les exposicions col·lectives, organitzades a partir de la «idea original» d'un comissari en comptes del treball de cada artista, són especialment propenses a aquesta lectura.

Així mateix, el gran nombre i visibilitat durant els anys noranta dels comissaris independents sense aparents lligams institucionals també va afavorir la impressió que l'autoria curatorial existia *a priori*. Justament aquesta sensació que els criteris i idees dels

comissaris tenen prioritat sobre la resta d'elements és la que denuncia Vidokle quan parla de l'ús i abús dels artistes i les obres com si fossin «actors i accessoris per il·lustrar conceptes curatorials» (per a ell, la metàfora cinematogràfica té connotacions negatives). Per això, el debat sobre l'autoria dels comissaris no és només una qüestió de privilegis laborals (tot i que qui cobra més també és un assumpte important), sinó que és sobretot un debat que concerneix, en paraules de la teòrica Beatrice von Bismarck, la «naturalesa i eficàcia de la participació dels diferents agents en els processos de construcció dels significats».⁸

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

8. Beatrice VON BISMARCK (2011). «Curatorial Criticality –on the Role of Freelance Curators in the Field of Contemporary Art», *oncurating.org* (núm. 9, setembre, pàg. 19) [en línia]. [Data de consulta: 26 de juliol de 2016]. [http://www.oncurating.org/files/oc/dateverwaltung/old Issues/ONCURATING_Issue9.pdf](http://www.oncurating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue9.pdf).

3. La qüestionada autoria del comissari

3.4. Més enllà de l'exposició

Però si tornem al comentari amb què obriem la secció anterior, el que el 2010 Anton Vidokle caracteritza com una amenaça per a l'autoria dels artistes no és la centralitat de les exposicions col·lectives, sinó la necessitat dels comissaris d'anar «més enllà de la realització d'exposicions». A què es refereix amb aquesta expressió?

Allò curatorial

En la seva versió més teòrica, allò curatorial és un discurs que mira d'establir una diferència entre el comissariat (*curating*) com un conjunt de pràctiques professionals i allò curatorial (*the curatorial*) com un esdeveniment que comporta la generació de nous sabers. Vegeu l'apartat 4.

Es podria dir que des dels anys 2000, i com una reacció enfront de les limitacions del format expositiu, però també enfront de la transformació del conservador de museu en el comissari autor, una sèrie de professionals del mitjà van decidir repensar i expandir què s'entenia per *comissariat*. Per a figures com Hans Ulrich Obrist, Charles Esche o Francesco Bonami, aquesta expansió suposava acceptar una àmplia varietat de maneres de presentar art o, tal com diria la comissària Maria Lind, «of making art happen and go public». ⁹ Aquesta reinterpretació és, tal com veurem amb més detall a l'apartat 4, una de les maneres d'entendre la curadoria. Però, de moment, detinguem-nos en com el desenvolupament del comissariat més enllà de l'àmbit expositiu tradicional afecta la relació entre el comissari i el concepte d'*autor*. Paul O'Neill defineix aquesta transformació en l'activitat del comissari i les seves conseqüències autorals com a:

«[...] anar més enllà dels paràmetres de l'exposició com una narració única i mobilitzar una recerca pública més enllà de la posició individual del comissari».

O'Neill (2012, pàg. 81)

Curiosament, aquesta necessitat d'anar més enllà de la realització d'exposicions que O'Neill associava a una postura menys individual o autoritària per part del comissari és el contrari del que creia Anton Vidokle. D'una banda, és veritat que els comissaris, treballant amb formats innovadors durant els 2000 estaven interessats a complicar el reclam autoral dels comissaris d'exposicions col·lectives. Per exemple, Francesco Bonami, director de la Biennal de Venècia el 2003, va concebre l'esdeveniment com un cúmul d'exposicions comissariades per artistes, altres comissaris i col·lectius; o els projectes de Hans Ulrich Obrist, descrits a l'apartat 2, tenen la col·laboració com una de les principals característiques. No obstant això, és aquesta generació a qui avui dia identifiquem més evidentment amb la idea de *comissaris estrella* i amb l'originalitat creativa dels seus projectes. Al cap i a la fi, quan els comissaris «només» feien exposicions, el territori professional estava ben definit, però quan s'hi inclouen altres activitats, com ara l'organització de conferències, trobades, visionats o esdeveniments de molt diversa naturalesa, **la funció dels comissaris es pot tornar indistingible de la dels artistes**.

Però tornant a la relació que O'Neill estableix entre qüestionar l'exposició com a narració única i el comissari com a posició individual, és important assenyalar que l'intent d'anar més enllà de les exposicions també comporta un desig per democratitzar l'accés a la funció curatorial. Maria Lind (*), per exemple, entén que l'expansió d'allò curatorial més enllà del camp de les exposicions professionalment organitzades significa una posició que pot ser utilitzada o desenvolupada per persones amb una àmplia varietat de capacitats dins de l'ecosistema de l'art. Per a Charles Esche, «comissariat com a acte s'ha de tornar menys visible i el curatorial com a sistema de coneixement col·lectiu ha de prendre protagonisme». ¹⁰ Sota la influència d'allò curatorial, per tant, l'àmbit del comissari es mou cap a postures més horitzontals i no jerarquitzades en què, de vegades, ni tan sols calen els comissaris perquè hi hagi projectes curatorials.

Malgrat la curta vida de la professió de comissari, la relació entre aquesta figura i el concepte d'*autor* és complicada. A manera de resum, i encara que no es tracti de fer definicions extensives a totes les geografies ni a tots els moments, cal explicitar una sèrie de girs en la interpretació de la labor curatorial:

- El conservador de museu s'entén com una professió que advoca pel coneixement certificat i s'allunya dels gustos personals.
- El comissari d'exposicions col·lectives passa a considerar-se l'autor principal del projecte.

- L'expansió d'allò curatorial i el qüestionament de l'exposició com a únic àmbit del comissariat ve acompanyada per un replantejament del rol del comissari.
- Com a conseqüència del punt anterior, tenim comissaris estrella coneguts per l'originalitat dels seus projectes, alhora que un moviment democratizador que pretén obrir la funció curatorial a nombrosos agents.

En els últims deu anys, i tenint en compte l'increment en el nombre de persones que volen accedir a la professió, aquesta relació està tornant a canviar. D'una banda, els nombrosos cursos i màsters dirigits a formar comissaris estan estandarditzant i professionalitzant aquest rol. De l'altra, el nombre de títols i persones que han estudiat per exercir de comissari fa que el mercat laboral sigui més competitiu. La configuració del món de l'art en un sistema d'institucions interconnectades significa que aquells que volen desenvolupar la seva carrera com a comissaris han de posicionar el seu nom adequadament dins d'aquesta estructura (el comissari necessita «marques identificatives», segons Bishop.¹¹ Aquest posicionament suposa, arran de la importància d'allò curatorial, qüestionar el seu propi paper com a comissaris i assumir les conseqüències pràctiques i econòmiques d'aquest qüestionament.

9. Maria LIND i Jens HOFFMANN (2011). «To Show or not to Show», *Mousse Magazine* (31 de novembre) [en línia]. [Data de consulta: 28 de juliol de 2016]. <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=759>.

10. Charles ESCHE (2013). «Coda: The Curatorial», *The Curatorial. A Philosophy of Curating* (pàg. 244), Jean-Paul Martinon (ed.), Londres, Bloomsbury Academic.

11. Claire BISHOP (2011). «Què és un Curador? L'ascens (i caiguda?) del curador *auteur*». *Criteris* (7, 1 maig, pàg. 12) [en línia]. [Data de consulta: 15 de febrer de 2020]. <https://lenguajesartisticos1.files.wordpress.com/2014/03/claire-bishop-que-es-un-curador.pdf>.

3. La qüestionada autoria del comissari

3.5. L'artista com a comissari

Tal com hem vist al llarg de les pàgines anteriors, l'interès en la disciplina del comissariat ha vingut acompanyat per una gran atenció cap a la figura del comissari tant en l'aspecte històric com conceptual. Enfront d'aquest protagonisme, la labor específica dels artistes com a comissaris encara està poc estudiada, si bé diversos monogràfics recents miren de recuperar i analitzar aquesta altra cara de la història de les exposicions. Una història en què, tal com explica la comissària i investigadora Elena Filipovic en relació amb els salons alternatius organitzats per Gustave Courbet o els impressionistes durant la segona meitat del segle XIX, els artistes ja havien exercit de comissaris abans de la invenció del terme:

“ «En una època molt anterior a l'arribada de l'espècie totalment professionalitzada coneguda com a “comissaris”, l'artista ja s'encarregava, ell mateix, de triar la localització, organitzar l'escenografia i fer la selecció de les peces que s'havien d'incloure, i fins i tot de definir una estratègia financera – tot per poder estipular millor les condicions de recepció de la seva obra.»

Filipovic (2017, pàg. 7)

Dins de l'activitat de l'artista com a comissari, hi podem distingir dos grans tipus de projectes en contextos i amb objectius ben diferenciats:

- Artistes que decideixen autoorganitzar-se per exposar la seva pròpia obra o la dels seus companys generacionals o la d'altres creadors afins (el cas de Courbet i els impressionistes).
- Artistes que són convidats a organitzar exposicions dins d'institucions principalment museístiques i fent servir les col·leccions com a punt de partida.

Vegem tots dos casos amb més detall. La necessitat d'exercir un cert control sobre l'aparell de presentació i una voluntat per oposar-se o qüestionar el sistema de l'art formen part de les intencions dels artistes comissaris que decideixen autoorganitzar-se. Aquests artistes solen treballar en comunitat amb altres creadors i exposar en llocs específics que es poden definir com a espais independents o *artist-run spaces*. En general, els artistes que fan de comissaris de les seves pròpies obres o dels treballs d'altres artistes propers ho fan al marge del mercat, o fins i tot com a demostració pràctica que la creació ha de seguir criteris no comercials. En altres ocasions, no obstant això, pot ser una estratègia per aconseguir visibilitat i endinsar-se en un món de l'art que sembla inaccessible.

Un exemple d'aquesta segona actitud que podríem definir com a *emprenedora* el trobem en les exposicions que, cap al final de la dècada dels vuitanta («Freeze», 1988) a Londres, van començar a organitzar els artistes després coneguts com a Young British Artists (Damien Hirst, Tracey Emin, Sarah Lucas) (figura 8). Aquests artistes estaven vinculats entre si per edat i perquè havien estudiat a la mateixa universitat, Goldsmiths College. També compartien la necessitat de decidir com es presentava la seva obra i com es comercialitzava, cosa que els va acabar reportant un gran èxit dins del sistema de l'art. Mentrestant, en el Madrid de la mateixa dècada, l'escena artística estava composta no només per galeries i museus, sinó també per un bon nombre d'espais independents i col·lectius d'artistes que entenien la seva pràctica creativa i curatorial des de la resistència als processos d'institucionalització de la cultura. Mitjançant iniciatives i espais autogestionats, com ara Estrujenbank, Cruce, Garage Pemasa o El Ojo Atómico, van dur a terme projectes de tota mena en què l'aspecte lúdic convivía amb el reivindicatiu.



Figura 8. Preparant l'exposició «Freeze», Londres (1988).

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

Tal com dèiem, l'altre camí pel qual els artistes exerceixen de comissaris és mitjançant les invitacions institucionals. En general, en aquests casos es pretén que l'artista proposi una intervenció a partir dels fons del mateix museu; una exposició o reorganització de la col·lecció que d'una altra manera no seria possible. Enfront dels estrictes criteris històrics o disciplinaris dels departaments museístics, **l'artista es presenta com a capaç d'oferir lectures originals o fins i tot transgressores**. Segons Celina Jeffery, editora d'un altre monogràfic recent sobre els artistes comissaris, són diverses les idees o creences que coexisteixen sota aquests encàrrecs:

«Primer hi ha la idea que els artistes poden adoptar la postura de “no-especialistes” amb l'habilitat de revisar i donar vida a la història de l'art d'una manera única; segon, que les decisions subjectives en la selecció i presentació de les obres basades en formes i processos inherents a la pròpia pràctica de l'artista són vàlides i resulten en formats potencialment subversius de presentació; finalment, que la recuperació i “excavació” de creadors oblidats del passat (principalment dones) de la col·lecció pot afectar profundament la nostra concepció de la història del modernisme.»

Jeffery (2015, pàg. 9)

Jeffery es referia específicament en aquest text a un dels exemples més primerencs d'aquestes invitacions: la sèrie *Artist's Choice*, iniciada pel comissari Kirk Varnedoe en el MoMA de Nova York al final de la dècada dels vuitanta i a la qual han contribuït artistes com ara Chuck Close, Elizabeth Murray, Vik Muniz o Trisha Donnelly.

Un altre cas paradigmàtic, però en aquesta ocasió menys còmplice i més proper a la crítica institucional, va ser a càrrec de l'artista afroamericà Fred Wilson en una institució no només dedicada a l'art, com és la Maryland Historical Society de Baltimore. «Mining the Museum» (1992-1993) va suposar una rehol·locació molt àmplia dels fons d'aquesta societat dedicada a la història local de la ciutat (figura 9). Amb l'objectiu de refer el relat oficial de la institució i qüestionar la seva suposada neutralitat, Wilson va utilitzar la invitació per plantejar el paper històric de l'esclavitud a Maryland. Per a això, va portar peces mai exposades del magatzem, va donar protagonisme a les figures negres que apareixien en escultures o pintures i va fer servir estratègies pròpies del treball curatorial per destacar l'absència dels cossos negres en el relat museístic.



Figura 9. Fred Wilson, *Mining the Museum*, Maryland Historical Society, Baltimore (1992-1993).

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

A més dels artistes que autogestionen la presentació i fins la comercialització de la seva obra i els que treballen per encàrrec en les institucions (ja sigui aportant la seva especial sensibilitat artística com una revisió crítica), per acabar, caldria esmentar un tercer grup d'artistes comissaris encara poc estudiat. Es tracta de creadors per als quals l'exposició és en si el seu mitjà artístic. Partint del referent de Marcel Broodthaers i el seu «Musée d'Art Moderne, Département des Aigles», podríem parlar d'artistes actuals com ara el francès Philippe Parreno, el tailandès Rirkrit Tiravanija o el libanès Walid Raad, l'obra artística del qual no es pot separar del format expositiu mitjançant el qual es presenta. En aquests casos, la labor artística i la curatorial es tornen pràcticament indistingibles.

«Musée d'Art Moderne, Département des Aigles»

L'artista belga Marcel Broodthaers (1924-1976) va presentar per primera vegada, el 1971, a la Düsseldorf Kunsthalle, una sèrie d'objectes provinents de museus d'història natural, botigues d'antiguitats i llibreries de segona mà en vitrines, amb etiquetes identificatives i sota el títol de «Musée d'Art Moderne, Département des Aigles», amb les seccions del segle XIX, de cinema, financera, etc. Broodthaers havia emprat una sèrie d'estratègies curatorials per construir un museu fictici on res era en si una peça artística, excepte el conjunt de la instal·lació. Un altre artista que fa servir el format de l'exposició com a part intrínseca de la seva obra és Giuseppe Campuzano i el seu «Museo Travesti del Perú» (vegeu l'última secció de l'apartat 4).

4. D'allò «curatorial» al gir descolonial

4.1. Introducció

La professió de comissari ha viscut una sèrie de canvis des de la dècada dels seixanta. Des de la invisibilitat dins de les institucions, passant per un progressiu protagonisme mitjançant les exposicions col·lectives i l'aparició de professionals independents, fins a la seva centralitat i reconeixement a partir del 1990 en el context de les grans biennals internacionals. En paral·lel a aquesta evolució, diferents comissaris, investigadors i acadèmics han sentit la necessitat d'articular més críticament en què consisteix la funció curatorial i què la distingeix d'una mera categoria laboral. Enfront del prototip del comissari com un realitzador d'exposicions, i del comissariat com un conjunt de pràctiques professionals, es desenvolupen dues grans alternatives:

- Una de més teòrica, que defensa el «curatorial» com un esdeveniment que comporta la generació de nous sabers.
- Una de més social, que aposta per la funció mediadora del comissariat (dedicarem l'apartat 5 a aquesta interpretació i les nombroses conseqüències que comporta).

No obstant això, la rearticulació del comissariat més enllà de les exposicions i la consegüent expansió com a categoria per referir-se a pràctiques cada vegada més variades, no deixa de tenir els seus detractors. En una il·lustrativa conversa entre els comissaris Jens Hoffmann i Maria Lind el 2011, es distingeixen dues postures ben diferenciades:

“ «Jens Hoffman: Per a mi, comissariar és formular una teoria o argument a partir de com es fa una selecció d'obres d'art o objectes amb la finalitat de crear una exposició en què aquestes obres i objectes es presenten al públic [...] No crec que l'exposició com a format de presentació de l'art hagi estat prou explorat, i per descomptat no està esgotat.

Maria Lind: “Comissariar” és *business as usual* en la mesura en què implica organitzar una exposició, un encàrrec, programar un cicle de projeccions, etcètera. El “curatorial” va més lluny, implica una metodologia que pren l'art com el seu punt de partida per després situar-lo en relació amb contextos, temps i preguntes específiques amb l'objectiu de desafiar l'*statu quo*.»

Lind i Hoffman (2011)

Donada la seva inherent flexibilitat, el «curatorial» sembla donar suport a l'aplicació del terme a qualsevol activitat que comporti una selecció. A això es refereix Hoffman amb el terme *paracuratorial*: «xerrades, projeccions, exposicions sense art, treball amb artistes en projectes que mai produiran res que es pugui exhibir». ¹² Però per a les defensores d'aquesta problematització de la funció del comissari no es tracta simplement d'una expansió dels formats de presentació, sinó d'una necessitat de buscar altres maneres d'introduir l'art en l'àmbit públic. Així ho expressa Lind, per a qui «la innovació requereix d'alguna mena d'urgència per evitar convertir-se simplement en una qüestió formal». ¹³ En altres paraules, no es tracta d'expandir la noció del comissariat simplement per variar, sinó que aquestes altres maneres són enteses com a respostes necessàries a canvis crítics en la producció artística i més enllà. Maneres que, en moltes ocasions, es poden basar o incloure el format expositiu.

A les pàgines següents coneixerem amb més detall en què consisteix aquesta rearticulació del comissariat en el «curatorial» i en veurem la vinculació amb diferents urgències crítiques. Com a part d'aquest canvi de paradigma, ens fixarem en com des de la pràctica curatorial s'intenta participar en els debats del present mitjançant estratègies pròpies. També coneixerem amb més detall exemples de projectes o plataformes curatorials que, per mitjà de l'exposició o plantejant altres formats, entenen la seva pràctica com a formes de recerca i intervenció en les problemàtiques actuals. Finalment, prestarem especial atenció a com els discursos descolonials estan afectant el comissariat, així com exemples de projectes sorgits en contextos del Sud Global.

12. Maria LIND i Jens HOFFMANN (2011). «To Show or not to Show», *Mousse Magazine* (31 de novembre) [en línia]. [Data de consulta: 28 de juliol de 2016]. <http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=759>.

13. *Ibid.*

4. Del «curatorial» al gir descolonial

4.2. Teoria curatorial

Per al filòsof i comissari Jean-Paul Martinon, el «curatorial» és un «esdeveniment del coneixement» en si mateix,¹⁴ una manera de crear relacions i establir altres perspectives sobre l'art i el món. En comptes d'un mètode professional mitjançant el qual produir de la forma més eficient possible una activitat cultural, el comissariat és, sota aquesta concepció, un procés en què intervenen nombrosos factors i agents. Des d'aquesta perspectiva, l'exposició deixa de ser el producte final d'un projecte curatorial per passar a ser un dels possibles moments de trobada amb els nombrosos debats i relacions establerts durant el procés de construcció.

Doctorat en Curatorial/Knowledge, Goldsmiths University

La relació entre el «curatorial» i el coneixement és el principal focus del programa de doctorat que ofereix Goldsmiths University (Londres) i que va ser fundat per Jean-Paul Martinon i Irit Rotgoff. Està dirigit a comissaris en exercici que vulguin reflexionar sobre la seva pròpia pràctica.

La interpretació d'allò curatorial com un procés mitjançant el qual **s'estableixen relacions i significats sobre l'art i el món** comporta un rellevant canvi de paradigma a partir de finals dels noranta. D'una banda, l'exposició ja no és necessàriament l'únic resultat d'un procés curatorial; de l'altra, el comissari perd protagonisme enfront d'un sistema que afavoreix la producció col·lectiva de coneixement. A més, en la mesura en què aquests posicionaments teòrics van influïnt en la reorientació de les pràctiques de comissaris i institucions al llarg dels 2000, s'estableixen formes de treball cada vegada més obertes i discursives que fan evolucionar la disciplina. El gir té, per tant, una dimensió conceptual i una altra de pràctica que es van afectant mútuament. I malgrat que l'exposició sembla perdre centralitat, no oblidem que el «curatorial» també serveix per revitalitzar el format expositiu més enllà de la seva simple comprensió com un dispositiu de presentació unidireccional.

Tal com veïem, una de les justificacions per a aquests canvis en l'àmbit curatorial té a veure amb la identificació de temes i qüestions urgents als quals es vol donar resposta. Però sota la lògica del «curatorial», la funció principal del comissari no és comentar, analitzar o avaluar diferents aspectes de la realitat per molt importants que siguin, sinó més aviat buscar maneres per intervenir sobre aquestes problemàtiques. Les comissàries Nora Sternfeld i Luisa Ziaja descriuen aquesta manera de comissariar com a «post-representacional» i defensen la transformació de les exposicions en «espais on “passen” coses, en comptes d'espais on “es mostren” coses».¹⁵ Així, en comptes de produir exposicions sobre qualsevol tema d'actualitat, es tracta de buscar alternatives a aquesta lògica de la representació. En comptes de portar a un espai objectes valuosos o il·lustratius com a única manera de presentació, la idea és que els llocs on es produeix el «curatorial» permetin altres trobades i discursos, de manera que, tal com expliquen Sternfeld i Ziaja, «el no-planejat sigui més important que, justament, els plànols de muntatge».¹⁶

L'èmfasi en el relacional i l'inesperat com a part del procés curatorial permet convertir els projectes, incloent-hi les exposicions, en propostes especulatives, en alternatives a l'anàlisi i la crítica com a úniques maneres d'acostament al coneixement. Per Irit Rogoff, una de les principals defensores del «curatorial», caldria pensar en aquestes iniciatives en termes de «potencialitat i possibilitat».¹⁷ Segons Rogoff, de fet, la pràctica curatorial ha anat evolucionant «des del criticisme a la crítica i a la criticitat» (*from criticism to critique to criticality*).¹⁸ Tal com explica, si l'objectiu del criticisme és establir un judici de valor, i la crítica examina els prejudicis que sustenten les lògiques establertes, el criticisme, sense perdre de vista els avanços realitzats gràcies a la crítica, es caracteritza per operar des d'una posició d'incertesa. En comptes de produir anàlisis crítiques, es pretén cohabitar l'esfera cultural des de la temporalitat, el risc i fins i tot la falta. En el sentit proposat per Rogoff, per tant, els projectes curatorials produiran criticitat quan se situïn al costat de les circumstàncies que miren d'afectar, en comptes de per damunt o en paral·lel. I justament per aconseguir aquesta posició es requereixen formats nous i innovadors de presentació pública de l'art.

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

15. Nora STERNFELD i Luisa ZIAJA (2012). «What Comes After the Show? On Post-Representational Curating», *oncurating.org* (núm. 14, pàg. 22) [en línia]. [Data de consulta: 7 de març de 2020]. http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/old/Issues/ONCURATING_Issue14.pdf.

16. *Ibid.*

17. Irit ROGOFF (2004). «What is a Theorist?», *The State of Art Criticism* (pàg. 97), James Elkins i Michael Newman (ed.), Abingdon, Oxon i Nova York, Routledge.

18. *Ibid.*

4. Del «curatorial» al gir descolonial

4.3. Estratègies

Actualment, i en part gràcies a l'èxit d'aquestes noves concepcions teòriques, la pràctica curatorial es concep com una àmplia categoria que inclou formes especulatives i models generatius fins ara associats més aviat amb la pràctica artística. Termes com ara *esdeveniment del coneixement* (Martinon), *post-representacional* (Sternfeld i Ziaja) o *criticalitat* (Rogoff) intenten redefinir l'àmbit curatorial i posar en valor la seva capacitat per enfrontar-se amb metodologies pròpies dels problemes d'un present ple de complexitats.

Tres estratègies pròpiament curatorials per abordar les problemàtiques del present i alinear els interessos del pensament curatorial amb la societat inclourien:

1. L'exposició com a recerca
2. La reorganització de l'arxiu
3. L'aliança amb altres disciplines i sabers

1. L'exposició com a recerca

Malgrat que moltes exposicions estan associades a una recerca acadèmica prèvia (per exemple, sobre la producció d'un artista, sobre una regió, una disciplina o un període), també és possible pensar en l'exposició com a mitjà pel qual fer exploracions de tota mena. L'exposició deixa de ser únicament un lloc on presentar els resultats d'un estudi previ i passa a ser un espai d'indagació, articulació i activació des d'on qüestionar la relació del format expositiu amb el coneixement i l'autoritat. En comptes de proposar i provar una tesi, l'exposició, en les seves moltes concepcions, també serveix per generar altres possibilitats. En paraules del comissari i historiador Simon Sheikh:

«Mentre les tesis es poden provar o refutar, la proposta avança les seves afirmacions al llarg d'una lògica diferent, és a dir, postulant les seves idees com a afirmacions que, si se seguíssin, farien possibles certes coses, no només lògicament i filosòficament, sinó també, en el nostre cas, estèticament i políticament. D'aquesta manera, invocar la proposició permet l'especulació, el curatorial com a imaginari polític.»

Sheikh (2015, pàg. 40)

Whitney Museum Biennial, 1993

Comissariada per Elisabeth Sussman amb Thelma Golden, John G. Handhardt i Lisa Phillips, va suposar un exemple primerenc d'exposició entesa com a recerca que incloïa treballs sobre les polítiques identitàries als EUA, posant de manifest qüestions migratòries sobre la diàspora, el gènere o la raça. Va ser criticada perquè donava més importància a plantejaments teòrics i missatges socials que a allò material o estètic.

Practice-based research degrees

Els estudis universitaris coneguts al món anglosaxó com a *practice-based research degrees* ('cursos de recerca a partir de la pràctica') defensen la capacitat de l'experimentació artística i curatorial per generar un saber homologable a d'altres disciplines acadèmiques.

2. La reorganització de l'arxiu

Atesa aquesta capacitat generadora d'altres possibilitats i realitats, el comissariat es passa a entendre com un projecte polític associat a causes i compromisos explícits. Aquests compromisos es fan visibles no només en les exposicions, sinó també en la manera de col·leccionar o reexaminar els fons pertanyents a tota mena d'organitzacions curatorials, des de museus fins a

plataformes en línia. La reorganització de l'arxiu es refereix, doncs, a una àmplia estratègia de revisió de les narracions històriques i els seus protagonistes canònics en el conjunt d'activitats pròpies del comissariat: des de l'adquisició de materials realitzats per col·lectius sub-representats fins a l'organització de tota mena de projectes que donin visibilitat i veu a grups i problemàtiques ocultes o excloses. Tal com expliquen les comissàries Sternfeld i Ziaja:

«Així, els artistes, activistes i comissaris no només han desafiat el concepte de l'arxiu, sinó que han empleat activament els seus mètodes de manera performativa per establir pràctiques de contra-historització. [...] Aquí, l'arxiu s'entén com un discurs que intervé en el cànon hegemònic del coneixement.»

Sternfeld i Ziaja (2012, pàg. 14-23)

3. L'aliança amb altres disciplines i sabers

Queer

Terme que es fa servir per qüestionar els sistemes i relacions normatives –especialment les heteronormatives– que operen en la societat. Per a la teoria *queer*, el gènere i l'orientació sexual són construccions relacionals subjectes a variacions històriques i culturals.

És significatiu que per a Sternfeld i Ziaja la reconceptualització de l'arxiu sigui un projecte en què col·laboren comissaris, artistes i activistes. Sens dubte, la curadoria crítica i l'engegada d'estratègies tan ambiciosos requereixen l'aliança del comissariat amb altres formes de pensar i altres agents. La influència dels discursos i pràctiques artístiques és fonamental en aquest sentit, però també les possibilitats de replantejar el comissariat a partir de propostes feministes, *queer*, ecològiques o descoloniales (sobre aquest últim cas, hi tornarem amb més detall al final d'aquest apartat). Aquestes influències i aliances es poden articular en l'àmbit metodològic o temàtic i en escales molt variades. Per exemple, per als investigadors i comissaris Jonathan Katz i Anne Söll:

«[...] el comissariat *queer* comença amb coses tan simples com el reetiquetatge d'objectes o el canvi d'una base de dades, però es pot convertir en idees curatorials noves, recerca innovadora i programació i esdeveniments culturals sense precedents».

Katz i Söll (2017)

4. Del «curatorial» al gir descolonial

4.4. Projectes de recerca curatorial

Vegem a continuació una sèrie d'exemples de projectes curatorials que es defineixen pel seu caràcter independent i que estan vinculats a la investigació i a la recerca d'altres maneres per portar l'art a l'àmbit públic. No es tracta tant de grans organitzacions com d'associacions, iniciatives col·lectives o plataformes que funcionen amb més o menys vinculació institucional i que adopten algunes de les estratègies curatoriales comentades anteriorment.

- **Triple Candie**

Agència curatorial fundada el 2001 pels comissaris Peter Nesbett i Shelly Bancroft com a plataforma per investigar les possibilitats del format expositiu com a pràctica crítica. Des del seu espai al barri novaiorquès de Harlem o de manera itinerant, han organitzat nombroses exposicions d'art en què no s'inclouen obres originals i mitjançant les quals es qüestionen els límits de l'acceptable en l'àmbit curatorial. Així, per exemple, van dedicar una exposició individual a l'artista David Hammons en què només van exhibir fotocòpies de fotografies de les seves obres («David Hammons: The Unauthorized Retrospective», 2006) (figura 10); una retrospectiva de Cady Noland per a la qual van replicar tretze de les seves escultures a partir d'informació que van aconseguir en línia sobre les obres originals («Cady Noland Approximately: Sculptures & Editions, 1984-1999», 2006); o una exposició «pòstuma» dedicada a Maurizio Cattelan amb pseudoinformació sobre l'artista, recreacions i obres falses que s'assemblaven només relativament a les originals («Maurizio Cattelan Is Dead: Life and Work, 1960-2009», 2009).



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

Font: <http://www.triplecandie.org/tripleCandieArxivi2006Hammons.html>.

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

Organització amb seu a Amsterdam que, des d'un enfocament feminista, es dedica a la recerca, producció i exhibició de treballs en format performatiu. Dirigida per un equip de professionals provinents tant del món de l'art com del teatre i sense seu fixa, *If I Can't Dance* busca formes per encarregar *performances* a partir del temporal i contingent. El seu programa s'organitza seguint edicions temàtiques que es van sobreposant i influïnt mútuament i que inclouen una exploració sobre la teatralitat i les històries de la *performance*, el llegat i potencialitat del feminisme, l'afecte o les estratègies d'apropiació pròpies de les dècades dels anys setanta i vuitanta. Com que és una plataforma de format obert, permet fer encàrrecs duradors que s'exposen i es debaten tant en contextos de festivals de teatre com d'institucions dedicades a les arts visuals.

- **Raw Material Company**

Centre per a l'art contemporani, l'educació i la societat situat a Dakar, el Senegal, fundat el 2008. A la seva seu s'hi ofereixen xerrades, conferències i trobades sobre nombrosos temes relatius a l'urbanisme, la literatura, la política, el cinema i la diàspora. Dins del projecte s'hi inclou la construcció d'una biblioteca i un arxiu sobre les pràctiques artístiques contemporànies a l'Àfrica. *Raw Material Company* també inclou un espai d'exposició i un altre de residència per a artistes, comissaris i investigadors dedicats a la fotografia, el vídeo i l'espai públic. Iniciat sota el lideratge de la comissària Koyo Kouoh, es tracta d'un espai dedicat a la promoció de la producció intel·lectual africana mitjançant una reflexió crítica sobre la societat i l'intercanvi cultural.

- **Asian Art Archive**

Organització sense ànim de lucre situada a Hong Kong que col·lecciona i conserva documents i altres materials relatius a les pràctiques artístiques contemporànies a Àsia. Fundada l'any 2000 per Claire Hsu, Johnson Chang i Ronald Arculli, davant la dificultat per accedir a informació sobre la producció contemporània del continent, avui dia és visitada per nombrosos estudiants, professors, artistes, comissàries i col·leccionistes. La col·lecció inclou llibres monogràfics, catàlegs d'exposicions, materials de referència, revistes, pamflets, invitacions, documents audiovisuals i també publicacions úniques, correspondència, esbossos i fotografies que recopilen mitjançant representants de l'organització en diferents països. A més de la seva principal funció com a arxiu, *Asia Art Archive* realitza nombroses activitats públiques a partir del material que atresora, a més de la generació de documents, gràcies, per exemple, a residències artístiques en el seu propi espai.

- **Contemporary Arab Representations**

Projecte de llarga durada dirigit per la historiadora i comissària francesa Catherine David que inclou seminaris, publicacions, *performances* i presentacions de treballs de diferents creadors –artistes visuals, arquitectes, escriptors– amb l'objectiu d'afavorir la producció, circulació i intercanvi entre diferents espais culturals del món àrab i d'altres llocs. Amb episodis específics dedicats a Beirut, el Caire i l'Iraq, entre d'altres, el projecte pretén incloure situacions i contextos heterogenis i permetre, mitjançant la presentació de productes culturals, un coneixement més directe del que hi ha en diferents parts del món àrab. La voluntat per entendre la relació entre l'estètic, el polític i el social comporta la inclusió en les seves presentacions de tota mena de propostes, des de projectes urbanístics fins als blogs de persones que expliquen la seva experiència en zones de guerra, objectiu a què també respon la mateixa denominació del projecte.

Recursos en línia

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://www.fkawdw.nl/en/our_program/long_term/contemporary_arab_representations

4. Del «curatorial» al gir descolonial

4.5. La descolonització de les pràctiques curatorials

Colonialitat

Per al sociòleg peruà Aníbal Quijano, més enllà de la fi del colonialisme com a moment històric, la «colonialitat» és un sistema de poder que produeix jerarquies racials a escala global basades en els principis del colonialisme. Segons Quijano, el coneixement en el seu sentit més ampli forma part d'aquest sistema de dominació i, per tant, el projecte descolonitzador ha d'incloure aquesta esfera de la realitat.

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

Diversos dels projectes esmentats a l'apartat anterior estan situats fora de l'espai geogràfic d'Occident i versen sobre la producció artística i cultural de zones i persones fins fa poc no associades als espais hegemònics de l'art contemporani. L'aparició d'aquestes iniciatives a partir del 2000 i la seva creixent centralitat en els discursos artístics, marca un canvi important en l'articulació del món de l'art. Als apartats 2 i 3 ja havíem esmentat els projectes expositius duts a terme per diferents institucions occidentals per incloure artistes procedents d'altres zones del món («Magiciens de la Terre», Centre Georges-Pompidou i Grande Halle de La Villette, París, 1989) o replantejar les seves col·leccions a partir de lectures crítiques vinculades al passat colonial («Mining the Museum», Fred Wilson, Maryland Historical Society, Baltimore, 1992-1993). Ara, a més, a aquest esforç s'hi uneixen artistes, comissaris i investigadors procedents o actius en països del Sud Global que pretenen posar en valor la seva producció artística i modificar l'ordre establert dins del món de l'art.

Però, com s'aplica el pensament descolonial a la pràctica curatorial? Per al semiòleg argentí Walter Mignolo, una de les principals referències teòriques del moviment descolonial en el món de l'art, la imposició universal dels valors estètics europeus durant el colonialisme va suposar una devaluació de totes les experiències sensorials alienes a aquest model. Per això, **l'estètica descolonial** (*) mira de recuperar i reevaluar tot un seguit de perspectives confrontades amb els plantejaments de la modernitat occidental i les seves conseqüències. Aquestes perspectives inclourien les pròpies dels països del Sud Global, i les de les comunitats que viuen a Occident, però tenen el seu origen identitari en altres espais geogràfics, així com les d'altres grups construïts en oposició o com «uns altres» enfront dels col·lectius hegemònics.

Aplicat a la producció artística, **l'estètica descolonial suposaria la creació i distribució d'imatges, objectes i coneixements orientats a desmuntar les representacions eurocentristes d'aquest règim visual**. Per això, una pràctica curatorial descolonial seria aquella que difongués i s'aliés amb aquesta mena de producció artística. També s'aplica a moltes iniciatives orientades a produir una crítica de les pròpies polítiques discriminatòries – presents i passades – de les institucions artístiques creades sota la influència dels paradigmes occidentals. Per això, per a la comissària Chandra Frank, la pràctica curatorial descolonial suposa un procés d'autoexaminació i autocrítica per part de la institució, i ens diu:

«Un procés curatorial descolonial es compromet a desfer la colonialitat que està incrustada en l'existència de l'espai del museu occidental, i interromp la dinàmica de poder que subjau al desenvolupament de l'exhibició. Aquest compromís crea un espai on la incorporació d'epistemologies alternatives es converteix en una part central de la política curatorial. Dit això, l'aplicació d'aquest procés informat requereix que el comissari i la institució contribueixin a desenterrar històries ocultes.»

Frank (2015)

Finalment, i com a part del projecte descolonial, també s'enquadraria l'atenció i el suport institucional als exemples i pràctiques curatorials no occidentals, incloent-hi aquelles proposades per artistes. El «Museo Travesti del Perú», desenvolupat per l'artista, filòsof i *drag queen* Giuseppe Campuzano (1969-2013), és un cas important de projecte artístic associat al curatorial en un context descolonial (figura 11). Utilitzant eines museogràfiques, arxivístiques i expositives, Campuzano va anar reunint tot un seguit d'objectes, imatges i documents mitjançant els quals presentar una contrahistòria del Perú des de la perspectiva estratègica d'una figura fictícia identificada com andrògina, indígena, travesti i mestissa. Un projecte multidisciplinari que fa servir fotografies, textos i accions noves o preexistents per reinterpretar de manera deliberadament irreverent el relat oficial d'un país a partir de subjectivitats contrahegemòniques. Aquest museu itinerant reuneix, doncs, moltes de les característiques que hem anat analitzant en aquest apartat:

- S'apropia de la idea del museu per qüestionar el sentit de la mateixa institució museística i la seva relació amb els discursos oficials.
- Fa servir l'exposició com un espai des del qual generar altres realitats possibles.
- Utilitza les eines pròpies de l'arxiu per visibilitzar perspectives ignorades.
- S'alia amb el pensament *queer* per oferir una relectura de la història colonial del Perú a partir de subjectes en els quals allò sexual i allò racial interseccionen.



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

5. El comissariat com a mediació

5.1. Introducció

Més enllà de la creació d'exposicions, el comissariat és una metodologia crítica mitjançant la qual es repensa la relació entre art, públic i institucions. Aquesta creixent dimensió social del comissariat està lligada a l'interès per analitzar com els processos artístics contribueixen a generar comunitats, com les institucions intervenen i es relacionen amb l'esfera pública i, també, per aprofundir en com el treball curatorial està estretament lligat a la mediació.

Per exemple, la introducció de comissaris en els departaments d'educació de diversos museus o el desenvolupament de programes curatorials de compromís social (*public engagement*) demostren un canvi important en com es concep el rol de les institucions, de l'art i del comissariat en relació amb la ciutadania.

Inevitablement lligat a l'anterior, les qüestions ètiques que envolten el comissariat es fan més evidents. A més d'una contínua negociació entre agents (artistes, participants, muntadors, conservadors, institució, promotors, prestadors, etc.), la funció curatorial és un exercici de poder. Des de la distribució del pressupost fins a la comunicació del missatge final d'un projecte, algunes qüestions delicades, tant d'ordre monetari com intel·lectual, formen part del treball curatorial. Quan, a més, es tracta d'activitats que pretenen involucrar comunitats específiques amb finalitats altruistes, el comissari s'ha de posicionar públicament davant les qüestions polítiques que rauen a l'organització de qualsevol projecte cultural.

Al llarg d'aquest apartat ens centrarem en la dimensió social del comissariat i la seva estreta vinculació amb la mediació. Primer explicarem com la pedagogia i la introducció d'una sèrie d'idees vinculades a la transformació dels models educatius tradicionals han influït en l'àmbit curatorial. A més, ens focalitzarem a explicar quins canvis s'han produït dins de les institucions artístiques a l'hora tant d'entendre el seu rol educatiu com el paper reservat al públic. Definirem la comesa del *public engagement curator* i coneixerem una sèrie d'organitzacions la missió i estructura de les quals respon a una voluntat per garantir la participació ciutadana dins de les seves estructures. També veurem algunes de les dificultats que suposen aquests models i quines són compartides amb projectes curatorials realitzats a l'espai públic.

5. El comissariat com a mediació

5.2. El gir educatiu

El gir educatiu fa referència a la influència de formats i models pedagògics en l'àmbit curatorial a partir de la meitat del 2000. Per descomptat, molt abans d'aquesta data era habitual organitzar xerrades, seminaris o tallers com a acompanyament d'exposicions, biennals i fins i tot fires d'art. Però aquestes activitats tenien justament una funció paral·lela o secundària; eren una manera de contribuir o redundar en els continguts de l'esdeveniment expositiu principal. Ara veiem un canvi d'estatus significatiu d'aquests esdeveniments discursius –també coneguts dins de les institucions com a *programes o activitats públiques*– que passen a ser principals i fins i tot més importants que l'expositiu. A més, moltes exposicions adopten en les seves fases de recerca, producció i exhibició models pròpiament educatius que van, tal com veurem a continuació, més enllà de la transmissió unidireccional de coneixements legítims. Es tracta, doncs, d'una influència en l'àmbit metodològic més que de contingut, tal com expliquen els comissaris Paul O'Neill i Mick Wilson:

«Els formats, mètodes, programes, models, termes, processos i procediments educatius s'han generalitzat en la pràctica curatorial i en la producció d'art contemporani, així com en els seus corresponents marcs crítics. No es tracta simplement de proposar que els projectes curatorials hagin adoptat cada vegada més l'educació com a tema; és, més aviat, afirmar que la curadoria opera cada vegada més com una praxi educativa ampliada.»

O'Neill i Wilson (2010, pàg. 12)

Davant aquesta influència de l'element pedagògic en l'àmbit curatorial, quin paper fan ara els departaments educatius dels museus i centres d'art? Tradicionalment, els departaments curatorials i educatius d'una institució amb prou feines es fregaven. L'organització d'una exposició suposava una delimitació de funcions tal que s'entenia que només quan el treball del comissari havia acabat, començava el del departament d'educació mitjançant l'organització de visites guiades, activitats per a grups escolars o per a famílies. No obstant això, el gir educatiu obliga justament a replantejar aquesta relació, així com la manera d'entendre l'educació dins de les institucions. Entre les possibles conseqüències estructurals i metodològiques d'aquests canvis s'hi inclouen:

- La col·laboració interdepartamental des del desenvolupament de la idea d'una activitat fins a la seva presentació pública
- El canvi de denominació dels departaments curatorials i educatius
- La introducció de comissaris en els departaments educatius i d'educadors en els curatorials
- L'eliminació de departaments estanc i la generació d'equips mixts de treball

A més, tal com dèiem, aquest gir va acompanyat d'un qüestionament de la funció educativa dins de les institucions i d'una crítica als models d'ensenyament unidireccional. Els projectes i decisions institucionals que s'agrupen sota aquest canvi de tendència miren de redefinir què i com s'apren. En comptes de la creació de més i més coneixements experts que s'han de distribuir de manera autoritària a un espectador ignorant, s'aposta ara pel paper actiu dels públics, la coproducció de preguntes i la introducció de tota mena de sabers. Un dels objectius d'aquest gir educatiu seria, per punt, la revisió de qui produeix el coneixement i com el distribueix, per la qual cosa és molt destacada la influència de les idees proposades per educadors i filòsofs com el brasiler Paulo Freire (1921-1997) i el francès Jacques Rancière (1940).

Tant Freire a *Pedagogia de l'oprimit*¹⁵ (originalment publicat el 1968) com Rancière a *El Maestro Ignorante. Cinco Lecciones sobre la Emancipación Intelectual*¹⁶ (1987) posen l'accent en la importància dels processos en qualsevol aprenentatge. Per a tots dos, el model tradicional d'ensenyament que suposa la transmissió de coneixements des de l'expert –o mestre– a l'ignorant –o estudiant–, deixa molt a desitjar. Enfront d'aquest exercici d'autoritat que reafirma la superioritat d'uns enfront d'altres, Freire i Rancière aposten perquè siguin els segons els qui defineixen els seus espais d'interès, així com la possibilitat que els aprenentatges siguin multidireccionals. Aplicat a l'espai de les institucions artístiques, l'organització habitual d'una visita guiada també pressuposa el desconeixement del públic i la superioritat intel·lectual dels experts. Enfront d'això, s'instauen sota la influència d'aquests models pedagògics altres formes de mediació amb la introducció, per exemple, de preguntes als visitants perquè siguin ells mateixos els qui orientin la visita i redescobreixin els seus coneixements previs sobre el tema en qüestió i la seva capacitat per establir relacions, base d'un pensament crític propi.

Una altra manera de redefinir l'educació a l'espai institucional seria qüestionar què es pot aprendre del museu més enllà o en paral·lel al que pretén ensenyar (això és, al marge del que atresora, exposa o preserva). Aquest va ser el plantejament del projecte A.C.A.D.E.M.Y. *Learning from the Museum* (2006), en què van participar activistes, teòrics, artistes i estudiants amb el personal del

Van Abbemuseum d'Eindhoven, als Països Baixos. El resultat va ser una sèrie de petites exposicions que, partint dels principis de reflexivitat i intercanvi propis dels processos educatius, van interpretar el museu com un arxiu de vivències, històries i dinàmiques que excedia o se superposava als continguts habitualment associats a una col·lecció d'objectes artístics. Entre els temes que van tractar hi ha qüestions socials i polítiques, com ara quina és la relació entre el coneixement i el desig o quin tipus d'atenció s'utilitza en visitar un museu i si aquesta té algun potencial alliberador. Aquí, la introducció de persones amb coneixements i experiències variades, així com l'ocupació de metodologies pedagògiques, va servir justament per qüestionar i replantejar la funció educativa del museu mitjançant un projecte expositiu.

Juntament amb els aspectes positius del gir educatiu, també val la pena ressaltar que hi ha visions menys favorables o recels cap al fenomen. Per exemple, per a alguns crítics, aquesta equivalència de l'element pedagògic amb l'emancipatori s'estaria duent a terme de manera simplista, retòrica o seria una manera de donar-li un contingut profund al que només és una altra novetat discursiva. Per a uns altres, l'acceptació per part dels museus de formats educatius alternatius corre el risc de convertir processos oberts en fórmules institucionals; de transformar en ortodòxia el que en principi pretenien ser processos orgànics de resultats impredecibles.

15. Paulo FREIRE (2007). *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI.

16. Jacques RANCIÈRE (2002). *El Maestro Ignorante. Cinco Lecciones sobre la Emancipación Intelectual*. Barcelona: Laertes.

5. El comissariat com a mediació

5.3. Nova institucionalitat

Crítica institucional

Moviment artístic que sorgeix a finals de la dècada dels seixanta de la mà d'artistes com ara Daniel Buren o Hans Haacke i en què el qüestionament de les condicions físiques, així com de les estructures socioeconòmiques en què es basen els museus i institucions artístiques, constitueix l'objecte de les obres.

A.C.A.D.E.M.Y., projecte organitzat dins del Van Abbemuseum d'Eindhoven, vindria a visualitzar com el gir pedagògic és una de les vies de transformació de les institucions museístiques a partir del 2000. Aquesta revisió del paper de l'educatiu, i l'acceptació del missatge social que l'acompanya, està inevitablement associada a una anàlisi crítica cap a la manera de procedir de les institucions artístiques i a la voluntat per part d'algunes organitzacions de reconsiderar quina és la seva funció dins de la societat. Per tant, podríem dir que la influència de l'element pedagògic està acompanyada per una actualització de la crítica institucional que passa ara a posar-se en pràctica per part de les pròpies institucions i que coneixem amb el terme de nova «institucionalitat». Tal om expliquen les comissàries Nora Sternfeld i Luisa Ziaja:

«[...] tenint en compte que la canonització històrica de l'art de la crítica institucional contradiu les seves intencions inicials, els enfocaments recents intenten actualitzar la crítica institucional com una eina analítica, com un mètode d'autoreflexió i com pràctica instituent que apunta al canvi social».

Sternfeld i Ziaja (2012, pàg. 22)

El terme *new institutionalism* (o 'nova institucionalitat') va ser encunyat pel crític i comissari noruec Jonas Ekeberg, el 2003, per referir-se als esforços d'un petit nombre d'institucions artístiques internacionals per escometre una redefinició radical de les seves organitzacions:

«Aquestes institucions finalment semblaven estar preparades per abandonar no només el limitat discurs sobre l'obra d'art com a mer objecte, sinó també tot el marc institucional que l'acompanyava, un marc que el camp "estès" de l'art contemporani simplement havia heretat de l'alt modernisme, juntament amb la seva galleda blanca, l'actitud paternalista de comissaris i directors, el seu vincle amb certa audiència (privilegiada) i així successivament.»

Ekeberg (2003, pàg. 9)

La nova «institucionalitat», per tant, descriu una sèrie de pràctiques curatorials, educatives i administratives que pretenen reorganitzar les estructures i formes de fer de museus i centres d'art contemporani de grandària mitjana i habitualment depenents de recursos públics. Moltes institucions passen a definir-se ara com a fòrums públics, espais de cures, llocs de recerca i debat, i a combinar els principis i pràctiques del centre comunitari, el laboratori i de l'acadèmia. En tots aquests exemples, el nexa comú és la nova concepció del públic, que deixa de ser percebut com a usuaris desconeguts i passa a entendre's com un col·lectiu de subjectes variats que intervenen en la vida de la institució i la defineixen a partir dels seus propis interessos i necessitats.

Com a part significativa d'aquesta nova institucionalitat autocrítica i propera a les qüestions i problemàtiques socials, apareix la figura *socially engaged curator* (es podria traduir com a 'comissari compromès socialment'). Es tracta de comissaris especialment dedicats a garantir la participació activa de la societat civil dins dels museus i centres d'art mitjançant projectes especialment concebuts per a això. Aquesta mena de comissariat proper a les sensibilitats socials es distingeix per un acostament a la producció, distribució i consum de l'art que prioritza els processos enfront dels resultats; processos que es caracteritzen pel seu caràcter col·laboratiu, contextual i per l'acostament a diferents comunitats, ja sigui un grup veïnal o un col·lectiu de persones en situació de vulnerabilitat. A més, aquestes pràctiques curatorials socialment compromeses succeeixen moltes vegades fora de l'espai físic de les institucions, i la seva existència contribueix a «reconceptualitzar» el museu com un espai expandit i molt allunyat del model de temple del coneixement expert.

Tot i que proper en els seus plantejaments i en les seves dificultats a la pràctica artística socialment compromesa, la diferència resideix en què aquests comissaris han de lluitar amb les estructures administratives i les expectatives institucionals, així com

amb qüestions pràctiques i problemes ètics derivats de la seva posició de poder relatiu com a iniciadores o organitzadores del projecte. Algunes de les preguntes complexes que aquestes iniciatives i els seus promotors s'han de plantejar inclouen:

- Qui és l'autor d'un projecte participatiu?, l'artista, el grup de col·laboradors, el comissari?
- Com es distribueix el pressupost? Cal pagar a tots els participants o es tracta de plantejar contribucions no remunerades i evitar-ne la mercantilització?
- Si el projecte es dirigeix a un grup vulnerable (refugiats, joves en risc d'exclusió social, reclusos d'una presó), com se n'evita la instrumentalització?
- Què passa en finalitzar? Com es poden mantenir algunes de les relacions o situacions creades durant el desenvolupament d'un projecte?
- Es pot vendre un projecte basat en la col·laboració? I, en aquest cas, qui n'obté els guanys?
- Per a què serveixen aquestes iniciatives? Cal que tinguin una utilitat o tornada social quantificable o s'han de valorar amb criteris no utilitaris?

D'una banda, aquestes qüestions vinculades a la concepció, mediació, producció, comunicació, distribució i avaluació dels processos curatorials socialment compromesos es resolen de manera diversa depenent del tipus d'organisme involucrat i dels seus objectius. De l'altra, són preguntes complexes que obliguen la institució i les seves treballadores a implicar-se i afrontar crítiques i opinions no sempre favorables a les possibles bones intencions que hi ha darrere del projecte.

5. El comissariat com a mediació

5.4. Institucions socialment compromeses i biennals pedagògiques

Vegem ara tres exemples d'institucions que incorporen les pràctiques curatorials socialment compromeses a les seves estructures i com breguen amb alguns dels dilemes inevitables. També esmentarem dos projectes de biennals d'art contemporani que adopten els formats i metodologies educatives com a part intrínseca dels seus programes.

- **Tensta Konsthall, Estocolm**

Centre d'art situat en els baixos d'un centre comercial del barri perifèric de la capital sueca de Tensta. Fundat el 1998 com a centre local d'art gràcies a la iniciativa d'un grup ciutadà, avui dia és una organització coneguda per la combinació d'un programa d'esdeveniments artístics de qualitat internacional amb iniciatives que involucren els veïns i associacions del barri. Entre les estratègies que li permeten tenir un valor i rellevància per al seu context immediat, hi ha l'ús de la cafeteria com a seu de reunió de diferents agrupacions, especialment col·lectius de dones de diferents edats i migrants, com ara l'associació kurda local. A aquestes iniciatives s'hi uneixen diferents línies de recerca sobre la funció i articulació de les institucions, la relació entre art i diners i les condicions laborals dels treballadors de la cultura. Entre el 2011 i el 2018 va ser dirigit per la comissària Maria Lind.

- **Intermediæ, Matadero Madrid**

Primera institució a obrir-se dins del complex cultural Matadero Madrid, situat al sud de la ciutat el 2007. Des del seu inici va ser concebuda com una organització que servís de pont amb els veïns del barri i fos un espai de reunió i activitat relacionada amb les seves preocupacions. Algunes de les línies de treball inclouen la reivindicació de la memòria del mateix espai de l'escorxador, una recerca activa sobre el lloc de la infància a la ciutat (figura 12) o el desenvolupament d'horts urbans i altres espais verds i comunitaris. La seva metodologia curatorial parteix de l'escolta, cerca la participació ciutadana i planteja projectes sempre vinculats estretament a un lloc i problemàtica concreta. Intermediæ també ha desenvolupat nombrosos programes a l'espai públic fora del Matadero, per la qual cosa s'ha acostat a altres col·lectius i ha iniciat projectes en barris perifèrics de la ciutat.

Les Agències, MACBA, 2001

Projecte en què van participar diferents agents i activistes i que, amb el suport logístic i econòmic del MACBA, va engegar accions a l'espai públic de la ciutat de Barcelona amb un clar contingut social i polític. Constitueix un exemple de col·laboració entre una institució artística i els moviments socials que, no obstant això, es va acabar clausurant perquè la institució pública va ser incapaç d'assumir part del contingut i mètodes de treball d'aquests col·lectius.



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

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

Casco Art Institute col·labora amb nombrosos artistes i col·lectius per presentar treballs i reflexions socials, polítiques i estètiques mitjançant exposicions, seminaris i trobades de diverses menes. Es tracta d'una organització l'objectiu de la qual és estudiar, situar i produir art en relació amb el concepte dels *comuns*. Els *comuns*, en aquest sentit, es refereix als recursos col·lectius que són coadministrats i autoorganitzats per diferents comunitats a partir de la cura, el cooperatiu, el compartit i el

divers. Casco Art Institute es dedica a conrear i sostenir aquests recursos per mitjà de l'art amb projectes i iniciatives collaboratives que reflexionen sobre la crisi climàtica, els sistemes monetaris alternatius, les formes no normatives d'existència o com l'art pot comunicar, intervenir i circular en relació i per al comú.

- **unitednationsplaza – the exhibition as school**

Originalment plantejat com el format que tindria la Biennial itinerant Europea Manifesta, a Nicòsia (Xipre), el 2006, va ser reconvertit en una escola independent a Berlín i finalment traslladat al New Museum de Nova York amb el nom de *Night School*. El projecte va ser concebut pels comissaris Florian Waldvogel, Mai Abu ElDahad i l'artista Anton Vidokle com una alternativa al model habitual de biennial internacional i va utilitzar el pressupost, recursos i xarxes disponibles per crear una escola temporal d'art. Però la tensió política en una ciutat militarment dividida entre grecs i turcs i la voluntat dels organitzadors de realitzar activitats educatives en ambdues zones i involucrar-hi ambdues comunitats va portar a la cancel·lació de la biennial per part de les autoritats i a la seva reaparició com a «escola en l'exili».

- **«Àgora», 4a. Biennial d'Atenes, 2013**

Organitzada durant la crisi financera que va afectar especialment Grècia, la biennial pretenia buscar solucions creatives a la situació de fallida econòmica del país. L'edifici abandonat de la Borsa d'Atenes es va fer servir com a seu principal de l'esdeveniment i com a gran zona de reunió o àgora per a l'intercanvi, la interacció i la crítica (figura 13). Les collaboracions de nombrosos agents –grups d'artistes, teòrics i professionals de diferents àmbits– pretenien, per mitjà de formats variats, donar resposta a la pregunta «i ara què?». També es va intentar crear un espai obert a la intervenció del públic, a qui es convidava a participar activament en la producció de respostes: «Àgora som vosaltres i nosaltres, el nostre espai en comú. No el visitis, experimenta'l».

Documenta

Cada cinc anys, des del 1955, se celebra a la ciutat alemanya de Kassel una de les exposicions internacionals més importants del món. Amb els seus projectes, els comissaris pretenen realitzar una panoràmica de la creació actual en relació amb els assumptes clau del present. En moltes de les seves edicions recents, l'educatiu ha tingut un protagonisme especial:

La Documenta X (1997, comissariada per Catherine David) incloïa el projecte *Hundred Days*, que va reunir cent converses durant el període de l'exposició.

La Documenta 11 (2002, comissariada per Okwui Enwezor) es va articular a partir de quatre plataformes de discussió organitzades en diferents punts del món prèviament a la inauguració a Kassel.

La Documenta 12 (2007, comissariada per Roger M. Buergel i Ruth Noack) contenia una secció de revistes dedicades a explorar nous models educatius i com s'aplicaven al camp de la creació artística.



Figura 13. «Àgora», 4a. Biennial d'Atenes.
Font: <https://athensbiennale.org/en/agora>.

Recursos en línia

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

Intermediæ, Matadero Madrid: www.intermediae.es

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

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

«Àgora», 4a. Biennal d'Atenes, 2013: <https://athensbiennale.org/en/ab4/>

5. El comissariat com a mediació

5.5. Art públic

Al llarg d'aquest apartat hem plantejat com la influència de l'element pedagògic i el social han transformat el treball curatorial dins de les institucions; com, per exemple, els departaments curatorials i educatius han acostat posicions dins dels museus, o com han aparegut comissaris especialment dedicats a garantir la participació ciutadana dins de diverses organitzacions. Però aquests canvis i influències que aposten per una redefinició del comissariat com una activitat principalment medidora entre l'art i el públic també operen més enllà dels centres d'art i similars.

Per exemple, és a partir de mitjans dels noranta quan aquesta reconsideració social del comissariat comença a influir en l'aparició de nombrosos projectes que, com que passen directament a l'espai públic, impliquen les comunitats que l'habiten.

Nou art públic

Terme encunyat per l'artista i educadora nord-americana Suzanne Lacy a principis dels noranta per referir-se a un tipus d'art públic activista realitzat fora de la institució el principal objectiu de la qual era establir relacions duradores amb diverses comunitats mitjançant projectes participatius de contingut social i polític.

Per *espai públic*, en aquest context, ens referim a llocs on habitualment no s'exposa art i que poden incloure tant una plaça o un parc com un centre social, un col·legi o un mercat. Comissariar allunyats de l'espai físic i simbòlic de la institució –de la seva protecció, però també dels seus condicionants– permet, de vegades, acostar-se a diferents públics que potser no visitarien el museu, o bé per falta de costum o perquè recelen dels missatges i les lògiques que governen les institucions. Tal com explica la comissària Mary Jane Jacob, responsable del pioner «Culture in Action: New Public Art in Chicago» (1993), «per poder construir la relació art-artista-públic, vaig haver d'abandonar el museu, vaig haver d'apartar a la institució del camí».¹⁷

Però dur a terme projectes curatorials o artístics a l'espai públic comporta certs reptes logístics, teòrics i ètics. Alguns d'aquests desafiaments específics inclouen:

- L'elecció del lloc d'intervenció o la comunitat amb qui treballar.
- L'obtenció de permisos per part de les autoritats locals per fer servir l'espai públic.
- L'obtenció, trasllat i seguretat dels equips o infraestructures necessaris per dur a terme el projecte.
- La recerca dels usos previs, valor simbòlic o passat del lloc que s'intervindrà perquè el projecte sigui sensible a aquestes realitats.
- El desenvolupament d'estratègies per implicar el grup a qui va dirigir el projecte no només en la seva realització, sinó també en la concepció i en el possible manteniment i sostenibilitat en el temps perquè no quedi com una intervenció puntual i fàcilment instrumentalizable.
- L'elecció de models de presa de decisions ajustats al projecte en qüestió.

Creative Time (EUA) i Artangel (Regne Unit)

Aquestes dues organitzacions sense espai físic propi estan dedicades a produir projectes d'art públic sobre temes políticament sensibles, ja sigui una versió actualitzada de l'obra teatral de Samuel Beckett amb els habitants de Nova Orleans després del pas de l'huracà Katrina (Paul Chan, *Tot esperant Godot a Nova Orleans*, 2007) com la reconstrucció d'un enfrontament entre la policia i miners anglesos en vaga, el 1984, amb molts dels seus protagonistes originals (Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2011).

Vegem, per acabar, dos exemples de projectes curatorials d'art públic allunyats en el temps i en plantejament, però igualment interessats a treballar amb diferents comunitats i als seus propis espais de vida:

- **«Culture in Action»**, comissariat per Mary Jane Jacob el 1993 per a l'organització sense ànim de lucre Sculpture Chicago, va suposar un veritable canvi de paradigma en l'organització de projectes artístics d'art públic. Si fins llavors l'art públic s'havia entès principalment com la producció d'una escultura o monument situat en un espai a l'aire lliure, a «Culture in Action» l'obra final va deixar de ser el focus d'atenció i els artistes es van bolcar a desenvolupar projectes processals amb comunitats específiques i voluntaris. Així, Iñigo Manglano Ovalle va treballar amb diferents grups d'adolescents en la producció de vídeos i l'organització d'una festa al barri (*block party*); Mark Dion i el seu equip van dur a terme «expedicions» al zoo i als parcs locals a fi d'obtenir espècies per crear un microjardí botànic (figura 14), i Suzanne Lacy va organitzar un sopar cerimonial només per a dones. Aquests tres, com la resta dels vuit components del projecte, es van dur a terme de manera col·laborativa durant un període de temps extens, i els seus resultats no van ser fàcilment accessibles o visitables, atès que consistien principalment en activitats, relacions, acció i trobades específicament dissenyades amb i per a persones específiques. «Culture in Action», de fet, va convertir la col·laboració entre artistes i comunitats en l'objecte i l'estructura de l'obra artística.



Figura 14. Mark Dion i el Chicago Urban Ecology Action Group fent el seu projecte per a «Culture in Action», Chicago (1993).

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

- **«Concomitentes»** és un programa que es desenvolupa actualment en quatre ciutats espanyoles. Iniciat per la fundació privada Daniel i Nina Carasso, «Concomitentes» es presenta com un projecte que intenta produir iniciatives artístiques útils a partir de les necessitats de diferents grups de ciutadans. De fet, en comptes de partir de la idea dels artistes, els comissaris –en aquest cas denominats *mediadors*–, identifiquen primer la comunitat o grup promotor (per exemple, el personal del departament de pediatria d'un hospital, dos activistes per la diversitat funcional o l'equip d'una biblioteca universitària) i junts concreten l'encàrrec que l'artista durà a terme en un moment posterior. Els resultats, encara per definir, seran objectes, accions i propostes per millorar la convivència dins d'espais concrets.

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

Bibliografia

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 (¿i la caída?) del curador *auteur*». *Criterios* (núm. 7, 1 de maig, pàg. 1-16) [en línia]. [Data de consulta: 15 de febrer de 2020]. <<https://lenguajesartisticos1.files.wordpress.com/2014/03/claire-bishop-que-es-un-curador.pdf>>.

Ekeberg, J. (ed.) (2003). *New Institutionalism*. Oslo: Office for Contemporary Art Norway.

Eleey, P. (2013). «What about responsibility?». A: **Jens Hoffmann** (ed.). *Ten Fundamental Questions of Curating* (pàg. 113-119). Milà: Mousse Publishing.

Esche, C. (2013). «Coda: The Curatorial». A: **Jean-Paul Martinon** (ed.). *The Curatorial. A Philosophy of Curating* (pàg. 241-244). Londres: Bloomsbury Academic.

Fernández López, O. (2012). «Comisariado y exposiciones: perspectivas historiográficas». A: **Diversos autores**. *Exit Books #17. Comisarios. Historias, prácticas, posiciones*. Madrid: EXIT Publicaciones.

Filipovic, I. (ed.) (2017). *The Artist as Curator. An Anthology*. Milà: Mousse Publishing i Londres: Koenig Books.

Frank, C. (2015). «Towards a Decolonial Curatorial Practice». *Framer Framed Magazine* [en línia]. [Data de consulta: 20 de març 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». A: **Sandy Nairne; Reesa Greenberg; Bruce W. Ferguson** (ed.). *Thinking about Exhibitions* (pàg. 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 i Chicago: Intellect.

Katz, J.; Söll, Ä. (2017). «Editorial: Queer Exhibitions/Queer Curating». A: *oncurating.org* (núm. 37, juny) [en línia]. [Data de consulta: 20 de març de 2020]. <<https://www.on-curating.org/issue-37.html#.XnSgd4hKjIV>>.

Lind, M.; Hoffmann, J. (2011). «To Show or not to Show». *Mousse Magazine* (núm. 31, novembre) [en línia]. [Data de consulta: 28 de juliol de 2016]. <<http://moussemagazine.it/articolo.mm?id=759>>.

Martin, J. H. (2013). «The Death of Art –Long Live Art, 1986». A: **Lucy Steeds i altres**. *Making Art Global (Part 2). «Magiciens de la Terre», 1989* (pàg. 216). Londres: Afterall Books.

Martinon, J. P. (ed.) (2013). *The Curatorial. A Philosophy of Curating*. Londres: Bloomsbury Academic.

Mignolo, W. (2011). «Aisthesis decolonial». *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte* (núm. 4 (4), pàg. 10-25).

Molnár, M.; Trampe, T. (2013). «Public Art: Consequences of a Gesture? An Interview with Mary Jane Jacob». A: *oncurating.org* (núm. 19, juny) [en línia]. [Data de consulta: 1 d'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». A: *Tate Modern. The Handbook* (2a. ed., pàg. 22-50). Londres: Tate Publishers.

Obirst, H. O. (ed.) (2004). *Do It*. Nova York: e-flux i Frankfurt am Main: Revolver.

Obirst, H. O. (2008). *A Brief History of Curating*. Zurich: JRP/Ringier i Dijon: Les Presses du réel.

O'Neill, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, DT.: MIT Press.

O'Neill, P.; Wilson, M. (eds.) (2010). *Curating and the Educational Turn*. Londres: Open Edition i Amsterdam: De Appel Art Centre.

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

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

Rancière, J. (2002). *El Mestro Ignorante. Cinco Lecciones sobre la emancipaci n intelectual*. Barcelona: Laertes.

Rogoff, I. (2004). «What is a Theorist?». A: **James Elkins; Michael Newman** (ed.). *The State of Art Criticism* (p g. 97-109). Abingdon, Oxon i Nova York: Routledge.

Quijano, A. (1992). «Colonialidad y Modernidad/Racionalidad». *Per  Ind gena* (n m. 29 (13), p g. 11-20).

Sheikh, S. (2015). «Towards the Exhibition as Research». A: **Paul O'Neill; Mick Wilson** (ed.). *Curating Research* (p g. 32-46). Londres: Open Editions i Amsterdam: De Appel Arts Centre.

Sternfeld, N.; Ziaja, L. (2012). «What Comes After the Show? On Post-Representational Curating». A: *oncurating.org* (núm. 14, p g. 21-24) [en línia]. [Data de consulta: 7 de març de 2020]. <http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old Issues/ONCURATING_Issue14.pdf>.

Vidokle, A. (2012). «Art Without Artists?». A: *e-flux journal* (núm. 16, maig) [en línia]. [Data de consulta: 6 d'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». A: *oncurating.org* (núm. 9, setembre, p g. 19-23) [en línia]. [Data de consulta: 26 de juliol de 2016]. <http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old Issues/ONCURATING_Issue9.pdf>.

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