

2015

Comisariar arte colaborativo, ¿colaborativamente?

Oriol Fontdevila
TRANSDUCTORES

Texto publicado en Antonio Collados y Javier Rodrigo (eds.): *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias*. Centro José Guerrero. Granada, 2015

No es habitual la reflexión en torno al arte colaborativo desde la perspectiva del comisariado. Si bien podemos encontrar propuestas de arte colaborativo incluidas en exposiciones que han requerido de un proceso comisarial, también debemos admitir que el proceso que se plantea con el comisariado y el proceso del arte colaborativo a menudo se ven como antagónicos.

Con el presente texto proponemos una reflexión sobre algunos encuentros y desencuentros que se perfilan actualmente entre la práctica comisarial y el arte colaborativo. Discurremos en torno tres aspectos controvertidos que tienen implicaciones distintas para ambos, y que conciernen a: 1) la proliferación de interacciones y puntos de vista que se despliegan con el trabajo colaborativo; 2) la representación de las relaciones de poder y los conflictos; y 3) la pragmática de los medios. Asimismo, las tres perspectivas nos dan finalmente acceso a un nuevo escenario desde el que resituar la cuestión. Tal y como se verá, las discrepancias que se dibujan inicialmente entre comisariado y arte colaborativo tienden a resolverse por medio de la introducción de perspectivas de trabajo colaborativas en el seno de la función comisarial. De este modo, si al principio del recorrido nos preguntamos por la especificidad de un *comisariado de arte colaborativo*, es con el desarrollo de modos de comisariar en clave colaborativa que acabamos encontrando algunas respuestas; es decir, con la posibilidad de un *comisariado colaborativo* propiamente.

Comisariado de arte vs. arte colaborativo

Entendemos por comisariado el proceso con el que se organiza un conjunto de relaciones entre agentes y recursos con el fin de hacer pública la práctica del arte. Una vez las exposiciones en museos públicos y centros de arte se han convertido en una pieza clave del entramado artístico, el comisariado se ha consolidado como el espacio en dónde se negocia el modo en que intervienen los agentes que forman parte de este ecosistema, se coordinan los recursos, y se prepara el significado y el valor que se prevé para la propuesta en cuestión. Por medio de procesos de trabajo que son variopintos, la misión del comisariado no es otra que la de establecer la economía política de las coyunturas en que se produce y se distribuye el arte en nuestra sociedad.

A partir de esta definición, podemos apreciar dos frentes por los que la práctica artística colaborativa habría visto con suspicacia el comisariado. El primero es eminentemente *histórica*: los procesos colaborativos en arte se empiezan a desarrollar a lo largo de las décadas de 1960 y 1970 como una reacción a la creciente institucionalización que se estaba dando en aquellos momentos en el campo artístico, especialmente en los Estados Unidos. Junto a los llamados *media art*, la crítica institucional o el arte de acción, el arte colaborativo surge como una posibilidad para sortear los mecanismos del campo del arte y, asimismo, plantear alternativas a los correspondientes instrumentos de producción y de distribución. Así pues, lo que hemos definido como comisariado se encontraría particularmente en jaque desde la misma génesis del arte colaborativo, el cual se habría definido, a su respecto, como una alternativa para la autogestión de proyectos.

La segunda razón es *metodológica*: el arte colaborativo se orienta, por un lado, hacia disolver la práctica artística en el espacio público de un modo diáfano. Asimismo, establece relaciones basadas en la reciprocidad y la horizontalidad entre un conjunto heterogéneo de agentes que reconoce como coproductores, procurando disolver así el rol pasivo que tradicionalmente se supone para el espectador.

El comisariado, en cambio, acostumbra a responder a la exclusividad del mundo artístico y, en este sentido, articula su labor taxonómica, legitimadora y pedagógica desde procesos que se desarrollan de un modo eminentemente unidireccional y vertical. Es más, a lo largo del último tercio del siglo XX, con la emergencia del llamado “comisario independiente”, se habría empezado a cosechar el mito según el cual el comisariado se apreciaría como un gesto individual y se cargaría de áurea autoral, antes que pensarse como un proceso que requiere del trabajo en colectivo y que forma parte del complejo de la mediación cultural.

Tan solo más recientemente y junto a conceptos como son el *giro educativo*, el *giro duracional* o el *comisariado post-representacional* se ha devuelto la reflexión en torno al comisariado al ámbito de la mediación, así como se ha empezado a hablar de las especificidades de un comisariado que se redefine según parámetros afines al arte colaborativo. Por otro lado, el reto de la práctica colaborativa en la actualidad ya no es que se la identifique como un proceso de creación y como una técnica para dar lugar a proyectos calificables de artísticos. Sino que, contrariamente, el reto del arte colaborativo es que se le considere como un desarrollador de procesos de mediación, los cuales tienen implicaciones que van más allá del hecho creativo y que, como tales, encauzan directamente con los procesos de comisariado, la gestión de museos y las políticas culturales.

Primera controversia: ¿Cómo multiplicar los puntos de vista?

A diferencia de otros modos de trabajo en colectivo, el proyecto colaborativo es aquel que surge de una colaboración que aspira a la reciprocidad entre agentes que se reconocen en todo momento como diferentes. En este sentido, el diálogo o la colaboración que se establece entre los interlocutores pasa más por reconocer una tensión entre sus posiciones que por pretenderse una fusión o un momento de indistinción. El resultado del trabajo, por lo tanto, probablemente no pueda darse en singular, sino que se desdoblará en distintas aplicaciones, las cuales surgen de la adaptación del proyecto a los intereses y los contextos de los distintos colaboradores.

En este sentido es que afirmamos que el trabajo colaborativo conlleva el surgimiento de cierto *estrabismo* en el momento de su representación. Esto es, un proyecto que cruza distintos sectores sociales y que establece procesos de coproducción con agentes de diferente perfil, probablemente no podrá cerrar su representación de un único modo concluyente. La necesidad de reconocer los distintos puntos de vista que el proyecto propicia, conlleva un modo de representación que deberá mantener en tensión los relatos, el imaginario y los espacios de enunciación de los diferentes agentes.

Con la *visualidad estrábica*, no estamos hablando, por lo tanto, de representaciones que rastreen la totalidad de un proceso de trabajo o la red de colaboraciones que se ha tejido. Una *representación panorámica* de este tipo probablemente se corresponda con los intereses de algunos de los participantes, pero representar el proceso no tiene porque tener sentido ni ser un interés que compartan los agentes implicados.

Asimismo, tampoco no estamos hablando que la diseminación de representaciones implique negar que algunas de estas se dispongan y se preparen para circular desde espacios codificados como artísticos. Probablemente, los artistas implicados en un proceso de trabajo colaborativo no consideren que todas las representaciones y relatos que se generen con las colaboraciones tengan que mostrarse desde dichos espacios. Si bien es una fantasía del arte implicado socialmente pensar que, inversamente, obedecer a las convenciones artísticas es por sí mismo un freno para disolución social del proyecto.

Por un lado, es cierto que el museo tiende a monopolizar la representación y la difusión de los resultados de los proyectos colaborativos y, en este sentido, procura por representaciones panorámicas, pretendidamente objetivas y estabilizadas de los procesos. El rol tradicional del museo es mantenerse ajeno al espacio de colaboración, apareciendo una vez el proceso se da por terminado. Es entonces que, activando su *mirada póstuma* y totalizadora, procede a la caza de cualquier fleco de diseminación social que se haya conseguido, para replegarlo de nuevo en sus estancias, restringir su circulación y re-significarlo como arte.

La bulimia para la re-significación artística del proyecto entorpece inevitablemente el ejercicio de propagación social. Pero, por el otro lado, la solución no se encuentra en prescindir del sistema artístico, ocultarlo, o menospreciarlo en tanto que agente colaborador, sino que estriba en conseguir su movilización para que se incorpore en el tablero como un agente más y en el momento en que se juega la partida. O, sencillamente, deberemos entender que el momento en qué el museo aparece la partida está jugándose todavía.

Desde un punto de vista estrábico, el museo ya no se puede reconocer como el garante de la narrativa final con que se estabiliza el proyecto colaborativo, sino que el proceso germinará en el espacio artístico a cambio de que éste ingrese en la madeja de colaboraciones como un contexto más. El museo deberá asumir, así, los riesgos dialógicos y las *limitaciones escópicas* que el devenir colaborativo le conlleva; mientras que, para tal fin, el comisariado deberá asumirse también como una posición parcial y al mismo tiempo activa por lo que hace a los procesos de negociación. Esto llevará a que el comisariado se responsabilice de un conjunto de aplicaciones y representaciones de entre todas las que sucedan con el desdoblamiento del proyecto, las cuales pueden responder asimismo a la agenda del campo del arte. Pero ya no se tratará, en ningún caso, de una capitalización total del proyecto ni de su red de colaboraciones.

Un proyecto que he tenido ocasión de comisariar y que ha trabajado decididamente en propiciar un desdoblamiento estrábico es *Arqueología preventiva*, una programación de exposiciones en el Espai 13 de la Fundación Joan Miró a lo largo de la temporada 2013-2014. En este marco se han producido cuatro proyectos de diferentes artistas, los cuales coinciden en plantear reflexiones en torno a aspectos que conciernen a la memoria colectiva. Simultáneamente se ha trabajado con LaFundició en lo que se ha entendido como una suerte de “re-comisariado”, el cual se ha llevado a cabo desde la sede de operaciones que este colectivo dispone actualmente en un bajo del barrio de Bellvitge. Su propuesta ha consistido en invitar a los artistas de la programación a detectar algunos puntos de intersección entre los proyectos que han presentado en el Espai 13 y los actos históricos que a un conjunto de organizaciones vecinales e instituciones culturales están preparando actualmente para conmemorar los cincuenta años del barrio.

Con *Arqueología preventiva* se ha complejizado, así, el sistema de mediación, para ensanchar el marco de colaboraciones y abrir nuevos espacios para el debate en torno a la memoria, el arte y la colectividad. Prescindir de la urgencia de re-significar todas las iniciativas como artísticas probablemente ha permitido una mayor eficacia para la implicación de agentes relacionados con la historiografía, sectores sociales heterogéneos, así como para el desarrollo de aplicaciones y representaciones que no habían sido inicialmente contemplados por los proyectos artísticos. Asimismo, el museo no ha quedado excluido en ningún momento de este ejercicio y en distintas ocasiones se han considerado las implicaciones de las iniciativas que se han generado a nivel museológico y comisarial. De alguna manera, la razón del desplazamiento a Bellvitge también ha sido la de vislumbrar el museo desde otro prisma y poner de manifiesto la idiosincrasia de su mediación.

Segunda controversia: ¿Cómo representar las relaciones de poder y los antagonismos?

El arte colaborativo ha tendido a idealizar el afuera del museo como un espacio liberado de convenciones. El afuera, ya se trate de un espacio urbano o de cualquier otro tipo de organización, se ha prefigurado a menudo como una especie de entorno idílico para la disolución social del arte; un entorno sin atributos y al margen de cualquier acción institucional.

Grant H. Kester ha acuñado el concepto “determinismo dialógico” para cuestionar la idealización que a menudo se acomete del trabajo colaborativo, como un espacio en donde todas las diferencias sociales y conflictos se disipan por medio de un diálogo abierto y libre. Según el historiador del arte, las relaciones de poder que se dan entre agentes e instituciones se deben considerar como una precondición de la participación, ya tenga esta lugar en un museo, un centro comunitario o en cualquier otro emplazamiento. Cualquier campo social está cruzado por convenciones y relaciones de poder y, así, más que plantear los campos ajenos a la institución artística como una suerte de Otro exotizado, convendrá entender el diálogo que se establezca como una negociación compleja que discurre entre distintos códigos y jerarquías.

La idealización del afuera del museo explica el tipo de representación que prolifera con el arte colaborativo. La exotización se corresponde con la tendencia a invisibilizar el sistema artístico y sus actos de mediación en las representaciones que se generan. Mientras que, en correspondencia, vemos como se incurre a la sobreexposición de las comunidades y agentes que son ajenos al museo, a menudo con el argumento de que su visibilización es un modo de empoderamiento.

Recurrimos aquí a la crítica de la “ideología de lo visible” tal y como la desarrolla Peggy Phelan, cuando esta historiadora considera que “hay un poder real en el hecho de permanecer indefinido; mientras que existen serias limitaciones en la representación visual en tanto que objetivo político”. Phelan considera que la representación no tiene porque conllevar una ganancia de poder para lo visualizado, sino que, contrariamente, la representación puede implicar también la sujeción y la servidumbre del referente a unos parámetros definidos por quien mira. Por medio de la representación, el sujeto puede devenir, no un sujeto empoderado, sino que precisamente un objeto subyugado al deseo de otro sujeto.

¿Cuál es, pues, aquella visibilidad que no subyuga y que en cambio da poder? Phelan plantea que este tipo de representación pasa por la posibilidad de establecer una cierta simetría entre el punto de vista –el sujeto que mira– y el punto de fuga –lo representado–, lo cual, en relación con lo colaborativo se correspondería con mantener una reciprocidad entre las perspectivas de los agentes que entran en juego. Es decir, con el tipo de visualidad que planteamos, será por medio de alternarse la perspectiva entre los sujetos que se establecen como punto de vista –tradicionalmente los artistas– y los que se

encuentran en el espacio de la representación –tradicionalmente las comunidades– que se podrá tender hacia una distribución más ecuaníme del poder entre los agentes implicados.

El poder no deriva de la sobreexposición de los grupos sociales, tal y como nos ha acostumbrado un cierto arte comunitario. Contrariamente, es mediante la negociación entre aquello que se visibiliza e invisibiliza, así como los intercambios que se producen entre aquellos que se sitúan como punto de vista y aquellos que figuran en el punto de fuga, cuando la distribución de poder se pone de manifiesto y el mismo proceso de realizar representaciones deviene una cuestión política.

Si desde el arte y el comisariado se persigue una cierta efectividad política del trabajo colaborativo, la cuestión no será, pues, tanto visibilizar al otro como considerar las confluencias y los antagonismos que se den con la negociación. Asimismo, la posibilidad de convocar a los distintos agentes en tanto que puntos de vista, conllevará que el relato resultante padezca también de un cierto *estrabismo*.

Otro caso que extraigo de la propia práctica comisarial es la exposición *Aprender de la escuela*, con la que cerramos la temporada 2010-2011 del Espai Memorias del Museo Comarcal de Manresa. En aquel caso, distintos colectivos de artistas, historiadores y educadores habían desplegado procesos de trabajo colaborativo con escuelas y testigos del sistema educativo de la ciudad, con el fin de realizar algunas prospecciones en la historia de las pedagogías a nivel local y su memoria.

Aunque el resultado de las investigaciones que se llevaron a cabo fue considerablemente fructífero, durante el proceso de trabajo no fueron pocos los conflictos que se dieron entre las distintas partes implicadas. Dichos antagonismos ponían de manifiesto ciertas convenciones y modos de entender el trabajo cultural desde el sector artístico, el educativo como el historiográfico, así como podían resultar reveladores de la complejidad del mismo proceso transdisciplinar que ahí se procuraba desenvolver.

Con la suma de las partes, se procuró articular la exposición final como “un recorrido por la *historia de la pedagogía*”. Mientras que desde el comisariado se aprovechó la ocasión para invitar a todos los agentes implicados y colaboradores del proyecto para plantearlos la pregunta que surge del reverso de este mismo enunciado: “¿Qué es para ti la *pedagogía de la historia*?”.

El vídeo que resultó de dicho trabajo permitía, pues, realizar otro recorrido, que es el de las posiciones desde las cuales se había trabajado. Instalado al comienzo de la exposición, el trabajo fue un intento para mostrar la complejidad ideológica y la disparidad de paradigmas que en aquella exposición confluían; al mismo tiempo que invitaba al visitante a empezar la exposición sobre la historia de la educación con una reflexión en torno a las pedagogías que hoy en día son implícitas tanto en el sistema educativo, el sistema artístico como en los mismos espacios de la memoria histórica.

Tercera controversia: ¿Cómo utilizar los medios?

Otro debate que se da a menudo con el arte colaborativo es sobre si su valor recae en el proceso, en los lazos sociales que se establecen y los diálogos que despliegan, o si bien éste depende de los resultados que llega a estabilizar y las producciones a que da lugar.

Un representante del primer punto de vista es Grant H. Kester. Mediante el término “arte dialógico”, Kester se fija en un conjunto de proyectos que, desarrollados deliberadamente como conversaciones, procesos de colaboración e interacciones entre distintos participantes, son capaces de plantearse como una alternativa a la convención del “estilo bancario” que impregna el mundo del arte; esto es: el arte basado en el depósito de un contenido expresivo determinado en un objeto por parte de un artista, el cual posteriormente es reembolsado tal cual por el espectador. En contrapartida, el arte colaborativo no se define por la posibilidad acabar expuesto en las salas de un museo y sucumbir a esa misma lógica, sino que por sus posibilidades para ensanchar la conversación entre artistas y visitantes indefinidamente y por reverberar en contextos sociales diversos.

Claire Bishop, en cambio, se muestra diametralmente opuesta a esta consideración, cuando establece que, para que el arte colaborativo llegue a funcionar como *arte*, requiere de un momento de escisión. Según la crítica, este momento es necesario para que el proyecto pueda desactivarse en tanto que proceso y conversación –en tanto que “pura presencia”, en sus palabras– y se pueda pasar a apreciar como una forma finita, completa y comunicable desde su exterioridad. Para Bishop “es crucial discutir, analizar y comparar el trabajo colaborativo desde la crítica y como arte propiamente”, lo que implica tomar en consideración algo más que el lazo social que se establece y que es el “impacto estético” que con esos trabajos se puede conseguir.

Con las dos posiciones se ve claramente la tensión que cruza la práctica artística colaborativa y que hemos ido elucidando con este texto. Por un lado, Kester pone el valor del arte colaborativo en el impulso decidido que éste acomete hacia la diseminación diáfana y la *disolución social*. Mientras que, para Bishop, el valor se encuentra en su repliegue institucional y su *re-significación artística*. Pero, en todo caso, después de lo expuesto con el texto, creo que nos encontramos en condiciones para cuestionar el modo en que esta misma dicotomía se formula.

Por un lado, hemos visto como el arte colaborativo interviene en un mundo que no se constituye de espacios libres y que estén preparados para una disolución pura, sino que también el afuera del museo está edificado por instituciones y moldeado por madejas de convenciones. Por lo tanto, cuando el arte empieza su proceso de filtración hacia distintos campos sociales, lo que en realidad está acometiendo es un ejercicio de *re-significación* sistemática para ganar eficacia, filtrándose en diferentes canales y sorteando las respectivas convenciones. El arte, a fuera del museo, no se libera de ninguna resistencia, sino que en todo caso se re-articula con distintas instancias para ensanchar el diálogo.

Por otro lado, la posibilidad de re-significar parte de este proceso como arte será necesario si con la disolución queremos interpelar también a la institución artística y a los significados que allí están establecidos. La tensión entre la disolución y la re-significación es importante de recorrer en ambas direcciones, desde el momento en que una alteración de cualquier convención social no será posible de llevar si no se corresponde con una reverberación en el plano de lo simbólico y con una transformación de los significados que asumimos como artísticos. La disolución social del arte es, en este sentido, una oportunidad para la transformación de los modos en que nuestra sociedad se gestiona el arte.

Desde esta perspectiva, los medios, las representaciones y los objetos que se re-significan como arte no devienen contrarios a los que se diluyen, sino que es necesario efectuarse un movimiento alternativo entre ambos polos para conseguir entornos diáfanos para el diálogo. Al mismo tiempo, la re-significación artística no implica, en este caso, la finalización de la conversación y la estabilización del proyecto, sino que se debe utilizar como una estrategia más para su reverberación.

Un caso de la propia práctica que puede servir para vislumbrar este proceso es la segunda edición del proyecto *Zona intrusa*,

que comisarié junto al colectivo LaFundició entre los años 2008 y 2009 en Mataró. En aquella ocasión se trataba de un encargo del Instituto Municipal de Acción Cultural para la itinerancia de una exposición a ocho institutos de secundaria de la ciudad. Con nuestro proyecto procuramos situar el debate en el mismo cruce de la práctica artística con la educativa y en problematizar, así, el mismo ejercicio de aproximación del arte a contextos educativos que se pretendía con la iniciativa.

Con este propósito, equipamos el contenedor móvil que servía para trasladar la exposición con cuatro manifestaciones culturales, las cuales lanzaban respectivamente cuatro miradas sobre la educación, al mismo tiempo que ponían de relieve cuatro modos de hacer y cuatro posiciones diferenciadas en el seno de la producción cultural. Se trataba de una obra de Antoni Tàpies, artista consagrado; otra de Efrén Álvarez, artista que por aquel entonces se calificaría de “emergente”; algunos relatos de May Sue, *nickname* de una escritora de *fanfiction*; y material documental alrededor de la experiencia de educación autogestionada AulaAbierta.

Con un medio como es la exposición, así como también con la utilización de obras de arte, libros de artista, dosieres fotocopados, vídeos y algunas pegatinas, es como se procuró convocar a la práctica artística en tanto que estructura social. La posibilidad de exponer obras de arte en su sentido más tradicional –y en algún caso planteadas según la lógica de “estilo bancario” que cuestiona Kester– devino en este caso una condición indispensable para que se pudiera considerar el diálogo en torno a distintos modos de producción y distribución de las prácticas artísticas y culturales.

Asimismo, la itinerancia por los ocho institutos acabó con una exposición en el Espai f, una sala municipal de arte en donde estaba previsto que se relatara la experiencia en los centros educativos y se mostraran los materiales generados por los estudiantes. Con la exposición se exhibieron de nuevo las cuatro producciones que se habían utilizado para abrir el diálogo en las aulas, si bien se contextualizaron en esta ocasión a partir del material gráfico que se había generado y las interpretaciones que los estudiantes formaron en torno a las *reglas del arte*. Es oportuno observar que el trabajo que se realizó en colaboración con los estudiantes no se re-significó como obra de arte propiamente, sino que, en este caso, entró a formar parte del sistema de interpretación de la exposición y, por lo tanto, se significaría más bien como comisariado.

Con *Zona intrusa 2* se procuró por perpetrar un doble desplazamiento, respecto a las convenciones del sector educativo por un lado, pero también respecto a las del arte. Parafraseando el nombre de la iniciativa, nos gustaba hablar entonces que con nuestro trabajo acometíamos una *doble intrusión*. La cual, en el marco de los argumentos que esgrimimos ahora con este texto, podemos corresponder, una vez más, con la noción del *estrabismo*.

Conclusión: ¿hacia un comisariado colaborativo?

Un comisariado cómplice con el arte colaborativo es, inevitablemente, un comisariado que tiende a devenir colaborativo. El reto del comisariado en este caso no es mostrar el arte colaborativo en tanto que *arte*, sino que, en todo caso, eso formaría parte de un proceso más complejo que busca activarlo como parte de la *mediación*. El propósito del comisariado es, pues, el de poner en relación las redes que el proyecto artístico despliega en el exterior del museo con las que conforman la economía política de la institución artística.

En la tensión entre la disolución social y la re-significación artística, la razón de ser del comisariado se debe especialmente a la activación del segundo cabo de la maquinaria. Así, el reto de un comisariado colaborativo no será tanto intensificar los procesos de la disolución del arte en el exterior del museo, sino que el meollo de la cuestión se encuentra cuando se trata de activar la re-significación como una suerte de reverberación en la institución artística y no como un final de trayecto. El comisariado se entenderá, desde esta perspectiva, como el espacio de negociación con la convención artística y, por lo tanto, es a través suyo que el proyecto artístico se podrá transformar en una suerte de ejercicio de crítica institucional y en un posible revulsivo para que esta estructura se metamorfosearse en algo más dialógico y colaborativo.

El mundo del arte recibe una herencia de cultura de élite que no favorece el desarrollo de planteamientos colaborativos. Por eso es importante que el comisariado haga la labor de traducir la política del proyecto colaborativo institucionalmente. Ya que, al fin y al cabo, si existe un arte colaborativo, probablemente no sea por otra razón que la de dar lugar a un comisariado colaborativo; es decir, a otro modelo de funcionamiento más horizontal, dialógico y poroso para las estructuras artísticas.

Referencias

La discusión en torno a arte socialmente comprometido que mantuvieron Grant H. Kester y Claire Bishop en las páginas de Artforum es especialmente relevante para considerar dos puntos de vista que se sitúan en los extremos de las formas de valorar y practicar lo que podemos entender actualmente como arte colaborativo. El artículo con que se inició la discusión es el siguiente:

BISHOP, C. (2006): “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents”, en: *Artforum*. Febrero, 2006. Pp. 178 – 183

En el siguiente [enlace](#) se encuentra un documento con el artículo, la primera réplica de Kester y la primera de Bishop al respeto.

Para conocer el pensamiento de Kester es importante el siguiente libro. El concepto “determinismo dialógico” a que nos hemos referido lo acuña en el quinto capítulo, “Community and communicability”:

KESTER, Grant H. (2004): *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London.

Con el texto he hecho referencia a los llamados “giro educativo” y “giro duracional”. Ambos conceptos se pueden entender como tentativas de comisariado colaborativo. Por lo que hace al concepto “comisariado post-representacional” es de Nora Sternfeld pero los textos en qué se defiende son inéditos por el momento.

O’NEILL, Paul; DOHERTY, Claire (eds.) (2011): *Locating the Producers. Durational Approaches to Public Art*. Valiz. Amsterdam.

ROGOFF, Irit: (2008). Turning. *e-flux journal*. n. 0. [En línea](#)

Existe una traducción del texto de Rogoff al castellano:

ROGOFF, Irit (2011). *El Giro. Arte y políticas de la identidad. Vol. 4 : Arte y educación. Pedagogías críticas*. pp. 253-366. [En línea](#)

Por lo que hace a pensamiento en torno a la práctica comisarial, aún resulta de especial interés una de las primeras antologías de textos que se han publicado sobre el tema:

GREENBERG, R; FERGUSON, W; NARINE, S. (2006): *Thinking about Exhibitions*. Routledge. New York, Oxford. [1 ed. 1996].

En relación al comisariado en tanto que proceso de mediación son de especial interés los textos que le han dedicado Soren Andreasen y Lars Bang Larsen. Especialmente este:

ANDREASEN, S; BANG LARSEN, L. (2007): "The Middleman: Beginning to Think About Mediation", en: P. O'Neill (ed.). *Curating Subjects*. Open Editions/ de Appel. p. 27.

Si bien ese otro se encuentra en línea:

ANDREASEN, S; BANG LARSEN, L. (2006): "Remarks on Mediation", en: A-Desk.org. n. 3. Abril de 2006. [En línea](#)

Por lo que hace a teoría de la mirada es importante el ensayo de Peggy Phelan. La cuestión de la mirada en relación con la reciprocidad, la emancipación y la subyugación se desarrolla en el primer capítulo, "Broken symmetries: memory, sight, love":

PHELAN, Peggy (1996): *Unmarked. The Politics of Performance*. Routledge. London and New York.

Por lo que hace a los proyectos que se han comentado con el texto se puede encontrar información en línea. Además, actualmente nos encontramos en preparación de un catálogo de *Arqueología preventiva*. De momento, se puede consultar el [web de la Fundació Joan Miró](#) y el [bloc](#) en donde se han publicado algunas reflexiones durante el proceso de trabajo.

En relación a Espai Memòries del Museo Comarcal de Manresa, publiqué un artículo en castellano sobre el desarrollo de la primera temporada y su planteamiento transdisciplinar en [Poliédrica](#).

Por lo que hace al vídeo *¿De qué hablamos cuando hablamos de pedagogías de la historia?* Se puede visualizar entero [aquí](#). Asimismo, el catálogo de la primera temporada se puede descargar desde [Poliédrica](#).

Por lo que hace a *Zona Intrusa 2* se encuentra todavía en línea el [wiki](#) que realizamos para estimular la realización colaborativa del proyecto.

"Comisariar arte colaborativo, ¿colaborativamente?" deriva del texto "[Visualidades estrábicas. Crítica y comisariado en la representación colaborativa del arte](#)", que preparé inicialmente como respuesta a la invitación de los editores para participar en esta publicación. El texto fue desestimado por criterios editoriales y se me pidió desarrollar las mismas ideas en un estilo más didáctico y con el fin de dar lugar a un manual práctico. No estoy seguro de haber conseguido adoptar estos parámetros con éxito con la presente versión. En todo caso, señalar que el texto original sigue inédito en el momento de escribir estas líneas y que si se quiere ahondar en algunos de los planteamientos podéis pedirme una copia de éste en orifontdevila@gmail.com