



Quintana. Revista de Estudos do
Departamento de Historia da Arte
ISSN: 1579-7414
revistaquintana@gmail.com
Universidade de Santiago de Compostela
España

Ledo, Agar

APRENDER A COMISARIAR. CUESTIÓN Y PRÁCTICA. (Sobre el taller de comisariado de la V edición del Máster en Arte, Museología y Crítica contemporáneas de la USC)

Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte, núm. 11, 2012, pp. 329-333

Universidade de Santiago de Compostela

Santiago de Compostela, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65328802022>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

APRENDER A COMISARIAR. CUESTIÓN Y PRÁCTICA

(Sobre el Taller de comisariado de la V edición del Máster en Arte, Museología y Crítica contemporáneas de la USC)

Agar Ledo

Museo de Arte Contemporánea de Vigo

En los últimos años hemos comenzado a reescribir la historia del arte del siglo XX a través, no solo de sus obras, sino también de sus exposiciones. La atención que recae sobre el *curator*, curador o comisario ha abierto una nueva línea de investigación y ha convertido la práctica curatorial en objeto de estudio, provocando discusiones y debates sobre los antecedentes y límites de una profesión en la que confluyen muchas otras.

Harald Szeemann (1933-2005), considerado, con Walter Hopps (1932-2005), creador de la figura del *curator* independiente, solía insistir en la flexibilidad del comisario, que “unas veces actúa de servidor, otras, de asistente, y en ocasiones ofrece a los artistas ideas para presentar su obra; es coordinador en las exposiciones colectivas e inventor en las temáticas”¹. Con sus imprescindibles exposiciones de las décadas de 1960 y 1970, Szeemann inauguraba una nueva forma de argumentar la historia del arte reciente, construida a partir de decisiones o metodologías –mitologías²– individuales que se fueron asumiendo como directrices, y que hoy día constituyen prácticas habituales del ejercicio curatorial.

Las carreras de Szeemann y Hopps³ transcurrieron, desde que empezaron a trabajar en la década de los sesenta, por distintas instituciones de Estados Unidos y Europa, respectivamente. Al comisariado institucional sumaron la práctica independiente, donde pudieron concentrarse en sus “obsesiones” y, aunque su línea de investigación y forma de hacer difiere en muchos aspectos, ambos coinciden en el respeto hacia la

obra del artista y en la capacidad para, con sus exposiciones, descubrir “el camino impredecible del arte”⁴ a partir de ese componente de riesgo que conlleva cada exposición –el fracaso como dimensión poética del arte, en palabras de Szeemann–, lo que debe animar al curador a cuestionarse lo establecido y aportar nuevas vías de discusión o conocimiento.

No se pone en duda que el comisariado es una cuestión de práctica, donde se establece una nueva relación con los artistas que cambia la forma de hacer exposiciones. En este sentido, Jens Hoffmann analiza la evolución del papel que el comisario juega en el ámbito de la exposición, concluyendo que “aunque su práctica se relacionaba históricamente con la conservación de obras de arte y el mantenimiento de una colección, los comisarios comenzaron a implicarse más y más –tanto desde el punto de vista creativo como conceptual– en la creación de exposiciones”⁵. Existe acuerdo en cuanto a la necesidad de comenzar a pensar el comisariado desde la perspectiva del campo expandido⁶, forzando la dialéctica y respondiendo al contexto más allá de los límites de la institución, pero una excesiva contextualización o narrativización de las obras de arte ha comenzado a generar cierta desconfianza hacia el papel del comisario, que corre el riesgo de descontextualizar al artista en favor de la producción de significado.

Este conflicto, que es quizás una de las primeras pautas que sobrevuelan el pensamiento del *curator*, ha derivado en la afirmación “el mejor comisariado es el comisariado-cero, el

no-comisariado”⁷, y en una interpretación de lo curatorial como ejercicio expandido en el que las piezas sirvan para plantear cuestiones, nunca para cerrarlas. Robert Storr entiende que la finalidad de la exposición no debe ser probar una tesis, sino “pensar en alto” sobre un tema o plantear una serie de preocupaciones⁸. Y, en este contexto, las exposiciones “de grupo” han sustituido a las exposiciones “temáticas” y se ha desmontado cualquier jerarquización en el proceso de pensar la exposición, un ejercicio cada vez más horizontal o en el que, al menos, se ha bajado al comisario del pedestal.

De esas jerarquizaciones habla Anton Viðokle en una reciente conferencia sobre la definición del rol del comisario⁹, en la que protege al artista en la relación que se establece en los procesos curatoriales. “La práctica curatorial se fundamenta a partir de la existencia de la práctica artística y posee un rol secundario en relación al artista”, afirma; “es una profesión, y la gente trabajando en este campo no es libre, sino encargada de llevar a cabo una tarea en nombre de una institución o un cliente. Es un trabajo, tanto para aquellos afiliados a una institución como para los llamados comisarios independientes”.

El triángulo y el ruido, de Diego Santomé

Una de las tareas más fascinantes del comisario es, precisamente, la relación con el artista en el proceso de creación de la exposición. Esa labor crítica, donde se entremezcla el pensamiento con la formalización, es el punto de partida del Taller de comisariado del Máster en Arte, Museología y Crítica Contemporáneas de la USC, donde los estudiantes invitan a un artista a desarrollar un proyecto específico para las salas de exposiciones temporales –el Salón del Artesonado y la capilla– del Colegio de Fonseca, actual sede de la Universidad de Santiago de Compostela y, entre 1982 y 1989, del primer Parlamento de Galicia. La estructura del taller parte de esa neutralidad que defendía Roland Barthes en el espacio del seminario, y de la horizontalidad del conocimiento tejido por la comunidad. Tiene sus reglas, pero no está reglamentado.

El conjunto que forman el lugar –cuya presencia es primordial en la construcción de

significado(s) de la obra de arte– la memoria histórica y la situación actual, fue el punto de partida de Diego Santomé (Vigo, 1966) a la hora de elaborar su propuesta con los alumnos de la V edición del Máster, en 2012, además del presupuesto y el plazo temporal que marca el calendario académico¹⁰. Durante cuatro meses, los estudiantes trabajaron con el artista en la concepción de las piezas y en la elaboración de los materiales que acompañan cada una de las fases de una exposición. Se definió la idea, se planeó la investigación, se esbozaron el presupuesto y el cronograma, y se redactaron los informes de valoración cultural y viabilidad económica. Después de una primera fase de preparación, se abordó la coordinación, la producción, la preparación de los materiales de difusión, la recepción y registro de obras, el montaje y el desmontaje. Para todo ello, se manejó la documentación necesaria: la solicitud de préstamo, el contrato de préstamo o *loan form*, el *packing list*, el certificado de seguro, el contrato con el artista, el convenio con la institución, el *condition report*, la actualización del presupuesto, el contrato de producción de las piezas con los proveedores, la nota de prensa, las cartelas, la hoja de sala, la elaboración de textos para la publicación, el diseño de la publicación o las gestiones con la imprenta.

Diego Santomé trabaja habitualmente en relación con su entorno, con el contexto social, político o cultural próximo. Lo vemos en *Ruido*, 2012, una obra sonora a partir de discursos pronunciados por personajes relevantes de la vida política en el Parlamento de Galicia, durante su ubicación en el Salón del Artesonado del Colegio de Fonseca. La dificultad que presenta esta sala, con un techo de artesonado mudéjar que atrae todas las miradas, ocasionó no pocas discusiones en las reuniones del máster, una de las cuales se basó en averiguar cómo anular el espacio físico para que se incorporase a la pieza. Se llegó a la conclusión de que una obra sonora resolvía este dilema y, a su vez, permitía al artista plantear una crítica al sistema político, lectura que se genera no solo por el contenido de la obra, sino también a través de la propia historia del espacio y el contexto de revulsión social que estamos viviendo en estos momentos, tan vinculado a la clase política y a sus decisiones, pero también a su retórica.



Diego Santomé
 Diagonales negras, 2012
 Póster
 Cubierta de la publicación editada con motivo de la exposición *El triángulo y el ruido*
 70 x 50 cm.
 Cortesía del artista y de la Galería Parra & Romero, Madrid
 Foto: Verónica Vicente

La fase de investigación es, en este tipo de “comisiones”, parte fundamental y la que aporta integridad a la pieza más allá del carácter crítico que se pueda desprender de ella tras la primera lectura. Los estudiantes investigaron, accedieron al archivo sonoro del Parlamento de Galicia, gestionaron los permisos y facilitaron a Santomé el acceso a los mismos para que este pudiese seleccionar y editar el material.

Una de las premisas básicas de la pieza era crear tensión y, para ello, se consideraron dos aspectos. En primer lugar, la reproducción simultánea de todos los discursos a un volumen elevado para producir una audición molesta, generando una cacofonía ininteligible. El sonido causa una reacción inconsciente adversa ya que, como explica el artista, “la mirada es un sentido activo, decide dónde y qué mira, pero el oído es pasivo

y se deja invadir, y este será el sentido por el que se perciba la pieza”. El otro factor que potencia esa tensión era el propio montaje, árido y escueto, que situaba al espectador en una sala –sin más objetos que dos altavoces, un reproductor y un amplificador–, en la que el ruido constante ocupaba todo el espacio y donde resultaba imposible evadirse.

La sensación de desasosiego se repetía en la sala de la capilla, a través de una pieza que ocupaba, visualmente, la práctica totalidad del espacio. Un triángulo negro, de 750 x 365 x 160 cm, en el centro de la sala, abordó de nuevo ese diálogo con un espacio cuya presencia y connotaciones amenazan con anular cualquier objeto que ubiquemos en su interior. *Triángulo*, 2012, es una pieza realizada en un lenguaje abstracto y universal, ya que la geometría representa lo

racional por excelencia, que consigue asociarse al espacio por oposición entre figura y fondo. “Es esa mirada indisoluble del conjunto la que establece la tensión, tanto a nivel formal como conceptual. Se produce no por un principio físico elemental, sino por la percepción visual del conflicto entre una sencilla figura geométrica y un contenedor saturado de significado, tanto a nivel religioso como arquitectónico”, explica Santomé.

De nuevo, el proceso de producción, supervisado por los comisarios, planteó cuestiones prácticas como la imposibilidad de construir la obra en el exterior y transportarla al lugar de exposición. Debido a sus dimensiones, el triángulo se ensambló en el propio espacio, después de analizar con el artista y los técnicos de montaje los mejores materiales para mantener la integridad de la pieza, conseguir la viabilidad económica y técnica y garantizar, en todo momento, la seguridad de la estructura que iba a ser rodeada por los visitantes. También se abordaron cuestiones relativas a la audiencia, a la difusión, optando por cartelas descriptivas, y a la iluminación, para concluir que la única manera de mantener el equilibrio con un espacio tan presente es no tratar de anularlo.

En la publicación editada con motivo de la exposición se incluye un texto curatorial donde los comisarios [alumnos] abordan la relación de las piezas entre sí y con el espacio, así como el significado de las obras en relación con la trayectoria del artista. Dicha publicación incorpora un póster, *Diagonales negras*, 2012, que funciona de forma autónoma y actuó como medio de expansión del proyecto por el entorno convirtiendo el espacio público, urbano, en parte del espacio expositivo.

La implicación de cada uno de los estudiantes en el proceso se consiguió mediante la organización de grupos de trabajo que se responsabilizaron de alguna de las fases de la producción, pudiendo seguir las conversaciones y discusiones de los demás grupos y entender el carácter multifuncional de la práctica curatorial. Durante el ejercicio se pretendió, por lo tanto, abordar la

producción de una exposición a partir de la relación del artista con el grupo de comisarios para intentar, con recursos económicos limitados, producir nuevas piezas y conocer –supervisar– el proceso de producción de las mismas.

Entendiendo la exposición “en el nexo donde los artistas, su trabajo, la institución y los diferentes públicos, muchos, interseccionan”¹¹, en las clases teóricas tomamos como base alguna de las exposiciones seminales, fundamentales, de la historia del arte reciente –*When Attitudes Become Form* (1969), *documenta 5* (1972), *Rooms* (1976), *3ª Bienal de La Habana* (1989), *Magiciens de la terre* (1989), *Do It* (1993-2012), etc. – y a sus comisarios, para analizar sus fundamentos. En la búsqueda de una definición de lo curatorial, Maria Lind afirma que implica mucho más que producir exposiciones y supone “encargar nuevas piezas y trabajar tras las paredes de la institución, así como en relación a lo que tradicionalmente llamamos la programación y la educación”¹². Lind describe la práctica curatorial como las interrelaciones entre objetos, imágenes, procesos, gente, lugares, historias y discursos que actúan como catalizadores para generar respuestas o tensiones. En su reflexión sobre la necesidad de repensar los modos de producción desde el punto de vista del organizador de exposiciones tradicional, se pregunta si podemos entender el comisariado como un rol que implique crítica, edición, educación o *fundraising*. Una tarea polifacética a la que también apela Estrella de Diego en el texto que publicó sobre el Taller de comisariado del Máster en Arte, Museología y Crítica contemporáneas de la USC y la exposición de Diego Santomé: “Ser comisario tiene algo de oficio de los de otro tiempo, porque, además de una buena idea de partida para construir un relato que sea eficaz visualmente, exige saber un poco de todo [...]. De hecho, aunque un proyecto expositivo es, al fin, un trabajo en equipo y el comisario veterano cuenta habitualmente con un conjunto de especialistas que le asisten en las numerosas y diferentes tareas que implica poner en pie una muestra, es él –o ella– quien tiene la responsabilidad última de cada detalle”¹³.

NOTAS

¹ Obrist, Hans Ulrich, *Brief History of Curating*, Zurich, JRP|Ringier, 2008, p. 100.

² Término acuñado por Szeemann en 1963 y que recupera en 1972 para referirse al carácter independiente y universal de las actitudes de los artistas –“los individualistas que no encajan en ningún otro esquema”– que participaron en la sección del mismo nombre en documenta 5. Müller, Hans-Joachim, *Harald. Szeemann. Exhibition Maker*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2006, p. 46. Para más información ver Szeemann, Harald, *KunstNachrichten IX/3*, Viena, Lucerna, Freudenstadt, 1972, p. 31.

³ La práctica de Szeemann y Hopps es, a su vez, heredera de la de Alexander Dornier (1893-1957) –director del Landesmuseum Hannover, Alemania, coincidiendo con el establecimiento de la Bauhaus en Weimar– y Alfred Barr (1902-1981) –fundador y primer director del MoMA, The Museum of Modern Art, de Nueva York–, figuras indiscutibles en la historia del arte del siglo XX por sus posturas pioneras en la modernización del concepto “museo”.

⁴ Levi Strauss, David, “The Bias of the World: Curating After Szeemann and Hopps”, en Rand, S., and Kouris, H. (eds.), *Cautionary Tales: Critical Curating*, Nueva York, Apexart, 2007. El texto íntegro de David Levi Strauss puede consultarse en <http://brooklynrail.org/2006/12/art/the-bias-of-the-world>

⁵ Hoffmann, Jens, “The Next Documenta Should be Curated by an Artist”, en http://www.e-flux.com/projects/next_doc/about.html#

⁶ Fowle, Kate, “Who cares? Understanding the Role of the Curator Today”, en Rand, S., and Kouris, H. (eds.), *Cautionary Tales: Critical Curating*, Nueva York, Apexart, 2007, p. 34.

⁷ Groys, Boris, “On the Curatorship”, en *Art Power*, Cambridge, MIT Press, 2008, p. 44.

⁸ Storr, Robert, “ICI – Questions and Answers”, en Kuoni, C. (ed.), *Words of Wisdom-A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art*, Nueva York, Independent Curators International, 2001, p.164.

⁹ Vidokle, Anton, “Art Without Artists?”, en *e-flux journal*, nº. 16, 2010, pp. 1-9.

¹⁰ En el año 2011, los alumnos de la IV edición del Máster elaboraron,

con André Guedes (Lisboa, Portugal, 1971), *Hoxe comezamos a falar*, una propuesta de carácter performativo que planteaba “una reflexión sobre la necesidad de que el individuo participe en los procesos y prácticas de construcción colectiva, manteniendo su lugar y su conciencia como sujeto” [Adrián, C., Baamonde, A., Díaz, M., *Hoxe comezamos a falar. Un proxecto de André Guedes*, texto curatorial para el catálogo de la exposición, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, p. 16.]. El trabajo de Guedes surgió a partir del propio espacio de la Universidad, lugar de construcción de la conciencia y el conocimiento tradicionalmente vinculado a la oralidad y a la escucha, y del espacio comunitario del seminario.

¹¹ Marincola, Paula, “Practice Makes Perfect”, en Marincola, P. (ed.), *Questions of Practice. What Makes a Great Exhibition?*, Philadelphia, Philadelphia Exhibitions Initiative, 2006, p. 9.

¹² Lind, Maria, “The Curatorial”, en *Selected Maria Lind Writing*, Berlín, Sternberg Press, 2010, p. 63.

¹³ Diego, Estrella de, “Aprender a ser comisario”, en <http://blogs.elpais.com/sintitulo/2012/06/aprender-a-ser-comisario.html>