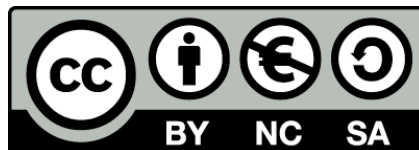




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**Experimentar l'extitució:
relats de vida professional
de sis comissàries independents
a Barcelona**

Caterina Almirall Rotés



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – CompartirIgual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – CompartirIgual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**

TESI DOCTORAL

**Experimentar l'extitució:
relats de vida professional de sis comissàries
independents a Barcelona**

Caterina Almirall Rotés

2021



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Memòria presentada per optar al grau de Doctor per la Universitat de Barcelona
Doctorat Arts i Educació, Facultat de Belles Arts

**Experimentar l'extitució: relats de vida professional de sis
comissàries independents a Barcelona**

Caterina Almirall Rotés

Directors: Aida Sánchez de Serdio Martín i Roger Sansi Roca
Tutor: Fernando Hernández Hernández

Barcelona, 2021



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

RESUM

Aquest treball parteix de la inquietud per trobar maneres d'explicar des de l'experiència compartida com opera el rol del comissariat independent en el context artístic de Barcelona, i quins són els efectes de les relacions que s'estableixen en i amb aquest context. Específicament es centra en la relació entre el rol curatorial i les estructures institucionals i explora altres formes d'anomenar-les. Des de l'experiència situada de sis comissaris i comissàries i en un procés d'investigació narrativa ofereix una mirada al context de les arts visuals contemporànies a Barcelona entenent-lo com un ecosistema de relacions i situant-lo en el marc social i econòmic de les pràctiques culturals contemporànies.

El marc conceptual parteix de l'anàlisi social de les institucions i les noves institucionalitats, i fa ús del concepte exitutició (Serres), per tal de buscar un enfoc no dicotòmic que permeti posicionar el rol del comissariat com un agent relacional i en trànsit, com un subjecte nòmada en esdevenir (Braidotti), i a la vegada per donar compte de la seva agència.

S'emmarca en el paradigma de la creativitat i el post-treball (Fischer, Rosler, Steyerl, Zafra, Ruido), i en el context social i econòmic específic actual, tenint en compte la perspectiva de gènere i les transformacions dels rols professionals, que es posa en context a partir d'una revisió de la situació de les arts visuals a Barcelona en el present i els seus efectes en les formes de treball en art i en cultura.

La metodologia de la investigació és la investigació narrativa, a partir de la realització d'entrevistes en forma de relats d'històries de vida professional de les sis comissàries, i en un anàlisi situat en el procés d'escriptura narrativa (Hammersley i Atkinson; Connelly i Clandinin, Richardson i St. Pierre; Haraway). Aquestes dialoguen amb la narració d'aprenentatges de la pròpia experiència de la investigadora en l'àmbit professional del comissariat i en un diàleg entre iguals.

RESUMEN

Este trabajo parte de la inquietud por encontrar maneras de explicar desde la experiencia compartida cómo opera el rol del comisariado independiente en el contexto artístico de Barcelona, y cuáles son los efectos de las relaciones que se establecen en y con este contexto. Específicamente se centra en la relación entre el rol curatorial y las estructuras institucionales y explora otras formas de nombrarlas. Desde la experiencia situada de seis comisarios y comisarias y en un proceso de investigación narrativa ofrece una mirada al contexto de las artes visuales contemporáneas en Barcelona entendiéndolo como un ecosistema de relaciones y situándolo en el marco social y económico de prácticas culturales contemporáneas.

El marco conceptual parte del análisis social de las instituciones y las nuevas institucionalidades, y hace uso del concepto extitución (Serres), para buscar un enfoque no dicotómico que permita posicionar el rol del comisariado como un agente relacional y en tránsito, como un sujeto nómada en devenir (Braidotti), y a la vez, para dar cuenta de su agencia.

Se enmarca en el paradigma de la creatividad y el post-trabajo (Fischer, Rosler, Steyerl, Zafra, Ruido), y en el contexto social y económico específico actual, teniendo en cuenta la perspectiva de género y las transformaciones de los roles profesionales, que se pone en contexto a partir de una revisión de la situación de las artes visuales en Barcelona en el presente y sus efectos en las formas de trabajo en arte y cultura.

La metodología de investigación es la investigación narrativa, a partir de la realización de entrevistas en forma de relatos de historias de vida profesional de las seis comisarias, y en un análisis situado en el proceso de escritura narrativa (Hammersley y Atkinson); Connelly y Clandinin, Richardson y St. Pierre; Haraway). Éstas dialogan con la narración de aprendizajes de la propia experiencia de la investigadora en el ámbito profesional del comisariado y en un diálogo entre iguales.

ABSTRACT

This research is based on the concern to find ways to account from shared experience how the role of the independent curator operates in the artistic context of Barcelona, and what are the effects of the relationships that it establishes in and within this context. Specifically, it focuses on the relationship between the curatorial role and institutional structures and explores other ways of naming them. From the situated experience of six curators and in a narrative research process, it offers a look at the context of contemporary visual arts in Barcelona understanding it as an ecosystem of relationships and placing it within the social and economic framework of contemporary cultural practices.

The conceptual framework is based on the social analysis of institutions and new institutionality, and makes use of the concept of extitution (Serres), to seek a non-dichotomic approach that allows positioning the role of the curator as a relational agent and a one in transit, as a nomadic subject of becoming (Braidotti), and at the same time to give an account of his agency.

It is framed in the paradigm of creativity and post-work (Fischer, Rosler, Steyerl, Zafra, Ruido), and in the current specific social and economic context, taking into account the gender perspective and the transformations of professional roles, which is put into context from a review of the situation of the visual arts in Barcelona in the present and its effects on the forms of work in art and culture.

The research methodology is a narrative research, based on interviews in the form of professional life stories of the six curators, and an analysis that takes form in the narrative writing process (Hammersley and Atkinson; Connelly and Clandinin; Richardson and St. Pierre; Haraway). They dialogue with the account of understandings from the researcher's own experience in the professional field of curating and in a dialogue between equals.

AGRAÏMENTS

El nomadisme vital ens vincula i ens configura des de la interdependència amb altres persones, veus, cossos, textos: som, en tant que som amb les altres. Igualment aquest treball no hagués estat possible sense totes aquestes estructures de suport i experiències compartides. Dins de la impossibilitat de mencionar totes les veus que hi han tingut a veure, sí que en voldria mencionar algunes.

A l'Alexandra Laudo, el David Armengol, la Irina Mutt, la Sònia Fernández Pan, la Pilar Cruz i la Rosa Lleó, per haver acceptat participar en aquesta conversa i contribuir amb la vostra experiència, el vostre temps i coneixement en aquest treball i en aquest procés d'aprenentatge. A l'Aida Sánchez i al Roger Sansi, per haver acceptat dirigir el treball, pel vostre temps, paciència, confiança i coneixement en l'acompanyament d'aquest procés.

A totes les artistes amb qui he pogut treballar al llarg d'aquest temps i els projectes que hem fet juntes. A les oportunitats de desenvolupar aquests projectes en cadascuna de les institucions que hem habitat, travessat, incorporat.

Al passadís i a la Natàlia Calderón per començar-lo amb mi, a Supterranis, a la musea, al Pou, a Larre, a les Tetramorfes. A la galeria àngels Barcelona per cedir-nos un espai de treball, a les companyes de Trama.

A la meva família, la meva mare Helena, el meu pare Jaume i a la meva germana Margarida, pel vostre suport incondicional.

A les amigues i a les companyes que em recordeu que hi ha vida més enllà de la tesi.

Al Martín per l'amor, la confiança, el suport i més enllà; i a la Leonora que m'ha acompanyat en els darrers mesos de doble gestació, per la vida que ens dones.

ÍNDEX

I. Introducció	7
1. Què	7
2. Qui	11
3. Com	12
4. Començar pel principi	15
5. L'estructura del treball	20
6. Justificació de la investigació	22
II. Marc conceptual	25
1. Comissariat	25
1.1 Una pràctica, una teoria	27
1.2 El comissari independent	32
1.2.1 Freelance	37
1.3 El comissari mediador	40
2. Anàlisi social de les institucions	44
2.1 Introducció	44
2.2 Anàlisi social de les institucions	46
2.2.1 Espai	47
2.2.2 Temps	49
2.2.3 Vida	50
2.3 La institució en el context artístic	53
2.3.1 Crisi institucional permanent	57
2.3.2 La crítica institucional	59
2.3.3 El comissariat i la crítica institucional	62
2.4 Altres conceptes per a institució: Para-institució	64
2.5 Altres conceptes per a institució: Extitució	69

2.5.1 L'extitució en el context de l'art	81
2.5.2 L'experiència extitucional en el comissariat	84
3. El context local de les arts visuals contemporànies a Barcelona	86
3.1 El context	88
3.1.1 L'experiència curatorial del context	92
3.2 L'escena	99
3.2.1 Precarietats	103
3.3 La comunitat	110
III. Marc Metodològic	115
1. Introducció	115
1.1 Històries de vida professionals de comissàries a Barcelona	115
1.2 Converses infinites	117
2. Metodologia	124
2.1 Investigació narrativa i el <i>writing stories</i>	124
2.2 La reflexivitat	130
2.3 El problema de les veus	132
2.4 Relats de vida professional	135
2.4.1 Dubtes i habilitats de la investigadora amb els relats de vida	140
3. Estructura i desenvolupament de les entrevistes	143
3.1 Criteris de selecció	143
3.2 Desenvolupament de les entrevistes	144
3.3 Anàlisi de les entrevistes	148
4. L'Espectura	149

IV. Relats de vida professional de sis comissàries a Barcelona	151
1. Resums de les entrevistes	151
1.1 David Armengol	151
1.2 Pilar Cruz	162
1.3 Sonia Fernández Pan	173
1.4 Alexandra Laudo	186
1.5 Rosa Lleó	201
1.6 Irina Mutt	211
2. Perspectives institucionals	224
2.1 Reflexions	245
3. Experiències comissarials	248
V. Conclusions	267
1. El comissari i l'extitució: un comissariat extitucional?	268
2. Realisme curatorial: comissàries precàries	272
3. El comissari "independent": un apunt sobre la individualitat	273
4. Acabar pel final	274
5. Seguir	275
VI. Referències	279
Anexos	287
Annex 1: Mapes Conceptuals	287
Annex 2: <i>Relat u</i> (2013 – 2017)	294
Annex 3: <i>Relat tres</i> (2017 – 2018)	306

I. Introducció

1. Què

La pregunta que mou aquest treball parteix de la inquietud per trobar maneres d'explicar, des de l'experiència compartida, com opera el rol del comissariat independent en el context artístic de Barcelona i quins són els efectes de les relacions que s'estableixen en i amb aquest context. És possible que l'inici de l'estudi centrat en les formes d'autogestió i organització en art hagi deixat alguna petja en el resultat final. Això és degut també a que el decurs d'aquesta investigació té un component orgànic en relació a la meva pròpia trajectòria com a professional del mateix àmbit que investigo, i que hi ha certa concomitància en l'evolució d'ambdues. Així com jo mateixa vaig començar a practicar el comissariat des de l'autogestió, m'hi vaig interessar com un àmbit a investigar. Conforme jo mateixa m'he anat "institucionalitzant" com a curadora, l'àmbit d'estudi s'ha anat conduint també cap a aquest aspecte d'institucionalització, que en certa mesura ja era present a l'inici quan una de les formes en que m'agradava definir l'autogestió (almenys la que jo havia experimentat) era la "auto-institucionalització".

En les primeres temptatives de formular una pregunta de partida per a la investigació no aconseguia allunyar-me de fórmules que implicaven el binomi com a estructura de pensament: autogestió/institució, dins/fora, professional/amateur. Basant-me en la meva pròpia experiència i també per una qüestió de posicionament ontològic tenia clar però, que les estructures dicotòmiques es contradiuen amb un plantejament de base del projecte i més enllà d'aquest. Si les primeres fases del treball es van centrar en la formulació d'aquesta pregunta i en concretar què volia investigar, finalment el plantejament té a veure amb una ferma voluntat de no treballar de forma dicotòmica, en buscar maneres de narrar l'experiència i el rol del comissariat en el camp de les arts visuals a Barcelona des d'una noció ecosistèmica i relacional.

Parteixo de la intuïció, basada en l'experiència de treballar en aquest àmbit, que el rol comissarial, específicament el del comissari independent, és un dels rols en el conjunt de les pràctiques artístiques que posa en relació diferents nodes i agents. Partint de la comprensió del camp artístic com un ecosistema, els diferents agents o persones que treballen en aquest camp es plantegen com un organisme viu i un sistema de relacions. En la construcció del marc teòric que sustenta aquest treball, m'he esforçat en trobar conceptes i plantejaments per narrar de

manera sistèmica el conjunt. És per aquest motiu que no he centrat l'atenció en la relació entre el comissari i l'artista —el que potser hauria estat per “natural” l'esperat o el més obvi—, sinó entre el comissariat i la idea d'institució, sempre des de l'esforç de mirar aquesta estructura d'una forma constitutiva i relacional, no pas dicotòmica ni enfrontada, i buscant conceptes que em permetin expressar aquestes relacions de forma acurada, obrint possibilitats.

Partint de la noció no dicotòmica, proposo pensar el comissariat com un dels agents que dissolen aquestes dicotomies dins-fora en el context de la producció artística. He plantejat la investigació a partir d'aquesta idea de la dissolució d'aquests límits, que no vol dir que no existeixin, els límits i les confrontacions existeixen i es fan evidents en els relats, però en el relat de les experiències mirem de veure com des del comissariat es transiten aquests límits. A la vegada, he volgut plantejar la pròpia figura comissarial composta, no com quelcom que és estable i és “per sí” mateix, sinó que es constitueix (performativament) en aquests trànsits, com un subjecte en esdevenir, en paraules de Braidotti. Això ens ha portat, com deia Irina Mutt a l'entrevista, no tant a fixar-nos en *què és* el comissari, sinó en *què fa* el comissariat, què produeix. Irina Mutt proposava parlar del possible, de les formes possibles, del que possibilita el comissariat. Per tant, no he volgut plantejar unes definicions estables sinó relats d'experiència que donin compte d'aquests trànsits, aquests esdevenirs i transformacions. Tant en la pròpia figura del comissari, com en la relació que estableix amb l'entorn i el context.

Per aquest motiu, el marc teòric del treball té una pota en l'anàlisi social de les Institucions i la institucionalitat, i l'altra en les teories sobre el comissariat pròpiament. L'anàlisi de la institucionalitat és el que m'ha permès explorar també altres conceptes, alguns dels quals sorgeixen de les entrevistes, com la para-institució o la alter-institució, i amb especial interès he explorat el concepte d'extitució. Tots ells conceptes que em permeten indagar en maneres d'explicar les estructures que fan visible, tangible, explicable el context artístic en el que treballen els comissaris, incorporant una forma flexible i fluïda pròpia de l'experiència del treball en els modes artístics de producció d'avui. És a dir, que ha calgut fer alguns passos en l'anàlisi de les institucions per poder-los, diguem, desfer. En aquest punt, una de les coses que he explorat són diferents definicions d'institució, des de Foucault a Pina-Cabral, per pensar en un ecosistema que en certa manera les conté totes, institucions sòlides i extitucions fluïdes, que conviuen, que s'encavalquen, que interaccionen.

El marc conceptual parteix de l'anàlisi social de les institucions i les noves institucionalitats per plantejar, com deia, conceptes alternatius com la para-institució o l'extitució i es construeix

bàsicament des de la Sociologia. En la conceptualització del comissariat complemento les anàlisis de la Sociologia de les professions amb textos d'autors molts dels quals són també comissaris i teòrics del món de l'art. Per explicar la transformació d'aquesta figura que històricament ha ocupat llocs de responsabilitat en les institucions culturals com pot ser la direcció d'una institució o d'un determinat departament, en biennals, fires etc. Però avui més aviat és una figura que, emmirallant-se en exemples pioners que entre els '60 i els '70 van definir el "comissari com a autor" com Harald Szeemann, Seth Siegelaub o fins i tot Lucy Lippard, ha portat a considerar-se com un rol "independent"¹. Això ens situa en l'actualitat davant d'un rol de doble perfil, independent i dependent, amb capacitat d'influència i subordinat, i per tant requereix complexitat en la definició, així com nous referents que han anat apareixent en les entrevistes.

Plantejar temptativament el comissariat com quelcom que dissol i que a la vegada es dissol i entendre la relació constitutiva entre el context i el comissariat, m'ha portat a indagar també diferents aspectes de la pràctica comissarial, com ara la idea de la mediació o el comissari com un mediador, segons la fórmula emprada per Bang Larsen i Andreasen entre altres. La decisió de donar un enfocament no dicotòmic que permeti posicionar el rol del comissari/ària com un agent relacional i en trànsit m'ha portat a situar finalment la noció del subjecte nòmada en esdevenir de Braidotti, la qual ha estat molt significativa a l'hora de fer una aproximació a la "identitat" del comissari/ària com un "esdevenir", quelcom que es pot incorporar o "performar". I és en aquest darrer punt on podem parlar de la incorporació de la institució en el subjecte comissarial. Els relats de les persones entrevistades exploren la idea de la incorporació o de l'*embodiement*, de la performativitat i a la vegada de l'agència d'aquest rol.

Abordar l'estructura institucional en el camp artístic és una manera d'abordar les condicions que permeten el treball en art i viceversa, la forma en que constituïm el teixit artístic amb el treball en art. Aquest marc és el que em permet parlar del comissariat com una professió i un treball, i de les seves condicions laborals, així aterrem de manera quasi inevitable en el paradigma de la creativitat i el post-treball (amb autors com Mark Fischer, Martha Rosler, Hito Steyerl, Remedios Zafra o María Ruido), per abordar un aspecte molt important de la investigació que és la relació amb el marc de la producció cultural, com un treball immaterial.

¹ Segons Vié, en el conjunt de treballadors d'un museu d'estil més tradicional, la figura del comissari, quan apareix, apareix com a "extern". Veure tesi doctoral *El professional del museu. Proposta de formació*, Ana Vié, UAB, 2008.

L'estudi és una mirada situada en un context i en una escena, en el context de Barcelona i en l'escena artística contemporània, específicament en el comissariat. Barcelona és el context específic que configura les experiències d'una forma determinada, alhora que les sis veus que el relaten en donen una visió determinada —situada— d'aquest context, des de l'experiència del comissariat independent. Si la mirada situada sobre la investigació que Haraway proposa com una eina per construir una perspectiva feminista, és essencial per entendre la meua posició i la relació com a investigadora amb allò que investigo, ha sigut molt important també situar aquesta investigació en el context determinat de Barcelona avui. El comissariat és un àmbit eminentment "global", un rol sovint desarrelat i de vocació internacional. L'escena de les arts contemporànies transcendeix allò local i es situa en un marc més ampli que és compartit amb altres experiències no locals, però igualment situades en l'espai flexible i mòbil del treball immaterial i suposadament "internacional" d'avui. El comissari independent es caracteritza per la flexibilitat i per no tenir un lligam específic amb una institució o un lloc concret. Però aquesta investigació parteix de la intuïció que més enllà d'aquesta aparent globalitat de la curadoria a nivell internacional², hi ha quelcom d'específic en el que relaten les comissàries que he entrevistat, en tant que s'han format i han treballat germinalment en el context de Barcelona. Quelcom que funciona en una doble direcció, que configura uns perfils comissarials d'una banda i també un context artístic local que a partir d'aquests perfils funciona d'una determinada manera. Com a punt de partida abordant Barcelona com una regió en certa mesura perifèrica respecte de la resta d'Europa.

Això ha implicat una descripció del funcionament del context artístic particular en el marc del treball en el món contemporani, i com aquest es defineix i es configura segons les dinàmiques del neoliberalisme i en concret de les indústries culturals i el tipus de treballadors que aquestes conformen. També ha implicat un èmfasi especial en observar les relacions entre agents i no pas els agents com entitats aïllades. I també entendre aquest teixit artístic —tal com han insistit a anomenar-lo algunes de les persones entrevistades— com un ecosistema, i plantejar diferents formes de comprendre les relacions i els intercanvis que tenen lloc en aquest teixit.

² Diferents autors (Baravalle entre d'altres) parlen del Biennialisme i la proliferació d'esdeveniments internacionals com les fires d'art, com una evidència d'aquesta aparent globalització de l'art contemporani i en específic de la figura del curador/a. Parlen d'una certa homogeneïtat en l'art contemporani a nivell internacional i en contrast, trobem també una visió crítica a com aquesta suposat globalisme encobreix diferents formes de colonialisme, explotació, i precarietat.

2. Qui

El text que teniu a les mans es presenta com la tesi doctoral de la doctoranda que el signa, qui li ha donat un títol i una justificació, compilat els materials i donat la forma que apreciareu si el llegiu. El text en la forma que aquí es presenta busca complir amb una funció determinada que és la pròpia d'una tesi doctoral. Però podem —diria que cal— mirar aquest text pensant-ne l'autora també com altres coses a banda de la investigadora en formació. Al meu jo d'investigadora l'acompanyen d'altres com el de comissària independent (un que s'esdevé en paral·lel a aquesta tesi), el de professora (a la Facultat de Belles Arts des de 2016). També el de filla, amiga, companya, germana... i des de fa poc, en la recta final del treball, mare. També en ocasions espectadora, lectora, públic, crítica... La noció de la subjectivitat no unitària que planteja Braidotti i les nocions d'un fer comissarial performatiu que apareixen en diferents converses, desenvolupen amb major detall aquesta idea.

El treball en el seu conjunt sorgeix principalment de la complementarietat i la concomitància de l'activitat professional en l'àmbit del comissariat que he desenvolupat al llarg dels darrers anys i la sistematització de la investigació en el format de la tesi. El resultat és el creuament d'aquests diferents vessants: la recerca documental, l'estudi de casos i l'experiència professional en comissariat. L'origen de l'interès del plantejament i el desenvolupament d'aquesta tesi es troba en aquesta relació i en una inquietud per explorar, en profunditat i amb les eines pròpies de la recerca acadèmica, l'àmbit professional en el qual m'he anat endinsant professionalment. Tot això esperonat pel fet que el del comissariat és un àmbit que vaig anar coneixent a mesura que m'hi vaig anar endinsant, sense formació específica en la matèria, ni durant els estudis de grau, ni en cap de les etapes de postgrau i màster. Així doncs aprenent des de la pràctica, i amb la companyia i l'observació.

Aquest text és també un compendi de veus amigues i estructures de suport que he buscat, que m'han interpellat, del que hem construït o potser inventat, per arribar fins aquí. Va ser en el moment que es va fer evident que aquest treball “no el podia fer sola”, que havia de ser construït en conversa amb altres professionals d'aquest mateix àmbit, que va tenir sentit dur-lo a terme i que es va configurar en la forma final. Explicito amb detall en els apartats dedicats a la construcció del marc metodològic com es configura la relació amb aquestes veus com una columna vertebral, tant de la meua professionalització com de la investigació que aquí presento. Les veus que formen aquest treball són les de les sis comissàries que he entrevistat, 5 dones i 1

home³: Alexandra Laudo, Pilar Cruz, Irina Mutt, Sonia Fernández Pan, Rosa Lleó, David Armengol. Persones que considero que m’han acompanyat, de qui he après i que per a mi són referència d’una manera d’entendre i de treballar en comissariat, fins i tot persones amb les que he col·laborat i amb les que he après moltes coses en diferents moments de les nostres trajectòries personals i professionals.

Les entrevistes que he dut a terme són en certa manera la continuació de converses que de manera més formal o informal s’havien iniciat en trobades, simposis, cursos, tallers, sobretauls, entre canyes, exposicions i textos, o simplement, en entrevistes anteriors. Les propostes de Céline Condorelli de pensar les autores, les lectures i les companyes com “estructures de suport” i relacions d’amistat, m’han ajudat a estructurar i argumentar com es constitueix el teixit de veus i de relacions. També les nocions que tan extensament han treballat autores com Donna Haraway, Ursula K. Le Guin o Rosi Braidotti sobre l’escriptura i el coneixement situats, parcials i anti-heroics. Totes elles m’han ajudat a donar un marc a aquesta manera de treballar en la investigació que s’ha conformat com una investigació qualitativa i narrativa basada en entrevistes com històries de vida professional. D’altra banda Richardson i St. Pierre i Connelly i Clandini m’han ajudat a comprendre i establir la metodologia.

He trobat una concomitància entre aquest plantejament i el treball propi en comissariat, un treball eminentment relacional que, com veurem, es defineix sempre “en relació a”. Com que el comissariat és una professió molt recent, sembla que la majoria de referències que en tenim són sobretot història oral, en forma de converses i entrevistes, algunes de les quals alguns autors com el comissari suís Hans Ulrich Obrist s’han esforçat a recopilar en publicacions i llibres. Una història, d’altra banda, eminentment masculinitzada, que intencionadament en el cas del meu treball he volgut “compensar” amb la selecció de persones entrevistades, donant constància també de l’experiència pròpia en el context artístic barceloní.

3. Com

De la mateixa manera que aquesta tesi no parteix d’una sola pregunta, no n’és l’objectiu concloure amb una sola resposta, sinó encetar una narració que desplegui diferents possibilitats en diàleg basades en el relat d’experiències. D’entre els antecedents en la meva trajectòria hi ha

³ Utilitzaré el femení inclusiu al llarg d’aquest treball per referir-me a elles.

un breu però intens apropament al camp de l'antropologia, un interès que en certa manera va néixer de l'experiència d'un any de tasques de voluntariat a Centre Amèrica, seguida, a la tornada a Barcelona, d'una formació que va tenir un moment acadèmic i va continuar omplint la biblioteca i construint els meus interessos en base a aquesta disciplina⁴. Va configurar una manera determinada d'entendre i de voler comprendre les estructures del coneixement. Per aquest motiu, anys enrere, acompanyant els primers projectes de comissariat i configurant una manera d'enfocar la investigació (curatorial i també acadèmica), llegia *Metafísicas Caníbales* (2010) de l'antropòleg brasiler Eduardo Viveiros de Castro. En aquest llibre l'autor planteja una tesi post-estructuralista segons la qual la disciplina de l'etnografia i la mirada de l'etnògraf es conformarien en funció d'allò que estudia i en definitiva de la capacitat imaginativa dels grups i societats que observa.

Una verdadera antropología "nos devuelve de nosotros mismos una imagen en la que no nos reconocemos" (Maniglier, 2005b: 773-774), pues lo que toda experiencia de otra cultura nos ofrece es una oportunidad de realizar una experimentación sobre nuestra propia cultura; mucho más que una variación imaginaria, una puesta en variación de nuestra imaginación. (Viveiros de Castro, 2010, p. 15)

L'autor proposa una possible comprensió de "l'altre" que no passa per l'exotització ni la dicotomia. El plantejament implica a més, construir una investigadora que és vulnerable, que es modela en relació a allò que observa i del món en el que, en definitiva, participa. Una investigadora que és afectada i travessada per la investigació.

En el treball en comissariat —la meva pràctica professional—, com un símil amb el plantejament d'aquest autor, la relació amb l'altre és per força constitutiva, perquè els projectes artístics i les artistes amb les que treballa constitueixen el gruix de la recerca i li donen sentit. Per tant la relació entre l'objecte i el subjecte es dilueixen, es travessen, tal com descriu Viveiros de Castro. En relació a una investigació en el context de la producció artística, igualment posava en dubte la construcció d'una idea d'un altre que és "a fora". Per això, seguint Viveiros de Castro, subjacent en molts dels projectes comissarials que vaig desenvolupar al principi de la meva trajectòria, ja hi havia la voluntat de posar en qüestió les estructures convencionals que normalment fem per comprendre. Introduir variacions en la forma de construir un sentit

⁴ Més detalls al *Relat U* i *Relat Tres* adjunts als Annexos.

regit per un dins i un fora, en paraules del sociòleg da Sousa Santos, com un món regit per un límit abismal:

El pensamiento occidental moderno es un pensamiento abismal. Éste consiste en un sistema de distinciones visibles e invisibles, las invisibles constituyen el fundamento de las visibles. Las distinciones invisibles son establecidas a través de líneas radicales que dividen la realidad social en dos universos, el universo de “este lado de la línea” y el universo del “otro lado de la línea”. La división es tal que “el otro lado de la línea” desaparece como realidad, se convierte en no existente, y de hecho es producido como no-existente. No-existente significa no existir en ninguna forma relevante o comprensible de ser. Lo que es producido como no-existente es radicalmente excluido porque no se encuentra. (da Sousa Santos, 2010, p. 31)

La proposta de da Sousa Santos d'un saber post-abismal va ser, en un moment donat, com una provocació, o en tot cas un incentiu d'una inquietud latent que va engegar la necessitat d'explorar en direcció a allò que "no sé"⁵. El repte era donar sentit a allò que no en tenia —el que no entenia: la màgia, les creences, els mites. Tal i com da Sousa Santos explica no es tracta de fer invisible la línia que separa els diferents espais de coneixement (dins/fora, autogestió/institució, màgia/ciència, història/mite) sinó justament de veure quins són aquests espais, reconèixer les diferències i les característiques. Els esforços d'aquells primers projectes no buscaven equiparar el coneixement científic i el coneixement esotèric, sinó entendre què possibilita cadascun. És a dir, no presentar-los l'un com a alternativa de l'altre sinó en relació. El pensament màgic va ser durant un bon temps un camp d'interès dels projectes curatorials que vaig desenvolupar i sobretot una estratègia per atansar-me a la línia, a l'abisme. Des d'aleshores he intentat investigar sobre la relació constitutiva entre un dins i un fora de les estructures de coneixement i els límits que aquestes estableixen, per posar de manifest els límits que ens serveixen per comprendre-les.

La meva activitat d'escriptura i investigació fins ara s'ha desenvolupat principalment en la pràctica del comissariat, circumstancialment puc fer ús de les eines que altres camps em proporcionen però tot i que les eines de l'etnografia em són conegudes, no sóc antropòloga ni pretenc ser-ho.

⁵ Les nocions de no-saber, des dels plantejament d'Atkinson, Rancièrre i altres autors.

El treball s'articula en base als relats de les sis comissàries entrevistades i és en el diàleg amb i entre les seves veus que la investigació té lloc. Un relat i un diàleg que construeixo des de la meua pròpia mirada i en el procés d'escriptura, essent aquesta una part fonamental del procés d'investigació. Tota la investigació està travessada per la meua mirada i escriptura i la voluntat és fer d'això una eina per posar en valor una investigació des de l'experiència, en la forma d'una investigació narrativa. Des de la selecció del tema, passant per la selecció de les persones que he entrevistat, fins a la forma i l'estructura i especialment la relació amb el context en el qual tot això es desenvolupa, estan acotades per una perspectiva situada i reflexiva.

La investigació es situa en el marc de la investigació narrativa que dona les eines per entendre com procedir en el complex camp del treball amb relats d'experiència. Les entrevistes són en forma de relats d'història de vida professional, amb la intenció de recollir *relats* de la trajectòria professional de comissaris i comissàries en el sistema artístic a Barcelona.

La metodologia es basa en la literatura acadèmica dins l'àmbit de les ciències socials i els estudis qualitius de la realitat social des de les experiències individuals i també polítiques, mitjançant la contextualització i "interpretació" d'aquestes experiències singulars en un context més ampli (Richardson i St. Pierre, Connelly i Clandinin, Atkinson i Hammersley, Hernández, Martín, Ferrarotti, Denzin ...). També en la tradició dins el propi àmbit del comissariat, la conversa i l'intercanvi continuat són una eina específica de treball. I finalment de pensadores que d'una forma transversal situen l'escriptura d'històries en context i un coneixement situat i parcial (Haraway, 1995).

La investigació narrativa em permet d'una banda entendre la pròpia investigació com un espai en el qual elaborar l'experiència, i d'altra banda aprendre des de la possibilitat de generar una distància. Tot donant constància de la parcialitat de la reflexivitat i la mirada investigadora

4. Començar pel principi

Com començar una història, on és el principi d'un relat? Quan hem de decidir quin serà l'inici d'un relat sembla que sempre podríem anar una mica més enrere buscant un origen, en la

fantasia d'un moment originari germinal⁶. És part de la feina de la contadora d'històries, establir un començament, una decisió inevitable –potser també creativa– per una narració. Com proposa l'escriptora de ciència ficció Ursula K. Le Guin⁷ que en sap molt d'explicar històries, amb el principi, podem construir un relat dels orígens que configuri “una altra història”⁸. Així doncs, començar una història no seria només una decisió creativa sinó també política. En conseqüència, per al relat que aquí comencem utilitzarem l'inici, l'origen, el començament, per configurar la forma com volem explicar aquesta història: coral, múltiple, nòmada, composta.

Un amiga em va recomanar un llibre que tracta un tema diferent del que abordo en aquest treball, però que, segons em va dir, em podria ajudar a configurar-ne l'escriptura i l'estructura. A la introducció hi trobo una descripció de la investigació que m'agradaria fer-me meva, perquè m'hi sento identificada. Mari Luz Esteban parla d'una escriptura sense distància, “un anàlisis que intenta dar toda la relevancia a la reflexividad como condición de la práctica, a lo corporal/emocional como lenguaje de lo social, y a lo híbrido como condición de un mundo que puede ser des-genderizado y transformado”. (Esteban, 2011, p. 24). Segons l'antropòloga, la investigació pot o hauria de servir,

para ser más conscientes de nosotras mismas como humanas y como investigadoras, pero también para tomar distancia, no solo de nosotras sino de eso que llamamos cultura. Pero todo eso no es posible sin un ejercicio de extrañamiento, sin desestabilizar la mirada, sin convertirnos en forasteras, en videntes. (Esteban, 2011, p.25)

Per generar aquesta distància plantejem dos recursos: l'escolta i el relat. Escoltar és quelcom que té lloc, també, en la lectura i en el recull de les paraules dels altres. Començar llegint, per començar citant, és una altra manera de començar. Com diu de nou Le Guin, “contar es escuchar”⁹: els textos com narracions d'alguna història que algú ja ha explicat abans. Aquesta és la premissa encoberta en el començament del relat de Sònia Fernández Pan, una de les comissàries que he entrevistat en aquest treball, i també la faig meva, si no ho havia fet ja.

⁶ Una idea que vaig explorar al projecte curatorial *Esdevenir immortal i després morir* (La Capella, 2020-21) amb autors com Maurice Blanchot al seu llibre *La Amistad* (1971).

⁷ Desenvolupat al capítol dedicat a metodologies, en l'apartat del “writing stories”

⁸ Faig referència al text *The carrier bag theory of fiction* (1989).

⁹ Títol d'un assaig d'Ursula K. Le Guin publicat originalment a *Dancing at the edge of the world* (1989), que a la vegada dona nom a una compilació de textos “sobre la escriptura, la lectura, la imaginació” editats per Círculo de Tiza el 2018.

Sonia Fernández Pan comença el seu relat citant a Irina Mutt que és amiga i també una altra de les persones que he entrevistat i que, al seu torn, diu Fernández Pan, cita a Chris Kraus que diu que diu “que todo siempre es un proceso de autoedición, tu eliges como te cuentas las cosas, aquí es todo ficción, me estoy autoeditando y depende de lo que me acuerde” (Fernández Pan en entrevista amb l'autora). Les de Fernández Pan són dues decisions importants que defineixen el seu posicionament d'entrada: començar citant a una amiga i a una autora feminista, i començar deixant clar que el relat personal no deixa de ser una ficció, una narració que explicada en un altre moment podria ser diferent. Referenciar a amigues, col·legues, lectures, anècdotes es repetirà al llarg de tota la conversa amb ella donant lloc a un relat teixit de les paraules i aprenentatges que sorgeixen de la relació amb les persones amb les que viu i treballa. Ja fa temps que vaig explorar aquesta idea amb la proposta de Jelen Alcántara de la bibliografia com una autobiografia,

Una altra manera d'explicar com teixir els referents transdisciplinàriament des de dins, però també des de fora del món acadèmic és, com proposa Jelen Alcántara, entenent la «bibliografia com una autobiografia». És a dir, fent-se càrrec que els referents amb els quals treballem són inherents a la pròpia subjectivitat. Així, cada autora funcionaria com un node que articula singularment textos i veus que ja existeixen a priori. El que ens permet reconstruir el corpus bibliogràfic com un corpus relacional, com una entitat dependent de la vida de cadascuna de nosaltres. Esdevé, així, inseparable la investigació —acadèmica o de qualsevol altre tipus—, de la vida, de la identitat, de la ideologia, de les polítiques que ens travessen, de les amistats, de les companyies, dels privilegis, dels cossos, de les emocions i les experiències. «Sobre lo de citar a las amigas y trabajar con ellas. ¿Cómo o hasta dónde es amistad? (Jeleton, 2018, p. 94)». (Almirall, 2018, p. 13)

El fet que Fernández Pan decideixi començar citant a Irina Mutt però, l'interpreto d'una forma especial, ja que Mutt és una de les persones a qui també he entrevistat, i algú amb qui he compartit i après moltes coses sobre la vida i sobre el comissariat “des del principi”.

A Irina Mutt y a mí nos gusta decir que nos conocimos discutiendo. Y por discutir aquí se entiende tener opiniones diferentes en algunos debates públicos. Opiniones distintas en cuanto a matices y no tanto con respecto a una manera general de entender la práctica artística y comisarial, también muchos otros aspectos de la vida, durante esa conversación ininterrumpida e hipertextual en la que se sostienen

las relaciones interpersonales. De hecho, desde hace tiempo estamos bastante de acuerdo en todo. (Fernández Pan, 2016, s/p)

Irina Mutt parla sovint de Chris Kraus, ho fa en l'entrevista que acabo de citar que li va fer Fernández Pan el 2016 per al seu blog Esnorquel, i també en un article que va publicar dos anys més tard a la revista A-Desk, una revista en la que tant ella com Fernández Pan com jo col·laboràvem freqüentment. També l'Alexandra Laudo hi ha col·laborat, i el David Armengol, en va formar part d'una forma més estructural en la seva fundació. A totes dues també les he entrevistat ara. En aquest article del 2018 Mutt parla del llibre *I love Dick* de Chris Kraus (1997), i tot citant-ne una escena, ens adverteix, "El diàlogo que sucede es ficción, pero la narrativa es real" (Mutt, 2018, s/p).

A Mutt i Fernández Pan les recordo discutint, discutint en públic concretament –i per seguir amb la cerca d'uns suposats orígens–, en el que podria ser el dia que les vaig conèixer. Era la presentació d'un primer taller en el marc del curs que oferia la plataforma A-Desk, que vaig cursar entre 2012 i 2013¹⁰; l'impartia Eloy Fernández Porta i les participants que presentàvem els resultats dels cinc dies de treball estàvem nervioses perquè convocàvem públic¹¹. Venien juntes i seien una al costat de l'altra i durant tota la sessió van parlar i intervenir sovint generant una discussió oberta que em va impressionar i captivar. Després vam anar tot un grup a un bar del barri, elles seguien parlant i jo escoltava.

Tot just a l'inici demano a cadascuna de les persones que entrevisto que m'expliquin el seu recorregut "des del començament": què t'ha portat a treballar com a comissària, com has arribat fins aquí, com s'ha anat construint la teva carrera, la teva trajectòria... La pròpia idea de carrera o fins i tot de trajectòria és en sí mateixa un constructe que determina la forma en que entenem que és una professió, una forma d'entendre-la que alguns han qüestionat,

no termino de estar del todo cómodo con la noción de carrera y prefiero quizá hablar de práctica. Me parece muy importante ser capaz de construir una práctica que tenga un sentido, que sea honesta con uno mismo, con lo que uno piensa, que desarrolle ideas y marcos teóricos, pero también estructuras y dinámicas de trabajo, formas de hacer y lugares donde hacerlo. (Canela, 2020, p. 17)

¹⁰ <https://a-desk.org/ca/proyecto/programa-de-estudios-adesk-2012-2013-en-barcelona/>

¹¹ <https://a-desk.org/ca/proyecto/workshop-with-eloy-fernandez-porta/>

Penso que podria començar amb la Sonia, la Irina i la Chris, perquè m'ajuden a desmuntar el constructe i a encaminar l'escriptura posant de manifest que estem subjectes a les construccions que fem, també de la pròpia idea d'origen, de trajectòria i de la necessitat de narrar-nos. Per començar les entrevistes però, normalment explico breument les intencions de la investigació i perquè les vull entrevistar, recalcant el vincle que vull posar de manifest amb cadascuna d'elles, que per a mi són referents, companyes de viatge. I quan els demano el relat de la seva trajectòria professional és aleshores que han de decidir per on començar. Cal dir que la decisió es pot veure condicionada per la forma en com faig la pregunta o els exemples que els poso, tant com pels criteris personals de cadascuna d'elles i també la consideració d'on comença la relació amb el comissariat: Quina va ser la primera vegada que en van sentir a parlar? El primer comissari/ària que van conèixer? És en la configuració abstracta d'un desig anterior? D'una intuïció prèvia on aquest concepte encara no existia? Amb el primer encàrrec professional?

En iniciar aquest projecte d'investigació vaig escriure en dos relats¹² (en dos períodes de temps corresponents als informes dels dos primers anys del curs de doctorat, un en retrospectiva i l'altre donant compte de l'any) les experiències i els projectes que vaig dur a terme en el que ara es presenta com l'inici de la meva trajectòria i pràctica curatorial. Tot i que van ser escrits com una presentació, amb la intenció de mostrar qui hi havia darrere d'aquesta investigació, els relats, llegits ara amb una mirada retrospectiva, revelen un esforç per evidenciar un fil conductor que teixia els meus interessos de projecte a projecte, com volent donar constància d'una estructura que anava més enllà d'allò anecdòtic que pogués ser cadascun dels projectes i activitats que duia a terme, un intent de sistematitzar, de donar solidesa i valor al conjunt i escapar de la lògica del "projecte"¹³.

Revisant ara aquests relats me n'adono que hi ha pocs noms de les persones que em van acompanyar en aquells primers moments i projectes, com Mutt o Fernández Pan o Laudo. Hi descriu amb detall alguns dels primers projectes curatorials i descobreixo que aleshores la meva preocupació estava centrada més aviat en resseguir una cronologia i en un desenvolupament que resultés significatiu per un àmbit professional, investigador i acadèmic. Em preocupava senyalar que els projectes que havia fet no eren bolets que sorgien aleatòriament, sinó descobrir una continuïtat conceptual i temàtica entre ells. Explicava minuciosament què feia i què havia

¹² Els podeu trobar als annexos.

¹³ Abordaré aquesta noció de treball per projectes en diferents apartats, és una noció que també apareix en algunes de les entrevistes.

fet, què m'interessava, què investigava, què descobria, però obviava amb qui ho feia tot allò, qui m'envoltava, què em movia i m'obria o em tancava portes.

No ho he pogut evitar i els he retocat amb la preocupació d'afegir una capa que mostri com va ser possible que aquests projectes succeïssin, una capa que té a veure sobretot amb les persones que ho van possibilitar. Tot i que els noms no hi fossin en aquella primera temptativa, les persones són allà i puc indicar qui eren i on eren, tot afegint una segona capa al relat. En un exercici de memòria intento descriure així les relacions que com investigadora establia entre la teoria i la pràctica. Però sobretot tracto de configurar el sentit a partir del teixit de les veus que s'invoquen, aferrada a la idea que proposa la investigadora en educació Lisa A. Mazzei, en el marc dels Nous Materialismes, d'una veu sense subjecte —*a voice without subject*— en el sentit d'un subjecte individual, “I attempt a reimagining of voice that starts with an ontological unit no longer that of the individual human being” (Mazzei, 2016, p. 151). Aleshores em preguntava, si vull prescindir d'una identitat basada en el subjecte individual i convocar les "veus" que formen el cos d'un text que és múltiple, què és doncs el que estic/estem conformant?

Centrada la investigació en el comissariat i en diàleg amb les sis comissàries que he entrevistat i els seus relats, la resposta a aquesta pregunta s'ha anat configurant. Queden pàgines per estendre-m'hi amb més detall, però la noció de les subjectivitats nòmades en esdevenir de Rosi Braidotti ha estat un concepte-eina que m'ha ajudat, al final d'aquest recorregut, a comprendre a què ens estàvem referint amb aquesta crítica de les subjectivitats estables i coherents. Tal com planteja Mazzei, l'intent de fer una crítica a les pràctiques que persegueixen l'evidència com a sistema de representació "d'un món allà fora", suposa fer de la forma de recerca un sistema en sí mateix. Per tant, aquest text no podria ser el resultat, ni la representació d'alguna cosa, sinó una cosa “nova”, composta de veus que ja hi eren.

5. L'estructura del treball

Aquesta investigació s'ha conformat en el moment en que he pogut dur a terme la ficció de “congelar un moment en el temps”. I paral·lelament, en aquesta correlació entre teoria i pràctica el procés d'escriptura ha comportat també un cert “congelament” de la meva pràctica com a comissària. Així doncs, presento la investigació com un intent de configurar una “imatge” o un “relat” momentani de quelcom que és dinàmic i orgànic. Comparteixo el plantejament i les

preguntes que es fa M. L. Esteban en el seu treball d'investigació sobre l'amor i els discursos que l'envolten, perquè m'ajuden a determinar la forma del meu propi treball. Esteban presenta la seva investigació a partir de la idea "d'un temps fora del temps", entenent la investigació com una espècie de voluntat de suspendre la temporalitat per deixar *constància* d'alguna cosa. Però som conscients que la "foto fixa" dels elements culturals que estudiem no és possible, és una ficció, de la mateixa manera que ho és el text que escrivim, en aquest intent de situar-nos fora del temps per observar un fenomen que en realitat no s'atura. Pot ser ficció, però no és mentida, per això no desistim i creiem en l'interès d'aquests relats, i una de les coses que assagem és donar espai al viatge que significa una investigació de llarg recorregut com és la d'una tesi doctoral. Assumint que "es imposible ese todo coherente" (Esteban, 2011, p. 29) emprenem el viatge amb les dificultats que implica aquesta presa de consciència.

Les paraules que vull rescatar d'Esteban tenen a veure amb una decisió cabdal a l'hora de decidir *com fer-ho*, com estructurar el relat, com escriure'l, i que es refereix a la tensió entre mostrar i relatar, o explicar i teoritzar. "Si ponemos el énfasis en la teoría corremos el riesgo de ahogar el aliento, el flujo vital que el amor engendra. Si solo mostramos, ¿como estar seguras de que quedan claras las injusticias cometidas en su nombre?" (Esteban, 2011, p. 29). Una tensió que relaciona amb una altra entre racionalitzar, avaluar i experimentar, en el seu cas l'amor, en el nostre, el comissariat.

En la relació entre el seu estudi sobre l'amor i aquest sobre comissariat el meu interès no es centra en la temàtica, sinó en l'epistemologia (el com, la mirada, les eines, l'enfocament...) que proposa l'antropòloga. Compartim el fet d'estudiar qüestions que ens travessen, en el cas de l'amor potser de forma més evident a totes les persones, en el nostre cas, el comissariat, a totes les persones que ens hi dediquem, o almenys a les que hem participat del treball.

El fet que en totes les persones que he entrevistat la percepció de que vida i treball són difícilment separables, amb diferents graus de dificultat, ho corrobora. I en el meu cas, des de la mirada investigadora, he volgut plantejar aquesta qüestió en les pàgines dedicades a la metodologia.

El treball s'estructura en tres parts centrals emmarcades entre aquesta introducció i les conclusions: un marc metodològic, un marc teòric, i el capítol dedicat als *Relats de vida professional de comissàries a Barcelona*. En aquest darrer trobareu sis resums corresponents a les narracions de cadascuna de les entrevistes, no són transcripcions exhaustives, sinó que

ofereixo una interpretació, validada per cadascuna de les entrevistades, de la conversa que vam dur a terme. D'aquesta manera els resums es troben ja emmarcats en els interessos d'aquest treball i han estat redactats intentant mantenir la singularitat de cada conversa i de cada persona, el to, l'ambient, transcrivint fragments directament de les seves veus, per tal que ressonin en el conjunt, i posant l'èmfasi en la persona que hi ha darrere de cada relat. D'altra banda he intentat mantenir una estructura similar en tots els relats per tal de poder posar-los fàcilment en relació. Els capítols IV.2 i IV.3 els he dedicat cadascun a posar en diàleg les diferents entrevistes en relació als aspectes principals de la investigació: *Perspectives institucionals* i *Experiències comissarials*. *Perspectives institucionals* recull allò que en els relats s'expressa sobre la relació amb les institucions i allò institucional; *Experiències comissarials* recull definicions i diferents maneres d'entendre la teoria i la pràctica del comissariat.

El marc teòric del treball igualment es divideix en els mateixos dos apartats centrals: el comissariat i l'anàlisi de les institucions. Així com un apartat més breu on situo el context de les arts visuals de Barcelona avui i la seva relació amb l'escena artística contemporània. El marc metodològic dona compte de la tradició de les converses i les entrevistes en els estudis sobre comissariat, i especifica la metodologia que he implementat en relació al recull d'històries de vida professional i els problemes i condicions d'una investigació narrativa. Al tercer punt del marc metodològic especifico els criteris de selecció, desenvolupament i anàlisi de les entrevistes.

6. Justificació de la investigació

Aquesta investigació no parteix d'una pregunta específica per resoldre sinó del plantejament d'una sèrie de reflexions que sorgeixen de l'experiència professional pròpia i compartida. Aquestes són les que d'entrada han guiat i motivat el treball, que van apareixent al llarg del text i que recullo a les conclusions:

- La necessitat d'investigar sobre el rol i el perfil professional del comissari/ària independent, especialment des d'una mirada situada i localitzada a i des de Barcelona. Molts dels estudis que existeixen sobre comissariat, un rol i una professió emergent en el camp de les arts, són fets en el context anglosaxó (Estats Units, altres països d'Europa...), o des d'una perspectiva més aviat global i no situada, donant per fet la faceta nòmada del comissariat. Intueixo una —gran—

diferència respecte Barcelona pel que fa a la situació econòmica i al marc institucional en el que es desplega el comissariat, així com un context menys nòmada.

- Entendre Barcelona com una "perifèria relativa" pel que fa al camp que ens ocupa, és a dir, que participa de l'escena artística més global però a la vegada com un context particular. Això es veuria reflectit en la presència i reconeixement que les produccions artístiques locals poden aconseguir en un context internacional al qual és difícil accedir en igualtat de condicions.

- La voluntat d'oferir un estudi que deixi de banda les teories sobre comissariat per fer-ho des de l'àmbit acadèmic. He detectat com molts textos sobre comissariat basats en entrevistes o converses versen sobre el que "hauria" o "podria" ser o fer el comissariat (no del que és o fa), sense aprofundir en anàlisi del que hi ha sovint es llancen directament a la prospecció del que "hi hauria d'haver" o "podria passar si". En aquesta ocasió voldria fonamentar un estudi sobre comissariat en un marc conceptual determinat i amb el rigor propi del treball acadèmic.

- Estudiar el comissariat des de l'anàlisi de les institucions per comprendre constitutivament com els límits del que és i no és una institució, en alguns aspectes es dilueixen però en canvi, en d'altres, s'accentuen, ajudaria a explicar la inestabilitat, la precarització i la pluriocupació.

- Preguntar-se sobre quin rol juga el comissariat en aquestes dissolucions/no dissolucions dels límits en el camp de les arts visuals, partint de la intuïció que l'especificitat del rol del comissari o curador independent és representatiu dels moviments d'unes institucions *extitucionals*.

- Plantejar altres conceptes per a institució com para-institució i extitució, per explorar la simultaneïtat de formes institucionals que configuren el context de treball del comissariat i la resta d'agents amb qui es relaciona. Específicament el concepte "extitució": què significa exactament aquest concepte? Explica realment una dissolució dels límits? Pot explicar el fet de "incorporar la institució" en el perfil del treballador freelance?

- Incloure una perspectiva de gènere i un relat de l'experiència que es preguntí per aquesta perspectiva. Quan parlem de curadoria parlem d'un camp professional que, com tots, està sembrat de desigualtats i diferències, hi ha moltes preguntes travessades per la situació de precarietat que afecten els rols mediadors o gestors. El rol del comissari avui s'assumeix tant per homes com per dones, per tant, és necessari pensar en el marc d'una investigació sobre el seu rol com a professional: quines són les diferències?

- Plantejar el sistema artístic com un ecosistema, com una forma de facilitar el mapejat de la situació, com si es tractés d'un paisatge, en el qual es tenen en compte tot tipus de relacions (de supervivència, predatòries, de solidaritat, latències, etcètera).

- La necessitat de situar la investigació en relació a les anàlisis sobre el sistema social i econòmic neoliberal que sustenta la producció cultural i els modes artístics de producció en el paradigma de la creativitat. Aquests també expliquen formes de dissolució dels límits entre treball i oci, vida privada i professional, etcètera.

II. MARC CONCEPTUAL

1. Comissariat

L'objectiu d'aquest apartat és abordar teòricament la professió curatorial des de les definicions i experiències de comissaris i comissàries, sovint ells mateixos autors de textos que exploren el rol curatorial i/o mediador, i des dels estudis més recents sobre aquest àmbit des de la Sociologia, especialment la Sociologia de les professions, la història de l'art i els estudis culturals.

El comissariat és un rol professional relativament recent, la majoria d'autors coincideixen a situar-ne els orígens als voltants dels anys '60, i tot i que l'objectiu d'aquest treball no és fer-ne una història, sí que situaré alguns dels relats que tracten de construir una genealogia que estructurari un sentit de la professió. Les cerques dels orígens despleguen diferents possibilitats narratives, en podríem diferenciar principalment dues: la del comissari institucional i la del comissari independent. Per a aquest treball ens interessa essencialment la segona, però tot i així, intentaré mostrar les formes diverses d'aproximar-se al comissariat, tant des de la pràctica com des de la teoria. De fet, aquesta tensió entre teoria i pràctica és constant i essencial en la definició d'aquesta professió.

Una altra tensió important en el marc d'aquest estudi és el fet que en la majoria d'historiografies o propostes de genealogies que he consultat, el predomini de noms masculins és aclaparador, tant de comissaris com dels artistes als quals aquests fan referència. El que resulta en relats d'una emfàtica masculina particular, on per exemple, els referents i els denominats "pioners" en la seva immensa majoria són homes blancs occidentals que s'erigeixen com figures heroiques.

Com explica Olga Fernández (2020, p. 70-71) aquesta predominança masculina és deguda, entre altres, a la manera en com s'ha construït el relat a l'entorn de la professió comissarial, basada essencialment en la figura del comissari independent, i en canvi s'han invisibilitzat altres rols i maneres de fer —sobretot aquells vinculats a departaments de museus i institucions—, molt sovint ocupats per dones. En el present, el rol curatorial —independent i institucional— és ocupat tant per homes com per dones, i s'intueix una certa homogeneïtzació general en quant

a gènere en la tasca comissarial¹. Em sembla necessari construir el relat del present des d'una altra perspectiva, per aquest motiu, tal i com justifico al capítol dedicat a la metodologia, el treball present es basa en sis entrevistes a cinc dones i un home.

Tradicionalment s'ha estudiat el comissariat juntament amb la història de les exposicions, aquest ha anat prenent autonomia, i més recentment trobem ja estudis específics. Sembla però que el comissariat defuig d'una definició i un contorn precisos, sovint es defineix des de la flexibilitat i la multiplicitat (de tasques, funcions, perfils, possibilitats, posicions...). Sense fugir d'aquesta multiplicitat, abordaré el marc teòric abraçant aquesta complexitat com intrínseca a allò que volem explicar.

Exploro també la figura comissarial com a mediador o intermediari que ens ajuda a situar el comissari com una figura que no és sinó que *fa*, com un subjecte que es defineix des de i en les relacions que constitueix, per al qual és important la noció d'ecosistema i de participació en aquest. Que en certa mesura ens allunya de la noció d'autoria tant pròpia del camp artístic per situar-nos en una comprensió relacional del treball artístic. I que a més a més ens apropa a la idea de l'extitució proposada com a marc interpretatiu al capítol dedicat a l'anàlisi de les institucions.

En 1993, Pierre Bourdieu escribió sobre el campo de la producción cultural: "... el sujeto de producción de la obra – de su valor, pero también de su significado – no es el productor que realmente crea el objeto en su materialidad, sino todo el conjunto de agentes que participan en el campo. Entre ellas se encuentran los productores de obras clasificadas como artísticas, los críticos de todas las tendencias, los coleccionistas, intermediarios, curadores, etc.; en fin, todos los que tienen vínculos con el arte, que viven para el arte y, en diversos grados, de él; y que se enfrentan unos con otros en las luchas donde la imposición, no sólo de una visión del mundo, sino también de una visión del mundo del arte está en juego, y que a

¹ Aquest treball parteix d'un enfoc qualitatiu i no fa ús d'estadístiques ni estudis comparatius. Aquestes afirmacions es fan des de l'òptica d'aquesta investigació, basada en les experiències situades que s'hi descriuen de les persones entrevistades i de la pròpia autora. Cal puntualitzar que darrere la intuïció de que si bé possiblement existeix una certa paritat entre comissaris homes i dones avui en dia, els càrrecs de major responsabilitat i els més ben pagats, com serien els de direccions de centres, museus, col·leccions, etcètera, són ocupats en la seva majoria per homes. Aquest és el cas del moment present en el context de Barcelona que estem estudiant. Però caldria adreçar-se a un estudi més minuciós i amb dades quantitatives per veure amb major precisió aquesta situació, i analitzar qui ocupa els diferents càrrecs en departaments de museus i altres institucions de govern, així com en l'àmbit dels freelance per poder discutir obertament aquesta qüestió. Ens acolim a l'afirmació, repetida en varies de les entrevistes realitzades, de que el món de l'art i per tant la figura curatorial, està travessada per el patriarcat, de la mateixa manera que la resta d'àmbits del món contemporani per estructurar la resta del treball.

través de estas luchas, participan en la producción del valor del artista y del arte”. (*The Field of Cultural Production*, 1993, p 261). El análisis de Bourdieu parece apto, si no fuera por la identidad productiva que asigna al artista como un creador de “objetos materiales”. En la era del trabajo inmaterial presente aparece como algo anticuado. (Bang Larsen i Andreasen, 2010)

Bang Larsen i Andreasen són uns dels autors (comissaris ells mateixos) que han desenvolupat amb força aquestes interpretacions sobre l'intermediari, i en aquesta cita senyalen un element que també serà molt important per entendre el rol curatorial, que és el treball immaterial, que desenvolupo al punt I.3. Finalment recullo aquestes idees a les conclusions.

1.1. Una pràctica, una teoria

Alguns consideren que el primer cas on es contempla la producció d'exposicions és al manifest de Walter Gropius de 1919, text fundacional de l'escola d'art i arquitectura de la Bauhaus, aleshores a la República de Weimar (Fontdevila, 2010, p. 183); i que el primer organitzador d'exposicions que va treballar com un “verdader comissari” va ser Arnold Bode, fundador de la documenta de Kassel l'any 1955 i organitzador de les tres primeres edicions. En aquells anys l'artista seguia sent el protagonista de les exposicions, però a partir de l'edició de la documenta 5 de Kassel l'any 1972 sota la direcció del comissari suís Harald Szeemann “el comisario se establece definitivamente como protagonista de la exposición” (Fontdevila, 2010, p. 203). És precisament aquest nom, Harald Szeemann, el que molt sovint apareix com el referent principal del que avui entenem per comissari independent, i la seva exposició *Live in your head: When Attitudes become Form (Work-Processes-Concepts-Situations-Information)* presentada el 1969 a la Kunsthalle de Berna, com el paradigma de l'exposició com a medi.

Com que el 1969 no hi havia cap paraula que descrigués allò a que, fins al final dels seus dies, es dedicaria Harald Szeemann, el terme del qual es va apropiat per establir el seu punt de partida va ser el d'*ausstellungsmacher* o executor d'exposicions. Una paraula que (...) serà la que marcarà una clara distinció entre el que fins llavors es considerava com la tasca pròpia d'un conservador de museu i el que, a partir de llavors, es coneixeria com a comissari d'exposicions independent. És a dir, una professió fins llavors sense nom, però no per això sorgida del no-res. (Montornés, 2010, p. 13)

Olga Fernández (2020) fa referència a la constitució del “mito de origen del comisariado independiente” (p. 64) quan situa els ‘personatges’ de Szeemann i Seth Siegelau. I tot i que amb la temptativa de genealogia proposada per Fontdevila a *Se busca Curator* sembla podem situar quelcom així com uns orígens del comisariat, “la auténtica razón de ser del comisario sigue, en gran medida, sin definirse” (Cherix en Obrist, 2009, p. 10). Christophe Cherix, a la seva breu introducció a *Breve Historia del comisariado* de Hans Ulrich Obrist (2009), apunta que el rol del comisari sembla que “aparece incorporado a profesiones preexistentes relacionadas con el arte, como director de museo o de centro de arte, marchante o crítico. Las fronteras son fluidas”. (p. 10). Una idea que trobem sovint en altres narratives genealògiques i que podem pensar que encamina la idea de la transdisciplinarietat d’aquest rol. Esmenta també que a pesar que hi ha hagut més recentment una proliferació de cursos i ofertes d’estudis curatorials, “no cabe destacar ninguna metodología auténtica ni ningún legado claro” (p. 10). Senyala que si bé s’ha començat a analitzar la història de les exposicions, molts dels comisaris que a finals dels ’60 van tenir molta influència, han estat oblidats, argumenta amb Meyer que aquest oblit és degut a que “principalmente su labor iba dirigida a su propia época” (p. 12), i que el que encara no s’ha analitzat son “los vínculos que se han creado entre comisarios, instituciones y artistas a través de diversas manifestaciones relacionadas entre sí” (p. 12). En aquest treball, des del context de Barcelona i amb la mirada situada en la figura del freelance, en aquest treball ens interroguem precisament per aquest vincle.

Molts autors relacionen la recent preeminència del comisariat amb el fet que les avantguardes van fer que l’art contemporani fos d’interès pels agents del camp artístic. D’aquí que els comisaris a finals dels ’60 es dirigissin a la seva època, al (seu) present. Tal com explica Fernández (2020) en relació a l’exemple d’Alexander Dorner, un precursor del comisariat que va treballar a la direcció d’una institució amb el convenciment que “el arte del pasado debía ser interpretado des de las preocupaciones del presente” (p. 66). En conseqüència, tal com han analitzat els sociòlegs francesos Natalie Heinich i Michael Pollack, que el format de l’exposició temporal d’obres contemporànies (exposicions col·lectives i també temàtiques) esdevingués l’eix articulador de l’art des de finals del s. XIX. A mesura que avança el s. XX la història de les exposicions és inseparable de la història de l’art, aleshores es formaren les primeres col·leccions d’art contemporani. “Las exposiciones son el lugar fundamental de intercambio en la economía política del arte, el lugar donde el significado se construye, se mantiene y, en ocasiones, se deconstruye.” (Cherix en Obrist, 2009, p. 11)

Montornés (2010) senyala “la línia que segueix Szeemann a favor de la consideració de la sala d'exposició com a espai de treball i de l'exposició com a laboratori és una cosa els antecedents de la qual són tan clars com transgressors.” (p. 13). Fent referència a antecedents com ara Marcel Duchamp, a qui tant sovint es situa com a referent per entendre l'art com quelcom que fluctua i que es posa constantment en qüestió, i algú que va fer el mateix amb el seu propi rol (a priori artista) en el conjunt del camp artístic fins al punt que en ocasions se'l denomina “pare del comissariat”. Fernández proposa directament fer un relat creuat de les exposicions i el comissariat, en el seu llibre *Exposiciones y comisariado: relatos cruzados*, (2020) i d'aquesta manera fa emergir reflexions que quedaven invisibilitzades com la que he mencionat a l'inici. Fernández (2020) proposa partir de dues idees claus: “que el comisariado debe ser entendido como una práctica, y la exposición, como un medio.” (p. 14) Essent aquesta idea clau per entendre la posició del mediador i per comprendre el treball “immaterial” i de transformació de valors i significats que realitza la curadoria.

La majoria de revisions sobre la figura comissarial coincideixen en la vaguetat o la dificultat a l'hora de definir aquesta professió, no perquè no s'hagi escrit, teoritzat i reflexionat sobre aquesta figura, sinó per que sovint s'arriba a un mateix punt, que podríem resumir amb Montornés (2010) com que “fins ara no hi ha hagut unanimitat en determinar el rol exacte d'un curador, ni tampoc el moment exacte en que es comença a considerar una professió” (p. 12). No és l'objectiu d'aquest treball fer-ne una definició, ni precisar un origen, sinó situar un rol professional que sí que té nom propi, però moltes maneres d'exercir-lo, potser tantes com comissaris i comissàries. No en va, Obrist, per exemple, construeix la *Breve Historia del comisariado* a partir d'entrevistes que ell mateix ha dut a terme amb alguns dels que considera pioners en la professió. Tot i que més que una història podríem dir que es tracta d'onze relats narrats en les converses que ha mantingut al llarg dels anys amb els seus referents.

Renton proposes that the best way to represent curating might be to explore *around* curating. He cites as an example that Hans Ulrich Obrist's theoretical solution to writing is the interview, “a theoretical route that is a discourse with many people.” That is, a kind of writing in-progress, an infinite conversation. (Andreassen i Bang Larssen, p. 26)

Al capítol dedicat a la metodologia exploro amb més detall la conversa i l'entrevista com a eina d'investigació, i específicament com una estratègia pròpia en l'àmbit del comissariat. Obrist és sens dubte l'artífex de la conversa com a eina de treball, que ha dut a terme a partir del registre

sistemàtic de milers d'hores de converses i entrevistes amb artistes, escriptors, curadors, arquitectes, músics..., ha acumulat més 2.200 hores de registre des de 1991 i ha publicat molts dels seus llibres en la forma d'un arxiu d'entrevistes. Així ha donat sortida a tot aquest material derivat de diferents projectes que en conjunt ell anomena les "Infinite conversations" en diversos llibres i publicacions, en les seves paraules "Most curatorial history is oral history; it's very much a story that can only be told because it's not yet been written" (Obrist, 2014, p. 58).

En el nostre context el filòsof Xavier Bassas va desenvolupar entre 2014 i 2015 una sèrie d'entrevistes i converses amb comissaris, primer publicades al suplement *Encuentros* del Diari de Tarragona, que després va publicar compilades al llibre *Genealogías curatoriales. 26 comisarios/as en diálogo* (2016) que, com diu el títol, posa en diàleg amb altres comissaris. A la introducció proposa entendre aquest rol com un rol "más que transdisciplinado, podríamos considerarlo indisciplinado, sin disciplina específica, cruzando saberes, a veces incluso desobediente." (Bassas, 2016, p. 9) L'aproximació de Bassas a la figura del comissari a base d'entrevistes i converses també té una justificació, ja que a la vegada considera aquesta figura com "esencialmente dialéctica". La proposta "dialèctica" de Bassas implica "la relación con (al menos) dos instancias, no la pureza de una posición, de un solo punto de vista, de una única disciplina, de un elemento, etc. (...) una relación cada vez (al menos) dos instancias de igual importancia, no reducible la una a la otra" (p. 13). És interessant la seva puntualització en el llenguatge i preguntar-se sobre quin és realment el subjecte que investiguem,

Si tuviera entonces algún sentido hablar del concepto de "comisario", es decir, de qué es lo que define al comisario en cuanto tal, de la "comisariado" del comisario, del ser-comisario, deberíamos definirlo a partir de un equilibrio sintético y dialéctico con todas y cada una de las relaciones que establece; resolver una de esas síntesis para convertirla en "posición" (frente a la obra, el artista, el director del centro, el público, el crítico, etc.) equivaldría a abandonar la práctica curatorial y a hacer otra cosa. (Bassas, 2016, p. 13)

Que ens retorna a les preguntes inicials del present treball que proposen indagar des de l'experiència de comissaris i comissàries en el context de les arts visuals contemporànies a Barcelona tot entenent-lo com un ecosistema de relacions, un subjecte relacional. Com proposa Bassas entenem la figura del comissari/comissària com una figura que és en (la) relació, i mirem el seu rol específic i la seva situació actual fixant-nos en allò que produeix i els seus efectes.

Trobo reflexions en aquest sentit en algunes de les entrevistes que he realitzat, i que abordarem més endavant.

Un altre argument davant la dificultat de trobar una definició d'aquest àmbit professional s'explica pel fet que "as Renton argues, it is a discipline still in its infancy" (Andreassen i Bang Larsen, 2007, p. 27), el que comporta una major dificultat per veure quelcom que tenim molt a prop, que està formant-se i canviant, que és present i contemporani a nosaltres. Diferents autors coincideixen a situar el nounat comissariat al que ens referim, i tal com l'entem avui, nascut entre mitjans dels anys '50 i els '60. Això coincideix amb les biografies i els relats dels pioners entrevistats per Obrist a *Brief History of Curating* (2009), i també amb el que proposa el comissari irlandès Paul O'Neil al seu llibre *The Culture of Curating and the Curating of Culture* (2016) que coincideix en situar els inicis d'aquesta professió als anys '60 i localitza les primeres historiografies sobre comissariat als '90.

En els orígens de la professió trobem doncs als conservadors (responsables de col·leccions i de l'organització d'exposicions a partir d'aquesta en institucions de tota mena) i aquells que es definien com a crítics d'art (dedicats a escriure i investigar sobre l'art i els artistes del present i del passat), com els perfils que després van donar lloc al comissariat en començar a exercir com a tals. A l'origen trobem també la tendència a diferenciar entre un rol institucional, algú que treballa per a un únic centre o institució, del rol del comissari (o crític) independent o freelance.

Un meta-artista, un pensador utópico o incluso un chamán. Compararle [a Harald Szeemann] con Pontus Hultén, el director fundador del Centre Pompidou, permite pensar a fondo una distinción crucial —una distinción que tiene que ver con modelos institucionales y con la propia concepción del comisariado. Quizá cabría decir que Szeemann y Hultén definían extremos opuestos del espectro, y que de este modo ampliaron enormemente el espectro mismo. Szeemann prefirió no dirigir un museo y en su lugar se inventó un nuevo papel: el del *ausstellungsmacher* independiente, que lleva su propio museo de obsesiones en la cabeza. Hultén, por otro lado, y más que nadie, puso a prueba los límites del museo de arte contemporáneo desde dentro, e intentó convertir la institución en su totalidad en un laboratorio y lugar de producciones radicalmente multidisciplinar. (Buren en Obrist, p. 261)

En el marc d'aquest treball ens centrem més aviat en el perfil representat per Harald Szeemann, a qui s'ha considerat com un dels pioners del comissariat d'autor i el treball independent, també per qüestionar-lo i oferir propostes alternatives i situades en el present local. Ens hem centrat en aquest perfil i no en el comissariat institucional, no tant per la faceta de xaman, artista, o "autor", com pel que implica el treball "independent". Tot i així, en el capítol dedicat a explorar les definicions d'institució i les relacions que els comissaris mantenen amb aquesta Hultén apareix com un dels exemples claus, precisament pel qüestionament del que és i el que pot fer una institució artística. Respecte a l'etiqueta "independent", la majoria de les persones que he entrevistat, tot i que la utilitzen, també la qüestionen; Fernández (2020) ja avança que "lo que define al comisario no es ya el puesto que ocupa en una institución, sino su función discursiva en la mediación e interpretación de las prácticas artísticas." (p. 63). I que en la definició d'aquesta labor més de tipus "autoral" s'ha anat donant més importància al rol del comissari independent que suposadament es separa de les institucions, però afegeix en un parèntesi més important del que sembla un "o quizás, no tanto" que ens adverteix sobre aquesta relativa independència del comissari independent.

1.2 El comissari independent

A l'estudi *From Museum Curator to Exhibition Auteur* (1996) els sociòlegs francesos Natalie Heinich i Michael Pollack exploren la transformació del comissari professional institucional al comissari-autor (en el seu cas en el context francès, però extrapolable en certa mesura a un context més ampli de la curadoria) per concloure que en el marc de la Sociologia de les professions aquests representen un cas de "individus creadors d'estatus" que caldria incorporar a aquesta disciplina ja que modifica l'ordre tradicional de consideració d'una professió. I és que en l'anàlisi que fan dels comissaris d'exposicions descriuen una transformació que sembla operar a la inversa de l'habitual: des d'un rol professional tradicional, ben descrit, reconoscible en paràmetres professionals (unes tasques, unes funcions, una formació determinada, una forma d'accés a la professió, unes institucions...), vers una aparent "desprofessionalització" que condueix a l'emergència d'unes noves formes de curadoria que desmunten el motlle.

Descriuen els sociòlegs com aquest passa de ser un lloc de feina en una institució pública que implica esborrar la identitat individual de la persona en aquesta posició (un funcionari/ària), a ser una posició d'autoria individual i singular. Aquest trànsit s'explica en paral·lel a una transformació de les institucions artístiques caracteritzada per l'auge del fenomen de les

exposicions temporals i una major especialització d'aquestes que augmenten en nombre, qualitat, i en conseqüència, la valoració del rol del curador en aquestes. Especialment les exposicions temàtiques i multidisciplinars que reforcen el rol del curador. Les exposicions esdevenen un objecte en sí mateix i un espai autònom en el que desplegar una expertesa determinada. Ja no correspon a un perfil baix i institucional, sinó tot al contrari diuen, a un perfil singular i autònom, independent de la institució. En un procés que analitzen similar al que en el món del cinema s'esdevé amb els directors en relació a la figura dels actors-estrella, els comissaris comencen a signar els seus textos, les seves exposicions, i a ocupar un espai de visibilitat en relació al dels artistes, i per tant a obtenir un espai de reconeixement.

Diversos autors coincideixen a senyalar la documenta 5 comissariada per Harald Szeemann com un punt d'inflexió en aquest sentit. És significatiu que alguns artistes reaccionessin aleshores a la proposta del comissari, denunciant que aquest instrumentalitzava les seves obres convertint-les en il·lustracions del seu propi discurs. Fernández (2020) explica que

Por su parte, Szeemann no entendía que su perspectiva comisarial fuera una posición de poder, sino una posibilidad de actuar como un parásito dentro de las instituciones y, desde allí, ofrecer condiciones para que los artistas y los otros comisarios pudieran realizar su trabajo. (p. 78)

Segons Bourdieu és particular de l'àmbit artístic en general que —a diferència de la majoria de professions— l'accés al camp no està determinat per uns estudis específics, un artista no és un professional que es defineix per uns estudis en art, tampoc un comissari és algú que ha d'haver estudiat comissariat per definir-se o per exercir de comissari. A diferència d'altres professions, en aquesta té molta més importància el marc d'interpretació contextual, és a dir, entre altres coses, el *reconeixement* del propi context professional. Així és com s'ha anat constituint una possible genealogia o història del comissariat, en la proposta d'Obrist, es fa molt evident en la repetició de la pregunta sobre els referents i la voluntat de rescatar uns pioners per mitjà del reconeixement que altres comissaris els hi atorguen —inclús sense que ells mateixos es denominin com a tals, com és el cas per exemple de Alexander Dorner (Fernández, 2010, p. 65-66).

Un altre exemple molt clar de la dissolució d'aquests límits és en la diferenciació entre un amateur i un professional, quan aquesta pot resultar fina i porosa; tot i que no és cap dels casos dels que estem parlant aquí. Això no vol dir en cap cas que no hi hagi comissaris i artistes

professionals, sinó que no és aquesta una de les característiques que defineixen el camp professional. A més a més en el context de Barcelona on no hi ha oferta d'estudis específics en comissariat fins al nivell de postgrau i Máster, i inclús aquí són escassos i molt recents, aquesta situació encara és més evident.

Sembla com si en la configuració d'una trajectòria comissarial hi hagués inscrit el mateix procés de transformació de la professió. Com si cada comissari individual hagués incorporat aquesta temptativa història de la professió en la seva pròpia biografia individual. Tal i com la descriu Szeemann seria així,

Our development is often characterized in terms of an initial period of practice and initiation into the instruments of the museum and the site of culture (...) Only when there is some continuity in these facilitations does the mediator obtain a degree of prestige and the concomitant ability to facilitate yet more things. This phenomenon is paralleled by the emergence of an institutional identity or an identity that attaches to those responsible for the institution (Szeemann, 2018, p. 81)

Com diu en una entrevista Anna Manubens “no hay distinción entre teoría y práctica. Aprendí haciendo. Aprendo haciendo” (Manubens entrevistada per Canela, 2020, p. 225). Les paraules de Manubens sintetitzen quelcom que es repeteix en molts relats sobre un aprenentatge basat en la pràctica.

En aquesta transformació vers el comissari com autor Heinich i Pollack descriuen diferents característiques: la desregulació de l'accés al perfil laboral, la desinstitucionalització dels criteris i les competències, és a dir, d'uns requisits de formació, l'expansió d'un medi social i del seu camp intel·lectual, la individuació (la signatura es fa més rellevant), i la redefinició de les seves competències en termes de singularització. Depèn amb quins criteris s'avaluï aquesta transformació, si els criteris professionals tradicionals, o en termes d'un productor artístic, el resultat de la valoració canvia per complet. El comissari com un autor i com un creador no es defineix ni per la seva relació amb una institució ni per unes funcions determinades, sinó, de manera similar a l'artista, perquè representa unes propietats simbòliques que es perceben mitjançant el “reconeixement” d'una qualitat determinada i abstracta. Podríem dir que, en termes de Bourdieu, per un capital simbòlic.

Els mateixos comissaris que protagonitzaren el procés de transformació expliciten la percepció d'aquest procés vers la presa d'autoritat (i d'autoria) comissarial. Seth Siegelaub a l'entrevista amb Obrist (2009) comenta que originalment "Sin duda eran poderosos, pero solo en el contexto de algún poder institucional mayor, y su labor consistía en seleccionar "grandes artistas" y ser la voz de los dioses, o de la calidad y de los valores artísticos correctos" (p. 142). El que Heinich i Pollack defineixen com les labors de protegir el patrimoni, enriquir les col·leccions i d'investigació. Però una quarta labor ja present, fins aleshores al capdavant de la jerarquia, és la que es converteix en aquesta transformació en la primordial: el display i la presentació al públic. Siegelaub reclama una major visibilitat del que fins aleshores era com una mena de "poder ocult", i intenta plantejar precisament "Cómo dar visibilidad a estas decisiones privadas ocultas, cómo dar visibilidad a esta dimensión que hay detrás de la exposición pública de arte y del proceso de selección, era en parte lo que yo y otros más teníamos en mente." (Siegelaub en Obrist, 2009, p. 142).

Hay que entender lo que hace el comisario para entender en parte lo que estás viendo en una exposición. (Siegelaub en Obrist, 2009, p. 142) L'exposició ja no és un espai neutre sinó que és un mitjà en sí mateix, en conseqüència, hi ha autors que proposen pensar el comissari com un intermediari. El concepte apareix al text de Heinich i Pollack en posar l'accent en la funció de presentar al públic per damunt de les altres funcions. Però són autors com Lars Bang Larssen i Soren Andreassen, que han fet d'aquest concepte una idea central i articuladora de la seva anàlisi sobre el rol actual del comissari, i també Oriol Fontdevila en el nostre context, que explora a l'entorn del concepte de mediació². Fontdevila explica en relació a la forma en com s'han pensat les exposicions,

«Los juicios estéticos están reservados a la experiencia inmediata del arte», sostenía Greenberg. La tipología museística del *white cube* (el cubo blanco) emergió justo después de este pensamiento. Con *el white cube*, el arte ha tendido a mostrarse como algo liberado de cualquier otra determinación que no sea su propia ley, como si se tratara de una especie de visión epifánica. Así pues, el efecto mágico del *white cube* recae en la posibilidad de eliminar cualquier rastro de la mediación. (Fontdevila, 2019, p. 70)

² Bang Larsen, Andreassen i Fontdevila són comissaris.

Tot i que la ideologia del *white cube*³ i de l'autonomia de l'art, segueix present avui en dia, els artistes des de les avantguardes han explorat les possibilitats de la mediació des de les seves pròpies pràctiques, tot pensant la mediació en el sí del seu propi treball i proposant la recepció de l'art com a part del propi procés de creació. Avui, podríem pensar que tot l'art està mediat, tant com que l'art és en sí mateix un agent de mediació.

Tornant a la idea de no descriure aquesta figura d'una forma concreta i tancada, sinó que es tracta d'un rol que es construeix des de la multiplicitat, alguns dels exemples que he anat recollint de rols i definicions que pot prendre són productor, escriptor, director, especialista, creador (Heinich i Pollack); comissari-autor, arqueòleg, mediador, editor, historiador, seleccionador, amfitrió, gerent, (anti)preceptor, articulador (Bassas). D'entre tots aquests, un dels llocs comuns que comparteixen molts comissaris i comissàries a l'hora de parlar tant de les tasques que desenvolupen, com de possibles definicions i allò amb el que s'identifiquen és en relació a l'escriptura i l'edició. Valentí Roma apunta en entrevista amb Bassas (2016) que està més interessat en l'escriptura que el comissariat, doncs pensa que "escribir es tal vez el único modo radical de enfrentar al arte." (p. 39) Segons ell,

En el comisariado se da una especie de "espejismo" de autoría. Yo, al menos, no me siento autor cuando comisario, por mucho que sean a veces perspectivas muy personales. Y sí me siento "autor" cuando escribo un texto, por más que ese texto sea un documento casi incomprensible. (p. 39)

Roma ens retorna a la qüestió relacionada amb el comissari-com-autor, més endavant, a la recerca d'altres formes de definir-lo tot desplaçant la qüestió autoral del centre, però sense necessàriament haver de renunciar a una agència pròpia ni a una singularitat, explorarem diferents propostes conceptuals segons posem l'èmfasi en aspectes diferents com la mediació, la gestió, el treball relacional i el treball en col·lectiu, l'agència i la capacitat transformadora o la performativitat

³ *White cube*, cub blanc en anglès, es refereix a una certa estètica de l'espai expositiu caracteritzada per les parets blanques i una font de llum zenital. Es va introduir a principis del segle XX com a resposta a l'abstracció creixent de l'art modern que s'exposava preferentment sobre parets blanques per tal de minimitzar distraccions. L'any 1976 Brian O'Doherty va escriure una sèrie d'assajos per a la revista *Artforum*, posteriorment convertida en el llibre *Inside the White Cube*, en què s'enfrontava a l'obsessió modernista pel cub blanc argumentant que cada objecte esdevenia gairebé sagrat al seu interior.

Una forma molt concreta i recurrent de definir el rol comissarial és en base al propi origen de la paraula en la seva forma anglesa *curator* com aquell que té cura d'alguna cosa. Ho recull, contundent, Katarina Gregos (2017), “Cualquier definición correcta del término comienza por el vocablo latino *curare*: cuidar. (...) El papel del comisario debe ser en primer lugar, ofrecer apoyo a los artistas” (p. 60) En aquesta accepció l'orientació relacional es centra en una figura específica, la de l'artista, inclús trobem definicions en les que s'entén el comissari “al servei de” l'artista. Com veurem, algunes de les persones entrevistades fan referència a aquesta idea del tenir cura i fan seva aquesta definició, i algunes l'amplien també més enllà de l'artista, cap al conjunt de les relacions i dels agents amb els qui treballen.

La curadoria entesa com tenir cura d'alguna cosa enllaça amb les teories dels afectes i les cures i el denominat ‘gir afectiu’ que eminentment des dels feminismes s’han desplegat en els darrers temps, i que més recentment han pres prou força. Des d'aquestes nocions, el cuidar i allò relacional es situa al centre de l'activitat curatorial, i fan d'aquesta la seva forma de producció de coneixement del món. Amb autores com Luce Irigaray, que donen la volta als fonaments occidentals de la filosofia amb un enfocament feminista, proposen recuperar de l'arrel llatina *cogito* la seva accepció com a tenir cura. Segons aquesta lectura *cuidado* prové de *cogitatus* en llatí, —així el *cogito ergo sum*, es traduiria com *cuido luego existo*—, i que significaria reflexió i pensament, però que a la vegada ve d'agitar o donar voltes a les coses en companyia i mitjançant l'articulació col·lectiva de l'experiència. Aquestes propostes en el marc de la curadoria són les que sustenten una definició del comissariat centrada en allò relacional més que en una autoria i una singularitat, com per exemple les que proposa Mutt a l'entrevista.

1.2.1 Freelance

Les sis persones que he entrevistat per aquest treball comparteixen totes elles el fet de ser autònomes, freelance, treballar de forma “independent”. Aquest era un dels criteris per a l'anàlisi proposada per a aquest treball. Com hem vist, el rol del comissari independent pren com a origen l'acomiadament de Szeemann de la Kunsthalle de Berna, de la qual va ser director a l'inici de la seva trajectòria, quan funda la *Agentur für Geistige Gastarbeit* i ofereix els seus serveis com a freelance a les institucions que hi tinguin interès.

L'etiqueta “independent”, però, genera suspicàcies i caldrà matisar-la, la majoria coincideixen en que la idea de “independència” és enganyosa ja que si bé és cert que un comissari

independent precisament es caracteritza per no estar subjecte (almenys no per mitjà d'un contracte) a cap institució determinada, tenen major dependència —bàsicament econòmica— de les institucions que un comissari que té un contracte fix amb una sola institució. Fernández (2020), que ja avançava que el comissari independent “potser no era tant independent”, explica que la primacia del comissari com un autor individual i independent que s’ha forjat amb figures com Szeemann o Siegelau de referents, ha generat una visió molt reduccionista de la història del comissariat, i que ha eclipsat altres rols com els comissaris vinculats als departaments de museus, i adverteix que també moltes comissàries dones. Per aquest motiu recupera algunes de les exposicions que a finals dels '60 als Estats Units van ser especialment significatives convertint-se en canòniques en els estudis en relació a l'evolució dels moviments artístics, com el minimalisme i l'art conceptual. Fernández, de rerefons d'aquest avís, ens crida l'atenció sobre la forma en com s'ha fet historiografia del comissariat i les conseqüències d'una mirada determinada, que amb el seu treball intenta ampliar. Recullo aquí la proposta de Fernández d'anar més enllà d'una genealogia basada en referències a una sèrie d'individus determinats i a aquesta noció del pioner i de la heroïtat⁴ que es desprèn del relat del comissari independent, per donar un marc i un context històric més ampli, i una interpretació també vinculada a altres elements. Més aviat a la manera dels sociòlegs que com Natalie Heinich ens proposen una interpretació des de la Sociologia de les professions.

Una de les preguntes que ens fèiem és el perquè d'una aparent preferència de moltes institucions a treballar amb professionals freelance, específicament en el cas dels comissaris; podem trobar en el text de Heinich i Pollack una possible resposta. Heinich i Pollack analitzen la professió del comissari en el marc institucional a mitjans dels anys '90, a França, en relació a alguns dels criteris que proposen els històrics Parsons i Weber, però profunditzen en aquells aspectes que la fan particular pel fet de ser una professió en el context artístic i les seves particularitats. Expliquen com el comissari en una posició institucional es troba en una situació d'haver de respondre a una tasca paradoxal: haver d'enriquir les col·leccions i el patrimoni per mitjà de l'actualització d'una lectura determinada i acompanyada de propostes d'obres

⁴ El mateix Szeemann va comissariar després de la documenta 5 una exposició en un apartament, dedicada a la història del seu avi, que va titular “Grandfather: a Pioneer Like Us”, on establí un relat sobre la biografia del seu avi, segon la qual, immigrant original d'Hongria va arribar a Suïssa on va exercir de perruquer i va triomfar treballant per a les classes adinerades de Berna. Un relat d'èxit, de l'immigrant que triomfa, el referent, la genealogia del seu propi èxit. Com explica Fernández, Szeemann trobava en el seu avi un referent i una correlació amb el seu propi ofici com a comissari.

Un dels primers projectes que vaig comissariar en el marc del projecte del passadís a casa meua, proposava partir d'aquesta exposició de Szeemann, i prenent la meua àvia com a referència, parlar de la història d'aquelles que van ser bandejades de la història de l'art, les dones per a qui pintar no podia ser més que una afició i la seva relació amb l'espai domèstic, una exposició que vaig titular “Grandmother: a Hero like Us” [més detalls al relat 1].

contemporànies. Una tasca que situa al comissari a cavall entre la seva pròpia selecció basada en el criteri i el gust personal, i els valors col·lectius que es corroboren en procediments formals com podria ser el preu que adquireixen les obres al mercat. Aquesta paradoxa, expliquen els autors, es resol mitjançant “l’esborrament” de la persona que ostenta aquesta posició.

Això obre una possible reflexió —que es complementa més endavant de la mà de les entrevistes— sobre la proliferació de comissaris freelance avui i d’una possible ambigüitat en la seva relació amb la institució, que es dona inclús en les posicions més altes dins una institució. Al comissari independent se’l reconeix precisament pel seu propi criteri, i se’l reclama per això. Per més que aquest pugui circumstancialment “representar” una institució, aquesta suposadament el transcendeix i hauria de perdurar encara que el comissari desaparegui o canviï. D’aquesta manera la institució manté la seva estructura (pública o privada) i la seva funció de servei públic i de representació de valors universals. Pontus Hultén a l’entrevista amb Obrist (2009) expressa explícitament que “La institución no debería ser identificada por completo con su director; no es bueno para el museo (...) Para una institución no es bueno que se la identifique con una sola persona, cuando se viene abajo, se viene abajo del todo.” (p. 45)

Heinich i Pollack descriuen tres conseqüències de “l’abnegació” del comissari al servei públic, la tercera crida l’atenció. La tercera de les conseqüències que els sociòlegs apunten en el seu text és la situació econòmica de molts d’aquests comissaris. Situat el seu estudi a França als anys ’90 i centrat especialment en comissaris amb una posició institucional, crida l’atenció el fet que els descriuen com una de les posicions funcionaries amb un salari més baix de tot el corpus de servidors públics d’aquest país, que contrasta amb l’alt nivell de formació i especialització que aquests requereixen i ostenten en general. La primera raó que esgrimeixen per explicar aquesta situació desigual és el fet que la majoria d’aquests comissaris-funcionaris, són dones; la segona és el fet que el “sacrifici” que fan en termes econòmics es veu molt probablement compensat per una suposada “gratificació personal”.

the dual sacrifice of wealth and fame that is required of the curator's profession is compensated by its prestige and the personal gratification derived from frequent contact with the privileged objects and lauded individuals that are works of art and artists. (Heinich i Pollack, 1996, p. 3-234)

El comissari quan és freelance resol diversos dels conflictes que per a la institució presenta el rol del comissari: la independència dels criteris personals (es pot equivocar el comissari, però no la

institució), i la supervivència de la institució com a garant del servei públic. En canvi es mantenen d'altres i n'apareixen de nous per als comissaris independents: els sous segueixen sent baixos, i se segueix percebent com una feina vocacional i gratificant que suposadament compensa la precarietat econòmica. En paraules de Chus Martínez “si una persona al mando tiene un contrato precario, directamente dependiente de un cargo político, difícilmente podrá alcanzar ningún sentido de liderazgo si los miembros de su equipo tienen contrataciones fijas e independientes del ejercicio del poder” (2019, p. 253-54)

Més endavant explorarem amb més detall la situació laboral del freelance en el marc de la producció artística i cultural, i la relació amb la precarietat laboral —de la que parlen quasi totes les persones entrevistades—. Aquesta sovint es relativitza, o es justifica precisament per aquest component vocacional que troben en la seva dedicació professional. No tant pel “frequent contact with the privileged objects and lauded individuals”, com per la impossibilitat de separar treball i vida personal, interessos individuals i acadèmics, desig i necessitat. Es reitera la noció de que el que sovint configura la identitat comissarial està vinculat a interessos que són també interessos personals i individuals propis. Així com la xarxa relacional que es teixeix es configura a cavall entre amistats i relacions professionals, essent moltes vegades difícil de discernir. I fins i tot fins al punt que el treball freelance, sense horaris fixes, pot esdevenir en les necessitats d'una conciliació entre allò familiar i allò laboral complexa. Tant complexa com la (in)definició d'aquest rol. Implicacions que tenen conseqüències en la vida i les trajectòries laborals de les comissàries que he entrevistat, inclosa la mencionada precarietat, a la que se sumen la dificultat en la conciliació amb la maternitat, la penalització per edat, i tot allò que impliqui que l'individu està menys disponible o té responsabilitats que minven la seva disponibilitat i flexibilitat requerida per aquest àmbit laboral vinculat allò creatiu.

1.3 El comissari mediador

Mediators are fundamental. Creation's all about mediators. Without them nothing happens. They can be people —for a philosopher, artists or scientists; for a scientist, philosophers or artists— but things too, even plants or animals (...). Whether they are real or imaginary, animate or inanimate, you have to form your mediators. (Deleuze en Andreassen i Bang Larsen, 2007, p. 21)

‘What is a curator?’ It is a question that doesn’t make sense, because the curator is not something; the curator does something. There is no ontology of the middleman: she is a performative and exemplary agent, acquiring subjectivity in and by the act of mediation. (Andreasen i Bang Larsen, 2007, p.26)

La proposta del comissari com a mediador posa l’èmfasi en la funció relacional d’aquest. En contraposició amb el comissari autor que es prefigura com a creador, com algú que aporta quelcom propi, el mediador es pensa més aviat com algú que treballa a partir del que hi ha (agents, objectes, relacions, valors...). “The art field offers an extensive palette of ‘mediating functions’, which take part in the production of art.” (Andreasen i Bang Larsen, 2007, p. 25) En certa mesura, podem dir que són mediadors o intermediaris tots els agents que participen en el procés de producció artística (essent aquest procés difícil de traçar, tal com senyalen els propis autors). “Usamos el término «intermediario» (o intermediaria) como un denominador general para la identidad productiva, incluidos los roles nominales de artista, crítico, curador” (Andreasen i Bang Larsen, 2006, s/p) Aquests autors exploren específicament el comissari com a mediador, per a ells és precisament la mediació, en termes generals, el que constitueix el comissariat. Però no cal oblidar que hi ha altres enfocaments de la mediació cultural en el camp artístic que es fixen en la mediació més a prop de l’educació, dels departaments d’educació dels museus i de les estratègies pedagògiques en art, entre d’altres. Mediació en sí mateix és un terme molt ampli, que aquí el farem servir relacionat al camp de la producció artística, i específicament a la funció comissarial. Fontdevila, al seu llibre *El arte de la mediación* la descriu de la següent manera,

La mediación es la condición de posibilidad del arte. Con el término mediación nos referimos, sobre todo, a las estructuras y los agentes que se encuentran implicados en la producción y distribución del arte, así como a la posibilidad de generar pensamiento a su alrededor. El arte se mantiene gracias a la mediación; por lo tanto, como convención, en la mediación se encuentran los códigos y las normas que permiten a ciertos agentes socializarse y atribuir valores y significados a la práctica del arte. (Fontdevila, 2019, p. 69)

Soren Andreasen i Lars Bang Larsen proposen utilitzar el terme “intermediari” enlloc del de mediador, el que han denominat com el *middleman* i que podríem traduir com “l’home del

mig”⁵, —un terme respecte al qual ells mateixos han posat de manifest com d’esbiaixat en termes de gènere està—. El *middleman* que proposen Andreasen i Bang Larsen parteix del terme que utilitza l’historiador francès Fernand Braudel en l’àmbit econòmic, per referir-se a un “tercer home” o tercer subjecte, un agent que es situa entre el productor i el consumidor i que entre les seves funcions hi ha la de controlar l’accés, en aquest cas, al mercat. És un agent que media l’intercanvi, que fa de nexa i enllaç i que a la vegada opera en la transformació dels valors. I en conseqüència “For Fernand Braudel the ‘middleman’ is a key agent in the development of capitalism” (p. 22). Tot i que aclareixen que “It should be added that the intermediary is not necessarily a capitalist agent”. (p. 25) Això ens situa inevitablement en relació a les formes de producció artística que tractaré més endavant.

En el camp de l’economia un intermediari és algú que fa de vincle entre dos que pel motiu que sigui no poden o els és difícil negociar, i és algú que, com ens fan notar Bang Larsen i Andreasen, generalment es percep com un “mediocre”. Podem pensar en un intermediari comercial entre productor i venedor, com pot ser el supermercat o la distribuïdora; o un intermediari financer, com un banc, o fins i tot en un intermediari legal, com un advocat. Però com a agents que sempre estan enmig “There is always the risk that he knows more than he should and that he feathers his own nest. In other words, the middleman has an opaque presence in social space.” (Bang Larsen i Andreasen, 2007, p. 20) Per aquest motiu sovint s’ha aclamat per l’eliminació dels mediadors i de la mediació, com en la utopia del cub blanc i de l’autonomia de l’art. En el camp artístic s’ha repetit el clam per l’eliminació dels intermediaris, els mateixos autors posen com a exemple “in the late 1960s, Joseph Kosuth argued that conceptual art should eliminate the role of the art critic. By using text as the primary medium for art, unmediated relations were now possible between work and viewer, without the interference of commentary.” (Bang Larsen i Andreasen, 2007, p. 20)

De la definició de l’intermediari basada en Braudel de la que parteixen aquests autors, “who is not equivalent with the market but controls access to it” (p. 25), ens porta a dirigir l’atenció a la descripció de la relació que algunes de les persones entrevistades han manifestat en relació al mercat pròpiament. A diferència de l’artista el comissari no pot capitalitzar el seu treball en relació al mercat, no pot treure rendiment (no pot capitalitzar) de la mateixa manera que

⁵ “L’Imperi del mig” va ser un programa de seminaris a partir d’una investigació sobre la mediació organitzat per Oriol Fontdevila al Centre d’Art La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona, en el que Bang Larsen i Andreasen van participar a l’abril de 2017. Més informació al web del Centre: <https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/ca/imperi-del-mig>

l'artista capitalitza una obra per mitjà de la seva venda al mercat. El que apunten Bang Larsen i Andreasen és que la relació del comissari amb el valor és per mitjà del major o menor control dels mitjans de producció, “la intención de hacerse con los medios de producción para construir un futuro mejor para el pueblo es en sí un acto de representación” (p. 33).

Tot i que he començat l'apartat proposant la noció del comissari mediador com a contraposada al concepte d'autoria, Bang Larsen i Andreasen fan un apunt interessant respecte de la relació de l'intermediari amb l'autoria —en tant que autoritat—, “la capacidad de tratar con todos los aspectos de la producción es necesaria para ganar autoridad: la autoría del intermediario es el control del flujo de producción” (2006, s/p). Un aspecte que caldrà valorar com s'esdevé en els relats de les persones entrevistades i en la seva relació amb les estructures institucionals. És rellevant aquest aspecte de l'autoria en tant que autoritat doncs la capacitat de control d'aquests fluxos és un dels factors que determina la major o menor capacitat d'agència del comissari.

estamos sugiriendo que el intermediario no debe reducirse a un autorizador de formaciones sintomáticas (algo que ha sido un punto en la crítica del trabajo curatorial, por ejemplo), sino que el intermediario establece una autoridad en el control del flujo de productividad. En otras palabras, el intermediario es un autor —y el autor es un intermediario— que expone el deseo de escenificar material mediado, y por lo tanto, la subjetividad se produce aquí. (Bang Larsen i Andreasen, 2006, s/p)

2. ANÀLISI SOCIAL DE LES INSTITUCIONS

2.1. Introducció

Aquesta investigació planteja estudiar la pràctica del comissariat independent en relació a les estructures institucionals, de la mà de preguntes sobre com es configura aquesta relació. De manera que l'anàlisi de la institucionalitat em permet explorar altres conceptes, alguns dels quals sorgeixen de les entrevistes, com la para-institució o la alter-institució, o d'altres com extitució, tots ells conceptes que em permeten indagar en maneres d'explicar les estructures que fan visible, tangible, explicable el context artístic en el que treballen les comissàries, incorporant una forma flexible i fluïda pròpia de l'experiència del treball en els modes artístics de producció d'avui.

En el camp artístic el debat sobre la institució no és nou, veurem la voluntat de redefinició de la institució –conceptual i pràcticament– des del context específic de l'art, i explorarem altres conceptes que s'han proposat en el marc de les entrevistes realitzades per veure altres maneres de referir-se a la institucionalitat en el context artístic contemporani, com són per exemple para-institució o extitució. En aquest capítol veurem diferents definicions d'institució des de l'anàlisi social des de Foucault a Pina-Cabral, per pensar en un ecosistema que en certa manera les conté totes, institucions sòlides i extitucions fluïdes, que conviuen, que es solapen, que interaccionen i que no són excloents. És a dir, que estiguem plantejant modes d'extitucionalització centrípets o flexibles, no significa que no existeixen formes d'institucionalització estructurada i rígida.

Etimològicament institució, del llatí *instituere*, significa establir alguna cosa a llarg termini, amb un paper clar en la societat i la cultura, amb valors més enllà del present. En el context de l'art institució es refereix de manera general al museu, la galeria, l'escola o la crítica d'art principalment. Aquestes responen de forma general a les definicions del concepte institució més clàssica que abordarem a continuació. La necessitat de buscar altres maneres de referir-s'hi en el camp de les arts apareix en paral·lel a la percepció d'un canvi en el qual les formes institucionals que sembla que es “desinstitucionalitzen” o que s'evidencien i s'experimenten aparentment com formes més abstractes, menys monolítiques. Tant teòrics com agents del camp artístic han impulsat projectes i estratègies per discutir, redefinir i fins i tot transformar la institucionalitat d'aquest camp, des de la crítica institucional fins al Alter-Institutional Turn, des

de propostes d'experimentació en el sí de les mateixes institucions, fins a projectes alternatius i contra-institucionals impulsats per artistes.

D'una banda, existeixen formes institucionals del camp artístic que coincideixen amb la institució en un sentit tradicional, d'altra banda trobem formes particulars d'un àmbit on les formes d'institucionalització s'han qüestionat per la pròpia idiosincràsia d'aquest camp. El camp de l'art que el sociòleg francès Pierre Bourdieu ha definit com quelcom en constant transformació, i del que són els propis agents del camp artístic els encarregats de transformar-lo. La professionalització, la professionalitat o l'èxit, per exemple, no vénen donats exclusivament per mèrits institucionals (com títols acadèmics o currículum), sinó de relacions més subtils entre dins i fora de l'àmbit institucional. En el sentit que un artista no necessita d'un títol acadèmic per acreditar-se com a tal, tampoc un comissari. I que si bé sí que es dibuixen trajectòries amb una forma molt similar, també es premia la diferència, l'espontaneïtat i la transgressió. Un camp on trobem una extensa tradició d'autogestió que ha donat lloc a múltiples formes d'organització i auto-determinació en la qual artistes i altres agents han articulats els seus propis projectes i espais per fer-se lloc, sense esperar el reconeixement institucional, sinó auto-instituint-se, o presentant estratègies alternatives que no tenen lloc en el marc institucional estricte, com podria ser des de la col·lectivitat.

En una conversa els comissaris Obrist i Siegelau (2009) parlen sobre el problema de la repetició, en la dificultat de no repetir-se un mateix, i el desinterès que manifesta Siegelau a fer el mateix, parlar del mateix, reincidir en el passat com a "personalitat de l'art". Formulen en certa manera aquest aspecte del camp artístic que presenta una tensió entre la tradició i el reconeixement, l'impuls a la innovació, la diferència, la crítica...

[Obrist] Gilles Deleuze dijo que si hay algo a lo que se pueda llamar arte, esto siempre será una crítica de los clichés.

[Siegelau] Exacto. Incluso, como creo que dije en cierta ocasión, el arte es un cambio respecto a lo que esperas de él. Pero hablando en términos históricos, tampoco debe olvidarse nunca que la crítica de hoy es el cliché de mañana. (Obrist i Siegelau, 2009, p. 137)

Finalment, no podem parlar d'institucions, institucionalitat o desinstitucionalització en el camp artístic sense parlar de crítica institucional. Un llegat que ens deixa un corpus teòric d'anàlisis de les institucions artístiques molt valuós i significatiu. I que dona una imatge de la relació que els

agents del sector mantenen amb les institucions. Des dels anys '60 ha generat un llenguatge i unes pràctiques artístiques específiques i estrictament dirigides al qüestionament de les institucions del sector. A l'inici, en la primera onada, el posicionament crític era sobretot contra-institucional, crítica en el sentit de destruir els "murs" de les institucions. Amb la segona onada, als anys '90 es parla en canvi de la institucionalització de la crítica institucional. (Recorda a la crítica d'avui com el clixé de demà que enuncitava Siegelau). Revisar ara el llegat de la crítica institucional ens permet observar els efectes i els aprenentatges que aquesta ha deixat en la comprensió de la relació amb les institucions del sector. Actualment es proposa una tercera onada que permeti una aliança institucional en defensa de les institucions i per tal de reclamar-les responsables i en bon funcionament.

2.2 Anàlisi social de les institucions

Les definicions tradicionals del concepte institució des de la sociologia o l'antropologia estableixen que les institucions constitueixen el sistema social, polític, legal i econòmic d'un estat. Són les que permeten la vida en societat en tant que la proveeixen d'estabilitat i significat. D'una forma àmplia, segons Hodgson podem descriure les institucions "as systems of established and prevalent social rules that structure social interactions" (2006, p. 2). Per exemple el llenguatge, els diners, les lleis, els sistemes de pesos i mesures, els modals a taula, o les empreses serien institucions. Aquests sistemes poden adoptar formes diferents, que van des de l'actitud d'un individu i les seves creences fins al sistema jurídic d'un estat. Scott, explica que les institucions es transmeten per diversos canals i agents, com sistemes simbòlics, sistemes relacionals, rutines o artefactes (Scott en Spicer, 2010). Podem entendre les institucions com pràctiques d'organització social, mediantes a través de l'estat, la regulació legislativa, l'ètica i la moral públiques. Es situen al centre de la regulació i la percepció de l'activitat social i individual en tant que, "an institution is a special type of social structure that involves potentially codifiable and (evidently or immanently) normative rules of interpretation and behavior" (Hodgson, 2006, p.4) Aquestes defineixen les relacions socials, ajuden a definir qui ocupa quina posició en aquestes relacions i guien la interacció donant als actors marcs cognitius o conjunts de significats per interpretar el comportament dels altres. (Spicer, 2010, p. 27)

És a dir, fan que ens puguem entendre i organitzen una relació comprensible, ja que "institutions are simultaneously both objective structures "out there" and subjective springs of human agency "in the human head."" (Hodgson, 2006, p. 8), sintetitza Hodgson "The institution thus

offers a link between the ideal and the real⁶." (2006, p. 8) Per dir-ho d'una altra manera són les regles del joc que organitzen la societat. Per tant, les institucions, en termes generals, són les regles que regulen la interacció social, i estableixen el marc en què es desenvolupa la vida social. Igual que en un tauler de joc podem dir que n'organitzen l'espai i el temps, així com les posicions que ocupen els participants en el joc i les seves formes d'interacció.

Les formes institucionals que s'analitzen més sovint tenen a veure amb el govern, la família, l'educació i l'empresa, per comprendre com funcionen i sobretot com operen aquestes estructures *sobre* els individus. Aquesta percepció espacial –una per damunt de l'altre– és el que dona una noció d'estructura tridimensional a aquest funcionament. A la vegada la noció d'estructura dona una percepció de rigidesa. Per explicar aquest sistema Foucault introdueix en la relació entre poder i materialitat, la mediació d'allò institucional per explicar com *opera el poder sobre* – s'inscriu en – diferents tipus de materialitat, entesa la materialitat com a cos. (Tirado, 2001) Així explica com opera el poder i els seus efectes perduren en el temps i l'espai, per exercir poder és necessari un material –un cos– en el qual inscriure's per tal de perdurar en el temps i l'espai. La materialitat és per tant el que permet a les institucions la durabilitat, per descriure-la utilitza la taxonomia proposada per Michael Serres que estructura en diferents tipologies de materials: sòlida, fluïda o topològica, cadascuna resulta en un tipus d'institucionalitat.

2.2.1 Espai

La necessitat de materialitat és el que les fa capaç de mobilitzar les institucions i el seu poder. La qüestió espacial ens remet a una lògica estructural física, a la idea d'edifici i d'una arquitectura. "En el espacio normativo, la arquitectura ya no es (no es solamente) un símbolo, un signo de poder, la expresión de la fuerza. La arquitectura ocupa ese lugar. Ocupa su centro, es el poder mismo" (Tirado, 2006, p. 196). La materialitat de la institució conforma un límit, alguna cosa que acota, separa o delimita, anàloga a la idea d'un *edifici*, un element físic i estable, una construcció. Com a tal, d'una banda són un espai acotat i per tant recognoscible on participem de manera conjunta d'una sèrie d'activitats, regulacions, etcètera. La inscripció d'un límit en el seu contorn "implementa una lògica de adentros y afueras. De este principio se infiere que la institución es un espacio singular. Es un lugar clausurado, marcado, un espacio acotado.

⁶ Ho desenvolupa Pascal Gielen al capítol *Institutional imagination* (2013).

(...) Junto a normas, símbolos, funciones o doctrinas, los muros son parte importante de la morfología de las instituciones." (Tirado y Maureira, 2016, p. 124) En conseqüència senyalen una diferència entre dins i fora, entre jo i l'altre, entre correcte i incorrecte, legítim i il·legítim, etc. Com diu Daniel López, les institucions "fragmentan, disgregan y separan para hacer visible la distinción. Construir una institución es constituir un espacio cartesiano, claro y distinto, donde "como el otro está allá y estoy seguro de ser diferente a él, entonces pienso correctamente"". (López, 2014) Les institucions regulen l'accés, i en conseqüència no són igualment accessibles per tothom.

Commons (1934, 69) noted that "sometimes an institution seems analogous to a building, a sort of framework of laws and regulations, within which individuals act like inmates. Sometimes it seems to mean the 'behaviour' of the inmates themselves." (...) as Commons hinted and Veblen (1909, 628–30) argued in more depth,

Sovint les institucions semblen anàlogues a una construcció o un edifici (el museu, per exemple), però també el comportament dels individus a l'interior d'aquest, "behavioural habit and institutional structure are mutually entwined and mutually reinforcing: both aspects are relevant to the full picture. A dual stress on both agency and institutional structure is required". (Hodgson, 2006, p. 8) De manera que podem pensar que la construcció o l'estructura pot existir tant a l'exterior com a l'interior dels individus. L'edifici i la seva estructura és el lloc on són els individus, l'espai que ocupen, però també allò que els sosté, com un bastiment intern que els estructura, els habita, quelcom que han incorporat.

El mètode per la inscripció en el cos, segons Foucault, és la disciplina, aquesta esdevé de formes molt diverses, entre altres, l'organització de l'espai. Com ens expliquen els autors que han treballat a partir d'ell (Tirado, 2006), la disciplina és un art del cos, ja que el que fa és organitzar els individus en un espai acotat. Però la materialitat de l'exercici del poder no depèn només de la gestió de l'espai. La relació entre espai i relacions de poder, s'estableix de forma més general per la necessitat de realitzar inscripcions duradores.

La disciplina es una economía de fuerzas y relaciones. Es decir, sobre las fuerzas del cuerpo se aplican las fuerzas que imponen instrumentos muy simples de vigilancia. Así, tenemos que la disciplina supone una inspección jerárquica. Foucault muestra que la arquitectura se pone al servicio de semejante plan en la medida en que es

diseñada no para ser vista o para vigilar un espacio exterior (caso de las antiguas fortalezas) sino para el control interior, para hacer visibles a quienes están dentro. (Tirado, 2006, p. 196)

És a dir, per senyalar la pertinença a un context determinat. En l'àmbit artístic trobem molts exemples de com l'espai i la concepció de l'arquitectura configuren la concepció del museu al llarg del temps, així com configuren una determinada comprensió de l'art. Des del museu en forma de temple clàssic, amb espais imponents que representen les formes de coneixement occidentals (Duncan, 2007); fins al cub blanc contemporani i la seva pretesa representació de neutralitat (O'Doherty, 1986). Ambdues formes operen sobre els cossos que transiten els espais de manera que els sotmeten a una actitud determinada —respecte per les obres, silenci, introspecció— així com influeixen en el valor i la percepció dels objectes que contenen. D'altra banda, el museu com un espai de representació funciona justament com un espai tancat que fa visible el seu contingut per mitjà de la clausura, en el qual la qüestió de la visualitat es posa en joc (Steyerl, 2012). En la revisió actual de la institucionalitat, l'espai i la materialitat és un dels primers aspectes que es qüestiona i “desapareix” empès per la desmaterialització de les institucions i el treball immaterial específic de l'àmbit cultural i de l'anomenat “treballador creatiu” deslocalitzat.

2.2.2 Temps

La materialitat d'una institució i la seva inscripció en un espai o un cos és el que permet que perduri en el temps. Si ens fixem en les institucions que habitualment es prenen com a exemple des de l'anàlisi social escola, presó, hospital, parlament, família, empresa... Tirado posa de manifest que si bé totes són institucions, contenen elements molt diferents, el que comparteixen és que alguna cosa és estable i perdura en el temps, ja que “La institucionalización, planteado el proceso en toda su generalidad, se pone en marcha en el momento que una situación social cualquiera retiene cierta continuidad en el tiempo”. (Tirado, 2016, p. 123)

La biblioteca, l'arxiu, la col·lecció; els llibres, els currículums, les obres d'art; inscrites en un marc més ampli que els dona l'estructura institucional esdevenen en un corpus social d'històries, lleis, imatges... que suposadament comparteix una cultura o una societat i que els dona al llarg del temps una concepció estable de la seva identitat. La combinació de materialitat i temporalitat és essencial per entendre la funció de les institucions en diferents àmbits. En l'àmbit artístic

específicament la noció clàssica d'institució-museu és el lloc on es conserva la història de l'art: un relat determinat o una genealogia circumscrita en la materialitat d'unes obres i preservada en el sí d'una institució.

La durabilitat d'aquestes estructures garanteix l'estabilitat, un lloc on tornar i on reconèixer-se com a part d'un tot. Un coneixement que els individus adquireixen per mediació de les mateixes institucions en forma d'aprenentatges integrats que esdevenen en comportaments: tradicionalment, saber què s'espera de nosaltres per actuar en consonància (o bé, tot al contrari). "Lo que generalmente se llama institución es todo comportamiento más o menos forzado, aprendido; todo lo que en una sociedad funciona como sistema de coacción, sin ser enunciado, en resumen, todo lo social no discursivo (Foucault, 1976: 175)" (Tirado i Domènech, 2001, p. 194)

Aquests aprenentatges de nou, tenen lloc en el cos, són incorporats, "El cuerpo es una suerte de tejido que puede ser moldeado, trabajado, inscrito con hábitos y normas, inscrito con gestos que duren más allá de las paredes de la institución, es decir, grabado con historia". (Tirado, 2011, p. 195) El cos, en aquest cas, tant podria referir-se al cos dels individus com dels artefactes, en el context artístic, una mateixa obra d'art pot ser inscrita en diferents relats i narratives, per sustentar diferents genealogies. Aquesta plasticitat és el que permet als cossos –individus i artefactes– entrar i sortir d'aquestes institucions rígides i els seus discursos. Aquesta relació de negociació constant entre flexibilitat i rigidesa és el que *fa possible* la institució en el temps. "Institutions both constrain and enable behavior. The existence of rules implies constraints. However, such a constraint can open up possibilities: it may enable choices and actions that otherwise would not exist." (Hodgson, 2006, p.2).

Aquestes reflexions són molt importants per comprendre, més endavant, les nocions de performativitat i agència del comissari, quan parlem de incorporar la institució o de performar-la des de la posició d'un comissari independent.

2.2.3 Vida

Com senyalàvem anteriorment l'estructura institucional pot existir tant com un element intern com un element extern, explicar-se com una disciplina que s'imposa, com un aprenentatge incorporat en l'individu, com el lloc on són els individus i l'espai que ocupen, i també com allò

que els sosté interiorment, com un bastiment intern que els estructura, els habita. D'aquesta manera podem pensar que la institució és tant l'edifici i la forma o límit exterior en el qual els cossos s'inscriuen, com els cossos en sí mateixos que la conformen, i al contrari que una forma externa que s'imposa, quelcom que necessita de l'existència dels individus per existir ella mateixa.

A la vegada que “any single individual is born into a pre-existing institutional world which confronts him or her with its rules and norms (...) institutions simultaneously depend upon the activities of individuals and constrain and mold them (Hodgson, 2006, p. 7). Així la relació individu-institució seria constitutiva i es centraria tant en la creença com en les premisses que determinada institució proveeix, Hodgson, basant-se en Searle, explica com les institucions depenen per a la seva existència dels individus. Una institució només pot existir si les persones tenen creences i actituds mentals particulars i relacionades amb aquesta. Altres autors insisteixen en aquesta relació constitutiva i van més enllà, “Many studies reveal how the occupants of institutions are not ‘cultural dopes’ who adopt the dictates laid out by an institutional order. Rather, they seek to cleverly negotiate, and at times avoid the institutional demands they are burdened with.” (Spicer, 2010, p.8)

Spicer (2010) recull les propostes d'alguns d'aquests estudis que expliquen com els individus “fan ús” de les institucions, negocien o es resisteixen a elles de diferents maneres segons diversos autors. Aquestes anàlisis ens apropen a entendre les formes d'experimentar la institucionalitat que explorem en aquest treball. Una forma és la d'entendre les institucions com a formes simbòliques, separades de la vida quotidiana. Una altra és utilitzar diferents formes institucionals conjuntament per tal de legitimar les pròpies pràctiques, en una mena de *institutional composite*. Fins i tot, els agents destitueixen unes institucions per instituir-ne de noves en funció dels seus interessos. En conseqüència les institucions, utilitzades, incorporades o habitades es presenten com quelcom molt més fràgil del que es plantejava anteriorment.

Alguns autors van més enllà i qüestionen els fonaments de la definició o definicions de institució que tradicionalment s'han acceptat des de l'antropologia i la sociologia. Pina-Cabral fa una revisió de les propostes de diferents acadèmics que considera fonamentades en una perspectiva parcial i esbiaixada per una condició de classe no evidenciada que conseqüentment s'ha normalitzat o normativitzat i que esdevé problemàtica i inadequada. Una revisió que ofereix “a view of sociality as ‘being in company’” (2011, p. 479), i que revisa les definicions d'alguns dels autors més prominents en el seu àmbit: Searle, Mauss, Weber, Parsons, Goffmann, Berger o

Luckmann entre altres, que capgira el fonament tradicional d'aquesta manera: "Written into the way in which we have come to use the word 'institution', there is a modernist disposition to see society as a formally coherent system that imposes itself upon individuals". (Pina-Cabral, 2011, p. 479) Posa primer de tot en qüestió la idea àmpliament estesa de la pre-existència de la institució a l'individu, i senyala com en els exemples que predominen en els textos d'aquests autors, les institucions que es mencionen repetidament com a exemple per a definir "la institució" (les que hem anotat abans, el govern, la propietat privada, el matrimoni entre d'altres), representen al cap i a la fi, un determinat espectre cultural, i que remet en conseqüència a uns determinats privilegis de classe i finalment desemboquen en un sociocentrisme: una visió hereva de l'oposició entre organització social i "societats primitives".

Explica Pina-Cabral que la paraula institució implica principalment quatre significats que són consegüents els uns amb els altres: un propòsit, una cosa instituïda (com un costum, un ús o una organització), un principi o una norma, i un grup organitzat o bé la casa on aquest radica. "The idea is enshrined in the word's very history. It derives from the Latin word *institutum*, which means 'purpose, design, plan, ordinance, instruction, precept'. It originated in the verb *statuere*, meaning 'to establish, or to cause to stand'." (Pina-Cabral, 2011, p. 481)

Senyala com en la majoria dels casos les definicions impliquen una acceptació tàcita de nocions que queden sense explicar degut a una reiterada i suposada complexitat amb la que es defineix el terme. Aquesta implica una oposició respecte altres formes més simples que equivalen tàcitament a la idea de "primitives", una oposició que serveix per diferenciar-se; per contrast allò que és complex no és primitiu, de manera que es perpetua sense qüestionar la narrativa imperial.

Aquesta revisió de Pina-Cabral (2011) em retorna al plantejament inicial d'aquesta investigació en la qual no volia caure en oposicions dicotòmiques, amb la proposta de Pina-Cabral de redefinir les institucions des del concepte de mutualitat voldria acabar aquest apartat, ja que permet treballar des d'aquest plantejament. Des del concepte de mutualitat el pensament és entès com una forma d'acció que permet situar la institucionalitat al nivell d'altres elements essencials de la vida humana (a la vegada no exclusiva d'aquesta). Fa èmfasis en la construcció mútuament constitutiva que apuntava anteriorment i fa d'aquesta l'eix central de la redefinició del concepte: "Instituting is a process of shared intentionality carried out by persons who, being mutually constituted, are in the process of becoming singular persons the condition of instituting is mutuality, not some kind of negotiation between dualistically confronted partners". Resumint,

“to institute is to prop up, to grant entity status to a certain aspect of the world by situating it relationally” (p. 492)

Altres autors han pres la seva definició per referir-se precisament a modes d'institucionalitat en l'àmbit artístic, per exemple Konsary i Podesva, a la introducció del recopilatori de textos *Institutions by artists* (2012), recuperen les propostes de Pina-Cabral i argumenten que “A reconsideration of the institution must, therefore, begin with the understanding that human subjectivity does not precede institutions and that institutions are not static entities nor the amalgamation of individuals but rather relational processes of becoming.” (p.17) Aquesta definició d'institució relativa al camp artístic és propera a les propostes de les subjectivitats nòmades en esdevenir que proposa Braidotti, i que explorem en altres parts d'aquest treball, ja que proporcionen un marc d'interpretació del rol comissarial coherent amb els relats de les persones entrevistades.

2.3 La institució en el context artístic

Las instituciones culturales, más o menos especializadas, comparten las características de muchas otras instituciones sociales. No son fijas estáticas, sino que cambian desde el momento mismo de su fundación, mediante el recambio intergeneracional, y en el contexto de condiciones externas. (Vera Zolberg, 2002, p. 38)

En l'àmbit artístic tradicionalment quan ens referim a institucions ens referim a museus, centres d'art, fundacions privades, fires, galeries comercials, escoles d'art i revistes de crítica d'art i fins i tot espais non-profit. Seguint les definicions que hem plantejat fins ara, aquestes tradicionalment estructuren i organitzen l'espai, el temps i les dinàmiques de la producció artística, i són a la vegada el que configura les relacions i les posicions entre els agents des de la seva inscripció en una materialitat o un cos. Des de la Sociologia de l'art diferents científics han estudiat el funcionament de les institucions per entendre les dinàmiques d'aquest camp,

En la producción de arte, las instituciones sociales influyen, entre otras cosas en quién se convierte en artista, cómo se convierte en artista, cómo llega a practicar su arte y cómo puede asegurarse de que su obra es producida realizada y puesta a disposición del público. Además, los juicios y valoraciones de obras y escuelas de

arte, al determinar su consiguiente lugar en la literatura y la historia del arte, no son simples decisiones individuales y “puramente estéticas”, sino acontecimientos socialmente posibilitados y socialmente contruidos. (Janet Wolff, 1993, p. 53)

Més recentment el sociòleg belga Pascal Gielen ha dedicat part de la seva recerca a les formes institucionals en art, en la compilació d'articles *Institutional Attitudes* (2013) aborda juntament amb altres autors la qüestió de la institucionalitat en el camp de la producció artística contemporània. Recull igualment les definicions habituals de les institucions com garants del funcionament social, en aquest cas l'artístic, com una columna vertebral que sustenta els valors i que media entre realitat i ficció en defensa d'uns valors i ideals particulars d'aquest àmbit

We must call institutions “vertical machines”. They not only generated an imaginary height, but also historical depth, a foundation to stand on. This is because institutions are always also ‘con-stitutions’. The path to the imaginary is organized collectively, and its associated values are guaranteed and sanctioned by collectively. In this respect, institutions generate –or used to generate– a sense of certainty, even safety and security. However, for the same reason they could also seem very rigid, hierarchical and overwhelmingly authoritarian. (Gielen, 2013, p. 14)

Per tant, segons els sociòlegs, les institucions culturals segueixen tradicionalment la definició clàssica, una aparença de rigidesa i solidesa estàtica, ja que són les encarregades de sustentar valors com el patrimoni, la conservació i la memòria. S'espera d'elles que siguin una referència, que aquesta aparença de rigidesa, jerarquització i autoritat institucional doni seguretat i estructura –per exemple, que puguem saber què és i què no és art–. A la vegada aquesta aparença està en constant tensió amb la necessitat de respondre a un camp artístic que es defineix per valors com la novetat, l'originalitat, la singularitat i el qüestionament que té lloc en el sí de les pròpies pràctiques artístiques, produccions culturals i teòriques. Un context que és dinàmic, motivat pels interessos canviants dels agents del camp artístic, que genera resistències i oposicions, que són el que imprimeix dinamisme en tant que camp com a espai de lluita o confrontació (Bourdieu).

Gielen i els altres a partir del plantejament de la societat contemporània com un xarxa interconnectada, es pregunten pel rol de les institucions quan l'estructura eminentment vertical –vertebral– que se'ls hi pressuposa es dilueix en la interactivitat, la mobilitat i la flexibilitat, en

el que anomenen *a flat world*. Un món, potser en xarxa, però sense profunditat on es perd la perspectiva i en el que les coses poden quedar estancades. Obren la pregunta —que es fan els sociòlegs, però també les pròpies institucions—, de com organitzar-se en aquest paradigma de la interconnectivitat, més enllà de la verticalitat i la horitzontalitat.

L'estructura de les institucions culturals a Barcelona suggereix la mateixa pregunta, en la seva vessant pública està organitzada segons el que es configura en el “Sistema Públic de Centres i Espais d'Arts Visuals de Catalunya”, que inclou diferents tipologies d'espais que “vertebra” de forma jeràrquica en funció de la seva envergadura en una classificació que va de l'AV1 (“arts visuals 1”, essent aquest equipament el més esquemàtic) fins a AV4 (equipament més “complex”, rang on actualment només cabria el MACBA). Estructurat, paradoxalment a partir del decret de la “Xarxa de Centres d'Art. Aquests categoritzen les seves funcions en cinc punts: Producció, Exhibició, Mediació, Comunicació, Arxiu. Això pel que fa a infraestructura pública (també consorcis), aquesta es complementa amb l'existència de fundacions privades i d'un circuit comercial de galeries que en general es considera poc consistent pel que fa a nivell de mercat (no de qualitat dels projectes). Algunes de les institucions rellevants del context artístic contemporani de Barcelona serien a banda del MACBA, la Fundació Miró, la Fundació Tàpies, el Centre d'Art Fabra i Coats, el Programa d'Arts Visuals de Can Felipa, BCNProducció o la Sala d'Art Jove de la Generalitat per citar-ne només algunes diverses entre elles. El conjunt de les que apareixen mencionades en aquesta investigació dibuixen a partir de les experiències de les sis persones entrevistades un mapa⁷ de les arts visuals contemporànies a Barcelona.

Per a l'experiència específica dels comissaris, les institucions en un sentit tradicional, són el seu lloc de treball o la possibilitat de treballar, doncs són aquestes els depositaris últims de la labor curatorial (labor que s'esdevé conjuntament amb altres agents com els artistes, els educadors etcètera), tradicionalment són els espais on tenen lloc les exposicions i les que tenen la capacitat (econòmica, entre altres) de donar feina. Algunes persones entrevistades en aquest treball s'han referit a les institucions com a “contenidors”, i en conseqüència als comissaris com als proveïdors de continguts per a aquests contenidors. La noció de “contenedor” remet a la descripció del cub blanc de Peter O'Doherty a *Inside the White Cube. The ideology of the gallery space* (1986), que planteja el museu o la galeria com espais que separen l'obra d'art del context social, i imposen un model específic d'espectaduria passiva. Un lloc on uns continguts s'aboquen i s'ofereixen a altres. Una noció molt limitada del que són, fan o poden constituir les pràctiques

⁷ Document annex.

artístiques avui, allunyada de les principals corrents de pensament i creació contemporànies. I que també relega a la curadoria a una funció limitada i eminentment precaritzada. La institució es presenta així com una estructura sòlida, rígida i buida, en conseqüència separada del context, dels artistes i dels espais de producció pròpiament, i que per tant necessita d'enllaços: necessita el treball flexible d'agents externs que la dotin de contingut. Aquests serien en el context d'aquesta investigació, principalment, els comissaris i comissàries.

Pel que fa al funcionament de les institucions, sorgeix dels relats de les entrevistes la consideració de definir la institució no tant pel què és o com és —pública, privada, gran, petita, nova o vella—, sinó per les persones que hi treballen. Retornant-nos a la noció mutualista i constitutiva de Pina-Cabral. Coincideixen en que són els treballadors i les treballadores de les institucions, en els diferents departaments o funcions que puguin existir, els que en última instància fan possible —més fàcil o més difícil— el treball de la producció, exhibició o mediació de l'art. Així l'aparent rigidesa institucional pot variar notablement en cada experiència depenent de la predisposició dels treballadors singulars que la fan funcionar. En conclusió, les persones entrevistades no problematitzen tant l'estructura rígida i burocràtica pròpia de les institucions (especialment les institucions públiques) que ja se'ls hi pressuposa d'entrada, com la relació amb la persona que les administra en última instància i la comprensió d'aquest individu concret envers la situació dels agents externs i la facilitació d'aquests processos. Per exemple, no els resulta especialment problemàtic haver d'aportar molta o poca documentació per tal de cobrar una factura, però en canvi sí que ho és no conèixer els terminis de pagament o no rebre la informació sobre les condicions econòmiques i de treball.

La definició de més o menys rigidesa institucional depèn d'una perspectiva podríem dir "micro", —una definició extitucional, com veurem més endavant—, definida per l'experiència directa amb l'estructura laboral de les institucions i els perfils de les persones que hi treballen. La definició de les institucions segons l'experiència d'aquests comissaris es caracteritza específicament i en cada cas en la relació entre el treballador funcionari contractat de l'administració i el del freelance autònom.

La diferència i el contrast entre la situació laboral d'un treballador contractat i un freelance en el marc del treball en una institució és el que defineix l'estructura d'aquestes institucions. Fernández Pan sentència que "l'estructura és la ideologia" de la institució, és a dir, que, per exemple, el fet de que en una institució es contractin o no —institucionalitzin o no— les persones (comissàries) amb qui treballa és el que defineix el caràcter d'una institució, la seva ideologia, el

seu perfil i el seu sentit de la responsabilitat amb el sector. És a dir de com entén i com estructura les relacions. Seguint aquesta lògica relacional, per tant, en la definició del tracte amb els seus treballadors, defineixen les institucions qui són tant o més que amb els seus *statements*. De manera que el que és vàlid per a la definició del comissari (una qüestió que s'amplia a l'apartat IV.2 sobre perspectives institucionals)⁸ ho és per a la institució i viceversa.

2.3.1 Crisi institucional permanent

En un àmbit com l'artístic en el qual el que es premia és la novetat, la originalitat, i la singularitat, la tensió entre la necessitat d'estructures sòlides i la necessitat de fluir i qüestionar lliurement és constant. La fragilitat del món cultural i les seves institucions en el context del capitalisme, ha fet perillar la seva pervivència. El museu com a institució cultural per excel·lència conté en el seu origen una problemàtica històrica que reclama constant revisió com és el llegat colonial i burgès.

Museums aren't, in principle, places of radical education; like all public, civic educational spaces they are places of maintaining existing relations, places of a history of discipline and violence. And at the same time, they are places with a history and a promise of emancipation. They bear the violent legacy of colonialism, just like that of the bourgeois revolution. (Nora Sternfeld, *The Constituent Museum*, p. 159)

Com veurem, de les entrevistes es desprèn una definició del context institucional de Barcelona com a fràgil i retret en ell mateix. Parlen de la crisi institucional, que en alguns casos relacionen amb la crisi econòmica iniciada el 2008, de la qual, expliquen, encara no s'han recuperat les institucions del sector cultural en el nostre context. Si retornem a les qualitats de cadascuna d'aquestes estructures, podem pensar que la rigidesa de les estructures institucionals és també el que a la vegada les fa fràgils: la seva resistència al canvi és el que fa que es pugui trencar. En canvi, la materialitat tova i flexible dels agents externs, del treball freelance, és mal·leable, es pot transformar i adaptar segons les necessitats.

⁸ Em refereixo al que es descriu a l'apartat de "Perspectives institucionals" així com en els "Resums de les entrevistes", de la necessitat que existeixi una coherència entre el discurs i la pràctica que expressen la majoria de les persones entrevistades, en paraules de Mutt "parlar de coses que hi són", és a dir, que si els projectes comissarials tracten sobre feminismes (exposicions, articles, textos etcètera), no pot ser que després en la relació amb les persones amb qui treballes no s'apliqui la teoria.

Les repetides anàlisis del rol i l'estat de les institucions en el context artístic ha coincidit en diagnosticar repetidament el seu estat crític. Molts autors, teòrics i també comissaris i artistes n'han diagnosticat l'obsolescència i una rigidesa opressora, els símptomes són variats però quasi sempre coincideixen en una necessitat de redefinir el concepte per reconstruir-ne la praxis. Fins al punt que les institucions han esdevingut tant el lloc del conflicte com el lloc des d'on repensar-se, "Many modern institutions try to instill discipline as well as facilitate experimentation and self-exploration. (...) The result is that contemporary institutions are often paradoxical and confusing places". (Spicer, 2010, p. 26)

La plataforma L'Internationale que agrupa set grans institucions artístiques europees (d'entre les quals el MACBA de Barcelona), va proposar el 2016 com una de les línies de treball on reunir publicacions a la seva web el títol *Alter Institutionalit*y, justificant precisament la pertinença del tema de la forma següent,

Institutions today are by their very nature conflicted. They try to deal with being elitist, while wishing to be open; promote and preserve specific cultural artefacts, yet desire to deepen their social orientation; aspire to canonise, despite stating democratic objectivity; work to be socially and politically engaged yet adhere to the crushing logic of neoliberalism; and are obsessed with modernity, yet all the time, they try to imagine the future. Under these conditions, it is urgent for institutions to radically re-examine their role in society and to invent new structures for their constituent parts. Only then will they be able to project social, political and artistic functions with renewed relevance. (L'Internationale, presentació de la investigació *Alter Institutionalit*y, 2016/17)

Relacionat amb aquesta idea trobem com diversos autors des de l'anàlisi social de les institucions argumenten la necessitat de buscar conceptes per definir l'organització social alternatius a la institució degut a una transformació d'aquestes. És el cas de Tirado i Domènech i de Spicer, que argumenten que la institució disciplinària descrita per Foucault ha deixat pas a una institució oberta que exerceix un control obert però continu. Tirado i Domènech afirmen que "es un lugar común referirse a la crisis de las instituciones que presentan nuestras sociedades." Però apunten que "no creemos que se trate de ejemplos de desinstitucionalización. Más bien, nuestra intención es argumentar que el tipo de proceso al que asistimos sería mejor caracterizado con la noción de extitucionalización, puesto que las viejas instituciones se convertirían, ahora, en extituciones" (Tirado i Domènech, p. 200) Més endavant veurem què

explica aquest concepte sobre la transformació de les institucions, essencialment relacionat amb la importància creixent de valors com la flexibilitat, la mobilitat, l'obertura, la descentralització o la lliure circulació.

2.3.2 La crítica institucional

Quan parlem del rol i el funcionament de les institucions en el context de l'art contemporani avui, per força hem de fer al·lusió a la Crítica institucional. La crítica institucional és un marc teòric i un conjunt de pràctiques que fan de la crítica a la institució el seu tema i la seva praxis. La plataforma d'investigació Redes Instituyentes, estableix en el seu glossari de definicions del terme que van crear arrel del projecte d'investigació a propòsit, la següent proposta de definició:

Como crítica institucional se entienden el marco y conjunto de prácticas que ponen en cuestionamiento el papel de las instituciones culturales, al tiempo que replantean otros modelos institucionales o relaciones entre el estado, lo público, y los movimientos ciudadanos. Se genera como un modo de práctica artística que describe una investigación sistemática sobre las instituciones de arte, sobre su rol, sus asunciones y discursos. Intenta además hacer visibles las barreras y límites de la institución como nociones social y culturalmente construidas, sus pulsiones, contradicciones y retos. (Redes instituyentes, 2012, s/p)

Una tendència que s'origina a finals dels anys '60 als Estats Units quan els artistes dirigeixen el seu treball específicament com a resposta al funcionament de les institucions amb qui treballen. Es parla de la primera onada de la crítica institucional quan la institució artística es percebia com un lloc de "confinament cultural" i, per tant, era objecte d'atac per part dels artistes tant estètica com política i teòricament. Molts dels autors que després han escrit i reflexionat sobre la crítica institucional i el seu llegat, són els mateixos que en van participar, o artistes o artistes-teòrics, que n'han seguit la seva estela com el cas de Steyerl que explica,

La crítica institucional de este periodo se relacionaba con estos fenómenos de varias maneras: negando radicalmente las instituciones en su conjunto, intentando construir instituciones alternativas o intentando ser incluida en las instituciones dominantes. Al igual que en la arena política, la estrategia más eficaz consistía en combinar el segundo y el tercer modelo, que exigía por ejemplo que las minorías o

las mayorías en desventaja, como es el caso de las mujeres, fuesen incluidas en la institución cultural. En ese sentido, la crítica institucional funcionaba igual que una serie de paradigmas que con ella estaban relacionados: multiculturalismo, feminismo reformista, movimientos ecologistas, etcétera. Era un nuevo movimiento social en la escena artística. (Steyerl, 2008, s/p)

Més endavant, en una segona onada durant la dècada de 1990, la crítica institucional s'institucionalitza, és tendència en debats crítics entre comissaris, artistes i directors de galeries i museus. En aquest context la institució es converteix no només en el problema, sinó també en la possible solució. Segons Steyerl el canvi esdevé no tant en les pràctiques dels artistes en sí, sinó en les institucions, que passen de ser enteses ja no com l'esfera pública sinó també en relació al mercat. En paral·lel es produeix una transformació en les pròpies institucions en un gir cap al mercat, "La creencia de que las instituciones culturales deberían proporcionar una esfera pública representativa cayó con el fordismo" (Steyerl, 2008, s/p). Les transformacions socials porten també transformacions en el context artístic, la burgesia considera que des del seu punt de vista una institució cultural és sobretot una institució econòmica i per tant aquesta queda vinculada sobretot a les lleis del mercat. En conseqüència, "se inició un proceso que aún continúa: la integración cultural y simbólica de la crítica en la institución, o más bien en la superficie de la institución, sin consecuencias materiales dentro de la propia institución o en sus formas de organización" (Steyerl, 2008, s/p)

A Barcelona també hi ha hagut crítica institucional, (hi havia i hi ha encara) artistes, teòrics i institucions treballant en la línia de la crítica institucional en consonància amb la tendència general, tot i que després d'uns anys de forta presència en els discursos i les pràctiques de principis dels anys 2000, actualment s'ha atenuat. El llegat d'aquesta tendència apareix puntualment entre els relats de les entrevistes, per exemple Laudo parla d'una tendència força general d'una necessitat de tenir una visió crítica respecte de l'entorn amb el que es treballa, i de treballar en contra del que és una institució, que personalment prefereix matisar.

Actualment alguns autors parlen d'una tercera onada de la crítica institucional que hauria d'aliar-se amb la institució per tal de resistir a les formes predadores del neoliberalisme en el camp de la cultura. Alguns autors plantegen que part de la crisi institucional actual està relacionada amb la concepció que els artistes i teòrics de la crítica institucional tenien de les pròpies institucions amb les que treballaven, i com l'atac i la voluntat de destrucció d'aquestes ha deixat un llegat en ocasions d'empobriment i fragilitat institucional. Steyerl parla inclús d'una

crítica institucional neoliberal, la qual “en la tercera fase la única integración que parece haberse logrado con facilidad es en la precariedad” (2006, s/p). Sovint ens hem fet la pregunta de qui defensa les institucions en el context artístic, amb la percepció d’una relació estranya entre els agents del camp artístic i les institucions on treballen, una relació sovint de distància i fins i tot de desconfiança. En línia amb la proposta d’una tercera onada diferents autors de la crítica institucional han proposat recentment un nou enfocament sobre aquesta. Steyerl (2006) proposa preguntar-se sobre la relació específica entre els dos conceptes del binomi: crítica i institució, al seu text *La institución de la crítica*, on conclou que,

mientras que las instituciones críticas están siendo dismanteladas por la crítica institucional neoliberal, este proceso produce un sujeto ambivalente que desarrolla múltiples estrategias para habérselas con su dislocación. Por una parte, tiene que adaptarse a las necesidades de unas condiciones de vida cada vez más precarias. Por otra, parece que nunca antes haya habido tanta necesidad de instituciones críticas que puedan responder a las nuevas necesidades y deseos que va a tener esta nueva composición subjetiva. (s/p)

Coincidint amb les anàlisis d’alguns dels científics socials que hem esmentat anteriorment, i de la voluntat de proposar una redefinició del terme institució com el de Pina-Cabral, ens trobem en un nou marc d’interpretació del lloc, la funció i la forma de la institució. En aquests autors coincideix que l’èmfasi es posa en els subjectes que habiten, conformen o creen les institucions i les seves relacions. Per exemple, *The Constituent Museum* és una publicació dedicada íntegrament a aquesta qüestió, es pregunta específicament pel que passaria si els museus possessin les relacions al centre de la seva activitat, proposant entendre el visitant no com un subjecte passiu sinó “as a member of a constituent body” (Byrne et al., 2018, p. 11). La plataforma Redes Instituyentes precisament parteix també de la noció de “prácticas instituyentes” que vinculen a la aquesta tercera fase de la crítica institucional i que és especialment interessant en el marc d’aquest treball perquè en la línia que estem traçant, proposen anar més enllà de la confrontació:

A partir de esta tercera fase, podemos sugerir que como prácticas instituyentes nos referimos a un conjunto de prácticas que se plantean como un “desbordamiento extradisciplinar” de la actividad social y productiva de las instituciones culturales, de modo que emergen nuevas formas de experimentar o producir nuevas institucionalidades (Transform, 2008). Estas prácticas van más allá de una

dicotomía entre instituciones y movimientos sociales, generan instituciones monstruo, y permiten a partir de una noción de “poder constituyente” (Raunig, 2007) abrir en este caso otros ámbitos y potencialidades de producción cultural. (VVAA, 2012, s/p)

Andrea Fraser, per explicar el decurs que s’ha fet i que dona títol al seu text *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* arriba a la conclusió que “nosaltres som la institució”. En conseqüència podem afirmar que també la institució viu en nosaltres, i nosaltres configurem la institució. La pregunta que proposa és ¿quin tipus d’institució som o volem ser, quin tipus de pràctiques i valors volem instituir? Seguint la seva pregunta obrim pas al següent apartat per examinar quines formes i quines pràctiques podem desplegar des d’una nova concepció de la institucionalitat avui. Concretament com els comissaris experimenten, es relacionen i negocien amb allò institucional; així com són també els que institueixen o bé s’institueixen.

2.3.3 El comissariat i la crítica institucional

Abans faré un apunt sobre la relació entre la crítica institucional i les formes d’entendre el comissariat, ja que es posa de manifest que s’esdevé en paral·lel el desenvolupament de la crítica institucional el desenvolupament de la pràctica comissarial tal i com l’entendem avui. Tradicionalment el comissari es considera una figura institucional, en certa mesura perquè se l’entén com el successor del conservador d’exposicions. En el rol de director de museu pren unes característiques diferents, i quan ja no s’ha de dedicar exclusivament a tenir cura d’un llegat material i històric, sinó que treballa amb art contemporani i amb artistes vius, pot fer seu també el caràcter creatiu i experimental propi dels artistes, donant lloc al que alguns denominen el comissari-artista. Alguns exemples d’aquest procés de canvi apareixen entre els perfils que Obrist (2009) entrevista quan proposa fer una història del comissariat en base a entrevistes. Entre aquests trobem mencionats exemples als anys ’70 d’experimentació institucional en el sí d’algunes institucions, en el que directors i altres comissaris assagen models experimentals i conceptuals d’institució. Kim West (2017) ha investigat com Pontus Hultén⁹ a la direcció del Moderna Museet de Stockolm a finals dels ’60 i ’70 assaja un plantejament de museu entès com un *Information Center*. Amb aquest experiment Hultén i els seus col·laboradors plantejaven

⁹ La primera pregunta que Obrist dirigeix a Hultén a l’entrevista compilada a *Breve Historia del comisariado* es refereix als inicis de la trajectòria d’aquest com a artista en l’àmbit cinematogràfic. (p. 39)

el funcionament del museu com un símil d'una computadora senzilla que s'estructurava conceptualment en quatre capes de producció i distribució d'informació. El projecte va incloure un projecte experimental denominat *Filialen*, on s'assajaven formes d'exposició innovadores i molt experimentals, tot això amb un pressupost molt reduït (Kreuger, 2017). Explica West (2020) que “The exhibitions would serve as counter measures against what they perceived as a completely ossified and irrelevant institutional field, with classical museums and so on, but also as a critical corrective to mass media output.” (p. 220)

Si bé la crítica institucional principalment o en el seu origen el que ha fet ha sigut criticar en el sentit de sortir fora o escapar de la institució entesa com un bloc tancat que aïlla i separa per intentar enderrocar aquests murs, el que intentarem veure amb la recerca d'altres conceptes a partir del rol comissarial que pensen la seva relació amb la institució o la seva pròpia institucionalització avui, és temptejar opcions que no són necessàriament a la contra sinó que plantegen altres institucionalitats. West, per exemple, a partir de la seva recerca, proposa pensar “How can we devise another set of concepts in order to map out another kind of critical possibility, rather than this institutional critical containment/transgression framework?” (West, 2020, p. 214). El propi Obrist manifesta que per a ell l'objectiu del comissariat ja no és la crítica a la institució: “not to follow the anti-museum activity of the 60s or 70s, but more or less welcoming an era for “in between spaces”. Donant lloc a una forma (institucional o d'autoritat) diversa.

En iniciar aquesta recerca, una de les primeres propostes que vaig plantejar era la noció extitució llançada inicialment per Michael Serres, un concepte que l'auotr proposa precisament enfront de la necessitat de descriure una forma institucionals en el marc dels canvis recents que la “virtualitat” imposa en aspectes diversos de la societat. L'objecte d'aquest concepte no és tant el de plantejar alternatives a la institució, sinó formes de referir-se a una altra institucionalitat, —en el cas de Serres, virtual—, i les seves conseqüències. Sembla que aquest gir cap al subjecte i les relacions que proposen les redefinicions que hem plantejat, i que es fixa en el subjecte que conforma, habita o crea la institució és coherent amb l'enfocament d'una teoria extitucional. Centrar-nos per tant en un subjecte en concret, el comissari, és una proposta per apropar-nos a comprendre el marc més ampli.

2.4 Altres conceptes per a institució: Para-institució

It's not a question of being against the institution: We are the institution. It's a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to. Because the institution of art is internalized, embodied, and performed by individuals, these are the questions that institutional critique demands we ask, above all, of ourselves. Finally, it is this self-questioning—more than a thematic like "the institution," no matter how broadly conceived—that defines institutional critique as a practice. (Andrea Fraser, 2005, p. 283)

Responent a la necessitat de redefinir la institució he recollit conceptes que es presenten com a alternatives, amb la idea que nous conceptes han de permetre referir-se a una altra forma de institucionalitat. Aquests conceptes sorgeixen de diversos autors —sovint també artistes, comissaris ells mateixos—, que analitzen la institucionalitat en el camp artístic, però sobretot ens interessa veure com en els relats de les persones entrevistades es refereixen a diferents perspectives institucionals per intentar donar diverses respostes a la pregunta de Fraser: quin tipus d'institucions som, quins valor institucionalitzem?

Començaré d'una forma més àmplia amb un concepte que funciona com paraigües de perspectives institucionals a priori alternatives: para-institució, aquest es refereix d'una forma molt general a formes en el llindar de la institucionalitat. Tot i que l'he mencionat en algun moment, no profunditzaré en el concepte alter-institucionalitat ja que senyala una tendència a presentar formes específicament alternatives a la institució tradicional, sota el paraigües del *Alter-institucional Turn* s'han acollit projectes impulsats sobretot per artistes que s'escapen d'aquest estudi. Exploraré a continuació el concepte extitució, que tot i que no apareix en els relats de les entrevistes, en la seva forma adjectivada —allò extitucional— ens ha d'ajudar a entendre algunes de les transformacions que es deriven de les formes institucionals que s'activen des del comissariat. Apareixeran altres conceptes al llarg del capítol, com la idea de auto-instituir-se. Abordaré finalment alguns conceptes que es refereixen més específicament a determinats aspectes de la relació dels i les comissàries en el conjunt del context de les arts per expressar com el seu rol es configura en relació amb allò institucional i que són formes verbals: *becoming, performing, embody*, o semblar institució.

In recent years many artists have declared their work as a “museum”. We can call these practices of claiming museums as “para-museums”. They appropriate the institution as institution using its own resources. Insofar they are simultaneously entirely part of the institution and of another order that may have only just begun to dawn. This complicated relationship —neither against the institution nor entirely defined by it— is described by the Greek prefix ‘para’. παρά means both beside and beyond. In Greek it is still about divergence and not about polarity (nonetheless, this is the prefix that becomes ‘contra’ in Latin). The para-institution is thus not an anti-institution. It does not repudiate the institution, rather it refuses the refusal (that the world may have ascribed to it). (Documenta Studies, 2018, s/p)

Aquest és un fragment del text d'introducció a un programa *documenta studies* de xerrades i conferències que va tenir lloc en el marc de la Documenta l'any 2018, centrada a posar en comú l'anàlisi de formes para-institucionals sota el títol *Para-Institutions. Beside and Beyond the Museum, the University*. L'àmplia definició del terme permet que aquest funcioni com un paraigües per referir-nos a múltiples formes i perspectives institucionals que repensen i posen èmfasi en la forma en com s'institueixen. Ens interessa perquè són conscients i fan de l'instituir-se part motor del seu treball, com és el cas de nombrosos projectes endegats per artistes i altres agents que prenen avantatge de la capacitat d'instituir-se. És rellevant el que ja ens indica el propi llenguatge, que el prefix para- significa a la vegada *beside* (al costat) i *beyond* (més enllà), que no indica contraposar-se a la institució sinó instituir altrament.

Para-institució es refereix a una institució que es situa en una mena de llindar institucional, al costat d'una altra institució; no en contraposició, sinó que comparteix totes o moltes de les característiques de la institució, però per algun motiu (que explorarem a continuació) planteja alguna diferència o matís respecte altres formes d'instituir més tradicionals. És per tant un lloc en el qual es poden suspendre o variar algunes de les condicions institucionals, mantenint —discursivament o a la pràctica— una certa distància respecte el que seria purament i indiscutiblement institucional.

El 2020 la plataforma nòrdica Para-Institutional Models va treure la primera publicació del seu projecte titulada *Art as Practice. Art as Object*, una compilació de textos i converses entre diversos autors del context nòrdic. El seu *statement* fa palès el posicionament en relació allò institucional des d'una perspectiva para-institucional:

The work is founded on the conviction of the institution as a necessary structure and interface for the negotiation and implementation of artistic work in the realm of a public sphere. Organized as a model for re-thinking the institution in practice, the project wishes to develop tools and structural models for mediation, contextualisation and accumulation of art in a regional context. (PIM, 2020, secció *About pàgina web*)

Al text d'introducció a la publicació Oda Brekke i Emilia Gasiorek utilitzen la noció de 'ruptura' i de *counter force* [resistència] per plantejar la relació entre objecte i pràctica, específicament parlen des del context de les arts escèniques i la dansa, i posen el focus d'atenció en el moment de fer públic un objecte o una obra. En posar l'èmfasi del seu text en la relació entre objecte (materialitat) i pràctica (acció) en relació a l'esfera pública ens donen eines per observar la tasca comissarial des d'un model para-institucional. Es fixen no en l'objecte per se sinó en què fa, què produeix l'objecte, l'obra, i en aquest en el moment de fer-se públic o de ser compartit amb una audiència, com quelcom que possibilita el *gathering around*, i configura un lloc de negociació. Brekke i Gasiorek (com també, com veurem més endavant, alguna de les persones entrevistades) comparteixen la noció d'aquesta trobada com una possibilitat de ruptura, com una resistència, ja que segons elles "the action of making it public can be understood as a counter force" (2020, p. 32).

You¹⁰ talked about the artwork as an object, a material thing that produces resistance in the continuous flow of work and life puzzle, a cut in the reproduction of everyday life. An object in that sense could be understood as an obstacle or a counter force. You thought of this counter force both on a societal and individual level. An artwork produces a rupture in society by being a thing that cuts the normal flow of attention and alters the meaning of our gestures. (Brekke i Gasiorek, 2020, p. 31)

L'estratègia para-institucional en aquest cas consisteix en entendre l'objecte com la ruptura, i la pràctica com la potencialitat d'alterar, que en la trobada entre objecte i esfera pública produeix

¹⁰ El text aquí citat està escrit dirigint-se a un subjecte "you", com si sorgís d'una conversa, les autores aclareixen que: "The text weaves different voices from writings, conversations, experiences and examples of watching, making and doing works, in an attempt to, not only abstract the matter at hand, but to anchor it in something concrete. In that sense the following text should be approached not as a line of argumentation that advocates for one view or angle, but rather as a zooming out and multiplying of ways of approaching the matter at hand. (Gasiorek, Brekke, 2018, p. 14)

un moment de *circlusion*¹¹ entre ambdós, i per tant indica una trobada no violenta. Proposen així una forma de trobada que respon a les pràctiques institucionals de fer públiques les obres dels artistes, però que possibilita altres maneres de relacionar-se amb les formes de producció de coneixement que aquestes produeixen, “You talked about how the focus was on how we gather around, because there was a curiosity to understand how changing the way we relate to knowledge, changes the knowledge produced, or how changing the how changes the what.” (p. 36) El que les autores plantegen a l’entorn del que *fa* la pràctica artística en el moment en que entra en l’esfera pública, té a veure no només en quin tipus de pràctiques i d’objectes es produeixen, sinó en com ens hi relacionem, i aquest aspecte específic és normalment una part central de la tasca curatorial. Comparteixen la idea de ruptura com a mode de treball, una ruptura que opera tant en relació a una mateixa –en el nostre cas, a la pràctica del comissariat–, com en relació al context i a la institució on s’esdevé. El que es transforma des d’aquest model para-institucional, per tant, no és l’objecte d’art en sí mateix, ni els processos de producció exclusivament, sinó, retornant a la pregunta amb que obre el seu text Chantal Mouffe (2017, p. 64), proposa formes de resistència estètica en un context social en el que la producció simbòlica ha estat engolida pel capitalisme. “You understood art works as material objects with resistance and inertia. In your logic they had a force which could operate against the way artistic work was affected by the project based market” (Brekke i Gasiorek, 2020, p. 47)

Un altre element important d’aquesta reflexió para-institucional és respecte a la forma i la durada del “fer públic”, parteixen de pensar-ho no com una dicotomia (entre la producció de l’obra i l’audiència), sinó com un moviment regular i orgànic no lineal: “You thought we should consider the connection between object and practice like the movement of a pendulum; a back and forth and not linearly from practice to object as the culmination.” (Brekke i Gasiorek, 2020, p. 44). Que podem entendre com una interdependència entre pràctica i objecte que les fa inseparables i fins i tot indiscernibles: “To look at the two notions through a material and rhythmical relationality, like the ebb and flow of the tide, in order to understand what possibilities their dynamics have on the negotiation of art”. (Brekke i Gasiorek, 2020, p. 11). D’aquesta manera no sabem exactament on acaba l’objecte i on comença la pràctica de posar-lo en comú. Aquest contínuum és una de les condicions extitucionals que explorarem en l’apartat següent.

¹¹ *Circlusion* és una paraula proposada per Bini Adamczak al text *On Circlusion* (2016), per referir-se a l’acció contrària de penetrar o com un antònim del seu significat, observar-la en l’aspecte contrari i des de l’altra banda, com una forma d’acollir en un context, de donar espai, i que aquí es pot relacionar amb el trobar-se a l’entorn d’un objecte, i també amb l’acció curatorial de proposar una trobada i ‘d’acollir’ (*to host*).

La pràctica comissarial entesa des de la para-institucionalitat descriu la no dicotomia entre dins i fora, i la impossibilitat aparent d'un fora ja sigui institucional o sistèmic. Implica no plantejar alternatives "fora" sinó que davant la impossibilitat d'escapar de ser capturades pels fluxos i les dinàmiques que imposa el neoliberalisme, la noció de para-institució seria l'estratègia que permetria fer alguna cosa ni a la contra ni des de fora, sinó des de dins o des del costat.

Nora Sternfeld conclou la seva aportació al volum *The Constituent Museum. Constellations of Knowledge, Politics and Mediation* (2018) amb el terme para-institució, en el seu assaig parteix de l'assumpció que acabem de descriure, la no diferenciació entre un dins i un fora institucional i que "we have to assume that we probably already end up in the master's house everywhere and the master is not only living in the institutions and on the street but also in us and our relationships" (p. 161). En conseqüència, explica, el que fem per donar lloc a altres formes de pràctica artística, de coneixement, d'educació, de relació, d'estar juntes... haurà de ser també *everywhere*. I per tant, seran necessàries les eines i les estratègies per construir tant dins com fora d'allò institucional. Sternfeld (especialitzada en el camp de l'educació) vol posar l'èmfasi de la seva aportació en el procés col·lectiu i relacional, *doing it together*, que en línia amb la proposta de Brekke i Gasiorek de posar l'èmfasi en el *gather around* i fer l'objecte públic, un moment que necessàriament requereix de més d'un participant.

Ambdues propostes concorden en la revisió dels *coms* i no dels *quès*, sobre el qual Sternfeld (2018) es pregunta "Are there any tools other than those of the master, other than those of this neoliberal world that is becoming increasingly fascist, of which there is no outside?" (p. 159) Sternfeld posa la seva esperança en la construcció d'un "altre món" sota un paradigma de nou esbossat per l'autora Bini Adamczak, "She recommends that 'we' no longer define ourselves through identities, but instead through relations" (p. 164), unes relacions que haurien de ser capaces d'obrir espai entre els estralls del capitalisme, ja que precisament l'èmfasi en allò relacional es refereix a l'espai *entre* els subjectes, de manera que si això és el que ens defineix "everything becomes interstices". Aquests intersticis són "A space between us, a para-institutional space, which is taking hold in the midst of institutions" (p. 165)

Una de les dificultats de descriure aquestes formes para-institucionals quan no ho fem des d'exemples concrets, és que esdevenen voluntats, coses que diem però "que no hi són". És el que succeeix amb el text de Sternfeld i el que passa molt sovint amb la narrativa comissarial en general. En el transcurs d'aquesta investigació he pres consciència de com l'escriptura i la discursivitat comissarial –en general però sobretot quan parla de comissariat pròpiament–

tendeix a situar-se des del que les coses “podrien o haurien” de ser, però que poques vegades és analítica i incisiva amb el que realment fa. De manera que sovint queda en el pla enunciatiu i dona la sensació que confia molt en la inscripció de les coses per mitjà de la seva performativitat, “parla de”, “senyala”, “enuncia”, però no sabem què fa... Quan això succeeix és quan té raó Gielen amb la seva anàlisi del comissari com el perfecte treballador creatiu en la xarxa neoliberal de l’art.

2.5 Altres conceptes per a institució: Extitució

Tan poco definida como la propia habitación, la ventana no dibuja lo vacío en lo pleno, ni un hueco en una cosa densa, ni abierta ni cerrada: clausurada, se desvanece, convertida en muro; una vez abierta, se convierte en paisaje, desvanecida de nuevo; mil ventanas proceden de un espectro continuo de abiertos o de cerrados, conjunto impreciso, deslizante. Gracias a este *continuum*, el exterior no se diferencia del interior, nada se recorta ni se escinde, ni el arte en partes ni en elementos las cosas. (Serres, 1994, p. 32)

El concepte "extitució" apareix per primera vegada l’any 1994 a *Atles* de Michel Serres. Serres és un autor eclèctic, amb aquest text posa de manifest la seva forma d’escriptura versàtil; ha dut a terme investigacions en àmbits molt diferents que van des de la filosofia de la ciència fins a aspectes relacionats amb l’art i amb els canvis en la societat. En aquest llibre proposa una cartografia de conceptes per a un "nou món global" que, diu, comença a emergir i ha de reemplaçar l’antic. Un món que es caracteritza per la virtualitat, la connectivitat i la simultaneïtat, aspectes que ja existien, però que van prenent cada vegada més terreny i més importància en la definició i l’experiència que tenim del món. Extitució es proposa com un *nou* concepte per referir-se a un fenomen igualment incipient, responent a la idea que per comprendre quelcom que es presenta com a certa novetat, necessitem noves paraules i conceptes.

L’*Atles* que ens ofereix ens ha d’ajudar a moure’ns en el que descriu com un espai en trànsit; reconèixer coses noves amb vells noms, o coses antigues amb noms nous. “¿cómo encontrar puntos de referencia en el mundo, global, que se está alzando y parece sustituir al antiguo, bien clasificado en espacios diversos? El propio espacio cambia y exige otros mapamundis”. (Serres, 1994, p. 12) En el món global en trànsit i en constant transformació el repte és confeccionar un mapa –mesurar-lo i fer-ne una imatge fixa–, es presenta com un *continuum* d’elements que tot

i estar distants no es poden separar, que estan tant dins com fora de la imatge. És com en aquell conte de les *Cosmicòmiques* de Calvino *Tot en un punt* en el qual el protagonista descriu aquell moment en que tot l'univers estava en un punt i allà vivien tots en tot l'espai i tot el temps. "Cada punt de nosaltres coincidia amb cada punt dels altres en un punt únic que era aquell on érem tots" (Calvino, 1965/2011, p. 43)

No somos seres que están ahí. Madame Bovary somos todos nosotros. Maniatada en su pueblo, en lugar de escaparse en sueños, como dicen los que condenan a la mujer, habita, como todo el mundo, en un lugar virtual; no esta habitación demasiado real, donde su marido la irrita, ni tampoco la botica del tonto farmacéutico, sino una combinación sutil de local actual y de global impreciso, que se llamaba imaginación o deseo. (Serres, 1994, p. 177)

L'escriptura permet descriure, posar paraules a coses que podem imaginar, però que no podem comprendre del tot, coses que són simultànies i intangibles, al contrari de la nostra existència material i situada. Serres, fascinat pels avenços d'un incipient món global, virtual, interconnectat, i amb el pressentiment que això només fa que començar, el descriu, amb al·legories d'arquitectures, jardins, mapamundis i nusos de carreteres. L'escriptura li permet estar aquí i allà a la vegada, dir obert i tancat, dins i fora, present i omniscient, en un mateix sentit. "Estoy buscando operadores de cambio, herramientas universales cuya construcción y cuya forma den paso o permitan la transformación", (1994, p. 34), explica referint-se a *el columpio* com a temptativa de metàfora, i a la vegada explicant-nos com en el seu propi text té lloc allò que intenta explicar, i que encara que ens sembla nou ja era així.

Serres es fixa sobretot en la forma que tenim d'habitar aquest món, en l'arquitectura i els espais que transitem, i en com ens hi vinculem. Continua amb la diferència entre materialitats entre les estructures sòlides i opaques de la institució contraposades a les estructures mòbils, invisibles o transparents i flexibles del món virtual.

Antiguos planos de instituciones

(...) espacios construidos de acuerdo con un plano arquitectónico, cerrado casi siempre, en el que el grupo tiene potestad para reunirse y dividirse, para contemplarse, como espectáculo y como espectador. Pero la sociedad se puede reconocer sin reunirse siempre localmente o físicamente, y lo hará como siempre lo hizo, ahora y siempre. La pasión que ata a la radio o a la televisión a tantísimos

contemporáneos no nace, faltaría más, del hechizo del sonido ni del prestigio de las imágenes, exagerados, sino de las nuevas formas de reunirse. (p. 182)

Extitució apareix una sola vegada a *Atles*, per definir les *Instituciones Virtuales*, com altres científics socials, d'entre les institucions fa referència a l'escola com un exemple clàssic d'institució. A continuació, em permeto de posar sencer el fragment que segueix a aquest títol:

El maestro enseña en la escuela, visible, venerable y a veces pacífica institución. El arquitecto hace el plano y dirige la construcción de estas instituciones, con cimientos estables, muros inmóviles, y tejado, visible desde lejos: esta es una definición real. Hace poco visibles y edificables con materia dura, las escuelas, quizá los tribunales, las diferentes asambleas, las empresas, probablemente, por una nueva definición del trabajo, las bolsas de valores y de trabajo, difuminan las distancias en el espacio real y reúnen en espacios imposibles de asignar, grupos virtuales. Este último adjetivo pronto caerá en desuso y nuestros idiomas designarán mañana, con las antiguas palabras de colegio o campus, de oficina o fábrica, de iglesia, de bolsa, de instancia o de administración... lo que ahora nos parece, si puedo decirlo así, ex-tituciones, colectividades que ya solo necesitarán como arquitecto al diseñador de circuitos, de pequeñas y grandes redes de comunicación, por las que estas asociaciones se hacen y se deshacen. En las escuelas virtuales, invisibles en el espacio del mundo, ¿qué puede haber más normal que compartir números, historias, idiomas, recetas, direcciones o trucos... cuasi objetos ausentes? Al igual que los espacios del mundo, percibidos o vividos, los espacios sociales se deslizan hacia lo virtual, para que podamos levantarle mapas, flotantes. (pp. 183-184)

Després, altres autors han empleat extitució, sobretot en l'àmbit de les ciències computacionals, les noves tecnologies i d'internet, per explicar com la tecnologia afecta les nostres vides i també com ens pot ajudar a pensar altres formes d'organització. López explica com va utilitzar el terme com un marc teòric per a una investigació sobre la 'virtualització' de la cura en els serveis de teleassistència domiciliària.

Tanto para mi como para el resto, el concepto operó como una suerte de marco teórico con el que interpretar los datos. Así, los rasgos más distintivos de la teleasistencia domiciliaria adquirieron sentido a la luz de un proceso más amplio:

la emergencia de formas sociales alternativas a las clásicas instituciones de cuidado, todas ellas basadas en el internamiento (residencial, hospitalario e incluso domiciliario). (López, 2014, p. 1)

Schlingler explora models alternatius d'organització col·lectiva des de les ciències computacionals, polítiques organitzatives i governamentals i l'exploració interespaial (!!). Fent un pas més enllà del concepte com a marc conceptual parla d'una teoria extitucional com un marc més ampli des del qual explorar formes d'institucionalització que divergeixen de les de la institució tradicional.

Extitutional theory is interested not only in the ways that individuals interact and engage with one another through relationships and rhythms, but also in how different practices of institutionalization can create conditions that stabilize and amplify, or erode and suppress, certain extitutional dynamics — and vice versa. Central to the process of institutionalisation is the concept of enclosure: the mechanism through which an institution implements increased control (or coding) relative to a particular domain. Conversely, extitutional theory contrasts enclosure with the concept of exclosure (Schlingler, 2018, p. 1)

Aquests autors coincideixen en la definició de l'extitució per oposició a la d'institució: dinamisme, mobilitat, nomadisme, descentralització de la direcció del poder, transformació constant, obertura, flexibilitat, immaterialitat, simultaneïtat... versus solidesa, materialitat, confinament, classificació...

Las instituciones fragmentan, disgregan y separan para hacer visible la distinción. Construir una institución es constituir un espacio cartesiano, claro y distinto, donde “como el otro está allá y estoy seguro de ser diferente a él, entonces pienso correctamente”. En contraposición, la extitución es una ordenación social que no necesita constituir un “dentro” y un “a fuera” sino únicamente una superficie en la que se conectan y se desconectan multitud de agentes (Tirado i Domènech, 2001). (López, 2014, p. 2)

Social dynamics that are not part of an institution are not unstructured, just differently structured. Specifically, institutions focus on the static and inert elements of social structures —the aspects that persist over time— whereas

extitutions focus on the dynamic and mutating elements of social structures — the aspects that continuously evolve over time. (Schlinger, 2018, p.1)

Si la institució és per definició rígida, sòlida, centrípeta, ... l'extitució indicaria allò que desborda, transcendeix, escapa de la institució, però en el que podem reconèixer un ordre; i també —a la inversa— quelcom que entra a la institució per modificar-la, alterar-la, hackejar-la i canviar-ne l'ordre, desordenar-la i modificar-la. El prefix *ex-* indica un moviment de sortida, d'externalització, una relació amb l'afora institucional o una extensió del seu abast. Aquest *ex-*entès com “cap enfora” genera certa confusió, ja que a la vegada, molts autors reconeixen que en el procés de transformació d'allò institucional a allò extitucional, o que en la relació entre els dos, una de les característiques és que dins i fora es dilueixen.

André Spicer, especialitzat en els estudis acadèmics denominats *organisational behaviour* en l'àmbit de l'empresa i els negocis, descriu les extitucions com “l'altre costat de les institucions”, en certa manera, dues parts d'una mateixa cosa, i constitutives una de l'altra, que han anat modificant-se des de les formes tradicionals de les “institucions totals” i disciplinàries que descriu Foucault, fins a unes institucions que “acullen” allò extitucional, matisades per la terminologia de Deleuze. Spicer (2010) explica que tradicionalment les institucions necessiten un problema del qual ocupar-se, un problema que elles mateixes creen (l'escola, no saber; la presó, criminals, etcètera), la seva funció és essencialment ordenar i classificar el caos del món exterior “The work of institutions involves attempt to give rational order to that which exists outside of institutional order, that which is essentially formless.” (p. 30) Aquesta vida caòtica fora de les institucions és segons aquest autor allò extitucional —creat institucionalment com a desordre—, i constantment excedeix la capacitat de la institució que en conseqüència manté el seu sentit i la seva funció. “The extitution is a figure that threatens to undo the regularity and order established by the careful regulation of an institution.” (p. 30)

Les formes de capturar la extitució són, com hem vist en l'apartat anterior, en les institucions tradicionals, la disciplina, i en les institucions post-modernes, el control. La disciplina com va descriure Foucault es caracteritza per crear un món per als seus habitants al qual pertànyer: murs que mantenen el confinament espacial, un llenguatge per relacionar-se, unes categories específiques per saber on estàs —que ets “on has de ser” — i que mantenen l'ordre i la diferència entre dins i fora. La disciplina és la inscripció material d'aquestes categories, “Discipline captured extitutions through strict categorization, containment, using them for negative educational purposes and being a space of marginal insights. In contrast, institutions based on principles of

control have developed a more permissive approach to extitutional elements” (Spicer, 2010, p. 31). Allò extitucional que ha de ser disciplinat, domesticat, explica Spicer, serveix d'exemple negatiu, el que no ha de ser, el revers, “l'altre”.

Aquesta forma institucional disciplinària ha anat transformant-se amb els canvis en els valors que funcionen en les societats actuals i aquests han afectat al funcionament i la forma donant lloc a una transformació cap a les institucions post-modernes de control. Els valors que regeixen la societat avui en dia són la llibertat individual, l'autonomia, l'autenticitat, els lemes que la defineixen com *be yourself*; valors que inicialment eren revolucionaris—els situa originalment en el maig del '68—, i que finalment s'han incorporat al sistema. Allò revolucionari esdevé hegemònic¹². Les institucions, en conseqüència, ja no busquen contenir allò extitucional, sinó que en tant que el que es valora és la diferència i la singularitat, podem dir que els antics murs cauen,

some institutions no longer seek to contain the extitutional elements within them. Rather, they seek to rework institutional boundaries that had contained and disciplined this unformed life. For sure the extitution is still worked upon, still institutionized, but in a different way. This is largely because ‘the walls of the institution are breaking down so that the inside and the outside become indistinguishable’ (Hardt, 1998: 149). This has resulted in a situation where what were once relatively fixed boundaries and categories have become fluid. Instead of seeking to eradicate difference, it is harnessed. (Spicer, 2010, p. 33)

En conseqüència canvia la relació amb l'extitucionalitat que ara ocupa un lloc diferent, facilitant el desdibuixament de les categories, obrint-se espacial i estenent-se, fins al punt que les extitucions esdevenen exemples positius; en certa manera es situen al centre mateix de la institució. Un exemple seria la no diferenciació entre el treball i l'oci, la vida privada i la vida laboral. Algunes de les entrevistes coincideixen en l'experiència d'aquest esborronament dels límits entre treball i vida privada, en la dificultat de separar-los i en l'adquisició de dinàmiques diàries que impliquen treballar en festius i caps de setmana, i en un altre sentit, portar els fills a una espai de treball. Això, com veurem amb els relats de les entrevistes, no passa sense

¹² Aquest mecanisme de “normalització” o normativització del que en un moment era contestatari o revolucionari l'ha explorat Spicer més àmpliament en altres textos i obres, en el que citem aquí tan sol l'apunta. És una idea que apareix en altres moments del treball, i que fa referència als mecanismes de la producció artística esmentats en el capítol anterior, en relació a la crítica institucional “la crítica de hoy es el cliché de mañana”. (Obrist i Siegelau, 2009. p. 137)

conseqüències, una de les conseqüències és l'afectació de la vida professional cap a la personal, per exemple en la dificultat de conciliació de la maternitat i el treball en el camp artístic.

D'altra banda, una de les maneres en com es materialitza i fa visible i tangible aquesta fluïdesa és en l'aparença de l'arquitectura institucional en la qual "concealing concrete has been replaced with transparent glass". (Spicer, 2010, p. 34) Aquesta descripció de l'arquitectura em fa pensar en els museus d'art contemporani, no perquè aquests siguin literalment caixes de vidre, ja que les necessitats específiques de la seva funció no ho permeten, però sí que molts museus d'art que han estat construïts específicament com a tals, incorporen en la mesura del possible el vidre, com és el cas del Macba. I el que definitivament és a l'ordre del dia és la transparència com un valor compartit en la societat neoliberal. Com el cub blanc descrit per O'Doherty fa dels valors que vol propiciar una forma espacial,

we often find an architecture that actually encourages the exposure of the institutional inmates to the outside world. People are no longer immobilized in a particular place. Rather they are encouraged to be mobile, move around and to float in a creative and free way. Walls have been replaced by porous zones. Individual confinement has given way to internal cafés, encounter zones and spaces of play. (Spicer, 2010, p. 34)

I en els valors que aquesta representa: transparència, mobilitat, flexibilitat, porositat... Alguns autors els han descrit com a *glass cages* (Gabriel en Spicer) i afecten a la forma en com les persones actuen i es comporten al seu interior: "this new institutional architecture encourages various forms of surveillance and exhibitionism. People know that they are always on display" (Spicer, 2010, p. 34). Aclareix Spicer que de totes maneres això no evita l'existència d'una maquinària *underground* opaca que fa funcionar l'aparell, i que mitjançant la suposada transparència d'alguns sectors de l'arquitectura, en manté d'altres ocults. En l'exemple del museu és molt clara aquesta divisió entre transparència i opacitat, entre la caixa de vidre de la façana –i la de la vitrina– i el subsòl on es guarda la resta de la col·lecció, i és molt clara la relació constitutiva i necessària entre l'existència d'una i l'altra. "The aim is to make the people within this institution visible and accessible to the external world – but also ensure this transparency does not go too far." (Spicer, 2010, p. 35) Aquesta transparència senyala com en la institució de control allò extitucional ja no és un exemple negatiu, sinó tot al contrari, quelcom desitjable,

Under regimes of control institutional anomalies don't just occur in marginal situations. They become seen as part of institutional life. Instead of providing rare and wild insight, things that don't clearly fit have become part of the daily life of some institutions. (Spicer, 2010, p. 35)

L'estratègia de la institució és incorporar aquests elements extitucionals, convidar-los a treballar amb o per a ella. En aquest paradigma podem dir que necessita els elements extitucionals, tant com els necessitava en el paradigma disciplinari. Podem entendre el comissari independent com un element extitucional, que en tant que no forma part de cap institució pot aportar-hi alguna cosa que aquesta no té. Per a que aquesta dinàmica funcioni ha de ser sempre un element extern. El comissari en la relació amb les institucions amb qui treballa es configura a partir d'aquest interès mutu per buscar la diferència. "If we were to believe the scholarly literature on the subject, it would seem that radical change has become the institution of the day. Being a good institutional player today means learning the arts of interrupting the institution". (Spicer, pp. 35-36) Per tant, la interrupció o l'afectació és en els dos sentits, l'agent extern — extitucional—, el comissari, en cada col·laboració incorpora alguna cosa i també s'ha d'adaptar. Aquesta reflexió porta a pensar que aquest agent extitucional es comporta també com una institució. Una institució extitucional. Si originalment el comissari deriva del conservador d'exposicions, algú que treballa en el sí del museu, actualment, en tant que comissari freelance, treballa des de fora del museu.

Tomamos la noción de extitución de Serres (1994) para describir la resultante del proceso de inversión de las fuerzas centrípetas que recorren las instituciones en fuerzas centrífugas que lanzan al exterior precisamente a aquéllos que las moraban. Podemos habitar las instituciones, pero debemos rondar las extituciones (Serres, 1994). (Tirado i Domènech, 2001, p. 201)

Si Spicer es refereix en la seva obra sobretot a l'àmbit empresarial i l'organització de les empreses i el consum, Tirado des de la sociologia i la psicologia social ha analitzat alguns casos concrets en àmbits i disciplines socials com la salut o l'educació. És un dels autors que en el nostre context ha analitzat i proposat el concepte extitució per explicar els fenòmens de transformació o transició institucional d'institucions que presenten un ordre divers del tradicional, i ha proposat el concepte de Serres per denominar-los. Serres fa especial menció de la institució educativa *com* una extitució, referint-se a la possibilitat de l'educació virtual i a distància; Tirado reprèn aquest exemple i proposa alguns casos per comprovar la pertinença del

terme en anomenar aquestes noves institucions. En l'àmbit educatiu ha observat la Universitat Oberta de Catalunya (UOC)¹³ per mitjà de la qual proposa una manera d'utilitzar el concepte que divergeix en alguns aspectes del de Spicer. Per a Tirado no es tracta tant d'una relació entre dos formes dins-fora, estructura-caos o incorporació; sinó que descriu un procés de transformació institucional en el que les institucions es converteixen en extitucions:

No creemos que se trate de ejemplos de desinstitucionalización. Más bien, nuestra intención es argumentar que el tipo de proceso al que asistimos sería mejor caracterizado con la noción de extitucionalización, puesto que las viejas instituciones se convertirían, ahora, en extituciones. (Tirado i Domènech, 2001, p. 200)

És important el fet que desestima que es tracti d'un procés de "desinstitucionalització" que implicaria la desaparició de les dinàmiques d'administració de poder o de control i ordenament, recalca que es tracta efectivament d'institucions en les que la seva aparença –invisible, immaterial, descentralitzada, intersticial–, no els resta poder sinó que explica un reordenament de la forma en com aquest s'administra. Proposa una analogia entre la idea de l'extitució i la idea de xarxa posant-la en relació amb la teoria de l'*actor-red* de Latour, ja que la teoria de l'actor-red analitza com s'esdevé el control a distància i ofereix una descripció que recull molts dels elements que defineixen allò extitucional:

En tanto que extitución, una universidad virtual opera como red, sin interioridad ni exterioridad (Latour, 1997). Extituciones y redes no tienen ni "dentro" ni afuera son sólo límite, elementos que pueden conectarse o no. Una extitución es una superficie imposible de geometrizar, más bien es una amalgama de conexiones y asociaciones cambiantes. Su materia son las posiciones, los vecindarios, las proximidades, las distancias, adherencias o acumulaciones de relaciones (Serres, 1994). A diferencia de lo que ocurre en la institución, dispositivo que combate el nomadismo (Foucault, 1975: 221), la extitución se caracteriza por la potenciación del movimiento y el desplazamiento. No más encierro, no más reclusión, el control continuo y abierto

¹³ Les anàlisis sobre l'educació a distància llegits en el present, inevitablement ens connecten amb l'experiència del darrer any i mig de pandèmia en el que tots els alumnes i professors hem experimentat l'educació a distància amb varietat de eines i situacions. Aquesta experiència en expansió certifica com la pandèmia ha augmentat exponencialment la extitucionalitat de les experiències extitucionals que hem tingut recentment. També ha sigut així en el món de l'art i la cultura, on s'han multiplicat exponencialment les activitats online, els *streamings* etcètera en detriment de les activitats presencials. En aquest treball no ens dona temps per reflexionar sobre aquest efecte.

permite que el movimiento deje de ser un problema. (Tirado i Domènech, 2001, p. 201)

Les transformacions que donen pas de la institució a l'extitució són prou clarament descrites així, Tirado i Domènech hi afegixen un concepte per explicar com aquestes segueixen exercint poder una vegada que la inscripció material no és l'estratègia operativa en aquest context mòbil i canviant, sense estructura sòlida ni arquitectura institucional, "Ya no tenemos ni tiempo ni espacio para disciplinar un cuerpo que no cesa de moverse, un cuerpo que siempre está en movimiento" Tirado i Domènech, 2001, p. 202). A falta de cos estàtic proposen el concepte de Deueluze i Guattari d'agenciament per substituir al de la inscripció, posant l'èmfasi en *el que fa* l'extitució i no tant en el que és. En conseqüència en l'extitució amb el seu sistema de control, "Vigilar implica, sobre todo, un «dejar hacer», un permitir el movimiento continuo." Ja que "no pretende crear sujetos, sólo modularlos." (Tirado, i Domènech, 2001, p. 203) Conclouen els autors que "Lo no permitido en una extitución es, efectivamente, «la no relación». Ésta no existe como posibilidad. Constituye el «afuera» del entorno extitucional." (p. 203)

Aquest darrera observació de "l'altra cara" de l'extitució ens retorna a l'inici, a la construcció d'un dins i un fora, també extitucional, del revers d'aquesta aparença oberta, obliqua. Amb això obrim la porta a una vessant d'aquesta transformació que necessita d'una revisió crítica. I és que aquesta extitució respon en moltes de les seves característiques a la perfecta institució neoliberal. Salta constantment a la vista quan ens aproximem al concepte i les seves descripcions, i les transformacions de les formes d'organització de les institucions que descriuen els diferents autors són prou clares en aquest sentit. La descripció és anàloga a les formes en les quals opera el neoliberalisme en les nostres vides, personals i professionals (indiscernibles); i més concretament en el sector artístic i creatiu i en l'imperi de les indústries culturals. Per tant, no podríem avançar en aquest treball sense oferir-hi una mirada crítica.

Fa basarda quant premonitori resulta el text de Serres (1994) en la predicció de les noves formes de treball en el món global: "Intercambiamos y propagamos información con objetos que más bien parecen relaciones: fichas, códigos y circuitos". (p. 129) Com una primerenca definició de la societat del coneixement, i seguint al títol de *¿Trabajo antiproductivo?*, ens situa als treballadors de la cultura al servei d'aquesta,

¿Cómo colaborar con un mundo inteligente? He aquí el trabajo y las obras venideras: el mundo de las comunicaciones, el nuestro, ya envejecido, da a luz, en este momento,

ante nuestros ojos ciegos, una sociedad pedagógica en la que la formación continua y el aprendizaje a distancia, por todas partes y siempre presentes en las redes universales, se suman a las bibliotecas, escuelas y campus, ghettos cerrados para adolescentes empingorotados, concentración de la cultura y de las ciencias, para acompañar toda la vida, un trabajo cada vez más raro, evolutivo y precioso. Responsable productor de la movilidad universal de las cosas y de los hombres, por que no va a venir el saber por fin hacia nosotros, en lugar de que, con toda una cohorte de desigualdades, solo algunos de nosotros puedan ir hacia el. Pronto dibujaremos un nuevo mapamundi para este nuevo reparto y esta enseñanza virtual. (Serres, 1994, p. 131)

El treballador extitucional respon a les característiques del treballador cultural freelance, i als principis que regeixen les definicions de les classes creatives que ens interpel·len. En més d'una entrevista les comissàries han mencionat l'autora del llibre *El Entusiasmo*, Remedios Zafra, que escriu sobre l'auto-explotació i l'aparent acceptació (o resignació) a aquesta en el marc del treball freelance i deslocalitzat; auto-explotació que es veu facilitada per l'aparent confusió entre vida i treball, i exagerada inclús en el camp cultural i artístic que permanentment confon vocació i treball. "And it is problematic that the only alternative to the institution as «prison» is the completely free fluid circulation and acceleration of things." (PIM, p. 198). El tercer capítol de PIM és una conversa entre quatre autors que porta per títol: *Not a Free Floating Body That Is Completely Lost or a Structure Too Rigid for New People to Enter It and Change It, but a Definition That Is Clear Enough to Make People Return*. El *free floating body* és l'exemple perfecte de la materialitat tova, viscosa, que tendeix a des-materialitzar-se d'un cos orgànic sense subjecció – com podria ser el del treballador freelance i precari sempre connectat –.

a free floating body that no longer feels the forces that pull it down to the ground. The more abstract the world gets, where we are busy organising potentials, doing administrative work and fixing problems that are not tangible, the more distant we get from the sensation of weight. (PIM; 2020, p. 39)

En resposta a aquest cos ingràvid i flotant, els autors de PIM reclamen un espai per a una certa materialitat, proposen el binomi objecte-pràctica per generar un centre gravitacional, quelcom palpable per fugir de la des-materialització, un dels símptomes o dels efectes del neoliberalisme en les pràctiques artístiques. Per això proposen reunir-se al voltant de coses o objectes d'art que produeixen gravetat, entenent els objectes d'art com a forces d'oposició a la constant

postergació cap a un suposat futur neoliberal. Descartar el *free floating body* i enlloc seu la gravetat d'un lloc al que poder tornar, ens remet de nou a l'Atlas de Serres, a la possibilitat de cartografiar, de fixar en un pla o un mapa, de reconèixer unes coordenades en una geografia, per tal de resistir i contrarestar el contínuum indefinit de la boira. Potser d'institucionalitzar o reconèixer la institucionalitat?

Recuperant l'exemple del Moderna Museet de Stockholm amb Hultén als anys '70, Kim West senyala com en el model d'una nova institució experimental funcionant com un *Information Center* es presenta com a paral·lelisme de la descentralització i el treball en xarxa, però que en el context contemporani inverteix les seves conseqüències:

Back then the question was how to counter a centralised media structure, and a certain authority or control over the means of production (...) the problem today is that distributed media have been harnessed as tools of control and exploitation under post-digital conditions. A wildly different situation. (West, PIM, pp. 221-222).

La noció d'extitució apareix precisament en un context on es vol senyalar els efectes de la virtualitat en la forma i el funcionament de les institucions de control, i senyala amb el prefix *ex-* la voluntat de dirigir-se cap a fora correlativa a la descentralització que buscaven amb aquestes experimentacions. La reflexió crítica és en aquest sentit, si les estructures institucionals en el context actual responen a una forma i un funcionament extitucional, treballar en aquest sentit implica seguir la corrent a les formes líquides, flonges del capitalisme cognitiu, de la precarietat de les indústries culturals, del treball creatiu i freelance, etcètera.

En conseqüència, en l'àmbit que ens ocupa, pot passar que una posició que “sembla” de resistència —extitucional— no faci altra cosa que seguir i confirmar la tendència general de fluïdesa, adaptabilitat, descentralitzat, mobilitat etcètera¹⁴. El que als anys '70 era experimental, actualment és neoliberal, tal com han diagnosticat alguns autors com Pascal Gielen. La qüestió no deixa de ser un lloc comú en l'anàlisi dels efectes del capitalisme, però també de la relació amb el que ens precedeix, quan allò que en un moment passat era innovador esdevé hegemònic (Spicer). En la mirada retrospectiva sobre la crítica institucional alguns autors han analitzat com a conseqüències i efectes de les pràctiques i els discursos a l'entorn del marc de la crítica

¹⁴ Aquesta reflexió ens remet al text de Mark Fisher *Realisme Capitalista ¿Hi ha alternativa?* (2017)

institucional, l'efecte contrari del que es buscava, i alguns en fan responsables als artistes i altres agents:

Son los artistas –en igual medida que los museos o el mercado– quienes, en su esfuerzo por escapar de la institución del arte, propiciaron su expansión. Con cada intento por evadir los límites de la determinación institucional, abandonarse a un afuera, redefinir el arte o reintegrarlo a la vida cotidiana, alcanzar a la gente “común y corriente” y trabajar en el mundo “real”, expandimos nuestro marco e introducimos en él más del mundo exterior. Pero nunca escapamos de él. (Fraser, 2005, s/p)

2.5.1 L'extitució en el context de l'art

No he trobat gaires exemples de l'ús del terme extitució en el context de les arts visuals. Tampoc entre els conceptes alternatius que s'han proposat en les redefinicions de la institucionalitat en art o en cultura. En una ocasió apareix mencionat en un text de la comissaria Anna Manubens al llibre que “celebra” el vintè aniversari del centre de produccions artístiques Hangar de Barcelona. Manubens el recupera de Tere Badia, per referir-se a una manera de definir un “gest instituent” que busca “instituir sense fixar”. Com és habitual, també fa ús de la comparació entre materialitats sòlides i el seu contrari, que en aquest cas es refereix a quelcom que és mòbil, per diferenciar entre una “institució fòssil” i instituir com un gest que acciona i posa en moviment. El text de Manubens està escrit a partir d'una conversa amb representants de diferents projectes a nivell europeu que com Hangar treballen específicament en l'aspecte de la producció artística. Projectes que són conscients de la seva estructura i els seus efectes i que en conseqüència es pensen, es qüestionen, es replantegen la seva institucionalitat. Les preguntes giren entorn a la durabilitat, la sostenibilitat, les infraestructures... la majoria coincideixen en la recerca d'una forma estable però flexible, que Manubens defineix com un “cos sense òrgans”, un cos atòmic, no anatòmic, un cos extitucional. Alguns neguen rotundament ser o voler esdevenir institució, i busquen estratègies en aquest sentit, com per exemple, enlloc de denominar-se com a Centre de Producció, li donen al seu projecte un nom humà enlloc d'un nom institucional. Altres busquen estratègies per crear una institució que els permeti dirigir l'energia a allò que volen dedicar-se, i per fer-ho es centren en els aspectes determinants de la infraestructura productiva, i no en els discursius o temàtics.

La referència de Badia, d'altra banda, no prové específicament del camp artístic sinó d'un text publicat en el volum *Interface Politics* (2016). Veiem que aquesta relació entre la recerca de nomenclatures per a una forma institucional que s'escapa de la tradicional i l'àmbit de la tecnologia és recurrent. Es manifesta en la relació que estableix Tirado entre la teoria extitucional i la teoria de l'actor-red de Latour en la que implica entendre l'extitució com una xarxa en l'analogia amb un centre d'informació (Tirado i Domènech). Apareixia també en la proposta experimental de Hultén del centre d'art entès com un centre d'informació a la manera d'un computador. A la publicació de PIM dediquen un capítol a explorar aquesta idea, en concret, ja en el propi *statement* de la plataforma proposen entendre la institució "as a necessary structure and interface for the negotiation and implementation of artistic work in the realm of a public sphere" (pàgina web). (Paulin, PIM, p. 10) Anders Paulin, un dels autors que hi contribueix ha treballat en l'àmbit del teatre "exploring performative protocols based on narrative and performer as interface and medium" (bio de Paulin a PIM, p. 189). La proposta de la institució com una interfície és una forma de revertir la idea de la institució com un contenidor per pensar-la com quelcom que media. La meua proposta és interpretar aquesta noció d'institució com a interfície plantejant si aquesta interfície pot ser entesa com el propi comissari freelance, o allò que fa el comissariat. De manera que els contenidors-institució es complementen amb la funció interfacial —també intersticial— del comissari que és l'encarregat no només de dotar de contingut sinó de mediar (activar, mostrar...) el contingut, "something that realises art works publicly" (Paulin, 2020, p. 196). El llindar que dona accés a l'amalgama de contingut contingut en el contenidor.

There is something interesting with the idea of an interface as operating simultaneously as a connector and a separator. It's this threshold that both separates and connects, like a membrane. Which is also a basic condition for institutional critique, you need this threshold to frame and distinguish something in order to say "this is art and not reality". (Paulin, 2020, p. 197)

En l'anàlisi crític de les interfícies que proposa Badia¹⁵, tornem al principi, a la comparació arquitectònica de Serres amb la finestra "de nuevo la metáfora de la ventana" (Badia, p. 25). Aquesta analogia s'utilitza molt sovint —fins i tot diem les "finestres de l'ordinador"—, i específicament per referir-nos a un dels atributs d'aquestes interfícies també quan ens referim a institucions, la transparència. Badia comenta perquè i les seves conseqüències,

¹⁵ Tere Badia va ser directora d'Hangar durant dos mandats 2010-2014 i 2014-2018.

desde esta necesidad de generar herramientas que permitan un despliegue crítico acerca de las interfaces que estos proyectos desarrollan y extenderlas a otros artefactos que construimos como institución, identificamos uno de sus atributos, su condición de transparente, no sólo como uno de los que ha generado más debate en los últimos 30 años de teorías sobre la interfaz, sino como el más capaz de trascender la HCI y vincular la propia infraestructura Hangar, en su voluntad de extitución, a una condición de superficie ‘transparente’ tanto en relación a la obertura de los códigos de las tecnologías o al acceso a los aparejos de producción, como a su cualidad de artilugio permeable. (Badia, 2016, p. 23-24)

A continuació enumera les característiques de la interfície-finestra transparent:

ideología invisible pero incrustada en la interfaz, táctica de naturalización, metáfora de neutralidad, de simplicidad y de universalidad, y finalmente como marco de la batalla por el control y gobierno de los datos y su performatividad. La idea de transparencia ha adquirido hace tiempo un sabor distópico, dice Inke Arns, en el que los dinteles y alfeizar de las ventanas han sido engullidos por el vano y ya no somos capaces de ver el marco sino tan solo a través de él. ¿Miro la ventana? o ¿Miro a través de ella? Mientras la noción de transparencia ficciona el ver a través de ella, constantemente se nos recuerda que quizás la atención debiera estar en percibir el dispositivo, su marco¹⁶. (Badia, 2016, p. 23-24)

A resultes d'aquesta analogia entre la institució com una extitució i la extitució com una interfície, en les quals es reclama la transparència com un dels seus atributs, cal rellegir per tant aquesta transparència amb una mirada situada en el conflicte que aquesta pot suposar. L'extitució com la perfecta institució neoliberal reproduceix, —sense que ens n'adonem?—, aquesta ideologia allà on no la veiem, que “naturalitza” i “universalitza”.

¹⁶ Mieke Bal a *Conceptos viajeros de las humanidades* (2009), dedica un capítol al concepte de “enmarcado”, en el que ofereix una descripció detallada del procés per el qual “emmarca” curatorialment una obra per presentar-la en una exposició. Un molt bon exemple de com jugar conceptual i materialment amb les “trampes” que els discursos institucionals preparen, des del comissariat. I sobretot de com fer del “marc” (de la finestra, del llindar) les eines d'agència del comissariat.

2.5.2 L'experiència extitucional en el comissariat

En el marc d'aquesta investigació el terme extitucional s'utilitza per temptativament referir-nos a alguns trets dels treball curatorial en relació al conjunt de l'ecosistema artístic, per senyalar aspectes extitucionals que hem detectat en el relat de les experiències professionals. López, que havia fet ús d'aquest concepte en la seva investigació ens adverteix sobre el risc de substantivar el concepte, i proposa utilitzar el concepte com un adjectiu:

El término se utiliza fundamentalmente para identificar una realidad, para agrupar y dar sentido a las características de funcionamiento de un dispositivo. El resultado es una suerte de: "Ah, claro, jesto es una extitución!" Esto puede vivirse como una suerte de descubrimiento, un hallazgo. Sin embargo, cuando esto conduce a una clausura interpretativa, como ocurrió en mi caso, el hallazgo puede convertirse con demasiada rapidez en un simple reconocimiento. La culpa, de todos modos, no creo que sea del término, más bien de una suerte de ímpetu por sustantivar difícil de aplacar cuando la palabreja tiene tanto gancho. (López, 2014)

Especialment perquè la noció d'extitució no designa una oposició a la institució sinó un procés que es dona tant en organitzacions institucionals com extitucionals, que operen tant en plataformes d'organització online com en institucions, en les seves paraules, "de carne y ladrillo de toda la vida". Posa en relació la interacció de institució i extitució no com a contraris, sinó en una relació complementària i constitutiva, a partir de la descripció de Deleuze i Guattari a *Mil Mesetas* dels espais llisos i rugosos,

«Los dos espacios sólo existen de hecho gracias a las combinaciones entre ambos: el espacio liso no cesa de ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente restituido, devuelto a un espacio liso» (Deleuze y Guattari, 1988, p. 484). Por lo tanto, lo importante no es tanto por afirmar que estamos ante una extitución o ante una institución. El reto, y es un reto bien complicado, es encontrar y describir los mecanismos específicos de institucionalización (territorialización) y extitucionalización (desterritorialización) que configuran un determinado dispositivo. (López, 2014, s/p.).

Ja des de les primeres definicions d'extitució com quelcom que sintonitza amb el dinamisme, la mobilitat, el nomadisme, la descentralització de la direcció del poder, la transformació constant,

l'obertura, la flexibilitat, la immaterialitat, la simultaneïtat... reconeixem molts dels comentaris i descripcions de la tasca del comissariat que han aparegut a les entrevistes sobre el rol del comissari en les arts visuals. Coincideixen en el comissari freelance com un subjecte en trànsit, mòbil i que requereix flexibilitat, inclús la imatge del comissariat com quelcom que obre un forat permanent que veurem més endavant, coincideix amb la noció del contínuum transparent que representa l'extitució plantejada per Serres. Si com ens recorda López, les institucions fragmenten, disgreguen i separen para fer visible la distinció, semblaria que el comissariat treballa com a freelance en relació a la extitució per desfer aquest mur sinó que en tant que extitució, "En contraposición, la extitución es una ordenación social que no necesita constituir un "dentro" y un "a fuera" sino únicamente una superficie en la que se conectan y se desconectan multitud de agentes", (López, 2014), respon en ocasions a la funció interfacial de connectar.

Un dels aspectes que apareixen com a importants a les entrevistes és precisament la qüestió relacional en el conjunt de les institucions amb les quals els comissaris es relacionen. Shingler, apunta algunes qüestions per entendre com opera la teoria extitucional en l'anàlisi del funcionament de dispositius d'organització. Posa com a exemple com la contractació d'una nova persona per un càrrec en una empresa, no implica un canvi en l'estructura institucional d'aquesta, en canvi, des d'una perspectiva extitucional el canvi del subjecte concret que ocupa el càrrec pot afectar en gran mesura el funcionament relacional de l'empresa,

while the operations of a company or organisation are ultimately constrained by the specific rules and roles that constitute the institution, they are fundamentally fueled by the individuals assuming these roles and the corresponding relationships that make up the extitution. (Schingler, 2018)

Aquesta observació concorda amb l'èmfasi que en diverses de les entrevistes han indicat en relació a la importància no només del tipus d'institució amb la que interactuen, sinó en cada cas de les persones concretes amb qui treballen en cada institució, més enllà de l'estructura organitzativa, el lloc que ocupen o la densitat burocràtica que la institució tingui. Aquest aspecte posa l'èmfasi en allò relacional i és clau en la descripció de les estructures institucionals, que en aquest sentit, seguint a Schingler, serien extitucionals. Així el més important per al comissariat en relació al context al qual treballa, no és com és aquesta estructura sinó qui i com la fa funcionar, no tant si és densa i complexa o senzilla i fluïda, sinó que aquell que hi ha a l'altra banda sigui comprensiu i permeti agència al comissari.

3. El context de les arts visuals contemporànies a Barcelona

Paratext és el blog que publica Hangar des de fa un parell d'anys amb textos sobre les presentacions periòdiques que amb el mateix títol s'organitzen per a que les artistes residents parlin dels seus projectes. A cada presentació participen un parell o tres d'artistes residents o becats, i es convida a algú a que en faci un relat lliure que és el que després es publica al blog. El 23 de maig de 2018 em van convidar a publicar el primer text d'aquest blog Paratext. El 28 d'abril de 2021, amb el mateix encàrrec, vaig escriure el *Paratext número 52*, resultat d'una presentació on van participar 4 artistes. Vaig treballar el text precisament a partir de la pregunta de què és un 'paratext' (Almirall, 2021). Vaig aprendre que el paratext de fet, és clar, és un text també, el paratext d'un text és allò que dona accés al text i sense el qual no podria existir, no el podríem nombrar. A la definició de la wikipèdia "Un paratexto son todos aquellos textos que acompañan un texto para establecer su marco interpretativo, circulación y comunicación." ("Paratexto", 2021). Vaig aprendre que Gérard Genette, l'autor que va encunyar aquest terme ho va fer en un llibre titulat *Umbrales*, i em vaig agafar a aquesta idea del llindar per desenvolupar la meua proposta, com una escriptura de llindar. Més endavant vaig fer un paral·lelisme amb un element central en el treball d'un dels participants del Paratext 52, Mario Ciaramitaro, que va presentar la seva investigació curatorial entorn del concepte de "interfície". Ciaramitaro utilitzava diferents metàfores per descriure les qualitats de la interfície, una de les quals la divinitat romana de Janus, aquell que governa i guarda les portes, els passatges, els accessos.

En el procés d'escriptura d'aquesta tesi s'han descartat moltes coses. Fa dos anys vaig escriure un text que després vaig descartar, a partir de la idea de porta o passatge, per reflexionar sobre els límits de les institucions, plantejant una manera de comprendre la relació entre el "dins i fora" de les arts amb un deix místic que aleshores m'interessava. Des de la noció de ritual al museu de Carol Duncan, volia explorar les formes en com s'obren i es tanquen les portes físiques i metafísiques, en un museu, en una institució, i com es produeixen o s'obturen passatges des de la mediació en les institucions. El text es titulava *Detrás de la puerta, invisible, otra puerta*. Un títol robat de l'exposició que el MNCARS havia fet a Dorothea Tanning.¹⁷ Plantejava que aquestes portes, suposadament accessos a les institucions, poden ser també una trampa, i utilitzava la idea de "trampa" que explora Oriol Fontdevila al seu llibre *El arte de la mediación* (2017), com un element propi de la mediació en art. En aquest text mencionava alguns projectes

¹⁷ Dorothea Tanning, *Detrás de la puerta, invisible, otra puerta*, comisaria Alyce Mahon. 3 octubre, 2018 – 7 enero, 2019 MNCARS <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/dorothea-tanning>

propis en els que he utilitzat la noció de porta o portal, per senyalar com en el punt que entrem en una exposició estem acceptant participar d'un món o un context determinat que es regeix per uns llenguatges determinats. M'agrada pensar que en el text, en la investigació acadèmica, passa quelcom similar, i que per això cal posar una porta que ens doni les eines per situar-nos totes en el mateix con-text.

Si bé la idea de lliandar, interfície o límit recorre tot el treball, aquest capítol és en certa manera l'accés o la porta als altres capítols, des del punt de vista que ens permet accedir a totes per la mateixa porta, configurant una mateixa perspectiva. Si més no, aquesta seria la seva funció. Per això parlarem de “el context local de les arts visuals contemporànies a Barcelona”, i ho podríem fer de moltes maneres: una descripció molt general i àmplia, com una vista aèria, o bé una de molt precisa amb molts detalls, com un mapa físic. A què ens referim quan pensem en aquest “context”, què el defineix? Les persones, les institucions, les exposicions... el conjunt de tot plegat? On posem l'èmfasi? L'objectiu últim de descriure un “context” ha de ser el d'entendre'ns, tal com diu la definició, esbossar el “conjunt de circumstàncies que envolten un fet i que són necessàries per poder comprendre'l correctament”¹⁸, és a dir, que totes entenguem el mateix. I que tots els elements que formen part d'aquest text es puguin llegir conjuntament. Per això podríem fer una genealogia de les pràctiques artístiques, o una història de les arts visuals locals, podríem parlar de les polítiques culturals i les institucions que les administren, també podríem parlar de les persones que habiten aquest context, de les tendències en art, del que es porta o no es porta. Podríem parlar de les escoles d'art. O potser podríem parlar dels bars on es reuneixen artistes i comissaris, dels seus tallers, quins artistes són? de què parlen? podríem fer un recompte de tot el que hi ha i de tot el que falta.

Per resoldre aquest context i per a que ens entenguem, i a la vegada mantenir la coherència metodològica del treball, proposo resoldre aquest capítol organitzant-lo en tres fases conceptuals consecutives i contingents: context, escena¹⁹ i comunitat. Són tres maneres diferents de referir-nos a una mateixa cosa —el que fins ara anomeno context—, tres maneres que fan que la cosa canviï en funció de com ens hi referim. Amb aquesta estratègia voldria donar a entendre que estem parlant més aviat d'un ecosistema fràgil i particular, difícilment reproduïble en un laboratori [en una investigació], més que d'una estructura fixada i

¹⁸ <https://www.wordreference.com/definicio/context>

¹⁹ <https://a-desk.org/spotlight/las-escenas-y-lo-obsceno-25-anos-despues-de-la-capella/>

representable. Per això faré ús de les diferents estratègies que mencionava Esteban (2011), mostrar i relatar.

En un primer apartat, el context, intento *mostrar* com s'entén el context a partir de les fonts documentals, recollint diferents revisions, conceptes teòrics i anàlisis sociològiques. Al segon bloc, l'escena, intento *relatar* l'escena a partir dels relats que n'han fet les persones entrevistades i la meua narració d'aquests. El tercer bloc, la comunitat, es refereix a la comunitat directament immediata que es conforma al voltant d'aquest treball en particular, representada en el mapa adjunt als annexos on es reuneixen en una sola imatge les diferents persones i institucions que van apareixent i interrelacionant-se.

L'objectiu d'aquesta estratègia és evitar que els relats de les persones entrevistades apareguin com una manera de comprovar el que s'explica a les fonts documentals. Doncs voldria diferenciar entre les narracions dels relats d'experiència i el que volen mostrar les fonts consultades. La proposta és que funcionin un al costat de l'altre de forma, com deia, complementària i contingent. Assumint que a pesar de posar-hi portes, no hi ha una sola manera d'explicar aquest context, ni de representar aquesta escena, i per tant és possible que s'aprecii que els relats –tant com la interpretació que jo en faig– s'hagin vist influenciats per la literatura sobre aquest tema, i que a la inversa, que es percebi que el que s'ha escrit sobre aquesta situació i aquest context, sorgeixi de les experiències de les persones que hi han participat així com de la meua pròpia.

3.1 El context

El context artístic d'un determinat lloc es configura tant en base a les persones – els artistes i els diversos agents culturals, comissaris, crítics, educadors etcètera– com dels espais com les institucions, les galeries, els espais independents i totes aquelles estructures que fan possible el treball artístic i la seva relació amb el públic. Un context artístic saludable seria aquell que sap equilibrar el desig de fer i les possibilitats reals de fer-ho, a Barcelona, sabem que no és la més saludable, i que té moltes mancances, la precarietat és la vara de mesurar la situació de manera permanent, però a la vegada, trobem un context que possibilita una seqüència de passos a seguir, llocs per on transitar, oportunitats... una estructura habitada per uns agents que intentarem mostrar en aquest primer apartat. Em fixaré bàsicament en aquells aspectes

d'aquest context que són rellevants pel conjunt de la comunitat que aborda aquest treball, pels comissaris i comissàries i els espais on transiten.

A nivell de formació la Universitat de Barcelona ofereix estudis en Història de l'Art i en Belles Arts, algunes de les persones que he entrevistat també han cursat els estudis d'Humanitats a la Pompeu Fabra. Hi ha altres centres, com l'Escola Massana, que ofereix el Grau d'Art i Disseny, i Universitats privades amb graus en Arts i en Disseny com la UOC o BAU, EINA o ESDI. Aquests són espais, que de retruc poden esdevenir llocs de treball complementaris per als comissaris i comissàries que complementen la seva feina amb docència. A nivell de Màster, trobem els estudis Avançats en Història de l'Art de la UB, i els diferents màsters que ofereix la Facultat de Belles Arts, principalment el de Produccions Artístiques i Recerca per als artistes, i el Màster d'Art i Educació per a altres perfils que es volen vincular a la vessant mediativa, pedagògica o acadèmica de l'art. Existeix des de fa pocs anys un Màster en Comissariat Digital que ofereix l'escola de disseny ESDI, una escola privada; i el curs OnMediation que s'ofereix a la Facultat d'Història de l'Art de la UB. Fins ara ha estat significatiu també el PEI, el Programa d'Estudis Independents del MACBA²⁰, i el que durant quatre anys va oferir la Plataforma Independent A-Desk.

En quant a espais i centres d'art, a nivell institucional s'estructura en una Xarxa de Centres d'Art, encapçalats pel MACBA, on trobem el Centre d'Art Fabra i Coats, una Xarxa de Fàbriques de Creació, d'entre les quals les específicament dedicades a les arts visuals són Hangar, l'Escocesa i Fabra i Coats; i també existeix Xarxa Prod, que organitza centres de Producció i creació tant públics com privats. Les institucions públiques es governen des de l'Institut de Cultura de Barcelona i en alguns casos amb la participació del Departament de Cultura de la Generalitat, com la Virreina Centre de la Imatge, el Centre d'Art Santa Mònica, La Capella, o la Sala d'Art Jove. Alguns Centres Cívics també tenen programes significatius dedicats a l'art contemporani com és el cas de Can Felipa al barri de Poble Nou, o Sant Andreu Contemporani. A banda, hi ha un cert nombre de Fundacions privades de les quals destaquen la Fundació Miró, la Fundació Tàpies, o el Caixa Fòrum, seu cultural de l'entitat bancària, entre altres. Les galeries comercials estan organitzades en diferents associacions com la d'Art Barcelona, i conjuntament organitzen

²⁰ El Programa d'Estudis del MACBA ha perillat la seva continuïtat en diverses ocasions, la darrera ha estat clausurat poc abans d'iniciar-se el curs, arrel de les dimissions d'algunes persones de la coordinació i la docència del curs, arrel dels acomiadaments que hi va haver al museu durant l'estiu 2021, en el moment d'impassa entre la direcció sortint de Ferrant Barenblit, i la incorporació de la nova directora Elvira Dyangani. Actualment (octubre 2021) no hi ha Programa d'Estudis al MACBA. <https://elpais.com/espana/catalunya/2021-08-10/los-estudiantes-del-master-del-macba-denuncian-el-abandono-del-museo.html>

esdeveniments com el Gallery Weekend, la setmana de les galeries, o Art Nou, aquest últim dedicat a l'art emergent. Un cop l'any té lloc la fira d'Art Contemporani SWAB impulsada pel sector privat i la fira LOOP especialitzada en vídeo art.

Un altre element molt important del context són els espais independents, estructures que funcionen amb recursos propis que poden aconseguir aquells que els impulsen, artistes i comissaris, com són Homesession i Halfhouse, o projectes com BAR Project, The Green Parrot, Chiquita Room o Cordova. També un bon nombre d'espais autogestionats per artistes que organitzant-se pel seu compte en tallers propis i compartits han proliferat des de fa anys, dels quals, actualment molts es troben a la veïna ciutat de L'Hospitalet de Llobregat on sembla que les condicions d'espai i econòmiques han sigut més propícies per a projectes com Salamina, Fase XY, Trama 34 o FOC.

Pel que fa a la manera en que s'ha anat construint aquest context en els darrers anys, podríem dir que en els anys anteriors a la crisi econòmica de 2008 a Barcelona es van desplegar una sèrie de projectes amb una forta inversió que impulsaven el que es va anomenar el "model Barcelona", modelat seguint els plans de "regeneració urbana" basats en els ideals de l'emprenedoria i les indústries culturals ideats per Richard Florida. El "Model Barcelona" és segons Rodríguez Morató (en Rius Ulldemolins, 2015, p. 104) un "cas extrem" en la implementació d'aquest model de *branding* per a una ciutat global i creativa que busca el desenvolupament econòmic a partir de la regeneració urbana basada en estratègies que prenen la cultura com a motor (Yúdice, 2002). Una estratègia que es fa visible en la construcció de noves "infraestructures" amb arquitectes internacionals, un gran desplegament d'escultura pública, la celebració de gran esdeveniments i festivals de tota mena, i campanyes de renovació de la ciutat. A Barcelona van portar per exemple a la construcció d'un Museu d'Art Contemporani, la celebració del Fòrum de les Cultures, l'obertura de Centres d'Art com el Santa Mònica o el fracassat Canòdrom. El Model Barcelona va rebre moltes crítiques per part de les organitzacions socials, veïnals i culturals. També es va veure qüestionat per estudis que en desmentien les falses promeses de "millora" i "progrés" que prometia, que tot i així, mentre es va poder, es van seguir aplicant. Les denúncies senyalen com les estratègies implementades al voltant del model Barcelona des dels anys '80 estaven pensades per eradicar unes formes de vida, uns habitants, una ciutat, i substituir-la per una altra, amb un únic objectiu econòmic que es camuflava darrera de conceptes entorn del fet cultural (Rowan, Marzo, Delgado).

L'any 2008 és l'any de la Crisi financera Mundial, els efectes de la crisi van ser estrepitosos en tots els sectors de la societat i en la vida de les persones. Arrel d'això, com una mena de fugida endavant, van començar les retallades que en l'àmbit de la cultura "resulten en prop del 40% real durant els anys 2010 a 2012, (...) en cultura superen percentualment -i molt- els aplicats a d'altres àmbits, sent a més irrellevants per l'equilibri pressupostari que es diu perseguir però catastròfics pel teixit cultural" (Marzo, 2012. p.2). Després de la crisi, l'entusiasme es va desinflar, el sistema actual és hereu d'aquest contrast que ha dut a la inestabilitat i el replantejament constant de les polítiques culturals per fer ús d'unes infraestructures que, com reiteradament han denunciat els professionals del sector, sovint i per temps llargs han quedat sense projectes, sumat al tancament de tants altres projectes, tant públics com privats²¹. En conseqüència, la percepció d'aquest context en general es d'una certa desconfiança tant del sector envers les institucions com de les institucions envers el sector, ja que les polítiques han anat en la direcció d'un major control del funcionament, i un escàs suport a les iniciatives en un sentit *bottom-up*. A l'Informe que vaig tenir ocasió de redactar juntament amb Marina Vives l'any 2017 a petició de l'ACCA per analitzar la Xarxa de Centres d'Art de Catalunya, mencionàvem en la introducció del treball aquesta sensació de "caminar en sempre fals" en el terreny de les arts visuals. "És oportú assenyalar que la paraula "inestabilitat" és de les més reiterades entre les persones entrevistades". (Almirall i Vives, 2017, p. 4) Aquest era el diagnòstic que en fèiem en aquell moment i que encara serveix,

D'una banda, amb l'embat de la crisi econòmica es descarta definitivament l'existència d'aquella "indústria creativa" capaç de generar una font inesgotable de recursos basats en la creativitat. De fet, només roman en la seva vessant més perversa, la de la gentrificació immobiliària i la desposseïció de les identitats locals, mentre que l'espai econòmic productiu i multiplicador que s'havia somniat per a la «classe creativa» no acaba d'arribar mai, ans el contrari. (Almirall i Vives, 2017, p. 5)

²¹ De la crisi ençà s'ha desmantellat: l'espai Zer01 d'Olot, Can Xalant de Mataró, el CA Tarragona en repetides ocasions (que ara diuen torna a posar-se en marxa) i el Centre d'Art Cal Massó a Reus. El Bòlit de Girona va perdre la seva directora i va passar a ser gestionat des de l'Ajuntament, igual que el MAC de Mataró (Girona ara, el juny de 2021, té una nova directora resultat d'un concurs públic, Mataró té una directora que és la Cap d'Acció Cultural de l'Ajuntament de Mataró i també la directora del MAC). El Canòdrom a Barcelona és un fracàs total que mai s'arriba a posar en marxa. El 2012 les mobilitzacions per Can Felipa "salven" el centre tot i que queda amb un pressupost molt petit. Santa Mònica, després d'una llarga carrera de despropòsits, acaba d'incorporar (febrer 2021) un nou director per concurs públic. Fabra i Coats, un altre anomenat centre d'art de Barcelona, es va veure durant molt temps com un gegant sense cap, i va costar cinc anys convocar concurs de direcció, i quan finalment es va fer va ser molt criticat.

La repercussió directa en el context professional d'aquesta inestabilitat és l'eliminació d'oportunitats de treball, els artistes perden i tots els altres agents oportunitats de producció, exposició, difusió, llocs de treball... Trobem sovint males pràctiques i una sensació de precarietat generalitzada en els diferents àmbits de la producció, sumat a la creixent denúncia de la desigualtat de gènere patent a tots nivells.

3.1.1 L'experiència curatorial del context

Pel que fa al funcionament i la forma en com es desenvolupen les trajectòries curatorials actualment en el context de Barcelona, podem dir que aquest es caracteritza per una certa quantitat de convocatòries públiques de comissariat "emergent"²² que després desapareix amb un límit d'edat fixat a l'entorn dels 35 anys. El recorregut per aquestes convocatòries públiques ha marcat algunes de les trajectòries de les persones entrevistades, sobretot, en l'inici dels seus recorreguts. Des de l'altra banda de l'equació, aquestes mateixes convocatòries han sigut i són llocs de treball per a les mateixes persones en els rols de coordinació, tutor o jurat.

Les comissàries entrevistades descriuen –amb matisos– els seus primers passos i primers projectes de comissariat per algunes d'aquestes convocatòries: Sala d'Art Jove, Can Felipa, La Capella, Terrassa Comissariat, entre d'altres. Cal esmentar que el context artístic al qual ens referim, si bé parlo sempre de Barcelona, la ciutat i la seva àrea metropolitana funcionen com a centre, però no es limita a aquesta. Existeixen centres d'art en altres ciutats de Catalunya, com els centres d'art de la Xarxa, per exemple, que configuren un teixit més extens, pel qual les comissàries amb qui he parlat, així com l'escena en general, transita i troba oportunitats. A part dels centres de la Xarxa de Centres i la Xarxa de Fàbriques que s'estenen més enllà de la capital, és el cas de Terrassa que he esmentat o el Maristany a Sant Cugat del Vallès, per posar dos exemples adscrits a la Xarxa Transversal.

Alexandra Laudo va participar de la primera edició del programa aleshores anomenat "Tutorial" de Sala d'Art Jove²³ el 2010-11, on es va presentar quan encara «no entenia la meva feina com a comissària i semblava que una figura més híbrida com jo era en aquells moments tindria sentit en el marc d'aquesta proposta» (Laudo, entrevista amb l'autora). A l'entrevista que es va

²² Per "emergent" ens referim de manera general a l'inici de les trajectòries professionals (tant de comissariat com artístiques).

²³ http://www.saladartjove.cat/sites/default/files/sala_art_jove_final.pdf i <http://www.saladartjove.cat/>

publicar al catàleg d'aquell any explica que va aplicar a la convocatòria amb la voluntat de poder experimentar més amb la figura comissarial; aleshores treballava encara en tasques de comunicació a la Fundació Tàpies. (2011, p. 18) L'equip tutorial de Sala d'Art Jove de Barcelona, tot i anomenar-se així, signà les activitats que organitzava amb l'etiqueta de "comissaris". És un equip que es forma cada any des d'aleshores mitjançant una convocatòria pública on es presenten individus o col·lectius, dels quals els guanyadors han de treballar junts, i donar acompanyament i un marc de presentació a les propostes guanyadores en les diferents modalitats (artística, investigació, edició etcètera, que depenen de l'any també s'han anat modificant). La Sala d'Art Jove existeix des de 1984; és un espai de la Generalitat de Catalunya que depèn del Departament de Joventut (no de Cultura). El 2006 amb l'entrada del que serà l'equip gestor fins al 2020 amb Txuma Sanchez, Oriol Fontdevila, es redefineix el seu programa, que, de fet, seguirà tenint canvis conforme a cada edició es posen a prova diferents formats o modalitats. A l'inici les "tutories" dels projectes no són per convocatòria, i no és fins al 2010 que s'obre per primera vegada aquesta convocatòria per "tutors", que es compagina amb persones convidades a fer el seguiment de determinats processos artístics. La Pilar Cruz, en canvi, va ser part juntament amb altres persones, del darrer equip convidat directament per l'equip gestor. Com si en aquest es senyalés una transició entre una tendència que cada vegada s'ha accentuat més cap a l'organització dels programes de les institucions en relació a les convocatòries públiques.

L'any 2010-11 van decidir treballar tot l'equip de tutors conjuntament i desenvolupar un programa transversal entre activitats i exposicions, (un format que després es va mantenir tots els anys), i que en certa mesura anticipa una forma híbrida d'entendre el comissariat que més endavant descriurà Laudo i altres persones entrevistades. Sala d'Art Jove també es descriu precisament com un espai a cavall entre la pràctica i l'experiència d'aprenentatge o de formació, quelcom semblant al que hem intentat definir com un "aprendre fent" propi de les trajectòries en formació del comissariat, i que algunes de les persones que he entrevistat han anat buscant en diferents moments de la seva trajectòria professional.

Rosa Lleó i Sònia Fernández Pan també va formar part d'aquest programa tutorial on van coincidir l'any 2013/14. Any en el que van col·laborar amb la Fundació Tàpies per fer l'exposició final de projectes. Lleó explica com va quedar decebuda per aquestes convocatòries sobretot pel que ofereixen en termes laborals al comissari: una situació molt precària en la que «amb uns honoraris mínims acabes fent la programació de tot un any» (Lleó). Però també perquè aquests formats de convocatòria t'obliguen, diu, a treballar en un format de projecte basat en que «has

de tenir una tesi», amb el qual ella, que prefereix treballar «més obertament», no se sent còmode.

Irina Mutt descriu el seu inici amb el projecte autogestionat del Festival PLAGA, però els primers projectes en institucions els explica quan va guanyar el mateix any Sala d'Art Jove en la modalitat Tutorial, i Can Felipa amb el seu primer projecte de comissariat en una institució, el 2014/15, que havia sigut també el primer de la Sonia l'any abans.

Laudo, Fernández Pan i Mutt han desenvolupat les seves exposicions també en el marc de la convocatòria de comissariat de BCNProducció, Laudo va ser la primera guanyadora, el primer any que es va obrir la convocatòria de Comissariat l'any 2012. Fernández Pan el 2014-15 i Mutt el 2017-18.

David Armengol i Pilar Cruz, en canvi, expliquen que no han fet aquest recorregut inicial de convocatòries ja que quan van començar a treballar no n'existien tantes, sobretot en l'àmbit del comissariat. Cruz sí que va fer Can Felipa, i Armengol explica que en el moment que s'hagués pogut presentar, per exemple, a BCN Producció de La Capella, li van proposar ser jurat, i va descartar presentar-se. Des d'aleshores ha mantingut una relació de col·laboració amb aquesta institució que, des de fa poques setmanes (l'1 de juny es va fer pública la notícia), dirigeix.

Armengol parla de les convocatòries com una eina, "estan allà, utilitza-les si vols", no són "una obligació" sinó una oportunitat, en la qual "no has de demanar res a ningú" sinó que proposes la teva idea i "si t'agafen tens l'oportunitat de demostrar que ho saps fer". Segons ell és una millor opció que altres estratègies que desaconsella perquè "se't poden girar en contra", com la de portar el dossier a la galeria o "ser molt pesat perseguint a la penya". Explica que moltes vegades presentar-te et pot servir per alguna cosa, tant si guanyes la convocatòria com si no: si la guanyes pot ser una oportunitat per treballar amb un pressupost, o bé, "potser tindràs una experiència que econòmicament serà un xurro, però potser et servirà per una altra cosa", ja que pot ser una forma de reconeixement, de visibilitat, fins i tot si no la guanyes, pel fet que el jurat haurà vist el teu dossier i s'hi pot interessar. Aquesta reflexió la fa des de l'altra banda, és a dir, havent estat membre de jurats. Des de la meua experiència personal com a membre de la Comissió de Programes d'Hangar durant els darrers dos anys, en algunes ocasions he treballat amb artistes de les que havia conegut el seu treball o un determinat projecte per mitjà d'una convocatòria. Donant així una altra sortida als projectes que es presenten a concurs, però que no surten guanyadors.

Dins de la dificultat que descriu Armengol per fer-se un lloc i treballar en “aquest ecosistema”, parla de les convocatòries com una eina democràtica, tot i que matisa, fins a un cert punt ja que si bé “és un context ric en convocatòries d’art emergents” tant per a artistes com per a comissaris que en les etapes inicials ofereixen força opcions, després aquestes opcions desapareixen, ja que no existeixen estructures de mig termini ni de consolidació de trajectòries, una consolidació que diu és «quasi inaccessible».

Fernández Pan explica que un dels inconvenients de les convocatòries és que no donen continuïtat a la programació d’un centre d’art, no construeixen una narrativa i el resultat es una successió de projectes que normalment no mantenen cap relació, es «ahora tu, ahora tu, ahora tu», diu. Això deriva en una programació a nivell de centre i de ciutat dispar, on no s’aprofiten possibles vincles entre treballs i persones convidades. Segons ella, aquesta narrativa l’has de fer tu mateixa dins el teu propi cicle expositiu, en el cas que es tracti d’un cicle, com és el cas del cicle que va comissariar al Centre d’Art Santa Mònica l’any 2017.

Explica Fernández Pan que la idea de la carrera o del progrés professional és una ficció, en tots els nivells, emergent, mitja carrera, etcètera. Descriu la percepció de que tant aviat la mateixa persona està en varis llocs a la vegada i tenir molta visibilitat com pot desaparèixer del panorama. El que concorda amb la reflexió d’Armengol sobre la manca d’estructures de consolidació. Les convocatòries de les que estem parlant, si bé són una bona oportunitat per començar, no serien en canvi, una forma de consolidació, ni una estructura suficient per articular la programació del teixit de centres d’art de la ciutat. Són una oportunitat puntual de dur a terme un projecte amb un determinat finançament i obtenir una certa visibilitat. Però són precàries tant a nivell productiu dels projectes, com de la professió i la continuïtat.

Hi ha altres convocatòries més enllà de l’emergència, com Comissart, la convocatòria de comissariat de la Fundació La Caixa que proposa treballar amb la col·lecció MACBA-La Caixa, i que Laudo va fer l’any 2018. I les que Armengol, que no descriu la seva trajectòria en base al recorregut per les convocatòries emergents, en canvi sí que ha desenvolupat altres projectes de major envergadura, a partir de convocatòries com Fabra i Coats (2013-14), EAC Montevideo, Uruguai (2015) i el Pavelló d’Uruguai a la Biennal de Venècia (2019).

El cicle d’exposicions de Fabra i Coats va ser el primer programa expositiu de l’anomenat Centre d’Art Contemporani de Barcelona que es proposava mitjançant un concurs públic. El David s’hi va presentar juntament amb el Martí Manent i van guanyar amb el projecte *El Text: principis i*

sortides. En aquell moment el Centre era pràcticament nou, tal i com expliquen ells mateixos al text d'introducció del catàleg titulat *Un centre d'art*:

Fabra i Coats - Centre d'Art Contemporani s'havia inaugurat el 2012 amb l'exposició col·lectiva *Això no és una exposició d'art, tampoc*, comissariada per David G. Torres. Poc després es va exposar *The Book(s). 1968-2013*, una mostra individual de Peter Downsbrough comissariada per Moritz Kung. Finalment, i abans de generar la programació a través de concurs públic, el centre va acollir l'exposició d'arquitectura *Vogadors. Architectural Rowers*. (Armengol, Manen, 2015, p. 81)

Durant sis anys el Centre va funcionar d'aquesta manera, omplint-se de contingut per períodes aproximats d'un any, mitjançant una convocatòria de projectes comissarials independents. Més enllà de la qualitat, pertinença, interès, especificitat de cada projecte, aquest sistema respon a la crítica que feia la Sònia d'una programació sense continuïtat ni marc directiu en la que cada any es comença de nou, i coincideix amb el comentari de l'Alexandra de que aquesta discontinuïtat genera un buit temporal d'oportunitats molt gran a nivell generacional.

L'any 2019 es va publicar un aclamat tant com polèmic concurs per dirigir Fabra i Coats, que va guanyar la Joana Hurtado. Aclamat, ja que aquesta situació s'havia sostingut fins aleshores tant al Centre d'Art, com a la Fàbrica de Creació amb qui comparteix ubicació, que es dirigien "des de l'iCub", i sense un programa específic de continuïtat. Polèmic, perquè la fórmula que es va proposar aleshores de crear una macro-estructura que unia Centre d'Art i Fàbrica de Creació no era la que s'esperava i va ser repetidament qüestionat, per finalment un any i mig després replantejat. L'Alexandra explica com, tot i ser una opció que hauria considerat a l'hora de plantejar-se participar d'un concurs de direcció, ho va descartar pel format que plantejaven les bases.

Un any i mig més tard d'haver assumit Hurtado la direcció, a l'octubre de 2020 se li va rescindir el contracte i va passar a ser autònoma ocupant-se només de la direcció del Centre d'Art (Montañés, 2021, s/p). La direcció de la fàbrica es delega en Carles Sala a l'espera d'un nou concurs que a hores d'ara no ha arribat. La situació de precarietat que genera aquest tipus de vinculació amb la institució en la que la direcció és un autònom es repeteix en altres centres d'art com la Virreina amb en Valentí Roma o La Panera de Lleida amb la Cèlia del Diego. En aquests casos podem plantejar que la pròpia institució "força" una situació "extitucional" en la figura del director/a, situant-lo administrativament a fora, i no l'incorporant-lo.

Pascal Gielen contribuïa l'any 2009 a un número especial de la revista *Open* sota el tema de *A Precarious Existence*, amb un article titulat *The Art Scene. An Ideal Production Unit for Economic Exploitation?* que revisaré amb més detall al següent apartat, on aborda la qüestió de la precarietat en la producció artística. Escrit l'any 2009 i per tant emmarcat en la crisi econòmica internacional del 2008. La crisi, "la crisi anterior"²⁴ o la "crisi econòmica", apareix en quasi totes les entrevistes. Amb això es fa referència a la crisi financera de 2008, d'una forma general com un moment de trencament que en moltes de les trajectòries individuals va implicar en conseqüència un moviment, un desplaçament o un canvi. No totes les entrevistades l'esmenten, quan ho fan és en a referència o bé a alguna circumstància específica del relat de la trajectòria que s'explica per aquest motiu: Rosa Lleó perquè es va quedar sense la feina d'editora en tancar la revista ACTAR on treballava, a la Fundació Tàpies on treballava Alexandra Laudo hi va haver una sèrie d'acomiadaments de personal. "La crisi anterior" tant en el cas d'una com de l'altra significà un moment de canvi que les va impulsar a intentar treballar pel seu compte com a freelance. De vegades s'esmenta en canvi en relació a "la crisi actual", la crisi de la pandèmia de la covid-19, amb la qual es fa una comparació. A les entrevistes no vaig preguntar específicament sobre una situació tant recalitrantment actual com la crisi derivada de la pandèmia, però inevitablement va aflorar en algunes de les converses: "Tinc la sensació que a nivell social i econòmic el més dur està per venir" (Laudo). La comparació de "la crisi anterior" (la que comença el 2008) amb "l'actual crisi", ens situa en una crisi on arribem encara tocadetes de l'anterior de la qual el sector no s'ha recuperat del tot, i encara més "en un camp com el nostre, on ja es treballava amb molta fragilitat i amb molta precarietat." (Laudo)

Crisi sobre crisi, la sensació és que els efectes que se'n deriven en termes de precarietat i explotació laboral recauen especialment o de manera més intensa sobre "l'última persona" com diu Laudo, en el sentit que sovint són els comissaris independents o els artistes, que com a freelances –com a persones amb necessitats vitals i responsabilitats compartides–, no poden no aturar-se o retallar-se com ho han fet les institucions en una i/o altra situació de crisi. Un dels resultats de la crisi actual per exemple, explica Laudo, és que es troben treballant amb presses per tal de que no es perdin uns pressupostos (normalment públics) que "s'esgoten" en acabar l'any. Un gir estrany de responsabilitats institucionals que recauen finalment en els freelance. És a dir, reflexiona Laudo, que la responsabilitat de que no es llencin diners públics, que no es

²⁴ Totes les entrevistes van ser fetes en el context de la pandèmia de la covid-19, entre els mesos de juliol 2020 i setembre 2021. Com a aclariment mencionar que de vegades ens referim a "la crisi anterior" tot fent referència a la crisi econòmica que inicià el 2008, en comparació amb "la crisi actual" sanitària i també social i econòmica. En aquest treball no hem abordat aquesta situació de la crisi actual, per ser massa recent i no tenir temps, eines ni perspectiva per abordar-la.

malversin, que es destinin a cultura com tant sovint es reclama, recau en última instància i en circumstàncies de vegades no favorables per un treball en bones condicions (falta de temps sobretot), en “l’últim de la cua”, el freelance, l’agent independent, la comissària. En el cas de Laudo aquesta situació, aquest gir de responsabilitats, que en certa manera sempre existeix, però en aquest cas es veia accentuat, explica el gran volum de projectes i altres feines que recompta a l’inici del curs 2020-21, concentrats en els darrers mesos de l’any (el moment en que es tanquen els pressupostos públics).

Una “crisi permanent” sembla una contradicció en els seus propis termes, però la percepció d’una inestabilitat permanent en l’àmbit local conseqüència de la situació en que es troben les institucions, és un dels motius recurrents en l’anàlisi del panorama local actual i de les problemàtiques que ha vingut arrossegant, i fins i tot de les que es presenten de cara al futur.

En revisar documentació sobre el context local, la sensació és que “sempre” ens trobem en una crisi, essencialment, una crisi econòmica que afecta al funcionament de les institucions que governen i administren la cultura. Interpreto que aquesta sensació de permanent crisi expressada reiterativament es refereix a la “nostra” experiència professional, des dels inicis de la nostra trajectòria. I respon al ventall temporal aproximat en el que es situa aquest treball que es determina per els relats de les persones entrevistades; s’inicia a principis dels 2000 fins a l’actualitat. El Davis que encapçala la llista comença manifestant de forma molt àmplia que “jo ja vaig començar amb una crisi”. Per aquest motiu, tot i que no s’analitza amb massa profunditat en cap dels relats, la sensació de crisi permanent sobrevola totes les interpretacions de la situació actual del nostre àmbit professional.

Laudo conclou la seva entrevista parlant d’aquesta la inestabilitat permanent en l’àmbit cultural, conseqüència d’una mena de “crisi institucional” perpetua en la que encadenem grans buits temporals en unes institucions sense programa ni direcció: «Santa Monica, Canòdrom, Fabra i Coats també molt temps així... Són massa oportunitats perdudes» (Laudo). Tal i com ho descriu Alexandra, és aquesta crisi permanent la que provoca que no hi hagi institucions fortes, programes que consolidin i estimulin la producció i que defineixin una escena estructurada i consolidada. L’últim afectat per aquesta situació és cada generació d’artistes comissaris que veu com apareixen i desapareixen les oportunitats de treball, de finançament... «és molt important que en aquest ecosistema hi hagi institucions fortes amb uns programes interessants, estimulants, que es van consolidant amb el temps, amb els quals sorgeixen moltes altres coses. Arrosseguem molt temps de crisi institucional i de grans buits temporals, que fan que en la

definició d'una escena, d'una generació siguin molt greus.» En aquest sentit Laudo fa una reflexió per sintetitzar en el sentit que «construir costa molt i destruir és molt ràpid»²⁵. Un dels possibles símptomes d'això podria ser que es repeteix sovint el fet que una o altra de les entrevistades expliquen que són “la primera” remesa d'una convocatòria o bé “l'última” edició d'un programa determinat d'exposicions. «Alguien me dice que por allí por donde paso las instituciones se cierran... las pillo justo...» expressa amb preocupació, com si fos una maledicció Fernández Pan.

3.2 L'escena

Una escena, com a esfera, defineix primer de tot un espai per a la visibilitat. Estableix quins noms propis i quines propostes hi són o compten. És a dir, determina qui són els interlocutors vàlids a través dels perfils, expectatives o criteris de selecció que permeten accedir a la visibilitat. Però què ocorre amb el que no es veu en l'escena? Què fer amb el que no hi cap o el que se n'escapa? Esquinçar l'escena no és juxtaposar diferències sinó assumir que no tot el que hi és es veu i que no tots aquells amb els que es compta poden ser comptats. Que és important ser en escena, però també no ser-hi. Que és important guanyar convocatòries, però més encara no guanyar-les. Esquinçar l'escena suposa renunciar a l'especificació dels perfils, de les generacions, de les quotes, dels llocs o de les geografies perquè els límits que imposen no només no donen compte de la potència permeable del que ocorre, sinó que la mutilen i l'asfixien. Situar-se en l'obscur radica a obrir-se a les múltiples escenes possibles que entren i surten de l'escena. Perquè no es pot veure tot, ni volem fer-ho. (Almirall i Jiménez, 2020, s/p)

Aquest és un fragment del text que vam escriure a quatre mans amb Carolina Jiménez arrel de l'exposició que l'any 2019 celebrava els 25 anys de la convocatòria de BCNProducció a La Capella. Una exposició coral que es va titular “Les Escenes” i que anava variant al llarg dels mesos conforme sortien unes peces i n'entraven de noves i d'altres quedaven. Peces d'artistes que

²⁵ Mentre escric això el mes de juliol de 2021, el Macba es troba en un impàs entre dos directors, que comparat amb l'anterior s'ha produït amb la normalitat d'un concurs públic. Fa pocs dies es va anunciar qui era la nova directora, i ahir al vespre va saltar via xarxes social la destitució per part de la gerència del museu de dos càrrecs molt importants: el de Programes Públics i el de la Comissària en Cap, i una reestructuració que segons les primeres anàlisis dona més poder de control a la gerència i en treu a la direcció, entre altres canvis que afecten a les àrees d'educació.

havien participat en algun moment del programa i d'altres que ho feien per primera vegada. L'exposició partia de posar en crisi la idea de l'escena, i posava sobre la taula la impossibilitat de mostrar-la o contenir-la. I a més posava en parèntesis el decurs del propi programa que no va obrir convocatòria durant més d'un any. Es posava de manifest com les celebracions, com un ritual, són un moment paradoxal de suspensió temporal, com si fer revisió impliqués congelar una imatge en el temps. Tal com explica Esteban (2011) que fa l'etnografia, que genera un dins i fora del temps, ho feia la revisió i celebració.

Pascal Gielen (2009) explica que el terme "escena" no pertany al registre semàntic sociològic, "«scene» is rarely used to indicate socially appropriate professions or groups", fins ara "The classic sociologist does know how to cope with concepts like "the group", "the category", "the network" and "the subculture", but "the social scene" is relatively unexplored as an area of research" (p. 9). En canvi, en el llenguatge podríem dir, corrent, s'utilitza tot sovint per referir-nos sobretot a àmbits que associem amb algun tipus d'innovació, com és el cas de l'escena cultural o artística.

we do refer to the art scene, the theatre scene, the gay scene and, not to be forgotten, the drug or criminal scene. Creativity and criminality seem to occur to a notable extent in the same semantic circles. They have at least one characteristic in common within society: both creative and criminal networks stand for innovation. Regardless of whether it's a network involving innovative cultural practices, alternative lifestyles or illegal financial transactions, it serves as an alternative to what is socially acceptable or commonsensical. (Gielen, 2009, p. 13)

És important aquesta relació amb la noció d'innovació o d'alternativa, perquè és el que vincula aquesta escena als comportaments propis de l'economia post-fordista que caracteritza els modes de producció artística o, com recalca Martha Rosler, als modes artístics de producció. No és banal per tant que ho anomenem escena, sinó que es situa en una situació paral·lela a la d'altres etiquetes que explorem en aquest treball com "independent" o "alternatiu". "Today, labels like "alternative", "independent" and "avant-garde" rank as welcome brands in the economic epicentre." (Gielen, 2013, p. 13)

Sense negar el camp artístic, com un camp professional, en les condicions de producció actual, en anomenar-lo "escena" ens apropem a una definició més propera a les dinàmiques pròpies d'aquest camp: flexibilitat, mobilitat, precarietat... L'escena és una forma d'organització social

temporal i flexible que produeix cohesió social i una identitat compartida, a la vegada que trascendeix els límits d'un territori acotat, com diu Gielen, les escenes poden ser intercanviades unes per altres, tot i que tenen normes i codis d'accés, però són molt menys específiques que en altres camps.

These are the very characteristics that make the scene an ideal form of social organization in the present network society. Local scenes are proving to be familiar focal points within a worldwide network. They generate just enough, but not too much, intimacy for global nomads. (Gielen, 2009, p. 14)

En aquest sentit l'escena de Barcelona comparteix moltes coses amb la noció d'escena en termes globals que descriu Gielen. Lamentablement, una de les principals i la que s'aborda en el marc de la publicació de Gielen és la precarietat. En canvi, la principal diferència que trobem respecte a la definició que proposa Gielen, i que ens situa en l'especificitat d'aquest treball des de les experiències de les sis comissàries al context de Barcelona, és respecte a la mobilitat i al perfil que Gielen descriu com "global nomads". Les experiències de les entrevistes no corresponen al perfil dels nòmades globals que recorren el circuit internacional artístic. Cadascuna s'ha prodigat en menor o major mesura més enllà de Barcelona, però no es defineixen pel nomadisme, fins i tot Fernández Pan o Mutt, que en el moment present de l'entrevista no viuen a Barcelona. Ambdues han traslladat la seva residència, fixant-la en una altra ciutat, i representen el tipus de mobilitat internacional dels agents del sector que marxen per llargues temporades, mantenint en menor o major mesura el vincle amb el context local. Són Fernández Pan o Mutt les que precisament ens donen una noció més precisa sobre l'especificitat del context de Barcelona en relació als contextos on s'han desplaçat, i que posen sobre la taula la possibilitat que mencionava d'entendre Barcelona com una perifèria sud relativa en relació a la resta d'Europa. Tot i així, l'afirmació de Gielen de que l'escena ofereix un espai segur i familiar, a la vegada que temporal en un món globalitzat, fa referència no només a les dinàmiques concretes i a un grup de persones en un context determinat, sinó a uns llenguatges, uns codis, i uns referents comuns, que a grans trets sí que en un aspecte més global participa també el sector artístic de Barcelona. Al cap i a la fi, la noció d'escena que proposa Gielen com un espai compartit per una comunitat nòmada, implica no tant un grup de persones determinat, com unes dinàmiques i unes característiques compartides.

Un altre aspecte molt important de l'escena és que es refereix a un conjunt de llocs i activitats on l'esfera pública i privada s'entrecruen de manera extremadament fluïda. Un aspecte que ja

hem mencionat anteriorment. Explica Gielen (2009) que “professional deals may well depend on gossip, and informal chatter may prompt professional deals. Thus the scene is the place where formality and informality effortlessly intersect. And, proceeding in that vein, the scene is the ultimate place for biopolitical control”. (p. 14) Aquesta fluïdesa l’han descrita totes les persones entrevistades, la impossibilitat de separar esferes de vida privada i professional és un lloc recurrent que caracteritza en una manera o altra la professió del curador independent amb efectes variats que s’exploren en diferents apartats d’aquest treball.

Finalment la idea de l’escena, com deia al principi, es vincula amb una noció relativa al comissariat i la possibilitat de performativitat d’aquest rol, en tant que

Theatricality plays an important constituent part in "the scene". In other words, the scene always implies a *mise en scène*. And, by extension, it ties in seamlessly with the demands made of the present-day post-Fordist worker. As we have seen, he depends largely on the performance of his creative ideas. (Gielen, 2009, p. 15)

Parlar de l’escena, doncs, ens situa en el conjunt de totes aquestes tensions que hem anat resseguint en altres apartats, entre visibilitat-invisibilitat, públic-privat... Com proposàvem al text juntament amb Carolina Jiménez és la necessitat de les dues vessants, l’escena i l’obscc — el dins i el fora—. En el cas concret al que ens referíem en aquest text, al Centre d’Art de La Capella, que funciona mitjançant la convocatòria de BCNProducció, és força paradigmàtic del que descriuré a continuació sobre el context general de Barcelona, on les convocatòries públiques que financen projectes de producció artística i possibiliten exposicions, sobretot en el circuit emergent, són d’entrada el principal suport de la producció artística local. Podem pensar que l’estratègia de la convocatòria, en certa mesura, funciona perquè del gruix de projectes que es presenten (que en el cas de BCNProducció són considerables), només uns quants són seleccionats. L’engranatge funciona perquè, com dèiem és tant important guanyar les convocatòries com no guanyar-les. Cada vegada que un artista o un altre agent concursa a una d’aquestes convocatòries participa del joc de l’escena, fa palesa la seva voluntat de participar, el seu desig de visibilitat. Cada vegada que no guanya una convocatòria, està també marcant la seva trajectòria.

3.2.1 Precarietats

Tornant a l'aspecte compartit de la precarietat, ens hi detindrem un moment, ja que és un dels nodes en el que es fan particulars les característiques de l'escena artística que hem anat anomenant, i que es repeteix al llarg de la investigació en formes diverses. La precarietat és un dels llocs on es relacionen diferents aspectes de la multiplicitat de la curadoria, en el sentit que és on allò personal i allò públic entren en conflicte. Un dels aspectes que permeten unes determinades condicions d'explotació i inclús autoexplotació dels treballadors culturals —on s'inclou als comissari i comissàries—, és la percepció d'allò que fa com una vocació i no com un treball. Ho hem observat amb Heinich i Pollack, és el que Zafra ha emmarcat sota el títol de "l'entusiasme", i al que s'han dedicat rius de tinta i d'energia, algun dels quals resseguirem a continuació. És des de les anàlisis a l'entorn del treball i dels modes de producció específics del camp artístic, així com, seguint a Rosler, els modes artístics de producció ens ajuden a explicar aquesta situació.

Relativament similar en els sis relats tot i que amb diferències importants, la situació precària del treball cultural freelance és persistent, i és un dels elements que és constant. Podríem dir que aquí acaba l'homogeneïtat i la persistència. És a dir, que és precisament la persistència d'aquesta precarietat un dels elements que fa la situació d'aquestes persones i d'aquests treballadors de la cultura una condició inestable i fràgil. Una precarietat induïda, d'una banda, per la precarietat econòmica i temporal (feines mal pagades i amb terminis massa curts) i per la flexibilitat que s'espera del treballador freelance (com expliquen Fisher, Zafra, Ruido, entre d'altres). També pel que s'ha descrit com "la cultura del projecte", un estat constant de projecció al futur que desarticula les possibilitats de situar-se en el present enfront d'una promesa constant de millora, de possibilitats de futur, o, com diu Zafra, d'uns futurs posposats constantment.

Bang Larsen apunta al seu text *La paradoja del arte y el trabajo* (2016) com ha sigut i és de conflictiva la relació entre art i treball; en els relats de les entrevistades, aquesta paradoxa es manifesta de diferents maneres que tenen en comú, tal com dèiem, la impossibilitat de separar un interès personal d'un desenvolupament professional d'aquests interessos, quelcom que es pot concretar, de nou, en la conflictiva noció de "vocació".

En un número de la revista *Concreta* específic sobre treball Anna Manubens (2018) proposa la idea de "ce qui me travaille" per al seu text. En un sentit literal seria "allò que em treballa", que

ens faria pensar el treball no com quelcom que jo faig, que exerceixo, sinó que em fa a mi, que em configura. En francès, però, l'expressió significa alguna cosa així com una preocupació constant de la que no em puc desfer, una inquietud que em persegueix; en certa mesura, una vocació, potser? L'autora ens proposa una noció més performativa i constitutiva del treball, que enllaça amb la paradoxa que senyalàvem més amunt; i que s'alinea tant amb alguns dels relats com també amb la noció del subjecte en esdevenir de Braidotti.

“El trabajo ha dejado de ser una actividad específica y limitada para convertirse en una categoría incierta y una experiencia precaria” (Bang Larsen, 2016, p. 51). Ens situem en un encreuament en el que es troben interconnectats tots aquests elements en allò comissarial i en el subjecte en sí, que en el marc d'un sistema neoliberal, té unes conseqüències determinades, en especial, com dèiem, la precarietat —les precarietats— que, “en el paradigma del trabajo inmaterial, el trabajo queda vinculado a la subjetividad del trabajador o trabajadora” (Bang Larsen, 2016, p. 51)

La relació amb la precarietat, tal com l'expressa Isabel de Naverán, és sobretot basada en la vessant temporal —el text de de Naverán que cito, es titula *No tenemos tiempo, así que tenemos que pensar*—, en relació a allò amb que ens ocupem o que ens ocupa, i en la dificultat de conciliar quelcom que apareix en tensió: vida i treball. Una conciliació complexa que s'interrelaciona amb la situació personal, emocional, vital, econòmica, de cada subjecte i en el conjunt de les relacions.

Desde principios del siglo XX la diferencia entre trabajo y ocio se ha vuelto cada vez menos evidente, o, como insiste Bojana Kunst de una forma más poética, a las puertas que separaban el trabajo dentro de las fábricas y el ocio fuera de estas «parece que hoy les hubieran extraído las bisagras» (Kunst, 2009). Hoy, mientras a toda actividad desarrollada al margen de la vida laboral se le busca un rendimiento, las esferas laborales favorecen la incursión de prácticas aparentemente ociosas con el fin de que el trabajo se desarrolle de manera más agradable pero sobre todo más eficaz. Es en esa bisagra, que a la vez permite y prohíbe la intromisión del trabajo en áreas que antes se consideraban de ocio y viceversa, donde la vivencia del tiempo anhelado, que no es en realidad una cuestión de cantidad sino de calidad, se encuentra. El tiempo entendido como duración, en el sentido que le dio Henri Bergson, se halla precisamente en la negociación entre esas dos esferas de la vida. (p. 176)

És interessant que de Naverán utilitzi precisament la metàfora de la frontissa i de la porta, doncs ens retorna a aquests interiors defenestrats que es repeteixen. Al cap i a la fi, és la mateixa idea que ressegueix Hito Steyerl a *Es el museo una fábrica?* que parteix de la imatge dels treballadors sortint de la fàbrica del film de Harun Faroki, quan es pregunta: on van? On és la porta? És la pantalla del cine una sortida de la fàbrica? Per explicar-nos que és una sortida i una entrada a la vegada, que, metafòricament parlant, avui són els mateixos treballadors que surten per la porta de la fàbrica, que és la pantalla de cine, que ingressen en l'àmbit de la producció artística que es nodreix també del treball dels que miren, perquè mirar és treballar.

De Naverán (2015) pren de Hannah Arendt l'expressió «vita activa» que explica que l'autora va descriure en tres activitats fonamentals: “labor, trabajo o producción y acción”. “Labor” seria l'activitat vinculada amb el tenir cura a diari del cos i de les necessitats biològiques. Treball seria l'activitat no natural corresponent al món artificial i la producció material d'objectes. Acció, seria el que configura la vida política. També recupera una cita de Derrida en la que diu que l'autor “especuló acerca de la relación entre el fin del trabajo y el origen del mundo: «como si el fin del trabajo estuviese en el origen del mundo», dijo.” (p. 209). Una cita situada en un text que està puntejat per desenes imatges de l'autora amb el seu fill de mesos, a la platja, al llit, alletant, passejant, dormint, llegint Farun Harocki... que inevitablement fa pensar en el fi i origen del món com la pròpia maternitat. Una mena de relació impossible. Un aspecte que algunes de les entrevistades, sobretot les que són mares i pares, han tocat amb més o menys profunditat. Per exemple en el relat de Pilar Cruz apareix amb força per senyalar un aspecte que es manifesta amb especial duresa en la seva experiència del moment de la maternitat: un sistema que no contempla les tres activitats que descrivia Arendt, que en la confusió present, col·lapsen. El presentisme, el capacitisme, el patriarcat, fan que la maternitat i els modes de producció artística siguin difícilment compatibles. Per més que en el paradigma del post-treball sembla que les fronteres entre vida i treball s'han dissolt, en l'experiència unes són excloents de les altres. Una incompatibilitat que és especialment evident quan Cruz argumenta que cinc o deu anys enrere “no hi havia comissàries mares”, o quan Mutt expressa que per seguir la seva carrera a partir d'una edat determinada, marxa de Barcelona.

Això en retorna a la relació entre diferents formes de treball, que ens convé anomenar distintament per a poder comprendre: treball i ocupació. Steyerl (2014) especifica que

Todo cambia en el tránsito del trabajo a la ocupación: se transforma el marco económico y también el espacio y la temporalidad (...) El trabajo se entiende

fundamentalmente como un medio para un fin: un producto, una recompensa o un salario. Es una relación instrumental. También produce sujeción alienando. Una ocupación es lo opuesto. Mantiene a la gente atareada en lugar de darle un trabajo remunerado. No depende de ningún resultado ni tiene necesariamente una conclusión. (p. 108)

Steyerl (2014) aborda en particular la condició de freelance, què es i què implica “ser freelance”²⁶, —literalment “llançà lliure”, denominació que explica l’origen de la paraula com a “mercenaris”, soldats que no juren l’espasa a cap amo i que ofereixen els seus serveis, la seva llançà, a qui els empri—, avui, el treballador autònom. L’autora parla de la llibertat del freelance com una “llibertat negativa”, en el sentit que “No es la clásica libertad liberal definida por la capacidad de hacer o decir o crear algo. (...) Está caracterizada por la ausencia, la ausencia de propiedad y de igualdad en el intercambio”. (p. 128) Però què és un freelance? el freelance també es denomina *self-employee* en anglès, per tant algú que s’auto-ocupa, —que com deia Steyerl, conté totes els elements de la cadena de producció, és el propi cap i el propi explotat—, és a dir, una fàbrica de producció combinada en un sol individu, que crea la seva pròpia oferta de treball i es dona feina a sí mateix. Fa les funcions d’empresari i de treballador, però, com alerta Pilar Cruz, no pot desenvolupar-se com ho pot fer una empresa, i a més és perillós pensar que podria, doncs els límits són clars, són els d’un individu, amb la seva força i capacitat de treball pròpies, limitades per la condició unipersonal d’aquest, a un sol cos.

En altres àmbits, és freqüent que un freelance en contracti a un altre per a determinats serveis, inclús per a un artista és relativament freqüent tenir ajudants, ja sigui de forma constant o de manera puntual per afrontar projectes de major envergadura, i també ho és delegar determinades tasques a altres empreses o professionals (per exemple tasques especialitzades o industrialitzades). Però no és així en el cas dels comissaris, o si més no, no ho és en l’àmbit que estem estudiant. Algunes de les entrevistades relaten com fins i tot el treball en col·lectiu o en equip no es contempla en la majoria de les situacions —especialment en el marc de les convocatòries públiques—, derivant en una figura altament individualitzada. Això no obstant sí que hi ha casos de col·lectius curatorials (en el nostre context trobem per exemple BAR Project²⁷ o Latitudes²⁸ entre altres).

²⁶ La paraula *freelance* prové de l’anglès del segle XIX, i feia referència a un mercenari, és a dir, a un cavaller que no estava al servei de cap senyor en concret, i els serveis, per aquesta mateixa raó, podien ser contractats per qualsevol que pogués pagar-los.

²⁷ <https://barproject.net/>

²⁸ <https://www.lttids.org/>

Això ens situa en els anomenats escenaris del post-treball, títol de la contribució d'Antonio Gómez Villar al llibre *Working Dead* (2019), on especifica que un dels fenòmens de les noves formes d'ocupació és “la expansión del fenómeno crónico de miniaturización de la empresa hasta ser única o unipersonal, lo que resulta de la expansión del sector laboral «autónomo»” (p. 50) Gómez Villar (2019) descriu com la transformació del treball en el postfordisme té a veure amb la fi de les formes de treball en el capitalisme industrial i unes noves lògiques d'explotació en les quals la precarietat esdevé en una de les eines de govern.

La precarización no es solo el interés del capital por maximizar los beneficios a través de la reducción de los salarios y el empeoramiento de las condiciones laborales, sino también el intento permanente de apropiar, expropiar, capturar, subordinar las nuevas cualidades de la fuerza de trabajo posfordista.” (p. 51)

De nou, una de les conseqüències és la imbricació entre treball y vida “de ahí que haya aumentado el número y la calidad de las actividades que podemos calificar como «trabajo»”. (p. 52) Coincidint amb el plantejament que fem amb Steyerl de la incorporació dels mecanismes de producció (la fàbrica) en el subjecte, en la qual tot esdevé productiu, Gómez Villar planteja amb Negri la desaparició d'un “afora”, ja que l'espai productiu no es limita ja a la fàbrica (ni a l'oficina, ni al taller...), sinó, incorporada, viatja a tot arreu. “Que no haya afuera quiere decir que todo es productivo, que no existe un afuera con respecto a la producción” (p. 54). Un panorama que ens retorna a la noció extitucional, al tot interrelacionat i interconnectat en el que desapareix la possibilitat de separar i diferenciar entre treball productiu i improductiu, entre treball i vida.

En específic Gómez Villar vincula aquesta transformació del treball amb el que denomina el “gir lingüístic” del capitalisme, en el qual, la comunicació és central en els processos de valorització, “la comunicación se transforma en mercancía” (p. 56), i el treball, cada vegada més, esdevé treball immaterial. En aquest punt podem situar de manera molt específica el comissari, Gómez Villar (2019) descriu el treball immaterial com “la elaboración de símbolos, la construcción de lenguajes y la gestión de signos” (p. 56) Aquest treball immaterial, com expliquen les entrevistades, es configura a l'entorn d'unes activitats que son múltiples i variades, d'aquí la idea de la transversalitat disciplinar que caracteritza en general la producció artística avui, i en específic el treball curatorial, que no es defineix, com hem dit, per allò fa, per les seves activitats, ja que aquestes són moltes i molt diverses. Com explica Bojana Kunst (2015) “El objetivo de sus actividades no es la creación de un producto, sino la interpretación en sí misma” (p. 153).

Aquesta autora especifica respecte aquest gir lingüístic, la vessant performativa que, segons ella, aporta una paradoxa més, amb que dona títol al text que citem, *La paradoja de la visibilidad*:

como una confirmación de la tesis de Paolo Virno, según la cual en una sociedad posfordista, la actividad no dirigida a un producto final se convierte en el prototipo de todo trabajo asalariado. El trabajo posfordista contemporáneo es en su mayoría de tipo comunicativo y lingüístico, tiene lugar permanentemente ante la mirada de otros, lo que añade a su naturaleza un rasgo político fundamental. (Bojana Kunst, 2015, p. 153)

Centrant-nos en l'àmbit que ens ocupa, l'artístic, fem especial atenció al fet que ha sigut especialment la capitalització de la creativitat el que ha esperonat aquesta hegemonia del treball immaterial. Bang Larsen a *La paradoja del arte y el trabajo* explica que “El trabajo cambió y ahora se ha convertido en arte”, en conseqüència, “El arte se ha convertido en norma”, i ho ha fet al fil del que s’ha denominat com “economia de l’experiència” on la simulació impera (Bang Larsen, 2016, p. 76). Així com Gómez Villar apunta que el treball immaterial és la forma hegemònica en les formes de producció en el post-treball, però que tot i així és una part minoritària del conjunt del treball que es concentra només en algunes parts del món. En aquesta línia, Bang Larsen (2016) senyala que el treball immaterial és un “típico tema de clase media o que sólo tiene relevancia para quienes cuentan con educación superior” (p. 52). Una preocupació que té a veure entre altres amb qüestions com “l’autorealització”.

Remedios Zafra (2019) proposa el que em sembla un punt de trobada entre aquestes dues observacions quan especifica que existeixen diferents formes de precarietat, i per referir-se al tipus de precarietat que governa les vides dels treballadors als que ens referim, als del treball immaterial i cognitiu, parla de una precarietat privilegiada, —per a la qual s’ha utilitzat el terme *precaritat*²⁹—, una precarietat vivible, diferenciant-la d’una “precariedad épica” (aquella que implica pobresa, marginació i misèria). Descriu als precaris “privilegiats” com “entretenidos en sus papeles y autoevaluaciones, en sus trabajos que no son empleos y en unos futuros pospuestos, es decir «neutralizados» en sus vidas «mínimamente vivibles». (p. 80). Zafra argumenta que en les formes del treball immaterial s’evidencien especialment aquestes diferències de privilegis, doncs, tal com diu, no és el mateix pagar amb reconeixement a un ric

²⁹ L'economista britànic Guy Standing considera el precariat com una nova classe social. El 2011 Standing va publicar *The Precariat: The New Dangerous Class*. Segons l'autor, el precariat, seria la nova classe precària emergent a Europa en l'última dècada del segle XX, que es va convertir en un problema seriós a principis de segle XXI.

que a un pobre, de manera que la vocació i l'entusiasme esdevenen un plus de vulnerabilitat per aquells més desfavorits d'entrada (els més pobres, els més joves, les dones...).

En la diferenciació, o més ben dit, en la transformació del treball en ocupació que relata Steyerl (2012), trobem que “una ocupación no necesariamente implica una remuneración, puesto que se considera que el proceso contiene su propia gratificación” (p. 108), de manera que en aquest procés en el qual el treball es converteix en ocupació —allò que ens treballa—, sembla que s'estan assumint tots aquells preceptes que semblaven moderns respecte de l'artista. El gir de l'entusiasme camufla darrera d'una suposada gratificació personal un sistema d'explotació que converteix en valor de treball quasi tots els aspectes de la vida, i a la vegada, despulla de valor el treball en art. Fernández Pan (2016), en un text en el qual reflexiona des de l'experiència personal sobre aquestes mateixes qüestions, també amb Steyerl, menciona aquests “futurs” que senyalava Zafra, en el marc del que denomina “la cultura del projecte”, una manera de viure permanentment en el futur: “Estamos instalados en la cultura del proyecto. En la construcción permanente de algo hipotético para un futuro posible” (s/p). Segons Fernández Pan, no és tant el fet que estiguin posposats, sinó que és simplement la mateixa qualitat de “futurs” que fa que sempre siguin endavant en el temps, projectes. La desarticulació de la possibilitat de present, i aquestes, són les conseqüències que descriu,

Esta cultura del proyecto ha terminado por convertir nuestras vidas en un proyecto en sí mismo y a nosotros en emprendedores de nuestras propias vidas, máximos responsables de lo que hacemos o sucede con ellas. No tener un proyecto, del tipo que sea, está penalizado. Significa estar desactivados para un sistema que nos deja exhaustos a través de la demanda continua de deseo y actividad por nuestra parte y que nos pide que hagamos del aburrimiento una situación creativa con fines productivos. Incluso el aburrimiento es capaz de verse reconvertido en un proyecto.
(s/p)

Com diu Steyerl (2014), “El arte-como-ocupación evita el resultado final de la producción convirtiendo inmediatamente el hacer en mercancía” (p. 110) que, com ja hem comentat, ha conduït a la capitalització de tots els espais de la vida. Amb Verwoert i el seu text *Exhaustion et Exuberance* (2008) senyala el que podríem denominar com un gir performatiu que l'ocupació ha produït sobre les maneres de treballar, en les que la pròpia pràctica artística es transforma de la materialització com a producte, a una activitat. “En *Exhaustion et Exuberance* Verwoert expone como “nosotros” no trabajamos. *We perform*”. (Fernández Pan, 2016, s/p). Una

performativitat que Steyerl explica a partir de la definició que ofereix l'organització anònima Comité Invisible de la "performatividad ocupacional" com un produir-se a un mateix: "Producirse a sí mismo se está volviendo la ocupación dominante de una sociedad en la que la producción ya no tiene un objeto" (p. 116). Steyerl basant-se també en el significat d'ocupació en l'àmbit militar (ocupar com colonitzar o sotmetre), parla d'una ocupació artística que ha envaït completament la vida. Així, es pregunta Fernández Pan (2016) "¿Cómo hacer, en definitiva, que nuestro tiempo libre sea un tiempo liberado?" (s/p) La temptativa de resposta a aquesta pregunta resulta inquietant,

La propia "naturaleza" del arte hace que este sea posiblemente el único espacio en el que no trabajar se convierte, efectivamente, en una forma expandida de trabajo. Cualquier intento de no hacer arte por parte de un artista termina por convertirse en una práctica artística más, extraviando su propia razón de ser. Además, a ello se une la imposibilidad del derecho a la huelga dentro de un marco de trabajo en el que no estamos contratados ni ofrecemos –en apariencia- un producto necesario que, en su ausencia, pueda llegar a colapsar el sistema económico.

Per concloure, mencionar quelcom que és prou evident respecte l'espai de treball del comissari. El comissari freelance treballa a tot arreu, no té una oficina o un despatx, potser el té a casa, o en un bar on es reuneix, ocupa les oficines de les institucions per a qui o amb qui treballa; d'una banda perquè el treball com ocupació ha envaït espais i temps de la vida, i la vida ha envaït tasques de treball; i en conseqüència l'afirmació significa que "El territorio de ocupación no es un espacio físico único," (Steyerl, 2012, p. 121) l'espai de treball és arreu: a casa, al metro, al museu, a l'espai virtual, es extitucional.

3.3 La comunitat

Una exposició és una experiència física i temporal en la qual s'articulen conceptes i idees, convocant allò immaterial a través d'allò material. Sota la forma d'un relat, l'exposició té el poder de donar uns noms i unes mesures determinades a les coses, emmarcades en el context determinat de la sala però en relació amb un món comú. Cada objecte és a la mesura de les altres coses, i nosaltres també som a la mesura d'aquests objectes, és així com podem pensar la relació amb l'entorn de forma

constitutiva. Una exposició és, finalment, un ritual en el qual decidim participar.
(Almirall, 2018, p. 1)

La pràctica de l'art en totes les seves vessants és una pràctica col·lectiva, com diu la filòsofa Marina Garcés, ningú fa cultura sol, la cultura és un bé comú. També ens podem acollir a la definició de la pràctica artística de Vera Zolberg (2002), segons la qual una obra d'art és un moment en un procés en el qual participa més d'un actor. En la seva contribució a *Petróleo*, publicat pel MACBA arrel d'un simposi del mateix títol, Herrero explica que la genealogia de la cultura occidental en la que qual vivim, està construïda sobre la base a d'un subjecte universal imaginat des de la lògica del patriarcat, que imposa unes formes de relació, de treball, d'existència que neguen els límits propis i també els del planeta. Al centre d'aquest del sistema, la fantasia d'aquest subjecte universal s'articula entorn a dues idees que rebutgen la vulnerabilitat: la fantasia de la individualitat i la de l'autonomia del subjecte. Aquesta forma de domini que s'exerceix des de la construcció de determinades narratives —aquelles narratives que contradiu la teoria ficcional de Le Guin—, a més a més, té la capacitat d'anular i invalidar altres narratives possibles. Com he explicat, en aquest treball parteixo d'una mirada crítica a la idea del subjecte individual autònom que reclama l'acadèmia i que enalteix el món de l'art. Per aquest motiu parlar de la comunitat és una forma de posar l'atenció sobre una experiència que volem relatar, que és una experiència compartida.

En la escena de la intersubjetividad, el nosotros siempre resulta ser el lugar de una imposibilidad, de una utopía, de un fracaso. ¿Y si ésta escena misma, como presupuesto del nosotros, fuera ya la causa de su imposibilidad? ¿Y si nosotros no somos unos y otros, puestos frente a frente, sino la dimensión del mundo mismo que compartimos? Así, el nosotros no sería un sujeto en plural, sino el sentido del mundo entendido como las coordenadas de nuestra actividad común, necesariamente compartida. (Garcés, 2013, p. 13)

En tot cas, prenc la idea de comunitat, no com un grup tancat, sinó com un espai compartit, i no per això, exempt de conflictes. Una comunitat que entre les múltiples veus que ressonen en aquest treball, inclouria les sis comissàries entrevistades però també altres comissàries, artistes, professionals del sector entre altres. Em remeto al text de Lucy Lippard a l'inici de *Seis Años de desmaterialización* (1973/2004) en el que comença sota el títol de *Una historia parcial*, narrant la seva pertinença a la comunitat artística de Nova York als anys '60. El text és una mescla de història de l'art —parcial— i referències a la seva pròpia experiència en aquell context, vivia amb

un o altre artista, es trobaven en tal lloc, i deixa constància de que el que expressa és la seva noció sobre el que allà va passar. Al cap i a la fi, per entendre com es configuren les trajectòries d'aquests agents, ens cal veure com s'articulen en el temps, en l'espai i en relació, i això és el que Bourdieu denominà "el camp de l'art". Per explicar-lo doncs, en aquest tercer bloc, ho faré a partir de com la comunitat que el conforma, experimenta, percep o configura en el seu relat l'escena artística contextual a un nivell personal-professional.

Els relats sobre el context, l'escena i la comunitat, són relats creuats, és a dir, sovint parlem a la vegada d'aquestes tres capes conceptuals, i en fem visibles unes parts o unes altres. Com fa Lippard en el seu text, Lippard ho fa de forma retrospectiva, en un exercici de memòria sobre una època passada, i esmenta sovint com el relat que presenta està també condicionat per això mateix, les construccions que la memòria, de vegades capritxosa, ens permet amb el pas del temps. Nosaltres ho fem en present, i això comporta una altra dificultat, que és la de no tenir perspectiva per a fer l'exercici constructiu de la memòria, tot i que en els relats de les comissàries, sí que hi ha una narrativa d'història de vida que mira enrere, l'anàlisi que aquí proposo és en certa mesura present.

En un sentit molt estricte, la comunitat en aquesta investigació es refereix a les sis persones entrevistades i als vincles que tenen entre elles, que en l'apartat V es poden entreveure, quan es mencionen unes a altres, i que he intentat fer visibles en els mapes adjunts. En un sentit una mica més ampli, el mapa conjunt en el que veiem tot allò al que han fet referència les sis persones entrevistades, constituïria el mapa d'aquesta comunitat situada. Cada vegada que es mencionen unes a altres en aquest treball, o fins i tot en materials que he recuperat d'entrevistes i textos anteriors on s'han citat configura aquest món comú del qual parlem.

En el cas de Barcelona, es tracta d'un context petit, fràgil, en el qual l'aspecte local pesa més que els vincles internacionals, com una gran família. En aquest punt vull recordar que ens referim en tot moment al context de l'art contemporani, un context de per sí força minoritari en el conjunt de les arts, i a una comunitat que es conforma des de les narratives situades en aquest treball, que són, com sempre, parcials. Hi ha moltes altres escenes i comunitats diferents que podríem relatar vinculades amb pràctiques artístiques a Barcelona, com la de la fotografia o les arts escèniques, i que a la vegada mantenen en menor o major mesura vincles entre elles. Fem l'esforç de centrar-nos en la relativa a les arts visuals contemporànies, conscientment fent un retall forçat i en certa mesura artificiós, però necessari per acotar la recerca.

Referint-nos doncs, específicament a la idea de comunitat, hi ha un aspecte que apareix sovint sobre com són les relacions en aquesta, que a grans trets es consideren positives. Això té a veure amb que el que són relacions afectives-personals i relacions professionals, com ja hem vist, estan totalment imbricades, i així ho relaten a les entrevistes, o en textos com aquest: “No es solamente que no hay un afuera del arte para nosotros, sino que los elementos que se supone que constituirían ese afuera (amigos, pareja, tiempo libre, viajes) nos vienen dados precisamente por el arte, por el trabajo”. (Fernández Pan, 2016, s/p). Hi ha una percepció relativament compartida de que és un context petit i que hi ha pocs recursos, i que per tant poca competència, per aquest motiu es prodiga més aviat relacions de suport i de cura que la competitivitat. Ho explica així Fernández Pan a l’entrevista, «Aquí la escena se cuida, no hay el complejo de que estés aquí y también estás allá. Como una familia colectiva que se cuida más, con sus muchos problemas internos, aunque haya gente con la que te pelees y gente que te de abrazos.... Y hay muchísima más experimentación estética».

És un context artísticament exigent i de gran qualitat, però que tendeix a celebrar quan algú pren iniciatives com obrir un espai, o engegar un projecte; el que anomenem la comunitat és un grup de persones que acudeix amb regularitat a les inauguracions i a les activitats que tenen lloc setmanalment i amb regularitat. És un context doncs, petit, però actiu, que tendeix a programar molt a cada temporada³⁰.

Respecte a la fragilitat, trobem sovint aquest terme referit a la percepció d’aquesta comunitat “El de Montornès és un bon exemple però hi ha molts altres textos que s’han anat publicant des de la dècada dels noranta en catàlegs, revistes, publicacions de centres d’art i plataformes digitals que reforcen aquesta percepció d’un panorama artístic permanentment fràgil.” (Laudo, 2018, p. 149) Aquesta fragilitat l’expliquen sobretot per la falta d’estructures institucionals que permetin la consolidació de les trajectòries més enllà de l’emergència, com explica Laudo en el text que acabo de citar. Però també per un altre factor “un fenomen que empobreix i fa fràgil l’escena és l’oblit i la desmemoria a curt termini, un fenomen que tant podria ser una causa com una conseqüència de l’addicció a la novetat” (Laudo, 2018, p. 152).

Podem pensar que és una comunitat fragmentada generacionalment, en la que cada generació “emergent” que apareix al context és una tabula rasa, que ni a les escoles ni en el context es

³⁰ No cal dir que entorn de la pandèmia de la covid tot això es va veure afectat. Aquesta investigació no ha tingut marge de temps per fixar-se amb els efectes d’aquesta pandèmia d’una forma assertiva, i el que aquí es comenta és en termes generals o de la mal anomenada “normalitat”.

practica la transferència. Com diu Laudo (2018) , la narració sobre l'escena és discontinua i fragmentada i hi ha certa falta de diàleg intergeneracional més actiu o més bidireccional.

D'altra banda, és un context molt centrat en allò local i hi ha poca projecció internacional, com comenta David Armengol a l'entrevista. Rosa Pera(2018) explica que el salt al panorama internacional es fa, en general per compte propi, i sense suports institucionals "es fa el salt sense haver tingut el suport institucional necessari (...) si alguns ho aconseguen és per la iniciativa del sector privat, però el suport públic és gairebé magre o inexistent". (2018, pp. 214-215) Parla dels artistes i comissaris que ja tenen un cert recorregut, els que ja no són emergents com "són supervivents, i allò que els uneix a tots més que qualsevol altra cosa és la precarietat" (p. 214)

III. MARC METODOLÒGIC

Son los casos, en toda su diversidad, riqueza y singularidad, los únicos que pueden llegar a resolver la teoría. (Mari Luz Esteban, 2011, p. 32)

1. Introducció

1.1 Històries de vida professionals de comissàries a Barcelona

Partint de la idea que elaborada en el marc conceptual conforme les institucions es sustenten i existeixen en tant que hi ha persones que les habiten i que són afectades per elles, la proposta per als estudis de casos és entendre aquesta relació a través del relat de les persones que en participen. Aquest treball es centra en la figura i el rol del comissari/a o curador/a, entenent-lo com un agent mediador entre dins i fora de l'àmbit institucional, tot partint del plantejament que aquest és un dels rols que dissol aquests límits per generar fluxos entre els nodes. Amb la voluntat d'aprofundir en una millor comprensió de la situació professional i laboral dels/les comissaris avui, aquí, a Barcelona, i visibilitzar quin és el seu rol en el marc del sistema artístic contemporani. L'anàlisi sobre el rol i la situació d'aquest perfil relativament nou en el context de l'art, hauria de donar llum al funcionament del sistema en general.

L'interès específic pel rol en concret el del comissari/ària, més enllà de la proposta plantejada en tant que rol que ha emergit amb força els darrers anys, té a veure amb un interès personal ja que jo em dedico professionalment al treball en comissariat. Aquest interès em proporciona experiència en l'àmbit que investigo, així com accés directe al camp de treball. Fins i tot, en els primers estadi de la investigació plantejava la idea de partir dels meus projectes curatorials, però finalment vaig descartar aquesta idea perquè implicava una dificultat, de la qual el treball no n'està exempt malgrat això, que és la d'investigar el meu propi "hàbitat", i el mateix terreny on treballa. De totes maneres penso que sí que puc posar en valor la meua experiència en el camp per tal d'atansar-m'hi, i per això mateix vull especificar que la meua mirada és una mirada situada i una experiència travessada per moltes de les qüestions que apareixen en el treball així com en els relats de les persones entrevistades.

La investigació busca veure on treballen les comissàries¹, quina és la seva feina i lloc de treball i les condicions i particularitats específiques. Històricament els comissari han ocupat llocs de responsabilitat a les institucions culturals, com pot ser la direcció d'una institució o d'un determinat departament, biennals, fires etcètera, que després va evolucionar cap a la figura del comissari freelance. D'altra banda, també de manera històrica, el comissari ha estat una figura que, emmirallant-se en exemples pioners com Harald Szeemann o Seth Siegelaub, o fins i tot Lucy Lippard, que entre els anys '60 i els '70 van definir el "comissari com a autor", ha portat a considerar aquest com un rol "independent". Això ens situa en l'actualitat davant d'un rol de doble perfil: independent i dependent, amb capacitat d'influència i subordinat, i que per tant, requereix complexitat en la definició.² Ens preguntem però com avui, aquí a Barcelona, en un context específic, de precarietat laboral i autoexplotació, d'inestabilitat i transformació, quina és la situació d'aquests professionals de la cultura. Centrant-nos específicament en casos de comissàries que treballen de manera autònoma i freelance, i que per tant mantenen relacions amb diverses institucions a la vegada, sent aquesta la naturalesa del seu treball.

Per fer-ho, he optat per la metodologia del relat d'història de vida professional que descriurà a continuació. Així, no busco una imatge definitiva sobre aquest rol, sinó que he intentat reunir un conjunt de veus que des del relat de les seves experiències sumen, es contradueixen, coincideixen o discrepen, i presenten un mapa circumstancial de la situació. En un context "petit" com el de Barcelona, totes són persones relativament properes, unes més que altres, amb qui en menor o major mesura havíem conversat i coincidit anteriorment a l'entrevista, fins i tot compartint experiències professionals i personals. Aquest aspecte no hauria de fer menys pertinent el treball, sinó que és significatiu del context artístic barceloní, i a la vegada de la meua mirada sobre aquest, i els criteris que exposaré més endavant sobre com he seleccionat les sis persones entrevistades. El treball, que sí que té l'ànim de ser rigorós amb els termes que s'hi empenen, no deixa de ser una mirada situada i travessada per un context, sí que desitjo que, per al lector, conèixer aquesta mirada l'informi amb més detall sobre el marc d'interpretació.

¹ Utilitzaré en general el femení inclusiu quan em refereixi al grup de sis persones entrevistades en el marc d'aquesta investigació, ja que es tracta d'un conjunt de cinc dones i un home. I utilitzaré comissari/comissària i curador/curadora indistintament.

² En el conjunt de treballadors d'un museu d'estil més tradicional, la figura del comissari, quan apareix, apareix com a "extern", desenvolupat en la tesi doctoral *El professional del museu. Proposta de formació*, Ana Vié, 2008, UAB.

1.2 Converses infinites

Era l'any 2014, sis anys enrere del moment en que escric això³. Havia acabat el màster oficial a la facultat de Belles Arts, Arts i Educació: un enfocament construccionista, i havia seguit amb un curs no oficial que ofería la plataforma cultural independent A-Desk sobre estudis culturals, que també estava a punt d'acabar. Tot semblava apuntar que em trobava al final d'un llarg recorregut d'estudis en el que havia anat avançant amb incertesa i ànsies per trobar allò a què m'agradaria dedicar-me, sempre buscant alguna cosa que mai-encara no sabia què era. Intuïa que el que buscava es trobava entre la pràctica artística, l'educació i la mediació, però no li podia posar nom. Va ser arrel del programa d'estudis d'A-desk que per primera vegada havia començat a entendre què era el comissariat i començat a fer petites exposicions a casa. De totes les que havia provat no m'havien acceptat a cap convocatòria i això em frustrava una mica. Els projectes que presentava eren molt confusos, els he estat revisant aquests dies i em fan molta vergonya. Tenia un parell de feinetes que no m'agradaven, una a través d'una empresa de treball temporal i l'altra que feia molts anys que arrossegava, donant classes extraescolars de plàstica per nens i nenes. En resum, que no sabia com seguir. Tampoc veia clar de posar-me a fer el doctorat, i sobretot tenia ganes de fer coses en el món de l'art...

Aleshores vaig demanar ajuda a una *coach*, la visitava cada quinze dies i parlàvem, miràvem el meu currículum, em feia preguntes sobre les coses que m'agradaven, i de vegades jo plorava perquè no sabia què volia. Un dia em va preguntar si jo sabia exactament què era això del que tant parlava, el comissariat, ¿en què consistia aquesta professió?, i me'n vaig adonar que no sabia què era exactament. És perillós quan idealitzes alguna cosa i t'encegues, perquè això impedeix que arribis a aconseguir el que vols, la incertesa fa que les metes siguin irrealment i els objectius desproporcionats. Ella em va proposar un exercici que consistia a entrevistar a persones que treballessin de comissaris i comissàries per preguntar-los en què consistia i com hi havien arribat. Vaig haver de vèncer la vergonya i vaig contactar amb algunes persones que més o menys coneixia per entrevistar-les. Tothom em va rebre amablement i vaig tenir cinc converses amb cinc comissaris i comissàries de Barcelona: Alexandra Laudo, David Armengol, Juan Canela, Valentí Roma i Martí Peran. Aquestes converses van resultar bastant decisives, tant pel contacte directe amb tots ells, com per l'aprenentatge que en vaig obtenir. De fet, al cap de poc vaig acabar les sessions amb la *coach*, i al cap d'un temps les exposicions a casa es van anar fent rellevants, em van començar a sortir projectes, fins que vaig deixar de fer coses a casa per

³ Aquest capítol va ser escrit en els mesos de primavera de l'any 2020.

fer-les en sales d'exposicions. Actualment, amb algunes d'aquestes persones que vaig entrevistar aleshores, hem seguit en contacte i fins i tot col·laborem en determinats projectes.

Les persones que vaig entrevistar aleshores, com les que entrevisto ara, són persones de les que he après, que m'han ajudat a entendre el camí i a transitar-lo. La relació amb elles és una mostra de la xarxa que es vincula a un recorregut i a un context més llarg i més ampli, -l'ecosistema, tal i com ens hi referim sovint-, i que posa de manifest la meua relació personal i professional amb el context que investigo, i respon al "perquè" i al "com" d'aquesta investigació. Res del que faig ara seria possible sense aquests vincles, sense aquestes converses. Les entrevistes que els vaig fer fa sis anys podem dir que són com "prototips de relats o històries de vida professional", un lloc al qual tornar per reprendre-les, actualitzar-les, ampliar-les i sistematitzar-les. Com una mateixa conversa que fa temps que va començar.

Cualquiera que sea la distintividad de los propósitos de la ciencia social, los métodos que emplea no son otra cosa que refinamientos o desarrollos de los métodos que se usan en la vida cotidiana. Esto es obvio en el caso de la etnografía, y tal vez también en el uso que los historiadores hacen de documentos (Barzun y Graff, 1970), pero es igualmente cierto para otros métodos. La entrevista, como "conversación estructurada", no es de ninguna manera exclusiva de la investigación social. (Hammersley i Atkinson, 1994. p.7)

Hammersley i Atkinson expliquen una idea que vull transmetre en aquesta introducció: situar aquesta investigació com una continuació de la vida mateixa, i no separada d'ella. En el context de la investigació les entrevistes es sistematitzen en forma de relats d'història de vida professional ja que el que busco és un *relat* de la trajectòria d'aquestes professionals pel sistema artístic local. Per això situo la investigació en el marc de la investigació narrativa, la qual em dóna eines per entendre com procedir en el complex camp del treball amb relats d'experiència.

A continuació em referiré d'una banda a la literatura acadèmica que explicita aquesta metodologia dins l'àmbit de les ciències socials i els estudis qualitius de la realitat social des de les experiències individuals i també polítiques, mitjançant la contextualització i "interpretació" d'aquestes experiències singulars en un àmbit més ampli. Però abans em volia referir a la tradició dins el propi àmbit del comissariat de la conversa i l'intercanvi continuat com una eina específica de treball del comissari, un treball que com el de la construcció de relats també és col·laboratiu.

En l'àmbit del comissariat l'artífex de la conversa com a eina de treball seria el curador suís Hans Ulrich Obrist, a partir del registre sistemàtic de milers d'hores de converses i entrevistes amb artistes, escriptors, curadors, arquitectes, músics..., ha acumulat més 2.200 hores de registre des de l'any 1991 i ha publicat molts dels seus llibres en la forma d'arxiu d'entrevistes. De manera que va donant sortida a tot aquest material derivat de diferents projectes que conjuntament ell ha anomenat globalment les "Infinite conversations" (Converses infinites en anglès). Fins i tot ha publicat una *Brief History of curating* (2009) a base d'entrevistes amb curadors de diferents èpoques, algunes inèdites altre publicades anteriorment. Tot plegat enllaça en certa manera amb la idea d'una investigació basada en relats compartits de vida. En paraules d'Obrist "Most curatorial history is oral history; it's very much a story that can only be told because it's not yet been written" (Obrist, 2014. p. 58).

La documentació de les converses entre un curador i altres agents (artistes sobretot però també altres comissaris, historiadors, crítics...), va ser també motiu d'obsessió d'un dels pioners, el també suís, Harald Szeemann. En el seu extensíssim arxiu personal podem trobar classificada curiosament tota la correspondència que al llarg de la seva vida va mantenir amb els artistes i institucions amb qui va treballar. I, a tall d'anècdota, com no podria ser d'altra manera entre tots els intercanvis que aquests dos comissaris van registrar podem trobar varies converses entre un i l'altre.

Producing exhibitions represents the current crop of a curator's practice, while writing books is equivalent to preserving the harvest of the past. Conversations, meanwhile, are obviously archival, but they are also a way of creating fertile soil for future projects. (...) recollection is a contact zone between past, present, and future. And memory is not a simple record of events but a dynamic process that always transforms what it dredges up from its depths. The conversation has become my way to instigate such a process. (Obrist, 2014. p. 57)

El plantejament d'Obrist des d'un enfocament productiu, centrat en la figura de l'autor, tal i com sempre s'ha presentat el curador, com un "descobridor de talents", emprenedor, triomfador, hiperactiu... es mostra preocupat per la conservació d'allò que li fa por que pot desaparèixer, quelcom eteri, com una conversa. Una conversa que és coneixement i que és motor d'activitat pel futur, és una xarxa de contactes —altament valuosa en el circuit artístic contemporani internacional en el que aquest es mou—, i d'aquí la voluntat fervent de registrar, guardar, arxivar (que, com deia, comparteix amb Szeemann).

Des d'un enfocament molt diferent al d'Obrist, trobem les autores, dones, que plantegen el sistema de relacions que es donen en el context de l'art des d'un posicionament situat, reflexiu, feminista i ecològic. L'artista i investigadora Céline Condorelli parla de la relació amb els seus col·laboradors i fins i tot autores o referents que investiga i llegeix, o amb els col·legues de professió, com una "relació d'amistat" que, sovint, té lloc per mitjà de la conversa. En un llibre escrit a base de cinc converses de llarg recorregut, reflexiona conjuntament amb els seus interlocutors sobre el que significa l'amistat i el que implica —personal i políticament— el procés de creació des d'aquesta forma relacional:

One level involves seeing it as a way of associating yourself with other people. Another level has to do with friendship as a way of associating yourself with ideas or befriending issues. (...) In other words, there is an intimacy in relationship to people, and also in relation to issues, that I would call friendship. What ideas, issues and people do we want to expend our time with? (Condorelli, 2014. pp. 34-35)

Condorelli senyala específicament el factor temporal, doncs "estar juntes" implica "passar temps amb", i aquest temps compartit i tot el que aquest implica afectarà tant a nosaltres mateixes, com al procés, com al resultat. Per exemple la bibliografia que compilem afectarà considerablement allò que estiguem escrivint, i també ens afectarà com a persones al llarg del temps que hi dediquem a llegir i entendre. "The choices and alliances that we make all the time (such as which books to read and refer to, or whom to work and think with) are instrumental in the formation of culture". (Condorelli, 2014. p. 16). I a la vegada, en aquesta formació cultural "friendship works as a modality of social change, which can produce other forms of doing things, and these are more than just about work". (Condorelli, 2014. pp. 36-37)

Així mateix Connelly i Clandini (1995) quan plantegen la investigació narrativa com una investigació col·laborativa, pensen la relació que es produeix com anàloga a l'amistat:

La investigación colaborativa constituye una relación. En la vida cotidiana por ejemplo, la idea de amistad aplica la existencia de algo compartido: la interpenetración de dos o más esferas personales de experiencias. El mero contacto es reconocimiento, no amistad. Lo mismo puede decirse de la investigación colaborativa en tanto que requiere una relación intensa, análoga a la amistad. Y las relaciones se establecen, como señala MacIntyre (1981), a través de las unidades narrativas de nuestras vidas (p. 281).

En ambdós casos el que interessa és (lluny de romanitzar l'amistat, i sempre entenent-la com una zona que també és de conflictes), d'una banda, entendre la pròpia investigació com un procés relacional a partir de preguntar-nos “com fer-ho juntes”⁴, i a la vegada, “posicionar-se i/o pensar-se en relació a”, que és el que posa en marxa la *reflexivitat* (aspecte que analitzaré en el següent apartat). En conseqüència, aquest enfocament ens porta d'una banda a situar-se una mateixa (en tant que autora, investigadora, artista, alumna, docent...) en un context i en una situació per així *prendre una posició* i ser-ne conscient. Pensar des del “fer-ho juntes”, “la companyia” o “l'amistat” permet ubicar un context que és, al cap i a la fi, un ecosistema de relacions en el que treballar i investigar. Com diu la filòsofa Marina Garcés “Ningú fa cultura sol” (Monegal, 2018). El que diu Condorelli, em ressona especialment en quant a la pròpia pràctica del comissariat:

I often work with other people's work. I think that's partly a need that I feel in relation to how the world is set up to make you believe that everything is made by individuals, and that is not the case. It has to do with my desire to uncover how any form of cultural labor is collective. Any form of labor is collective. (Condorelli, 2014. p. 230-233)

Aquesta “tota forma de treball és col·lectiva” és una reflexió política sobre el treball en art, i que pel que fa a la tasca del comissari ens permet entendre-ho com el que “té cura de”, i el seu treball com un “espai de cura” (d'obres i de persones) amb el que moltes de les persones que he entrevistat coincideixen. En el capítol del marc teòric on observem amb deteniment la figura del comissari i aprofundeixo en aquesta idea del “tenir cura”. Per ara, volia recuperar la idea que la conversa també pot ser entesa, en tant que una forma de relacionar-se amb l'altre, com un espai de cura, i que per tant, es pot desenvolupar com una eina de treball.

En el cas d'aquest treball podríem dir que la conversa no es limita exclusivament a la que es reflecteix aquí en les resums dels relats i en les interpretacions que en faig als capítols corresponents. Sinó que he mantingut converses amb cadascuna d'aquestes persones de manera més o menys intensa prèviament i també a posteriori. A més a més, en tant que totes set participem d'un mateix context professional –i en certa mesura també vital– podem pensar

⁴ Desenvolupo amb més detall aquestes idees a l'article *Estructures de suport per a criatures vulnerables*. Caterina Almirall (en companyia de..). Polaritats 2017-2018. Homesession i Art. Professi3 i docència grup d'innovaci3 docent de la facultat de Belles arts, Universitat de Barcelona. Disponible aqu3: <https://www.dropbox.com/s/azj7vl8qk7pnok5/Polaritats-2017-2018-BOOK-Spreads.pdf?dl=0>

que conversem més enllà del diàleg en sí mateix, en l'intercanvi de sinèrgies, treballs i coincidències.

Donna Haraway en la seva proposta del “coneixement situat” també reivindica una forma d'investigació que pren consciència de la posició de la investigadora, el seu lloc i la seva relació amb el món. Un món que no està allà a l'espera de ser mirat, sinó que té agència. “Los conocimientos situados requieren que el objeto del conocimiento sea representado como un actor y como un agente, no como una pantalla o un terreno o un recurso.” (Haraway, 1988. p. 25) Una relació d'amistat amb el món. Un coneixement situat, explica Haraway, és per força un coneixement parcial, que nega la possibilitat d'un coneixement total i hegemònic. “La alternativa al relativismo son los conocimientos parciales, localizables y críticos, que admiten la posibilidad de conexiones llamadas solidaridad en la política y conversaciones compartidas en la epistemología.” (p. 14) Una proposta que té una afectació directa al posicionament del “jo” en la investigació (en el món), i el resultat és un “jo” igualment parcial, dividit i contradictori que *necessita* dels altres.

El yo dividido y contradictorio es el que puede interrogar los posicionamientos y ser tenido como responsable, el que puede construir y unirse a conversaciones racionales e imaginaciones fantásticas que cambien la historia. La división, el no ser, es la imagen privilegiada de las epistemologías feministas del conocimiento científico. (...) El yo que conoce es parcial en todas sus facetas, nunca terminado, total, no se encuentra simplemente ahí y en estado original. Está siempre construido y remendado de manera imperfecta y, por lo tanto, es capaz de unirse a otro, de ver junto al otro sin pretender ser el otro. Esta es la promesa de la objetividad: un conocedor científico busca la posición del sujeto no de la identidad, sino de la objetividad, es decir, de la conexión parcial (Haraway, 1998, p. 16-17)

Complementant aquesta noció de Haraway, Rosi Braidotti (2000) proposa la idea de les subjectivitats nòmades per parlar de la condició del subjecte de manera situada però no unitària, com un conjunt d'experiències múltiples, complexes i inclús, contradictòries entre sí. No com una forma tancada i definida en sí mateixa, sinó des de la presència simultània de diferents eixos: classe, raça, ètnia, gènere, edat etc. L'estat nòmada que explora l'autora no es refereix a un viatge o un desplaçament físic del subjecte, sinó que busca la subversió de les condicions establertes. Braidotti parla de “la decadència de les identitats estables”, i ho fa des de la seva

pròpia veu i entorn de la seva pròpia experiència nòmada, poliglota, transdisciplinar, i des de l'anàlisi i la companyia d'altres veus que teixeix amb la seva.

Les nocions que descriuen al subjecte en esdevenir com la de Braidotti són significatives en el marc d'aquest treball perquè ens ofereixen l'oportunitat de posar l'atenció en quelcom que és vertebral, també metodològicament, per a la mirada situada que proposo. En el conjunt descentrat de relacions que configuren allò comissarial permet senyalar una forma de del comissari que temptativament es podria descriure acord amb aquestes. Com explica Braidotti (2000), “urge elaborar versiones alternativas a fin de aprender a pensar de forma diferente en relación con el sujeto” (p. 26). Les autores que acompanyen a Braidotti també prenen de Deleuze la noció de “desterritorialització”⁵, i en aquesta cartografia en moviment, proposen la subjectivitat nòmada com una mena de metàfora performativa, que implica “una disolució total de la idea de centro y, por consiguiente, de la noción de sitios originarios o de identidades auténticas de cualquier tipo.” (p. 31) Evidentment aquesta és una idea que ens interessa perquè sintonitza amb elements essencials d'aquest treball, especialment la dissolució de les relacions dicotòmiques entre un dins i un fora.

La forma com Braidotti parla de la seva pròpia escriptura com una “traducció sense originals” em sembla una de les formes més gràfiques d'atansar-nos al que suggereix la noció de les subjectivitats nòmades, no unitàries i en esdevenir. En determinades concepcions llunyanes a la que aquí presentem, un lloc comú és pensar i inclús reclamar que la institució artística i els seus agents —tots aquells que envolten a l'artista com per exemple el comissari, educador, mediador...—, el que fan o haurien de fer és “traduir” l'obra d'art per a fer-la comprensible o apropar-la al públic... Una noció que ha estat desplaçada per molts autors i professionals de l'art que rebutgen aquesta idea, com per exemple en les afirmacions que trobem entre les entrevistes de reconèixer l'agència pròpia del comissari i del mediador. Amb Braidotti, podem afirmar que aquesta traducció no és tal, ja que cada forma d'interacció entre els elements i els agents és en certa mesura una variació respecte de l'anterior. Entre aquestes variacions es troba la feina curatorial. Braidotti ens ofereix un vocabulari per anomenar i comprendre el comissariat i el comissari com un subjecte en esdevenir, no unitari, nòmada, i sintetitzar amb la seva proposta una idea que anirem recorrent al llarg del treball.

⁵ També, com el concepte extitucional, que hem treballat en el marc teòric, pren la mateixa referència.

2. Metodologia

Toda investigación social se basa en la capacidad humana de realizar observación participante. (Hammersley i Atkinson, 1994. p.12)

2.1. Investigació narrativa i el *writing stories*

Los seres humanos somos organismos contadores de historias, organismos que, individual y socialmente, vivimos vidas relatadas. El estudio de la narrativa, por lo tanto, es el estudio de la forma en que los seres experimentamos el mundo. (Connelly i Clandinin, 1995. p. 11)

L'escriptora de ciència ficció Ursula K. Le Guin parla al breu assaig *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1989) de la necessitat humana de situar-se en un relat, d'explicar una història, que és en certa manera la seva història. Le Guin construeix una analogia entre el fet "d'explicar històries" i la recol·lecció d'aliments. Filla d'una escriptora i un antropòleg, explica al documental *Los mundos de Ursula K. Le Guin* (Arwen Curry, 2018), com la professió del seu pare va influir en la seva manera d'entendre l'escriptura. A *La hija de la pescadora*, (1989) parla de l'escriptura en relació a la maternitat, es refereix a la seva mare, l'escriptora, "Ser mujer escritora no significa ser sólo eso —es decir, autora—, sino que implica un proceso de ser, una existencia múltiple y compleja sometida a diversas responsabilidades, una de las cuales es la de escribir. (...) Pensamos a través de nuestras madres, y tenemos muchas madres, las del cuerpo y las del alma." (p. 28) Tot i que la investigació narrativa no és literatura de ficció, en tant que treballa amb el llenguatge i "Language is a constitutive force, creating a particular view of reality and of the Self" (Richardson i St. Pierre, 2005, p. 960), es vincula amb la idea expressada per Le Guin. La cito aquí per senyalar com aquest afany per recollir i explicar històries, de situar-nos en una història que hem construït, és central en la investigació etnogràfica, però també per remarcar que no és exclusiu de les ciències sinó que és intrínsec a la necessitat humana d'entendre i ordenar la pròpia experiència en el món.

La investigació etnogràfica podem dir que és eminentment narrativa, d'entre els diversos mètodes que fa servir, l'escriptura n'és transversal: l'observació, la narració, la descripció, l'entrevista... Si com diuen Connelly i Clandinin les persones som essencialment organismes contadors d'històries, les investigadores serien per tant les que miren dins dels contenidors

d'històries (els relats, els textos) per “describir esas vidas, recoger y contar historias sobre ellas, y escribir relatos de la experiencia.” (1995, p. 12). I en tant que relats d'experiències totes desemboquen en formes de coneixement “encarnat”, en paraules de Haraway. Si tots expliquem històries, aquí ho farem des del marc de la investigació qualitativa en ciències socials, on les investigadores necessitem teoritzar sobre els mètodes i generar estratègies metodològiques per poder-nos apropar de forma sistemàtica i crítica a l'objecte d'estudi, a les històries i relats.

En el marc de la investigació narrativa l'escriptura és en sí mateixa el procés d'investigació, en el qual, per mitjà de *writing stories* (Richardson i St. Pierre, 2005) la investigació té lloc. Per situar-nos Richardson (2005) descriu el gradual procés de dissolució de dos àmbits històricament diferenciats: la ciència i la literatura. El progressiu apropament ha portat a explorar formes d'escriptura i formes d'investigació molt diverses. Una conversa entre Donna Haraway i Ursula K. Le Guin amb l'antropòleg James Clifford com a moderador⁶ seria un exemple de la posada en pràctica d'aquest apropament entre dues àrees que ja no estan separades, sinó que es retroalimenten, conflueixen i coincideixen en molts aspectes. Haraway, que ha fet de la ciència ficció la seva punta de llançament, apunta a com fer-ho,

(...) constantly keep writing *this* particular story, not some story in general, *this* story, you have to do *this*, you have to be here, not everywhere, you have to be attached to *something*, not everything, the only possible way is again and again and again, we engage each other in doing something. (Donna Haraway al documental de Terranova, 2016)

Una de les complexitats que aborda un treball d'investigació com el que aquí es planteja és la convivència de diferents tipus d'escriptura, com pot ser la de l'àmbit acadèmic, la que es practica en l'àmbit del comissariat, i la narrativa d'un relat d'experiència, d'una història. Més endavant entrarem amb més detall sobre aquest encaix, per aplicar-nos metodològicament als requisits del treball seguim el que les autores que han explorat les possibilitats de l'escriptura en l'àmbit acadèmic ens proposen,

⁶ *Arts of Living on a Damaged Planet*, May 2014 Ursula K. Le Guin: Panel Discussion with Donna Haraway and James Clifford, 5/8/14 from AURA. En línia: <https://vimeo.com/98270808>. Darrera consulta 28 setembre 2021.

Despite the actual blurring of genre, and despite our contemporary understanding that all writing is narrative writing, I would contend that there is still one major difference that separates fiction writing from science writing. The difference is not whether the text really is fiction or nonfiction; rather, the difference is the claim that the author makes for the text. (Richardson i St. Pierre, 2005, p. 961)

Richardson i St. Pierre puntualitzen sobre la diferència entre escriure en un marc de ficció o en un context d'investigació, una diferència que no es troba en el text pròpiament, sinó en el posicionament que enuncia l'autor, i per tant, en la reflexivitat. Més endavant situaré el concepte de reflexivitat, clau per entendre la importància "d'escriure en un context" (Richardson i St. Pierre, 2005), tant com ho és d'escriure en col·laboració:

La investigación narrativa en las ciencias sociales es una forma de narrativa empírica en la que los datos empíricos son centrales para el trabajo. La inevitable interpretación que se produce, intrínseca incluso en el proceso de recogida de datos, no coloca a la narrativa dentro de la ficción, aunque el lenguaje de la investigación narrativa está profundamente ligado con términos derivados de la crítica literaria de la ficción. Diversos métodos de recogida de datos son posibles ya que el investigador y el practicante trabajan juntos en una relación de colaboración. (Connelly i Clandinin p. 23)

Intentarem aclarir la distància entre l'investigador, el text i allò que estudia, per distingir entre el relat com un dispositiu metodològic i com a metodologia en sí mateixa.

Narrativa es el fenómeno que se investiga como el método de la investigación. 'Narrativa' es el nombre de esa cualidad que estructura la experiencia y es también el nombre de los patrones de investigación que van a ser utilizados para su estudio. Para preservar esta distinción usaremos un recurso razonable y ya bien establecido: llamar 'historia' o 'relato' al fenómeno y 'narrativa' a la investigación. Así, decimos que la gente, por naturaleza, lleva vidas "relatadas" y cuenta las historias de esas vidas, mientras los investigadores narrativos buscan describir esas vidas, recoger y contar historias sobre ellas, y escribir relatos de la experiencia. (Connelly i Clandinin, 1995, p. 12)

Pel que fa a la forma d'aquesta narrativa reprendré de Le Guin la defensa d'una narrativa anti-heroica —que cap dins un contenidor senzill—. Una narrativa, en definitiva, feminista, basada en la recol·lecció i l'atenció a les experiències en context. La investigació narrativa és reivindicada des dels estudis feministes ja que és una estratègia que para atenció al context particular en el qual té lloc la investigació, presta atenció a les diferències, a la multiplicitat de veus, a la producció col·lectiva de coneixement, a les formes en com es produeix el coneixement, és a dir, a un coneixement situat que posa sempre en relació allò personal i allò polític. Una narrativa que implica, per tant, complexitat en la investigació perquè es basa en teixir relats i contextos.

L'objectiu de les entrevistes en el marc d'aquesta investigació és recollir relats d'experiències de professionals del comissariat, i fer-ho en la forma d'històries de vida en tant que entenem la vida professional vinculada a la vida personal, i que la diferenciació que en fem són construccions i interpretacions de cadascuna de nosaltres, necessàries per organitzar el relat i el sentit de cadascuna. Això vol dir que cal tenir en compte aquells aspectes de l'experiència, potser menys heroics, però definitivament rellevants en el transcurs d'una trajectòria professional com poden ser una determinada economia familiar, la maternitat, la criança, l'origen, el gènere o la classe social, les pors i els dubtes, entre altres. El relat de la història de vida busca emmarcar a la persona entrevistada, és a dir, situar la seva experiència en un context. Situar a la persona entrevistada i el seu relat en un teixit de relacions diverses i de forma complexa vinculant a altres agents i institucions amb els que manté diferents tipus de relacions. Sent relat i context constitutius un de l'altre.

Contemplar aquesta complexitat en una investigació social és el resultat de renunciar als mètodes del positivisme i del naturalisme, i adquirir una posició crítica amb els conceptes modernistes de 'veritat' i 'objectivitat'. "Ni el positivismo ni el naturalismo nos proporcionan una estructura adecuada para la investigación social. Ambos desconsideran su reflexividad fundamental, el hecho de que hacemos parte del mundo que estamos estudiando", (Hammersley i Atkinson, 1994. p. 12) Ens recorden que inclús com a investigadors que observem els relats dels altres, formem part de la construcció d'aquests, "Cualquier investigación social toma la forma de observación participante: implica participar en el mundo social, cualquiera que sea su papel, y reflexionar sobre los efectos de esa participación". (Hammersley i Atkinson, 1994. p. 8)

Tal com descriu Richardson a *Writing. A method of Inquiry* (2005) els estudis post-estructuralistes permeten noves formes de coneixement tot posant el llenguatge al centre de la qüestió.

Poststructuralism links language, subjectivity, social organization and power. The counterpiece is language. Language does not “reflect” social reality but rather produces meaning and creates social reality. (...) Language is how social organisation and power are defined and contested and the place where one’s sense of self —one’s subjectivity— is constructed. Understanding language as competing discourses —competing ways of giving meaning and of organizing the world— makes language a site of exploration and struggle. Language is not the result of one’s individuality; rather language constructs one’s subjectivity in ways that are historically and locally specific. (Richardson, 2005. p. 961)

Una altra de les complexitats del treball és que les persones que he entrevistat també escriuen, essent aquesta una part important del seu treball. A més, aquestes persones en major o menor mesura, han reflexionat al llarg de la seva trajectòria sobre la relació amb l’escriptura, el rol de l’escriptura en la seva professió, i inclús han reflexionat o treballat sobre els temes que plantegem en aquest capítol —com també ho han fet sobre els temes que s’aborden en el conjunt del treball—. Això ens situa en una successió de capes reflexives i auto-conscients del lloc de la construcció de significats i de la interpretació dels discursos que cadascuna d’elles ofereix. El cas més evident és amb el relat de Sonia Fernández Pan que inicia evidenciant la construcció quasi-ficcional que relatar-se implica. Comença el relat citant a la Irina Mutt, que, a la vegada, diu, cita a una altra escriptora, Chris Kraus. Per dir que es tracta d’un procés d’autoedició, en el que depèn de la memòria i del que decideixi explicar cadascuna en cada moment.

Richardson (2005) proposa que arrel de l’acceptació de l’escriptura com un mètode de coneixement propi de la investigació científica, els estudis etnogràfics han evolucionat i proliferat en una gran diversitat d’espècies d’escriptura molt variada que ha anomenat CAP Ethnography, de Creative Analytical Processes. Aquesta varietat senyala un posicionament polític i ideològic determinat que, a la vegada, desborda la investigació pròpiament científica ja que busca altres públics i beu d’altres disciplines i tradicions narratives (Richardson, 2005).

The practices that produce CAP ethnography are both creative and analytical (...) Witness the evolution, proliferation, and diversity of new ethnographic “species” —

auto-ethnography, fiction, poetry, drama, readers' theater, writing stories, aphorisms, layered texts, conversations, epistles, polyvocal texts, comedy, satire, allegory, visual texts, hypertexts, museum displays, choreographed findings, and performance pieces, to name some. (...) These new "species" of qualitative writing adapt to the kind of political/social world we inhabit—a world of uncertainty. (p. 962)

Aquesta anàlisi de Richardson presenta un paral·lelisme amb l'escriptura en comissariat. El text que escriu un comissari o un crític d'art (algunes de les persones entrevistades s'identifiquen o s'han identificat en algun moment amb aquesta disciplina) sempre té una forta relació d'interdependència amb allò al que es refereix, eminentment l'obra, l'exposició, el treball d'un artista... i té una doble direccionalitat cap a l'obra o l'exposició, i cap al 'tema' o allò que l'obra o l'exposició investiga. De la mateixa manera que la figura del comissari-com-autor sovint fa un paral·lelisme amb la de l'artista, en les formes d'escriptura en comissariat també s'ha experimentat en els darrers temps seguint les tendències artístiques generant una gran varietat d'espècies de textos. De la mateixa manera que l'etnògraf en una observació participant s'ha de plantejar quina és la seva relació amb allò que estudia, el comissari també es pregunta sovint sobre la relació d'autoria que manté amb els projectes, textos, exposicions dels artistes. Per a tots ells "La línea entre el texto y el contexto se volvió borrosa." (Najmias i Otero, 2005. p. 6) Això es reflexa en el que el crític i comissari d'art David G. Torres parla de la crítica com una "escritura tullida". Al seu llibre *No más mentiras* (2011) on parla d'escriptura i de pràctiques culturals de no-ficció, desenvolupa la idea d'una escriptura des de la impossibilitat, des de la negació, sempre incompleta. G. Torres recorre una genealogia de pràctiques no-distants —la de l'artista, el crític o l'escriptor—, que comparteixen una relació com de resistència amb els significats que generen. Segon G. Torres (2011), la crítica s'estableix com un gènere literari,

que hace del asunto de otros, el propio asunto. El compromiso no pasa por el acompañamiento a la obra del artista, no es un discurso que revela o que continúa un discurso iniciado en otro lugar, en la obra. Sino que funciona en paralelo, que ella misma se erige como discurso, como actividad. (p. 81)

Tant el que descriu Richardson sobre la pràctica de l'etnografia, com les tasques del comissari, coincideixen amb la idea de l'investigador *bricoleur*. *Bricoleur* és un terme francès, que significa una persona hàbil amb les mans, un "manetes". En el camp que ens ocupa és un terme proposat per Claude Levi-Strauss per definir qui sense coneixements científics crea una relació de fets

basada en l'observació, una persona que respon al que està fent amb allò que té o pot disposar, tal i com el descriuen Najmias i Otero (2005),

En la etapa de los géneros borrosos las humanidades se convirtieron en recursos centrales para la teoría crítica interpretativa y el proyecto de investigación cualitativo fue concebido en términos generales. El investigador se convirtió en un bricoleur, aprendiendo a tomar cosas prestadas de muchas disciplinas. (p. 5-6).

L'investigador *bricoleur* és el que fa ús de múltiples perspectives, paradigmes i mètodes, i s'apropa a diferents camps d'estudi. Especialment fa ús del muntatge, on conflueixen múltiples veus.

En textos basados en las metáforas del montaje, del tejido de colchas y de la improvisación de jazz, muchas cosas diferentes tienen lugar al mismo tiempo – diferentes voces, diferentes perspectivas, puntos de vista, ángulos de visión—. Los trabajos que emplean el montaje simultáneamente crean y representan un significado moral, como en los textos performativos y auto-etnográficos. Se mueven de lo personal a lo político, de lo local a lo histórico y cultural. Estos son textos dialógicos. Presumen una audiencia activa. Crean espacios de toma y daca entre el lector y el escritor. Hacen más que el hecho de convertir al Otro en objeto de la mirada de la ciencia social. (p. 9)

2.2 La reflexivitat

Apunten Najmias i Otero (2006) en el seu text introductorí que “La realidad objetiva nunca puede ser capturada. Conocemos una cosa sólo a través de sus representaciones.” (p. 9) En aquest cas el text és l'espai de representació i el que permet la interpretació. En les formes que Richardson defineix com CAP s'explica com es produeix aquesta forma oberta,

CAP ethnography displays the writing process and the writing product as deeply intertwined; both are privileged. The product cannot be separated from the producer, the mode of production, or the method of knowing. Because both traditional ethnographies and CAP ethnographies are being produced within the broader postmodernist climate of “doubt,” readers (and reviewers) want and deserve to know

how the researchers claim to know. How do the authors position the selves as knowers and tellers? These issues engage intertwined problems of subjectivity, authority, authorship, reflexivity, and process, on the one hand, and of representational form, on the other.

Postmodernism claims that writing is always partial, local, and situational and that our selves are always present no matter how hard we try to suppress them —but only partially present because in our writing we repress parts of our selves as well. (Richardson, 2005, p. 962)

Richardson ens presenta aquí una idea fonamental per a aquest tipus d'investigació, que ha anat apareixent fins ara: la reflexivitat, la necessitat de l'investigador d'evidenciar la forma en com construeix el relat, de donar constància de la seva posició dins d'aquest, i de la seva relació amb les altres persones que en formen part. Haraway (1988) no utilitza aquest concepte, però la seva proposta del coneixement situat és per força reflexiva i enuncia la importància de ser responsable del posicionament, "Ocupar un lugar implica responsabilidad en nuestras prácticas" (p. 17). Altres autors també insisteixen en la importància de la reflexivitat en la investigació, Hammersley i Atkinson (1994) proposen invertir la lògica predominant d'esborrar a l'investigador, "La reflexividad tiene repercusiones en la práctica de la investigación social. Antes que enzarzarnos en intentos fútiles de eliminar los efectos del investigador sobre los datos deberíamos preocuparnos por entenderlos" (p. 8). Afirmen que en tant que les investigadores són també participants del món social son capaces d'observar les seves activitats 'des de fora', anticipant-se o bé en una mirada retrospectiva envers als objectes que existeixen en aquest món.

El investigador o investigadora son el instrumento de investigación *par excellence*. El hecho de que el comportamiento y las actitudes varíen con frecuencia dependiendo del contexto, y de que el investigador pueda jugar un papel importante en la configuración de esos contextos, se vuelve central para el análisis. Los datos no deben ser tomados acriticamente por sus apariencias, sino que deben ser tratados como un campo de inferencias (Hammersley i Atkinson, p. 34)

Més específicament, Hernández (2010) descriu els reptes de la investigació basada en històries de vida, en el marc de la investigació en contextos educatius, que és aplicable a altres àmbits com el que ens ocupa. La reflexivitat en una investigació de tipus narratiu implica "situarse frente al régimen de representación modernista, con un método (con una manera de

posicionarse) que nos permite escavar nuestros (anti) fundamentos en el ejercicio analítico-representacional de un proceso de investigación.” (p. 12-13) És a dir, donar constància d’un posicionament crític a la perspectiva modernista que “tiene que ver con la experiencia corporeizada del compromiso del investigador y con hacer explícito aquello que nos mueve a la investigación” (p. 12). La qual cosa tracto de fer en aquest treball, en tot moment, però de forma explícita en diferents moments en els que la meua pròpia trajectòria i pertinença al camp que investigo travessa construeix una mirada determinada —ni més ni menys vàlida, sinó situada— sobre allò que n’expliquem. A l’inici d’aquest capítol he volgut també posar en evidència aquesta relació i el recorregut des d’una temporalitat prèvia a la investigació que (interpreto i relato) que afecta a aquesta investigació. Hernández (2010) explica com des dels anys ’90 la investigació de tipus narratiu ha anat guanyant rellevància i entre les conseqüències d’aquest interès destaco la “consideración de que lo personal está profundamente vinculado a lo político, tanto en lo que se refiere a las políticas de representación (visibilidad, invisibilidad), reivindicación del ejercicio de una democracia radical en la que los sujetos-ciudadanos recuperan su voz.” (p. 14) Aquest tipus d’investigació, diu, implica reconèixer una valorització de l’estudi de les narratives com a formes de representació de la realitat.

Tornant a Richardson (2005), ens facilita un enfocament a partir d’aquesta metodologia “Using writing as a method of discovery in conjunction of my understanding of feminist rereadings of Deluzian thought, have altered my primary writing question from “how to write during the crisis of documentation” to “how to document becoming”. (p. 966) Que em sembla especialment interessant en relació a la proposta de Braidotti a l’hora d’entendre els relats i les persones que hem entrevistat com en-esdevenir i performant uns rols determinats en un moment determinat.

2.3 El problema de les veus

Un altre aspecte molt important i que al meu entendre fa interessant i política aquesta metodologia és el fet de tenir en compte totes les veus que formen part de la investigació. Tenir en compte la reflexivitat, situar-se com a investigadora en el món que s’està investigant implica necessàriament l’assumpció de que la investigadora no està sola. Per això les veus de les persones entrevistades ressonen en la investigació, o més ben dit, la vertebrèn. Com veurem més endavant també ho fan les veus de les autores que ens acompanyen al llarg del treball⁷.

⁷ Com ens deia Le Guin en una nota al peu més amunt, tenim moltes mares, podríem dir veus-mares.

“Una buena narración constituye una invitación a participar.” (Connelly y Clandinin, 1995, p.34) No és un problema individual, sinó que la investigació ha de generar interès a altres investigadors per apropiarse al tema, que és polític. Podem entendre la investigació com un espai obert en el que participen de forma col·laborativa diferents agents més enllà de l'autor: les persones entrevistades a propòsit, les lectores i totes les altres autores amb les quals es dialoga. Cadascuna d'aquestes té una veu. Com deia a la introducció d'aquest capítol seguint la proposta de Condorelli (2014) aquest fet té molt a veure amb la pràctica comissarial especialment que —des d'una perspectiva feminista— es presenta sempre com un treball 'en relació' i com una invitació a col·laborar. Que té una implicació en la perspectiva i en la metodologia, i que fan del text una conversa, un conjunt de veus parcials i limitades.

No buscamos las reglas conocidas del falogocentrismo (que son la nostalgia de un Mundo único y verdadero) ni la visión desencarnada, sino las que están regidas por la visión parcial y por la voz limitada. No buscamos la parcialidad porque sí, sino por las conexiones y aperturas inesperadas que los conocimientos situados hacen posibles la única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular. (Haraway, 1988. p. 22)

La relació entre el fenomen i el mètode d'investigació posa de manifest la relació entre investigadora i entrevistada, ja que d'alguna manera la participació de l'investigadora en la construcció i interpretació del relat és essencial per comprendre com té lloc la investigació, per això, cal pensar en “la relación investigador/entrevistado o la entrada en el campo, la participación” (Connelly i Clandinin, 1995. p. 21). Em sembla interessant que el que expliquen Connelly i Clandinin (1995) des de la seva experiència d'investigadors en el context acadèmic, coincideix amb la idea de Condorelli de treballar des del concepte d'amistat. En la descripció que fan Connelly i Clandinin d'aquesta relació, prenen les paraules de Elbow per descriure una relació que s'assembla al que Karen Barad defineix com *intra-activity*⁸, un procés en el qual un i l'altre es desenvolupen en una relació, no per “esdevenir altre”, sinó per “esdevenir juntament”.

⁸ Aquest és un concepte que no explorarem en profunditat en el marc d'aquest treball, ja que la seva complexitat ens desviaria del nostre objectiu, però l'apuntem aquí, i en algun altre punt del treball, perquè en la creació d'una paraula específica, creada per la mateixa Barad, ens ofereix una 'altra' manera de pensar la relació entre dos elements que, penso, ajuda a entendre aquesta forma de plantejar la relació 'des de dins', sense distància. Barad explica que “Intra-acción son hechos causales no-arbitrarios y no-determinísticos a través de los cuales la materia-en-el-proceso-de-devenir es iterativamente envuelta en su continua materialización diferencial; esta dinámica no viene marcada por un parámetro exterior llamado tiempo y tampoco tiene lugar en un contenedor llamado espacio, sino que las intra-acciones iterativas son dinámicas a través de las cuales temporalidad y espacialidad son producidas e iterativamente reconfiguradas en la materialización del fenómeno y la (re)creación de los límites material-discursivos y sus exclusiones constituyentes”.

La cuestión de la ciencia en el feminismo trata de la objetividad como racionalidad posicionada. Sus imágenes no son el producto de la huida y de la trascendencia de los límites de la visión desde arriba, sino la conjunción de visiones parciales y voces titubeantes en una posición de sujeto colectivo que prometa una visión de las maneras de lograr una continua encarnación finita, de vivir dentro de límites y contradicciones, de visiones desde algún lugar. (Connelly i Clandinin p. 22)

Voldria tancar aquest apartat tornant a Le Guin i la seva teoria de la narrativa de ficció per concloure amb la certesa que investigar des dels posicionaments i les metodologies que he descrit, no és només una necessitat acadèmica sinó també un posicionament polític en el qual desitjo emmarcar aquest treball.

it's clear that the Hero does not look well in this bag. He needs a stage or a pedestal or a pinnacle. You put him in a bag and he looks like a rabbit, like a potato. That is why I like novels: instead of heroes they have people in them. So, when I came to write science-fiction novels, I came lugging this great heavy sack of stuff, my carrier bag full of wimps and klutzes, and tiny grains of things smaller than a mustard seed, and intricately woven nets which when laboriously unknotted are seen to contain one blue pebble, an imperturbably functioning chronometer telling the time on another world, and a mouse's skull; full of beginnings without ends, of initiations, of losses, of transformations and translations, and far more tricks than conflicts, far fewer triumphs than snares and delusions; full of space ships that get stuck, missions that fail, and people who don't understand. I said it was hard to make a gripping tale of how we wrested the wild oats from their husks, I didn't say it was impossible. Who ever said writing a novel was easy? (Le Guin, 1986. s/p)

Si canviem el terme “novel·la” per qualsevol altra forma de narrativa, en aquest cas, la investigació en el camp acadèmic, també funciona la seva proposta, en definitiva, contra-hegemònica i complexa. El subjecte en el món de l’art sobretot i també l’acadèmia —els dos que es troben en aquest treball— es construeixen tradicionalment sobre identitats individuals basades en la originalitat i la capacitat de generar novetat. Per desmuntar aquest constructe i treballar d’una altra manera, tant en la pràctica artística com en la gestió dels sistemes i institucions que l’estructuren, com en l’acadèmia i l’educació, ho faig de la mà d’aquests plantejaments que es pronuncien en la necessitat de desmuntar la fal·làcia d’inspiració patriarcal

de la individualitat i l'autonomia del subjecte, per de posar les vides complexes que vivim i relatem, al centre.

2.4 Relats de vida professional

La història de vida professional és una tècnica d'investigació qualitativa que s'emmarca en les metodologies etnogràfiques i narratives. Consisteix en recollir relats d'històries de vida en primera persona, i posar-les en context per poder analitzar-les, entenent per context allò que s'investiga com la pròpia investigació. Permet evidenciar, dins la pròpia investigació, una suma de veus de coneixements parcials i situats, en diàleg, que impliquen una relació de l'investigador amb els entrevistats. Es duu a terme a través d'entrevistes en profunditat que es poden recollir i transcriure, de manera que generen un text propi. Com l'anomenen Connelly i Clandinin, "un camp d'interferències".

La historia de vida es un texto. Un texto es un 'campo', un área más bien definida. Es algo 'vivido': con un origen y un desarrollo, con progresiones y regresiones, con contornos sumamente precisos, con sus cifras y su significado. (...) Se requiere acercarse al texto con el cuidado y el respeto debido a otro distinto de uno mismo. Se entra en el texto. No basta con leerlo con la atención externa de quien lee sólo para informarse. Es necesario 'habitarlo'. (Ferrarotti, 2007, p.7)

Impliquen un exercici de reflexivitat en el que l'investigador es situa en el context de la seva investigació, explicita la relació i el posicionament en el marc d'allò investigat, i també amb la persona entrevistada en tant que en certa mesura 'construeixen el relat junts'. Aquests són els motius pels quals és el mètode d'investigació implementat en aquest treball. Em sento especialment interpel·lada per la manera en com Ferrarotti explica la relació entre entrevistadora i entrevistada, ja que la necessitat i la preocupació per generar un espai de confiança amb les persones que he entrevistat, ha sigut central en el desenvolupament del treball. Demanar-los el seu temps i esforç per respondre a la meva demanda ha requerit d'un exercici d'apropament en el qual fer entendre la importància del treball, a la vegada que la importància de cadascuna d'elles per a aquest.

Para empezar, la reunión de las historias de vida presupone una relación de confianza entre entrevistador y entrevistado. Ninguno contaría a un magnetófono

sus *Erlebnisse*, sus 'experiencias vividas'. Esto significa que la investigación es concebida como una co-investigación y que cada investigador, lejos de poder atrincherarse tras un armamento metodológico preconstituido, es a su vez un 'investigado'. (Ferrarotti, 2007, p. 7)

L'ús del relat de vida en el marc d'una investigació implica una lectura interpretativa d'aquestes, tenint en compte "las determinantes del contexto histórico-económico-cultural meta-individual, de forma tal que evidencian el entrecruzamiento dialéctico —o de "reciprocidad condicionante"— entre individuo, cultura y momento o fase histórica. Lo que significa el aprehender el nexo entre texto, contexto e intertexto." (Ferrarotti, 2007. p. 7) És feina de la investigadora situar-se en aquest possible 'entre', constituir-lo per fer llegible els marcs que el sustenten, i és especialment important com s'entén la relació i les "interferències" o intra-activitats,

La relación entre texto y contexto es esencialmente un condicionamiento recíproco. No se trata de dos realidades que se enfrentan de manera especulativa. Una es la otra, influye y al mismo tiempo es influida por la otra. Tiendo a ver sólo lo que ya he visto. Pero he aquí que el contexto me sorprende con lo imprevisto. En este sentido, nadie está jamás solo. Interdependemos. No percibo nada, en ninguna circunstancia, absolutamente por sí solo. El paisaje que contemplo a su vez me contempla. En realidad, me coopta, me absorbe, me hace volverme parte de él mismo. Puedo mirar el paisaje en cuanto el paisaje mira que miro. (Ferrarotti, 2007. p. 7)

Quan en els primers intents anys enrere d'iniciar aquesta investigació doctoral em plantejava fer-ho a partir dels meus propis projectes curatorials, em topava una i altra vegada amb la dificultat de llegir o rellegir els meus propis materials. De la mateixa manera que en algun moment de la trajectòria vaig fer-me conscient que el meu treball no és "meu", sinó que és la suma de les veus de les persones amb qui treballo o he treballat o que d'una forma més general m'envolto, vaig recapitular cap a la voluntat que aquest treball es construís amb i en relació a les experiències d'altres comissàries. No podia ser d'una altra manera. Moltes altres decisions van menar cap a aquesta proposta, doncs hagués pogut treballar amb artistes o altres agents del camp artístic, però en tot cas, la voluntat i la decisió de fer d'aquest en certa mesura un espai "coral" (sonant i dissonant) va ser decisiu per poder donar compte d'un cos més gran, que no és el meu sol, sinó d'un cos que està format, i que es forma constantment amb altres.

La investigació no busca un descobriment d'alguna cosa nova, sinó que l'objectiu és donar compte d'una situació d'una forma complexa i dialògica. No busca 'mirar objectivament' un camp d'estudi, sinó entendre com en formem part, investigadora i col·laboradores, a la vegada que mitjançant la investigació posem eines per participar d'aquest camp d'una forma determinada, i en el camí, aprenem alguna cosa. La investigació ens fa conscients de participar d'un doble camp: ella mateixa i allò en el que indaguem, les pròpies eines i metodologies d'anàlisi, i allò que analitzen. Tot plegat, totes plegades, construïm el text.

Martín (1995) explica com la metodologia de les històries de vida i l'anàlisi de documents personals en sociologia es troba a l'origen d'aquesta disciplina i en l'organització del primer departament de Sociologia a la Universitat de Chicago als anys '20 del segle passat. Fins als anys '40 aquesta metodologia va ser central i es va desenvolupar amb gran rigor.

(...) el uso de las historias de vida y, en general, de la metodología cualitativa como tal, no aparece hasta principios de este siglo bajo la tutela de dos orientaciones científicas con evidentes puntos en común: la antropología cultural y la sociología cualitativa. En ambos casos, por un lado la llegada a Estados Unidos de fuertes contingentes migratorios, que no tuvieron más remedio que adaptarse a una realidad social diferente, y por otro, el continuo acoso blanco sobre la población india y su declive constante, proporcionaron un fuerte empuje en EEUU a las historias de vida,⁹ como indica Sarabia (1990: 196). (p. 44)

Més tard, als anys '50, l'ideal positivista es va imposar amb tècniques quantitatives, que va eclipsar i desprestigiar altres formes d'investigació basades en documents personals. Però més recentment l'evidència que l'aplicació dels mètodes de les ciències naturals a les ciències humanes i socials ha desembocat en una exacerbació del positivisme i un tipus d'investigació cegada per aquest, ha portat a un nou interès per altres tipus de metodologies alternatives o complementàries a les quantitatives. Que es reprèn des de finals dels anys '70, i que com ens

⁹ Aquest últim exemple correspondria amb els treballs del doctor Kroeber, antropòleg i sociòleg i pare de l'escriptora Le Guin que he citat més amunt. Kroeber va treballar durant la primera meitat del s. XX als EEUU, entre d'altres coses, amb els darrers indis que habitaven en alguns d'aquests territoris. És especialment conegut el seu treball amb Ishi, el que ell va anomenar "l'últim" dels indis yahi de Califòrnia. La seva segona esposa i mare de Ursula Le Guin, Theodora Kroeber, després que ell morís va escriure, a partir dels materials que ell havia deixat, una biografia una mica fantasiosa sobre Ishi, "Ishi in Two Worlds". Reprenc aquí el comentari de l'escriptora respecte la influència del treball del seu pare i de la seva mare per vincular de nou la influència mútua entre l'etnografia i la narrativa i els processos d'escriptura, ja que ambdós comparteixen aquest afany per escriure històries i construeixen relats a partir d'experiències, que poden encaminar-se cap a la ciència social o cap a la ficció per camins molt semblants.

deia Hernández (2010), a partir del anys '90 s'ha anat consolidant com una metodologia sòlida en etnografia, sociologia i investigació en educació.

La història de vida comparteix característiques amb altres formes d'investigació de tipus etnogràfic i narratiu com per exemple l'autobiografia i la biografia. Martín (1995) ens aclareix metodològica i terminològicament les característiques de cadascuna per tal de ser més precisos. En el cas d'aquesta investigació resulta important definir la diferència entre 'història de vida' i 'relat de vida'. Denzin (1970) va diferenciar entre *life history* i *life story*, de manera que principalment un és contingent de l'altre; com ens explica Martín (1995) "la historia de vida engloba al relato de vida. La historia de vida podría ser considerada como una categoría más compleja y elaborada del material biográfico" (p. 47).

La metodologia d'entrevistes que plantejo per aquesta recerca, en coherència amb els apartats que introdueixen aquest capítol on parlo de l'escriptura de relats com una forma d'investigació, es vol limitar als relats i la seva interpretació, i no al recull de tota la història d'una vida. L'argument principal és el fet que la recerca se centra en un aspecte temàtic de l'experiència dels entrevistats, l'aspecte professional, i per tant es tracta d'una visió parcial i continguda del conjunt d'experiències vitals. Tot i que com explico, s'expliquen de forma entrelaçada, partint de que vida professional i personal no són realment compartiments diferenciats. La proposta, com descriuré amb detall a continuació, són sis entrevistes amb profunditat a sis professionals del comissariat. L'enfocament narratiu i des dels feminismes com explico, implica que es tenen en compte factors de la vida més enllà del treball, però en interès d'una investigació situada.

Martín (1995) ens detalla les diferències de tall metodològic i així aclareix la justificació anterior: si en una autobiografia es el mateix subjecte el que registra i elabora el seu propi relat vital, en canvi una història o relat de vida és un mètode per a obtenir informació. Per al relat de vida és necessària la presència d'un investigador que demana al subjecte el relat de les seves experiències, de manera que l'investigador social construeix la seva història com un producte final. Insistint en com es construeix la relació entre un i altre —entrevistat i investigador, text i context—.

Todo ese conjunto de acontecimientos vitales a los que algunos autores han dado en llamar eventos, sucesos vitales o, de otro modo, carrera, proporciona el modo más fructífero de hacerlo. El concepto sociológico de "carrera" (retomado desde la psicología del ciclo vital, *lifespan*, como carrera normativa) alude básicamente a la

secuencia de posiciones sociales y familiares que las personas ocupan a través de sus vidas y las diversas etapas de esa secuencia. La carrera normativa viene definida como las transiciones, de carácter positivo o negativo, que se dan a lo largo de la vida y que producen ciertos cambios en las pautas vitales de una persona y que, junto con otras variables socioambientales como el estatus socioeconómico, los contextos étnicos y parentales, religiosos y socioculturales, configuran ese discurrir vital. (Martín, 1995. p. 42)

Cal aclarir en aquest punt que en cap cas hem parlat amb les sis persones entrevistades en termes de ‘carrera’ professional, sinó de recorregut o de trajectòria. Ja que el concepte de ‘carrera’ si bé s’ha emprat tradicionalment en els àmbits de la sociologia o en el llenguatge corrent, em sembla contradictori amb la proposta de pensar els subjectes des de la perspectiva de les subjectivitats nòmades i en esdevenir que proposen Braidotti i altres. En la recent publicació d’entrevistes a comissaris i comissàries que Juan Canela i Ángel Calvo Ulloa (2020) van publicar —una proposta més de parlar del comissariat a base d’entrevistes i converses—, els autors especifiquen des de l’inici que no s’avenen amb aquest concepte. Semblaria que l’insistent sensació d’inestabilitat que travessa moltes de les experiències curatorials no encaixa amb la idea d’una carrera, sinó que moltes persones coincideixen a expressar incertesa cap al que vindrà i són reticents a la idea d’una trajectòria ‘ascendent’ com implicaria una ‘carrera’.

Sobre com elaborar pràcticament una història de vida i els mètodes que els investigadors utilitzen, Martín i altres autores especifiquen quatre fases, que són aproximadament les que he seguit: disseny de la investigació, la recollida de dades, anàlisi de dades i presentació. En la primera fase, per al disseny de la investigació, és la combinació de la construcció del marc metodològic que aquí presento, amb la preparació específica de les entrevistes que inclou la selecció de les entrevistades, el contacte i la proposta a cadascuna d’elles (amb intents frustrats inclosos), la investigació prèvia d’aquests, l’elaboració de l’estructura i les preguntes. La segona fase és el desenvolupament i el registre en àudio de l’entrevista en sí mateixa, i la tercera fase, el buidatge d’aquest material, i finalment la quarta, l’anàlisi.

Martín (2005) ens dona alguns consells, com per exemple combinar el rigor en la selecció dels entrevistats, amb “el que tinguis més a mà”, és a dir, la possibilitat de contactar fàcilment amb persones per proximitat o per comoditat, així com aprofitar una certa espontaneïtat en el contacte si és possible. Per a la preparació del desenvolupament de l’entrevista, he fet ús del coneixement sobre el camp i de la relació prèvia amb aquestes persones, més la documentació

de les seves trajectòries amb profunditat via internet i publicacions en paper com catàlegs d'exposicions i revistes, i a l'hora de dur-les a terme he empleat algunes de les tècniques que proposa, el que ell denomina la tècnica de l'animació i elaboració, mostrant interès en aspectes claus del relat, o al contrari, canviant de tema quan la conversa es desviava dels interessos de la investigació.

2.4.1 Dubtes i habilitats de la investigadora amb els relats de vida

En el moment que em vaig començar a plantejar la idea de fer les entrevistes en format de relat de vida professional, i vaig començar a llistar els ítems que volia observar dels entrevistats, em va assaltar també un cert dubte sobre la necessitat d'incloure dades referents al que normalment entenem per "intimitat" de la persona. Per exemple el que té a veure amb la família, la parella, les economies domèstiques, però també el que té a veure amb economia en general. Parlar de diners, en el nostre context, és problemàtic, en un món de l'art on n'hi ha pocs, i poc clars. Però la pregunta que durant més temps vaig tenir anotada sota la premissa de "revisar si és pertinent" era la relacionada precisament amb el que considerem "vida privada", el que en les meves notes i entre parèntesis anomenava com (casat/amb fills/separat/solter...). Si bé la intuïció era des del principi que aquestes dades constitueixen un element important a tenir en compte, ja que no és el mateix treballar de freelance si vius sola, pots viatjar quan vulguis i no et falten els encàrrecs, que si tens fills petits, o si la teva parella també ha de viatjar, o si et falten els encàrrecs i no arribes a final de mes. Aquesta inquietud de posar el nas (o la gravadora) dins de les vides de les persones sembla que és compartida amb d'altres investigadors que han treballat amb la metodologia de les històries i relats de vida, així Ferrarotti (2007) recupera dels textos de Bourdieu paraules que ressonen amb aquesta inquietud, "¿Cómo, de hecho, no experimentar un sentimiento de inquietud en el momento de hacer públicas declaraciones privadas, confidencias reunidas en una relación de confianza? [...] Ningún contrato está tan cargado de exigencias tácitas como un contrato de confianza" (Bourdieu, 1993: 7). (p. 12)

Per superar aquesta barrera invisible d'entrada a qüestions que generalment entenem com privades, hi ha dues qüestions per desplegar, primerament entendre que el sentit de treballar amb relats de vida és precisament el de —en paraules de la sociòloga Yayo Herrero— "posar la vida al centre", és a dir, entendre que tot això que normalment (per norma) s'entén com a privat o íntim és, de fet, tant polític com l'esfera pública, i que per tant, cal incloure-ho en una

investigació i teixir-ho, contextualitzar-ho, emmarcar-ho, per tal que el lema feminista que s'ha anat desplegant al llarg d'aquest text conforme "allò personal és polític" es faci plausible. I d'altra banda la qüestió metodològica que implica treballar des d'espais de cura, d'escolta i de confiança amb els col·laboradors i entrevistats d'una investigació. No hi ha "dins i fora" en el relat de l'experiència de vida. Ferrarotti (2007) des d'una posició poc feminista ho explica així:

Es justo a la comprensión profunda, y no sólo a la descripción de los contornos externos, para lo que sirven las "historias de vida". Pero, obvio, tienen un precio que el sociólogo cuantitativo puede ignorar de manera olímpica: obligan a ganarse la confianza de los interlocutores, a no limitarse a colocar una cruz en la casilla justa ("sí", "no", "no sé"), a saber escuchar y, en esta capacidad de escucha, a saber realzar la búsqueda más allá del simple reporte sociográfico-inventarial o del reporte policial. En otras palabras, entre los investigadores y los 'objetos' de la investigación debe instaurarse una relación significativa, una auténtica interacción, que, en tanto involucre de manera natural a las personas sobre las que se conduce la investigación, reclame al investigador permanecer en la causa y derribar el muro defensivo tradicionalmente colocado al pie de la cultura entendida como capital privado. Y la investigación misma abandona su estructura asimétrica que realiza, de este modo, más que una empresa cognoscitiva, se trata de una operación de poder. Las "historias de vida" ayudan a comprender que en la investigación social todo investigador es también un "investigado". (Ferrarotti, 2007. s/p)

Però es pot anar més lluny si enlloc de parlar de "guanyar-se la confiança" i si enlloc de parlar "d'objecte d'estudi" parlem d'una relació de col·laboració i de construcció comú del relat, com hem fet en aquest capítol. Així les persones que entrevistem no són "objectes d'estudi" sinó subjectes que participen de la investigació, veus que participen del text que és la investigació. Hernández (2010) (parlant d'una investigació en el context educatiu) insisteix precisament en la qüestió de construir els relats *amb*, i no *sobre*, ja que no es tracta d'imposar res a ningú. Així, per Hernández sobre les habilitats de l'investigador, aquest,

Ha de tener una posicionalidad como investigador dentro de una visión epistemológica y política que le lleve a asumir que es posible hacer investigación a partir de la construcción de relatos (y que tenga confianza en los docentes); ha de tener capacidad de empatía para entrar en un proceso de negociación y de

construcción de un relato no sólo sobre otro, sino, *con*¹⁰ otro; ha de tener un amplio conocimiento de los contextos por los que transitan las historias para poder establecer una relación entre lo que se dice y lo que habla; la última es no menos baladí: ha de tener capacidad de escribir de manera que el relato refleja la historia de la persona colaboradora, pero que también implique a quien la lea. Algo que no se consigue sin dedicación al proceso de escritura. (p. 20)

Aquest últim paràgraf sintetitza moltes de les qüestions que he tractat en aquest apartat, i que es podria resumir en una sèrie d'ítems als que he prestat especial atenció al llarg d'aquest treball, que són: la posició epistemològica i política de l'investigador, la reflexivitat, la participació i coneixement del context d'investigació, la construcció conjunta del relat, l'entrevista i col·laboració com un espai de confiança i de cura; i tal com planteja Hernández, l'atenció a l'escriptura. Tots ells es fan especialment significatius en la relació amb les sis persones que he entrevistat. Una relació que com he descrit, en alguns casos és força anterior al treball i ha anat transformant-se amb el temps, i que en altres casos és més recent, però que en tot moment ha sigut motiu de preocupació, cura i atenció per part meva, i també, de retorn, de les sis persones entrevistades. En aquest sentit un moment clau i molt significatiu de la relació —en aquell moment em va semblar que era el més delicat, fins i tot més que el moment de l'entrevista— va ser el moment de la validació de les entrevistes. El moment en que entrego el relat a cadascuna d'aquestes persones per a que el llegeixi i em faci un retorn conforme es poden publicar les seves paraules tal i com l'autora del text les ha posades per escrit. El moment en el que elles s'enfronten a la meua mirada, ara fixada en paraules, el moment en el que l'oralitat esdevé escriptura i pot ser jutjada.

Per això he volgut parlar especial atenció a com expressar les experiències per convertir-les en narrativa, i de retruc en dades observables, però també des del moment de plantejar les entrevistes com durant el seu desenvolupament. He optat per entrevistes-semiestructurades, per donar a espai a la intenció de cada persona entrevistada a l'hora de posar èmfasis en un aspecte o un altre, de fer emergir determinades nocions o conceptes, en base a la premissa que tant allò que es diu, com allò que s'evita dir pot ser important en la construcció del relat. A l'apartat següent entraré amb més detall a elaborar com he construït aquestes entrevistes i les decisions que he pres, així com en el seu desenvolupament.

¹⁰ La cursiva és meua.

3. Estructura i desenvolupament de les entrevistes

3.1 Criteris de selecció

He dut a terme un total de sis entrevistes amb profunditat, entrevistes d'entre dos i quatre hores de durada, a sis professionals del comissariat, cinc dones i un home. Quatre d'elles treballen com a comissàries freelance i treballen principalment a Barcelona, amb activitat puntual en altres àmbits nacionals i internacionals, dues d'elles viuen actual i recentment fora de Barcelona, però —tal com expressen elles mateixes— han construït el seu perfil comissarial aquí.

Els criteris amb els quals he fet la selecció d'aquestes sis persones, tenen a veure amb qüestions abordades en els apartats anterior, com la relació que personal o professionalment mantinc amb elles, que hagin sigut referències per a la meua pròpia trajectòria, i que fossin accessibles en el moment de l'entrevista. Una qüestió tant fonamental com la de la confiança i la cura mútues de la relació també ha estat cabdal a l'hora d'establir la selecció, doncs aquestes sis, són les persones que finalment s'han avingut, per interès, per confiança, per amistat, o pel motiu que fos, a ser entrevistades per a aquest treball. Són les que han decidit dedicar-hi un temps i un esforç i una cura, tant a l'entrevista en sí, com a la revisió dels relats que han validat.

Un dels criteris important per tot el treball és que totes són professionals independents i no treballen en plantilla o fixes en una sola institució. Aquest és el perfil i la situació en la qual es centra la investigació, i que compleixen totes sis persones en el moment de ser entrevistades. En algun cas, com el del David Armengol, mesos després de l'entrevista, és seleccionat en convocatòria pública com a director d'una institució a Barcelona, les trajectòries canvien i evolucionen. Altres criteris han estat el fet que estiguin actives (principalment a la ciutat de Barcelona) en el moment de l'entrevista i que siguin bones coneixedores del context; que treballin específicament en les arts visuals contemporànies (no en altres àrees de comissariat ni de les arts), i que estiguin actives generant activitat pública en forma d'exposicions, programes públics o d'altres. Finalment, un criteri subjacent en la tria de les persones a entrevistar és que hagin demostrat tenir interès per pensar des d'una mirada crítica el seu rol com a professionals del context on treballen. Com he mencionat anteriorment, aquest és un punt clau del treball i alhora una de les complexitats a observar que suma capes a la reflexivitat del treball, doncs les meves interlocutors, en la seva majoria “parlen el mateix llenguatge que jo”, de manera que en ocasions es pot veure una investigació dins d'una investigació. El criteri ha estat posat en valor,

ja que el fet que hagin demostrat (en articles, en converses, en el seus projectes curatorials) interès per reflexionar sobre la seva pròpia pràctica, denota al meu entendre un posicionament diferencial respecte d'altres maneres d'entendre el comissariat que constitueix un marc que fa possible la investigació. És a dir, una possibilitat de definir conjuntament (però no de la mateixa manera) la pràctica curatorial en el context de Barcelona.

El fet que siguin cinc dones i un home es justifica per dos motius principalment, d'una banda fa referència a la meua pròpia experiència del context, en el qual les meves referències, les persones amb qui m'he relacionat, he intercanviat, amb qui m'he format jo mateixa com a comissària, han estat aquestes dones. Això no vol dir que la majoria de comissàries que treballen com a freelance a Barcelona avui siguin dones, ja que en cap cas he fet un treball quantitatiu, sinó que com plantejo, parteixo de de la meua pròpia experiència situada en la professió. D'altra banda hi ha una voluntat i un desig de capgirar una qüestió inquietant i incòmoda que abordo al marc teòric respecte a la construcció del comissariat com una professió masculinitzada, per exemple amb els "pioners" que entrevista Obrist a *Breve Historia del comisariado*, i més enllà trobo que la majoria de referents en les diferents genealogies, les que volen ser universals i també les individuals, són homes, homes que parlen d'altres homes. En canvi, aquesta investigació se'm planteja una oportunitat per revertir aquesta situació i treballar amb les veus de les comissàries que constitueixen l'ecosistema artístic de la ciutat de Barcelona. És per tant un criteri i una oportunitat o possibilitat, a la vegada que un posicionament polític.

3.2 Desenvolupament de les entrevistes

És tracta d'entrevistes semi-estructurades que busquen un relat sobre la trajectòria professional d'aquestes sis comissàries, i que segueixen el format del relat de vida professional. Amb l'objectiu d'incentivar que les persones entrevistades puguin parlar des de la seva experiència particular. L'èmfasi està en entendre les persones com a constitutives del conjunt de relacions, i en indagar en la relació que aquestes persones mantenen des de la seva posició amb les institucions així com amb altres agents en el conjunt de l'ecosistema artístic al qual ens referim. Es busca també que el relat d'aquestes experiències informi de la situació actual de l'àmbit laboral d'aquests professionals.

L'objectiu és que les entrevistes facin emergir una reflexió amb els conceptes, a partir dels relats en primera persona que situïn aquests conceptes en un camp acotat concret d'activitats, i en un

marc real de treball. Busco poder contrastar els relats d'experiència per fer emergir la visió d'una perspectiva més sistèmica-ecològica —que és al capdavant la pròpia investigació—, on contrastar diferents conceptes temptativament com el de l'extitució o la parainstitució, i on en piloten d'altres com la precarietat o el treball immaterial, per posar alguns exemples. Contemplo des de l'inici que els relats de les experiències facin emergir contradiccions, crítiques, i més preguntes entorn dels sistema que es vol dibuixar, el que respon a la complexitat de treballar en una investigació narrativa i no conclusiva.

A banda de la relació més o menys informal amb cadascuna d'aquestes persones, abans d'entrevistar-les he indagat en la seva trajectòria, conec bé els seu recorregut, els projectes que han fet, on han treballat, els temes que els interessin i el perfil que els caracteritza. He localitzat altres entrevistes amb cadascuna d'elles, textos i articles que han escrit sobre la seva pròpia pràctica i sobre el context en el qual treballen. És en certa mesura aquest coneixement que m'ha decidit a entrevistar a aquests sis casos. I aquests són materials que a la vegada informen i s'intercalen amb les entrevistes.

L'entrevista és semi-estructurada perquè busca adaptar-se al caràcter i la intenció de cada persona entrevistada i construir el seu propi relat, d'una banda facilitar en certa mesura l'estructuració del relat a la persona entrevistada, però a la vegada deixar espai per a que sigui ella mateixa qui vagi construint el recorregut, situant els conceptes, i els punts significatius de la narració sense imposar una lectura determinada. El rol com a entrevistadora és el de l'escolta activa i avanço d'entrada que els resultats de cadascun dels relats són molt diferents i expressen al meu entendre maneres de relatar-se i de conversar molt diverses, enriquint d'aquesta manera la investigació. Inicialment proposo a la persona a oferir un relat de la seva trajectòria, tot indicant alguns punts pels quals pot passar: estudis i formacions, primers treballs, referents i models a seguir, moments claus... Sempre intento avançar de manera respectuosa amb el tarannà de cada entrevistada i deixant que siguin els seus interessos els que guiïn quins moments han de destacar. Però tinc preparades en cada cas una bateria de preguntes específiques que controlo si es van responent en el relat, i sinó, les llanço en el moment que em sembla oportú. D'aquesta estructura hi ha preguntes que fan referència específica a la relació entre comissariat i institucions, i també n'hi ha d'altres més àmplies que serveixen per situar a l'entrevistada en el context més general de la seva trajectòria tant professional com vital, així com sobre la seva comprensió del rol del comissariat en el context present.

Els punts inicials s'han inspirat en part en el document facilitat al web *Simbòlics Psicoteràpia*, d'Albert Vidal Raventós en l'apartat "Instruments per la teràpia", però s'han adaptat en funció dels interessos d'aquesta investigació.

- 1- ¿Qui ets? Introducció, una breu visió general.
- 2- ¿Com has arribat fins aquí? (origen, estudis, interessos, feines, contractes, contactes, projectes, viatges, desplaçaments, ...) Establir capítols o períodes de la vida. Habitualment entre dos i set. Es demana un títol per cada capítol. Descripció genèrica dels successos de cada capítol.
- 3- Indicar esdeveniments crítics: un inicial, el punt cimera (el millor moment), el punt sòl (el pitjor) i punt inflexió (moments de canvi, a millor o a pitjor), a més d'un altre moment crític addicional.
- 4- Desafiament vital. Identificar quin ha estat el major repte a què s'ha hagut de fer front. Com ho va manejar i com ho va solucionar.
- 5- Influències positives i negatives. Identificar persones, grups o institucions que han influït de manera positiva o negativa.
- 6- Descripció de relats culturals i familiars que més han influït.
- 7- Cerca de futurs alternatius. Dos possibles futurs, un de negatiu i un altre positiu, sempre des d'una postura realista.
- 8- Valors i ideologia personal/professional. Preguntes simples i directes sobre el sistema de valors de la persona, i com aquests han anat canviant amb el temps.
- 9- Tema central. Es pregunta pel missatge central, el tema sobre el qual creu que s'ha ocupant al llarg de la seva narració.
- 10- Altres elements que la persona consideri oportuns.

Les preguntes que estructuraven l'entrevista i que em preparo en cada cas per a esmentar, si no s'aborden espontàniament durant el relat, o si sorgeixen d'un interès específic varien lleugerament en cada persona però són força similars en totes elles, s'estructuren en dos blocs, un primer de preguntes sobre comissariat pròpiament, i un segon bloc de preguntes sobre la relació entre el comissariat i les institucions. Aquí una síntesi de totes elles:

Preguntes sobre comissariat:

- Com i quan vas saber que et volies dedicar al comissariat?
- Quins són els passos, contactes, decisions que creus que et van ajudar més a arribar on ets ara?

- Com descriuries la feina del comissari/a?
- T'identifiques amb la idea del comissari/a com a mediador, o amb el teu treball com un de mediació? Si, sí? Què és el que medies? Si no, perquè?
- T'identifiques amb la idea del "comissari/a independent" o freelance? ¿Què en penses d'aquesta etiqueta?
- Què és el més important per definir el treball del comissari/a? (discurs, gestió, contactes, experiència, pràctica, artistes, escriptura, publicacions, investigació, política...)
- Quins comissaris/comissàries t'han inspirat i t'inspiren?
- Quina és la relació entre la teva vida personal i la teva vida professional? En termes de temps de treball i d'oci. En termes de cercles socials, i en la possibilitat de delimitar-los.
- Punts forts i punts febles del treball de comissari/a.

Preguntes sobre la relació amb les institucions:

- Amb quines institucions (públiques o privades) es relacionen? Quina relació mantenen (col·laboració, subvenció, protecció) i en quins termes? Com valoren aquesta relació?
- Quina és la teva relació amb les institucions amb les que treballes?
- Com s'inicien aquestes relacions, qui les inicia? Com s'expressen des d'ambdues parts l'interès d'aquestes relacions? Quines temporalitats tenen?
- Quins intercanvis, beneficis, contrapartides, intercanvis, poden manifestar? Què poden aportar a la institució? Què els aporta la institució a ells? Què prenen o aprenen uns dels altres?
- Com es determina, concreta o materialitza la relació amb les institucions en termes de contractació, finançament, visibilitat, experiència, currículum... ?
- Podrien la institució prescindir de tu o en general del perfil del comissari independent?
- Et sents com "representant" d'aquestes institucions?
- Amb quina persona o perfil professional de la institució es relacionen?
- En cas de que considerin que NO existeixi cap relació: perquè?
- És diferent treballar amb institucions públiques o privades? Perquè?
- En què es diferencia el teu rol o no d'una institució: manera de treballar, temporalitats, equip, pressupost, continguts, formats, activitats...?
- Quina importància té per a la teva trajectòria aquests intercanvis més enllà del projecte concret en el que trebal·leu (currículum, contactes, xarxa, altres col·laboracions...)?

- Què aporten al context artístic en general aquestes institucions i quina és la relació que mantenen amb aquest?
- Quin volum de pressupost gestionen?
- Creus que està ben pagada la teva feina normalment?
- Com et veus en un futur? T'agradaria treballar en una institució? O prefereixes el treball "independent"?
- Com veus el panorama de possibilitats professionals per als comissaris a Barcelona?
- Què creus que hi ha de fort en el panorama actual per a aquesta professió? Quines mancances?

3.3 Anàlisi de les entrevistes

Les entrevistes han estat gravades en àudio sota l'aclariment que l'àudio no es faria en cap cas públic i que té la sola funció de ser material de treball per a la investigadora. A posteriori he transcrit parcialment les entrevistes, seleccionant allò significatiu i fent-ne un primer buidatge i interpretació. A partir d'aquestes transcripcions he elaborat els resums de cadascuna de les entrevistes que conformen l'inici de l'apartat IV. En els resums he incorporat fragments literals de les veus amb la intenció de que les lectores puguin sentir i entreveure d'una forma propera la persona entrevistada evidenciant les formes diverses en com cadascuna s'expressa en l'oralitat i a la vegada posant de manifest la provenença oral dels materials de treball germinals dels textos. Aquests resums han estat validats per cadascuna de les persones entrevistades.

És rellevant respecte de com he utilitzat les entrevistes, tant en l'elaboració dels resums com en la resta del treball, el fet que no és la voluntat de comparar-les entre elles ni de que comprovin una teoria, sinó de posar-les en diàleg; tracen relacions, senyalen coincidències, però sobretot mantenen les veus de manera que puguin dialogar. En el procés de validació de les entrevistes, s'ha fet especialment pal·les amb alguna de les persones entrevistades, la idea que aquesta conversa estava tenint lloc en el text, entre jo i elles individualment, però que en el conjunt conversen generant una mena de veu multiorgànica.

Com a nota a aquesta secció cal puntualitzar que a ocasions em refereixo a les entrevistes com a converses, donat que en alguns casos, el desenvolupament d'aquestes ha estat més en format de conversa que no de pregunta i resposta, o en tot cas, la línia entre una i altra és molt fina en alguns moments. La realització de les entrevistes ha estat un repte per a mi per la necessitat de

ser “dins i fora” de la conversa, i en determinades ocasions m’ha resultat difícil tant per a mi com per a la persona entrevistada no entrar a conversar directament “entre col·legues”. Aquest ha estat un exercici en el que a estones he reeixit més que en d’altres, però que ha resultat en un aprenentatge metodològic molt valuós, i que m’ha fet prendre especial consciència de la meva posició i situació en el conjunt del treball, i que explico aquí perquè penso que ho és també per a les lectores.

4. L’escriptura

Una de les dificultats del treball ha estat entendre l’estructura i el tipus d’escriptura en el que es podia manifestar. Havent deixat constància de la consciència de tres elements que determinen la investigació: el relat com una forma de construcció; la parcialitat de la reflexivitat i de la meva mirada que travessa tot el treball, i la selecció d’entrevistes com una proposta determinada a l’hora de representar una porció de l’àmbit que volem estudiar, encara quedava plantejar *com fer-ho*. Com explico, el meu treball d’escriptura es desenvolupa principalment en l’àmbit del comissariat (textos per a artistes, catàlegs, fulls de sala, projectes i dossiers...), i tot i que les eines de l’antropologia, per exemple, em són conegudes, no sóc antropòloga (ni pretenc ser-ho), sinó que faig ús de les eines que l’etnografia em proporciona en les ocasions que m’és útil.

Comparteixo el plantejament i les preguntes que es fa l’antropòloga M. L. Esteban en el seu treball d’investigació sobre l’amor i els discursos que l’envolten, perquè m’ajuden a determinar la forma del meu propi treball. Presenta la seva investigació a partir de la idea de “un temps fora del temps”, entenent la investigació com una espècie de voluntat de suspendre la temporalitat per deixar constància d’alguna cosa. Però som conscients que la “foto fixa” dels elements culturals que estudiem no és possible, és una ficció, de la mateixa manera que ho és el text que escrivim, en aquest intent de situar-nos fora del temps per observar un fenomen que en realitat no s’atura. Pot ser ficció, però no és mentida, per això no desistim i creiem en l’interès d’aquests relats, i una de les coses que assagem és voler donar espai al viatge que significa una investigació de llarg recorregut com és la d’una tesi doctoral. Assumint que “es imposible ese todo coherente” (Esteban, 2011, p. 29) emprenem el viatge amb les dificultats que implica aquesta presa de consciència.

En la relació entre l'estudi d'Esteban sobre l'amor i el meu sobre comissariat no em fixo en la temàtica, ni en faig una comparació en aquest aspecte, sinó que l'interès està en l'epistemologia (el com, la mirada, les eines, l'enfocament...) que proposa l'antropòloga. Compartim el fet d'estudiar qüestions que ens travessen, en el cas de l'amor potser de forma més evident a totes les persones, en el nostre cas, el comissariat, a totes les persones que ens hi dediquem, o almenys a les que hem participat de al investigació, potser lectores incloses. En tots els casos de les persones que he entrevistat la percepció que vida i treball són difícilment separables, amb diferents graus de dificultat, ho corrobora. I en el meu cas, des de la mirada investigadora, he volgut plantejar aquesta qüestió amb deteniment en aquestes pàgines dedicades a la metodologia.

Per aquest motiu comparteixo les disquisions d'Esteban i plantejo una solució similar a la seva. Proposo estructurar el treball en diferents capes, una on es van intercalant relats més propers a l'experiència en els quals probablement s'evidencia la impossibilitat de separar-nos d'allò que volem observar, on es posa de manifest les nostres relacions personals, professionals, i el nostre esdevenir en aquests teixits i ecosistemes; una altra capa en la que em separo de les veus de les entrevistades, i les fagocito, per posar-les en diàleg evidenciant que és la meua veu la que narra aquest treball, i que per més que la voluntat de que sigui un treball coral és la base del plantejament en un format de relats de vida, la meua posició en el sí d'una investigació acadèmica com aquesta no la vull negar, ans al contrari, utilitzar-la per treballar; i finalment una altra capa en la que fonamentar en una estructura d'investigació més àmplia el diàleg amb les fonts acadèmiques i autoritzades que requereix el treball acadèmic. Amb aquesta estructura vull posar de manifest com la majoria dels conceptes que organitzen el treball, sorgeixen dels relats de les entrevistes, i que aquests es creuen amb les fonts documentals que a la vegada els alimenten.

IV. RELATS DE VIDA PROFESSIONAL DE SIS COMISSÀRIES A BARCELONA

En aquest capítol trobareu en primer lloc els resums de les entrevistes o converses que vaig mantenir amb les sis comissàries que es configuren com relats d'experiència. Com he explicat anteriorment, aquest relats els he construït en el procés d'escriptura des de la meua pròpia mirada, essent aquesta una part fonamental del procés d'investigació. Els sis resums corresponents a les narracions de cadascuna de les entrevistes no són transcripcions exhaustives, sinó que ofereixo la interpretació, validada per cadascuna de les entrevistades, de la conversa que vam dur a terme. Tota la investigació està travessada per la meua mirada i la meua escriptura, i la voluntat és fer d'això una eina per posar en valor una investigació des de l'experiència en la forma d'una investigació narrativa. Per aquest motiu els resums han estat redactats intentant mantenir la singularitat de cada conversa i de cada persona, respectant el to i l'ambient, transcrivint fragments directament de les seves veus per tal que ressonin en el conjunt del treball, i posant l'èmfasi en la persona que hi ha darrere de cada relat. A la vegada que he intentat mantenir una estructura similar en tots ells per tal de poder posar-los fàcilment en relació.

En segon lloc he posat en diàleg les diferents entrevistes en relació als aspectes principals de la investigació: d'una banda allò que en els relats s'expressa sobre la relació amb les institucions i allò institucional, i de l'altra les definicions i diferents maneres d'entendre la teoria i la pràctica del comissariat des de l'experiència.

1. Resums de les entrevistes

1.1 David Armengol

En el moment de l'entrevista, al setembre de 2020 David Armengol treballa de comissari freelance, al llarg de la conversa apareix la qüestió relativa a la possibilitat de presentar-se en cas que s'obri convocatòria pública de direcció de La Capella, però això no succeeix fins nou mesos més tard. Aleshores serà la primera vegada que La Capella obre una convocatòria pública d'aquest tipus. Cal llegir el seu relat, per tant, des de l'experiència de comissari independent.

Trajectòria:

La trajectòria d'Armengol descriu el que serien els inicis habituals d'un comissari, va estudiar Història de l'Art (Universitat de Barcelona) mentre treballava a la vegada d'informador de sales al Museu d'Art Contemporani de la seva ciutat, al MACBA. Tot i que al llarg dels estudis universitaris la figura del comissari quasi no es tracta, i tampoc s'aborda a penes l'art contemporani, relata com se li va anar despertant l'interès per la confluència d'aquests dos àmbits en gran mesura arrel de l'experiència laboral al MACBA. «El primer impuls que recordo bé, i que sempre comento, té a veure amb les estratègies de recepció, tot el que té a veure amb la comunicació i la mediació». Armengol senyala com el terme "mediació" va aparèixer més tard, en aquell moment de principis dels 2000 es parlava d'educació artística.

D'entrada es va especialitzar en aquest àmbit, professionalment a l'inici amb el treball d'educador al museu, i després amb els estudis de màster que va dur a terme Arts i Educació: un enfocament construccionista, a la facultat de Belles Arts (UB). Alguns dels primers treballs que va desenvolupar estaven específicament vinculats a l'educació artística, l'any 2000 es va encarregar del disseny d'uns programes educatius per a secundària vinculats a la Col·lecció del MACBA. Més endavant Antonio Ortega li va encarregar de confeccionar les activitats educatives del Centre d'art Santa Mònica (2006/07), aleshores ja estava deixant de banda el perfil més centrat en mediació i educació i centrant-se en el de comissari independent.

Els factors més importants que destaca per iniciar-se en el comissariat no són a nivell de formació acadèmica, sinó que explica que van ser d'una banda el fet de «no començar sol», referint-se al treball en tàndem amb Martí Manen; i d'altra banda, definir un camp temàtic d'interès en el que configurar un perfil especialitzat i recognoscible. «En retrospectiva, crec que sense saber-ho anava fent com un entrenament, i aquest entrenament en un primer moment va ser important no estar sol. En un segon moment, erigir-me en una posició més específica: el tema del so, per exemple, sense ser un súper especialista l'he explorat des de l'àmbit que m'interessa que és l'expositiu.»

El primer que van fer conjuntament amb Manen va ser un programa de ràdio d'àmbit cultural en una emissora local, en el qual convidaven a conversar a persones de diferents àrees de la cultura, música, art, literatura... «El programa de ràdio era una excusa perfecta per anar fent xarxa (Martí Peran, David G. Torres, Ferran Barenblit, Montse Badia...), tota la generació que va per sobre meu, una o dues generacions, els vam conèixer d'una manera xula. Després per exemple amb el David G. Torres i la Montse [Badia] ens vam fer molt amics, després vam entrar

a A-Desk i aquestes coses, uns anys després. Saps, quan et sents insegur, allò era una bona excusa per posar-te en contacte amb algú. A mi em van donar més experiència del que havia fet fins llavors, on estava més protegit darrere continguts d'una altra persona, en aquella època, vaig deixar el Macba, i encara feia molts projectes com a *freelance* vinculats a l'àmbit educatiu.» Després d'aquesta primera col·laboració van fer les primeres exposicions en una galeria, la galeria T4 (que fa anys que ja no existeix), vinculades al so en l'espai expositiu, l'any 2.000, *Sons Secundaris*, «era un trastero, dins la galeria, al quartet de les escobres (...) Aquesta seria la primera, i jo crec que culmina, el 2004 al Santa Mònica amb *Sound and Me*, que és una exposició feta amb les mateixes premisses però a un Centre d'Art. En aquella època jo no estava tant segur com a comissari per saber què li estava oferint jo a un artista, i aleshores sempre acabava treballant al mateix nivell amb músics, amb artistes, un segell discogràfic...».

En anar agafant confiança amb el comissariat va tenir el desig de començar a treballar pel seu compte i va desenvolupar els primers projectes en solitari com a comissari a la Sala Montcada (2007/08) «Allà em sentia ja còmode i allà neix una manera, què faig, com penso, quins són els temes que m'interessen, allà hi ha un punt inicial, que no l'abandono (...) Crec que allà sí que em començo a definir bé com a comissari d'exposicions.» Puntualitza que ell «mai ha estat a dintre», en el sentit que mai ha tingut una relació contractual amb una institució i que sempre ha treballat de *freelance*. En aquest sentit se sent còmode amb l'etiqueta de “comissari independent”, «Sense cap ego», pel simple fet de no tenir una vinculació institucional específica.

Convocatòries:

El seu recorregut no es caracteritza per les convocatòries públiques, explica que en els seus inicis no n'existien tantes com ara, en els inicis van anar fent projectes per encàrrec com el de Processos Oberts a Terrassa l'any 2006 que era per invitació. En el moment que s'hagués pogut presentar, per exemple, a la convocatòria pública de BCN Producció de La Capella, li van proposar ser jurat d'aquest mateix premi, i va descartar presentar-se per acceptar l'encàrrec. Des d'aleshores ha mantingut una relació de col·laboració amb aquesta institució que a més a més, des de l'1 de juny de 2020¹, [mesos després de l'entrevista per a aquest treball] dirigeix.

Descriu les convocatòries més aviat des de la perspectiva del que està a “l'altra banda”, de la mateixa manera que aconsellaria a un artista o a un alumne explica que són una eina, «estan

¹ <https://elpais.com/espana/catalunya/2021-06-01/david-armengol-nuevo-director-del-centro-cultural-la-capella-de-barcelona.html>

allà, utilitza-les si vols», no són «una obligació» sinó una oportunitat, en la qual «no has de demanar res a ningú» sinó que proposes la teva idea i «si t'agafen tens l'oportunitat de demostrar que ho saps fer». Segons ell és una millor opció que altres estratègies que desaconsella perquè «se't poden girar en contra», com la de portar el dossier directament en mà a una galeria o «ser molt pesat perseguint a la penya». Explica que moltes vegades presentar-se a una convocatòria de projectes pot ser útil tant si es guanya la convocatòria com si no. Si es guanya pot ser una oportunitat per treballar amb uns recursos, o «potser tindràs una experiència que econòmicament serà un xurro, però potser et servirà per una altra cosa», ja que pot ser una forma de reconeixement, de visibilitat, i fins i tot si no es guanya, pel fet que el jurat haurà vist el dossier i s'hi pot interessar. En altres entrevistes han sortit exemples de casos de projectes que no havent estat guanyadors d'un procés de selecció, des de la mateixa institució s'han tirat endavant per una altra via, donant així una altra sortida a projectes que es presenten a concurs, però que pel motiu que sigui no tenen cabuda al programa guanyador.

Des d'aquesta perspectiva i dins de la dificultat que descriu de fer-se un lloc i treballar en «aquest ecosistema», parla de les convocatòries com una eina “democràtica”, tot i que matisa, ho són fins a un cert punt ja que si bé el de Barcelona «és un context ric en convocatòries d'art emergents», i que tant per als artistes com per als comissaris en les etapes inicials s'ofereixen força opcions, després aquestes opcions desapareixen. Denuncia que no existeixen estructures de mig termini ni de consolidació de trajectòries, una consolidació que diu és «quasi inaccessible».

Les convocatòries en les que ha participat no han estat en el marc de l'emergència, sinó amb projectes de major envergadura: una en el context local per dur a terme la programació durant un any del Centre d'Art Fabra i Coats de Barcelona (2013-14), i que és una de les poques convocatòries que van existir (ja no existeix) en el context de Barcelona més enllà de l'emergència, i mitjançant la qual es va cobrir la programació sencera del centre durant els primers anys de funcionament del centre; i dues en context internacional: una exposició a l'EAC Montevideo, Uruguai (2015); i el projecte del Pavelló d'Uruguai a la Biennal de Venècia (2019).

L'escena:

El cicle d'exposicions a Fabra i Coats va ser el primer programa expositiu de l'anomenat Centre d'Art Contemporani de Barcelona que es proposava mitjançant un concurs públic. S'hi van presentar amb un projecte conjunt amb el Martí Manen i van guanyar amb el projecte *El Text*:

principis i sortides. En aquell moment el Centre era pràcticament nou, tal i com expliquen ells mateixos al text d'introducció del catàleg titulat *Un centre d'art*:

Fabra i Coats - Centre d'Art Contemporani s'havia inaugurat el 2012 amb una exposició col·lectiva de David G. Torres. Poc després es va exposar *The Book(s). 1968-2013*, una mostra individual de Peter Downsbrough comissariada per Moritz Küng. Finalment, i abans de generar la programació a través de concurs públic², el centre va acollir l'exposició d'arquitectura *Vogadors. Architectural Rowers*. (p. XX)

Durant sis anys el Centre va funcionar d'aquesta manera, omplint-se de contingut per períodes aproximats d'un any mitjançant una convocatòria de projectes comissarials independents. Aquest sistema respon a la crítica recurrent d'una programació sense continuïtat ni marc directiu en la que cada any es comença de nou, genera oblit i discontinuïtat, i sovint buits temporals d'oportunitats a nivell generacional. Un sistema que reforça la noció del presentisme, de la necessitat d'estar sempre present per a participar de l'escena. Aquesta situació és el retrat d'una situació de precarietat en les estructures que sustenten les institucions i que es veuen reflectides en el tipus de vinculació amb la institució en la que la direcció és un perfil autònom es repeteix en altres centres d'art com la Virreina o a La Panera de Lleida. La pròpia institució "força" una situació "extitucional" de la figura del director/a, situant-lo administrativament a fora, i no l'incorpora a l'estructura.

Comissariat com "tenir cura":

La definició que fa Armengol de la pràctica comissarial concorda amb la que proposa per exemple Katerina Gregos de remetre's a l'origen de la pròpia paraula *curator* per entendre'l com un "tenir cura de", especialment centrat en l'artista. «Sobretot és ser conscient d'aquest "tenir cura" d'una situació, que implica a altres persones, que implica als artistes. Per a mi és el fet principal. Per això, quan un artista no està content, o té una mala experiència en un lloc, crec que això és feina curatorial –també és feina institucional–. Per mi tinc molt clar que és l'eix central de la feina que faig, i que sense l'artista no puc treballar, intento conèixer-lo de la millor forma que puc, respectar-lo, i potenciar el que fa. Igual m'estic contradient, però la definició de comissariat tindria més a veure amb acompanyar bé, que amb la teva "marca" o "autoria" que sumes en el projecte. Sempre dic que sóc algú que té com a hàbitat l'espai expositiu, sense poder incloure res jo a l'espai expositiu. I sóc algú que utilitza l'escriptura, i que no escriuria si no

² Encara vam haver d'esperar fins al 2019 per a que aquest aclamat concurs públic es realitzés.

tingués de qui parlar. No tinc cap intenció literària, tot i que ho admiro i de vegades en la manera d'escriure t'escapes una mica, inclou una mica de ficció...»

Un dels elements que defineixen la trajectòria d'Armengol són els projectes de tipus contextual, en els quals l'encàrrec és de fer una revisió o una lectura d'un context determinat, com *La Gran Aventura* (2011), entre Hangar i Can Felipa, *Matèria Primera* a Fabra i Coats (2017-18), *Les Escenes. 25 anys després*, en la celebració dels 25 anys de BCNProducció a La Capella (2019), *Un momento atemporal*, en la celebració dels 35 anys dels premis Injuve a Madrid (2020-21), i *Our gardener needs its flowers*, una revisió del context artístic al districte cultural de l'Hospitalet (2021). «és un marron que sempre surt malament, però per mi té alguna cosa de comissariat en essència.» Perquè és un tipus de projecte que inevitablement implica «una qüestió autorreferencial de l'art», i expressa que és un aspecte que li agrada abordar en tots els seus projectes per «parlar del que és treballar en art.»

Amb aquesta idea del “comissariat en essència” que sorgeix dels projectes contextuais, sembla que pot fer referència a una pràctica més propera a la de l'historiador de l'art, el que seria l'origen en certa mesura de la curaduria i de la pròpia formació d'Armengol. Tot i que aclareix que intenta fugir d'això i encarar aquest tipus d'encàrrecs amb una mirada contemporània i des del present. D'una banda representa una tensió entre la noció del comissariat derivada del conservador o l'historiador que rellegeix una col·lecció o un període històric, i la noció del comissariat derivada del comissari-autor que desplega la seva pròpia tesi. Recalca però, que més enllà d'aquesta tensió el seu interès està més en treballar amb els artistes que amb les obres, i que en els casos d'encàrrecs d'aquest tipus de projectes, no té perquè ser problemàtic treballar amb un grup d'artistes els quals no ha escollit completament, mentre es pugui desenvolupar un treball conjunt satisfactori.

Sostenibilitat:

«Jo si pogués només comissariaria. És el que m'agrada fer.» Però necessita d'altres feines alimentícies per sostenir econòmicament que «en el millor dels casos estan directament vinculades.» Per tant a banda dels projectes comissarials compagina altres feines en el mateix àmbit: escriptura de textos per artistes i catàlegs, docència en escola d'art, confecció d'audioguies per museus, i sobretot treballs de gestió cultural (a Sant Andreu, La Capella...). Amb la definició de “gestió cultural” diferencia el que és pròpiament comissariat d'altres tipus d'encàrrecs o feines a demanda.

Els casos en que els projectes comissarials són més sostenibles són els de mitja i llarga durada, idealment les oportunitats de desenvolupar un cicle d'exposicions (com ha fet en els casos de Espai Montcada, Espai 13 de la Fundació Miró, Fabra i Coats, Processos Oberts a Terrassa, ...). Però encara més ho són «els de mitja-llarga durada que són els projectes de gestió» Com és el cas de la coordinació de projectes que duu a terme a La Capella.

La quantitat de projectes i feines que compagina en un mateix moment «poden ser moltes, i ja és desitjable que sigui així», «per exemple, aquest estiu he escrit quatre o cinc textos per publicacions que no són meves. Sí, combinar cinc a sis coses, i gestionar una mica els ritmes: ritmes de gestió, d'investigació, d'escriptura...» Tot i que comenta que «Si fossin projectes més solvents podrien ser menys.» Afirma que la feina «No, no està ben pagada. A la nostra feina passa igual que amb l'artista però hi ha algunes diferències. La nostra feina no la podem quantificar, és vocacional, t'hi dediques molt més del compte, si tinguéssim una aproximació pragmàtica no ho faríem bé. En plan, “no, jo treballava fins aquest matí, ja no treballo més”... Al final sortiries perdent.»

«Ens paguen poc, i treballem en excés.» Com han comentat altres persones entrevistades, d'una banda hi ha la qüestió vocacional i l'herència de la confusió entre treball i afició que dificulta quantificar el treball pròpiament, i d'altra banda el fet que sempre és el comissari o l'artista l'últim responsable dels resultats i les conseqüències d'un projecte, és a dir, cada projecte és equivalent a una carta de presentació, si surt bé una suposada garantia per seguir treballant i tenir feina en un futur tant pròxim com llunyà. Ni l'artista ni el comissari es poden permetre fer malament les coses, encara que estigui mal pagat, perquè són l'únic que en sortiria perdent. La justificació d'un “mal projecte”, rarament s'explica per raons de finançament o de funcionament institucional, el judici sobre una exposició o una obra sempre recau en la feina del comissari i/o de l'artista.

Presentisme:

A la noció de “presentisme” que ha aparegut en altres entrevistades, hi afegeix el relat d'Armengol una dimensió en el sentit que els comissaris «No tenim un recurs de rendibilitat a llarg termini. Només és present». Ja que el comissari no té relació amb el mercat de l'art, perquè el seu treball no és comercialitzable ni mercantilitzable. Produïm capital simbòlic, capital cultural, tenim capital incorporat i institucionalitzat, però no el podem objectivitzar. «La diferència amb l'artista, és que no tenim una relació amb el mercat, ni la volem. Un artista al final arriba un moment que li pot revertir positivament: pot vendre la seva obra. Nosaltres no

tenim aquest recurs.» Independentment de treballar per a una galeria comercial o per a una institució pública o un espai *non-profit*. Això implica que cada treball i cada projecte “serveix” una sola vegada; tal com ho descriu Fernández Pan en la seva entrevista «¡Nosotros sacamos álbumes cada 3 semanas!». Només en les ocasions en que una exposició és itinerant, es pot rendibilitzar una part de la feina, però no tota, ja que l’adaptació a un nou context implica, per força, repensar una bona part del projecte. Aquests són els ritmes propis de la Indústria cultural neoliberal, que ens aboca a la producció de novetat i innovació constant, on tot es torna vell de seguida.

Relació amb les institucions:

«Entenc que nosaltres som perfils que proporcionem continguts i ells són estructures, tinc una postura discreta en aquest sentit, intento treballar el millor que puc i ja està. Potser és comodón, jo espero que em truquin». Descriu la relació amb les institucions com un servei de continguts que omple i fa funcionar unes estructures que preexisteixen. Una descripció que sembla coherent amb una situació-marc general a l’estat espanyol i també en el context barceloní, en el qual es van construir institucions culturals arreu del territori sense plantejar prèviament les necessitats, els continguts o la funció específica ni el model i la forma de gestió. En esclatar la crisi econòmica del 2008 molts d’aquests centres d’art van quedar com “institucions sense òrgans”. En conseqüència, la funció dels comissaris *freelance* seria la de dotar de contingut (exposicions, programes, artistes, obres, projectes...) a aquestes infraestructures (espais, edificis, centres, sigles...). En el cas d’Armengol explica que aquesta relació normalment s’esdevé en forma d’un encàrrec institucional específic, tan quan es tracta de projectes pròpiament comissarials com de gestió. Aquesta relació estructura-continguts dona forma a unes institucions que en alguns casos Armengol descriu com “estranyes”, i a una posició del comissari *freelance* no sempre comprensible des de fora.

En concret, en el cas de la relació amb La Capella³ explica que té «Una posició que sembla institució, però no ho és, i de vegades la gent no sap molt bé què estic fent allà, i això pot generar sospites. Intento fer el que faig sempre, que és recolzar un projecte. No és una posició sana. Però ara que l’Oriol [Gual] ja no hi és com a director [l’Oriol Gual es va jubilar a mitjans de 2020],

³ La Capella és un espai de l’Ajuntament de Barcelona, en el moment de l’entrevista amb el David Armengol, es defineix com: La Capella és l’espai que l’Institut de Cultura de Barcelona dedica a la creació emergent. Durant els darrers anys la seva activitat s’ha centrat en l’organització d’exposicions amb la finalitat d’apropar al públic les propostes més innovadores dels artistes de la ciutat. Barcelona Producció, que es va iniciar el 2006, ara és el projecte central de la programació de La Capella. L’objectiu que persegueix és potenciar la participació dels artistes i professionals del sector, seleccionats per un jurat independent a partir de convocatòries públiques. [Extret del web de La Capella: <https://lacapella.barcelona/ca/presentacio>]

genera algunes... especulacions. Però jo no tinc capacitat de prendre decisions, no és que no pugui, per sentit comú les prenc, però no estic avalat per la institució. Per tant quan se'm força a "ser institució", jo no la defenso, per tan sóc com un traïdor.

CA: Traïdor, traint la institució?

DA: Bueno, puc traïr a qui vulgui... Davant una crisi, si la institució està enfadada... em puc posicionar com a institució, o no. (...) sempre mantinc la meua ètica professional, que no representa la institució. Davant d'un conflicte podria posicionar-me com a institució, però sempre estic més fora, defensant els artistes. (...)

CA: Podria ser aquesta també la feina de la institució...?

DA: Sí, sí, és clar, totalment. Per a mi la institució està al servei dels artistes, perquè jo com a comissari també em considero al servei dels artistes.»

En l'equació relacional es situa com a comissari entre la institució i l'artista i s'expressa com si hagués de prendre part per un o per l'altra, i tingués dues opcions: traïr o defensar. L'accepció del "tenir cura" en la lectura que proposa Armengol, està més aviat dirigida a l'artista i centrada en seguir i acompanyar el treball d'aquest, més que no pas a la institució com proposen altres accepcions relatives a la curadoria enfocades al context institucional. Sembla que això es deriva, –si més no en el cas concret de la relació amb La Capella– d'una situació en la que la seva posició de *freelance* es desdibuixa quan "es veu forçat a ser institució", «He d'assumir una càrrega de presència institucional quan no la tinc», i per tant es produeix una ambigüitat en la lectura externa del seu rol que ha de corregir en la seva definició.

En els casos on conviuen rols més institucionals i més definits com són les persones que treballen en producció, coordinació o comunicació, amb rols més indefinits com els dels comissaris independents, el desdibuixament de la funció i la posició del comissari es fa especialment evident. Com és el cas que estem observant a la Capella, on excepte una figura de coordinació i comunicació la resta són *freelance* (producció, jurat, tutors...). Explica Armengol que és així des del moment en que La Capella va agafar autonomia respecte de la Virreina, que va ser el moment en que l'Oriol Gual va agafar les regnes del projecte, «la potència sempre han sigut els equips de jurat. (...) és veritat que és una estructura molt fràgil que se sustenta en elements externs i que dona una definició rara de la institució», una institució sense òrgans, sense cos, que viu de cossos externs, ho podríem definir com extitucions.

Les sospites a que es referia abans sobre la seva situació com a coordinador indicaven la percepció per part d'alguns que podia "semblar" que Armengol actuava com a director de la

Capella sense ser-ho. En el moment de l'entrevista comentava la possibilitat d'adquirir aquest rol més institucional i assumir la direcció de la institució «Això només podria passar si s'obris un concurs públic, i si jo decidís presentar-me, perquè en el fons en el fons, jo vull ser *freelance*.»

Sense destacar una diferència especial entre institucions públiques o privades, posa el focus en la part humana d'aquestes: «En essència sempre és treballar amb persones. Però els contextos són diferents. La institució és molt lenta. Per a mi les males experiències han sigut institucionals, no han sigut a la galeria i no han sigut a l'espai independent, on el capital humà és tant important que tot flueix. El repte més gran és la institució que és la que té més recursos i és la que ho fa pitjor.» Explica que el funcionament de la institució depèn en primer lloc de les persones que hi treballen i de la relació que estableixes amb aquestes persones. A banda, hi ha molts altres factors decisius com els recursos, la potència o la visibilitat, però el funcionament d'aquests dependrà en última instància de les persones que estiguin darrere. «Un exemple molt clar és perquè de vegades en una institució una factura triga molt o triga poc a pagar-se, depèn de la persona que s'hagi pres en serio que has de cobrar aquells diners.» La institució, diu, «té una relació molt abstracta amb els diners», i això desemboca en pràctiques que no sempre coincideixen amb les necessitats i els processos d'un projecte artístic (...) «és lenta perquè té molta burocràcia, i això, per la nostra manera de treballar on hi ha una investigació, un procés, que implica unes necessitats concretes molt de present, quan aquests diners arriben tard... emmm...» implica problemes i preocupacions com els que senyalava Cruz: que l'artista hagi d'avançar els diners de producció (en cas que els tinguís), problemes per arribar a fi de mes, etcètera.

Respecte als pressupostos que gestiona per projecte, especifica que no té accés a la informació del pressupost general, cosa que tampoc el preocupa, només al que pertoca pel seu projecte i ja li sembla bé que sigui així. Aquests oscil·len en termes molt amplis i parlant sempre del context local, entre uns 20.000-30.000€ per projecte, d'on surt tot, inclòs els honoraris per als artistes. «I normalment si em paguen 5.000€ per un projecte està bé, bueno, ojalà... vull dir que en aquest sentit, ara no vull reforçar que això està ben pagat». En definitiva depèn molt del tipus de projecte, si és un projecte puntual o un cicle més llarg, en aquest cas podria arribar a 15.000€, fins i tot quan es tracta d'un co-comissariat. Apunta que «També he fet projectes sense pressupost, com tots!» Quan es tracta de projectes internacionals és una altra cosa, com en el cas de Venècia, perquè els transports i desplaçaments, per exemple, encareixen molt. Però, en termes generals, sembla que els pressupostos acostumen a ser força ajustats.

Perspectiva de gènere:

Respecte a la discriminació per qüestions de gènere esmenta que tot i que « hi ha un predomini masculí» en el sector, no és la seva experiència particular. «Jo crec que aquí les estructures institucionals, o les estructures de poder han millorat, però continua persistint un problema; estadísticament ho veus, en els llocs de direcció, o en els càrrecs... crec que existeix una figura de poder que s'està perpetuant en excés i que no hauria de ser així.» Des de la seva perspectiva en el marc dels jurats i les comissions de selecció esmenta com de vegades s'ha trobat amb casos en els quals es fa un toc d'atenció sobre les valoracions que s'estan fent en el cas que hi hagi un desequilibri. Coincideix amb altres entrevistes amb la percepció que la situació del *freelance* és igualment precària per a homes i dones, conclou que des de la seva experiència com a comissari *freelance* i també com a pare «Jo no em sento afavorit, però la posició masculina potser continua afavorida.»

Legitimació, incertesa:

En quant a la forma de legitimació d'una trajectòria comenta que «Tenim la dificultat de no tenir estructura que ens sostingui, ens avalem sols. La part acadèmica compta, la part curricular compta, les relacions institucionals que hagin fet compten, tot compta per tenir una posició que sempre serà fràgil, perquè depèn del que vindrà en un futur pròxim.» Aquesta és la fragilitat de l'extitució, que se sustenta a sí mateixa i es refereix sobretot a la incertesa vers el que vindrà, pot ser que tinguis feina ara, però demà no. No és l'únic que, a pesar de tenir una trajectòria consolidada i avalada per una gran quantitat de projectes i de relacions amb moltes institucions, comenta aquesta inseguretat. «Al final la nostra condició és aquesta, i ho tinc assumit, i m'agrada dir-m'ho de tant en tant: és incerta, i insegura. No puc oferir massa a les dues filles que tindrè ara, que em sembla una bogeria.»

Perspectives:

En una mirada més general de les perspectives de futur sobre el context artístic per als comissaris independents la percepció coincideix amb altres persones entrevistades: «Fràgil... La situació d'algu d'evolució en la pràctica curatorial ho veig molt fràgil, perquè es difícil, i sobretot perquè –esperem que sigui circumstancial– però hi ha una crisi institucional molt forta.» Coincideix amb altres comentaris en relació al replegament de les institucions després de la crisi econòmica de 2008, parla de “institucions poc receptives” i argumenta que la majoria donen poca feina als comissaris i que la que donen és precària. «Podrien fer més». Relata una genealogia en la que no hi ha costum de fer encàrrecs a comissaris, «Venim d'un context molt

molt precari, on l'artista no cobrava perquè només se'l promocionava, i els comissaris no existien, aleshores ara costa destinar diners a això.»

Aquest replegament institucional ha afectat i afecta a la projecció de les trajectòries dels professionals d'aquí, ja que el context ha canviat d'ençà de la crisi en el sentit que, destaca Armengol, no ha de ser necessàriament negatiu, s'ha enfortit en certa manera allò local; i d'altra banda «les trajectòries ascendents cap a lo internacional veig que s'han limitat una mica més. Tot i que hi ha gent que ho fa i ho fa molt bé. Però són mèrits personals, no són mèrits estructurals.» Han desaparegut ajudes i estructures com les subvencions ministerials de projecció internacional com les d'Acció Cultural Espanya, AECID, que van poder gaudir fins la generació anterior a la seva. «crec que és molt important fer-ho [referint-se a sortir fora, treballar més enllà de l'àmbit local] No perquè et canviï la vida, sinó sobretot perquè tenim una feina que no ens podem quedar amb els radis d'acció d'on formem part, perquè s'esgotaran, i això és un problema a Barcelona.»

En el treball comissarial diu que «per defecte hi ha una vocació internacional», que l'ecosistema al qual pertanyem, en el nostre cas, el barceloní, està connectat de forma més o menys invisible amb una escena internacional. Més enllà d'una manera de fer local, hi ha una mirada i una projecció cap a una escena comissarial global.

1.2 Pilar Cruz

L'entrevista tingué lloc al setembre de 2021 a Barcelona.

Trajectòria:

La seva trajectòria es caracteritza per uns inicis convencionals en els termes que es descriu, per exemple, a *Breve Historia del comisariado* amb casos de comissaris pioners com Lucy Lippard, Cladders o Szeemann, i que consten d'un primer període d'aprenentatge del funcionament del museu i el context cultural, i després el comissari o bé guanya posicions dins de la mateixa institució o bé desenvolupa d'alguna altra manera treball pel seu compte.

Cruz va començar estudiant la carrera Història de l'Art a la Universitat de Saragossa, la seva ciutat natal, arrel d'un Erasmus a Porto (Portugal) va tenir l'ocasió de fer durant un any pràctiques al Museu Serralves en el període en que Vicent Todolí n'era el director. Va empalmar

aquest període amb una feina per la que es va quedar a Porto treballant durant un any més en al Departament d'Exposicions i Arquitectura durant la capitalitat cultural de la ciutat. Recalca com aquestes van ser experiències d'aprenentatge. Després, va haver d'acabar els estudis universitaris i va venir a Barcelona on va cursar el Programa d'Estudis que ofería el MACBA abans que aquest es conformés en el que després va ser el PEI⁴. Va cursar també el Màster en Estudis Avançats d'Història de l'Art a la UB, enfocant-se en la línia d'investigació on va desenvolupar la tesina de màster. En tota aquesta etapa el comissariat no apareix com un àmbit específic d'estudis, tampoc no ha cursat una formació específica en comissariat. Explica que els màsters que existeixen a nivell internacional no eren al seu abast –per qüestions econòmiques i logístiques, i tot i que l'atreien no es va plantejar realment de fer-ne cap. Coincideix amb altres relats en situar l'aprenentatge i la formació basats en la pràctica i l'experiència, visitar moltes exposicions, conèixer artistes, teixir la xarxa de relacions... i així va ser com ben aviat va tenir clar que era al que es volia dedicar.

«Creo que a parte de lo relacional, hay también una parte de aprendizaje de lo que es el “oficio”, con muchas comillas, a base de observar a los otros trabajar, y eso... la mayor parte de las comisarias que conozco (vamos a hablar en femenino inclusivo), no se han formado en comisariado a nivel académico». Tampoc situa un referent clar a seguir, una figura o un exemple, sinó que es refereix més àmpliament i de manera més propera a un conjunt de persones amb qui s'acompanyen «sí mucha gente de mi alrededor y mucha gente con la que yo crecí haciendo comisariado. Gente muy cercana. (...) con la gente que hacía cosas al mismo tiempo que yo, y conversar, una Amanda Cuesta, una Mery Cuesta, Francesc Ruiz (no desde el ámbito del comisariado), David Armengol que creo que empezamos casi a la vez, Martí Manen que igual llevaba un poquito más. De hecho, toda la gente que tenemos esta edad ahora, y alguno más que igual ahora ya no hace cosas.»

Quan explica els seus inicis fa broma dient que va començar “per dalt de tot”, ja que mentre era becària al Serralves va treballar com a assistent de Dan Graham o de Richard Serra, i que a banda d'aprendre moltíssim, després diu que mai més ha estat en projectes amb tanta envergadura com l'etapa del Serralves, o quan va treballar a Porto durant la capitalitat cultural.

⁴ PEI, el Programa Independent d'Estudis que ofería el Museu d'Art Contemporani de Barcelona es va configurar com a tal aglutinant una sèrie de Seminaries que s'oferien ja anteriorment, i conformant un programa tipus màster, «lo llevaban Manuel Asensi y Xavier Antich». Recentment, amb els esdeveniments que ha patit el museu arrel dels acomiadaments de Tanya Barson i Pablo Martínez, i la conseqüent renúncia d'algunes de les professores del PEI, aquest ha quedat aplaçat sine die en la seva 8^a edició: <https://elpais.com/espana/catalunya/2021-08-10/los-estudiantes-del-master-del-macba-denuncian-el-abandono-del-museo.html>
Web del programa: <https://www.macba.cat/es/programa-estudios-independientes>

Va venir a Barcelona per començar un col·lectiu, el col·lectiu La Pinta que van muntar inicialment amb Mabel Perpiñá, tot i que hi va participar més persones. La funció inicial del col·lectiu era poder proposar projectes i així aconseguir feines, per exemple van fer la segona edició del festival OffLoop i també altres projectes de vídeo art. Una època que descriu com dura en el sentit que calia buscar-se la vida com fos, «a partir de ahí empezamos la travesía en del desierto, de empezar a abrirnos camino por un sector que tampoco estaba muy bien a nivel económico de oportunidades en el comisariado etcétera». Explica que «Entonces no había tanto esta conciencia de que todo trabajo tiene que estar remunerado, los cachés de aquel entonces... muy mejorables. Pasé unos años muy precarios, con currillos...». Compaginava el treball del col·lectiu amb feines i amb els estudis, explica que aquest model de vida, acompanyat de la immersió en el teixit cultural de Barcelona, era factible perquè no tenia una altra responsabilitat (família etc.) En l'etapa professional sempre ha compaginat la seva labor comissarial amb feines "alimentícies" de tota mena, des de cambrera a regidora d'esdeveniments al MACBA... «Lo que pasa es que era bastante precario también porque era como autónoma, trabajaba pocos días a la semana... había meses que gastaba más de autónomos que lo que te ingresaban, pero al final me permitió ir pagando autónomos e ir haciendo...»

Valora molt positivament el treball en col·lectiu, que després ha seguit fent però d'una forma més autogestionada, i després de la Pinta més centrat en projectes específics com el cas de Liminal GR (amb l'antropòleg Marc Roig i la col·laboració de l'Antic teatre, mentre van tenir subvenció de la Generalitat), o Ediciones Degénero (amb Fito Conesa).

Convocatòries i altres estratègies:

En un moment donat explica que va necessitar afirmar-se com a veu individual. Aleshores el 2008 es va presentar a la convocatòria de Can Felipa i la va guanyar, aquest va ser el seu primer projecte personal que va presentar l'any següent. Valora molt positivament l'oportunitat que una convocatòria com aquesta li van donar, tant a ella com a moltes altres persones quan han començat un recorregut curatorial en aquesta o d'altres convocatòries similars. «cuando alguien está empezando en el comisariado, yo lo que les digo es "convocatoria, convocatoria... todo, haz todo lo que puedas, porque alguna saldrá", y ahí es cuando empiezas a construir tu discurso, tu trabajo.»

Els anys següents va fer un projecte en el marc de *Interseccions* de l'Ajuntament Terrassa, de retruc d'un projecte que no va entrar a la convocatòria de comissariat, però que la Susana Medina, que era la persona que portava Arts Visuals en aquell moment, la va convidar a fer en

un altre marc. Valora molt positivament perfils institucionals com els de la Susana Medina, perquè generen oportunitats de treball més enllà de la rigidesa de les convocatòries, que tenen flexibilitat i sensibilitat, i que entenen la feina del comissari i ofereixen un acompanyament als projectes molt proper.

Ha desenvolupat pocs projectes sorgits de convocatòries i ho explica en dos sentits: d'una banda, perquè quan va començar eren escasses i no n'hi havia tantes com ara, i d'altra banda, pel que considera un cert retard en la seva entrada a la professió que se suma al factor de l'“edadisme”, la discriminació per qüestió d'edat, generalment edat més avançada, que ha fet que per qüestió del límit d'edat que es marca en la majoria de convocatòries no s'hi pogués presentar. Des del principi del seu relat és molt crítica amb dos factors molt punyents en el sector: el presentisme i l'exclusió per edat, dos factors que estan interrelacionats. En el cas de les convocatòries, el fet que la majoria estiguin adreçades al sector del comissariat exclusivament “emergent” i que sovint imposin un límit d'edat, associant l'inici d'una trajectòria professional amb un sector demogràfic determinat, exclou altres tipus de trajectòries tan personals com professionals, que podrien tenir més dificultats en la conciliació entre allò laboral i personal pel fet, per exemple, de la maternitat. Aquesta anàlisi de l'estructuració dels recursos públics en el sector de les arts visuals, que és desigual per a diferents segments de població i que privilegia una suposada “emergència” en detriment d'altres etapes o altres recorreguts, es contradiu amb les anàlisis de Bourdieu que es comenten al capítol 1 del MC, i força una estructuració determinant de les trajectòries que premia la joventut i l'exclusivitat en la dedicació, i que a més a més precaritzava el sector. Altres persones entrevistades han senyalat anàlisis semblants i n'han recalcat la falta d'estructures que acompanyin les trajectòries professionals en la seva consolidació, tant per a comissaris com per a artistes.

Pel que fa a altres tipus de convocatòries, més recentment s'ha presentat a alguna convocatòria de direcció, com per exemple la de la fàbrica de creació de l'Escocesa, però aclareix que no està interessada en aquest tipus de feines en qualsevol tipus de centre, sinó tan sols si tenen un determinat tipus de perfil i de magnitud. Mentrestant treballa en col·laboració amb diferents institucions de Barcelona com La Capella, o com havia fet anteriorment amb Sant Andreu.

Gestió crítica creativa:

«Creo que hay ciertas cosas que atraviesan todas esas prácticas que yo hago como comisaria pero que en un momento dado no son comisariado, que adquieren otro formato.» Explica que el treball de comissària implica gran diversitat de feines diferents, com escriptura, docència,

coordinació, gestió... Remarca especialment la relació entre la feina de comissariat, la de gestió i la mediació, que vol definir de manera diferenciada però que a la vegada estan totalment interconnectades i per tan han de ser conseqüents entre elles. «No puede ser que con tu gestión estés contradiciendo el lugar desde el que estás intentando pronunciarte como comisaria (...) Si tu trabajo es un comisariado que se inscribe en un ámbito crítico, tu gestión no puede ser menos.»

El volum de feina de gestió per una comissària com ella és enorme; especula que segurament només en casos de comissaris “d’èxit” aquests es poden permetre fer només tasques de selecció d’artistes i escriure el text de sala. Per això parla d’una “gestió creativa” per reivindicar que en la majoria dels casos la gestió és una part intrínseca de la feina de comissariat, i que cal tenir-la en compte de la mateixa manera que la resta de processos, i regir-se pels mateixos principis pels quals es regeix també el treball més pròpiament comissarial. És a dir, des de la seva proposta d’una gestió creativa no és possible parlar de feminismes en un determinat projecte i no practicar-los amb les persones amb qui es treballa. A tall d’anècdota, durant la conversa amb Pilar Cruz vaig tenir un lapsus i enlloc de “gestió creativa” vaig apuntar al meu quadern “gestió crítica”, li vaig comentar i ens va semblar que el terme “gestió crítica creativa” era encertat per al que volia explicar.

Per mediació es refereix al treball de mediació entre la institució, el projecte i l’artista. El més important d’aquesta mediació, segons la seva experiència, és en relació a les diferents temporalitats. En concret, en base a la seva experiència durant el cicle d’exposicions de l’Espai 13 de la Fundació Miró, rescata la frase que li va dir una de les artistes amb qui va treballar: “Los tiempos del arte no son los tiempos de la institución”. Davant aquesta impossibilitat, la feina de la comissària és conjugar les necessitats i els interessos de cadascun dels implicats en aquesta relació, ja que aquests no coincideixen. Per exemple pot passar que la institució necessiti el text de sala i el títol d’una exposició que ha de tenir lloc nou mesos més endavant, i per al qual l’artista encara no ha pogut concretar suficients detalls. Aleshores la comissària ha de poder fer una prospecció suficient com per resoldre un text que expliqui sense posar en risc la pertinència del treball de l’artista i els canvis que es puguin esdevenir i sense limitar-ne en excés el desenvolupament. Explica com també es va trobar amb negociacions molt complexes en termes de seguretat a les sales, en les quals amb moltes dificultat, cadascuna de les parts va anar cedint i proposant fins trobar la forma possible.

Comissari independent:

Fa servir l'etiqueta del comissari independent «perquè no n'hi ha d'altra». Explica que principalment serveix per diferenciar un comissari que treballa en plantilla per a un sol centre, d'un «no perteneciente a plantilla y que se tiene que buscar la vida cada seis meses». Això voldria dir diferenciar entre comissari independent i comissari institucional, però puntualitza que no és realment així ja que hi ha tantes maneres de comissariar com comissàries.

Per comprendre el seu posicionament en relació al comissariat destaca com va ser especialment important l'experiència de Komissario Berriak (2016) (on va coincidir amb la Sonia Fernández Pan), un espai de formació per a comissaris que inclou la pràctica col·lectiva, organitzat des de Tabakalera en col·laboració amb altres museus i institucions del País Basc. Un projecte de tipus experimental en la línia del que descriuen altres entrevistades (p.e Curator Lab a Estocolm), on aquell any van treballar en col·laboració «fue muy importante porque consistió en una reflexión absoluta sobre absolutamente todo lo que haces como profesional, como comisaria, te replanteas, te piensas, piensas en el trabajo colectivo, en el trabajo individual, piensas porqué (...) me hizo entender que no tenía que esperar que nadie me dijera que yo era comisaria para serlo, y que hay tantas maneras de ser comisario y de existir como tal y de realizar tu trabajo, como comisarias hay. Con lo cual tú te puedes autodefinir.»

Explica que els anomenats “comissaris independents” no són independents en absolut, i que quan treballa en una institució en certa manera “és institució”. Ho és en el sentit que forma part de la seva estructura, com un treballador més, i que cal treballar amb les lògiques d'aquesta: «ser institución para mi tiene que ver con aportar tu trabajo y tu tiempo a un proyecto institucional. (...) lo de independiente porque eres *freelance*... bueno, puedes llamarlo *freelance* precario, pero independiente no tiene razón de ser.» En definitiva, «al final el comisario no es una figura independiente de la institución, porque depende de la institución para realizar proyectos. Da igual que sea una galería privada, el MACBA o un museo de... Helsinki. Es una institución o funciona como una institución. Con sus flexibilidades, sus presupuestos, sus maneras de hacer. Pero es institución. Con lo cual no terminas de ser nunca independiente. Durante un tiempo tu eres institución, el tiempo que dura ese proyecto tu eres institución.”

Aquesta descripció del comissari “independent” com una institució temporal segueix les lògiques ex-titucionals que hem proposat al capítol sobre l'anàlisi institucional: requereix flexibilitat i desplega una situació paradoxal d'estar ni dins ni fora sinó les dues coses a la vegada, perquè el tipus de relació no contractual deixa al *freelance* sempre fora i sense els drets del

treballador contractat, però –tal com ho expressa Cruz– aquest ha de respondre a les lògiques de funcionament de la institució de la mateixa manera que tot altre treballador.

La relació amb la institució:

Per a Cruz, el més important en la relació amb una institució és la transparència i la claredat en el traspàs de la informació, segons ella és essencial, des de l'inici d'un projecte: «saber con qué cuentas: equipo, plazos de pago, presupuesto, quién hace qué, honorarios, i no que de repente te digan “ah es que esto también lo tienes que hacer tu”». És imprescindible tenir tota la informació d'entrada per a que no hi hagi sorpreses, amb la feina ja començada, que es puguin convertir en modificacions importants de les responsabilitats adquirides i del volum de feina, i sobretot de les possibilitats de producció. Una de les coses que és més lamentable, és «que ens prenguin o ens tractin com si fóssim una empresa», ho comenta a l'entrevista, també ho podem trobar recollit en un article anterior en premsa (Palau, 2016). Aquesta aparent confusió fa pressuposar que artistes o comissàries compten amb un romanent de diners que es pot avançar en concepte d'honoraris, per pagar l'IVA, o per a la producció d'una peça. Insisteix en aquesta problemàtica que encavalca amb la lògica de l'emprenedoria que triomfa en el sector de les indústries creatives. Aquesta és una manera de funcionar que efectivament converteix els individus en petites factories, tal i com analitza Hito Steyerl que succeix en el sector de les arts visuals.

En aquest sentit, senyala una lleu diferència entre institució pública i privada, a la privada hi ha una mica més de flexibilitat, en canvi a la pública els processos estan burocratitzats fins a nivells exagerats –per exemple, pot passar que una entitat pública demani un document de “demanda de pressupost” al proveïdor, el comissari en aquest cas, per a un projecte que ha encarregat la pròpia institució–.

En el marc d'aquestes suposades o mínimes “flexibilitats” que existeixen en l'estructura de les institucions, parla del que es pot i del que no es pot fer en una institució. Del que és possible articular, empènyer i aconseguir que no estava previst. És a dir de les formes de transformar o de fer pedagogia “cap a dins”. Diferència entre projectes de gran envergadura i visibilitat que despleguen discurs com *La bèstia i el sobirà* (MACBA 2015) i activitats que tot i passar més aviat desapercebudes –al menys en l'aspecte de visibilitat pública–, tenen la capacitat de tensionar la institució d'una manera més fonamental, com pot ser –de nou referint-se al MACBA– el cas de propostes que han sorgit des del Programa d'Estudis del museu. Valora especialment «Todo eso que no se ha podido hacer, a nivel de “romper de manera crítica” las formas de trabajar de las

propias instituciones. Esas cosas que no han podido pasar señalan los límites de la institución: desde temas de ordenanzas a temas de convivencia y de vivir juntos.»

L'escena:

La seva descripció de l'escena barcelonina destaca l'experiència d'un context que és molt "presentista", el que significa que si no estàs present "a tot arreu" i el teu nom no apareix aquí i allà constantment, t'obliden ràpidament... i en conseqüència tens menys oportunitats de treball. Aquesta anàlisi es relaciona amb els efectes del neoliberalisme i el consum capitalista, on tot ha de ser ràpid, nou i original, i on hi ha poc lloc per a la memòria i la reflexió. Enllaça amb la reflexió que feia Laudo sobre la poca memòria i el relleu generacional.

Cruz va arribar a Barcelona a principis dels 2000 i la seva manera de començar en l'àmbit va ser a base "d'anar a tot", "veure-ho tot", exposicions, festivals, performances... I així va anar teixint la xarxa de relacions amb persones del sector, participant en aquestes activitats i en l'ambient de la ciutat. Parla de com va ser d'important per a ella participar en les diferents facetes d'aquesta escena, la vessant més professional, però també el que hi ha "al darrera": les canyes, sopars, les festes etcètera. Així pren sentit la idea d'una "escena", un àmbit artístic que es representa en la posada en escena d'exposicions i activitats diverses, en el reconeixement d'uns noms, d'un conjunt d'actors; i que com tota escena es complementa amb un "trascenio", aquella part oculta, o menys visible, que forma part de la possibilitat que tingui lloc la representació. En aquest *backstage* hi ha els bars, les amistats, les reunions informals, però també en certa mesura els espais de producció i els tallers que normalment no tenen una funció visible però impliquen altres vies d'accés que són essencials per al funcionament de tot el conjunt.

Per posar en relleu el pes que té aquest "presentisme" en l'escena barcelonina parla de la seva experiència en relació a la maternitat. Explica que els darrers set anys, des de que es va quedar embarassada de la seva primera filla, sent que "ha desaparegut" de l'escena i s'han ressentit algunes dinàmiques de treball «Yo solo sé que desde que soy madre he desaparecido mucho.» «Te llaman menos, de alguna manera tú te tienes que movilizar más. Por desgracia la gente que levanta el teléfono para llamar a las comisarias tira mucho de lo que está pasando, que me parece "normal", no sé si me parece bien, pero es lo que sucede. Si no te prodigas, acaban por no llamarte. Yo a las 20h tengo que estar en casa dando cenas y claro, es la hora a la que pasan las cosas.» Senyala aquesta doble vessant dins i fora, ja que el format habitual d'activitats públiques (inauguracions, conferències, esdeveniments...) no és apte per a mares, famílies ni nens, ja que els horaris són incompatibles amb els horaris infantils i en general els espais són

hostils per als infants. Cita un breu article d'Elena Fraj titulat *Madres Viejas* publicat a la revista *online* Nativa, amb el que s'identifica "A través de este fenómeno que es la crianza tardía te conviertes en madre y vieja al mismo tiempo, dos valores *top*" (Fraj, 2019, s/p), on relata la impossibilitat per a les "mares velles" d'anar a la xerrada del CCCB de l'autora de moda, ni llegir tots els llibres que toca, remata Fraj "De hecho, de las escasísimas veces que he llegado a ir unas jornadas me echaron porque el niño molestaba" (Fraj, 2019, s/p).

En aquest sentit senyala com va ser d'important per a ella trobar altres mares que van ser referent i que exemplificaven la possibilitat de ser mare i comissària, fent imaginable la compatibilitat. Aclareix que «Hace diez años no había comisarias madres, alguna quizás, pero con hijos mayores. Y sí que he notado en los últimos diez años que hemos empezado algunas a ser madres y a seguir ejerciendo, o por lo menos no desconectar del todo de este mundo.» El que porta a pensar que deu anys enrere o més hi havia per força moltes menys dones treballant al sector. Aquest canvi s'explica perquè «seguramente hay más opciones, hay más trabajo, más convocatorias, más proyectos, y más sensibilidad. Y seguramente estamos ocupando más espacios de poder.» Però no dubta a afirmar que sobretot perquè «ens hem donat el permís a nosaltres mateixes de fer-ho.»

Un exemple positiu de la seva pròpia experiència de com conciliar maternitat i treball és el tracte que va rebre a la Fundació Miró per part de la Martina Millà (cap d'exposicions de la fundació) i de tot l'equip quan es va quedar embarassada durant el procés de preparació del cicle de l'Espai 13. «"Estoy embarazada", "no te preocupes". Incluso iba a reuniones con el bebé.» El seu fill va néixer pocs dies abans de la inauguració del cicle.

Reflexiona que el petit canvi que ha anat percebent en aquesta situació es deu a que s'ha produït un "gir afectiu" que ha canviat les actituds i les relacions entre professionals del sector. Explica que «la época de los 2000 para mí fue muy dura porque estaba muy masculinizado todo... se llevaba mucho el ser más macho, más borde que nadie, el ser un figuro, el llegar y poner los pies sobre la mesa. Yo lo he visto mucho, con muchas figuras, de que ser chungo te da aires de guay: una actitud chulesca, machirula, acaparadora, arrolladora... y creo que ha habido una especie de giro afectivo, antes de la pandemia, no sé muy bien cuando, pero sí que hemos ganado en este sentido. Entender que las relaciones no tienen que pasar por la chulería, del yo soy más guay que nadie. Seguramente tiene que ver con todas las movidas del #metoo etcétera. No es que el #meetoo sea la causa de, sino, a la inversa, estas cosas vienen de un *zeitgeist* que lo ha permitido.»

Aquest gir ha generat més canvis, per exemple en les dinàmiques de les convocatòries en les quals com a jurat observa que actualment sempre es té en compte una mirada de gènere, i que no hi ha cap procés de selecció en el que hagi participat on això no es posi sobre la taula. Segons Cruz avui en dia ja ningú s'atreveria a qüestionar-ho, a diferència d'anys enrere. El que fa pensar que les convocatòries, sovint enteses com una eina democràtica, no deixen d'estar subjectes a les tendències de cada moment i a les actituds predominants, que incorporades i performades en les persones que configuren el jurat, es traslladen al resultat de la selecció final guanyadora.

D'altra banda explica que en termes generals els homes han començat a "ser pares", és a dir, a assumir una part de la criança que abans no assumien. Explica que «El problema es que esto no es obvio, pero sí que hay una ingeniería muy compleja que nos toca ir destapando y desmontando para que deje de funcionar». Ha estat útil que en els darrers anys els esforços per posar els números sobre la taula a base d'estudis sobre la situació de les dones en el món de l'art –i poc a poc d'altres col·lectius invisibilitats per qüestió de gènere, raça, orientació sexual etc– han evidenciat la situació amb unes xifres "fastigoses" i en conseqüència, han permès contrarestar la situació amb mesures, actituds i contrapropostes. «Con el espacio que han ido ganando los feminismos todo esto ha ido cambiando.»

Precarietat:

Davant de la pregunta de si la seva feina està ben pagada o no, respon rotunda que no. Que fent números es pot comptabilitzar uns 2€ l'hora de mitjana, i que la major part de la feina que fa (que fan els comissaris) de fet, no es comptabilitza. La precarietat travessa tot el sector, tant les comissàries com les artistes. I les males pràctiques abunden, com per exemple el fet que les institucions et paguin a 90 dies o que els artistes hagin d'avançar diners de producció.

En el seu cas es va començar a donar d'alta d'autònoms l'any 2006 i des d'aleshores quasi sempre ha pagat autònoms. Actualment no és autònoma perquè té un contracte en una feina que qualifica com "alimentícia" que li permet una estabilitat econòmica, però que li treu molt temps i que té intenció de deixar quan li sigui possible. Denuncia la situació dels autònoms a Espanya perquè és molt dura per als treballadors, explica com a la majoria de les institucions s'abusa d'aquesta situació que els precaritzava, com és el cas de la seva experiència laboral al MACBA on va treballar de regidora d'esdeveniments durant 8 anys. «En MACBA fui falsa

autónoma los 8 años. Que ahora se está criticando mucho lo que han hecho, pero estas malas prácticas están desde siempre.»⁵

Conclou sobre aquest tema que «Hay dos clases sociales: los trabajadores con contrato y los que no tenemos contrato.» De la seva pròpia experiència ha après que com a autònoma és molt més difícil sinó quasi impossible assolir alguns drets laborals com per exemple una baixa o permís per maternitat abans del part, de manera que es va trobar treballant fins a l'últim moment de l'embaràs.

Explica que en el present, tot i que la feina de comissari *freelance* li agrada molt, «necesito a nivel vital y económico una cierta estabilidad, me duele más la precarización y ya no puedo trabajar como trabajaba a los 30, y des de que he tenido descendencia aún me molesta más la precarización, porque una cosa es que no llegues a fin de mes cuando nadie depende de ti o cuando eres más joven, y otra que no puedas pagar el comedor del colegio.»

La seva perspectiva és deixar la feina alimentícia que té ara (contracte indefinit a jornada completa) i “tirar-se a la piscina”, perquè vol intentar treballar del que li agrada «Hay una parte que no quiero dejar que es eso de “concebir situaciones en las que pasen cosas”, llámalo comisariado o llámalo como quieras. (...) La parte de gestión me interesa y el poder desarrollar cosas en una línea de tiempo más amplia y el poder trabajar en esta “gestión crítica creativa”». Es proposa trobar possibilitats de treballar de *freelance*, però també amb temporalitats una mica més sostenibles, com són per exemple les col·laboracions més a llarg termini amb institucions com les que té amb La Capella actualment, en tant que tutora: «son importantes los ciclos, porque te permiten trabajar a más largo plazo. Un ciclo de varias exposiciones te permite hacer otros trabajos.»

Planteja que «una posible solución no sería que hubiera más puestos de trabajo dentro del mundo cultura, que también, pero que tuviéramos mejores condiciones las personas que somos y queremos ser realmente *freelance* autónomos. Es decir, gente que realmente quiere hacer proyectos de forma independiente sin estar permanentemente atado a una institución única.

⁵ Es refereix als esdeveniments d'acomiadaments que hi ha hagut durant l'estiu 2021 al museu, seguit de la sortida de Ferran Barenblit com a director i en l'*impasse* a l'entrada de la nova directora elegida per concurs públic, Elvira Dyangani. En el breu període de temps entre un i altre directors, la junta de la fundació va acomiadar de forma immediata a Tanya Barson i Pablo Martínez, comissària en cap i cap de programes del museu. Arrel d'aquests esdeveniments van començar a sortir a les xarxes a banda dels missatges de suport a les dues persones acomiadades, altres casos de denúncia d'explotació laboral al museu sota la direcció d'alguna d'aquestes persones.

Que te puedas coger una baja por maternidad con todas las condiciones, igual que una trabajadora en plantilla.»

1.3 Sonia Fernández Pan

L'entrevista va tenir lloc al setembre de 2021 a Barcelona.

El relat de la Sonia Fernández Pan es caracteritza per dues coses: la consciència sobre la pròpia construcció del relat, i un teixit molt dens de cites i mencions a altres persones; quasi tot allò que diu, diu que algú abans ho ha dit, ho ha sentit, llegit o après. Aquest teixir d'aprenentatges, des dels seus pares, fins a les institucions, passant, és clar, per les artistes amb qui treballa i les amigues, és el que l'ha dut a ser el que és ara. «Como me decía una amiga: que estaba aprendiendo a estar en el presente. Estás aquí y no sabes dónde vas a estar mañana. Ser comisaria independiente es una forma de estar, de ser.» Aquest posicionament defineix un altre element essencial del relat que és aquesta visió holística.

En aquest document no s'han mantingut totes les referències a altres persones, que en pro de facilitar la lectura s'han reduït considerablement.

Trajectòria:

Comença el relat citant a la Irina Mutt, que és amiga i que, a la vegada, diu, cita a Chris Kraus que és una autora que admira i diu que diu «que todo siempre es un proceso de auto-edición, tú eliges como te cuentas las cosas, aquí es todo ficción, ahora me estoy auto-editando, y el sentido depende de lo que me acuerde». Les de Fernández Pan són dues decisions importants que defineixen el seu posicionament d'entrada: començar citant a una amiga que cita a una autora feminista; i començar evidenciant que el relat personal no deixa de ser una ficció, en un altre moment podria ser un altre. Aquests dos punts evidencien que en la forma d'entendre del comissariat –com un treball relacional– no es pot separar la vida del treball «Las tripas, la intuición te llevan a trabajar con unas personas u otras.» Descriu la seva trajectòria a partir d'una visió holística, d'un recorregut que és tan vital com professional, en el que manté una mena de permanentment coherència quasi estètica podríem dir, en les decisions que va prenent. Per exemple, explica que va decidir els estudis universitaris en funció de l'arquitectura i l'aparença del campus i de l'edifici de la facultat; igualment la ciutat on viure, en funció de l'atmosfera dels seus carrers i de l'ambient que s'hi respira. En aquest sentit argumenta que va estudiar Història

de l'Art perquè la facultat era en un edifici antic al centre d'una ciutat que no era on vivien els seus pares, que va descartar Filosofia per ser a la ciutat on vivia amb els pares, i Humanitats per ser un campus nou i apartat; actualment viu a Berlín perquè en l'aparent deixadesa dels carrers és on troba la vida que vol viure. «La vida es más importante» resumeix.

També explica que es va pelar de fred estudiant Història de l'Art a Santiago de Compostela. Una ciutat que de seguida li va quedar petita, aleshores va marxar a fer un Erasmus a Roma, a la Sapienza, un edifici feixista, aclareix. Amb la llicenciatura acabada va venir a Barcelona per fer un Doctorat, que més endavant explica que no va acabar. Aquí va cursar el Programa d'Estudis del MACBA, abans de que fos l'actual PEI (Programa d'Estudis Independents). «El PEI no estaba pensado para que fueras comisario, mi grupo “peiero” que era como nos llamábamos, no teníamos proyecto final, el PEI simplemente aglutinaba una serie de workshops anteriores».

Arrel del PEI li va sortir l'oportunitat de treballar al MACBA fent les entrevistes per als podcasts de Radio Web MACBA, on va tenir l'oportunitat d'entrevistar a personatges com Seth Siegelau⁶, abans de saber “qui era” —un comissari de referència. El que posa de manifest, i que corrobora, que durant aquesta primera etapa de formació la idea del comissariat no era present.

En part inspirada per la feina al MACBA, en part seguint la recomanació d'un col·lega artista, va engegar Esnorquel, un projecte de crítica d'art on feia entrevistes a artistes de l'escena i publicava textos sobre exposicions⁷. «La idea de empezar Esnorquel fue a raíz de que Nicolás me dijo que no había mucha crítica de arte en el contexto, que había un nicho ahí, y a mí que me gustaba escribir, lo empecé con la idea de hacer un proceso muy diferente al de la tesi [aleshores havia començat una tesi doctoral que després va abandonar], en vez de desde la lejanía investigar, era, pensaba, pertenecer a un momento, acompañar al momento».

«Cuando empecé Esnorquel, como la subjetividad del MACBA estaba dentro de mí, hacía los podcasts igual, de 12 minutos, aunque hubiese grabado una hora. Hasta que en un momento dado pensé, que sea la conversación la que diga cuanto merece la pena (...) Es feo la idea de “limpiar la voz” y con los años me he dado cuenta de que equivocarse es parte de tu sistema de pensamiento, entonces lo dejo mucho más orgánico. Al principio era esa máquina discursiva... ¿pero por qué los estoy haciendo como se hacen los del MACBA? Luego el MACBA también cambió, cuando cambió de equipo, y ahora también los hacen más largos».

⁶ <https://rwm.macba.cat/es/sonia/sonia-117-seth-siegelau>

⁷ <http://esnorquel.es/>

Esnorquel actualment està en *stand by*, en el sentit que no s'actualitza, però la web segueix activa. És un projecte que ha funcionat sempre sense diners, mai ha demanat cap subvenció, ni hi ha invertit diners, pensant que si ho feia podria afectar negativament el projecte i els seus ritmes i dinàmiques propis. Es tracta més aviat d'una economia relacional on l'estratègia és afectiva, convidar a la persona a casa, a cafè, a esmorzar, a conversar. Estirar el fil dels vincles que teixeixen l'escena, per així participar d'ella. Fer de la participació en aquesta escena una eina per al reconeixement. Però no només això, sinó que el projecte ha evolucionat paral·lelament amb el seu propi aprenentatge, és un posicionament i una oportunitat per començar a fer sense esperar que algú et convidi, sinó que convida ella.

La decisió de que el projecte es basi en una economia relacional i dels afectes és sobretot per evitar imposar els ritmes als que la inversió d'un capital que porta incorporat uns terminis obliga. Explica que de vegades pot passar més d'un any entre la proposta d'una entrevista i que aquesta es realitzi perquè les temporalitats amb les que opera són les de les relacions amb les persones, cal trobar el moment i dedicar-hi un temps. «Esnorquel era como muy mío –aunque queda mal que diga esto–, pero como que sentía mucha responsabilidad porque es la generosidad de la gente, del tiempo, yo ahora cobro por lo que hacía en Esnorquel». En certa mesura la forma en com explica aquesta decisió té a veure amb la porció de vocació que alguns descriuen implícita en el treball comissarial o en l'àmbit artístic, i com aquest ingredient vocacional i de l'entusiasme repercuteix en la percepció de la feina feta: «Creo que tengo una erótica hacia lo que hago. Si hacemos un proyecto juntas, es que nos lo pasamos bien tú y yo, y si lo pasamos bien tú y yo, eso se nota fuera. Yo no puedo estar pensando lo que ha hecho la gente de este tema, todo es una gran conversación, el final no existe.»

L'estratègia de Esnorquel ha invertit actualment la seva lògica, per exemple la comissària Chus Martínez li va demanar fer un podcast per a la seva institució. Això posa en evidència la importància del projecte en la trajectòria de Fernández Pan que actualment treballa fent entrevistes en format podcast per a l'Institute der Kunst de Suïssa.

En quant a la descripció de la trajectòria professional, podem dir que s'inicia intuïtivament i amb un èmfasi especial en la crítica d'art i l'escriptura, així com amb un interès específic per posar-se en relació amb els artistes i altres agents del context immediat. També des d'un projecte de tipus autogestionat i sense ànim de lucre, en una estratègia que consisteix a fer-se un lloc tot creant el seu propi espai, en aquest cas en una plataforma web de crítica i pensament. Això li permet mostrar que es forma part del context, que es fa bé la feina, que agrada, i que es té

coneixement del camp en el qual es treballa. Que projectes que no mouen diners, poden moure altres coses, en aquest cas capitalitzar el treball en forma de capital relacional i cultural.

Senyala com a espai d'aprenentatge important l'oportunitat que va tenir de participar en el programa Komisario Berriak, 2016 (on va coincidir amb Pilar Cruz) un programa de "becas para desarrollar la práctica del comisariado e impulsar la generación y consolidación de nuevos profesionales".⁸ «Fue un proceso maravilloso, porque no *randomly* había una estructura de mujeres y de cuidados súper fuerte, y estaba todo súper bien organizado, y eso permitió que nosotras pudiésemos trabajar. Había una estructura, un andamio-esponja, en el que caminábamos súper cómodas.» Un format similar al que comenten altres entrevistades, d'espais d'aprenentatge informal i basat en l'intercanvi.

«Yo estaba muy perdida, aprendiendo catalán, mis padres ayudándome, trabajaba en una tienda de ropa, hacia el PEI, un máster que ni comento.» Relata que el seu primer contacte amb el món del comissariat no va ser ni a la carrera ni en els altres estudis, sinó que va ser al cap de poc temps d'arribar a Barcelona, visitant una exposició en un petit espai. Aleshores va pensar que existia l'opció de conèixer i de treballar amb artistes vius, més enllà del que havien estudiat a la Universitat sobre art contemporani. «Había un *opening* y fui, y vi que eran artistas vivos y que estaban allí. ¡Y me gustó mucho! a mí el contemporáneo me interesaba, pero era esta cosa de venerar a John Cage y todos muertos y mitificando...»

Convocatòries:

L'any 2014, va fer el seu primer dossier de comissariat, quan animada per un amic, es va presentar a la Convocatòria de Can Felipa i la va guanyar. Després van venir les altres convocatòries del sector emergent: «Luego pasé por todos los lugares donde hay que pasar en Barcelona: Can Felipa, Sala d'Art Jove i La Capella; Comissart no, nunca he aplicado, y ya estoy mayor. » Riu, donant a entendre que la categoria de "muy mayor" és la que atorga el context i les convocatòries amb el seus biaixos per edat. Si Esnorquel representa una estructura "extitucional" que ella construeix per començar a treballar, podem dir que la seva trajectòria inicial conviu amb un recorregut per l'àmbit institucional de la mà del circuit de convocatòries públiques on comença a desenvolupar-se i donar-se a conèixer com a comissària pròpiament.

⁸ Es un proyecto en el que colaboran el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium (Vitoria-Gasteiz), el Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera (Donostia-San Sebastián), Azkuna Zentroa – Alhondiga Bilbao y financiado por el Departamento de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco." (web de Artium).

Explica que «me he dado cuenta que el contexto barcelonés nos estructura un montón a todas.» En el sentit que les comissàries d'una mateixa generació en un mateix context comparteixen de forma general maneres similars de treballar i d'entendre la pràctica artística. Per això, tot i ser gallega d'origen, es considera comissària de Barcelona; són totes aquestes institucions per on ha anat passant que en certa mesura legitimen la seva trajectòria i que han conformat una manera de fer i d'entendre el comissariat i la pràctica artística. Aquesta percepció connecta amb el que es comenta en altres entrevistes, sobre com les institucions configuren un filtre que determina unes formes de treballar i unes tendències, les quals en certa mesura modelen el perfil dels agents artístics. Però aquest efecte és bidireccional i a la inversa, unes maneres de treballar dels artistes i dels comissaris configuren una escena de la que les institucions participen i se'n fan receptives. «Yo me fui a Berlín siendo institucional porque, aunque nadie sepa lo que está pasando aquí, mi currículum es institucional. Y esto me recuerda que nuestros currículos no hablan de nosotras, sino que hablan de las instituciones. La vida de las instituciones a través de la nuestra.»

D'altra banda «Lo que pasa en las convocatorias en las instituciones es que es “ahora tú, ahora tú, ahora tú” y no hay una narrativa, la narrativa que tú tienes que hacer en tu ciclo no la hace la institución». Reforça la idea, que s'ha esmentat també en altres entrevistes, de les institucions com estructures que s'han d'omplir de contingut, a l'espera, que funcionen per pics de visibilitat, però que els manca un contínuum.

Relació amb la institució:

En els anys successius ha treballat per encàrrec, com el cicle que va dur a terme a la galeria Twin Gallery de Madrid, o a partir d'altres tipus de invitacions. Hi ha un altre tipus de convocatòries que funcionen per invitació i a porta tancada, es convida a uns quants comissaris a presentar un projecte, normalment remunerat, i se selecciona entre aquests, o fins i tot es pot seleccionar més d'un dels projectes presentats. La van convidar a participar d'una convocatòria tancada per a desenvolupar un cicle d'exposicions al Centre d'art Santa Mònica⁹ que va guanyar i va desenvolupar durant l'any 2017. Després va ser convidada a treballar a Centro Centro a Madrid¹⁰, el que descriu com una experiència molt important.

⁹ El Centre d'art Santa Mònica és un Centre d'Art gestionat per el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya ubicat a Barcelona.

¹⁰ Centro Centro es un centre d'Art gestionat per l'Ajuntament de Madrid.

Descriu una tendència general a concebre de manera confrontada institució i artistes en la que la direcció del centre és “el dolent”, i els artistes per tant s’han de defensar. La comissària, enmig, ha de decidir aliar-se amb uns o altres. «La institución lo que quiere es que te alíes con ella y los enemigos son los artistas con todos sus “caprichos”, todas sus peticiones; y los artistas te piden que seas enemiga de la institución, que son el mal...» Tradicionalment, explica, la funció del comissari en una institució és de “pantalla protectora”, als anys’ 90 els hi pagaven molts diners per a que complissin aquesta funció. Reconeix que en el cas del Santa Monica es va trobar en aquesta posició: «ellos lo que quieren es que tu seas un escudo y que no les salpique la mierda, y tú haces las funciones de directora, en el aspecto que... pagos a tres meses, que las galerías avancen dinero, que Hangar ayude...»

En el relat fa explícit que cada centre és diferent, i com la seva trajectòria per diferents centres ha anat teixint-se a base d’aprenentatges, en aquest aprendre des de la pràctica propi del comissariat que comparteix amb altres relats curatorials. Al Santa Mònica, en canvi, va aprendre a negociar coses que semblava impossible aconseguir; a posar el director al lloc que ella creia que havia d’estar, és a dir donant la cara i fent que fos el director qui expliqués a l’equip d’artistes com i quan es cobrava al seu centre, si hi havia retards en els pagaments, o qualsevol modificació d’aquests. «La gente como Jaume Reus te pone ahí y se olvida de todo... yo lo que hacía era que con cada proyecto le pedía tener una reunión todas juntas con las artistas. Él no podía negarse, como director queda mal. Pero él no quería eso, yo le pedía que como director les explicase a ellos que igual no sabemos cuándo cobramos.»

El cicle d’exposicions es va veure interromput abans d’arribar a la darrera exposició com a conseqüència del bloqueig dels comptes de la Generalitat arrel de l’aplicació de l’article 155, que va deixar les conselleries catalanes sense capacitat i amb els comptes intervinguts.¹¹ Ho esmenta molt breument per parlar sobretot de com, sense voler-se fer mala sang amb una situació tan desagradable, van preferir fer-se a la idea de que aquella cancel·lació i la frustració que els podia portar «seria el principi d’una altra cosa». Efectivament, van poder dur a terme l’exposició de la Lúa Coderch al cap d’un temps a Centro Centro a Madrid.

¹¹ L’any 2017 arrel de la declaració unilateral d’independència del govern de Puigdemont, el president del Govern espanyol Mariano Rajoy intervingué imposant l’article 155 de la Constitució destituint al complet el govern de la Generalitat i assumint-se les funcions de govern el president i la vicepresidenta. Aleshores totes competències de les conselleries catalanes van ser traspassades als Ministeris corresponents i els comptes de la Generalitat intervinguts: <https://artssantamonica.gencat.cat/ca/detall/Cancel·lacio-de-cicle-i-dexposicio>

A Centro Centro el vincle i la relació amb el centre va ser ja d'entrada molt diferent, no va ser mitjançant una convocatòria sinó que va rebre una proposta directament des de la institució per part de la directora. Tampoc tenia la forma d'un encàrrec, sinó que explica que es va plantejar amb uns altres termes «la directora, Soledad, me escribió un mail, que yo no entendí que era la directora, porque su tono no era... Me escribió para preguntarme en qué estaba yo, para preguntarme si ella con Centro Centro me podía ayudar en mi investigación.»

Cuidar el context, cuidar la institució:

Sovint en la definició de comissariat trobem un èmfasi especial a la relació amb l'artista, tot entenent el comissari com algú que està al seu servei i el treball del qual és facilitar, promocionar i/o acompanyar la carrera de l'artista. “El papel del comisario debe ser en primer lugar, ofrecer apoyo a los artistas” (Katharina Gregos, p. 60) Aquesta definició ve sostinguda pel propi origen de la paraula “curador” com “el que té cura de”. “Cualquier definición correcta del término comienza por el vocablo latino *curare*: “cuidar”. (Gregos, p. 60) Fernández Pan el que proposa és donar la volta a aquesta definició i estendre l'abast d'aquesta “cura” cap a d'altres direccions, així com problematitzar la qüestió afectiva — actualment tant en voga— per repensar-la críticament i que sigui efectiva i no merament una qüestió discursiva. Amb aquest gir no busca un posicionament autoral, sinó una agència pròpia del rol comissarial que li permeti activar un posicionament propi i actiu.

Amb el projecte desenvolupat a Centro Centro (Madrid), explica que va aprendre que cuidar d'un teixit no és només cuidar als artistes, sinó cuidar als altres agents amb qui treballa com és inclosa la directora del centre d'art que l'havia convidada a desenvolupar el projecte. Respecte a l'aspecte relacionat amb el tenir cura i l'auge d'allò afectiu en el context laboral artístic especifica que d'aquest projecte va aprendre que «No compartir todo el drama, es cuidar”. «Lo veo más en el mundo de las artistas, que a veces se creen que ser profesionales es dar por saco innecesariamente, y a veces la profesionalidad es dar poco trabajo. Cuidar puede ser no compartir todo, no dar miedos innecesarios. Es también el cómo anunciamos las cosas “take care taking care” ...»

Senyala la vessant fràgil del sistema institucional on treballem i explica que és delicat posar “en jaque” a la institució. «Es que si tú pones en jaque a una institución, los que vienen detrás de ti, ¿cómo les ayuda eso? Me refiero por ejemplo al proyecto de Petia Cervera, que a mí me interesó mucho ¡pero hizo que luego se miraran el DNI mucho mejor!». Tal com han analitzat els teòrics de la crítica institucional. les institucions també aprenen del que els artistes els ensenyen. “If

artists and other agents working under the Institutional critique might know they were undermining their own institutional foundations, they maybe would change strategy” (Gielen, 2013, p. 19) «Lo que significa “cuidar el contexto”, que los artistas y las artistas no sean niños burbuja, que tú también como comisaria creo que te das cuenta de qué daño puedes hacer a una institución. Pues si yo con mi proyecto robase pasta, y tú llegas luego de mí, se te va a mirar con lupa...» La institució és un lloc de treball, i si desapareix o es malmet, no només perd un individu particular sinó que és una oportunitat menys per al global del context, es talla la cadena d’ invitacions i oportunitats de treballar i de generar projectes per a comissàries, artistes, etcètera.

Les seves experiències concatenades als centres d’art Santa Mònica a Barcelona i Centro Centro a Madrid són experiències oposades en la manera en com es construeix la relació amb allò institucional. En un cas la institució la força a situar-se com a vincle, enllaç i pantalla protectora, en l’altre es genera un equip de treball amb la institució que es fa responsable del que es proposa en el projecte. «...Yo tuve que decir que yo no soy enlace, yo te cuido a ti [artista], pero también cuido a Soledad [Gutiérrez, directora]. Porque hay una Soledad Gutiérrez, pero debería haber muchísimas más. Había una y cuidar de ella significaba que más gente tendrá la oportunidad que estás teniendo tú de hacer lo que deseas y hacerlo como quieres. Pero cuidar al contexto también es cuidar de gente como Soledad, no solo de los artistas y sus obras. Veía esa perversidad de que si me alío con la *dire*... no se os olvide que es ella quien os invita, siempre hay una cadena de invitaciones... y a mí esto de directores malos y tal... creo que podemos ser súper egoístas. Que podemos ser súper egoístas no cuidando de las direcciones que sí intentan apoyarnos, cuando hay una Ayuso detrás, que necesita la mínima excusa para chapar el garito.» Afegeix que en aquest segon cas, el treball en equip va significar —en termes generals i amb els seus moments de crisi inclosos, o especialment en els moments de crisi— cuidar tots de tothom, i que les cures van ser multidireccionals, totes les persones involucrades al cicle van tenir cura de les altres: artistes, comissària, directora.

Reflexiona sobre l’estructura de la institució «para mí la estructura es la ideología.» Referint-se d’una banda a la manera com la institució possibilita el treball comissarial dins la seva estructura, i quines posicions construeix dins aquesta estructura, però també en quina situació es troba per exemple, la direcció d’un centre respecte al propi centre, ja que puntualitza que la situació canvia tan administrativament com a la pràctica si una persona és autònoma o està contractada. «¿Cómo te va a respetar a ti la estructura como directora si todos tienen contratos fijos, incluso tienen billetes de metro mensuales, y tú te pagas tus autónomos, y la estructura te está diciendo

que tú eres prescindible y eres de afuera?» Cita a Chus Martínez quan diu que “si una persona al mando tiene un contrato precario, directamente dependiente de un cargo político, difícilmente podrá alcanzar ningún sentido de liderazgo si los miembros de su equipo tienen contrataciones fijas e independientes del ejercicio del poder”. (Martínez, 2019, p. 253-54).

Atenta als discursos que es despleguen des dels feminismes, també és crítica amb els usos que es desprenen d'aquests i denuncia com el sistema autoritari s'aprofita de les propostes feministes i les tergiversa. Argumenta que «tristemente el feminismo a veces no es operativo». Indicant que és important que l'estructura permeti a cadascú fer la seva feina, i que depenent de cada cas pot ser necessària i operativa una estructura organitzativa no horitzontal, aparentment el contrari del que es desprèn d'aquests discursos. Explica que en ocasions la cura i la responsabilitat pot significar prendre el comandament d'una situació o exercir de “jefa”. Sobre la seva experiència amb aquest rol comenta que «...A veces hay gente que me ha dicho: ejerce tus funciones de jefa.» I més específicament senyala una contradicció disfuncional en relació al ser dona en un lloc de poder i responsabilitat com pot ser un comissariat o la direcció d'un centre «como mujer, no te quieren autoritaria, pero si no lo eres, no te respetan.» La seva experiència treballant a prop de persones com Chus Martínez són un exemple positiu del que anomena la responsabilitat de “saber mandar”, i posant paraules a la mateixa Martínez «la habilidad de saber mandar es para que la gente pueda hacer cosas bien y a gusto». Explica que en una institució s'han de fer moltes tasques: des de recaptar fons, negociar amb els polítics, administrar el pressupost, gestionar l'assegurança d'una exposició, fins al muntatge, el manteniment, fer fotocòpies o que hi hagi cafè a la reunió del matí.

Visibilitats i invisibilitats de l'estructura:

Aquesta estructura-ideologia té unes parts visibles i unes parts internes que queden menys visibles. Una de les maneres en que aquesta visibilitat/invisibilitat s'evidencia és amb les exposicions, que són la cara visible de l'estructura i el lloc on es fan els judicis sobre la responsabilitat i la correcta administració. Explica que «Las artistas y las comisarias son la parte visible... la exposición va a estar hecha porque son quien más arriesga; en las *solo show* es el artista. Si está una pieza mal hecha (...) Si el dinero se ha gastado bien.» No es refereix tan a les discussions que sovint s'han abordat respecte de la percepció general de l'art contemporani en relació a un “públic general”, sinó directament a la responsabilitat última en la gestió d'un pressupost: uns terminis temporals, la correcta inversió del temps i dels diners etcètera, que també han esmentat altres persones entrevistades. Coincideixen en evidenciar aquesta percepció de ser les responsables finals de l'administració tan pel que significa en inversió

econòmica com en representació en termes d'exposició. I és en aquest darrer punt on feia èmfasi, ja que el judici sobre una exposició generalment recau sobre els que la signen (artista i/o comissaria). Comenta també que no sempre és clar i fàcil la decisió sobre com s'han de signar els projectes, ja que la visibilitat de cada nom (artista/comissària) explica la relació que existeix entre elles i amb la responsabilitat envers el que es mostra.

Comissariat:

«Las definiciones de quién soy me vienen de afuera siempre (...) Ahora me defino como *(in)dependent curator*, con el 'in' entre paréntesis. (...) Claro, a mí me decían, tú eres independiente; bueno, yo *transito* por instituciones. Entiendo que ser un comisario establecido es tener un salario a fin de mes, pero si no eres súper dependiente, necesitas que mucha gente te llame para hacer cosas, eres más dependiente todavía, como a "verlas vir" que decimos en gallego, "verlas venir".» Coincideix amb altres relats en la reflexió entorn a l'etiqueta del comissari independent que resulta contradictòria, ja que la "independència" rarament és econòmica, i el *freelance* depèn en definitiva de moltes institucions. En el seu cas ho vol senyalar amb aquest petit parèntesi. Recuperem la idea del trànsit per les institucions en parlar de les subjectivitats nòmades de Bradiotti.

Especifica, com altres entrevistades, que hi ha una gran diversitat de formes de treballar des del comissariat *freelance*. «Hay "curators" y "currators"¹²» diu mig en broma, referint-se a la diversitat de feines que pot fer una comissària: des d'anar a comprar uns entrepans per poder acabar el muntatge a temps, o passar l'escombra abans de la inauguració, fins a escriure el full de sala i atendre la premsa. En aquest sentit senyala una diferència en relació al que comentava de les funcions de la institució: la comissària (in)dependent com a "currator" incorpora en cada ocasió una gran diversitat de funcions que no sempre són les mateixes sinó que depenen de la situació i les possibilitats de treball de cada cas. De manera que el comissari no es defineix pel què fa sinó per la flexibilitat i l'adaptabilitat a cada situació.

Recalca com ha anat aprenent a escoltar el propi procés de treball i el material i descriu una forma de treballar vinculada a aquesta escolta i agenciament dels materials, sigui el text, siguin les altres persones. «Cuando estás ahí y algo no sale, son señales. Y pasa mucho trabajando con arte, que la materia te va diciendo por donde ir. (...) Yo empiezo a escribir y la materialidad de

¹² "Currator" proposa un joc de paraules entre *curator*, comissari en anglès i "curro" una paraula d'ús col·loquial en castellà per dir "treball", que es refereix sobretot a treball precari o temporal.

la escritura me lleva por otro lado. El texto me gobierna a mí. Cuando intento gobernar al texto es cuando me sale mal, cuando no me gusta lo que estoy escribiendo, porque la escritura no me está dando.» Aquesta reflexió sobre la relació amb “el material” de treball enllaça amb la proposta de Anna Manubens (2018) de pensar en “lo que me trabaja” “lo que me trabaja”. “Dejarse trabajar en lugar de ponerse a trabajar.” (p. 107)

Les dues senyalen quelcom que transcendeix els límits individuals i que té a veure amb els efectes (en totes les direccions) del treball relacional implícit en les pràctiques artístiques. «Siegmar Zacharias, retoma de Isabel Stengers: no es que nosotras desarrollamos conceptos, sino que son los conceptos quienes desarrollan vidas de gente y comunidad. Me gusta pensar en la agencia de los proyectos como algo que relaciona vidas». Seguint en la línia d’una perspectiva feminista però crítica i situada «cuando fastidia que cambies de tono. Cuando hacer un mail como si fueras la burócrata de la institución es lo más feminista que puedes hacer en ese momento para que las cosas no se vayan de madre, y no los besitos que dabas antes [risas]. Ahora me lo pienso más lo de dar cariño, mucho más.»

En certa mesura relacionat amb aquesta forma d’entendre les relacions amb allò amb el que es treballa, esmenta la qüestió de la competència i la competitivitat «El contexto me pide que me esté comparando con todos mis *peers*, pero no me interesa, yo nunca he competido por chicos con mis amigas como nos pide el patriarcado» I proposa com a estratègia per revertir aquesta competitivitat forçada pel context laboral, invertir la lògica, en un gest que destil·la d’una perspectiva feminista: «Donde la gente ve competición, yo veo alianzas».

Sostenibilitat:

Explica que ha tingut sempre suport i ajuda econòmica dels pares que l’han poguda sostenir en els moments de més necessitat, fins i tot sent classe treballadora. Però ja fa un temps que viu exclusivament de la seva feina com a comissària. Li és possible sostenir-se econòmicament de la feina de *freelance* en part degut al model de vida «Vivo del arte y tengo pocos gastos. No tengo familia tradicional, consumo muy poco.» La despesa principal i la que genera més preocupació és el lloguer de l’habitatge, que d’ençà que es va mudar a Berlín fa quatre anys li ha implicat canviar molt sovint de casa. Explica que si pogués canviar alguna cosa de la seva situació «Realmente me encantaría tener una casa, que no tenga que saltar de casa en casa, estoy cansada. Simplemente para poder sostener la precariedad, poder permitirme relajarme con esto, no tener ese gasto fijo.» La despesa de l’habitatge és una despesa mensual fixa de gran

envergadura que contrasta amb la intermitència i irregularitat econòmica dels ingressos d'un *freelance*.

Considera que el treball de comissària no està ben pagat i explica que fins i tot quan ha hagut de decidir els seus propis honoraris s'ha trobat infravalorant el seu propi treball «por ejemplo en Santa Mónica, inspirada por Oriol, me puse unos *fees* muy bajos, él se puso 7.000€, y yo 7.500€. Y luego vi el merder que era para un año y pico, que al final es un año y medio, y le pedí al Jaume Reus subirme 2.000€ más o que me pagase las actividades extras que hacía. Porque también era así con los artistas, si hacías algo a parte de la exposición –por ejemplo, Roc hizo un concierto–, eso se pagaba a parte. (...) En Centro Centro cobré 9.000€ y trabajé muy a gusto, pero sí que me han dicho que estos ciclos deberían ser 15.000€ o algo así, por un año y medio.»

Aquesta dificultat per donar valor al treball de la comissària, coincideix amb altres comentaris sobre la dificultat de nombrar les diferents facetes del treball: què fa i quant de temps hi dedica. De nou s'evidencia la invisibilitat de certes vessants del treball. El que es veu, el resultat, seria com la punta de l'iceberg de processos llargs de treball que impliquen hores dedicades a investigació, *studio visits*, recerca, converses, escriptura, viatges... com una mena d'economia relacional submergida que no es contempla «hay mucho de esto de la fábrica en las instituciones, que cuando vas a dar una charla parece que se te paga por la hora que entras en el museo y sales, pero para llegar a esa hora, hay un proceso de investigación que nadie te está pagando.»

Una de les dificultats en la visibilització d'aquesta varietat de tasques és l'herència de la dedicació a l'art entesa més com una afició que com una professió o un àmbit laboral i la desregulació conseqüent. El que implica per a la majoria també una impossibilitat de separar, conceptualment i en la pràctica, vida personal i treball. En el cas de Fernández Pan que des de l'inici del relat parla d'un tot holístic inseparable en el conjunt dels seus interessos, la seva subjectivitat, la seva manera de viure, és especialment evident. Tot i que cal mirar amb atenció el que això significa «No separo la vida del trabajo, toda mi vida está en el trabajo –y esto es muy capitalista también–, aunque no quiero que el trabajo se coma los momentos de vida.» No vol dir que sempre estigui treballant, ni que tot el que fa sigui treball, però sí que tot és capitalitzable com a treball i que això en certa mesura escapa del control de l'individu. D'altra banda té a veure amb el treball del comissari, que més que el de l'artista és un "treball immaterial".

Treball immaterial:

A l'altra banda de l'equació del "tot es pot capitalitzar com a treball", trobem que en el comissariat no es pot rendibilitzar el treball. Així com un artista pot mostrar la seva obra més d'una vegada en diferents contextos, i també pot vendre la seva obra, el treball comissarial serveix una sola vegada. És així en la majoria dels casos i quan no és així és una excepció. «Nuestro trabajo es muy inmaterial porque se te paga por una expo, la expo no se repite, está mal visto. No quiero decir que las piezas de las artistas circulen todo el rato, pero ahí están, por si alguien te llama. Esto lo decía Ángel Calvo Ulloa, es que si yo no cobro por comisariar en una galería... no voy a poder usar esto en el futuro. Se lo decía a Lucrecia Dalt, que si ella hace un álbum [musical], trabajas 5 meses para hacer el álbum, pero te pasas un año activando ese álbum. ¡Nosotros sacamos álbumes cada 3 semanas! ¡En este punto me parece mega insostenible lo nuestro! Si un texto mío fuese a ser leído una vez por mes, y ingresara los *royalties* como si fuera una canción en la radio... Es que es una industria cultural... el arte participa de todas las industrias, pero no es una industria per se.» Coincideix amb altres entrevistes en aquest aspecte de la impossibilitat de rendibilitzar el treball, que pel que fa al treball comissarial amb galeries comercials, explica que «Aquí el problema de las galerías es que no venden, entonces no existe el intercambio real que proponen.» Ja que aquestes la majoria de les vegades no paguen en concepte d'honoraris.

Això contrasta amb la lògica de creixement continu contextual «Me decía mi padre, este sistema es muy inhumano porque no puedes decir yo estoy bien así, o creces o mueres». La pròpia idea de trajectòria o de carrera porta implícita una noció de "creixement exponencial", de desenvolupament lineal endavant que en el context artístic s'ha anat configurant en etapes de creixement: emergència, mitja carrera, consolidació, èxit... Una construcció que Fernández Pan revisa críticament «La carrera del artista como una carrera es toda una ficción: la emergente, la media... es una piscina sin agua. La lógica del progreso y el desarrollo no aplica, porque un año estás aquí y al siguiente no estás en ningún lado.»

La escena (sobre la visibilitat):

Un dels factors que afecta notablement la carrera de les comissàries és la visibilitat que tenen els projectes, sobretot en el desenvolupament per convocatòries hi ha un factor de la càrrega de treball i per tant de la visibilitat que no es pot controlar. De les convocatòries a les que et presentes, no es pot saber quines sortiran i quines no, i pot ser que un any es tingui molta feina, i un altre gens. A priori tenir molta visibilitat semblaria desitjable, però comenta Fernández Pan

que també pot ser desgastant. Coincideix amb Mutt en el factor desgast del treball per projectes i pics d'intensitat,

«Me gusta pensar en la agencia de los proyectos como algo que relaciona vidas, y cuando un proyecto se acaba realmente se muere una comunidad momentánea». Comparant entre Barcelona i Berlín on viu ara «Aquí la escena se cuida, no hay el complejo de que estés aquí y también estás allá. Como una familia colectiva que se cuida más, con sus muchos problemas internos, aunque haya gente con la que te pelees y gente que te de abrazos.... Y hay muchísima más experimentación estética.»

Perspectives:

Explica que no té unes perspectives de futur definides, que si bé el lloc comú sembla que és dirigir una institució, no s'hi veu o no s'adequa al seu caràcter i a la forma de relacionar-se amb les institucions. El que més ambiciona és «proyectos que me gustan y trabajar con gente que admiro éticamente. Para mí no es dirigir una institución, es disfrutar en cada proyecto.» Posa l'èmfasi en la vessant del plaer que troba en la seva feina, el que anteriorment ha denominat com una "eròtica" i que clarament no està disposada a abandonar. «Yo nunca me he dejado condicionar por las instituciones, siempre he sentido que he podido hacer lo que quiero. Yo no vivo amargada porque nunca he deseado tener cosas que no puedo tener. (...) Yo no deseo un yate, es pagar impuestos de por vida.» «Creo que no soy ambiciosa a largo plazo (...) no sé si hay que ser más *greedy* para meterte en esto.» I una mica com amb el tòpic de l'amor conclou que, després d'haver-ho passat malament en etapes anteriors per no saber com continuar «He dejado de pensar donde me veo y me han empezado a pasar cosas al valorar el presente.»

1.4 Alexandra Laudo

L'entrevista va tenir lloc al setembre de 2020 a Barcelona.

Trajectòria:

La trajectòria d'Alexandra Laudo coincideix amb el que descriuen alguns dels 'pioners' entrevistats per Hans Ulrich Obrist a *Breve Historia del comisariado*, Lucy Lippard o Johannes Cladders entre altres: un primer període d'aprenentatge del funcionament del museu i l'àmbit de la cultura, que dona pas al treball pel seu compte en la configuració d'una 'identitat institucional'. És força precisa la descripció que fa Szeemann d'una trajectòria curatorial:

Our development is often characterized in terms of an initial period of practice and initiation into the instruments of the museum and the site of culture (...) Only when there is some continuity in these facilitations does the mediator obtain a degree of prestige and the concomitant ability to facilitate yet more things. This phenomenon is paralleled by the emergence of an institutional identity or an identity that attaches to those responsible for the institution (Szeemann, catàleg, p. 81)

Laudo va estudiar Humanitats, ho descriu com «un bagatge menys especialitzat, però més transdisciplinar» i de seguida (l'any 2000) va començar a treballar a la Fundació Tàpies de Barcelona en un rol de suport a diferents tasques, sobretot de comunicació, però també de direcció. Va marxar a Nova York amb una beca de La Caixa (l'any 2002) per estudiar un màster de gestió d'arts visuals orientada a temes de museologia (Visual Arts Administration a la New York University) on explica que «vaig començar des de lo teòric a entrar en temes de comissariat». Va tornar a Barcelona en acabar perquè li van oferir un càrrec de direcció de comunicació a la mateixa Fundació Tàpies.

«Tenia la intuïció que el meu lloc de treball m'agradaria que fos en un centre d'art o en un espai cultural, però la línia de l'edició també em podria haver interessat.» La descripció de confluències d'interessos inicials entre el món editorial i l'artístic està en sintonia amb els interessos que com a comissària desplega tant pel que fa als temes que investiga en els seus projectes, com en la manera de treballar. Una vinculació molt específica amb el text i l'escriptura com a eines comissarials i a la vegada com a àmbits temàtics d'exploració dels seus projectes. Es descriu així un àmbit complex, difícil de definir, on teoria i pràctica sembla que no es poden separar.

La Fundació Tàpies va estar tancada un temps per reformes, un temps que es va allargar més del previst, però es van seguir fent algunes activitats deslocalitzades que Laudo es va encarregar d'organitzar. En paral·lel, li van proposar ser la coordinadora del Festival Loop, i al cap de poc temps li van encarregar també la programació d'un petit festival de vídeo. Aleshores «inconscientment estava fent coses properes al comissariat.» Aquests encàrrecs entenien el seu rol com de comissariat, per això podem dir que en certa mesura, la identitat professional es construeix des d'una mirada exterior de reconeixement.

Tal com descriu Bourdieu és particular de l'àmbit artístic el fet que no sigui necessari haver estudiat art per definir algú com artista (ni comissariat per ser comissari), a diferència d'altres professions té molta més importància el marc d'interpretació contextual, és a dir, entre altres coses, el reconeixement per part del propi context artístic. Fins al punt que la diferència entre l'amateur i el professional en l'àmbit artístic pot resultar fina i porosa –no és cap dels casos dels que estem parlant en aquest treball. En un àmbit com el del comissariat per al qual a més a més en el context de Barcelona no hi ha quasi oferta d'estudis específics –només en trobem alguns casos escassos i molt recents a nivell de Máster– aquesta situació encara és més evident. En conseqüència la majoria de les trajectòries, com la de Laudo, no es defineixen per la formació sinó a partir de la pràctica, i la majoria dels perfils professionals no es defineixen com a comissarials fins que no estan exercint pròpiament com a tals. La formació té a veure amb uns interessos que configuren una mirada, un perfil o un àmbit de treball específic. Quasi tots coincideixen en un aprenentatge des del fer i en procés que es pot allargar molt més enllà dels passos inicials. És per això que l'existència de plataformes com les convocatòries públiques, els “espais experimentals” com programes d'estudis i pràctiques informals, o en altres casos els projectes autogestionats, són molt importants a l'hora d'afirmar-se com a comissàries.

Les persones entrevistades descriuen els inicis de la trajectòria com intuïtiu, i al contrari del que veiem entre els “pioners” del comissariat als anys '60 i '70, sovint no hi ha uns models o referents clars, sinó que com expressa Laudo en «l'experiència constant de visitar exposicions, de llegir, d'estar en contacte amb artistes, és on hi ha una nutrició. (...) no tant com un únic comissari que sigui un referent». A diferència de les entrevistes que fa Obrist on es prenen com a referents els pocs que abans que ells van començar a diferenciar el perfil de director o de conservador de museu del d'un comissari, les persones que he entrevistat no prenen com a referència una figura determinada en la qual emmirallar-se, sinó un context global (inclús internacional) i una pràctica més àmplia d'exposicions, fires, biennals, artistes...

Quan va tornar a obrir la Fundació Tàpies el 2011 van coincidir els efectes de la crisi econòmica amb una crisi interna que va desembocar en una reestructuració de la institució i alguns acomiadaments. Aleshores, per sorpresa de molts «en plena crisi i havent-hi hagut acomiadaments, vaig decidir jo deixar-ho.» Coincideix que en algunes de les trajectòries individuals aquest moment de crisi al voltant del 2008 va implicar també un moviment, un desplaçament o un moment de canvi significatiu. En el relat de Laudo coincideix amb aquest moment d'afrontar un repte, d'arriscar-se, de fer un salt. Si la permanència, la solvència o l'estabilitat no seran, en cap dels casos, elements que defineixin la vida professional de cap de

les persones que entrevisto, amb aquest gest queda palès que no és el que Laudo buscava en aquest moment, o si més no, que era conscient que caminava en una direcció –la del treballador *freelance*– en la qual no era estabilitat ni el que buscava ni el que pensava que hi trobaria.

Estratègia 1 “Heroínas”:

Va fundar l’associació Heroínas de la Cultura, un paraigües des del que va començar a desenvolupar els primers projectes que li encarregaren com a comissària *freelance*, mentre encara mantenia el contracte i el treball a la fundació. Aquest “cognom estrany”, era inicialment una manera de diferenciar Laudo que treballa en el marc institucional de la fundació amb unes tasques específiques, de Laudo comissària *freelance* i independent de la institució.

A mesura que va anar treballant «em vaig adonar que quan treballes, sempre desplegues una mena de plataforma o paraigües –per precari o temporal que sigui– de treball amb els altres (...) les exposicions, fins i tot si són individuals, sempre són col·lectives, sempre estan fetes amb una pluralitat d’individualitats, de subjectes, de criteris, i això és la meua manera de mencionar-ho.»

Heroínas comparteix algunes coses amb l’estratègia de Harald Szeemann de la *Agentur für geistige Gastarbeit* (Agència per al treball espiritual dels convidats, en alemany), que Szeemann va fundar als anys ’60 quan va dimitir del càrrec de direcció de la Kunsthalle de Berna. Ambdues, Heroínas i la *Agentur*, funcionen com estratègies de singularització del treball *freelance*, de diferenciació de la institució, i a la vegada de “institucionalització” en el sentit de crear una identitat singular i una plataforma ‘legítima’ de treball. Laudo ha fet referència en altres ocasions al seu interès per les pràctiques artístiques i sobretot comissàries dels anys ’60 d’entre les quals, en el context europeu, Szeemann n’és un dels artífexs:

siento mucha atracción por todos los cambios convulsos que se produjeron en el terreno artístico en la segunda mitad de la década de los 60 e inicios de los 70, y que Lucy Lippard refleja tan bien en su libro *6 Years*. Me interesan también las actitudes curatoriales que aquella efervescencia artística propició, prácticas de comisariado atrevidas, imaginativas, poco ortodoxas, a veces muy próximas a lo que sería la creación artística. (Laudo, s/p).

A l’entrevista amb Obrist, Szeemann explica els motius tan personals com polítics que el van dur a fundar l’Agentur:

HUO: Hablando de nuevas estructuras para exposiciones, quería preguntarle por la *Agentur für geistige Gastarbeit* (Agencia para el trabajo espiritual de los invitados). Sé que funcionó como una plataforma (desde la que organizó muchas exposiciones importantes a comienzos de los años setenta), pero no tengo claro cómo se fundó.

HS: *When Attitudes Become Form* y la siguiente exposición, *Friends and their Friends*, provocaron un escándalo en Berna. A mi juicio, lo que exponía eran obras de arte, pero los críticos y el público no estaban de acuerdo. El gobierno municipal y el Parlamento se implicaron. Finalmente decidieron que podía seguir en mi cargo de director si no ponía en peligro vidas humanas –pensaban que mis actividades eran destructivas para la humanidad– y lo que es todavía peor, el comité expositivo estaba integrado fundamentalmente por artistas locales y decidieron que a partir de entonces serían ellos quienes dictasen los programas. Rechazaron la muestra de Edward Kienholz y la individual de Beuys, a la que Beuys ya había dado el sí. De pronto todo eran guerras y decidí dimitir, hacerme comisario *freelance*. Fue en aquel periodo cuando empezó a hacerse patente la hostilidad hacia los trabajadores extranjeros: incluso se fundó un partido político para reducir el número de extranjeros en Suiza. Fui atacado, porque mi nombre no era suizo sino húngaro. A modo de respuesta, fundé la *Agentur für geistige Gastarbeit*. Era una proclama política, ya que a los trabajadores italianos, turcos y españoles en Suiza se les llamaba ‘trabajadores invitados’: La agencia era una iniciativa unipersonal, una especie de institucionalización de mí mismo, y sus eslóganes eran tanto ideológicos ("Sustituye la propiedad por la actividad libre") como prácticos ("De la idea al clavo" -lo cual significaba que yo lo hacía todo, desde conceptualizar el proyecto a colgar las obras). Era el espíritu de 1968. (p. 98-99)

La cadència política de la *Agentur* existeix també en Heroínas, per una banda perquè sorgeix d'una intuïció sobre un treball que s'esdevé en els marges del treball: de nit, sense horaris, en forma de resistència, i també pel fet de ser en femení i reivindicar un aspecte del treball cultural que sovint és invisible o invisibilitzat (tot i que, com ella apunta, no necessàriament fet per dones). També comparteixen la vessant pràctica, una manera d'identificar la feina del comissari més enllà de l'individu, una firma-paraigües en la que s'evidencia un treball que inclou moltes tasques que van des de la imaginació o l'espiritualitat fins a feines més manuals o tècniques com penjar un clau o fer un pressupost. En el cas de Laudo aquest senyalament fa un èmfasi especial en la forma plural.

Pienso que dedicarse a la cultura, y más si es en un terreno cultural alejado de las grandes industrias, como lo es el de una comisaria independiente como yo, sí que es un poco una heroicidad. Así que firmar con mi nombre seguido de este otro se ha convertido en una especie de reconocimiento, de homenaje, a todas las heroínas de la cultura, no sólo o necesariamente mujeres, que trabajan con convicción y con entusiasmo. (Font, 2020, s/p).

Aquestes estratègies d'auto-representació o auto-institucionalització, en paraules de Szeemann, fan de l'enunciació d'aquest rol una presa de consciència de la performativitat que implica. Manubens a l'entrevista amb Canela menciona que "Hay tantas acepciones como prácticas. Siempre me ha parecido que lo más aterrador y lo más fascinante del contexto artístico es que todo es ficción y, por lo tanto, se puede inventar haciendo, performativamente, casi cualquier rol, contrato, valor, práctica..." (Manubens en Canela, 2020, p. 225)

En el cas de Laudo, ha mantingut l'estratègia inicial i segueix utilitzant aquest «cognom estrany» quan firma els seus projectes. «Aquesta confusió jo crec que ja l'accepto com una part de la manera de treballar: no se sap què és Heroínas i què Alexandra Laudo, potser alguna gent sí que ho sap, però a mi m'interessa treballar així. Hi ha molts artistes o algunes persones que treballen amb un nom que no equival al seu, i és una estratègia que té un significat. Estratègia no en un sentit operatiu, sinó de sentit. (...) no és una estratègia de camuflatge i d'ocultació, el meu nom sempre hi és. És més aviat una estratègia quasi com reivindicativa, o un recordatori.»

Convocatòries:

Els primers projectes comissarials d'autoria els va desenvolupar en el marc d'algunes de les convocatòries públiques existents: Sala d'Art Jove (2009-10), Terrassa Comissariat (2012), BCNProducció (2012), i després més endavant n'ha realitzat d'altres com Comissart- La Caixa (2019). Els tres primers són convocatòries que se situen en el marc del comissariat "emergent". Així va anar confirmant la seva identitat com a comissària i reafirmant-se com a tal. «Sala d'Art Jove, va ser el primer de tots. Justament, en aquell moment encara no entenia la meva feina com a comissària, mira, és molt important això. Era la primera edició que treien del programa tutorial¹³. Llavors semblava que una figura més híbrida com jo era en aquells moments, podria sol·licitar aquesta beca, però a l'hora jo encara no em veia amb la legitimitat d'un comissari.» En el text d'introducció al catàleg d'aquell any de sala d'art jove, una conversa entre algunes

¹³ <http://2011sinestusias.blogspot.com/>

persones que havien participat del programa tutorial aquell any i l'any anterior, Laudo esmenta específicament que "justament el que m'interessava de la Sala d'Art Jove era aprofundir en la via del comissariat i no tant en la comunicació, que ja la faig més en el meu dia a dia." Julieta Dentone, amb qui compartia equip aquell any, precisa que "con respecto a los perfiles, (...) somos todos algo polimorfos. Alexandra tampoco se dedica exclusivamente a la comunicación, sino que también tiene trabajo en comisariado..." (VVAA, 2011, p. 18)

D'aquest període destaca projectes significatius en quanta les possibilitats d'aprenentatge des de la pràctica que oferien, com van ser Sala d'Art Jove on va compartir promoció a més de Julieta Dentone amb el col·lectiu Azotea (Juan Canela i Ane Aguirre) que sí que tenien un perfil comissarial clar. O també la feina desenvolupada en l'organització del Festival Loop, en aquest cas «no tant com un lloc de posicionament, (...) més en un sentit d'aprenentatge, (...) com un màster, considero que va ser una experiència d'aprenentatge, d'anar-te trobant responsabilitat davant de coses, potser més de la que creies que podries assumir».

Com a experiència especialment significativa senyala el fet de «poder fer el comissariat tot un any del Terrassa Comissariat, en quant al desplegament de tot un projecte de llarg termini, i que es desplegava no només a través del cicle expositiu, sinó també d'una publicació, d'activitats...» Posant de manifest que un projecte d'una durada més extensa com pot ser un cicle d'exposicions anual permet treballar amb temporalitats més extenses i desenvolupar el treball d'una manera més tranquil·la i sostinguda. Aquest contrast entre projectes de temporalitats molt curtes com una activitat puntual o una exposició temporal i un cicle anual –després ha fet també el cicle anual de l'Espai 13 de la Fundació Miró–, coincideix amb altres persones entrevistades, en valorar l'oportunitat de treballar en projectes de llarg recorregut, tan per la vessant pròpiament del projecte, com per la vessant econòmica professional, en tenir una garantia de treball a més llarg termini.

Aprenentatge i experimentació:

Reflexiona sobre com el fet de no tenir una formació específica en comissariat podria ser un element que a priori hagués pogut influir en una certa actitud de voler complir amb les expectatives de la institució, i per tant desenvolupar-se inicialment d'una manera més formal en els primers projectes. Però a la vegada reconeix des de l'inici la seva pràctica com una pràctica creativa. Destaca la importància de poder experimentar, quelcom que pot tenir lloc en el marc d'un projecte més o menys institucional però que en un moment donat va necessitar un altre tipus de marc per poder experimentar amb formats diferents als pròpiament comissarials que

havia desenvolupat fins aleshores: «crec molt en aquests espais no institucionalitzats encara que formin part d'una institució, en el sentit que permeten un grau de indefinició.»

En busca d'aquest espai d'experimentació el curs 2015 - 2016 va participar en el programa CuratorLab a la Universitat de Konstfack a Estocolm. «Després d'estar en un circuit més de convocatòries, fer projectes i rebre també algunes propostes, potser necessitava un temps per poder repensar d'una manera més lliure i més experimental el meu treball curatorial». Curatorlab no és un programa d'estudis específicament sinó més aviat un acompanyament als processos de cadascun de les vuit persones que cada any participen del curs, de nou «un format híbrid entre la discussió acadèmica i la pràctica». El que la va motivar especialment va ser la possibilitat de provar alguna cosa i que «potser no surti bé». Va ser en aquest context on va començar a desenvolupar les conferències performatives.

Estratègia 2: obertura experimental i escriptura

L'escriptura pot ser entesa com una eina o una tasca més dins de les que desenvolupa un comissari, però també com quelcom que va més enllà, com una estratègia d'obertura de l'etiqueta de comissari. L'interès específic per l'escriptura, l'edició i la textualitat com una estratègia i un espai d'experimentació anàleg al comissariat, i com un àmbit o tema d'investigació, és comú a varies de les persones entrevistades. Laudo reivindica el comissariat com un marc ampli de tasques on poder experimentar, evitant les etiquetes «l'escriptura com a estratègia o com una eina curatorial és una cosa que practico, comissariar a través del text, més enllà del format expositiu i a través del discurs oral amb les conferències», coherent amb un perfil que des de l'inici es descriu com a híbrid, transdisciplinar, multifacètic.

No cenyir-se a un format determinat com podria ser estrictament l'expositiu, sinó l'interès cap a altres àmbits, inclús la performance, són una forma de mobilitzar la pràctica comissarial, qüestionar-la, eixamplar-la. Si bé "l'artista com a comissari" és relativament freqüent, "el comissari artista" ho és menys, tot i així podem dir que vivim un moment de molta fluïdesa entre aquests dos àmbits, on trobem perfils híbrids i també perfils ben definits com el de Laudo que no dubten a desplaçar-se, experimentar i fer d'altres eines, les eines pròpies del comissariat.

Comissariat:

«Jo clarament, ara sí, em defineixo com a comissària i crec que ser comissària i definir-me com a tal inclou moltes altres coses: investigar, escriure, fer crítica.» En ser preguntada aclareix que no s'identifica amb l'etiqueta del comissari com a mediador, ja que «el camp de l'art i tot el que

s'hi relaciona, ja configura en sí mateix un lloc de mediació per essència.» I li interessa una definició més oberta que no es centri específicament amb cap aspecte en concret.

Per explicar fins a quin punt estan interrelacionades vida personal i vida professional, i com això configura la seva definició de comissariat afirma «Jo no treballo de comissària, sinó que sóc comissària.» Les conseqüències d'aquesta identificació amb allò professional i de la dissolució de vida i treball són que «Això podria ser criticable, o podria ser un dels nuclis que fan que després ens autoexplorem, aquesta relació identitària amb allò que fas. Crec que està molt lligat, el que soc, com visc, la meua vida més personal, amb la vida professional.» Es tracta d'un treball que es fonamenta en uns interessos que són també personals i que travessen els projectes, el que justifica que «si estem treballant aquí, no és des d'un plantejament de la rendibilitat, optimitzant i racional.» Per això matisa que «la manera en com treballo respon clarament a aquest model de comissària independent, en tots els sentits. Però això no suposa una autonomia o un confort econòmic». El concepte de "independent" no significa un benestar econòmic, sinó al contrari, desemboca en un marc de precarietat o més ben dit, de precarietats.

A part de la precarietat econòmica, la precarietat que emfatitza més i que resulta més molesta és aquella que està relacionada amb l'ocupació del temps. En el marc general ambdues estan relacionades «és una feina que es fa bé amb uns ritmes, unes velocitats, i amb unes profunditats, que no es corresponen amb aquelles que jo necessito per fer que això sigui sostenible econòmicament» «me n'he adonat que com sempre podria estar treballant, no hi ha cap dia que senti que està absolutament justificat que em passi un cap de setmana sense treballar», i això en ocasions desemboca en una certa sensació de culpabilitat. Tal com han reflexionat altres entrevistades, coincideix en que els cal acceptar molts projectes a la vegada perquè la remuneració no és suficient, o no és equivalent al temps que cal dedicar-hi. Per exemple, en el mateix text del catàleg de Sala d'Art Jove de 2011 comenta Alex Brahim com «continua tractant-se de massa feina pel que es paga» (p. 17)

L'aspecte vocacional i identitari implica que normalment ningú fa un còmput de les hores que es dediquen a cada projecte, però en canvi en general es té la sensació que són més hores de les que es facturem. Laudo aclareix que de vegades es pot compensar entre un projecte i un altre, i que la feina "extra" d'investigació que li pot costar un determinat projecte –que potser no està remunerada–, reverteix en altres projectes que estan més ben pagats i que li impliquen menys temps. Aquest tipus d'equilibris i balanços són els que compensen el global. Calculem que en el moment present està compaginant almenys deu col·laboracions amb institucions diferents tot i

que d'índole molt diversa: «un pot ser una exposició, un pot ser un text –que es publica una vegada–, altres potser són processos de col·laboració com pot ser La Capella...»

La crisi del covid-19 ha empitjorat la situació precària i l'ha fet encara més visible, ja que les temporalitats s'han vist afectades, aturades i després accelerades: «qui paga tota aquesta sèrie de pressions és l'última persona, que som els comissaris independents o els artistes. S'assumeix que la institució ha estat parada i no ha pogut executar aquests pressupostos quan tocava, però sí o sí s'han d'esgotar abans del desembre i això fa que tu treballis a tope. És difícil perquè per una part treballeu exigint que els diners públics facin uns controls i uns protocols que fa que hi hagi una transparència, però això de vegades imposa...». En general, i més enllà de la situació particular del present, l'últim responsable de que els diners públics s'administrin i s'inverteixin correctament i que no es perdin són comissàries i artistes, i aquesta responsabilitat de vegades passa per executar els projectes en terminis rècord, perquè tal com va dir la Pilar Cruz «el tiempo de la institución no es el tiempo del arte», ni tampoc el de la vida.

Això podria explicar en part la necessitat “d'externalitzar” en perfils *freelance* aquests treballs, ja que podria resultar més convenient treballar amb un *freelance* que no està limitat per un calendari ni uns horaris, com sí que ho està una persona en plantilla; la flexibilitat del *freelance* permet que es puguin mantenir aquest ritmes desbocats i aquestes fluctuacions.

Relació amb les institucions:

«M'identifico temporalment o per projecte amb totes les institucions amb les que treballo o col·laboro, però no formo part de cap plantilla.» Per explicar aquesta identificació circumstancial, Laudo recupera una possible definició de la relació amb la institució en tant que comissària independent que encaixa amb la de l'extitució: «una cosa que un cop a CuratorLab va dir Joanna Warsza, la directora, que no deixa de ser bastant abstracte però que crec que apunta bastant aquí. Ella va dir que hi ha alguna cosa de quan estàs treballant dins d'una institució, hi ha alguna cosa que en certa manera tu has de... “perform the institution”. Tu no deixes de ser independent, tens la teva vida, però sí que hi ha aquesta mena de *embodiement* de la institució, o performance de la institució. En aquest sentit, les persones que treballeu *freelance* potser el que performem és més un perfil nostre. Aleshores la nostra relació amb la institució sempre es fa, per més que hi hagi un espai de trobada o de vincle, des d'un lloc que no és el d'estar dins de la institució i performant la institució i formant-ne part.»

El relat de Laudo resulta especialment paradigmàtic pel que fa a la intuïció d'un lloc extitucional, per 1) la seva voluntat de no imposar més etiquetes, sinó que amb "comissària" ja dona a entendre que això es refereix a un marc molt ampli de pràctiques que inclouen escriptura, investigació, exposicions, mediació, gestió i fins i tot experimentació creativa i performance; 2) en la porositat existent entre vida i treball on reconeix que no hi ha àrees estrictament separades –les 'heroïnes' treballen a qualsevol hora, qualsevol dia de l'any, en qualsevol lloc, en qualsevol circumstància–, els límits es construeixen, diguem, per salut, però no existeixen *per se*; 3) en la relació identitària amb la professió: *ser* comissària; 4) i a la vegada en la impossibilitat d'estar dins de la institució, sinó generant intercanvis, fluxos, connexions...

Pel que fa a la forma en com es vincula inicialment amb una institució, descriu diferents canals a part de la convocatòria, com l'encàrrec, o llançar una proposta pròpia. Per encàrrec ha treballat amb el cicle expositiu anual de l'Espai 13 de la Fundació Miró (2016), amb el programa Composicions del Gallery Weekend (2016), o a la galeria ADN de Barcelona (2020), entre molts d'altres. També en col·laboracions amb institucions en processos de coordinació, seguiment d'artistes, tutories etcètera. Explica que com a *freelance* és freqüent que t'acostumis a treballar en funció dels teus propis interessos i investigacions, que els despleguis segons et ve de gust, com passa amb les possibilitats que t'obren les convocatòries (aquestes quasi mai tenen temàtiques acotades, les limitacions són de tipus econòmic, d'espai o de recursos) però quan es tracta d'un projecte per encàrrec cal emmotllar-se als interessos del marc institucional. Laudo valora aquestes propostes que venen definides a priori ja que «et porta a llocs on tu d'entrada no aniries, i et fa descobrir coses que igual no haguessis anat a buscar». Ho exemplifica com un sistema d'intercanvi entre sistemes, com un enriquiment de dues estructures separades. El *freelance*, per tant, ha de desenvolupar les seves pròpies línies i formes de treballar, que són les que el defineixen, configuren un currículum i les que poden generar interès per part d'unes institucions determinades, aleshores aquestes poden fixar-se en un determinat perfil per fer un encàrrec. En aquest cas caldrà tenir l'habilitat de saber desenvolupar un projecte que un mateix no ha escollit.

L'habilitat de comprendre el marc de treball i de negociar –en un sentit propositiu– és essencial per al seu treball. En aquest sentit comenta que «Hi ha hagut certes tendències de treballar en contra del que és una institució i des d'un cert enuig cap a la institució... i jo crec que sempre hem d'operar amb marcs crítics i també amb una mentalitat crítica, però també entendre què és la institució... de vegades és una cosa una mica complexa i no tant fàcil de discernir perquè com deia, molt sovint per molt marc institucional, legal... l'actitud de les persones amb qui

treballes dins la institució és el que de vegades acaba sent més determinant. Jo sé cada vegada amb quines coses puc cedir i amb quines no, però no tinc una actitud en contra de per defecte, d'estar en contra de lo institucional per defecte... perquè ¿Fins a quin punt lo institucional no soc jo també?» Per resoldre aquesta configuració complexa s'estima més definir el conjunt com un «ecosistema, com un espai que tots configurem, i no es tracta tant de la institució versus no sé qui, sinó de com tots els agents que formen part d'aquest ecosistema interactuen». Coincidint amb altres entrevistades, argumenta que la institució està habitada o conformada per persones que en determinen el funcionament. «El que determina la institució són les persones, les persones amb qui treballes en última instància. Al final no és tan si aquella persona és funcionària o és *freelance* o si aquella institució és petita o gran... essencialment són les persones.» Si el comissari *freelance* pot ser també allò institucional, aleshores la institució ens habita, o l'habitem. Anar-hi en contra seria anar en contra nostra.

Aquesta consciència de ser una mateixa institució —o de performar la institució— enllaça en aquest sentit amb les nocions de les formes de 'tenir cura' que mencionen altres comissàries que juntament amb la comprensió del teixit cultural com un ecosistema, ens porta a pensar en unes relacions d'equilibri i de simbiosi, d'intercanvi, entre "organismes" de diferent envergadura. Aquesta reflexió sobre com es generen els intercanvis esdevé molt gràfica: «Tots els sistemes d'alguna manera tendeixen a funcionar segons uns patrons, a no ser que tinguis una voluntat constant de renovació, que hi ha qui la té, i hi ha institucions que la tenen. Però en major o menor mesura hi ha unes certes inèrcies o tendències, d'alguna manera l'agent extern, que d'entrada és aliè a aquesta manera de funcionar, doncs crea una mena de petit curtcircuit, crec que per això pot ser interessant treballar amb algú independent, perquè ve amb una manera de funcionar que no és aquella i que encara que sigui en un pla inconscient s'ha situat. Tampoc ho voldria presentar com un "Ah! l'extern que ve aquí i trenca les rutines i les inèrcies" sinó com una cosa bidireccional, tu també tens les teves pròpies maneres de funcionar com independent i els teus interessos i t'acostumes a fer les coses d'una manera, no sé si costum... però coses que guien la teva feina i de sobte interaccionar amb un entorn que et porta a fer coses d'una manera diferent em sembla molt ric i necessari en l'àmbit on estem.»

Aquesta descripció ressona amb la interacció entre estructures sòlides i toves que Tirado pren de Serres, segons la qual, per exercir poder és necessari un material/cos en el qual inscriure's per poder perdurar en el temps i l'espai. La materialitat és per tant el que permet a les institucions la durabilitat, per això Tirado utilitza la taxonomia de Michael Serres que

s'estructura en diferents tipologies de materials: sòlida, fluïda o topològica, i cadascuna respon a un tipus de institucionalitat que mobilitza el poder de formes i abastos diferents.

La principal diferència entre unes i altres –institucions i comissàries independents–, seria una qüestió d'escala: «el fet de ser una persona o ser tot un aparell, un equip, amb els seus departaments... en certa manera això et pot allunyar d'aquesta vivència tant directa i personal a l'hora de construir un projecte.» Aquest és un dels arguments pels quals prefereix treballar de *freelance* que en tasques de direcció en centres d'art o museus, al menys per ara: per poder mantenir la proximitat amb els artistes i els projectes curatorials.

Un dels factors on es fa visible la diferència d'escala és en l'administració econòmica, mitjançant la qual es fa palesa la capacitat de poder, per exemple, en l'opacitat o transparència dels pressupostos. Aclareix que en el nostre context –i a diferència d'altres contextos on ha treballat– «hi ha molta opacitat respecte els pressupostos generals.» Coincideix amb altres entrevistades que mai té coneixement de quin és el pressupost general d'un projecte més enllà de la parcel·la que li pertoca administrar «crec que té a veure amb una tradició i una herència molt més de país, on totes aquestes qüestions econòmiques són fosques. I on ocultar part d'aquesta informació dona poder, o en treu». Ho contrasta amb experiències en altres contextos on sí que se li ha ofert aquesta informació i relaciona també l'opacitat amb una manera de «perpetuar unes diferències» per exemple entre els sous d'un home i d'una dona, pel fet de que «en molts contextos no he sabut què cobraven els meus homòlegs homes i aquesta opacitat també és una forma de perpetuar unes diferències».

Escena:

De la seva relació amb l'escena menciona la percepció d'haver tingut una bona acollida per part de generacions anteriors a la seva, una actitud que després ha replicat amb comissàries més joves que han vingut després d'ella [considero que amb mi ho ha fet]. Però en canvi destaca que és «un context amb molt poca memòria, amb molt poc relleu en quant a transmissió. Quins contextos tan interessants i rics i que efímers que són! Havent-hi una xarxa tan connectada, amb relacions afectives i d'intercanvi intergeneracional, allò que han fet les generacions anteriors s'oblida molt ràpid. Crec que a part d'aquests marcs d'afectivitat s'haurien de generar espais de transmissió, d'experiència i de coneixement. Que tinguéssim més present tot el que ja s'ha fet.»

Pascal Gielen parla d'una “amnèsia estructural en el camp de l'art” que ve donada per la transformació de la funció del museu –i en conseqüència del comissariat, tal i com expliquen

Heinich i Pollack– envers les exposicions temporals i els grans esdeveniments com les biennals. La conseqüència és una pèrdua de profunditat –el marc interpretatiu de Gielen és *the flat world*, un món sense profunditat– que dificulta reconèixer les diferències i disminueix la capacitat performativa i d’agència d’artistes i altres agents. (Gielen, 2013, p. 19)

D’una banda aquesta desmemòria es podria explicar perquè «aquest afany de la novetat, que forma part de la cultura capitalista de la venda i el consum ràpid, permeabilitza encara que sigui a nivell de dinàmica de tendència, d’actitud a altres camps. Estem en contextos on ens veiem obligades a treballar amb aquestes actituds, quan realment es treballa molt millor amb unes altres inèrcies.» Però també s’explica pel tipus d’estructura que les institucions ofereixen, i del teixit que generen i en els buits que deixen. En conjunt es critiquen unes estructures institucionals inestables i inconstants que en conseqüència també són desmemoriades.

Activisme domèstic i organització sectorial:

En aquest àmbit, en certa mesura atomitzat per individualitats en forma de perfils independents i *freelance*, comentem quines són les formes d’organització del “sector” i de reivindicació dels drets laborals. Reflexiona sobre les plataformes existents com la PAC (la Plataforma d’Artistes de Catalunya) i l’ACCA (l’Associació de Crítics d’Art de Catalunya), les quals «són agents força actius» i s’agraeix en general la feina, però a les que no sempre responem activament. Afirmar que els ritmes de treball rarament deixen espai, temps o energia per a una organització conjunta de les reivindicacions i una implicació en possibles lluites. En canvi aposta pel que denomina “micro-activismes”, com un activisme domèstic en el qual els gestos individuals i les responsabilitats que pot assumir un individu des de la seva posició “extitucional” poden semblar llavors per a canvis dels quals se’n beneficiaran les que vindran després, i corrobora que en ocasions aquests activismes de petit format han funcionat: «de vegades m’ha agradat perquè he vist que alguna cosa que jo he dit: “les artistes haurien de cobrar en aquest festival”... potser en aquell moment no ha sigut possible, però a l’edició següent s’ha pogut fer. Això és un cas real... En aquest sentit, la lluita és col·lectiva, de vegades no és tant allò que tu tens, sinó allò que tu contribueixes a sembrar i que altres potser també sembraran o regaran o recolliran.»

El plantejament que fa Laudo de la possibilitat de pensar-se una mateixa com a institució, és molt proper a la proposta del “tenir cura de la institució” que comenten altres comissàries. Si la comissària “és institució” –circumstancialment o performativament, per identificació o per “incorporació”–, la institució li és pròpia, n’és també responsable, i en conseqüència li cal cuidar-la per poder-hi treballar.

Defensa que les institucions haurien de respondre de la mateixa manera a la situació que caracteritza el treball dels *freelance* «de permeabilitat absoluta entre el teu temps personal i el teu temps professional, penso que la institució també hauria de respondre sent permeable amb la inclusió d'aquestes necessitats familiars.» Denuncia que no és així i que és un dels espais que ha hagut de reivindicar, i ho ha fet des dels gestos quotidians. «Quan les he tingudes és perquè no he demanat permís. Una cosa que sí que intento o que visibilitzo molt són aquestes “dependències” – encara que no m’agrada anomenar-les dependències, perquè són vincles, són lligams, són responsabilitats– [en referència als fills]». En aquest camp encara queda molta feina per fer «Però crec que el món professional ha de ser molt més conscient , en les figures dels *freelance*, de la dificultat de conciliar. Llavors jo, me la prenc jo. De vegades, els nens, venen a reunions, perquè ja que en un cap de setmana que suposadament podria ser familiar, jo estic fent feina, o fent una conferència, una visita comentada, també hem de permetre que en un horari laboral convencional hi hagi un nen.»

En coherència amb aquest aspecte i també sobre qüestions relacionades amb la maternitat, comenta que els espai artístics no són, per ara, espais acollidors per a un sistema familiar, per diferents raons com per exemple els horaris, i les dificultats de conciliació.

Perspectives:

Respecte a la possibilitat de postular per la direcció d'un centre comenta que «La possibilitat de treballar en una institució, com a tal o per defecte, no m’interessa. M’interessaria en alguns casos. De moment sempre ha pesat la satisfacció que tinc com a *freelance*.» Fins ara no ho ha intentat, i en els pocs casos en que hi hagués pogut tenir un interès el que s’oferia en el concurs de direcció la va fer desestimar la idea, com per exemple en el cas de Fabra i Coats.

L’anàlisi de les circumstàncies actuals està inevitablement travessat per la crisi pandèmica i els efectes que ja s’han sentit en l’àmbit de la cultura. «Jo penso que serà dur, tinc la sensació que a nivell social i econòmic el més dur està per venir i no només en el nostre camp professional, sinó a nivell més general. Sens dubte això afectarà un camp com el nostre, on ja es treballava amb molta fragilitat i amb molta precarietat. Tinc la sensació que potser, com va passar amb la crisi, de fet, les retallades que hi va haver en la crisi econòmica anterior, no s’han subsanat en el camp de la cultura, així com en d’altres sí, en el nostre no. En aquell moment jo recordo que les institucions es van replegar molt sobre sí mateixes, ja no donen tan joc cap a fora, perquè han d’aprofitar óserà una situació delicada.»

Reconeix en el sector punts forts i punts febles «els punts forts són aquests teixits afectius, relacions més personals a un nivell humà professional o afectiu-professional, i també que «el nivell del treball artístic que es desenvolupa aquí, és molt elevat. Lo lluny que estem en termes de reconeixement d'altres escenes nacionals, no es deu a una falta de qualitat del treball artístic». Els punts febles són la crisi institucional permanent i els seus efectes «és molt important que en aquest ecosistema hi hagi institucions fortes amb uns programes interessants, estimulants, que es van consolidant amb el temps, amb els quals sorgeixen moltes altres coses. Arrosseguem molt temps de crisi institucional i de grans buits temporals que fan que en la definició d'una escena, d'una generació, siguin molt greus. (...) Santa Mònica, Canòdrom, Fabra i Coats també molt temps així... Són massa oportunitats perdudes. I una cosa que passa en general és que construir costa molt i destruir és molt ràpid.»

1.5 Rosa Lleó

L'entrevista va tenir lloc a l'agost de 2020 a Barcelona.

El perfil de la Rosa es caracteritza per compaginar la direcció del seu propi projecte The Green Parrot¹⁴ amb el treball com a comissària independent. The Green Parrot és un projecte independent sense ànim de lucre que vol oferir a la ciutat un àmbit al marge de les convocatòries, dels museus i les galeries, que pugui donar cabuda a artistes que no estan representats en espais institucionals i acompanyar els seus processos en el temps, sense imposar una lectura o interpretació determinada. No té un posicionament polític o ideològic com a projecte, tampoc en la línia comissarial ni en els artistes amb qui treballa sinó que defensa un espai propi de llibertat no lligat a un marc institucional concret. Com a comissària independent treballa puntualment per a institucions en projectes de comissariat, molt sovint en col·laboració amb altres comissàries. La diferència entre Rosa Lleó comissària independent i Rosa Lleó directora de The Green Parrot és que com a comissària independent s'adapta al marc institucional per al qual treballa, i en canvi a The Green Parrot té la seva pròpia línia.

¹⁴ <http://thegreenparrot.org/>

En el moment de l'entrevista The Green Parrot encara no havia obert l'espai que té ara al carrer Vilamarí, que encara estava en obres. Aquest nou espai finalment es va inaugurar al març de 2021.

Trajectòria:

Rosa Lleó va estudiar Humanitats a la Universitat Pompeu Fabra, explica que li interessava tant l'escriptura i el món editorial com l'artístic. Va tenir bons professors a les assignatures d'Història de l'Art i d'Art Contemporani –menciona en Manel Clot i la Charo Peiró– assignatures que van cridar la seva atenció i la van incitar a seguir en aquest àmbit. «La Charo ens feia Història de l'Art Contemporani i ho feia des d'un punt de vista molt conceptual i feminista. I de sobte, pensava que des de la teoria, la crítica i la història de l'art hi havia maneres de fer diferent». Pren aquesta professora com un referent professional, «vaig començar a parlar amb ella sobre què podia fer, “què has fet tu, com has començat, i a veure què puc fer jo”. Ella havia estudiat a Nova York i comissariat al BART College. Aleshores vaig començar a veure què era comissariat, què era fer exposicions. I vaig pensar que de moment el que m'interessava era “treballar amb artistes”.»

En paral·lel als estudis va treballar en una galeria a Barcelona, Víctor Cortina, d'aquesta experiència destaca que la va entusiasmar treballar de manera molt propera amb artistes relativament joves. Això la va convèncer de seguir explorant aquesta via.

Seguint els passos de Peiró, quan va tenir clar que es volia dedicar al comissariat va anar a Londres a cursar el màster de comissariat que oferia la Goldsmiths University, va escollir aquest perquè «en relació al del Royal College, era com un màster més DIY, més treballar a prop dels artistes i menys d'historiadora.» Lleó és la única de les persones entrevistades en el marc d'aquest treball que té uns estudis formals específics en comissariat, d'aquesta experiència en destaca com a positiu la proximitat en la relació amb els estudiants de l'àrea de Belles Arts. «De les coses més interessants, era que el postgrau de comissariat estava al costat del de Belles Arts, fèiem moltes classes junts, i això va ser súper bo per començar a treballar amb artistes que coneixia, que eren col·legues, que tenien l'estudi al mateix edifici de la facultat.» En canvi, mostra insatisfacció per la teorització de la pràctica comissarial i tota la vessant més teòrica del programa d'estudis «La part més “teòrica” és interessant, però això d'estudiar comissariat ni sabíem com fer-ho. Hi havia una cosa com d'intentar teoritzar o posar per escrit coses que sorgeixen més orgànicament... Hi havia coses del curs que veia una mica forçades». Christophe Cherix a la introducció de *Breve Historia del Comisariado* de Hans Ulrich Obrist (2009) comenta que «A pesar de la actual proliferación de cursos en estudios de comisariado, no cabe destacar

ninguna metodologia autèntica ni ningú legado claro» (p. 10) És una professió relativament nova que neix entre mitjans dels anys '50 i els '60, segons els relats dels pioners entrevistats per Obrist. Paul O'Neil a *The Culture of Curating and the Curating of Culture* (2016) situa les primeres historiografies sobre comissariat als '90, i coincideix a situar els inicis del comissariat com a professió als anys '60. A Barcelona existeixen molt poques formacions específiques en aquest àmbit, totes a nivell de postgrau o d'estudis no reglats, com el Màster Oficial en Comissariat d'Art Digital de ESDI i la URL¹⁵, o el curs de Postgrau On Mediation que s'ofereix des d'un grup d'investigació de la Facultat d' Història de l'Art de la UB¹⁶. Cap de les persones entrevistades en el marc d'aquest treball els ha cursat, ja que tots dos programes van començar el curs 2013-2014 quan ja s'havien professionalitzat.¹⁷

D'altra banda el que descriu Lleó en base a la seva experiència amb el màster a Londres, coincideix amb altres relats que posen l'èmfasi en un aprenentatge fonamentat en la pràctica i sobretot de la mà dels artistes. També en les entrevistes que realitza Obrist al seu llibre es repeteix la importància de la relació amb determinats artistes que impulsen a seguir aquest camí, els denominats "pioners", com Harald Szeemann, coincideixen en un aprenentatge vinculat directament a la pràctica i a les relacions amb els artistes, "Desde el principio, conocer a artistas y ver muestras importantes fue mi educación; siempre estuve menos interesado por la historia formal del arte" (Harald Szeemann en HUO, 2009, p. 94)

El que relata com a més interessant del màster de Goldsmiths és el que passava fora de la Universitat, «un grup de tres estudiants –la Caterina Riva, el Francesco Pedraglio i la Pieterneel Vermoortel–, van muntar un espai [FormContent (2007-2011)]¹⁸. Havien conegut bastanta gent de Belles Arts a Goldsmiths, van llogar un espai sota un pont, literalment, una sala molt petita, i van començar a fer exposicions. I ostres, me'n recordo que estava sempre ple, tothom de Goldsmiths, amics d'amics i tal...» FormContent va ser un dels referents per, al cap d'un temps i ja de tornada a Barcelona, posar en marxa el seu propi projecte. Explica que The Green Parrot s'inspira d'un mateix esperit, "lliure, obert i creatiu": «Eren expos molt xules, molt lliures, de vegades eren més formals, de vegades era una performance.... Em va fer pensar que aquesta llibertat era possible... Només has d'organitzar una mica la comunicació, tenir un mínim de

¹⁵ <https://esdi.es/ca/estudis/masters-i-postgraus/master-ca/comissariat-dart-digital>

¹⁶ <https://onmediationplatform.com/>

¹⁷ <https://esdi.es/wp-content/uploads/2019/05/2autoinformegrau01juliol2015.pdf> (p.2)

¹⁸ <http://formcontent.org/>

diners depenent del que vulguis fer, i començar. I tenir una xarxa de contactes i de gent que està disposada a fer-ho, o sigui artistes que volen col·laborar».

L'interès pel món editorial es va concretar en que en acabar el màster es va quedar dos anys a Londres treballant d'assistent editorial a la revista Afterall¹⁹. Quan va tornar a Barcelona va compaginar els inicis com a comissària amb un treball d'editora a ACTAR²⁰. «Sempre m'ha interessat molt la part editorial, perquè m'agrada escriure, i també editar, i he estat una mica en les dues facetes. La part editorial la veig similar a comissariar, i comissariar a la part editorial: seleccionar, escollir un tema si és una revista, els convidats... hi ha moltes coses en comú. És com una exposició en paper.»

La crisi econòmica va afectar l'editorial Actar on treballava, i va haver de tancar, tot forçant el plantejament d'un canvi en la situació de Lleó que va marcar un abans i un després en la seva trajectòria professional: «clar, hi ha les conjetures contextuais, estava treballant com a editora a Actar, però amb la crisi del 2010, van tancar. Aquell any em vaig presentar a Inéditos amb la Zaida Trallero i vam guanyar, i vaig pensar que en aquell moment tenia sentit reinventar-me com a comissària *freelance*, perquè ja no tenia feina, que em treu tot el dia, doncs posar l'energia en això.»

Convocatòries:

Els primers projectes com a comissària els va fer en el marc de convocatòries públiques: Inéditos, Madrid (2010), Can Felipa (*Cas d'Estudi*, 2013), Sala d'Art Jove (2015). En destaca especialment la situació de precarietat: «des d'aleshores he anat fent, però en el context català o espanyol és molt precari tot. Perquè moltes vegades encara que col·laboris amb institucions sempre ets un agent extern. Això va ser una de les raons de pensar en fer Green Parrot, per poder treballar a la meua manera, sense que ningú m'exigeixi què he de fer com a projecte.»

La descripció d'aquest moment clau ofereix una visió específica de la relació del treball del comissari independent en relació amb les institucions en el context català. L'experiència de Lleó es descriu com positiva en quant a valorar l'oportunitat de dur a terme un projecte, però en destaca la insatisfacció de la forma en com aquesta externalització extremadament precària en el marc de les convocatòries no és desitjable. «La meua percepció en aquell moment era que hi

¹⁹ <https://www.afterall.org/>

²⁰ <https://actar.com/>

havia moltes institucions, però amb un programa molt poc estable, el que podien oferir a un comissari era molt molt precari, eres un extern, tenies un mínim *fee* però acabaves fent la programació d'un any sencer.» Se'n desprèn que l'intercanvi entre institució i agent extern (entre contenidor i proveïdor de continguts) no és equilibrada. Es presenta doncs com un dels motius principals per organitzar el seu propi projecte i tenir així control sobre el context de treball. La voluntat de "autoinstituir-se" no deriva tant de pretendre erradicar la precarietat (que és en gran part sistèmica) com d'evitar precaritzar-se per a un altre.

Lleó ha treballat sovint en tàndem i amb altres persones, en aquests primers projectes en convocatòries els va dur a terme en tàndem amb una altra comissària, la Zaida Trallero. I si bé posa en valor com la col·laboració amb altres persones "suma" al projecte, en el context com per exemple el de la Sala d'Art Jove, on la situació ja de per sí és molt precària, treballar en col·lectiu encara precaritza més ja que la petita retribució econòmica que es proporciona en concepte d'honoraris s'ha de dividir entre dos. En fer el recorregut per diverses d'aquestes convocatòries i institucions públiques (Inéditos a Madrid, Can Felipa i Sant Andreu a Barcelona), va concloure que el que aquestes oferien era una situació molt precària.

En paral·lel a aquestes experiències en convocatòries, l'any 2013 va participar del programa CuratorLab a la Universitat de Konstfack a Estocolm, en el marc del qual va idear el projecte The Green Parrot, allà va conèixer Joao Laia amb qui van arrancar el projecte.

Relació amb les institucions:

Un altre dels motius de voler engegar el seu propi projecte té a veure amb els condicionants que imposen les convocatòries tant pel que fa al format com al tipus de treball que demanen, que, explica Lleó, condiona i genera una certa homogeneïtat o estandardització en les propostes, en detriment d'altres maneres de treballar. «A mi m'agrada més treballar, no tant amb una tesi, sinó amb un grup d'artistes i trobar les sinèrgies comunes. Perquè ho trobo més intuïtiu, i perquè segons com ho trobo una mica com "imposar", i em costa molt. Ja m'havia passat alguna vegada en alguna convocatòria que per intentar treballar així em deien, "has de tenir una tesi" i a mi m'agrada treballar d'una forma més orgànica.»

Les estructures institucionals configuren un mateix perfil de comissari independent, un perfil individual que dificulta el treball en col·lectiu i que sovint condiona el tipus de projecte en favor de projectes "de tesi". Aquest perfil comissarial s'identifica més aviat amb el del comissari-autor, «a mi m'agrada treballar en equip, perquè suma tot, coneixement, idees, intercanvis, sí. No veig

aquesta idea del comissari estrella, no m'interessa. M'interessa més la idea del treball en equip, de tot tipus, artistes, altres comissaris. etcètera.» D'altra banda el comissari independent sovint ha de fer un tipus de treball "per projectes" que remet a les lògiques de la innovació i la novetat constant, del presentisme, de la necessitat d'estar en cada projecte generant un projecte totalment nou que descriuen també altres entrevistades, i que tenen conseqüències en les formes de treball ja que no es poden rendibilitzar. Ser sempre el subjecte "extern" que descriu la Rosa, estar "fora" de la institució, genera, entre altres coses, inestabilitat. En canvi, l'espai propi permet rendibilitzar, construir relacions i projectes de temporalitats més àmplies i contrarestar alguns dels efectes que es descriuen també per altres comissàries com els pics de visibilitat, la intermitència i el treball per projectes, i sempre des de la novetat.

L'estratègia de l'espai:

Amb The Green Parrot, Lleó busca revertir aquesta situació mitjançant l'estabilitat i la continuïtat que proporciona un espai propi. Allunyar-se en certa mesura de la immaterialitat que caracteritza el treball del comissari independent, en identificar-se amb un lloc i un espai concrets. Tot i així, des de que va inaugurar el primer espai l'any 2014, el projecte ha passat per diferents moments, inclús una etapa 2017-2019 sense espai propi en que va treballar en col·laboració amb la Fundació Tàpies, i en la qual precisament la flexibilitat de no tenir un espai va donar a Lleó un marge de tranquil·litat per ser mare.

Un dels arguments que ofereix Lleó respecte a la voluntat d'oferir un espai centrat sobretot en la producció d'exposicions té a veure amb revertir una certa tendència a la immaterialitat de les pràctiques artístiques que es va prodigar a Barcelona, sobretot en una època determinada esperonada per la crisi econòmica. D'altra banda, «notava que hi havia molt discurs, molts projectes, però trobava a faltar exposicions en un format expositiu més lliure (que no fos galeria o museu). No hi havia obres, tot eren projectes.... Potser per la precarietat del sistema, hi havia una voluntat de fer coses "desmaterialitzades"». En un marc més ampli relaciona el predomini de les pràctiques artístiques conceptuals en l'àmbit català, en part amb la precarietat general del sector que generava unes condicions de treball amb escassetat de recursos materials per als artistes, i en part amb les condicions d'aprenentatge que es generen ja des del mateix sistema d'educació artística, que degut a aquestes condicions d'escassetat de recursos condueixen cap a aquest tipus de pràctiques conceptual, «les escoles d'art que no tenen ni un duro, i tot ens ho inventem, amb paraules...».

Argumenta d'altra banda sobre la falta d'espais expositius a Barcelona que no siguin ni museu ni galeria, espais i oportunitats que tinguin una major flexibilitat, que puguin acollir artistes que no tenen cabuda o representació en el circuit institucional, i que el sistema de convocatòries tampoc els representa: «veia que a Barcelona en aquell moment hi havia una falta d'espai d'aquest tipus, en aquesta línia. En aquell moment hi havia Halfhouse, BAR (que vam coincidir en el temps, tot just van començar un any abans que nosaltres)... I vam dir "és el moment".»

Projecte independent

The Green Parrot es defineix com un projecte sense ànim de lucre, «*Non profit* simplement ens diferencia del que seria una galeria i queda clar que tampoc som un centre d'art.» No es defineix com a projecte "alternatiu", «perquè som totalment part de l'ecosistema de l'art contemporani a Barcelona i arreu». Fins fa poc a la seva web es definien com "We are a non-profit independent space and we really believe that one of the best – if not the best – things we have is the freedom to explore new ways and to create other possible economies."²¹

The Green Parrot ha viscut tres etapes des d'aleshores: l'inici en un pis cedit al Carrer de'n Bot de Barcelona; un temps sense espai en el qual va establir una col·laboració amb la Fundació Tàpies, durant la direcció de Carles Guerra, en la que van ser un dels projectes residents a la fundació; i al març de 2021 va inaugurar un nou espai en uns baixos reformats específicament i a peu de carrer al Carrer Vilamarí.

S'inicia com un projecte col·lectiu amb Joao Laia, i intenta formar un petit equip amb Zaida Trallero i Bea Escudero, però «Al final el treball en equip és complicat, qüestions de egos i tal, i no va funcionar.» Ara dirigeix el projecte en solitari i té un col·laborador puntual per a tasques determinades de producció.

Relació de The Green Parrot amb la institució:

«Sí, clar, hi ha una vocació institucional, en tant que hem trobat un lloc en el context que ens genera un públic específic, una programació, un recorregut, i que ens podem considerar institució o para-institució.» Al capítol del marc conceptual d'aquest treball, dedicat a explorar conceptes "alternatius" a la institució, explorem amb més profunditat què significa i com s'ha utilitzat al concepte para-institució, un concepte molt ampli per referir-se a formes institucionals

²¹ En la darrera consulta a la web ha canviat l'statement: <http://thegreenparrot.org/about/> [darrera consulta 25 setembre 2021]

que no responen exactament a les de, per exemple, el Museu o la Universitat. El prefix para- significa a la vegada *beside* (al costat) i *beyond* (més enllà), i no indica una contraposició a la institució. The Green Parrot es mostra de cara enfora de la mateixa manera que una institució consolidada: «Del que es produeix i del que es veu, de públics, no es diferencia gaire d'una institució.» La diferència principal, segons Lleó, és en l'estructura interna i en l'escala, l'envergadura del projecte i les dimensions personals, estructurals, econòmiques. «En l'envergadura, els recursos i el personal, és on està la diferència. De moment no ho tenim, es podria fer si creix i si hi ha uns recursos darrera... A altres llocs d'Europa s'han transformat i s'han format institucions. Jo crec que és la falta de recursos que et deixa sempre mig precari.»

A nivell econòmic es manté principalment amb subvencions públiques i amb altres estratègies puntuals com les edicions limitades que produeixen amb alguns artistes amb qui treballen. L'any 2019 per finançar el nou espai va organitzar una subhasta per a la qual alguns dels artistes amb qui treballen van cedir peces. D'aquesta estratègia comenta que va estar bé però «no pot ser que els artistes siguin el pilar fonamental del projecte.»

«El que és molt difícil d'un projecte com aquest és la sostenibilitat. Va ser una cosa que em vaig proposar que havia de funcionar.» Respecte a si ha aconseguit aquesta sostenibilitat comenta que «Més o menys, mai m'he pogut pagar un salari, he pogut cobrar honoraris de comissariat, però no el treball de cada dia.»

Per això compagina la direcció de The Green Parrot amb altres projectes com a comissària independent, i també amb altres feines, dona algunes classes d'art contemporani al grau de comunicació de la Universitat Pompeu Fabra, i algunes altres feines puntuals en l'àmbit editorial.

Col·laboració amb Fundació Tàpies 2017-19:

Aquesta etapa és interessant perquè en aquesta col·laboració The Green Parrot es situa en certa manera com “una institució dins d'una institució”, podríem dir que esdevé una para-institució total, en el sentit que es situa al costat de la institució, com un apèndix o un òrgan més, que tot i que s'hi integra, manté la seva diferència. Relata Lleó com al 2017 es queden sense espai quan s'acaba el tracte que tenien amb la cessió del pis del Carrer d'en Bot, aleshores «Amb el Carles Guerra, amb qui tenia bona relació, que sempre venia a veure les exposicions i havia sigut professor meu, just va entrar [com a director] a la [Fundació] Tàpies. Em va oferir de pensar en un “projecte sense espai”. Al principi, no em feia massa gràcia perquè molts dels motius pels quals havia engegat Green Parrot, no es complien [la necessitat d'un espai expositiu propi]. El

Carles va entrar a la Tàpies d'una manera en que potser tenia moltes idees, però pocs recursos, la seva relació amb la fundació no era fàcil.» La proposta de Carles Guerra era oferir una planta de les oficines que quedava lliure a diferents col·lectius, aquests van ser BAR Project, la Fundació Han Nefkens, i The Green Parrot, BAR Project, un projecte per definició sense espai propi on desenvolupar activitat pública, utilitzava l'espai de la Fundació principalment com a lloc de reunió i per a les sessions del curs de formació BAR-Tool; Han Nefkens hi duia a terme presentacions mensuals amb els artistes que representava; però explica Lleó que en el cas de The Green Parrot quedava per determinar. «Una de les primeres exposicions era la de Allan Sekula, i el Carles ens va oferir de fer el Programa Públic.» Per a això «La Fundació va aconseguir un ajut Europeu i va poder finançar gairebé tot el projecte i The Green Parrot va haver de posar alguna cosa puntual, però arrel d'això, la col·laboració va ser molt fàcil.»

Lleó valora positivament aquesta col·laboració, i comenta que «Haver continuat amb això hauria estat molt especial... Però sempre hi havia la qüestió de la gestió dels recursos: ¿què posa The Green Parrot i què posa la Fundació?»

D'altra banda, apunta que el programa públic que van desenvolupar a partir de l'exposició de Allan Sekula va tenir un component especialment delicat en la col·laboració que van fer amb el que aleshores era el Sindicat de manters (com es denomina als venedors ambulants africans) de Barcelona. Un projecte que va ser l'espurna que va donar lloc al naixement del projecte Top Manta²² que actualment és una cooperativa, «[Top Manta] el van presentar allà i després van utilitzar aquella roda de premsa per fer màrqueting, i tot i que va sortir de les mans, va ser per bé.» Explica Lleó que aquesta col·laboració va ser una proposta que difícilment s'hagués pogut fer directament des de la Fundació i que va ser precisament "l'externalització" mitjançant The Green Parrot el que la va fer possible. Però aclareix també que aquestes "subtiletes" rarament es perceben des de fora, i l'encaix entre The Green Parrot i la Fundació era difícil d'explicar, pel que fa a la visibilitat del programa públic en general «Era massa complex per a que la premsa ho captés, i al final les medalles se les posa la Tapies perquè consta com un projecte de la Tapies.» Un dels objectius de Carles Guerra era la voluntat de compartir els recursos de la institució i posar-los a disposició de projectes independents, però una de les problemàtiques era la forma d'estructurar o determinar la relació entre les diferents parts: institució, treballadors de la institució i projecte extern. «Crec que s'havia de definir, perquè en una proposta com aquesta, no només està el director, sinó que està també l'*staff* de la fundació que té una manera

²² <https://www.topmanta.store/>

específica de treballar,... i ¿on estem nosaltres? Va ser, de vegades, inclús incòmode. Va ser complicat... però sincerament no sé com s'hagués pogut gestionar millor.» En aquesta relació hi havia un contracte de cessió d'espai de treball, però els projectes i els col·lectius no percebien de forma clara què s'emportaven exactament en aquest intercanvi, ells oferien continguts a la institució per als quals es destinaven una sèrie de recursos d'aquesta (comunicació, espai, visibilitat etcètera) però no els quedava clar quina era la contrapart, per aquest motiu els tres col·lectius compartien la sensació que “era com donar contingut gratis, essent externs.”

Com hem trobat en altres relats, les col·laboracions entre institucions “sòlides” i agents externs (siguin autogestionats, independents o com és el cas de The Green Parrot), generen friccions a l'hora de definir clarament l'encaix i els beneficis que cada part veu clarament que obté de l'intercanvi. Mutt feia menció d'una problemàtica similar en altres experiències en les quals determinades institucions reben continguts sense cap contrapartida, o amb una contrapartida que no és clara.

Un aspecte positiu és que aquesta situació va donar flexibilitat durant aquell període a la relació de la Rosa amb The Green Parrot. El seu col·laborador Joao Laia ja havia deixat el projecte, tampoc l'equip inicial que havia format amb Zaida Trallero i Bea Escudero es mantenia. En aquella etapa va incorporar l'Agustín Ortiz, principalment per col·laborar en tasques de producció «durant aquell temps em va anar molt bé, perquè em vaig quedar embarassada i vaig tenir la meua filla i m'anava bé no haver de tenir un espai més al meu càrrec al que haver de dedicar masses hores. Perquè al final un espai com Green Parrot requereix molta cura i ser-hi present: des d'alguna cosa que s'espantia, fins a netejar el terra, fins a les visites diumenges inclosos. Aleshores en aquell moment constar com a una oficina nòmada m'era més útil.»

Col·laboracions horitzontals:

The Green Parrot ha generat col·laboracions amb projectes similars, com Cordova²³ a Barcelona o Fluent a Santander²⁴, en els quals no s'han donat aquestes problemàtiques, ja que al relacionar-se dues estructures de la mateixa envergadura la proposta parteix de la suma de recursos existents, i no s'ha generat una sensació de desigualtat ni d'externalització de funcions, sinó de col·laboració.

²³ <http://cordova.gallery/>

²⁴ <https://fluentfluent.org/>

Tot i que s'ha intentat fins ara mai s'ha aconseguit generar un espai comú entre projectes independents a Barcelona. Fa anys que la proposta és sobre la taula, però sembla que les inèrcies i les necessitats del dia a dia no deixen temps per a la creació d'un espai compartit.

Diferència entre Green Parrot i Rosa Lleó:

Quan Rosa Lleó desenvolupa projectes per encàrrec d'una institució determinada, per exemple amb la galeria Nogueres Blanchard (2019), els que ha desenvolupat amb ARCO (2017) o la Fira de videoart de Barcelona LOOP (2020) (aquests dos en col·laboració amb Chus Martínez), o a Caixa Fòrum Barcelona i al Ca2m de Móstoles, entre altres, no ho fa com a The Green Parrot sinó com a comissària independent. Vol diferenciar entre un perfil i l'altre, tot i que no és del tot clara la diferència, més enllà de corroborar la seva percepció del que implica el treball com a extern per a una institució, en la qual requereix d'una adaptació a una estructura i un context que no és el propi. Per això ho podem plantejar com dues estratègies diferents que es retroalimenten: «Sí que diferencio, tot i que la línia és molt fina. The Green Parrot té una línia, i quan treballo jo com a independent, també m'adapto a la línia que se'm demana al lloc concret. Per exemple, amb la col·laboració amb Nogueres Blanchard vaig tenir en compte que era una galeria amb fins directament comercials.» Una diferència entre uns projectes i altres té a veure amb els recursos de que disposa en cada cas, i per tant l'envergadura dels projectes que pot desenvolupar, per això justifica que «També m'agrada treballar amb la institució, en projectes més llargs, amb més recursos.»

Una interpretació possible d'aquesta diversificació tal i com l'explica Lleó seria que es tracta en certa mesura d'una estratègia per tal de mantenir el perfil de "comissària independent", mitjançant projectes curatorials que configuren un currículum de professionalitat que retribueix i a la vegada legitima el projecte de The Green Parrot, i viceversa.

1.6 Irina Mutt

L'entrevista va tenir lloc el juliol de 2021 online.

Trajectòria:

La trajectòria curatorial d'Irina Mutt es caracteritza per un posicionament polític i crític que es posa de manifest en la manera d'entendre la pràctica curatorial de forma transversal: els continguts i temàtiques que aborda i les relacions (professionals i afectives) configuren un tot

inseparable. Es podria definir, utilitzant les seves paraules, com un “comissariat a distància curta” que implica un posicionament molt clar de “parlar de coses que hi són”.

Va estudiar Història de l'Art a la Universitat de Barcelona, on, explica, passava més temps a l'assemblea d'estudiants que a les aules. «A la Uni jo em passava més rato a l'assemblea d'estudiants que a la Uni. I allà era on em trobava la cosa “crítica”... hem de ser crítics amb el moment que vivim. Ho trobava més a l'assemblea d'estudiants en contra del pla Bolonya i tot això.» Va ser a les classes de crítica d'art amb la Pilar Bonet on va trobar un enfocament que li interessava i que es vinculava amb el seu interès més general «entendre que la crítica està posicionada», i poder endinsar-se en l'art contemporani seguint els consells de la professora «ens deia, heu d'anar a Belles Arts, conèixer els artistes de la ciutat, i en aquell moment és quan descobreixes que les distàncies són molt més curtes, que els artistes estan als mateixos llocs que tu de la mateixa ciutat.» Explica que aquestes obertures li permeteren posicionar-se des del present: la crítica d'art, l'art contemporani i el contacte amb els artistes.

A través de Pilar Bonet va conèixer Daniel Gasol, un artista que aleshores havia començat un projecte que es deia Oficina 36 enfocat a donar visibilitat a artistes emergents, i amb l'objectiu de ser una plataforma on organitzar-se. Hi va començar a col·laborar encarregant-se del blog i la part de crítica. Allà va conèixer a molts artistes de l'escena (Marla Jacarilla, Pablo Lerma, Miquel García, Mariona Moncunill, Lola Lasurt...) «aquest va ser el primer contacte [amb l'escena artística] des del caos, l'autogestió, i no cobrar un duro». Poc després de la seva entrada la plataforma va plegar com a conseqüència del desencantament dels artistes i el d'ella també, «[les artistes] es queixaven en el sentit que és el que fan algunes institucions i segons quins espais o galeries xungues: el que està donant material i contingut són els artistes, i l'altra part no fa res a canvi...».

A través de Pilar Bonet i també de David G. Torres va entrar en contacte amb A-Desk²⁵, una plataforma que es defineix com “crítica, centrada en l'edició, la formació, l'experimentació, la comunicació i la difusió en relació a la cultura i l'art contemporanis”, on va començar a col·laborar escrivint articles, i a la vegada assistint a alguns dels seminaris i workshops que oferia mentre va funcionar el programa d'estudis. A-Desk va ser una de les plataformes i punts de trobada significatius durant aquells anys, allà ens vam conèixer algunes persones que després vam treballar juntes en altres projectes, i on han col·laborat també altres de les persones

²⁵ <https://a-desk.org/>

entrevistades. Consideràvem que era una de les poques i necessàries plataformes dedicades a la crítica d'art a Barcelona –i a Catalunya–, de la que valoràvem, entre altres coses, que ens obrís les portes en els primers passos pel context: un espai que generava context. En certa mesura ofería, en el marc dels seminaris i les activitats de formació, un espai similar al que altres persones entrevistades s'han referit com espais híbrids d'experimentació i aprenentatge (CuratorLab o Komissario Berriak).

Mutt no ha realitzat estudis específics de comissariat, d'una banda comenta que els troba innecessaris, i en canvi posa en valor l'aprenentatge del comissariat des de la pràctica, no dubta de que «S'aprèn fent, tia. No hi ha una recepta». Pel que fa als màsters i altres estudis específics «Et donen unes eines, unes narratives, una bibliografia que després tothom la té com apresada, però hi ha coses que són de la vida: quin lloc ocupes, com estàs situada, i haver anat al PEI [Programa d'Estudis Independent del MACBA] no et fa més *queer* que algú que no hi ha anat»; i d'altra banda perquè són cars i inassequibles per la seva capacitat econòmica.

Pel que fa als seus referents o models a seguir, no es refereix a algú en concret sinó que coincideix amb la intuïció inicial i un àmbit ampli de pràctiques, perspectives i posicionaments. «Puc citar noms de persones, però per a mi la meua aproximació és molt dispersa, i per a mi és tant important l'art com els feminismes, els videojocs, des d'una perspectiva *queer*, l'activisme. Hi ha un maxambrat d'àrees, de criticalitat, de posicionament, que m'interessen mogollón i l'art és aquest espai on és possible barrejar-ho. Pots posar filosofia, activisme, literatura...». És més rellevant la relació amb determinats artistes amb qui ha treballat (Laia Estruch, Estel Boada, Daniel Moreno...), «penso que no soc una persona amb "mentalitat curatorial", d'anar a una exposició i fixar-me en tot, el display, les llums... no sé què... em moc més per intuïcions.»

Autogestió:

Els primers projectes de comissariat els va desenvolupar des de l'autogestió i fora del context institucional, en destaca el Festival Plaga que es definia com una "Proliferació de propostes artístiques en espais autoinstituïts». Es va organitzar durant tres edicions 2013, 14 i 15, i després va col·laborar amb altres projectes i exposicions, xerrades etcètera. Mutt reivindica aquesta experiència com un aprenentatge, un treball col·lectiu que la va ajudar a perdre la por, i sobretot com treballant horitzontalment i de manera molt intuïtiva un conjunt de persones molt diverses, es donaven permís per fer coses en el context de l'art, encara sense saber com fer-les. «El plaga a mi em va servir molt per perdre la por. Aquesta cosa del síndrome de la impostora, de "jo no ho sé fer... jo no sé com comissariar..." Si ho vols fer, ho fas. El que em va fer perdre molt la por

era que estàvem totes juntes, i era super horitzontal, i era un salt al buit en caiguda lliure. El que em va donar l'energia i la confiança de poder-ho fer.» Reivindica també l'estratègia horitzontal i no haver de rendir comptes a ningú, que va portar, entre altres coses, a assajar en cada edició del festival una estratègia de convocatòria diferent. Sense qüestionar-se que una estratègia fos millor o més democràtica que una altra, en un extrem, van convidar a algunes persones seguint el criteri dels organitzadors, i en l'altre extrem, es va obrir una convocatòria en la que es va acceptar a tothom que hi va enviar propostes. Al cap de tres edicions la quantitat d'artistes, espais i comissaris que hi van participar va ser molt gran. Posa en valor el fet que els continguts que formaven el programa, dins de la immensa varietat, eren de molta qualitat, i no es diferenciaven en termes generals dels que pogués oferir una institució. «Per a mi el que va ser brutal, era el mateix que s'hagués pogut fer amb molta pasta i amb una institució al darrere, les obres i el que vam fer era igual de bo que si hagués estat un deslocalitzat de La Capella. Sense els recursos, i no hi havia producció.» Mai van demanar diners ni subvencions, i sempre van operar de forma totalment autogestionada amb els recursos humans i d'infraestructura que les persones podien oferir. I finalment, el fet que en no estar vinculats a cap institució, els límits del que es podia i no es podia fer eren molt amplis. «Una manera de mostrar a la mateixa escena, que si t'organitzes bé pots fer un munt de coses. És que no és el mateix treballar gratis per una institució gran que entre col·legues i sense la pressió institucional. Era tot molt lliure i no passava res si fallava algo. El fet de no estar en cap paraigües institucional donava peu a això, a fer com casi que coses il·legals...»

L'esperit i la manera de fer d'aquest primer projecte configura en certa mesura un statement, i representa una manera d'entendre el treball en el context artístic, més enllà del festival en sí «he de dir que del Plaga n'estic molt orgullosa, és un referent de com organitzar coses i el segueixo posant als currículums. Com a cosa que es va organitzar des de l'entusiasme total, i és dels projectes que més carinyo li tinc.»

Sobre perquè el festival es va acabar al cap de tres edicions, ofereix una doble interpretació: primer que el que va acabar amb la sinergia del festival va ser la participació en una exposició en una institució, al Centre d'Art Fabra i Coats en el marc d'un projecte comissariat per quatre col·lectius (Idensitat, La Fundició, Sinapsis i Transductores) que es titulava *Cohabitar Entre*. Una anàlisi que el col·lectiu feia mig en broma: «El Plaga ens vam morir al Fabra i Coats. Fèiem broma, però era veritat. ¿Com es pot traduir amb material d'arxiu una cosa que estava passant?» Una interpretació que denota certa incompatibilitat entre un determinat format autogestionat amb un de institucional, o un encaix difícil entre el que demanaven a Plaga i el que oferia l'espai

expositiu. Però senyala també el factor de “l’economia de l’entusiasme”, «aquesta cosa agredolça de Barcelona: l’economia de l’entusiasme funciona de puta mare, però des d’una precarietat molt forta.» Que es podria resumir com la insostenibilitat de treballar gratis massa temps. Les persones que integraven Supterranis, que era el grup darrere del festival, van anar “professionalitzant-se” i tenint altres compromisos (doctorats, feines remunerades, projectes institucionals, guanyant convocatòries...), de manera que van anar –per utilitzar les mateixes paraules– perdent l’entusiasme en el Plaga.

El relat a l’entorn d’aquest període en relació a l’autogestió senyala una problemàtica que s’ha repetit a la ciutat de Barcelona, en la qual des d’una institució es celebra i es fa bandera de pràctiques que s’esdevenen fora de la institució, però sense necessàriament preocupar-se de la seva fragilitat i en conseqüència posant en risc la seva supervivència. En el cas del projecte *Cohabitar Entre*, que portava com a subtítol [*Emergències institucionals /pràctiques artístiques/ processos col·lectius*], “es planteja com un dispositiu que pretén activar Fabra i Coats Centre d’Art Contemporani com a creador i catalitzador d’interaccions entre pràctiques artístiques i espais socials.” (“Programa Cohabitar Entre- Fase 1”, 2017). Un dels objectius era pensar i repensar les institucions, en diàleg amb les pràctiques artístiques, per això proposaven que “suposa habitar de manera col·lectiva un espai”. En el cas de l’experiència de Plaga podem pensar que no es va acabar de formular bé l’encaix institució-autogestió, i la relació es va convertir en una complexa reflexió sobre els intercanvis que s’estaven produint. Una reflexió que ja apareixia quan Mutt esmentava el cas de Oficina 36, i amb termes que ja han aparegut abans com la visibilitat i el reconeixement que uns agents i altres n’obtenen d’aquest, amb el consegüent desenllaç que descriu.

Un altre cas va ser l’any 2015, quan l’Ajuntament de Barcelona va donar una menció especial dels Premis Ciutat Barcelona a un conjunt d’espais independents que aleshores funcionaven a la ciutat: “el jurat considera fer una menció especial a Espai Colona, Fireplace, The Green Parrot, Halfhouse, Homesession, El Palomar, Passatge Studio, espais independents autogestionats, per haver endegat un circuit de pràctiques artístiques i curatorials emergents.” (“Premis Ciutat Barcelona”, 2015) Dels set, tres sobreviuen encara, la resta van desaparèixer poc després, per diferents motius, entre els quals el fet de no estar protegits per l’administració pública. Ambdós casos reflecteixen la tensió en les relacions entre dins i fora d’allò institucional i la dificultat en teixir una bona relació entre ambdós.

Convocatòries:

Els primers projectes en institucions, el que Mutt anomena eufemísticament “projectes de veritat”, van ser per via de convocatòries públiques en el circuit de l’art emergent de Barcelona: Can Felipa (2014), Sala d’Art Jove (2014) i La Capella (2017). «Vaig presentar-me a la primera convo a la meua vida, Can Felipa, i me la van donar. I aquell any també em vaig presentar a Sala d’Art Jove i també me la van donar. Pensava que “quina bona sort”, que tot era degut a la sort o a quelcom aleatori i que no em mereixia del tot. I tot i que sí que hi ha una factor *random* de sort, de qui et llegeix al jurat, etc..., després les amigues em deien, “no, no, no, és que ho has fet bé”, i em recordaven que també era pel projecte en sí, que havia agradat». Aclareix que es refereix de nou al síndrome de la impostora, a la tendència a pensar que allò que una obté no és merescut, i per això «sovint les amigues són un suport brutal en això de validar-se una mateixa i creure's les coses». Explica que les convocatòries són espais necessaris, perquè és on moltes persones poden començar. «Són tresors de la ciutat. (...) Te la deixen cagar, que és molt important. Em refereixo a assaig-error, provar coses i que si alguna cosa no surt bé, tampoc és la fi del món. Barcelona té aquesta cosa guay que s’opera des de distàncies molt curtes. Tot és molt proper, els artistes estan molt a prop, fins i tot si són artistes internacionals. Hi ha una mediació de curta distància.»

Després Mutt ha estat “a l’altra banda” de les convocatòries com a jurat, a la comissió d’Hangar, als premis de l’ACCA, o del Gallery Weekend. Denuncia com entre una banda i l’altra no hi ha res més, ja que no existeixen pràcticament convocatòries més enllà de l’emergència. «A mi el que em passava era aquesta sensació de: ja he fet aquesta, aquesta i aquesta beca i em va agafar un pànic molt fort. És que tinc més de 35 anys... què faig? Per no dir lo de les edats: Inèdits, i altres, menors de 35. (...) Arriba un punt que ja has tingut totes les beques i què fas? Jo no tinc pasta per obrir un espai. Tan de bo! El meu somni, si tingués pasta, seria obrir un espai de residències i de producció.»

Un altre aspecte que li resulta “controversial” de les beques i les ajudes públiques és la responsabilitat envers els diners que reps i la relació amb al propi projecte que ha estat becat, «La trampa està aquí [en una mateixa] (...) Quan et donen diners ets responsable del retorn que has de donar. De vegades els temps canvien molt, tu apliques el 2020 i la produiràs al 2021 i potser en aquest temps has canviat alguna cosa... ». Aquestes temporalitats no responen a les pròpies del projecte o de la comissària i suposen un esforç d’adaptació als *tempus* institucionals. Explica que «no és el mateix una beca com les de l’ICUB o la que tinc ara TAIKE (beca del Govern

Finlandès²⁶), que són pasta pública i òbviament impliquen una responsabilitat i un retorn versus situacions com el Plaga, o ara que un amic que ha rebut una beca privada em convida a col·laborar fent el que vulgui, amb llibertat total i possibilitat de que tot surti malament i no passi res.» En aquest sentit explica que «Em sento molt lliure quan puc fer el que jo vulgui. Tens aquests diners, què vols fer? Doncs una festa queer a casa!»

Comissariat:

S'identifica amb l'etiqueta del comissari independent «però em causa molt de complex dir que soc comissària. Com una cosa de classe social... em sento molt impostora». Per això prefereix dir “treball en art”, o a èpoques li agrada identificar-se com escriptora, i en aquest sentit posa en paral·lel la feina del comissari amb la de l'editor i l'escriptor, específicament d'un tipus d'escriptura determinada. En un article que vaig escriure el 2018 arrel de l'exposició que Irina Mutt va fer a La Capella, comentava el següent:

La Irina pensa el comissariat molt a prop de l'escriptura, en el procés d'edició, de descartar, ordenar. Aquest procés solitari, però que pren sentit quan el comparteixes. Del seu treball m'agrada molt el fet que sempre hi ha una reflexió i una proposta sobre el propi acte d'escriure o bé de comissariar. Em parla de les autores que admira i que parlen justament de la dificultat d'escriure, Gloria Anzaldúa, Maggie Nelson, Chris Kraus, Siri Hustvedt, Marguerite Duras. Recupera d'aquesta última la idea que no tenir un tema per a un llibre és el tema del llibre. (Almirall, 2018, s/p)

Corroboro el seu interès per l'àmbit literari, tant per la forma, la textualitat, com per la forma de distribució de coneixement «per a mi comissariat va molt de la mà amb editar. Potser perquè estic molt obsessionada amb la idea de publicacions, edicions, i amb aquesta manera de distribuir coneixement o idees... Són els formats de distribució. M'interessa molt la idea que dèiem amb el Plaga: distribuir una idea es pot fer amb zero euros o amb milions.» Els projectes que està desenvolupant recentment són la continuació d'interessos que havia començat anys enrere en un projecte a Nau Estruch sobre fanzines orals on compagina els fanzines, l'Spoken word, lectures en veu alta... «Entenc la mediació com una cosa molt performàtica, des de les distàncies molt curtes, i en formats ràpids i barats de fer.»

²⁶ <https://www.taika.fi/en/frontpage>

Descrui una pràctica i un posicionament que podríem anomenar excèntrics, que senyalen cap enfora o, en les seves paraules, tentaculars, perquè genera sempre sortides cap a altres àmbits, tan pels temes que tracta com pels llocs on transita i la forma en com es desenvolupa l'aprenentatge. Parla d'un esdevenir transversal i transdisciplinar entre formes de coneixement i espais de la ciutat «M'interessen moltes coses que s'absorbeixen en l'art, però que queden fora, vaig aprendre molt amb tota l'escena *queer* i les teories del post-porno, que d'alguna manera es creuen també amb el món dels videojocs, que els que a mi m'interessen són feministes i *queer* i fets amb quatre duros. La idea d'alguna cosa tentacular, que pots anar recollint de diferents àmbits i en una expo és on pot passar tot això.»

Un dels elements més importants de la pràctica curatorial és la consciència del lloc i la responsabilitat que ocupes des d'aquest lloc envers els altres, tant com el propi posicionament, és a dir «A qui li estàs obrint les portes, i a qui li estàs tancant». És fonamental la coherència entre el com i el què, entre el discurs (el propi i el comissarial) i el que es fa, el com es treballa. És molt crítica amb quan «de vegades parlem de coses sense les coses (...) parlar molt d'afectes i feminismes i després ser una perra i tractar fatal a la gent», o de fer una exposició «amb un display i unes obres que són super feministes, una narrativa molt feminista, però no haver cuidat a la gent». Per això posa el focus en el factor relacional i la relació amb les persones amb qui treballa, i recuperant la horitzontalitat que mencionava abans, especialment en la relació amb les artistes. «Em considero molt més propera als artistes que a segons quins comissaris.» En aquest sentit es desentén completament de «la idea del comissari com una figura de poder, que mai l'he entès, ni m'hi he identificat ¿de qui parlem?!». No perquè no reconegui que és una figura que existeix, i que hi ha comissaris que exerceixen un rol de poder, sinó perquè no li interessa i no s'hi identifica en absolut. En canvi li agrada pensar en la idea que el comissariat és com “organitzar una paella entre tots”, en consonància amb la idea dels afectes i la distància curta.

Per aquest motiu, més enllà de la importància d'aquests posicionaments reflexiona que «M'agradaria pensar, no en l'important del comissariat, sinó en el possible del comissariat. Perquè “l'important” no sé què és, depèn de si ho faig amb una institució molt gran o en un espai més independent —sobretot en el sentit de com és l'accés al seus continguts i els recursos per activar-ho—. Què pot fer el comissariat? Doncs m'agradaria pensar des de l'impossible, en altres economies, en un comissariat trans-feminista, post colonial, d'economia feminista i horitzontal. Quines esquerdes podria obrir, i sempre amb els i les artistes i amb les institucions inclús. Desbordar el centre d'aquestes lògiques de la mediació, de si és molt important o no.»

Així, descriu el comissariat no només com un àmbit professional sinó com una possibilitat política i de potencial transformació. Un rol voluble, que no és immòbil ni està definit per uns paràmetres determinats sinó que pot performar diferents discursos, implementar-los i afectar l'entorn amb el que es relaciona de maneres diverses i en funció del posicionament polític que prengui. La idea de "l'esquerda" és recurrent per explicar l'espai de possibilitat al que es refereix.

Relació amb la institució:

Els casos en els que s'ha sentit més dependent d'una institució ha sigut en no poder administrar el pressupost disponible segons els seus criteris, com va ser el cas de la convocatòria Inéditos a La Casa Encendida de Madrid, en el que segons explica, el 80% del pressupost havia de ser destinat per contracte a la producció de l'exposició i administrat directament per una empresa privada contractada específicament per a desenvolupar aquestes funcions. De tal manera que el marge per pagar honoraris o desplaçaments als artistes quedava molt reduït en relació al seu criteri. Explica que en aquest cas l'estructura era molt jeràrquica i poc flexible i que va sentir que "segrestaven l'exposició" al no poder prendre les decisions en base al seu plantejament. «Em va semblar molt frustrant i la sensació era de segrest de l'exposició, era una estructura ja feta, sense gaires escapades ni esquerdes, i a més al ser a Madrid, hi anava una setmana i després desapareixia.» Aquesta observació fa palès com l'administració dels recursos econòmics i els criteris a l'hora de distribuir-los, formen part del conjunt d'elements que defineixen el seu treball i el seu posicionament com a comissària.

En contrast, d'experiències prèvies a Barcelona en destaca una major flexibilitat en la negociació d'aquests aspectes. «A La Capella tu administres el pressupost literalment com vols, com si t'ho vols gastar tot en transports». Posa aquest com un cas exemple paradigmàtic de lloc d'aprenentatge. «La Capella, és seriosa i sí que et marca uns ritmes de producció... però jo feia la broma que és com fer un màster, de la mà de les persones amb qui treballes acostumes a aprendre mogollón, perquè saben com va tot.» En aquest sentit apunta que «La persona amb qui em relaciono de la institució sempre és la de producció, i solen ser dones.»

En aquest aspecte un factor molt important de la relació amb les institucions és el factor humà: «De vegades parlem de les institucions que sembla que siguin com un cos orgànic, sense cap, una cosa kafkiana, no hi ha ningú a qui decapitar —a qui reclamar... però hi ha gent treballant a les institucions! I depèn de qui, pot canviar molt una institució, des dels directors fins a la persona que està a producció o fent comunicació. No m'agrada parlar de les institucions com

una cosa abstracta, com si no hi hagués ningú al volant, i anés sola. És la gent la que canvia les institucions, la gent que hi treballa.»

Del seu pas per les convocatòries de comissariat emergent valora «Més enllà de l'aprenentatge personal, emocional, que sempre passa, en relació a la institució m'ha ajudat a entendre totes les parts necessàries: manejar els temps d'una publicació, les traduccions, transports, muntatge, assegurances, la part més tècnica. I després l'aprenentatge més emocional que ve amb els artistes, les obres i el temps que estàs treballant, jo aprenc molt amb les artistes». I més enllà dels aprenentatges que descriu el que ofereix una institució en el marc d'una convocatòria, són recursos per desenvolupar un projecte, visibilitat i, en última instància «un altaveu, t'obre més portes per a futures institucions. Et dona currículum.»

Descriu el funcionament d'aquestes convocatòries com una maquinària veloç que fa funcionar el sistema, doncs una vegada seleccionat el projecte, els continguts entren a l'estructura, i l'estructura els mobilitza, i reflexiona sobre les conseqüències d'aquest mecanisme i de la velocitat que imprimeixen en els ritmes de treball i visibilitat, tant per a la comissària com per a la institució: «Durant uns mesos, per a tu el més important és la Capella, i el que està passant allà, tens un pic de visibilitat, programes un munt d'activitats. I la sensació després de la ressaca... és un cicle. Va tot molt ràpid. Acabes i ja està, i després ve el següent, igual de ràpid. Aquesta velocitat que et marca a tu, però també seria interessant pensar com podria marcar també a la institució, alguna cosa que es mantingui més enllà.» Altres persones entrevistades també han parlat d'una sensació similar de ressaca, de dol o de buidor en acabar un projecte al qual t'has abocat amb tota la intensitat possible durant un cert temps. Aquesta percepció connecta amb la concepció holística d'un tot on és inseparable la feina de la vida, i com aquestes s'afecten i s'entravessen. La mencionada sensació de buidor, seria un dels efectes que es projecta més enllà de l'àmbit professional, ja que emocionalment la implicació és total. Connecta amb la idea que descrivia Fernández Pan de que «Un dia estàs a tot arreu i al dia següent has desaparegut» i en reflexionar i percebre els efectes que això té en l'estabilitat emocional de la persona en concret, i amb la velocitat a la que es mouen els engranatges i la falta d'estructures de consolidació. Mutt indica la falta de mecanismes que generin connexions i sinèrgies més enllà d'aquesta maquinària productiva aïllada i trepidant, «Faltaria aquesta cosa més de "ecosistema", més que bolets aïllats, com podem fer de bosc, tots junts. Una sinèrgia que connecti diferents cossos arreu de la ciutat, i més enllà».

Nega rotundament identificar-se amb les institucions amb les que treballa o erigir-se'n, en cap cas, com a representant. En el que altres també han descrit com una relació contingut-contenedor: «Són contenidors, obren una convocatòria que és pública, te la donen perquè mira, el projecte els hi ha agradat, cosa que agraeixo molt, però després estàs allà... intento tractar bé a tothom, des del guarda de sala fins les que estan a la oficina... però jo no represento a La Capella ni a Barcelona ni a ningú, a mi mateixa i encara gràcies, i d'una manera molt variada i canviant. No, no m'identifico amb les institucions.» Apunta, de fet, a la impossibilitat d'una identificació amb una cosa sòlida com és la institució, i s'identifica més aviat amb quelcom similar al que Braidotti anomena com subjectivitats nòmades, canviant.

Les relacions amb la institució no es formalitzen en un document o contracte, més enllà de, en el cas d'una convocatòria, l'acceptació de les bases de la convocatòria. «A mi no em faria res, no soc anti contracte, em semblaria bé, seria com un gest de confiança i de seguretat inclús. Les obligacions ja les fem, el que seria interessant són els drets.» Aquesta observació sobre el vincle amb la institució i la repartició de responsabilitats, es vincula amb el que han comentat altres entrevistades sobre la responsabilitat última en un projecte. Coincideixen a determinar que l'agent que es veu més afectat si alguna cosa no surt bé en un projecte és el comissari o l'artista, tant en el sentit de les crítiques que es pot endur, com el desvirtuament de la seva trajectòria, És a dir, un error pot implicar no rebre més trucades, encàrrecs o invitacions, o que un jurat desconfii de tu. Perquè les institucions no responen per tu: tu ets un agent extern.

Escena:

Valora positivament la sinèrgia del sector artístic a Barcelona i posa en valor el factor "local", tot i que reconeix que «té una cosa una mica endogàmica», descriu un cercle que no és molt gran però és força fidel a les activitats del sector, i que es construeix a base de coincidir totes en un mateix lloc. Però que també és molt precari, i en certa mesura és aquesta precarietat que fa d'aglutinant: «la precarietat uneix el sector de l'art». Un tarannà que desemboca en unes dinàmiques de treball i relacionals específiques: «com que som tots uns pringats, ens ajuntem d'una manera molt més des de la urgència, i això és bonic. Barcelona té urgències, el món de l'art té urgències, els barris tenen urgències que fan que la gent s'hagi d'unir molt, i el sector de l'art està molt unit.»

Explica, però, que després d'haver resseguit la trajectòria que possibiliten les convocatòries públiques, es va trobar que no sabia què vindria després. Coincideix en senyalar la mancança que comenten altres entrevistades «que falta una mica una atenció al que no és emergent, a

mitja carrera». I que desemboca en oblits i desmemòria, a partir d'experiències personals relata que «Em va acollonar molt veure com “el país”, les institucions, la gent, nosaltres mateixes com a comissàries i artistes tractem a la gent. Com ens oblidem d'algú que va venir 10, 20 anys abans de tu, de la història recent...». Reflexiona que sovint l'oblit ve acompanyat pel fet que disminueixen considerablement les convocatòries quan ja no ets emergents, la maternitat, o situacions de malaltia o incapacitat que fan que per algun motiu algú s'hagi d'apartar del sector per un temps. Ella mateixa explica que «em vaig trobar després que arriba un punt, en el que crec que molta gent s'hi ha trobat, que és el sostre de vidre. I si ets tia, si ets mare, si et poses malalta... estar fora del sector un temps, no hi ha un sosteniment ni un acompanyament.» En el moment en que va plantejar-se com seguir, i en no veure una altra forma de continuar aquí, va decidir marxar a Finlàndia. Corroborava l'anàlisi de la manca d'estructures que sostinguin la consolidació i donin continuïtat més enllà de l'emergència. Que té a veure amb un sistema que premia la novetat, on les beques i les convocatòries estructuren majoritàriament el desenvolupament de nous projectes i projectes inèdits. Una maquinària que no permet rendibilitzar feina feta i que poques vegades reconeix una trajectòria, sinó que premia la nova producció, per això, argumenta «Faltarien beques també per trajectòria feta.»

Precarietat:

La precarietat travessa tot el discurs i gran part de les experiències de Mutt. El seu posicionament i la seva preferència de treballar amb mitjans econòmics i amb pocs recursos es presenta com una reivindicació de la possibilitat de treballar sense grans estratègies materials i fer èmfasi en els discursos i els afectes, no en els efectismes. L'estratègia de l'edició, les revistes i els fanzines de baix cost, presenta una economia de recursos que prioritza l'abast del que es vol dir per damunt dels mitjans amb els que es diu. També esmenta algunes qüestions que tenen directament a veure amb les maneres de treballar i de viure, i que són condicionants i límits.

Pel que fa a la mobilitat i la projecció internacional relata que no ha tingut ocasió de viatjar gaire, i això genera una situació de desigualtat d'oportunitats respecte de qui pot viatjar i conèixer artistes d'altres llocs. Per això parla de quines han sigut les seves estratègies per desenvolupar-se i explorar en aquest sentit. «Em costava molt entendre com una comissària com tu o com jo que vol fer una expo a La Capella pot tenir accés a artistes que són del nostre nivell o del nostre abast. I això doncs ho he fet molt a base de recerca absurda per internet, o de la poca gent que pot venir a barna de fora i que et parla d'algú que t'interessa... de boca orela o el *browser* d'Internet.» comenta que Instagram i internet en general, avui en dia ens ho posen més fàcil,

però matisa que no tot està allà, i presenta la dificultat o la impossibilitat d'accedir a mons més underground, més invisibles en l'estructura, inaccessibles des del buscador de Google.

D'altra banda hi ha un altre efecte de la precarietat que té a veure amb el sistema que ha anat descrivint: edadista, capacitista i patriarcal, «Hi ha una precarietat que m'acollona molt, quan has anat fent anys, i encara més si estàs fora dels models de família etcètera. Que tots parlem de lo *queer* i de feminismes, però quines xarxes tenim?» Sobre com fer-ho sostenible econòmicament explica que als inicis va treballar de qualsevol cosa, de cambrera o del que trobés, i que només els darrers anys a Barcelona va poder viure exclusivament de la feina de comissària. Tot i així explica que mai ha pagat la quota d'autònoms, perquè sempre s'ha mogut en un llindar de facturació per sota dels 9.000€ l'any. «Amb això podia viure, podia viure amb 500/600€ al mes, amb l'aigua al coll, però pots sobreviure». Explica que el sistema d'autònoms a Espanya «és un robo». Això implica que amb prou feines hauria cotitzat dos anys de tota la seva vida laboral, amb les conseqüències que això pot implicar a llarg termini. Comenta que hi ha una dificultat en relació a una certa impossibilitat de planificar «L'horitzó sempre l'he tingut a un any vista. Mai he tingut horitzons de 10 anys, 20 anys...»

Això és conseqüència de que el món de l'art està afectat per les mateixes afeccions que la resta del sistema «És una cosa intrínseca, no està separat de la vida, ni de la professional ni de la vital, i tal i com vivim en un món patriarcal, racista, capacitista, edadista, i basat molt en l'aparença.» Per això explica que els efectes són més punyents en les dones que en els homes «a les dones, per exemple, ens puteja molt més fer anys, ja no ets guay. Els tios poden ser guays i punkarres amb 50.» Tot i així aclareix que els efectes d'aquesta discriminació no són sempre evidents, «Mai m'he trobat amb cap institució que em marginés per ser dona, no són tant imbècils, però el masclisme és intrínsec al món en que vivim, igual que l'edat i el capacitisme i moltes coses. I per descomptat amb les que són mares, que no s'hi dona espai. És que no està separat del món.»

2. Perspectives institucionals

L'ordre d'aparició dels entrevistats en aquesta secció respon a interessos del relat i de la investigació. Totes les cites entre cometes corresponen a les veus de les persones entrevistades en cada apartat.

Irina Mutt

Irina Mutt explica que la seva primera aproximació professional al context artístic va ser la col·laboració amb Oficina 36, un projecte de l'artista Daniel Gasol que es proposava com una plataforma on organitzar-se i donar visibilitat a artistes emergents. És especialment significatiu que aquest primer contacte amb una experiència organitzada en l'àmbit artístic impliqui una ruptura, la del propi projecte Oficina 36²⁷. En començar la col·laboració van convocar una primera trobada amb les artistes que formaven part de la plataforma per conèixer-se, allà van compartir algunes qüestions crítiques respecte el funcionament d'Oficina 36, i aquesta va desembocar directament en la decisió d'abandonar conjuntament la plataforma que, en conseqüència, va desaparèixer. L'argument d'aquesta crítica era que Oficina 36 funcionava «igual que fan algunes institucions i segons quins espais o galeries xungues: el que està donant material i contingut són els artistes, i l'altra part no fa res a canvi...» Una estratègia anàloga al que proposava la primera onada de la crítica institucional “en contra” de les institucions.

En contraposició Mutt valora especialment experiències autoorganitzades com el Festival Plaga, destacant que són projectes que tan en la forma com en el tipus i la qualitat dels continguts no es diferencien del que podrien oferir certes institucions, sinó que és en l'estructura, l'organització i la forma de presa de decisions on es marca la diferència. En destaca l'organització horitzontal, sense jerarquies, la no homogeneïtat i diversitat de perfils del grup de persones que col·laboren, l'espontaneïtat, la voluntat i la capacitat de qüestionar-se en cada edició el format de la proposta, el ser un lloc d'aprenentatge, de prova i error, una oportunitat per perdre la por i fer-ho en col·lectiu, i també la capacitat de treballar amb el mínim de recursos que es pot traduir en zero recursos econòmics, tot recursos humans i entusiasme, que Mutt descriu com «Aquesta cosa agredolça de Barcelona: l'economia de l'entusiasme funciona de puta mare, però des d'una precarietat molt forta.»

²⁷ No he trobat informació disponible sobre Oficina 36, ni a internet ni a la pròpia tesi doctoral sobre Art Emergent de Daniel Gasol.

Aquest relat inicial presenta el que seran les bases d'una manera d'entendre i de posicionar-se que no abandonarà i que estructura el seu treball de comissària tan en el fonament teòric dels seus projectes com en la manera de treballar i de posicionar-se en relació al context que es podria resumir com des de la ruptura, de curta distància i conseqüent. Ruptura amb què? De què? Ruptura com el lloc on estar en sí mateix.

La seva proposta és la d'un comissariat tentacular, transdisciplinar i situat «Parlar de coses que hi són», en el qual el discurs i la pràctica són un tot, amb les contradiccions que pot suposar, però repudiant la il·lustració de discursos de moda. En conseqüència, el comissariat no és només un àmbit professional sinó una possibilitat política i de potencial transformació. Un rol voluble, que no és immòbil ni està definit per uns paràmetres determinats sinó que pot (ha de) performar diferents discursos, i afectar. Entén tota forma de mediació com quelcom performàtic, des de les distàncies curtes, en formats ràpids i amb economia de recursos, que mantingui el comissariat a prop dels artistes i les seves pràctiques i necessitats. Genera un moviment excèntric respecte el camp artístic, ja que es relaciona amb coses que estan “fora” d'aquest, com l'escena *queer* o els estudis del porno, o els videojocs de baix cost i els *fanzines*.

Un comissariat situat que no busca l'exercici o la demostració d'un lloc de poder «la idea del comissari com una figura de poder, mai l'he entès, ni m'hi he identificat ¿de qui parlem?!», sinó tot al contrari, que es responsabilitza del seu posicionament i en fa ús seguint uns paràmetres i uns valors determinats: el més important de la pràctica curatorial és la consciència del lloc i la responsabilitat que ocupa des d'aquest lloc i envers els altres amb els qui treballa. Es pregunta per «les esquerdes que podria obrir», i vol fer-ho «sempre amb els i les artistes i amb les institucions inclús. Desbordar el centre d'aquestes lògiques de la mediació, de si soc molt important o no».

Proposa pensar no tant en què és sinó què fa o què pot fer el comissariat «no en l'important del comissariat, sinó en el possible del comissariat. Perquè l'important no sé què és, depèn de si ho faig amb una institució molt gran o en un espai més independent. Què pot fer el comissariat? Doncs m'agradaria pensar des de l'impossible, en altres economies, en un comissariat trans-feminista, post colonial, d'economia feminista i horitzontal. Quines esquerdes podria obrir...?» Apel·lar a l'impossible és una forma política de posicionar-se més enllà dels marcs establerts i institucionals, i d'obrir l'esquerda des de la proposta d'alguna cosa que encara no és però que podem imaginar. Una de les col·laboracions que ha establert Mutt a Helsinki on viu actualment, és precisament amb el Museum of Impossible Forms, un centre cultural que es defineix així:

For us the Museum is a space in flux – a contested space representing a contact zone, a space of unlearning, formulating identity constructs, norm-critical consciousness and critical thinking, already containing within it the potential for the para-museum, the counter-museum, the anti-museum. ‘Impossible Forms’ are those that facilitate the process of transgressing the boundaries/borders between art, politics, practice, theory, the artist and the spectator. (“About”, Museum of Impossible Forms)

Una forma d’imaginació col·lectiva en línia amb el que expressa Pascal Gielen al capítol *Institutional Imagination* del llibre *Institutional Attitudes* (2013), imaginació no per escapar de la societat, sinó per provocar ruptures, esquerdes, canvis, tot començant per imaginar-les, com una capacitat i una funció que tenen també les institucions. “The path to imaginary world is organized collectively, and its associated values are guaranteed and sanctioned by a collective. In this respect institutions generate –or used to generate– a sense of certainty, even safety and security” (p. 14). El comissariat pensat des de l’impossible es presenta com una forma de para-institucionalitat o contra-institucionalitat que proposa una forma alternativa, en paraules del Museum of Impossible Forms “real, imagined and embodied”, que des dels marges proposar un altre centre.

El que descriu Mutt s’apropa a una pràctica curatorial feminista descrita per Díaz Ramos (2016) a la seva tesis doctoral,

In *Exhibitionary Affect*, Fisher proposed a non-patriarchal curatorial practice based on the aesthetic of affects, on emotions and sensitivity, as well as in engaging other senses, such as ‘tactile, visual and acoustic stimuli’. Fisher’s curatorial model stands against the traditional oppositions and dualities of mind and body, reason and feelings, object and subject, as this duality is based on ocularcentrism and a patriarchal point of view. (p.28)

En el relat de Mutt es dibuixa una forma que habita les institucions però buscant a la vegada generar una ruptura al seu interior, però una ruptura que no és destructiva sinó com una forma de senyalar, de generar espai i d’obrir l’estructura a subjectivitats que fins ara no hi tenien cabuda, és a dir, una ruptura com una eina de treball i de vida. No és contra-institucional ja que no vol destruir la institució, però vol esquerdar-la. Es planteja com una forma de resistència. Mutt apel·la a l’impossible per pensar en la seva labor en relació a la institució. El Museum of

Impossible Forms es defineix des dels conceptes de *para-museum*, *contra-museum* i *anti-museum*, que tot i emprar els prefixes contra- i anti- es descriu com “un museu”. És un projecte contrari a la institució-museu tradicional com l’he descrit en el capítol sobre anàlisi de les institucions, que rebutja les xacres dels fonaments colonials, burgesos, racistes, xenòfobs dels museus-institució; i que des de la para-institució es pot presentar encara com a museu. Seria un exemple de com el projecte s’apropia de la institucionalitat per defensar-la des d’uns altres valors.

En el plantejament de Mutt (com en el de Museum of Impossible Forms) apel·lar a l’imaginari o a les formes impossibles és una estratègia para-institucional per situar-se *beyond* la institució. És un posicionament que fa possible l’obertura a formes de resistència, entenent la resistència no ‘contra’ alguna cosa sinó resistència ‘a’ alguna cosa, per tant no necessàriament com una oposició sinó com una voluntat de mantenir o bé d’obrir un espai diferenciat d’unes dinàmiques en les quals no es vol participar. No implica la destrucció del paradigma existent i predominant, –no és revolucionari– sinó la voluntat de generar espais per a l’existència d’altres formes de relació i de subjectivitat. Mutt (com el Museum of Impossible Forms) comparteixen aquesta estratègia pròpia dels moviments *queer*, i defensen la seva pròpia existència, la necessitat de la diversitat de subjectivitats i el respecte i cura mutus. La seva proposta descriu la voluntat que des de les pràctiques comissarials es pugui participar de l’obertura d’aquests possibles en forma d’esclatxos i ruptures. Comparteix amb Gesiorek i Brekke (de la plataforma PIM) la idea de ruptura com a mode de treball, una ruptura que opera tant en relació a una mateixa –a la pràctica del comissariat–, com en relació al context i a la institució on s’esdevé.

A més a més aquest posicionament comissarial para-institucional –i *queer*– que defensa Mutt, indica que no només allò que fa el comissariat és obrir esclatxos sinó que la pròpia condició comissarial és en ella mateixa una forma de resistència. En el sentit que si alguns autors veuen en el rol del comissari el “perfecte treballador creatiu contemporani” (Gielen, 2017), aquest comissariat para-institucional proposa una resistència a les condicions de treball en el paradigma neoliberal de les indústries creatives i el control del mercat, a la hipervisibilitat, hiperdisponibilitat, hiperflexibilitat, etcètera. Responsabilitzant-se de la seva situació per respondre a la pregunta que planteja Chantal Mouffe: “how to envisage forms of aesthetic resistance in societies where the production of symbols has become a central goal of capitalism?” (Mouffe, 2017, p. 64), aquests autors ens indiquen que les estratègies de resistència no poden ser des de fora, sinó des de dins, amb les institucions. El que es transforma des d’aquest model para-institucional, per tant, no és l’objecte d’art en sí mateix, ni els processos

de producció exclusivament, sinó, retornant a la pregunta amb que obre el seu text Mouffe, proposar formes de resistència estètica en un context social en el que la producció simbòlica ha estat engolida pel capitalisme. “You understood art works as material objects with resistance and inertia. In your logic they had a force which could operate against the way artistic work was affected by the project based market” (Brekke i Gasiorek, 2020, p. 47)

Mutt nega rotundament identificar-se amb les institucions amb les que treballa o erigir-se'n, en cap cas, com a representant. Descriu la relació amb allò institucional com una relació contingut-contenedor, «Són contenidors (...) jo no represento a La Capella ni a Barcelona ni a ningú, a mi mateixa i encara gràcies, i d'una manera molt variada i canviant. No, no m'identifico amb les institucions». Proposa clarament una identitat comissarial en trànsit com una subjectivitat nòmada, emocional, vulnerable i no fixa, no com una representació, sinó des del marc dels feminismes i el pensament *queer* com quelcom en constant esdevenir.

Reconeix que la institució imposa uns ritmes i uns marcs de producció tan al projecte com a la trajectòria i la identitat comissarial i que aquests actuen en certa mesura com una forma de 'fixació' d'aquesta identitat per mitjà de la seva capacitat de donar visibilitat temporalment i de construir una imatge fixa en forma de currículum institucional. La comissària s'adapta i es veu regida pel ritme i la velocitat del funcionament institucional, en pics d'hiperactivitat i de molta visibilitat que configuren la programació dels centres d'art. Es pregunta com seria possible invertir aquest efecte per tal que allò que fa el comissariat pogués afectar la institució, de manera que es donés un marc temporal més ampli en els processos de treball i es revertissin les lògiques de la hipervisibilitat i del consum ràpid. Indica la falta de mecanismes que generin connexions i sinèrgies més enllà d'aquesta maquinària productiva aïllada i circumstancial, «Faltaria aquesta cosa més 'd'ecosistema', més que bolets aïllats, com podem fer de bosc, tots junts. Una sinèrgia que connecti diferents cossos arreu de la ciutat, i més enllà».

D'altra banda expressa que «No m'agrada parlar de les institucions com una cosa abstracta, com si no hi hagués ningú al volant, i anessin soles. És la gent la que canvia les institucions, la gent que hi treballa.» Referint-se a, des del vigilant de sala fins a les persones que treballen a les oficines, totes persones amb qui la comissària es relaciona durant el temps que duu a terme un projecte, però es diferencia d'elles per la seva relació puntual amb la institució, una relació “des de fora”.

No concorda amb les idees de performar, esdevenir o incorporar la institució, sinó que proposa el comissariat com una eina i una forma de ruptura, d'obrir esquerdes i de ser esquerdes. Es podria descriure el seu rol en el context artístic com un-institucional²⁸ en tan que actua o busca actuar com un interstici, un *gap*, una diferència, un senyalament. No només una forma alternativa, tampoc a la contra ni escindida, sinó quelcom que des de la seva participació en l'estructura busca "obrir-la". Un exemple molt clar del seu relat és l'exposició que va realitzar a La Capella que portava per títol *A break can be what we are aiming for*²⁹, una frase de Sara Ahmed, l'escriptora del blog *feministkilljoys*³⁰ amb la que manifesta el posicionament des del trencament, no per buscar la restauració, sinó com una manera d'estar relativa a la fragilitat i la vulnerabilitat i als espais de seguretat i de cures mútues d'aquelles subjectivitats no unitàries que habiten en els marges.

Sonia Fernández Pan

Descriu una tendència històrica general a entendre de manera confrontada institució i artistes, una tendència de la qual divergeix per posar l'èmfasi del seu relat en evitar aquest enfocament de contraposició i enfrontament binari artista versus institució, en el qual el comissari queda enmig. Renuncia a ser col·locada a priori en una posició que l'obligui a prendre part per una o altra. Proposa una perspectiva en que el rol del comissari és un rol singular amb agència i amb capacitat de produir un espai propi i *responsible* (responsable, que dona resposta). És a dir un comissariat instituent, situat i també flexible.

Si el curador tradicionalment es pensava a partir de la funció del conservador de museu que històricament el precedeix, aquell que es dedica a tenir cura i treballar per la col·lecció d'una institució, avui en dia trobem que "Cualquier definición correcta del término comienza por el vocablo latino *curare*: "cuidar". (Gregos, 2017, p. 60) aquesta cura sovint es dirigeix prioritàriament a l'artista, i s'explica el rol del comissari al seu servei i amb l'objectiu de facilitar, promocionar i acompanyar la carrera de l'artista principalment. Així, segueix Gregos, "El papel

²⁸ El concepte *un-institutional*, apareix al volum *The Constituent Museum* (2018), en l'aportació de John Byrne a l'entorn del projecte Museo de arte Útil. "Would such a constituent art institution, if it were to exist, become fluid and porous enough to engage in the continual reproduction of a work or labour of art that was, in turn, capable of moving across, through and between the existing flows of semiocapital? In effect, would such institutions themselves become un-institutions, working towards the amelioration of the very institutional/alter-institutional bifurcations that plague us?" (p. 99)

²⁹ <https://www.lacapella.barcelona/es/break-can-be-what-we-are-aiming>

³⁰ <https://feministkilljoys.com/>

del comisario debe ser en primer lugar, ofrecer apoyo a los artistas” (p. 60). Fernández Pan fa extensiu aquest “cuidar” més enllà de l’artista com un tenir cura del context i dels altres agents amb qui es treballa. Apel·la a la responsabilitat del comissariat en relació al lloc que ocupa, per això no és *per se*, ni tampoc és una forma inamovible, és en relació al context, i ho són també les eines i estratègies que desplega en cada cas.

La seva posició per tant es planteja des del tenir cura d’aquest context, dels altres agents amb qui treballa i interactua i de l’estructura d’oportunitats existent. Relata situacions i institucions molt diferents (inclús oposades entre elles) en les que ha adoptat com a resposta posicionaments i estratègies també molt diverses com a reacció. Cadascun dels agents que treballa en aquest context té una agència pròpia, per això els actes, els gestos i accions afecten i tenen conseqüències directes. Aquesta agència és la capacitat que té, el que permet operar en diferents sentits i en funció de la situació en cada circumstància: en el cas que la institució forci una posició de confrontació i busqui un comissariat com una “pantalla protectora”, un “escut” o un “enllaç” amb els artistes (inclús obligant-la a exercir funcions de direcció), posa en pràctica una forma de pedagogia institucional mitjançant petits gestos (similar als activismes domèstics que relata Laudo) amb els que posar la institució en el lloc de responsabilitat que considera que li pertoca.

La institució també aprèn i reacciona, menciona casos de projectes artístics que han provocat situacions que han ensenyat a la institució les seves debilitats i aquesta ha reaccionat endurint-se. En d’altres, la pedagogia inversa o els petits gestos han permès situacions més amables per al treball de les artistes. Però alerta que sovint aquestes estructures institucionals són molt fràgils, i de forma conscient o inconscient es pot posar “en jaque” a la institució, i aquestes es poden malmetre o inclús desaparèixer.

Si bé aquest posicionament segueix les teories dels afectes que podríem dir que actualment és un tema que està de moda i que recentment s’han desplegat amb força des de les teories feministes, amb les quals Fernández Pan simpatitza en termes generals, també matisa «Que el feminismo a veces no es operativo». Explica que no sempre l’horitzontalitat i el posar els afectes i la vulnerabilitat en primer lloc, és el més desitjable. Reivindica que tenir cura de l’entorn i les companyes de treball (artistes, treballadors, direcció del centre etcètera) no vol dir mostrar-se sempre afectat o prioritzar sempre allò afectiu, «No compartir todo el drama, es cuidar (...) a veces la profesionalidad es dar poco trabajo. Cuidar es no compartir todo, no dar miedos innecesarios. El cómo anunciamos las cosas “take care taking care”...». Responsabilitzar-se

també dels propis afectes, determinar quan i com és necessari compartir-los i en conseqüència ser resolutiva i no generar una sobredimensió afectiva, esgotament o preocupacions innecessàries. Quan cal, exercir des de la capacitat que et dona la posició que ocupes responsablement, és a dir, actuar amb autoritat, sense confondre autoritat amb autoritarisme. En certa manera la seva posició és una posada en pràctica d'una estratègia de forma similar al que alguns autors descriuen com una possible tercera onada de la crítica institucional, si més no, amb els aprenentatges que hauria implicat una reflexió sobre els efectes de les dues anteriors "If artists and other agents working under the institutional critique might know they were undermining their own institutional foundations, they maybe would change strategy". (Gielen, 2013, p. 19)

Fernández Pan descriu una situació en relació a una institució en que la institució força a la comissària a ocupar una posició de confrontació 'entre' i col·loca el comissariat, en paraules seves, com una "pantalla protectora", un "escut" o un "enllaç" amb els artistes. Una posició que la comissària rebutja i tracta de modificar tornant algunes de les responsabilitats a la institució (al director en aquest cas). La posició "d'escut" limita la capacitat del comissari a una sola direcció de treball (la defensa) i li nega part de la seva agència. Si com he descrit, la interfície fa referència a una zona de contacte, és un llindar, és simultàniament dins i fora, és el contacte, en canvi l'escut o la pantalla protectora es refereixen al contrari, a situar un cos entre dos altres per a evitar el contacte directe.

Pel que fa a les etiquetes comissarials opta per posar el 'in' de (in)dependent entre parèntesi, per indicar la dependència que el comissari *freelance* té de les institucions per les quals transita. És precisament aquesta dependència que impel·leix a tenir cura d'aquestes estructures. Reflexiona «para mi la estructura es la ideologia», en el sentit que en la manera com la institució es relaciona amb les persones que hi treballen (des de com s'hi comunica tan en el llenguatge com en les formes, les formes contractuals, el tipus de convocatòries que obre, fins les formes de pagament) configuren un posicionament, tant o més que els discursos que es despleguen des dels discursos comissarials, expositius, *statements* etcètera. Senyala «¿cómo te va a respetar a ti la estructura como directora si todos tienen contratos fijos, incluso tienen billetes de metro mensuales, y tú te pagas tus autónomos, y la estructura te está diciendo que tú eres prescindible y eres de afuera?». Especifica que com a dona, la relació amb la autoritat és especialment complexa, perquè «como mujer no te quieren autoritaria, pero si no eres autoritaria a veces no te respetan».

Fernández Pan contrasta dues situacions que es dibuixen com a oposades en la seva experiència curatorial, en la primera, descriu la institució com un contenidor, s'ofereix una convocatòria i un pressupost i es busca en la comissària un escut o un vincle envers els artistes i la seva producció. Davant aquesta situació reacciona donant com a resposta petits gestos per sortir-se del lloc on l'han posicionat. En la segona, la institució es presenta com una eina, acudeix a ella amb la pregunta ¿com et puc ajudar com a institució –amb els meus mitjans, espais, etcètera– a desenvolupar el projecte que tinguis entre mans?

“The relations change when projects can develop through an open, eye-level dialogue instead of a giving-and-taking directed to filling out streamlined formats.” (Vanhee, 2020, s/p) L'artista Sarah Vanhee en un article amb el títol *The Fantastic Institutions* (Vanhee, 2020), parla de la necessitat de repensar la noció de la institució com quelcom al servei de l'artista i partint de l'experiència de la pròpia artista –en termes generals i en la majoria dels casos– rarament les institucions pregunten als artistes (o a d'altres agents) amb els qui treballen ¿què necessites? Vanhee presenta les institucions com a llocs de lluita, una lluita que duen a terme les persones que treballen en aquestes institucions,

Staff working for the institution seems to be constantly fighting: fighting for money, fighting to be original, fighting to get things done in time, fighting to defend arts place in society, fighting for audience, fighting for legitimacy which often means fighting for the pretension of being unique which often means fighting with other institutions. (Vanhee, 2020, s/p)

Lluites que desemboquen en una forma violenta de relació i en una situació paradoxal en la qual el que suposadament seria l'objectiu últim de la institució, donar suport als artistes i les seves pràctiques, queda sepultat sota tots aquests esforços que esgoten l'energia: “The people working for the institutions feel like they do everything for art and the artists. Meanwhile the artist feels like she's the last one on the ladder.” (Vanhee, 2020, s/p)

Una síntesi de la concepció de Fernández Pan del que passa temporalment en relació a cada estructura i cada projecte és que «Me gusta pensar en la agencia de los proyectos como algo que relaciona vidas, y cuando un proyecto se acaba realmente muere una comunidad momentánea». És precisament el fet de que siguin temporals que constitueix la identitat flexible, mòbil, incerta, dependent, en trànsit, del comissariat *freelance*: «yo transito por

instituciones” afirma. En definitiva, és un ser-en-trànsit i en esdevenir, una subjectivitat nòmada (Braidotti, 2020)

Afirma que «Yo me fui a Berlín siendo institucional porque, aunque nadie sepa lo que está pasando aquí [a Barcelona], mi currículum es institucional. Y esto me recuerda que nuestros currículos no hablan de nosotras, sino que hablan de las instituciones. La vida de las instituciones a través de la nuestra». Indica que les institucions també depenen de les comissàries i que ‘viuen’ en les biografies, les narratives i les experiències d’aquestes, i que de fet, les necessiten. S’inverteix la lògica del *embodiment* de la institució en la comissària, i en aquest cas les narratives que sustenten les institucions es construeixen també a partir de les trajectòries de les comissàries.

Alexandra Laudo

L’Alexandra Laudo inicia la seva trajectòria com a comissària independent mentre treballa paral·lelament en una institució, per aquest motiu des de l’inici troba la necessitat de diferenciar el seu perfil individual del perfil institucional i crea un paraigües extitucional sota la firma de Heroínas de la Cultura. Des d’aleshores firma els seus projectes amb la doble rúbrica, el seu nom acompanyat entre claudàtors d’aquest que denomina com un “cognom estrany”. És una estratègia de diferenciació del marc institucional similar a la que als anys ’60 Harald Szeemann en independitzar-se de la institució on treballava va idear la *Agentur Fur Geistige Gastarbeit* (Agència per al treball espiritual dels convidats). Laudo ha fet referència al seu interès per les pràctiques artístiques i sobretot comissarials dels anys ’60 (Laudo, 2020), d’entre les quals Szeemann és un dels artífexs.

La agencia era una iniciativa unipersonal, una especie de institucionalización de mí mismo y sus eslóganes eran tanto ideológicos ("Sustituye la propiedad por la actividad libre") como prácticos ("De la idea al clavo" -lo cual significaba que yo lo hacía todo, desde conceptualizar el proyecto hasta colgar las obras). (Szeemann en Obrist, 2020, p. 98)

Podem pensar en l’estratègia de Laudo com una estratègia d’auto-institucionalització. Aclareix però que no es tracta d’una estratègia d’ocultació, sinó una manera d’indicar o reivindicar un treball que va més enllà d’un treball unipersonal, ja que Heroínas –deliberadament en plural–

vol posar de manifest que en el treball comissarial quasi bé sempre i en la majoria dels casos, «les exposicions, fins i tot si són individuals, sempre són col·lectives, sempre estan fetes amb una pluralitat d'individualitats, de subjectes, de criteris, i això és la meua manera segons com de mencionar-ho.»

Aquestes estratègies d'auto-representació o auto-institucionalització, en paraules de Szeemann, fan de l'enunciació d'aquest rol, una presa de consciència de la performativitat que implica. Com apunta Anna Manubens a l'entrevista amb Juan Canela (2020) "Hay tantas acepciones como prácticas. Siempre me ha parecido que lo más aterrador y lo más fascinante del contexto artístico es que todo es ficción y, por lo tanto, se puede inventar haciendo, performativamente, casi cualquier rol, contrato, valor, práctica..." (p. 225). Laudo treu avantatge d'aquesta performativitat del rol del comissariat per explorar en múltiples possibles formes la seva pràctica i refusa les etiquetes. Ha assajat amb formats narratius, performatius i escènics com formes on pot tenir lloc la seva pràctica curatorial.

Rebutja un posicionament en contra de la institució «jo crec que sempre hem d'operar amb marcs crítics i també amb una mentalitat crítica, però també plantejar què és la institució... De vegades és una cosa una mica complexa i no tan fàcil de discernir, perquè com deia, molt sovint, per molt marc institucional, legal... l'actitud de les persones és el que acaba sent més determinant. Jo sé cada vegada amb quines coses puc cedir i amb quines no, però no tinc una actitud d'estar en contra de lo institucional per defecte, perquè... Fins a quin punt lo institucional no soc jo també?». El seu relat indica una superació del relat de la crítica institucional en l'aspecte contra-institucional, per quedar-se amb la part crítica operativa, i obre la porta en la direcció que apunta Andrea Fraser de pensar-se una mateixa com a institució. Analitza Andrea Fraser que,

del mismo modo que el arte no puede existir fuera del campo del arte, tampoco nosotros podemos existir fuera del campo del arte, al menos no como artistas, críticos, curadores, etcétera (...) si para nosotros no existe un afuera, ello no se debe a que la institución sea perfectamente cerrada, que exista como dispositivo de una "sociedad totalmente administrada" o que haya crecido en dimensión y alcance hasta abarcarlo todo. La inexistencia de un afuera se debe a que la institución está dentro de nosotros mismos, y no podemos escapar de nosotros mismos. (Fraser, 2005, s/p).

Conseqüentment afirma que s'identifica temporalment amb les institucions on treballa. Per explicar aquesta identificació circumstancial, recupera de la directora de CuratorLab, Joanna Varça, la idea que el comissari independent quan treballa en un marc institucional, sense deixar de ser independent, el que fa és performar la institució, que implica incorporar *–to embody–* la institució. De manera que el comissari *freelance* performa dues coses a la vegada, el seu perfil independent i la institució a la qual s'adhereix temporalment. D'altra banda, la institució està determinada per les persones que hi treballen independentment que aquestes siguin plantilla o siguin *freelance*, així com per les dimensions de la pròpia institució. La dimensió performativa de la identificació institucional que expressa Laudo afegeix o amplia el que explica Fraser de la capacitat de reinventar-se, que també senyalava Manubens. De manera que dins el marc del camp artístic els agents poden performar múltiples rols, i aquesta performativitat i a la vegada aquesta institucionalitat és el que els capacita i els dona agència.

Pensar-se una mateixa com institució —o performant la institució— és coherent amb les teories dels afectes (tal com apareixen al relat de Fernández Pan) com una responsabilitat comissarial vers el context de *tenir cura*, en conseqüència, anar-hi en contra seria anar en contra d'un mateix. Descriu les relacions entre agents com un intercanvi i una interacció que *afecta* bidireccionalment. Descriu el conjunt «com un ecosistema, com un espai que tots configurem, i no es tracta tant de la institució versus no sé qui, sinó de com tots els agents que formen part d'aquest ecosistema interactuen». En una entrevista que Fernández Pan va fer a Laudo per al seu blog Esnorquel, la presenta a partir de la relació que han anat mantenint al llarg del temps, recupero algunes d'aquestes paraules perquè penso que descriuen bé quelcom que potser ella mateixa no diria sobre si mateixa,

La práctica del cuidado es algo con lo que personalmente asocio el trabajo de Alexandra Laudo. Pero es un cuidado que no proviene de teorías o temas comisariales sino del hecho de haber colaborado con ella en alguna ocasión y de los mails que nos hemos escrito a lo largo del tiempo, usando el trabajo como excusa para introducir nuestra vida personal en ellos. Es un cuidado que aparece con el trato personal y no desde la enunciación pública de los cuidados o de los afectos. (Fernández Pan, 2016, s/p)

El relat d'Alexandra Laudo és paradigmàtic en la intuïció d'un lloc extitucional per al comissariat independent, ni dins ni fora de la institució, sinó com un subjecte en esdevenir-institució en la intra-acció entre sistemes que s'afecten i es configuren mútuament. La institució existeix en

relació a l'agent extern i viceversa. La seva estratègia d'auto-instituir-se des d'una signatura en plural, evidencia un subjecte més enllà de l'individual.

Laudo explica com en la relació amb les institucions amb qui treballa es configura a partir d'aquest interès mutu per buscar la diferència: «Tots els sistemes tendeixen a funcionar segons uns patrons, d'alguna manera l'agent extern, que d'entrada és aliè a aquesta manera de funcionar, crea una mena de petit curtcircuit, crec que per això pot ser interessant treballar amb algú independent perquè ve amb una manera de funcionar que no és aquella. Tampoc ho voldria presentar com un "Ah! l'extern que ve aquí i trenca les rutines i les inèrcies", sinó com una cosa bidireccional, tu també tens les teves pròpies maneres de funcionar com independent i els teus interessos i t'acostumes a fer les coses d'una manera, interaccionar amb un entorn que et porta a fer coses d'una manera diferent em sembla molt ric i necessari en l'àmbit on estem». Una descripció que va més enllà de la interacció, cap a una afectació mútua o configuració recíproca³¹. Laudo precisa que la interrupció o l'afectació és en els dos sentits, que l'agent extern, la comissària, també té la seva pròpia manera de treballar, i en cada col·laboració que estableix aprèn, incorpora alguna cosa, i també s'ha d'adaptar. El que en termes dels sociòlegs que hem treballat es pot definir com extitucional, "If we were to believe the scholarly literature on the subject, it would seem that radical change has become the institution of the day. Being a good institutional player today means learning the arts of interrupting the institution". (Spicer, 2010, pp. 35-36) Aquesta reflexió porta a pensar que aquest agent extitucional es comporta també com una institució. Una institució extitucional. Si originalment el comissari deriva del conservador d'exposicions, algú que treballa en el sí del museu, actualment, en tant que comissari *freelance*, treballa des de fora del museu.

Tomamos la noción de extitución de Serres (1994) para describir la resultante del proceso de inversión de las fuerzas centrípetas que recorren las instituciones en fuerzas centrífugas que lanzan al exterior precisamente a aquéllos que las moraban. Podemos habitar las instituciones, pero debemos rondar las extituciones (Serres, 1994). (Tirado i Domènech, 2001, p. 201)

³¹ que evoca la noció de la *intra-action* proposada per Karen Barad, segons la qual tot està profundament connectat i és en la interacció interna o intra-acció, que es configura el sistema. Intra-acció són fets causals no-arbitraris i no-determinístics a través dels quals la matèria-en-el-procés-de-esdevenir és iterativament embolicada en la seva contínua materialització diferencial; aquesta dinàmica no ve marcada per un paràmetre exterior anomenat temps ni tampoc té lloc en un contenidor anomenat espai, sinó que les intra-accions iteratives són dinàmiques a través de les quals temporalitat i espacialitat són produïdes i iterativament reconfigurades en la materialització del fenomen i la (re) creació dels límits material-discursius i les seves exclusions constituent.

David Armengol

David Armengol entén la pràctica comissarial en relació a l'origen de la pròpia paraula *curare* com 'tenir cura de', que com especificava Gregos s'orienta especialment en el tenir cura de l'artista. «Tinc molt clar que és l'eix central de la feina que faig i que sense l'artista no puc treballar, (...) la definició de comissariat tindria més a veure amb acompanyar bé, que amb la teva "marca" o "autoria" que sumes en el projecte». Posa així en primer lloc una funció de suport i de facilitació de processos en detriment d'un posicionament d'autor. Tot i així, no menysté la necessitat de ser reconoscible per als altres –la necessitat d'obtenir un reconeixement–, i entre les estratègies per construir la seva pròpia trajectòria explícita la d'erigir-se com a expert d'un camp específic, en el seu cas el so, especialment als inicis. D'altra banda, interessat per qüestions autorreferencials de l'art –com treballar en art–, alguns dels projectes que ha realitzat per encàrrec són d'anàlisi contextual i defineixen per a ell un cert "comissariat en essència", on els interessos particulars del comissari queden relegats a la capacitat d'oferir una lectura d'un marc acotat i d'un conjunt que ve donat.

Una funció del comissari *freelance* seria la de proporcionar continguts (exposicions, artistes, obres, projectes...) a les infraestructures (espais, edificis, centres, sigles...). «Entenc que nosaltres som perfils que proporcionem continguts i ells són estructures». La relació estructura-continguts varia d'un a l'altre, en alguns casos «és una estructura molt fràgil que se sustenta en elements externs i que dona una definició rara de la institució», una institució sense òrgans, sense cos, que viu de cossos externs i que podríem definir com extitucional. Aquesta fragilitat i dependència dona forma a unes institucions 'estranyes' i a una posició dels comissaris *freelance* no sempre comprensible des de fora. Posa com a exemple la seva relació amb La Capella «una posició que sembla institució, però no ho és, donada la situació en que es troba el centre d'art». S'afegeix a la situació d'una institució tradicionalment fràgil el fet que es troba en un moment d'*impasse*, sense direcció. Des de la seva situació de 'proto-institució' «Jo no tinc capacitat de prendre decisions, no és que no pugui, per sentit comú les prenc, però no estic avalat per la institució. Per tant quan se'm força a "ser institució", jo no la defenso, per tant soc com un traïdor.» De la mateixa manera que descrivia Fernández Pan, es troba confrontat entre la institució i l'artista com si hagués de prendre part per un o per l'altra i només tingués dues opcions: traïr o defensar. Aquesta situació el força a posicionar-se com a institució o com a extern, donant a entendre que podria performar tant un rol com l'altre. «Sempre mantinc la meva ètica professional, que no representa la institució. Davant d'un conflicte podria posicionar-me com a institució, però sempre estic més fora, defensant als artistes.»

Es repeteix aquesta situació de confrontació entre l'artista i la institució amb un comissari enmig forçat a prendre part per un o altra. Una idea que estructura el context artístic com un espai d'oposicions que reitera una funció de la institució a la contra, i no deixa espai per plantejar que la funció de la institució podria ser també la de la cura i la defensa dels interessos, les trajectòries dels artistes i dels altres agents tal com proposen les relectures de la crítica institucional, en pro d'una aliança entre agents i institucions. Aquesta reiteració en l'aparent contraposició d'interessos pot estar relacionada amb les tendències cap a una major mobilitat, flexibilitat i un *exhibitionistic turn* que descriu Gielen (2013), i que ha fet del comissari independent el perfecte *entrepreneurial individual* i treballador de la indústria cultural, perquè ofereix major flexibilitat, mobilitat, adaptabilitat etcètera desplaçant l'artista d'aquest lloc, i ha generat un boom del comissariat.

The creative worker of today is not so much a trapeze artist but more of a (social) networker. In the world of visual art, the latter coincides wonderfully well with the 'independent' curator, wanting both to show and to be seen. Sloterdijk calls it the shift from 'art as production power (including the ballast of 'great masters') to art as exhibition power' (2011: 449). It's all less about creating and more about exhibiting. (Gielen, 2013, p. 20)

In the flat world, this space of digging dip, or reflexivity and 'slowness' or verticality, but also of isolation and dealing with materiality, is predictably exchanged for an immaterial discourse that is all about mobility, and the institution dissolves in a network structure. (...) The hero of network thinking is of course the nomad, which again emphasizes the rosy side of mobile man. (Gielen, 2013, p. 21)

Les anàlisis de Gielen descriuen perfectament el comissariat en el marc d'una institució en xarxa on han desaparegut la verticalitat i la rigidesa (almenys en aparença) de la 'vella institució', i en el seu lloc trobem una forma immaterial o de materialitat flonja i esmunyedissa. En contrapartida, per al comissari emprenedor i *freelance* aquestes estructures institucionals no són suficient suport per funcionar o seguir funcionant. O només ho són circumstancialment i en la suma de diferents parts. «Tenim la dificultat de no tenir estructura que ens sostingui, ens avalem sols. La part acadèmica compta, la part curricular compta, les relacions institucionals que hagin fet compten, tot compta per tenir una posició que sempre serà fràgil, perquè depèn del que vindrà en un futur pròxim». El *freelance* és com un cos sense estructura i la institució com una estructura sense contingut (sense òrgans); el primer es correspon amb la materialitat tova

(amb la fluïdesa, i l'ambient líquid que descriu Gielen en el context *flat* i sense profunditat) i el segon amb la materialitat rígida, com descrivim al capítol sobre anàlisi institucional. Definitivament es necessiten mútuament, el primer per existir, la segona per resistir en un context que ha mutat i que ha desmaterialitzat les estructures rígides. Aquesta materialitat afecta a la seva condició, però ambdues són fràgils perquè soles no poden existir i per aquest motiu les dues tenen una condició que és incerta, insegura i temporal.

Un dels aspectes on podem observar aquestes materialitats diverses, és en les temporalitats de la institució, que com analitza Armengol és una maquinària lenta, sobretot perquè funciona amb molta burocràcia i obliga a uns processos que no concorden amb les necessitats i els processos de treball en art (investigació, procés, producció). Més enllà que l'administració d'aquests processos dependrà de la persona responsable en el marc institucional, hi ha una afectació estructural directa per als agents externs. La institució, explica Armengol «té una relació molt abstracta amb els diners». En aquest punt coincideixen diferents anàlisis de les persones entrevistades. Fernández Pan especificava que l'última persona interessada en que un projecte o una exposició vagi bé és l'artista i també el comissari, ja que aquests són la cara visible de la maquinària, de manera que hi ha molt poc risc de que vagi malament, o de que es malversin els recursos. Laudo senyalava com, arrel de la crisi del Covid-19 i de la conseqüent aturada temporal de moltes institucions i projectes, els que s'han vist més afectats per les conseqüències han estat precisament comissàries i artistes. Si bé s'ha pogut plantejar una suspensió temporal de la institució, la comissària independent no es pot aturar, no compta amb ingressos si no treballa, si no entrega la feina acabada o si no pot treballar. A més, en el moment en que s'ha tornat a posar en marxa i s'han volgut aprofitar els recursos disponibles, els encàrrecs s'han fet amb molt poc temps i amb certa improvisació, i ha calgut treballar amb unes temporalitats molt justes. Paradoxalment els que han hagut de córrer per a que no es perdessin els diners públics, de nou, les comissàries. Cruz reflexiona al voltant d'aquesta situació denunciant que molt sovint es pren a les comissàries i artistes per empreses, com si tinguessin un romanent econòmic a mode de salvavides, o que poden avançar diners en concepte d'honoraris o de producció si cal, cosa que normalment no és així.

Pilar Cruz

A l'inici de la conversa amb Cruz per posar-la en situació i contextualitzar la investigació li explicava que «tomé un concepto de Michel Serres que es el de la extitución, cómo la

investigación está enfocada en la relación con lo institucional, rompiendo esta idea del dentro y fuera de la institución y pensando las comisarias como una especie de nódulo que está tanto dentro como fuera y que no nos permite esta diferenciación de dentro y fuera, sino que es como algo que nos permite hacer un canal de comunicación...». En resposta, em va proposar una imatge concreta del rol comissarial com una extitució: «Es como un agujero... ¡como un agujero de Luz Broto!». Es refereix a l'obra *Abrir un agujero permanente* que l'artista va realitzar el 2015 en el marc de l'exposició *Espècies d'espais* al MACBA comissariada per Frederic Montornés³². Com totes les obres de Broto aquesta respon de forma literal a la descripció del títol, fa el que diu que fa, en aquest cas obrir un forat que connecta l'interior i l'exterior del museu. Actualment el forat segueix obert, tot i que està amagat, però en el procés d'obrir-lo la part més complexa va ser la negociació amb diferents equips del museu per valorar-ne la viabilitat, valorar on es podia fer, com s'havia de fer, si podia ser permanent, etcètera. Aquesta imatge ens pot servir per pensar *el que fa* el comissariat des del plantejament d'una extitució.

Vanhee a *The Fantastic Institutions* proposa que les institucions culturals no haurien de ser edificis sinó forats. Una proposta que es contraposa amb la idea d'institució com un edifici, és a dir, com una estructura rígida, organitzada i horitzontal. Forats on amagar o protegir, on estar sol o en comunitat, on deixar-se caure, on dormir, on fer una festa, on passar-hi una temporada llarga o ser-hi només de pas, forats solitaris i forats connectats. En tant que forats la transparència que es reclama a allò institucional no hi té raó de ser i en canvi poden remetre's a la opacitat.

It's clear that there is no place in those holes for the artist or the curator as individual stars anyway no individual star artist or curator would like to hang out in a hole. There are no prizes to win there, no prestige, no decorum. A hole in the ground is not a job opportunity or a career step, it's a commitment. (Vanhee, 2020, pp. 9-10)

El forat de Vanhee s'assembla a la *Carrier bag* que proposa Le Guin per a la literatura anti-heroica que he mencionat al capítol del marc metodològic, un espai on no hi ha espai per a heroïcitats sinó per a un determinat tipus de convivència no competitiva. El forat, com la bossa per transportar aliments per a la prole, són imatges per una proposta alternativa i feminista a les formes de fer i compartir les pràctiques artístiques.

³² <https://luzbroto.net/abrir-un-agujero-permanente/>

Cruz explica que l'etiqueta de comissari independent normalment s'utilitza per diferenciar entre aquell que treballa com a *freelance* i el comissari institucional que treballa en plantilla per a una sola institució. Però matisa que a l'hora de la veritat no és realment així, ja que «hi ha tantes maneres de comissariar com comissàries». Utilitza l'etiqueta «perquè no n'hi ha d'altra», senyala que en definitiva defineix algú «no perteneciente a plantilla y que se tiene que buscar la vida cada seis meses». Explica que el que anomenem comissari independent, no és en absolut independent «independiente porque eres *freelance*... bueno, puedes llamarlo '*freelance precario*', pero independiente no tiene razón de ser» ja que és una figura que depèn de la institució per poder dur a terme els seus projectes.

Afirma que en treballar per una institució, «Durante un tiempo tu eres institución, el tiempo que dura ese proyecto tu eres institución, funcionas como una institución». En el sentit que el comissari forma part d'una estructura determinada i determinant, i que com un treballador més ha de funcionar amb les lògiques d'aquesta «ser institución para mi tiene que ver con aportar tu trabajo y tu tiempo a un proyecto institucional». La comissària independent que s'institueix temporalment funciona com una extitució (flexible, mòbil, adaptable...), una situació en la que no està ni dins ni fora sinó les dues coses a la vegada, en que el tipus de relació no contractual deixa el *freelance* sense els drets del treballador contractat, tot i que ha de respondre a les lògiques de funcionament de la institució igual que els altres treballadors. Concorde amb l'afirmació d'Andrea Fraser de la impossibilitat d'existir fora del context, i confirma que no és que no existeixi un "fora" institucional: Cruz entra i surt cada dia del camp artístic per treballar en una altra feina que no té res a veure, ni amb el comissariat, ni amb el camp de l'art, per tal de sostenir-se econòmicament.

D'altra banda, hi ha moltes pràctiques que travessen o configuren el comissariat que no són el comissariat pròpiament, d'entre les quals la més important i la que ocupa més temps i energia és la gestió. És important perquè és inseparable del comissariat pròpiament i, puntualitza Cruz, no pot contradir el posicionament comissarial «No puede ser que con tu gestión estés contradiciendo el lugar desde el que estás intentando pronunciarte como comisaria (...) Si tu trabajo es un comisariado que se inscribe en un ámbito crítico, tu gestión no puede ser menos». De manera que el treball de gestió és o hauria de ser una praxis dels propis enunciats del discurs comissarial, per això defineix aquesta vessant de la seva feina com a "gestió creativa" o, tal com explorem juntes durant l'entrevista, com una "gestió crítica creativa". La gestió està tant relacionada amb un projecte comissarial, com ho pot estar una exposició o un cicle d'exposicions, o el seguiment i la coordinació de projectes.

La proposta de Cruz de la gestió crítica creativa evidencia el contínuum en el comissariat entre discursos i pràctiques, i explica amb aquest terme la voluntat d'operar críticament des de dins del comissariat, amb les institucions, i en l'exercici de 'fer pública alguna cosa'. La gestió crítica creativa descriu la indiscernibilitat entre els diferents aspectes de la pràctica curatorial –en l'aspecte discursiu i pràctic–, i afirma que és això el que la dota d'agència per aconseguir l'efecte de la ruptura, l'esquerda o l'obertura. Del que descriu Cruz en podríem dir també para-institució, amb l'objectiu d'establir una estratègia que possibiliti una contra-narrativa al sistema: explicar el mateix d'una altra manera, "To find ways of counter things that are already existing and established a means to articulate something that is beyond" (Maryam, PIM, 2020, p. 194). Una forma para- que no tracta de desmuntar sinó d'obrir espais de possibilitat on hi hagi cabuda per altres formes de producció de coneixement, altres subjectivitats, altres formes de relacionar-se, de *gather around* en el sí dels processos artístics.

Per tot això Cruz se sent més interpel·lada per la idea del comissari com a mediador, entén la mediació com la negociació entre la institució, el projecte i l'artista, que és especialment important per tal de conciliar les temporalitats diferents que demanen uns i altres. Arrel de la seva experiència amb la Fundació Miró en el comissariat del cicle de l'Espai 13 2018-19, recupera la frase de l'artista Lara Fluxà que descriu aquesta situació «Los tiempos del arte no son los tiempos de la institución». La capacitat de des de la gestió d'activar el que en comissariat són discursos, ens retorna a la imatge del forat permanent, i ens permet pensar què fa el comissariat en relació a la institució. Així, senyala aquelles activitats que potser poden passar més desapercbedes però que posen en tensió la institució d'una manera més fonamental, des de dins, i que senyalen els límits de les seves capacitats i del seu abast, no des dels discursos sinó des de l'estructura «Todo eso que no se ha podido hacer, a nivel de 'romper de manera crítica' las formas de trabajar de las propias instituciones. Esas cosas que no han podido pasar señalan los límites de la institución: desde temas de ordenanzas a temas de convivencia y de vivir juntos». És precisament el treball transversal i extitucional (ni dins ni fora), i la concordança entre discurs i praxis el que segon Cruz dona agència al comissariat, i la capacitat de poder operar en nivells de l'estructura que no són tant visibles o que són invisibles, com són la gestió i la negociació. La problemàtica principal d'aquest comissari falsament independent i extitucional és que se'l confon amb una empresa, ja que la suposada flexibilitat i mobilitat amb que se l'etiqueta no té en compte la precarietat inherent al sistema artístic.

Rosa Lleó

Les estructures institucionals afecten i condicionen les formes de treballar en l'àmbit artístic i imposen unes lògiques determinades en el comissariat, aquestes són, el treball "per projectes", que remet a les lògiques de la novetat constant i del presentisme que han enunciat altres persones entrevistades, com Laudo en el primer cas i Cruz en el segon. i la necessitat, amb cada projecte, de generar "novetat" (Fernández Pan); això té conseqüències en les formes de treball ja que no es poden rendibilitzar (Armengol) –en totes elles aprofundim a l'apartat sobre el context artístic de Barcelona. D'altra banda configuren un perfil de comissari independent i una manera de treballar que es repeteix o es replica d'una institució a una altra. Analitza Lleó que s'afavoreix un comissari-autor individual que treballa per projectes "tipus tesi" de temporalitats curtes –que Lleó relaciona amb la idea del comissari-estrella–, en detriment del treball col·lectiu i de llarg recorregut. Les institucions sovint tendeixen a unificar criteris i gustos, a Barcelona durant força temps ha detectat una preferència per l'art conceptual i la desmaterialització de les pràctiques artístiques. Aquesta unificació s'explica per diferents motius, que més enllà del llegat que generacions anteriors o tendències artístiques més globals puguin deixar, també respon a un marc socio-econòmic de precarietat en les pràctiques artístiques que s'inicia a les escoles i acaba a les col·leccions dels museus.

Lleó analitza ràpidament com en la relació amb les institucions amb les que ha col·laborat en el marc de diferents convocatòries sempre ha sigut «un agent extern», sempre fora de la institució. Més enllà de l'oportunitat que les convocatòries ofereixen, per poder-ne gaudir cal adaptar-se als criteris específics. Per, finalment, complir la funció de dotar de continguts i de programació –fins a un any sencer– una estructura institucional. Tal com han analitzat altres entrevistades, estar permanentment fora de la institució genera inestabilitat i precarietat en la situació de la comissària externa.

Per tot això, de seguida va apostar per tenir el seu propi espai i projecte, The Green Parrot, tot i que la voluntat d'autoinstituir-se no deriva tant de voler erradicar la precarietat com de no precaritzar-se al servei d'un altre, i sobretot de compensar la falta d'espais. The Green Parrot no es planteja com un espai diferent o alternatiu, «perquè som totalment part de l'ecosistema de l'art contemporani a Barcelona i arreu». Comparteix amb moltes institucions el tipus d'activitats i exposicions que produeix, conceptual i estèticament, així com el públic que organitza al seu voltant, la forma de visibilitzar-se i d'organitzar-se. «Hi ha una vocació institucional, en tant que

hem trobat un lloc en el context que ens genera un públic específic, una programació, un recorregut, i que ens podem considerar institució o para-institució.»

El terme para-institució apareix explícitament en el relat de Rosa Lleó per definir el seu projecte The Green Parrot, un projecte que no es diferencia o no busca diferenciar-se ni presentar-se com una alternativa (i encara menys anar en contra) respecte d'altres institucions, sinó que «Hi ha una vocació institucional, en tant que hem trobat un lloc en el context que ens genera un públic específic, una programació, un recorregut, i que ens podem considerar institució o para-institució.» The Green Parrot com a projecte curatorial s'auto-institueix, seguint el model d'altres espais que amb els seus propis mitjans i recursos, per escassos que siguin, s'han erigit com a espais singulars en el context d'una ciutat. Auto-instituir-se és una característica que comparteixen moltes de les formes para-institucionals, precisament perquè no esperen que algú altre els reconegui com a tals, sinó que es proposen elles mateixes com a espais legítims de representar una identitat artística o curatorial determinada. Això coincideix amb la manera com molts comissaris relaten la formació del seu rol comissarial, com quelcom que no s'estudia, no es teoritza, sinó que es practica, que té les estructures que cada subjecte li dona, i que la manera de que el context la reconegui com a tal és 'fent de comissària' i presentant-se així.

The Green Parrot busca intencionadament erigir-se 'al costat' d'altres projectes com galeries o petits espais d'igual a igual, no busca diferenciar-se'n sinó al contrari. Lleó considera que hi ha una mancança en el context institucional d'un tipus d'espai determinat que vol revertir amb la seva proposta. Inclús, explica que s'imagina que el projecte podria créixer en un futur i esborrar les diferències d'envergadura i de recursos, adquirint un format organitzatiu més ampli i més complex «com passa a altres llocs d'Europa».

Utilitza el concepte de para-institució, un concepte que d'una forma força àmplia es refereix a formes institucionals que estan al costat d'una institució o que es posen al mateix nivell. παρά significa les dues coses *beside*, que podríem traduir com 'a part' i *beyond*, més enllà, que en grec manté la idea de divergència, i no de polaritat, no denota oposició ni resistència, sinó tot el contrari. En el cas de The Green Parrot específicament, més aviat pensaríem en l'auto-institucionalització com una forma de reproduir una determinada estructura institucional amb eines pròpies.

L'etapa més para-institucional de The Green Parrot va ser durant la temporada en que arrel de deixar el primer espai que va tenir al Carrer d'en Bot, va sorgir l'oportunitat d'establir una

col·laboració amb la Fundació Tàpies. Una col·laboració que va situar The Green Parrot tant dins com fora de la fundació, que va flexibilitzar les seves dinàmiques de treball, però a la vegada la va incorporar en alguns aspectes. Aquestes són algunes de les qualitats que farien de la para-institució simultàniament una extitució, ja que cadascuna d'aquestes nomenclatures complementen les direccions cap a les que es va moure el projecte: cap al costat i cap enfora. Des de la posició externa va poder desenvolupar activitats i col·laborar amb un tipus d'agents i organitzacions que la pròpia fundació no hagués pogut desenvolupar –va ser el cas del col·lectiu Top Manta–, amb la problemàtica que els èxits assolits arrel d'aquestes col·laboracions van ser interpretats pel públic i pels mitjans de comunicació com a propis de la Fundació. Al costat de la institució, en canvi, va poder comptar amb determinats recursos de la fundació (essencialment l'espai i la visibilitat), que era l'objectiu inicial d'establir aquesta col·laboració. Tot i que en l'anàlisi un cop acabada la col·laboració, Lleó ho valora en certa mesura «com donar contingut gratis, essent externs.» Degut, principalment a la precarietat dels recursos econòmics amb que van comptar, ja que no va poder generar un pressupost exclusiu dedicat a aquesta col·laboració. Aquesta complexa relació para-/extra-institucional també resultà en una relació estranya amb els treballadors de la fundació, ja que en certa manera es duplicaven alguns rols com el de mediació i programes públics.

Actualment The Green Parrot torna a tenir espai propi al Carrer Vilamarí, i ha recuperat la seva raó de ser a l'hora de proposar una programació pròpia i un agenciament dels recursos. Mentrestant Lleó segueix, en paral·lel i de forma ocasional, treballant com a comissària independent per a altres institucions. Valora d'aquestes col·laboracions el fet de poder treballar amb millors recursos, desenvolupar projectes de major envergadura i poder convidar a artistes amb qui potser no podria comptar en el marc de The Green Parrot. Són dues estratègies que es retroalimenten, les col·laboracions com a *freelance* li permeten mantenir un perfil de comissària independent, mitjançant projectes curatorials que configuren un currículum de professionalitat institucional que retribueix i a la vegada legitima el projecte de The Green Parrot.

2.1 Reflexions

En relació a la teoria extitucional en les experiències concretes de les comissàries entrevistades, podríem diferenciar entre tres relats que es posicionen diferenciadament, que no són contradictoris entre sí. D'una banda l'estratègia d'autoinstitucionalització de Laudo, semblaria una estratègia extitucional en tant que Heroínas de la Cultura performa una institució, o es

pensa com una (quasi-)institució des de l'estratègia d'auto-instituir-se amb una signatura en plural que evidencia un subjecte més enllà de l'individual, fins a la multitud de tasques que desenvolupa, passant pel seu posicionament que no pren partit per un o altre, que desfà la polaritat, i que es posiciona críticament i en intra-acció amb els altres agents. Ni dins ni fora de la institució, sinó com una extitució que participa del conjunt ecosistèmic com un element més.

D'altra banda, la noció del comissariat de Mutt com una ruptura, una esclatxa, un interstici a l'interior, remet més aviat a la idea d'estrancar el contínuum, de fer una esquerdada a la "pantalla" per a fer-ne evident la transparència i tornar opaques les estructures o fer forat com proposen les artistes Broto i Vanhee respectivament. Quan parla d'estratègies com les que vam implementar al festival plaga, que no obeïen a normes democràtiques ni de cap mena, sinó que experimentaven també amb l'apropiació, el treball col·lectiu des dels afectes, a escollir treballar amb les amigues tant com amb l'obertura radical del "tot s'hi val", apel·la a aquest lloc de no haver de respondre amb la "correcció institucional", sinó protegir a unes comunitats determinades, i unes pràctiques alliberades de protocols que poden passar per no donar explicacions, no rendir comptes i fer el que vulguis on i quan vulguis. Fer de l'opacitat una estratègia per protegir comunitats vulnerables, també dins de la institució, és una forma d'anar contra les dinàmiques ins- i ex-titucionals i capitalistes (que capitalitzen) de la institució.

El rebuig explícit a identificar-se amb la institució de Mutt també senyala un distanciament que permet diferenciar entre una i l'altra de manera que no s'extitucionalitza el seu rol. I el que descriu és com la institució afecta al funcionament del comissariat, però no a la inversa. No concorda amb les idees de performar, esdevenir o incorporar la institució, sinó que proposa el comissariat com una eina i una forma de ruptura, d'obrir esquerdes i de ser esquerdes. Es podria descriure el seu rol en el context artístic com un-institucional en tant que actua o busca actuar com un interstici, un gap, una diferència, un senyalament. No només una forma alternativa, tampoc a la contra ni escindida, sinó quelcom que des de la seva participació en l'estructura busca "obrir-la".

Finalment, el relat d'Armengol descriu força clarament un procés d'extitucionalització en relació a alguns dels projectes que ha desenvolupat, especialment en relació a La Capella. Descriu la seva com una posició "estranya" no comprensible des de fora, i a la vegada necessària i fins i tot imprescindible per al funcionament de l'estructura. Aquesta posició estranya i indefinida és una posició extitucional, que recorda a la interfície, essencialment encarregada de connectar el dins i el fora, i de dotar, no tant de continguts a la institució-contenedor que ell mateix descriu, sinó

dotar-la d'òrgans que la facin funcionar, de constituir una obertura, un contínuum, un diàleg amb els artistes, la possibilitat de la institució d'activar-se i d'interactuar mitjançant el subjecte comissarial.

3. Experiències comissarials

David Armengol

La definició de comissariat que es desprèn del perfil d'Armengol es sustenta en tres pilars principals: el vincle inicial amb l'àmbit de l'educació artística, el comissariat entès com 'tenir cura' principalment dels artistes, i erigir-se en un cert perfil d'expertesa en un àmbit específic (el so en l'espai expositiu). Hi ha altres aspectes importants com són el fet d'haver iniciat la seva trajectòria en tàndem amb un altre comissari i no en solitari, una col·laboració que s'estén força en el temps. Més endavant és significatiu el fet d'haver desenvolupat varis projectes de tipus contextual que defineix com una mena de 'comissariat en essència', que li han donat una altra forma d'especialització. Vinculat a aquest darrer punt, menciona també el seu interès per «la qüestió autorreferencial de l'art», és a dir, per parlar en els seus projectes sobre com treballar en art.

La trajectòria d'Armengol concorda amb el que hem descrit com uns inicis convencionals per a un comissari: estudia Història de l'Art a Barcelona, i després un Màster d'Educació Artística, mentre treballa d'informador de sales al MACBA. Però explica que el més important per desenvolupar-se com a comissari no va ser la formació acadèmica (on no s'abordava pràcticament el rol del comissari en la Història de l'Art), sinó començar a treballar en els seus projectes de comissariat en tàndem amb Martí Manen, qui ja portava un temps treballant amb el projecte de Sala Hab³³. Al cap de poc va fer els seus primers projectes individuals, que li varen sorgir per encàrrec.

Ha concursat en poques convocatòries perquè com explica, quan ell va començar no n'hi havia tantes, i quan li hagués tocat presentar-se, per exemple, a Barcelona Producció, li van proposar ser jurat de la convocatòria. Des d'aleshores ha estat treballant en aquesta institució en qualitat, primer de jurat, després de tutor i de coordinador, i recentment n'és el director³⁴. Pràcticament sempre treballa per encàrrec, tant per institucions públiques com privades. I les convocatòries que ha realitzat han sigut per motius específics o amb interessos molt determinats que inclús es

³³ Extracte del web de Manen sobre Sala Hab: "Una sala d'exposicions en un dormitori. La Sala Hab va presentar durant cinc anys una quinzena d'exposicions en un context íntim i domèstic, però amb un tipus de discurs institucional." <http://www.zerom3.net/>

³⁴ Tal com s'explica en el resum de l'entrevista amb Armengol, el moment de realitzar l'entrevista no era director de La Capella, ni s'havia obert el concurs públic, sinó que treballava com a *freelance* i mantenia la relació que descriu com a "estranya" amb aquesta institució.

creuen amb els personals, com la convocatòria de l'EAC de Montevideo on va aplicar pensant també en la possibilitat de viatjar a l'Uruguai i compaginar feina i vida personal. O el cas del Pavelló Uruguaià a la Biennal de Venècia, per la projecció internacional que suposa l'oportunitat.

En l'aspecte laboral, des dels inicis és treballador autònom. Destaca la noció de que per a ell el comissariat és una dedicació vocacional, el que n'exagera la precarietat laboral, afirma que «Ens paguen poc, i treballem en excés.» Per a ell aquesta precarietat implica treballar en molts projectes a la vegada, ja que, en termes generals, les feines que fa no estan ben pagades. A la vegada ho compagina amb altres feines que no són comissariat pròpiament, com escriure o la docència, que li permeten fer-ho sostenible econòmicament, tot i que diu que «Jo si pogués només comissariaria». Aquesta relació entre la “vocació” i l'acceptació de la precarietat —que es repeteix en altres entrevistes i en molts textos que he revisat—, es correspon amb l'anàlisi de Heinrich i Pollack (1996), de que aquesta acceptació és possible conforme el “sacrifici” en termes econòmics es pot veure compensat per una suposada “gratificació personal”. És un aspecte molt delicat a considerar i no és conclusiu, i ni Armengol ni cap de les persones entrevistades ho justifica en aquests termes. L'explicació té més a veure amb una percepció contextual.

Seguint amb la sostenibilitat de la seva professió, Armengol destaca que, a diferència de l'artista, els comissaris no tenen una relació amb el mercat, no poden rendibilitzar el seu treball. Cada projecte que desenvolupen ha de ser nou i original, el que aboca al presentisme, estar sempre present, sempre actiu, sempre proposant. Això fa molt fràgil aquesta posició que com diu, no té estructures que l'avalin o el sostinguin sinó que «ens avalem sols». El treball del comissari *freelance* sempre depèn del que vindrà en un futur, per tant, no pot parar de treballar, pot ser que tingui feina ara, però demà no. Per aquest motiu, els casos en que els projectes comissarials són més sostenibles són els de mitja i llarga durada, com els cicles d'exposicions o les col·laboracions en la vessant més de gestió.

Armengol posa l'èmfasi en el tenir cura de l'artista en la definició de la seva tasca. L'artista és «l'eix central de la feina que faig, i que sense l'artista no puc treballar», d'una manera similar a com G. Torres parla de la crítica diu que «sóc algú que utilitza l'escriptura, i que no escriuria si no tingués de qui parlar (...) sóc algú que té com a hàbitat l'espai expositiu, sense poder incloure res jo a l'espai expositiu». Com explorem al capítol del marc teòric dedicat al comissariat, trobem aquesta mena d'impossibilitat en la definició del comissari que sovint s'explica de manera relacional, “en relació a”, o per quelcom que està fora d'ell. Sembla que com diu Renton “the best way to represent curating might be to explore around curating” (Andreassen i Bang Larssen,

p. 26). D'una manera similar a com planteja Lopez (2014) per a apropar-se al terme "extitució", segons el qual no podem parlar d'extitucions sinó "d'extitucionalització" —en referència a la "des-territorialització" de Deleuze—. En aquest cas parlem més aviat d'allò comissarial que del comissari.

Armengol afegeix, distanciant-se en certa mesura de la noció del comissari com autor afegeix que «tindria més a veure amb acompanyar bé, que amb la teva "marca" o "autoria"». En certa mesura s'apropa a la interpretació de Bang Larsen i Andreasen de l'intermediari, segons la qual, "El intermediario no es sólo alguien que sigue en silencio, sino que puede ser parte de las infraestructuras básicas" (Bang Larsen i Andreasen, 2006, s/p). En la manera com es relaciona amb aquestes estructures, com ha anat definint Armengol i com hem anat veient en l'exploració d'aquest rol, sembla que s'apropa a les nocions de Braidotti de les subjectivitats nòmades i en esdevenir,

El comisario es alguien que aprende "del arte y de los artistas", y un "puente peatonal entre el artista y el público", en palabras de Maria Lind y Alexander Dorner. Una subjetividad migratoria, que va completándose con cada nuevo encuentro, nueva ciudad, nueva información, nueva significación. (Bang Larsen i Andreasen, 2006, s/p).

Sonia Fernández Pan

La descripció de comissariat de Fernández Pan es caracteritza per una comprensió holística de treball i vida, que expressa entre altres coses com una "eròtica" envers el treball. Destaca des de l'inici la importància del present contemporani, —no en el sentit del presentisme—, en el sentit de treballar amb artistes vius, pertànyer a un moment, ser part d'un procés, participar d'una conversa que transcendeix l'individual. «Creo que tengo una erótica hacia lo que hago. Si hacemos un proyecto juntas, es que nos lo pasamos bien tu y yo, y si lo pasamos bien tu y yo, eso se nota a fuera. Yo no puedo estar pensando en lo que ha hecho la gente de este tema, todo es una gran conversación, el final no existe». El seu relat és un teixit molt dens co-habitat per altres persones; quasi tot allò que diu, diu que li ho ha dit algú abans, en una conversa o en un text. Un posicionament que evidencia una comprensió del comissariat com un treball relacional, i situat. «Estás aquí y no sabes donde vas a estar mañana. Ser comisaria independiente es una forma de estar, de ser.» Inseparable vida i treball.

És especialment significatiu el seu posicionament en relació al context que entén com una necessitat de tenir-ne cura i una responsabilitat envers aquest. En aquest sentit —en les situacions que això és possible, i no ho és sempre—, parla de la cura com una forma complexa, una forma d'intercanvi amb els artistes, però també parla de cuidar les institucions, de cuidar a la directora, i amplia el radi d'acció d'aquestes cures respecte de definicions com les de Katarina Gregos (2018), segons la qual “El papel del comisario debe ser en primer lugar, ofrecer apoyo a los artistas” (p. 60) Una definició segons el propi origen de la paraula curador, de *curare*.

La seva formació acadèmica és en Història de l'Art (Santiago de Compostela i Roma), i a Barcelona va cursar el Programa d'Estudis Independent del Macba, en la fase anterior a configurar-se com a màster, sense que cap d'aquestes formacions aprofundissin en la figura i la feina del comissariat. Descriu els seus inicis de forma intuïtiva, guiada sobretot per consells d'amistats i persones del sector.

La seva trajectòria comissarial s'inicia compaginant els primers projectes en el marc d'algunes convocatòries públiques a Barcelona, amb el blog online d'entrevistes i textos que va engegar pel seu compte i de forma autogestionada, Esnorquel. Esnorquel va ser la seva estratègia per apropar-se al context, no com a historiadora sinó com a participant, «pertenecer a un momento, acompañar al momento». Fernández Pan, d'origen gallega, considera que com a comissària s'ha format a Barcelona. En el seu relat dona a entendre que hi ha un conjunt de característiques que comparteixen de forma general les persones que participen d'un mateix context. Aquest aspecte s'analitza al capítol dedicat a les institucions amb més profunditat, ja que entenem que en certa mesura aquestes són les responsables (tot i que no les úniques) de la configuració d'un suposat caràcter compartit. En aquest sentit destaca un aspecte interessant que li permet la mirada des de fora ara que ja no viu a Barcelona, «Yo me fui a Berlín siendo institucional porque, aunque nadie sepa lo que está pasando aquí, mi currículum es institucional. Y esto me recuerda que nuestros currículos no hablan de nosotras, sino que hablan de las instituciones. La vida de las instituciones a través de la nuestra.»

El seu relat dona compte d'un continu procés d'aprenentatge i intercanvi. La seva visió holística d'un tot complet, concorda amb el comissari entès com quelcom en constant esdevenir, com una subjectivitat nòmada en la que es va teixint i configurant i canviant en relació a cada projecte. El relat teixit de referències i cites a altres persones que l'han acompanyat en aquest recorregut denota una atenció especial a les relacions personals (també en l'àmbit professional), que són constitutives d'un ser circumstancial. I encara més enllà, amb els materials amb els que

treballa (obres d'art o textos...) «la materia te va diciendo por donde va a ir. (...) Yo empiezo a escribir y la materialidad de la escritura me lleva por otro lado. El texto me gobierna a mi. Cuando intento gobernar al texto es cuando me sale mal, cuando no me gusta lo que estoy escribiendo, porque la escritura no me está dando.» Aquesta reflexió sobre la relació amb allò material del treball, enllaça amb la proposta d'Anna Manubens de pensar en “lo que me trabaja”. “Dejarse trabajar en lugar de ponerse a trabajar.” (Manubens, 2018, p. 107)

Pel que fa a l'aspecte laboral es defineix com una comissària (in)dependent, posant el “in” entre parèntesis com una manera de posar en dubte la independència d'aquest rol i en canvi emfatitzar la vessant relacional. Explica també com una “broma seria” que «Hay “curators” y “currators”», volent dir que el perfil d'una comissària no es defineix pel que fa, ja que pot fer múltiples tasques depenent de cada situació on es trobi, sinó del seu posicionament.

En el seu relat es perfilen diferents situacions en les que en funció del context s'ha posicionat i a actuat de diferents maneres com a “reacció” a la posició en que la situava una institució o una altra. Així descriu dos exemples diferents, un en el qual ha d'actuar per sortir del rol “d'escut” o de “pantalla protectora” en el que la institució la volia col·locar: entre els artistes i el director; i en una altra situació descriu un equip de treball estructurat en base al tenir cura les unes de les altres en el qual participen conjuntament (i no sense tensions) artistes, directora i comissària.

Destaca la fragilitat general del context (no només la pròpia), i també un estil de vida que li permet fer sostenible una situació precària i inestable en termes generals: gastar poc i tenir suport familiar. Una problemàtica que destaca, a banda de la gran varietat de tasques que pot fer —o no— un comissari i la disparitat d'un cas a l'altre, és la invisibilitat d'una gran part de la feina que fa un comissari, i que segurament contribueix a dificultar la definició o a fer-la evasiva. Les exposicions i els textos que es publiquen són la punta de l'iceberg d'una gran quantitat de temps i treball invisibles, que pel mateix motiu normalment no estan directament remunerats. Ens referim al que es denomina com “treball immaterial”. Precisament Fernández Pan apunta a que no separa vida i treball, «como que toda mi vida está en el trabajo», que no vol dir que sempre estigui treballant, però sí, des de la consciència que això implica una capitalització de la vida mateixa.

Alexandra Laudo

La definició de comissariat que relata Laudo es caracteritza per una visió transdisciplinària del seu treball, sota el "títol" de comissària, diu, s'inscriuen diferents pràctiques variades (que van des de l'escriptura fins a la gestió, passant per la performance i la investigació entre d'altres) i que comprèn la possibilitat d'experimentació. Proposa amb la seva pràctica una definició àmplia de comissariat que inclou moltes tasques «ser comissària i definir-me com a tal, inclou moltes altres coses: investigar, escriure, fer crítica.» Podríem dir que vivim un moment de molta fluïdesa entre àmbits i rols (artista-comissari especialment), trobem perfils híbrids i també perfils ben definits com el de Laudo que no dubten a desplaçar-se, experimentar i fer d'altres eines les pròpies del comissariat. D'entre totes, la relació amb l'escriptura i la textualitat és especialment important en el seu cas, tant a nivell de discurs com de pràctica.

L'escriptura pot ser entesa com una eina o una tasca més dins de les que desenvolupa un comissari, però també com quelcom que va més enllà, com una estratègia d'obertura de l'etiqueta de comissària. L'interès específic per l'escriptura, l'edició i la textualitat com una estratègia i un espai d'experimentació anàleg al comissariat, i com un àmbit o tema d'investigació és comú a varies de les persones entrevistades. Laudo parla de «l'escriptura com a estratègia o com una eina curatorial», que es concreta en diferents formes i funcions que expandeixen l'àmbit normalment adscrit al comissariat «comissariat a través del text, més enllà del format expositiu, i a través del discurs oral, amb les conferències». Reconeix la seva pràctica des de l'inici com una pràctica creativa, en aquest sentit no s'identifica amb l'etiqueta del comissari com a mediador, ja que «el camp de l'art i tot el que s'hi relaciona, ja configura en sí mateix un lloc de mediació per essència.» I li interessa una definició més oberta que no es centri específicament amb cap aspecte en concret.

La seva experiència com a comissària es caracteritza per la decisió molt inicial en la seva carrera "d'auto-instituir-se"; ella no ho defineix amb aquest terme, però la comparació amb altres estratègies similars com hem vist en el marc d'aquest treball sembla que permeten que ho considerem així. Heroínas de la Cultura és una proposta d'autoinstitució i una forma d'erigir-se com a comissària independent o no-institucional. Així en iniciar el seu treball com a comissària independent va crear el paraigües associatiu de Heroínas de la Cultura, en el qual és significativa la incidència en el plural amb la que des d'aleshores signa els seus projectes.

Laudo expressa que «Jo no treballo de comissària, sinó que sóc comissària.» En aquesta relació entre el que és i el que fa un comissari, sembla que la qüestió en el cas de la comissària, és desplaçada cap a la seva pròpia agència i subjectivitat, Andreasen i Bang Larsen (2007) reflexionen en aquest sentit:

What is a curator?' It is a question that doesn't make sense, because the curator is not something; the curator does something. There is no ontology of the middleman: she is a performative and exemplary agent, acquiring subjectivity in and by the act of mediation. (p 127)

El que sembla que vol expressar Laudo és que no es defineix d'una forma ontològica, i que tal i com analitzen des de l'àmbit de la sociologia de les professions Heinich i Pollack (1996), no es pot definir per unes característiques professionals, sinó que és un teixit de maneres de fer particulars i de capacitat d'actuació en una xarxa, l'artística.

Si Heroínas de la Cultura comença en forma d'associació amb la idea d'acollir altres persones sota el seu paraigües, ho fa d'una manera circumstancial i en certa mesura discursiva, en tant que el treball de comissariat sempre o quasi sempre, necessita i es relaciona amb altres per existir. Però la forma fiscal és el treballador autònom. Com a *freelance* Laudo menciona la porositat existent entre vida i treball, i explica que no hi ha àrees estrictament separades (les Heroïnes treballen a qualsevol hora, qualsevol dia de l'any, en qualsevol lloc, en qualsevol circumstància), els límits es construeixen, diguem, per salut, però no existeixen per se, així, explica que podria treballar en vacances i festius, i en compensació, anar amb els fills a una reunió. Apunta que té la percepció de que podria estar sempre treballant.

Quan diu que “Jo no treballo de comissària, sinó que sóc comissària”, es refereix a una relació identitària amb el que fa que implica, d'una banda, una capacitat o possibilitat performativa sobre el seu rol, i d'altra banda l'autoexplotació. Aquesta autoexplotació és anàloga a la que molt gràficament descriu Hito Steyerl (2009) amb la idea del museu com una fàbrica, i a la vegada la fàbrica incorporada en el propi treballador *freelance*: un mateix treballador comprèn totes les parts del procés —és el seu propi cap i el seu propi empleat— i pot auto-explotar-se. Senyala la precarietat econòmica, les feines no estan prou ben pagades per ser sostenibles, però recalca que la precarietat és especialment punyent en l'aspecte temporal, és a dir la difícil conciliació dels temps domèstics i familiars, amb les temporalitats que imposa el treball *freelance*. No es

correspon el que guanya per cada projecte amb el temps que es necessita per fer bé cada feina i que el conjunt sigui sostenible.

Laudo, com altres dels entrevistats explica o justifica l'autoexplotació present en l'aspecte laboral pel fet que es tracta d'una feina que és vocacional. «Crec que està molt lligat, el que soc, com visc, la meua vida més personal, amb la vida professional.» Per tant un treball que es fonamenta en uns interessos que són també personals i que travessen els projectes, el que justifica que «si estem treballant aquí, no és des d'un plantejament de la rendibilitat, optimitzant i racional.» Heinich i Pollack el 1996 ja desplegaven la compensació en termes de gratificació personal, com un dels factors que explicaven els sous més baixos dels comissaris francesos, i en especial les comissàries, en el context del seu estudi.

the dual sacrifice of wealth and fame that is required of the curator's profession is compensated by its prestige and the personal gratification derived from frequent contact with the privileged objects and lauded individuals that are works of art and artists. (Heinich i Pollack, 1996, p. 233-234)

Pilar Cruz

Cruz proposa la denominació de "gestió crítica creativa" per referir-se al conjunt del seu treball curatorial, englobant així totes les tasques que fa com a comissària. Amb aquesta idea vol posar l'èmfasi en la importància d'una coherència entre el discurs comissarial (que es desplega en els projectes, les exposicions, els textos etcètera) i *el que fa* el comissariat en relació al context on treballa (les institucions, les persones amb qui treballa, els recursos que administra, etcètera). Denominar-ho "gestió" és una manera de cridar l'atenció sobre el treball comissarial més enllà de la qüestió d'autoria, i senyalar que gran part del treball i dels comissaris dediquen tant o més temps a tasques de gestió que a la vessant més creativa de la seva professió. I sobretot, com dèiem, a la importància que ambdues parts siguin coherents.

Tot i que utilitza normalment l'etiqueta de "comissària independent" per definir-se, explica que és perquè no n'hi ha d'altra i és la que s'utilitza en general, qualsevol altra denominació requeriria de una sobre explicació inoperant. Però, com altres entrevistades, d'una banda posa en qüestió el sentit del terme "independent", d'altra banda explica que se sent més interpel·lada per la idea del "comissari com a mediador" que no pas la del "comissari-autor independent". «El

comisario no es una figura independiente de la institución, porque depende de la institución para realizar proyectos». Entén el seu rol com un rol de mediadora en les negociacions entre l'artista i la institució, i precisament amb el concepte de gestió crítica creativa posa l'èmfasi en aquest tipus de tasques més enllà d'allò que es considera pròpiament comissarial i relacionat amb allò discursiu (escollir als artistes, escriure el text de sala, proposar una tesi i un marc d'interpretació, investigar...), tasques sovint invisibles, però que segons Cruz són les que poden donar agència i capacitat política al rol comissarial.

La gestió crítica creativa proposada per Cruz concorda en certa mesura amb la noció de l'intermediari (*middleman*) que proposen Lars Bang Larsen i Soren Andreasen per al comissari. "Gente cuya profesión consiste en mediar o en evitar que los problemas surjan" (Andreasen i Bang Larsen, 2006, s/p). Bang Larsen i Andreasen puntualitzen respecte la relació de l'intermediari amb l'autoria —en tant que autoritat—, "la capacidad de tratar con todos los aspectos de la producción es necesaria para ganar autoridad: la autoría de la intermediario es el control del flujo de producción". Tenir o no tenir autoritat, depèn del control que aquest "home del mig" té dels fluxos de producció i quan pot tractar amb tots els aspectes de la producció. En el relat de Cruz, com en d'altres entrevistades, es fa evident que no és així. Cruz i altres expliquen com en tant que intermediari o mediador, el comissari ha de negociar la seva posició, i no té accés a tots els elements de la producció ja que depèn en gran mesura de l'estructura institucional. Aquesta situació dona lloc així a un *freelance* "estrany" que no té control dels seus propis mitjans de producció, només a una part d'aquests. En conseqüència, el seu poder queda condicionat per les circumstàncies de cada projecte i cada estructura institucional amb la que es relaciona; i la seva agència més o menys efectiva en funció de l'estructura amb la que negocia.

La trajectòria de Cruz es podria considerar molt similar a la trajectòria tradicional que descriu Szeemann: va estudiar Història de l'Art, primer a la Universitat de Saragossa i després a la Universitat de Porto (Portugal), i mentre era estudiant va tenir l'oportunitat de treballar com a becària al Museu Serralves d'assistent, donant suport a exposicions d'artistes com Dan Graham o Richard Serra. Això li va proporcionar un període d'aprenentatge extens i intens, que ella posa especialment en valor. En acabar els estudis va venir a Barcelona, en aquest moment és especialment significatiu el treball que va desenvolupar en col·lectiu, sobretot als inicis, amb el col·lectiu comissarial La Pinta, com una estratègia per trobar feines i projectes, i més endavant en altres projectes puntuals per a activitats concretes. Descriu els inicis com una època dura, de buscar-se la vida com fos, «a partir de ahí empezamos la travesía en del desierto, de empezar a abrirnos camino por un sector que tampoco estaba muy bien a nivel económico de

oportunitades en el comisariado etcétera. Després, va participar en algunes convocatòries, va guanyar la de Can Felipa l'any 2008, i en d'altres la van trucar per desenvolupar un projecte alternatiu a la convocatòria. En conjunt podem dir que ha desenvolupat pocs projectes sorgits de convocatòries, el que tant per l'escassetat de quan va començar doncs no n'hi havia tantes com ara, i també amb la percepció que va iniciar el seu recorregut com a comissària independent amb un cert retard. Això senyala una problemàtica present també en el sector artístic com l'*edadisme*, la discriminació per qüestió d'edat, generalment edat més avançada, que ha fet que per qüestió del límit d'edat que es marca en la majoria de convocatòries, a partir d'un cert moment, no s'hi pogués presentar.

En l'àmbit laboral sempre ha hagut de compaginar comissariat amb altres feines (des de cambrera, treballant de regidora d'esdeveniments al Macba, fins a administrativa a temps complet). En el seu relat recalca la precarietat econòmica, i la dificultat de conciliar maternitat i comissariat. Des de que va començar a treballar el 2006 a Barcelona, quasi sempre ha estat donada d'alta en el règim de treballadors autònoms, denuncia la situació dels autònoms a Espanya que es molt dura per als treballadors, i explica com en la majoria de les institucions s'abusa d'aquesta situació que els precaritzza: «En MACBA fui falsa autónoma los 8 años. Que ahora se está criticando mucho lo que han hecho, pero estas malas prácticas³⁵ están desde siempre.»

Amb tot plegat en el seu relat es va evidenciant la precarietat que travessa el sector i la situació laboral que es descriu. Davant de la pregunta de si la seva feina està ben pagada o no, respon rotunda que no. Que si fa números pot comptabilitzar que cobra uns 2€ l'hora, i que la major part de la feina que fa no es comptabilitza. Explica que la precarietat és comú a tot el sector, que afecta tant a les comissàries com a les artistes, i denuncia que les males pràctiques abunden. Conclou que «Hay dos clases sociales: los trabajadoras con contrato y los que no tenemos contrato.»

Senyala com aquesta precarietat no només afecta a nivell econòmic, a la dificultat de sobreviure, de seguir treballant, sinó també en un aspecte emocional. La inestabilitat de la situació derivada del *freelance*, per més que li agradi la feina, genera estrès, cansament, esgotament, que en el

³⁵ Fa referència als esdeveniments que van tenir lloc durant l'estiu de 2021 després de que marxés Ferran Barenblit de la direcció, i abans de que prengué possessió del càrrec Elvira Dyangani. En aquest interval de temps, la Fundació MACBA va despatxar a dos càrrecs importants com la comissària en cap i el cap de Programes públics. Arrel d'aquesta notícia van saltar via xarxes socials denúncies d'altres males praxis en el sí del museu en les formes de contractació i casos d'acomiadaments improcedents.

moment present «necesito a nivel vital y económico una cierta estabilidad, me duele más la precarización, y ya no puedo trabajar como trabajaba a los 30, y desde que he tenido descendencia aún me molesta más la precarización, porque una cosa es que no llegues a fin de mes, y otra que no puedas pagar el comedor del colegio».

En aquest sentit, un altre aspecte de la precarietat que afecta a allò laboral és la dificultat de conciliar maternitat i comissariat. Ja no només en el sentit econòmic i la pressió i la responsabilitat afegida que significa tenir una família al teu càrrec, sinó pel que representa a nivell de presència en el context i com aquest castiga les absències. Amb això coincideix amb altres entrevistades que han assenyalat la mateixa qüestió: un context “presentista” i “capacitista” que no és receptiu amb models de vida que incloguin maternar, la malaltia o diversitat de capacitats. Tot i que amb una mica d’esperança afirma que ha canviat lleugerament la situació ja que «Hace diez años no había comisarias madres”, i en els darrers anys sí que n’hi ha o són visibles altres comissàries mares, perquè «seguramente hay más opciones, hay más trabajo, más convocatorias, más proyectos, y más sensibilidad. Y seguramente estamos ocupando más espacios de poder.» Però diu que sobretot és perquè ens hem donat el permís a nosaltres mateixes de fer-ho, i encara queda molt per fer.

Irina Mutt

Mutt descriu el comissariat segons dues qüestions principals: el “comissariat a distància curta” i la importància de “parlar de coses que hi són”. Aquests són dos principis fonamentals que es complementen, en primer lloc la relació amb l’artista i en segon lloc amb el discurs i l’agència del propi rol. S’identifica amb l’etiqueta del comissari independent, «però em causa molt de complex dir que sóc comissària. Com una cosa de classe social... em sento molt impostora». Per això prefereix dir «traballo en art» o a èpoques li agrada identificar-se com escriptora. La seva proposta és la d’un comissariat tentacular, transdisciplinar i situat. “Parlar de coses que hi són” implica plantejar el discurs i la pràctica com un tot, amb les contradiccions que pot suposar, però evitant il·lustrar o representar els discursos de moda. En conseqüència, el comissariat no és per a ella només un àmbit professional sinó una possibilitat política i de potencial transformació. Un rol voluble, que no és immòbil ni està definit per uns paràmetres determinats sinó que pot (ha de) performar diferents discursos, i afectar. De fet, parteix dels afectes en tant que es relaciona sempre amb coses que travessen vital i políticament als implicats en cadascun dels projectes que fa. En aquest sentit Bang Larsen i Andreasen (2006) quan parlen del comissari com un

intermediari “Significa estar implicado intensamente, es un retrato del deseo de complicidad. No existe, por decirlo de otra manera, un “intermediario desde afuera”: Todo el mundo es un intermediario.” (s/p). Els mateixos autors especifiquen que “Cuando usamos el término material mediado, queremos hablar sobre ‘lo que está ahí’ bajo ciertas condiciones” i tot i que matisen aquest “ahí” en relació a la mediació³⁶, no deixa de ser que els comissaris que plantegen un treball des d’una perspectiva crítica parlen i per tant medien quelcom que material o políticament *és i fa* (produeix).

Per a Mutt la mediació és quelcom performàtic, des de les distàncies curtes, en formats ràpids i amb una economia de recursos que mantingui el comissariat a prop dels artistes i les seves pràctiques i necessitats. En tant que pràctica situada no pretén ser “per a tothom” sinó amb tothom que se senti interpel·lat; no vol fer pedagogia, sinó que dona espai a una comunitat (in)determinada i amorfa. D’aquesta manera genera un moviment excèntric respecte al camp artístic, ja que es relaciona amb coses que estan en certa manera podríem dir que fora de l’art, en relació a altres escenes, com l’escena *queer* i els estudis del porno, els videojocs de baix cost i els *fanzines*. Per exemple, en relació a l’exposició *Deshaciendo texto* que va realitzar a La Casa Encendida de Madrid explicava que “No pretendo considerar una sala de exposiciones como una plataforma para dar voz a colectivos desfavorecidos ni para visibilizar prácticas disidentes. Todo esto ya ocurre en sus propios espacios y sistemas, a menudo al margen de lo institucional. Pero sí quiero que la exposición sea un espacio y tiempo en el que se pueden poner en circulación otros relatos, o poner en duda lo hegemónico” (Mutt en Costa, 2016, s/p).

En el seu relat parla de comissariar com organitzar un àpat entre un grup de persones, una reunió entre amics o coneguts on el que compta són les relacions i les sinèrgies que s’estableixen entre tots. La constitució de la comunitat momentània que esmenten diferents autors, i que en certa manera planteja un desplaçament del comissari com a mediador, ja que en aquesta comunitat participa com una més. Mutt ho compara més aviat amb els afectes que tenen lloc en una comunitat i entre amigues. En conseqüència, si en una relació d’amor o d’amistat, normalment no parlem de mediador ni intermediari, de la mateixa manera en el plantejament que fa Mutt, la comissària participa com un més de la relació, i es travessat afectivament com la resta de persones involucrades en la relació. Una bona manera d’explicar aquesta qüestió és quan parla del moment d’escriure a un artista per invitar-lo a participar d’una exposició,

³⁶ El matís té a veure amb una qüestió relativa a la materialitat i immaterialitat del que es media des del comissariat, i a la pregunta de què produeixen els productors culturals, que s’aborda en altres parts del treball.

Una mica és com si t'haguessis enamorat d'algú i li proposessis de tenir alguna cosa. En el primer contacte, quan escrius aquell correu "mira, això és la expo...", hi ha persones que triguen una setmana, dos, a respondre... i això em trencava el cor, com si fos una cita romàntica. En el treball en comissariat hi ha una part molt matèrica: tu el teu cos, les emocions, com estàs i des d'on estàs escrivint o comissariant. Són totes les coses que no controles. No escrius igual si t'ha deixat el nòvio, o si se t'ha mort el gat. (Mutt a Almirall, 2018, s/p)

Per a Mutt és important la proximitat amb la crítica d'art, que és un dels punts de partida del seu relat. Primer la crítica com a assignatura a la carrera d'Història de l'Art, amb la Pilar Bonet de professora, un context que li dona la possibilitat de trobar-se amb persones i discursos que la interpel·len, sobretot perquè es planteja des del present i en relació a l'art contemporani, i a prop dels artistes, amb els artistes (no com un discurs que s'imposa ni que explica les obres, sinó com un diàleg que es construeix amb la pràctica artística). I després, la crítica d'art com a pràctica d'escriptura i com a espai per a pensar, debatre i discutir sobre el que està passant en un context determinat. De la mà de la crítica d'art va conèixer i es va vincular a A-Desk on va començar a col·laborar i a publicar, allà es va vincular a altres persones de l'escena artística.

La relació entre crítica i comissariat és a l'origen de la pròpia professió. Tot i que en el present pensem el comissariat més aviat vinculat als perfils de l'*exhibition maker* o del mediador, en els inicis de la professió trobem els conservadors d'exposicions i professionals que es definien com a crítics que després van començar a exercir de comissaris. És el cas de Lucy Lippard. Lippard explica a la introducció al seu llibre *Seis años: la desmaterilización de las prácticas artísticas* (1997) el desenvolupament del seu rol de la crítica a la curaduria, bàsicament per la proximitat que tenia amb els artistes del moment, eren els seus amics, el seu context, els seus companys de pis, la seva comunitat, coneixia el seu treball, l'estudiava i escrivia sobre ells. Explica com a l'inici no estava ben vist que algú que es dedicava a l'escriptura es posés a comissariat i que va rebre crítiques per això. Recalca la diferència entre aquells que treballen en l'àmbit de l'acadèmia, i que escriuen amb un sou digne i un contracte a la Universitat, i els escriptors *freelance*. Però també pel fet de que fos una dona jove,

Se armó un buen escándalo en torno a la muestra, [*Eccentric Abstraction*, 1966] en parte porque yo era crítica de arte y en aquellos tiempos los críticos no comisariaban muestras. Eugene Goossen y Lawrence Alloway lo habían hecho, pero que apareciese una crítica de arte mujer y joven llamó bastante la atención. (...)

Después, escribir y comisariar acabarían, más o menos, por fusionarse. (Lippard en Obrist, 2009, p. 217)

Però la seva posició era la de que “Si los artistas podían hacer lo que les viniese en gana y darle el nombre de arte, yo podía hacer lo que quisiera y darle el nombre de crítica”. (Lippard en Obrist, 2009, p. 228) A Mutt, que li agrada identificar-se com escriptora, posa en paral·lel la feina del comissari amb la de l'editor i l'escriptor, i ha fet d'aquesta el tema d'alguna de les seves exposicions (*Deshaciendo Texto*, La Casa Encendida, Madrid, 2016), i li interessa un tipus d'escriptura determinada.

La Irina pensa el comissariat molt a prop de l'escriptura, en el procés d'edició, de descartar, ordenar. Aquest procés solitari, però que pren sentit quan el comparteixes. Del seu treball m'agrada molt el fet que sempre hi ha una reflexió i una proposta sobre el propi acte d'escriure o bé de comisariar. Em parla de les autores que admira i que parlen justament de la dificultat d'escriure, Gloria Anzaldúa, Maggie Nelson, Chris Kraus, Siri Hustvedt, Marguerite Duras. Recupera d'aquesta última la idea de que no tenir un tema per a un llibre és el tema del llibre. (Almirall, 2018, s/p).

Explica que «per a mi comissariat va molt de la mà amb editar. Potser perquè estic molt obsessionada amb la idea de publicacions, edicions, i amb aquesta manera de distribuir coneixement o idees... Són els formats de distribució. M'interessa molt la idea que dèiem amb el Plaga: distribuir una idea es pot fer amb zero Euros o amb milions.» És important aquest aspecte dels formats de distribució perquè parla de com arriba, com es connecta amb els altres, amb altres agents del context i amb el públic. El comissariat de curta distància que proposa Mutt no contempla grans desplegaments impressionants i espectaculars que aclaparin a l'espectador, sinó tot al contrari, minimitzar la distància entre el receptor i allò que es vol transmetre, i això vol dir eliminar al màxim i en la mesura del possible les capes de display i els efectes del disseny que s'interposin entre un i altre. Minimitzar els costos i els intermediaris, amb una certa ecologia de mitjans, que com deien Bang Larsen i Andreasen (2006), amb Rancière, en tant que l'intermediari pot tenir control dels processos de producció, pot convertir-los en agència política. Actualment Mutt s'interessa i investiga sobre les possibilitats de l'oralitat i la narració, que ja havia iniciat anys enrere amb els fanzines orals.

Bassas senyala aquest aspecte de la importància d'allò textual en el comissariat en el conjunt de les entrevistes i diàlegs que recull en el seu llibre (2016), entre aquests un dels exemples més

clars és de Paul B. Preciado que comenta que comparteix amb Valentí Roma el fet d'entendre el comissariat igual que l'escriptura o l'edició d'un llibre, "La belleza de la exposición es que resulta ser un libro tridimensional donde el lector es interpelado como cuerpo vivo, con toda su memoria y su sensibilidad." (Preciado en Bassas, 2016, p. 43). Roma per la seva banda explica que,

Veo al comisario como una figura de mediación, alguien parecido a un editor, es decir, alguien que selecciona unos textos, les da un hilo conductor, los sitúa dentro de una marca editorial y, luego, suelta los escritos y desaparece. Desaparece como un gesto necesario para la legibilidad. En su versión ideal los comisarios tal vez deberíamos operar como editores: seleccionar el trabajo de unos artistas, darles una continuidad, presentarlos en un contexto museográfico e, insisto, desaparecer. (Roma en Bassas, 2016 p. 40)

En aquesta relació entre l'escriptura i el *exhibition making* hi ha també una diferència, no deixa de ser una forma comparativa, una proposta d'entendre el comissariat 'com' l'escriptura i l'edició, però no són una mateixa cosa. De fet, la diferència que senyala Roma sobre la seva percepció de l'escriptura i del comissariat com a pràctiques que produeixen coses molt diferents és important per entendre aquest argument de Renton, recollit en el text d'Andreasen i Bang Larsen (2007):

You could argue that exhibition making is a form of writing too: but a form of writing with visual, spatial properties, and one whose further existence always hinges on its reception and "translation" into academic or critical text. So while there is an abundant production of text in the art world, it would seem that writing rarely appears as curatorial practice. (p. 27)

Els formats de distribució han sigut motiu d'interès en comissaris pioners i directors de museu, com l'exemple del que parlem al capítol sobre institucionalitats del Moderna Museet de Stockholm amb Pontus Hultén de director durant els anys '70, com el model d'una nova institució experimental funcionant com un *Information Center*. O les propostes de Seth Siegelaub, un dels comissaris més interessats en l'aspecte de la distribució de l'art, com les *Xerox Book* (1968)³⁷ i la seva forma d'entendre el llibre com un medi, entre d'altres va realitzar el 1966

³⁷ <https://www.moma.org/collection/works/11400>

el que es considera la primera exposició que existí només en forma de catàleg. Siegalub va arribar a dir una vegada va haver tancat la seva galeria de Nova York, que el món era la seva galeria, ja que segons ell la distribució del format editorial, llibres i revistes, tenia un abast molt més ràpid i ampli. O els catàlegs per fitxes de Lucy Lippard dels anys '70, i les publicacions fetes a base d'instruccions que proposaven els artistes en una seqüència en cadena de la mateixa Lippard. Els plantejaments de Mutt recorden a les premisses amb les que treballava Lippard a finals dels '60 i els '70, de fer exposicions barates y fàcils de transportar.

Hablaba con artistas y trataba de poner algo en marcha; exposiciones tan desmaterializadas que cupieran en una maleta y pudieran ser llevadas por un artista a otro país, después por otro artista a otro país y así sucesivamente. Serían los propios artistas los que colgarían las muestras, las llevarían de un lado a otro y crearían la red de contactos. Evitaríamos la estructura del museo. (Lippard en Obrist, 2009, p. 232)

Les col·laboracions que faria Lippard amb Siegelaub també van en aquesta línia de desmaterialitzar l'exposició i evitar les institucions. De trobar altres circuits per a l'art. En aquest sentit Mutt, sense parlar de desmaterialització, parla de l'aposta pels mitjans de producció autònoms i econòmics, com quelcom propi dels projectes autogestionats com el PLAGA, projectes que funcionen sense una estructura institucional, que no tenen producció ni pressupost, «el mateix s'hagués pogut fer amb molta pasta i amb una institució al darrere, les obres i el que vam fer era igual de bo que si hagués estat un deslocalitzat de La Capella». Això és l'economia de l'entusiasme, —terme que es fa seu Zafra per descriure la precarietat a la que aboca el que d'altres en deien vocació—, que és el motor i a la vegada la condemna del projecte. «El Plaga ens vam morir al Fabra i Coats. Fèiem broma, però era veritat. ¿Com es pot traduir amb material d'arxiu una cosa que estava passant?». Una interpretació que denota la incompatibilitat entre un determinat format autogestionat amb la institució, «aquesta cosa agredolça de Barcelona: l'economia de l'entusiasme funciona de puta mare, però des d'una precarietat molt forta. (...) Són coses que de vegades maten.»

D'altra banda senyala la importància de la circulació entre àmbits, dins i fora de l'artístic. El que podríem denominar —seguint termes que va utilitzar Lippard— com un moviment excèntric, que senyalen cap enfora o, en paraules de Mutt “tentaculars”, perquè genera sempre sortides cap a altres àmbits, tant pels temes que tracta com pels llocs on transita i la forma en com es desenvolupa l'aprenentatge. Parla d'un esdevenir transversal i transdisciplinar entre formes de

coneixement i espais de la ciutat. «M'interessen moltes coses que s'absorbeixen en l'art, però que queden fora, vaig aprendre molt amb tota l'escena queer i les teories del post-porno, que d'alguna manera es creuen també amb el món dels videojocs, que els que a mi m'interessen són feministes i queer i fets amb quatre duros. La idees d'alguna cosa tentacular, que pots anar recollint de diferents àmbits i en una expo és on pot passar tot això.»

La seva trajectòria en l'àmbit institucional s'inicia amb un seguit de convocatòries públiques seguint un recorregut més o menys habitual al context de Barcelona: Sala d'Art Jove, Can Felipa, La Capella... Al cap dels anys, i quan passa l'edat límit d'aquestes convocatòries, es troba en l'abisme de no saber com continuar, senyala el buit d'oportunitats que es genera per a algú de mitja carrera, i la manca d'oportunitats per consolidar trajectòries, denuncia l'oblit i la desmemòria en el marc d'un sistema que premia la novetat i la joventut en detriment de la continuïtat.

La precarietat travessa tot el discurs de Mutt, podem apreciar una concomitància entre la preferència per mitjans de producció econòmics –podríem dir precaris–, i la precarietat implícita en les condicions laborals de forma general. Prioritza els artistes a les obres, és a dir, les invitacions que ofereix en el marc dels seus projectes curatorials són obertes, són invitacions a participar d'una conversa, d'una relació, i explica que quasi mai s'interessa o demana una obra determinada. Més aviat com si s'interessés per un tarannà, una actitud i uns interessos compartits. En conseqüència prioritza destinar el pressupost disponible a pagar honoraris i si pot ser viatges a les artistes en detriment de costos de producció o transports d'obra.

Hi ha un altre efecte de la precarietat que té a veure amb el sistema que descriu com edadista, capacitista, patriarcal: «Hi ha una precarietat que m'acollona molt, quan has anat fent anys, i encara més si estàs fora dels models de família etcètera. Que tots parlem de lo queer i de feminismes, però quines xarxes tenim?» Per a fer-ho sostenible econòmicament explica que als inicis va treballar de qualsevol cosa, de cambrera o del que toqués, i que tot just els darrers anys a Barcelona va poder viure només de la feina com a comissària. Tot i així explica que mai ha pagat la quota d'autònoms, perquè sempre s'ha mogut en un llindar de facturació per sota dels 9.000€ l'any. «Amb això podia viure, podia viure amb 500/600€ al mes, amb l'aigua al coll... però pots sobreviure». Com Cruz, denuncia que el sistema d'autònoms a Espanya «és un robo». Tot això implica que amb prou feines ha cotitzat dos anys de tota la seva vida laboral, amb les conseqüències que això pot implicar a llarg termini. Comenta que hi ha una dificultat en relació

a una certa impossibilitat de planificar «L'horitzó sempre l'he tingut a un any vista. Mai he tingut horitzons de 10 anys, 20...»

Rosa Lleó

El perfil comissarial de Rosa Lleó es defineix actualment entre la direcció de The Green Parrot, un projecte sense ànim de lucre a la ciutat de Barcelona, i els projectes que desenvolupa com a comissària independent per a altres institucions. The Green Parrot respon a la voluntat de treballar pel seu compte i desenvolupar una estratègia amb la que seguir la seva pròpia línia i manera de treballar, al marge de les institucions i oferint oportunitats més enllà de les convocatòries, els museus i les galeries a artistes que no estan representats en aquests, acompanyar els seus processos en el temps, i sense imposar una lectura o interpretació determinada. Explica que no li interessa la idea del comissari com autor ni treballar en la línia d'un comissariat "de tesis", sinó un treball de llarg recorregut al costat dels artistes i de seguiment de les seves trajectòries.

Pel que fa a la trajectòria Lleó és la única de les persones entrevistades que ha realitzat estudis específics de comissariat a nivell de màster a la Universitat de Goldsmiths a Londres. Sobre aquests estudis senyala la contradicció entre teoria i pràctica, i si bé valora positivament l'oportunitat d'estar a prop d'artistes també en formació, i de participar d'una determinada xarxa de relacions i de persones actives en aquest àmbit, la vessant teòrica del màster en canvi, no li va interessar tant. El que coincideix amb la idea del comissariat com una pràctica, que no ha establert uns fonaments professionals ni ha desenvolupat una estructura pedagògica exitosa. Com explica Montornés (2010) "malgrat els intents per determinar una escola única en el comissariat, mai no ha existit cap model que es pogués considerar com a tal" (p. 14) És interessant el que senyala Montornés en aquest sentit, i coincideix amb el que expressen varies de les persones entrevistades, en relació al que busquen en els estudis o espais de formació pels quals han transitat. I és que aquests cursos, que a nivell internacional han proliferat en els darrers anys, "enlloc d'haver estat considerats com un punt d'arribada, van ser concebuts com un punt de partida" (p. 19). Montornés senyala precisament que un dels punts forts de la majoria d'aquests cursos és potenciar el contacte amb els artistes.

Abans del màster de comissariat havia cursat els estudis d'Humanitats a la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, i explica que sempre havia tingut interès pel món editorial. Planteja la

pràctica del comissariat propera a l'edició, un treball que després va desenvolupar durant un temps primer a Londres i després a Barcelona. En relació a això, proposa entendre les exposicions com si fossin un llibre.

Inicia el seu recorregut com a comissària independent en el moment de la crisi, quan tanca l'editorial on treballava, aleshores es presenta a algunes convocatòries públiques on desenvolupa projectes en tàndem amb una altra comissària, Zaida Trallero. Respecte al fet de treballar en equip, explica que ha preferit moltes vegades no treballar sola, i que sovint ha buscat estratègies de grup, tot i que no sempre és fàcil. De l'experiència amb les convocatòries públiques, senyala l'enorme precarietat en tot el sector, i un desequilibri entre el que aporta com a comissària a la institució (per exemple continguts per a la programació d'un any sencer), «moltes vegades encara que col·laboris amb institucions sempre ets un agent extern», remarca; versus uns honoraris que descriu com "ridículs", i que encara són més irrisoris en el cas de treballar en tàndem, ja que normalment en les convocatòries, si qui es presenta és un col·lectiu, aquest rep els mateixos honoraris que si és una persona individual. D'aquest fet destaca com les convocatòries marquen un perfil determinat que predomina al context artístic local, que segons Lleó es caracteritza per una preferència per un comissariat "de tesis" i individual, enfront a la dificultat de treballar en col·lectiu.

Amb The Green Parrot no ha aconseguit encara una estratègia de sostenibilitat, doncs no percep un sou pel treball en conjunt. Per això complementa amb altres feines, com a comissària independent i altres treballs relacionats com la docència, o l'escriptura.

V. CONCLUSIONS

El análisis cultural, al igual que la antropología, construye un objeto, aunque con un sentido algo diferente de lo que ese objeto es. A primera vista, el objeto es más simple que el de la antropología: un texto, una pieza musical, una película o una pintura. Pero, al regresar de tus viajes, el objeto construido resulta no ser ya aquella cosa que tanto te fascinó cuando la elegiste. Se ha con vertido en una criatura viviente, inmersa en todas las cuestiones y consideraciones con las que el barro de tu camino la ha salpicado y que ahora la rodean a modo de «campo». (Mieke Bal, 2009, p. 11)

Aquesta investigació sobre comissariat l'he dut a terme d'una forma molt similar a com vaig anar descobrint la pràctica del comissariat, intuïtivament primer, i després treballant, investigant, escrivint, a la vegada que entenia el que estava fent i el que anava succeint. D'entre totes les metàfores que podem utilitzar per referir-nos a l'objecte i a allò que constitueix les nostres investigacions —un viatge, un esdevenir, un aprenentatge, una criatura viva— he recorregut a la proposta de Braidotti. Braidotti ens ofereix un vocabulari per comprendre el subjecte no unitari, no concloent ni coherent en forma d'un subjecte en esdevenir i nòmada. El nomadisme que proposa no és literal, no implica viatjar pel món ni desplaçar-se en l'espai, sinó que penso més aviat en un desplaçament temporal que implica una transformació i un aprenentatge constant.

El comisario es alguien que aprende “del arte y de los artistas”, y un “puente peatonal entre el artista y el público”, en palabras de Maria Lind y Alexander Dorner. Una subjetividad migratoria, que va completándose con cada nuevo encuentro, nueva ciudad, nueva información, nueva significación. (Bang Larsen i Andreasen, 2006, s/p).

Una noció que en aquest treball he utilitzat per parlar del comissariat, i que és conscient i deliberadament inconclusa, una criatura viva, orgànica, per encetar unes conclusions que també ho són.

1. El comissari i l'extitució: un comissariat extitucional?

Vaig proposar el concepte d'extitució com un dels conceptes alternatius a "institució" en una temptativa no conclusiva, per veure què passava, com funcionaria, seguint la idea de Bal (2009) dels conceptes com a eines, plantejant que els conceptes *fan* coses. Una de les premisses que els autors que han treballat amb aquest concepte ens han fet notar (Lopez), és que aquest opera de manera més pràctica quan és adjectivat, així el podem utilitzar com una eina per referir-nos a algunes formes en que pot funcionar el comissariat. Sense pretendre elaborar una teoria d'un comissariat extitucional, sinó proposar l'existència d'una forma curatorial extitucional.

Havent fet un recorregut per la pròpia definició de la institució fins a les revisions que en proposa Pina-Cabral (2011), que se centren en la mutualitat per explicar-se com un procés relacional i en esdevenir, hem arribat a l'extitució, per descriure "la resultante del proceso de inversión de las fuerzas centrípetas que recorren las instituciones en fuerzas centrífugas que lanzan al exterior precisamente a aquellos que las moraban. Podemos habitar las instituciones, pero debemos rondar las extituciones (Serres, 1994)". (Tirado i Domènech, 2001, p. 201) He plantejat temptativament el rol curatorial com una figura d'aspectes extitucionals, seguint diversos autors que proposen que el comissariat es defineix per allò que fa i que produeix, per elements que van més enllà de sí mateix. Precisament, Serres, l'autor que proposà aquest concepte ho va fer en el marc de les seves investigacions sobre els efectes relatius als canvis produïts per l'extensió de l'ús d'internet i la virtualitat, la multiplicitat i la connectivitat, la simultaneïtat i la dissolució dels espais cartogràfics coneguts.

Si com proposa Renton l'única o, si més no, la millor forma d'explorar el comissariat és des dels seus contorns, des de l'afora, sempre en tindrem una visió o una representació d'allò que li és perifèric, el percebrem per mitjà dels efectes que produeix en el seu entorn. El comprendrem, per tant, pels seus efectes en el context on opera, però no directament ni en la seva essència o la seva identitat, sinó per la seva agència i les conseqüències. Això és quelcom que remet a un efecte que podem denominar extitucional, que comparteix la "lògica topològica centrífuga" que descriu Serres per a l'extitució. I per això mateix, de la mateixa manera que proposa López per a entendre l'extitució, molt sovint ens referim al comissariat i a allò comissarial, i no estrictament al comissari. Així si "entender la extitución como una lógica o manera, en vez de como una realidad positiva, nos permite interrogar a las organizaciones sociales sin necesidad de

identificarla con tipologías pre-establecidas” (López, 2014, s/p) parlar d’allò curatorial ens permet apropar-nos a un fer més que a una entitat estàtica.

En relació amb una definició extitucional del comissariat, trobem que hi ha autors i comissaris que expressen la necessitat de “desaparèixer” del comissari, sobretot una vegada ha fet la seva feina. Expressen així una manera d’entendre la tasca comissarial distanciant-se del comissari autor del segle passat. Això no significa que aquest mediador curatorial no hagi d’existir, sinó que en el millor dels casos, ha de ser el menys perceptible i invasora possible respecte d’allò amb el que treballa.

Hans Ulrich me envió una entrevista con Walter König, tal vez su mentor más importante, en la que éste expresaba reflexiones similares sobre la invisibilidad fundamental del comisario: "Sí, mi lema es siempre 'no complicar las cosas'. Por un lado están las obras de arte, algo muy tradicional: no los artistas sino los productos de los artistas; y por otro está el público. Nosotros estamos en medio. Y si hacemos bien nuestro trabajo, desaparecemos tras él". (Birnbaum en Obrist, p. 258)

No tots els autors però, estan d’acord amb aquesta idea de desaparició, per exemple Fontdevila comenta com de l’efecte *white cube* se’n deriva una concepció hegemònica de la possibilitat d’una experiència directa i immediata de l’art—en tant que immediata, aparentment sense mediació—, esperonada en el seu moment per veus com les de Clement Greenberg. Però que no suposa una desaparició real de la mediació, que segueix existint, sinó com el resultat d’una mediació que “desapareix” en tant que resta oculta per al públic.

el efecto de inmediatez en el que se basa buena parte de la experiencia del arte moderno y contemporáneo no se refiere realmente a un vacío de mediación. Al contrario, la inmediatez comporta un gran esfuerzo para los mediadores del arte, puesto que se requiere que cumplan con un conjunto de mediaciones específicas al mismo tiempo que se les pide que desaparezcan del campo de visión de la audiencia del arte. (Fontdevila, 2019, p. 70)

També, a resultes de l’anàlisi de Heinich i Pollack que hem abordat en el marc teòric, la pretesa necessitat d’una certa invisibilitat o desaparició fa pensar que aquest rol es troba tensionat entre dos pols oposats: la invisibilitat i la visibilitat, l’autoria i la mediació. Per aquest motiu, sovint les preguntes van en aquest sentit: ¿com pot ser la mediació un rol amb autoritat i agència? ¿com

pot el comissariat desplaçar o no la resta d'elements? En tant que espai extitucional no hi ha centre, i sembla que el rol es mou entre una suposada transparència (relacionada amb una tendència neoliberal i en certa mesura hereva del paradigma modern en el qual les obres prevalen per sobre el discurs i "parlen per sí soles") i la voluntat d'evidenciar una pràctica situada i intencionada, una lectura subjectiva, parcial i política, i per tant opaca d'aquells materials amb els que treballa.

Los comisarios deberían ser como derviches, girar alrededor de las obras de arte. Tiene que haber total seguridad por parte del danzante para que todo empiece, pero una vez iniciada la danza, no tiene nada que ver con el poder ni con el control. Hasta cierto punto, se trata de aprender a ser vulnerable, de ser receptivo a la concepción del artista. También me gusta la idea del comisario o crítico como suplicante. Consiste en olvidar todo lo que uno cree que sabe, incluso en dejarse perder. (Susane Pagé en conversa amb Daniel Birnbaum a Obrist, 2009, p. 258)

En la metàfora del dervix giròvag existeix un eix o un centre que és el propi cos del dervix —el curador— i després hi ha allò al voltant del qual gira el giròvag, segons Pagé, l'art. Com hem comentat l'estructura (curatorial o institucional) pot existir com un element intern o com un element extern, explicar-se com una disciplina que s'imposa, com un aprenentatge incorporat a l'individu, com el lloc on són els individus i l'espai que ocupen, i també com allò que els sosté interiorment, com un bastiment intern que els estructura i els habita. Podem pensar que la institució és tant l'edifici i la forma com el límit exterior en el qual els cossos s'inscriuen, com els cossos en sí mateixos que la conformen, o al contrari, com una forma externa que s'imposa, quelcom que necessita de l'existència dels individus per existir ella mateixa.

En les descripcions que hem anat recopilant, en les entrevistes i entre els autors, trobem elements molt diferents situats "al centre" (l'art com a terme abstracte, l'obra d'art, l'artista, el poder, el discurs etcètera), o bé no hi ha centre i hi ha relació i intra-acció. En aquest segon cas, no gira entorn de, sinó que amb el moviment genera un context —com l'aigua en la que neden els peixos del relat de Foster Wallace¹—. En aquest sentit, per exemple, Armengol plantejava que «sempre dic que sóc algú que té com a hàbitat l'espai expositiu, sense poder incloure res jo

¹ Había una vez dos peces jóvenes que iban nadando y se encontraron por casualidad con un pez mayor que nadaba en dirección contraria; el pez mayor los saludó con la cabeza y les dijo: «Buenos días, chicos. ¿Cómo está el agua?». Los dos peces jóvenes siguieron nadando un trecho; por fin, uno de ellos miró al otro y le dijo: «¿Qué demonios es el agua?». David Foster Wallace, *Esto es Agua*, 2005.

a l'espai expositiu. I sóc algú que utilitza l'escriptura, i que no escriuria si no tingués de qui parlar.» En certa mesura, el comissari extitucional, com un giròvag, no pot girar sobre sí mateix si no té a l'entorn de què girar o, dit d'una altra manera, un entorn en el qual circular que alhora el constitueix.

Podem pensar doncs que el curador o curadora és algú que genera o fa possible una situació, que possibilita, provoca o incentiva que passin coses, a la vegada que reacciona a coses que passen en un entorn. Pot ser el que Armengol descriu com la tasca d'acompanyar o cuidar —segons ell essencialment a l'artista—, i a la qual Fernández Pan afegeix també el context i els seus agents de forma interrelacionada. També podem pensar que, com senyala Mutt, aquesta, la dels possibles, és una tasca política, i que en el seu cas expressa una consciència de la responsabilitat que implica aquest rol, que té la capacitat i el poder d'incloure unes persones en un projecte, però també excloure'n d'altres. I seguint les paraules que Laudo pren de Warsza, ho podem pensar no com quelcom que és intrínsec, sinó quelcom incorporat o que es pot performar. Això ens porta a pensar que el comissariat són un conjunt d'efectes i de possibilitats que configuren, com mencionava Bassas anteriorment, “un equilibrio sintético y dialéctico con todas y cada una de las relaciones que establece”, (Bassas, 2016, p. 13) entre diferents elements (subjectes i/o objectes) en un context determinat, i també com una intenció.

Voldria senyalar la idea que menciona Pagé en relació a la vulnerabilitat, i que trobem també en alguns dels relats com el de Mutt. En el seu relat, Mutt parla de comissariat com un símil amb organitzar un sopar entre un grup de persones, una reunió entre amics o coneguts on el que compta són les relacions i les sinèrgies que s'estableixen entre totes. La constitució de la comunitat momentània que esmenten diferents autores, en certa manera planteja un desplaçament o un complement del comissari com a mediador, ja que en aquesta comunitat participa com un més. Mutt ho compara més aviat amb els afectes que tenen lloc en una comunitat —entre amigues o relacions afectives—, sense centre.

Així, a la idea de Renton dels contorns del comissariat li hauríem d'afegir un aspecte, ja que aquests contorns són porosos, no són excloents, no són dicotòmics ni sòlids, no amaguen, sinó que expliquen la possibilitat de pensar el comissariat també definit a partir d'aquests, en el sentit de la proposta de Manubens de pensar en allò que em treballa a mi, que m'afecta, que em constitueix; i que de retruc senyala el que explica Steyerl en relació a la producció cultural incorporada al subjecte que incorpora així el sistema d'explotació, i per tant s'autoexplota.

2. Realisme curatorial: comissàries precàries

“Una trabajadora siempre tiene cuerpo”. (Remedios Zafra, 2017, p. 65)

Per explicar aquest sistema Foucault introdueix la mediació d'allò institucional en la relació entre poder i materialitat per explicar com *opera el poder sobre* —s'inscriu en— diferents tipus de materialitat, entesa la materialitat com a cos. (Tirado, 2001) Així explica com opera el poder i com els seus efectes perduren en el temps i l'espai: per exercir el poder és necessari un material —un cos— en el qual inscriure's per tal de perdurar en el temps i l'espai. La materialitat és per tant el que permet a les institucions la durabilitat i per descriure aquesta materialitat utilitza la taxonomia proposada per Michael Serres que estructura en diferents tipologies de materials: sòlida, fluïda o topològica, cadascuna resulta en un tipus d'institucionalitat.

En la relació comissariat-institució, es descriu en els relats una intuïció respecte a una relació que es configura entre un cosa sòlida i una cosa tova, i que refereix al marc de la precarietat. És a dir, en certa mesura la precarietat econòmica dels treballadors culturals té a veure amb la necessitat d'adaptar-se constantment —són materialitats toves— a les formes imposades de les institucions —rígides— per a les quals treballen. Aquí sorgeix una primera contradicció: mentre que el freelance es planteja originalment com aquell que s'autoemplea o es dona feina a sí mateix, en realitat necessita d'estructures per a les que treballar, siguin organismes públics o privats, que són les que aporten les estructures reals on treballar. Per més que el paradigma del treball freelance immaterial ens parli d'uns productors d'immaterialitat deslocalitzats, les comissàries necessiten de la producció artística d'altres agents, així com de les estructures com museus, sales d'exposicions, galeries, editorials, centres d'art, per poder dur a terme el seu treball. A la vegada que tots aquests necessiten a les comissàries per omplir de continguts les seves estructures. Per tant, una necessitat mútua, que sovint es configura en una relació de precarització.

Això desemboca en que per més que en el paradigma del post-treball sembla que les fronteres entre vida i treball de tant toves s'han dissolt, en les experiències que es relaten unes són excloents de les altres. Factors que determinen el funcionament de l'escena cultural com el presentisme, el capacitisme o el patriarcat, fan que per exemple, la maternitat i els modes de producció artística siguin difícilment compatibles. Una incompatibilitat que es fa especialment evident quan Cruz argumenta que cinc o deu anys enrere no hi havia comissàries mares, o quan

Mutt expressa que per seguir la seva carrera, a partir d'una edat determinada decideix marxar de Barcelona.

3. El comissari “independent”: un apunt sobre la individualitat

Com deia Olga Fernández (2020), la idea de la primacia individual en el conjunt de les pràctiques que duen a terme els agents del camp artístic, sobretot en el cas de l'artista, però també del comissari que ens ocupa, és una versió reduccionista de la història del comissariat. En els relats de les entrevistes trobem diferents formes per d'una o altra manera anar més enllà de la figura individual de l'autor, en la que en termes generals coincideixen. Les entrevistades plantegen diferents estratègies per evidenciar la seva relació constitutiva amb allò que treballen, fent èmfasi en la qüestió relacional del comissariat, sense per això renunciar a una autoria pròpia i a una capacitat d'agència d'aquest rol. Però posant de manifest que ja no es dona només en la figura “autònoma” i autoritària (que veiem en les figures dels “pioners”), sinó en la interacció i la capacitat de treballar conjuntament.

Tal com passa amb el “free” de *freelance*, que Steyerl ens ha ajudat a mirar amb atenció per comprendre què s'amaga darrere una qualitat de les paraules que d'entrada tenen una connotació, podríem dir, positiva; amb “l'independent” de comissari independent succeeix alguna cosa similar. Hi ha en aquesta etiqueta d'independent quelcom que en quasi tots els relats s'ha assenyalat i matisat, que és el fet que si bé sí que són *freelance* (autònoms, treballen per compte propi), es perceben com a “dependents” més que no pas “independents”. De diferents maneres han comentat i descrit els vincles que mantenen, que necessiten, que construeixen i que en certa mesura, constitueixen el comissariat i les comissàries. Vincles tant en la vessant personal i domèstica (fills, família, necessitats...), com en la professional. El que ens proposa Steyerl amb la seva relectura del concepte de llibertat que s'amaga darrere de la paraula *freelance*, —travessant expressions culturals en la música i el cinema—, és reapropiar-se d'aquesta paraula. No tant buscar-ne d'altres, com resignificar-la en relació a la realitat d'aquests professionals. El final del text de Steyerl (2014) sobre el *freelance*, també ens dona una pista en aquest sentit, quan obre la porta al final del recorregut a veure com en el marc del que ha descrit, aquesta llibertat negativa capitalitzada, aquesta mena d'impossible, retorna a la figura dels mercenaris samurais perquè, explica, conformen una xarxa de suport:

En nuestra distopía de libertad negativa -en nuestras pesadillas atomizadas- nadie pertenece a nadie (excepto a los bancos). Ni siquiera pertenecemos a nosotros mismos. (...) Exactamente igual que los lanceros libres y mercenarios de Kurosawa, que forman vínculos de apoyo mutuo en un contexto de guerra hobbesiana, en mitad del feudalismo y el poder de los señores de la guerra, hay algo que somos libres de hacer cuando estamos libres de todo. La nueva libertad: tienes que dar algo a cambio de lo que tomas. (p. 141-142)

I en aquesta nova forma de llibertat que anuncia, donar alguna cosa a canvi pel que has rebut, em sembla que el que trobem és quelcom semblant a un retorn a la vella teoria del do, amb la que els antropòlegs expliquen com l'intercanvi manté els individus i les comunitats vinculades, en un flux d'intercanvi constant basat en el donar i rebre —en el tenir cura d'aquestes relacions, també per benefici propi— que és, segons els antropòlegs, base de la vida en societat, en comú.

4. Acabar pel final

Mentre escric aquest final, em trobo també en la recta final de l'embaràs, i espero que la meua filla no s'avanci gaire i em deixi acabar d'escriure i de revisar aquestes pàgines. Aquesta situació em fa pensar d'una manera especialment significativa en la relativitat dels principis i dels finals i a la contingència d'aquests en el text. Penso en com senyalar un inici i un final —el que seria un paratext al cap i a la fi— és el que permet que el text existeixi. Julia Kristeva parla de la maternitat com un moment en el qual la dona pot accedir a la relació amb l'Altre. Justament tot el que em qüestionava des del principi d'aquest treball en termes ontològics. “Si el embarazo es un umbral entre naturaleza y cultura, la maternidad es un puente entre lo singular y lo ético” (Kristeva en Suleiman, 1985/2020, p. 199)

Així, penso, si el paratext és el text que dóna accés al text i que fa que aquest existeixi, tornem a estar en un moment llindar, en una porta i sota la mirada de Janus. Si tornem un moment al llibre de Genette on l'autor va començar a explorar la transtextualitat, *Palimpsestos*, “Gérard Genette parte de una visión estructuralista para estudiar el campo de la literatura, en donde las obras no son originales, únicas o autónomas, sino que son articulaciones específicas (selecciones y combinaciones) de un sistema delimitado pero ‘abierto’.” (“Transtextualidad”, 2021)²

² <https://es.wikipedia.org/wiki/Transtextualidad>

En aquest exercici ficcional que enuncïàvem a l'inici sobre el fet de construir un relat, i la possibilitat de fer de l'inici un exercici polític de construcció de referents, farem el mateix amb el final. El final no és una conclusió més que per a aquest text pròpiament. I és sobretot una conclusió del procés al que s'ha sotmès l'autora dins del programa de doctorat que, ara sí, s'apropa al seu final. Per la investigació, en canvi, el final és una convenció, una necessitat de tancar el document, però no una interrupció de les converses que s'hi han mantingut tot aquest temps. Al contrari, la investigació és una eina, una experiència, un aprenentatge que va començar molt abans i amb el que seguirem conversant i aprenent després del punt i final.

Han passat cinc anys des que vaig començar a plantejar el projecte de tesi doctoral, i els aprenentatges són molts. En aquests anys de recerca irregular, a diferents ritmes i intensitats, he après, sobretot, a dur a terme una investigació d'aquesta envergadura, a fer entrevistes, a treballar amb els materials resultants de les entrevistes, he practicat diferents tipus d'escriptura, he après llegint, escrivint —també esborrant i descartant!—, escoltant i conversant, sobre allò que he investigat, sobre la meua pròpia pràctica professional. Me n'enduc una experiència valuosa, sobretot perquè tot i la soledat i l'aïllament que ha requerit el procés—el parèntesis vital i professional—, en molts moments ha estat compartida, i en tot moment acompanyada per les veus de totes les persones i textos que l'han fet possible.

Per a les lectores d'aquest text porós, amb portes i entrades i sortides, el desitjable és que el resultat sigui una aproximació a l'experiència compartida i dialogada de la pràctica del comissariat a Barcelona. Incloure-us en aquest diàleg. Que sigui significativa l'experiència en tant que acotada en el temps, en l'espai i en el context en el que s'inscriu. Espero que el treball aportí una mirada en profunditat i rigor sobre allò que fa la pràctica de la curadoria en aquest marc concret, i des d'aquesta mirada situada i relacional que hagi estat significativa per a vosaltres i amb la que pugueu conversar, potser obrir una altra porta.

5. Seguir

Un símptoma de satisfacció i quelcom que es podria posar en valor d'una investigació que no és conclusiva, són les possibilitats de continuïtat que genera, les noves preguntes. Des d'aquest llinar poc conclusiu el que trobo són possibilitats i desitjos de continuar en diverses direccions. Una de les coses que m'agradaria continuar és sortir de l'àmbit de les converses "ficionals" que

tenen lloc en el text, per reunir a les comissàries en persona i continuar explorant el que aquí hem abordat de forma conjunta: tenir aquesta conversa de veritat. I evidentment ampliar el cercle, entrevistar altres comissàries i perfils curatorials i posar-nos en relació en un espai comú d'intercanvi. M'agradaria poder continuar el projecte d'una forma compartida, obrint el debat i les propostes a aquesta "comunitat" practicant aquesta transició no-individual, multi-orgànica i ecosistèmica que confereix el comissariat. Un dels aprenentatges ha estat precisament en relació a la metodologia de la investigació, i tinc el desig de seguir experimentant en aquest sentit. Penso que des d'aquest esforç per posar en comú, des de la interdisciplinarietat i la transversalitat pròpia de la pràctica curatorial, podem seguir aprenent sobre les pràctiques relatives a la producció cultural i el seu funcionament, i a la vegada posar en valor l'espai curatorial en aquest flux porós d'intercanvis relacionals, com un espai de possibilitat amb agència pròpia. Sortir de la individualitat i l'individualisme, i senyalar tot allò que té de teixit, de xarxa, d'ecosistema.

El parèntesis que l'escriptura d'aquest text ha significat, em genera el desig de tornar al camp i seguir treballant en la pràctica curatorial, seguir aprenent de les companyes i amb les eines que aquesta experiència investigadora m'ha donat, seguir comissariant. La investigació, en tant que espai acotat, ha deixat infinitat de portes obertes i camins a seguir, des d'alguns plantejaments inicials que van quedar en els primers esborranys, fins a nous conceptes que han aparegut al llarg de tot el procés, per seguir explorant. Un d'aquests és en relació a la proposta del comissariat des d'una perspectiva feminista que han explorat altres investigadores, i de com configurar una institució en aquests termes. Diaz Ramos (2016) a la seva tesi doctoral estudia com el feminisme pot ser una eina per repensar l'estructura del museu com a institució, no com un tema a treballar sinó en el sentit de pensar " the feminist aim to transform the museum as an institution" (p. 8).

Els meus projectes curatorials, quasi sempre impliquen en major o menor mesura una reflexió sobre el propi sistema artístic, sobre les seves estructures i funcionament. Com explico als Relats 1 i 3 adjunts als annexos, des de l'inici m'he interrogat sobre qüestions relatives a la relació amb l'objecte artístic i la seva configuració en relació a la institució art i al museu específicament, a les convencions socials i als mecanismes culturals i lingüístics per mitjà dels quals ens relacionem amb els objectes, les pràctiques i els gestos de l'art d'una determinada manera. Vull seguir explorant en aquest sentit, i de fet, en paral·lel a aquesta tesi han nascut ja alguns projectes que es troben sobre el paper i que voldria posar en marxa. Per exemple, en una línia similar al que proposava al paràgraf anterior, prenent el Virtual Feminist Museum (VFM) de Griselda Pollock

com un dels referents, un projecte expositiu basat en la noció del museu imaginari com un espai polític i de resistència i de possibilitats per al treball en art.

Finalment, i en un pla més personal, espero que el treball acadèmic pugui ser una eina que m'ajudi a transitar d'una manera més pausada i reflexiva el camp cultural i artístic, en tant que espai d'aprenentatge i de comprensió del seu funcionament. Acabo la tesi amb una baixa mèdica derivada d'una pressió excessiva en l'àmbit professional, incompatible amb el procés de gestació de l'embaràs. Desitjo que l'esforç en la lectura, la conversa i l'escriptura, m'empoderi per traçar una manera de fer menys subjecte a les lògiques capitalistes i patriarcals, que em permeti rebaixar la tensió que exerceix la pressió de la hipervisibilitat, de la hiperproducció, etcètera, i al contrari, apostar per una forma de professionalització que faci compatible maternar i treballar. Potser així trobem també una forma menys precària i més sostenible.

VI. REFERÈNCIES

- ACCA Associació de Crítics d'Art de Catalunya. *Comunicat sobre l'actuació de l'ICUB pel que fa a la direcció de la Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani i Fàbrica de Creació i la gestió dels equipaments públics dedicats a les arts visuals de la ciutat de Barcelona*. [en línia] [Consulta: maig 2021] Recuperat de: <https://acca.cat/comunicat-sobre-lactuacio-de-licub-pel-que-fa-a-la-direccio-de-la-fabra-i-coats-centre-dart-contemporani-i-fabrica-de-creacio-i-la-gestio-dels/>
- Ajuntament de Barcelona. *Premis ciutat de Barcelona 2015. Arts Visuals 2015*. [pàgina web] [Consultat el maig 2021] Recuperat de: <https://ajuntament.barcelona.cat/premisciutatbcn/edicions/2015-2/arts-visuals/>
- Ajuntament de Barcelona. Centre d'Art Fabra i Coats. *Programa Cohabitar Entre- fase 1. [Emergències institucionals / pràctiques artístiques / processos col·lectius]*. Barcelona: 2016, Idensitat + LaFundició + Sinapsis + Transductores. [recurs en línia]. Recuperat de: <https://www.barcelona.cat/fabraicoats/centredart/ca/content/cohabitar-entre>
- Alexandra Laudo, *Masdearte revista online. Especiales*. [Consulta en línia 17 de novembre de 2021]. Disponible a: <https://masdearte.com/especiales/alexandra-laudo/>
- Almirall, Caterina (2018) *Una exposició com un conjur*. Barcelona: Can Felipa Arts Visuals
- Almirall, Caterina (2018) Estructures de suport per a criatures vulnerables. A: *VVAA (2018) Polaritats 2017-18. Un any de mediació artística*. Barcelona: Homesession/Art, professió i docència, grup d'innovació docent de la facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona.
- Almirall, Caterina (28 d'abril 2021) *El Umbral del texto. Paratext 52*. Blog Paratex, Hangar [entrada de blog]. Disponible a: <https://hangar.org/es/blocs/bloc-paratext/paratext52caterinaalmirall/>
- Almirall, Caterina; Jiménez, Carolina (28 març 2019) Las escenas y lo obsceno. 25 años después de la Capella, *A*Desk Spotlight*, [revista online]. Disponible a: <https://a-desk.org/spotlight/las-escenas-y-lo-obsceno-25-anos-despues-de-la-capella/>
- Almirall, Caterina (25 juny 2018) Vigila el que somies perquè es pot fer realitat. *A*Desk Magazine*. [revista online] Disponible a: <https://a-desk.org/ca/magazine/vigila-somies-perque-pot-fer-realitat/>
- Andreasen, Søren; Bang Larsen, Lars (10 abril 2006) Notas sobre mediación, *A*Desk Magazine*. Disponible a: <https://a-desk.org/magazine/remarks-on-mediation/>
- Andreasen, Søren; Bang Larsen, Lars (2007) The Middleman: Beginning to Think about Mediation, En: Paul O'Neill (ed.) *Curating Subjects*. Londres: Open Editions.

- Armengol, David; Manen, Martí (2015) *Un centre d'Art/Un centro de Arte/An Art Center*. Barcelona: Institut de Cultura Ajuntament de Barcelona/Bilbao: Consonni.
- Badia, Tere (2016) ¿Por qué la transparencia nos interesa especialmente? De este atributo como condición mutante. En: *Interface Politics. 1st International Conference 2016*. (pp. 23-28). Barcelona: Publicaciones Gredits. BAU Centre Universitari de Disseny de Barcelona.
- Bal, Mieke (2009) *Conceptos viajeros en las Humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.
- Bang Larsen, Lars (2016) *Arte y Norma. La sociedad sin atributos y otros textos*. Buenos Aires: Cruce Editora.
- Baravalle, Marco (2020) *On the Biennale's Ruins? Inhabiting the void, covering the distance*. Institute of Radical Imagination. [Página web] Disponible en línea: <https://instituteofradicalimagination.org/2020/05/02/on-the-biennales-ruins-inhabiting-the-void-coveringthe-distance-by-marco-baravalle/>
- Bassas, Xavier (ed.) (2016) *Genealogías curatoriales. 26 comisarios/as en diálogo*. Madrid: Casimiro.
- Braidotti, Rosi (2000) *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Calvino, Italo (1986/2011) Tot en un punt. A: *Les Cosmicòmiques* (pp. 43- 47) Barcelona: edicions 60.
- Canela, Juan; Calvo Ulloa, Ángel (2020) *Desde lo curatorial. Conversaciones, experiencias y afectos*. Bilbao: Consonni.
- Chon, Doris; Philips, Glenn, Rigolo, Pietro (eds.) (2018) *Harald Szeemann. Selected Writings*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Condorelli, Celine (2014) *The Company She Keeps*. Londres: Book Works/Chisenhale Gallery/Eindhoven:Van Abbemuseum.
- Connelly, F. Michael, Clandinin, Jean (1995) *Relatos de Experiencia e Investigación Narrativa*. A: Larosa et al. *Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación*. (pp. 11-59) Barcelona: Laertes.
- Costa, J.M. (9 juliol 2016) *Inéditos 2016, entre el viaje, el texto y el activismo*, *eldiario.es*. Consultat en línea 15 juny 2018. Recuperat de: https://www.eldiario.es/cultura/arte/Ineditos-viaje-texto-activismo_0_535097111.html
- Cuesta, Mery (2015) *La rue del percebe de la cultura y la niebla de la cultura digital*. Bilbao: Consonni.
- Curry, Arwen (2018) *Los mundos de Ursula K. Le Guin*. [Documental] EE. UU.
- De Naverán, Isabel (2015) *No tenemos tiempo, así que tenemos que pensar*. A: Rozas, Ixiar; Pujol, Quim (eds.) *Ejercicios de ocupación. Afecto, vida y trabajo*. (pp. 173- 216) Barcelona: CDL

Cuerpo de Letra, Danza y Pensamiento, Mercat de les Flors, Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa.

- Denzin, Norman K.; Lincoln, Yvonna S. (2005) *The Sage Handbook of Qualitative Research. Third Edition*. Thousand Oaks: Sage Publications, Inc. Introduction. The Discipline and Practice of Qualitative Research. (Documento de Càtedra 13: Introducció. La disciplina y la práctica de la investigación cualitativa. Traducción resumida de Carolina Najmias y María Pia Otero)
- Díaz Ramos, Laura (2016) *Feminist Curatorial Interventions in Museums and Organizational Change: Transforming the Museum from a Feminist Perspective* (Tesis Doctoral) University of Leicester, England. Consultat des de: https://leicester.figshare.com/articles/thesis/Feminist_Curatorial_Interventions_in_Museums_and_Organizational_Change_Transforming_the_Museum_from_a_Feminist_Perspective/10207172/1
- Documenta Studies. Para-Institutions Pannel 2018. *Para-Institutions. Beside and Beyond the Museum, the University* [recurs en línia] [Consultat: 26 de juliol de 2020]. Disponible a: <https://documenta-studien.de/en/para-institutions-pannel-2018>
- Duncan, Carol (2007) *Rituales de civilización*. Murcia: Nausicaa.
- Echaves, Marta, Gómez Villar, Antonio, Ruido, Maria (Eds.) (2019) *Working Dead*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge.
- Esteban, Mari Luz (2011) *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Fernández López, Olga (2020) *Exposiciones y comisariado: relatos cruzados*, Madrid: Ediciones Càtedra.
- Fernández Pan, Sonia (13 febrer 2016) When life goes to work. [Entrada de blog] *Esnorquel*. Recuperat de: <http://esnorquel.es/when-life-goes-to-work/>
- Fernández Pan, Sonia, (16 abril 2016) Irina Mutt [Entrada de blog] *Esnorquel*. Recuperat de: <http://esnorquel.es/32irina-mutt/>
- Ferrarotti, Franco (2007) Las historias de vida como método. *Convergencia*, 14(44), 15-40. Recuperat el 12 de maig de 2020, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352007000200002&lng=es&tlng=es.
- Fisher, Mark (2016) *Realismo Capitalista. ¿Hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Fontdevila, Oriol (2019) Mediación. Ocho puntos para una comprensión performativa de la mediación. En: Garcés, Marina (ed.) *Humanidades en acción*, Barcelona: Raig Verd.
- Fraj, Elena (12 setembre 2019) Madres Viejas. *Nativa* [recurs en línia] Recuperat de: <https://nativa.cat/2019/09/madres-viejas/>

- Fraser, Andrea (2005) De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica. *Artforum*. Nueva York: setembre de 2005. Vol. 44, número 1; pp. 278- 285. Disponible: https://www.academia.edu/12197303/FRASER_De_la_cri_tica_de_las_instituciones_a_una_institucion_d_ela_cri_tica2
- Fraser, Andrea (2005) From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*. New York: Sep 2005. Vol. 44, Iss. 1; pg. 278-283.
- Font, María (8 maig 2020) Voces del Mercado del arte: Conoce a la comisaria Alexandra Laudo y «Heroínas de Cultura». *Singular Magazine*. [Recurs en línia] Disponible a: <https://blog.singularart.com/es/2020/08/05/voces-del-mercado-del-arte-conoce-a-la-comisaria-alexandra-laudo-y-heroinas-de-cultura/>
- Garcés, Marina (2013) *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Gielen, Pascal (2009) The Art Scene. An Ideal Production Unit for Economic Exploitation? *Open*, nº 17, A Precarious Existence, pp. 6-17.
- Gielen, Pascal (ed.) (2013) *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*. Amsterdam: Valiz Antennae.
- Gregos, Katarina (coord.) (2018) *Kaiera #2 . Comisariado, investigación y lo político*. San Sebastian: Tabakalera.
- G. Torres, David (2011) *No más mentiras. Sobre algunos relatos de verdad en arte (y literatura, cine y teatro)*. Madrid: Trama editorial.
- Hammersley, Martyn; Atkinson, Paul (1994) *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Haraway, D. J. (1995) Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. A: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*, (pp. 313-346) Madrid: Cátedra.
- Heinrich, N., Pollack, M. (1996) From Museum Curator to Exhibition Auteur - inventing a singular position. En: Ferguson, Bruce W.; Greenberg, Reesa; Nairne, Sandy (eds.) *Thinking about exhibitions*. (pp. 166- 179) Londres: Routledge.
- Hernández, Fernando (2011) Las historias de vida en el marco del giro narrativo en la investigación en Ciencias Sociales: los desafíos de poner biografías en contexto. En: Hernández, F.; Sancho, J. M.; Rivas, J. I. (Coords.) *Historias de vida en educación: biografías en contexto*. Esbrina – recerca. Núm.4. Universitat de Barcelona. Recuperat de: <http://hdl.handle.net/2445/15323>
- Hodgson, G. M. (2006) What are Institutions? *Journal of Economic Issues*, March, 40(1), pp. 1–25.

- Kreuger, Anders (25 agost 2017) How compatible should museums be? And Exhibitions? And Art? *Kunstkritik Nordic Art Review*. [revista en línea]. [Consulta: 18 d'agost de 2021]. Disponible a: <https://kunstkritikk.com/how-compatible-should-museums-be-and-exhibitions-and-art/>
- Kunst, Bojana (2015) Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: La paradoja de la visibilidad. En: Rozas, Ixiar; Pujol, Quim (eds.) *Ejercicios de ocupación. Afecto, vida y trabajo*. (pp. 151-172) Barcelona: CDL – Cuerpo de Letra, Danza y Pensamiento, Mercat de les Flors, Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa.
- Lippard, Lucy (1997) *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California.
- Le Guin, Ursula (1989) The Carrier Bag Theory of Fiction, A: *Dancing at the edge of the world. Thoughts on Words, Women, Places*. New York: Grove press.
- Le Guin, Ursula (1989/2020) La hija de la pescadora. A: Davey, Moyra (ed.) *Maternidad y creación. Lecturas esenciales*. (pp. 217- 252) Barcelona: Alba Editorial.
- Le Guin, Ursula (5 maig 2014) *Arts of Living on a Damaged Planet, Panel Discussion with Donna Haraway and James Clifford*, [Vídeo] Consultat 28 de setembre 2021: <https://vimeo.com/98270808>
- Lopez, Daniel (2014) No hay extitución sino modos de extitucionalización. *Networks & matters. A blog on actor-network theory and philosophical empirism*. [Recurs en línea] Disponible a: <https://network2matter.wordpress.com/2014/07/08/no-hay-extitucion-sino-modos-de-extitucionalizacion/>
- Manubens, Anna (2018) Lo que me trabaja. *Revista Concreta*, 11, pp. 104- 117.
- Manubens, Anna; Montilla, Julia (eds.) (2020) *Paradigmes, símptomes, prototips i projeccions*, Barcelona: Hangar.
- Martín García, Antonio Víctor (2005) Fundamentación teórica y uso de las historias y relatos de vida como técnicas de investigación en pedagogía social. *Aula. Ediciones Universidad de Salamanca*, 7, pp. 41-60. Recuperat de: <https://revistas.usal.es/index.php/0214-3402/article/viewFile/3375/3396%C3%A7>
- Martínez, Chus (2019) La esperanza muerta. En: Alonso, Beatriz; Fernández Pello, Carlos (eds.) *Querer parecer noche* (pp. 252-255). Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo. Disponible en línea: <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM019681.pdf>
- Mazzei, Lisa A. (2016). Voice Without a Subject. *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, 16 (2) pp. 151–161.

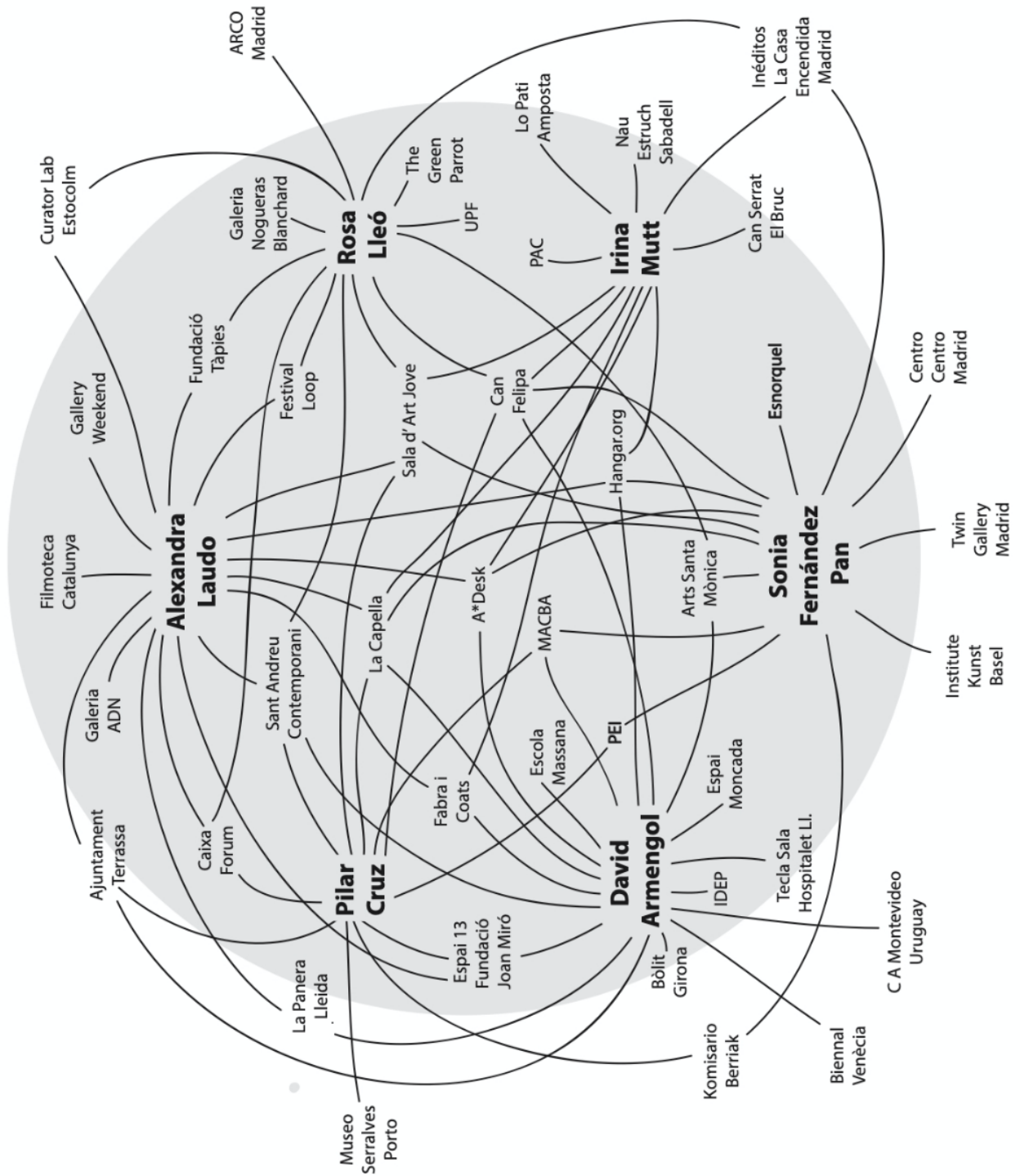
- Monegal, Antonio (2018) *¿Para qué sirve la cultura?* A: Soy Cámara online. Canal de vídeo assaig del CCCB [Vídeo online] Recuperat de: <https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/para-que-sirve-la-cultura/228593>
- Montañés, José Ángel (1 juny 2021) David Armengol, nuevo director del centro cultural La Capella de Barcelona. *El País*. [en línia] [Consultat 3 de juliol 2021] Recuperat de: <https://elpais.com/espana/catalunya/2021-06-01/david-armengol-nuevo-director-del-centro-cultural-la-capella-de-barcelona.html>
- Montornés, Federic (2010) Escoles de formació de comissaris: la figura del comissari. A: Montornés, Frederic; Picazo, Gloria, *Impasse 9. Escoles de formació de comissaris: perspectives i decepcions*. (pp. 11-23) Lleida: Centre d'Art La Panera
- Mutt, Irina (2018) No tengo excusa ni solución, salvo para permitirme los temblores. *A*Desk Spotlight* [en línia] [consulta: 8 d'agost de 2021] Recuperat de: <https://a-desk.org/magazine/no-excusa-solucion-salvo-permitirme-los-temblores/>
- Museum of Impossible Forms *About Us* [pàgina web] Recuperat de: <https://www.museumofimpossibleforms.org/about-us>
- O'Doherty, Brian, (1986/2011) *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Múrcia: Cendeac.
- Obrist, Hans Ulrich (2009) *Breve Historia del Comisariado*, Madrid: Exit Publicaciones.
- Obrist, Hans Ulrich (2014) *Ways of curating*, Nova York: Penguin Random House.
- O'Neill, Paul (2016) *The Culture of Curting and the curating of culture(s)*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Palau, Maria (16 octubre 2016) "Als artistes no se'ls pot tractar com si fossin una empresa". *El Punt Avui*. [recurs en línia] Recuperat de: <http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/1010803-lals-artistes-no-sels-pot-tractar-com-si-fossin-una-empresar.html>
- Paratexto (28 octubre 2021). A: Wikipedia. <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Paratexto&oldid=139339241>
- Pina-Cabral, Joao (2011) Afterword: What is an institution? *Social Anthropology*, November 2011, 19(4), pp. 477- 494.
- Redes instituyentes. Crítica institucional/Prácticas instituyentes/Nueva institucionalidad. A: *Pedagogías y redes instituyentes. Plataforma de investigación en prácticas culturales*, 2012. [Recurs electrònic] [consulta: 10 de maig de 2019]. Disponible a: <https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/critica-institucional-practicas-instituyentes/>

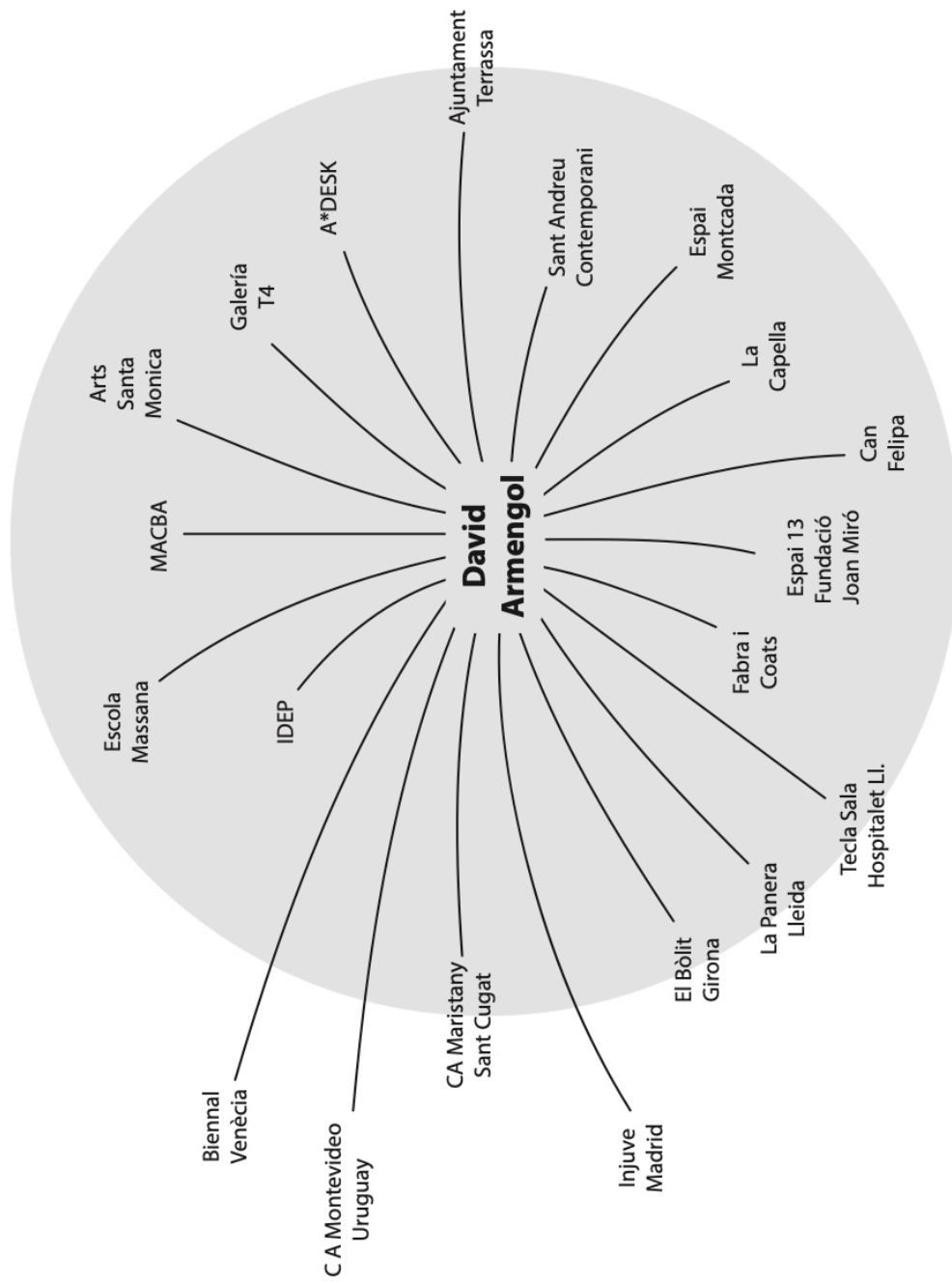
- Richardson, L.; St Pierre, E. (3rd. Ed.) (2005) Writing, a method of inquiry. A: Denzin. N. K.; Lincoln, Y. S. (Eds.) *The Sage handbook of qualitative research*. (pp. 959- 978). Nova York: Sage Publications.
- Rosler, Martha (2017) *Clase Cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Schingler, Jessy Kate (2018) *An Introduction to Extitutional Theory*. Berkman Klein Center. [Recurs en línia] Recuperat de: <https://medium.com/berkman-klein-center/an-introduction-to-extitutional-theory-e74b5a49ea53>
- Scott, W. Richard (1995) *Institutions and organizations: Ideas, interests, and identities*. Nova York: Sage Publications
- Serres, Michel (1994) *Atlas*, París: Julliard.
- da Sousa Santos, Boaventura (2010) Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. En: Cairo Carou, Heriberto (ed. lit.), Grosfoguel, Ramón (ed. lit.), *Descolonizar la modernidad, descolonizar Europa: un diálogo Europa-América Latina*, (pp. 101-146) Madrid: Iepala Editorial.
- Spicer, André (2010). Extutions: The Other Side of Institutions. *Ephemera*, 10(1), pp. 25-39.
- Sternfeld, Nora (2018) “Give her the tools, she will know what to do with them!” Some Thoughts about Learning Together. A: Byrne, J.; Morgan, E.; Paynter, N.; Sánchez de Serdio, A.; Železnik, A. (eds.) *The Constituent Museum. Constellations of Knowledge, Politics and Mediation*. (p. 158-165) Amsterdam: Valiz/L’Internationale.
- Steyerl, Hito (2008) La institución de la crítica. A: VV.AA, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (pp. 179-188) Madrid: Traficantes de sueños.
- Steyerl, Hito (2012/2014) *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editores.
- Terranova, Fabrizio (Director) (2016) *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*. [Documental] Coproducció Bèlgica-França-Espanya; Atelier Graphoui, CBA, Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Fabbula, Rien à Voir Production, Spectre Production.
- Tirado Serrano, F.; Maureira Velásquez, M. (2016) De objetos y extituciones: nuevos operadores de lo social. *Oxímora revista internacional de ética y política*. núm. 8. Primavera 2016. Issn 2014-7708. Pp. 112-130.
- Tirado, Francisco Javier; Domènech, Miquel (2001) Extituciones: del poder y sus anatomías. *Política y Sociedad*, 36, Madrid (pp. 191-204)
- Vanhee, Sarah (2020) *The Fantastic Institutions*, Flanders Arts Institute. [Recuprs en línia] Recuperat de: <https://www.kunsten.be/en/now-in-the-arts/the-fantastic-institutions/>

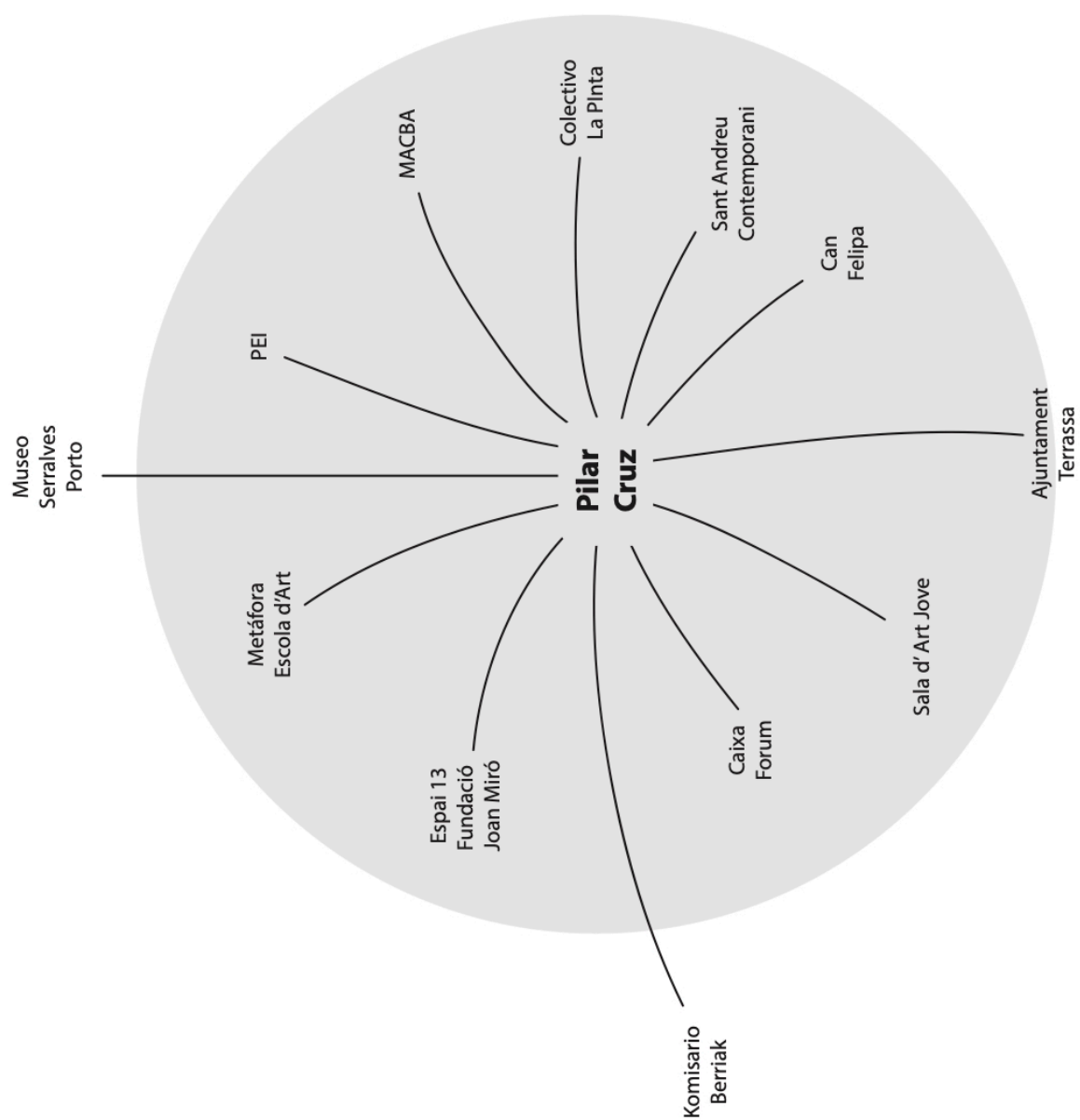
- Verwoert, Jan (2008) *Exhaustion et Exhuberance. Ways to Defy the Pressure to Perform*. *DOT DOT DOT* n° 15, Nova York: Dexter Sinister, 2007. (pp. 90 – 112).
- Vidal Raventós, Albert (19 de desembre 2015) *Historia de vida. Qué es y cómo hacerla*. *Simbòlics Psicoteràpia*. Instrumentos de Terapia. [Recurs en línia] Recuperat de: <https://www.simbolics.cat/cas/category/instrumentos-de-terapia/>
- Vié, Ana (2008) *El professional del museu. Proposta de formació*, [Tesis doctoral] Universitat Autònoma de Barcelona.
- Vieira, Leandra (coord.); Perpiñá, Maribel (dir.) (2010) *Se busca curator*. Barcelona: Asociación Cultural La Pinta.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2010) *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires/Madrid: Katz editores.
- VV.AA (2018) *The Constituent Museum*. Amsterdam: Valiz/L'Internationale.
- VV.AA (2016) *Alter Institutionalidad*. *L'Internationale online*. Recuperat de: https://www.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/
- VVAA. (2018) *Matèria Primera*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Institut de Cultura.
- VVAA. (2020) *Para-Institutional Models. Art as Object, Art as Practice*. [Pàgina Web] Stockholm: höjden/Gothenburg: Skogen/Copenhagen: DANSEatelier/Bergen: WRAP.
- VVAA. (2011) *Conversa a propòsit dels processos de tutoria de 2010 i 2011*. A: *Sala d'Art Jove, 2010-2011*. Generalitat de Catalunya, Departament de Benestar Social i Família. Direcció General de Joventut. Sala d'Art Jove.
- West, Kim (2017) *The Exhibitionary Complex: Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977*. Huddinge: Södertörns högskola. Universitat de Södertörn. pgs. 359. ISBN (impresa): 978-91-87843-76-1.
- Yúdice, George (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona: Editorial Gedisa.
- Zafra, Remedios (2017) *El Entusiasmo, Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.
- Zolberg, V. (2002) *¿Qué es el arte? ¿Qué es la sociología del arte?* En: *Sociología de las artes* (pp.17-46) Madrid: Fundación Autor (1ª ed. 1990).

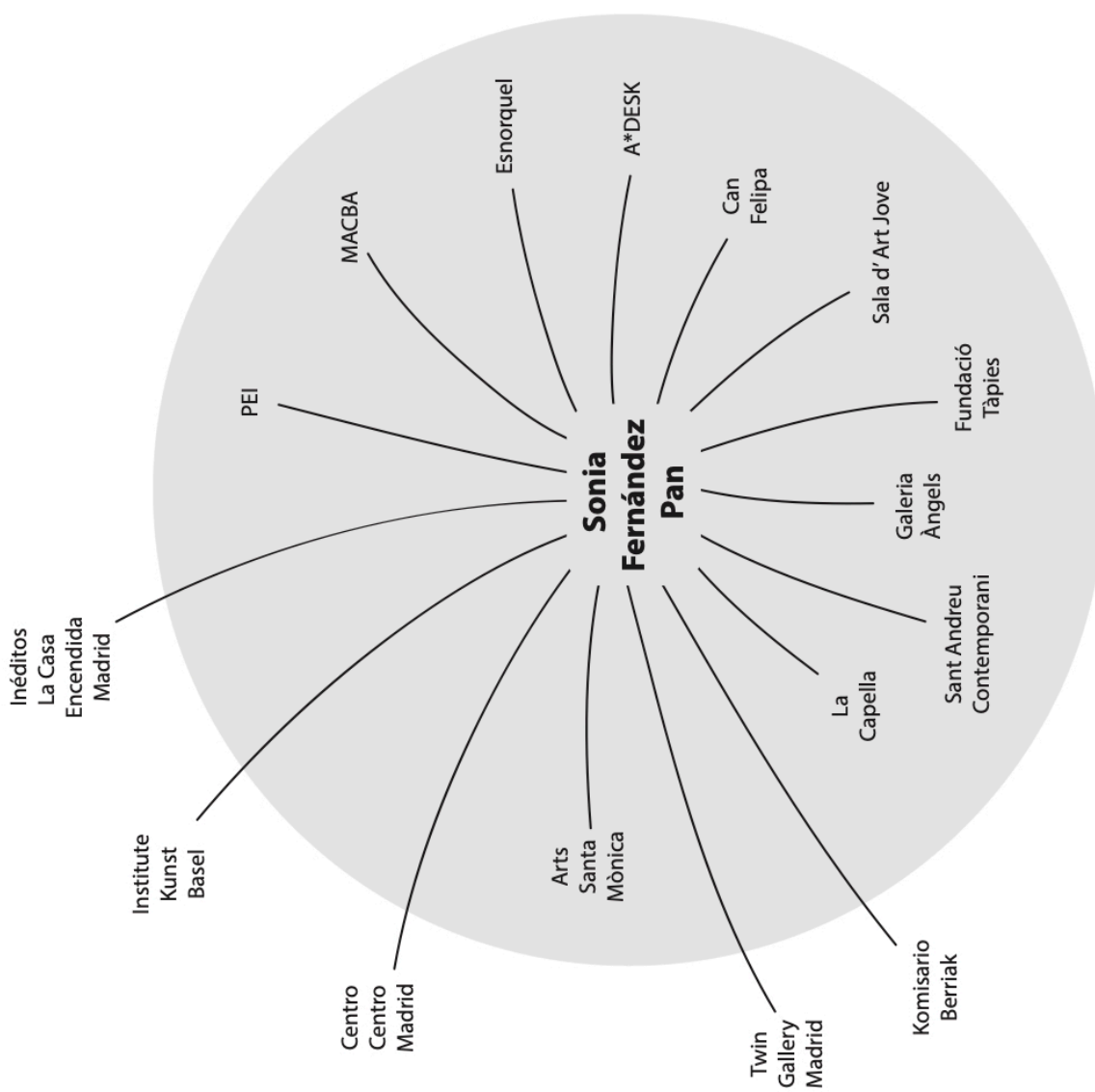
ANNEXOS

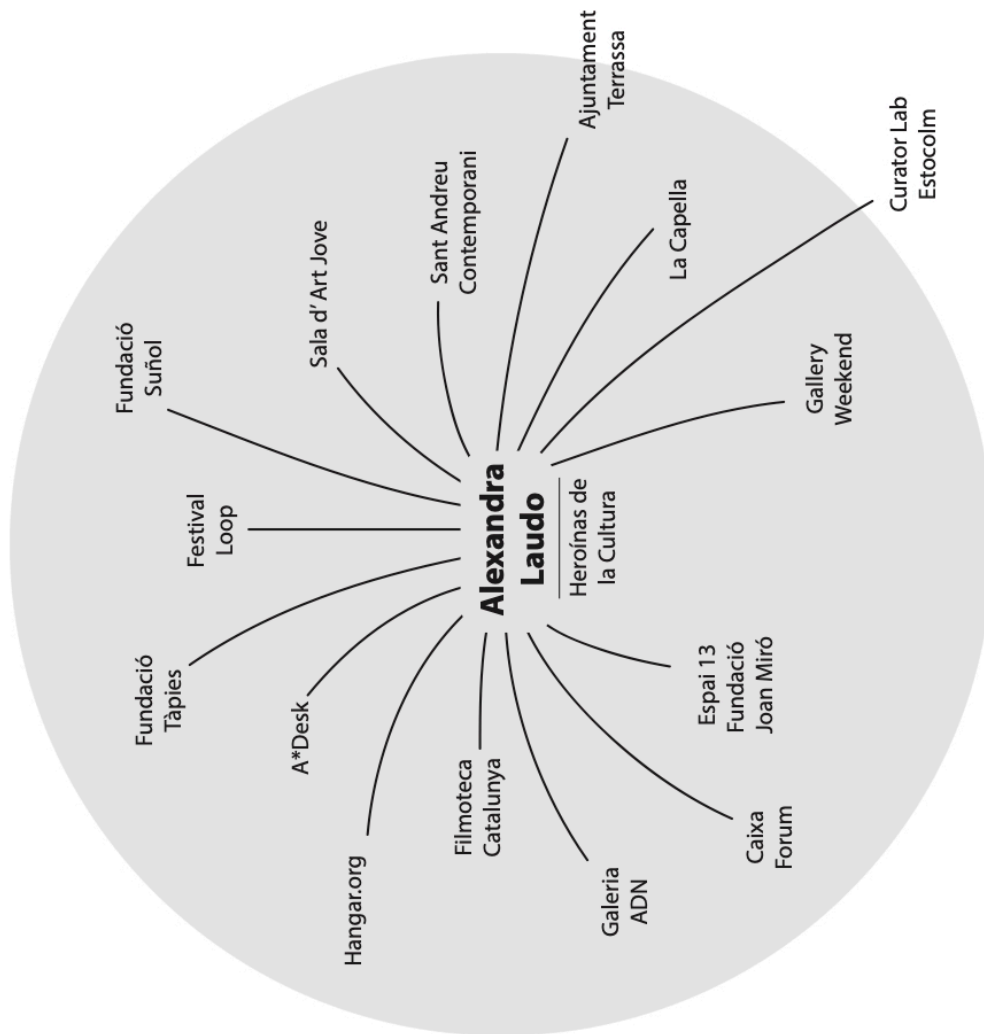
ANNEX 1: MAPES CONCEPTUALS

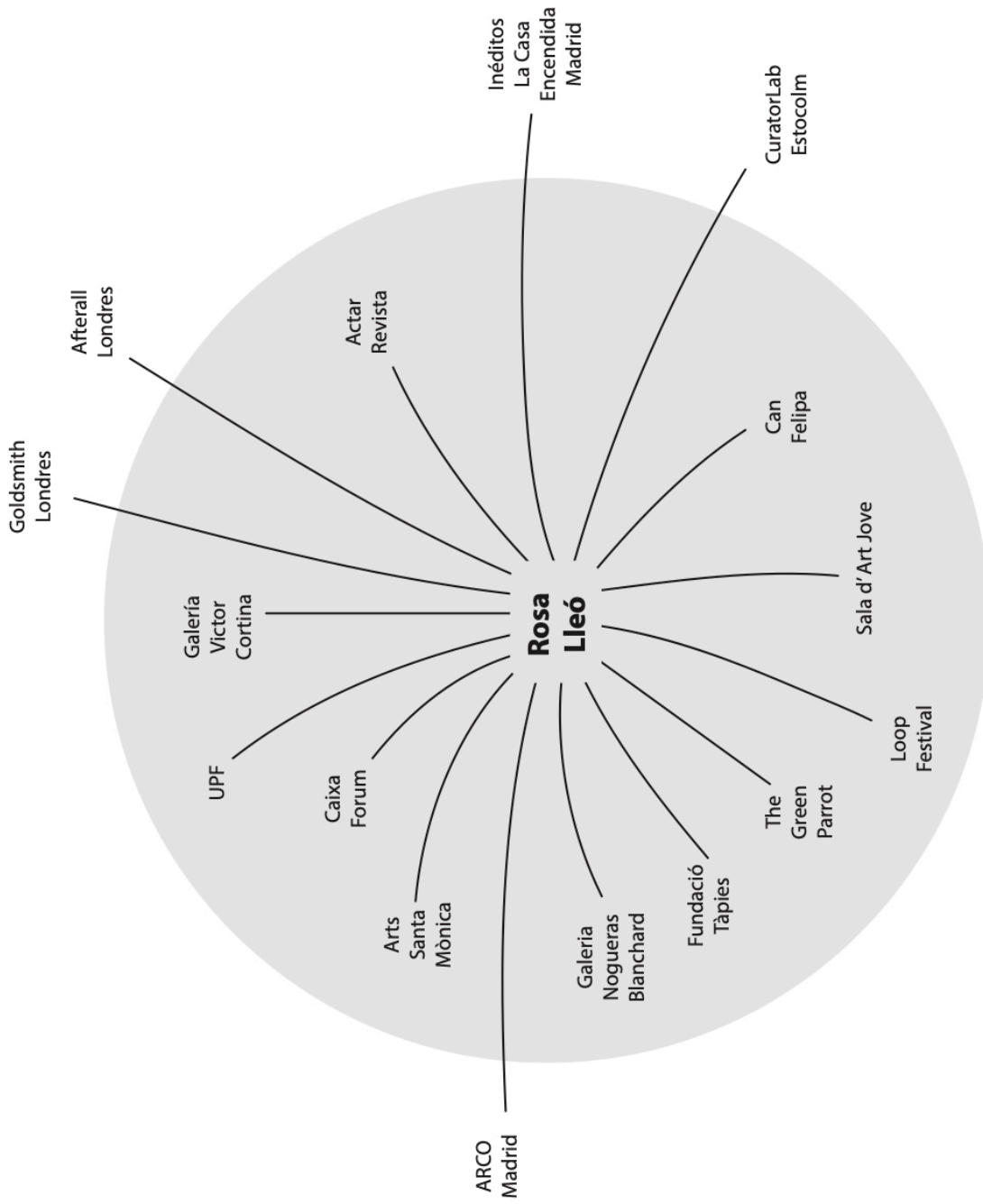














ANNEX 2: *RELAT U* (2013-2017)

Aquest és un relat dels projectes artístics, d'investigació i comissariat que he desenvolupat entre el 2013 i l'actualitat, 2017, amb aquest relat vull donar compte dels moments significatius en que identifico aprenentatges per mitjà dels quals s'ha anat construint el que m'ha portat fins aquí. No és una línia recta, ni un desenvolupament estrictament acadèmic. És una combinació de factors personals, artístics, lectures, experiències i casualitats que entreteixeixo en forma de narració per tal que esdevinguin significatives i donin sentit a l'objectiu d'aquesta investigació.

Després d'haver cursat el Màster en Art i Educació a la facultat de Belles Arts, centrat en la teoria i la investigació en pràctiques pedagògiques i educatives vinculades a l'art, vaig començar un altre curs tipus màster, però de caràcter no oficial en un centre independent de Barcelona, la plataforma cultural A*Desk¹. A*Desk va oferir durant els anys 2007- 2014 diferents tipus de programes formatius, des de tallers i seminaris fins a cursos anuals que incloïen un treball continu en diàleg amb tota mena d'agents del sector cultural Barceloní i internacional. Aquesta formació durant el 2012 i 2013 em va permetre vincular el que havia treballat en el context del primer màster a la facultat amb un context més "real", és a dir, a les pràctiques de cadascun dels professionals que vam conèixer al curs. Va ser força revelador en el sentit de que vaig poder entreveure com es relacionaven la teoria i la pràctica, i començar a plantejar una pràctica pròpia a partir d'aquestes anàlisis i converses.

Mentre cursava el programa d'estudis d'A*Desk vaig començar a organitzar exposicions a casa meva. En un inici esperonada per la frustració de no haver estat seleccionada en cap de les convocatòries públiques a les que m'havia presentat aquell any (si no recordo malament em presentava en les categories de projectes artístics), i amb la determinació de no esperar que em cridessin per fer alguna cosa. Conjuntament amb la meva amiga Natàlia Calderón vam començar a muntar petites exposicions al passadís de casa meva². Al cap d'uns mesos i d'haver fet varies exposicions i activitats se'm va plantejar la qüestió de perquè ho fèiem, perquè seguíem treballant en aquell espai domèstic i amb aquelles condicions: de forma autogestionada, sense finançament, entre amigues... Així, el juny del 2013 vaig iniciar juntament amb Oriol Fontdevila un projecte d'investigació titulat *A House is Not a Home*, en el que indagàvem sobre projectes

¹ <https://a-desk.org/proyecto/programa-de-estudios-adesk-2012-2013-en-barcelona/>

² <https://passadis.wordpress.com/>

artístics en l'àmbit domèstic, amb l'ànim d'analitzar al llarg de la història i arreu del món quan, on, com i perquè havien tingut lloc aquest tipus d'iniciatives.

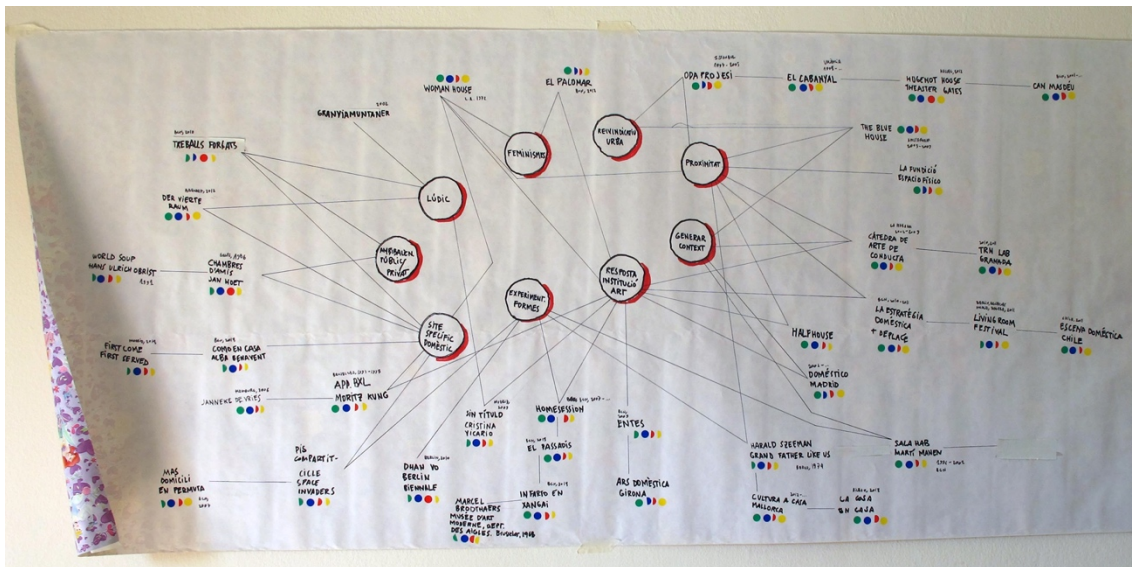


Fig. 1

Al cap d'un any i d'haver baixat una mica el ritme d'activitats al passadís, a canvi d'anar incrementant poc a poc les activitats en altres espais, vaig realitzar un projecte amb la col·laboració d'un altre comissari, en Jordi Vernis, *Grandmother: a Hero Like Us*³. En aquest projecte intentava traslladar la reflexió sobre el perquè fer exposicions a casa, en una doble direcció: des del relat autobiogràfic i en relació a l'espai domèstic concret en el que tenia lloc el projecte *el passadís*, la casa on vivia, i encara visc; i des de la història de les exposicions en espais domèstics. Vaig fer recerca sobre la història de la casa (que, a la vegada, es feia ressò de la història de la ciutat) i que explicava la meua relació amb l'espai. Per a la presentació del projecte vam fer una exposició recollint material sobre les dones artistes de la meua família, i centrant-me especialment en la meua àvia qui m'havia ensenyat a pintar i la primera habitant de la casa en qüestió. Per traslladar la vessant biogràfica a un pla més general fèiem una analogia⁴ amb l'exposició que Harald Szeemann⁵, el mític comissari suís, havia realitzat a Berna l'any 1972, sobre el seu avi Étienne Szeemann que era perruquer titulada *Grandfather, A Hero Like Us*.

³ <https://caterinaalmirall.com/Grandmother-A-Hero-Like-Us>

⁴ Una de les peces que vam incloure va ser la intervenció d'una entrevista que Jorge Luis Marzo havia fet a Harald Szeemann. Podeu llegir l'entrevista sencera a:

https://www.dropbox.com/s/in86ngobesqgye/entrevista_low.pdf?dl=0

⁵ Harald Szeemann (1933 - 2005) <https://frieze.com/article/harald-szeemann-1933-2005>

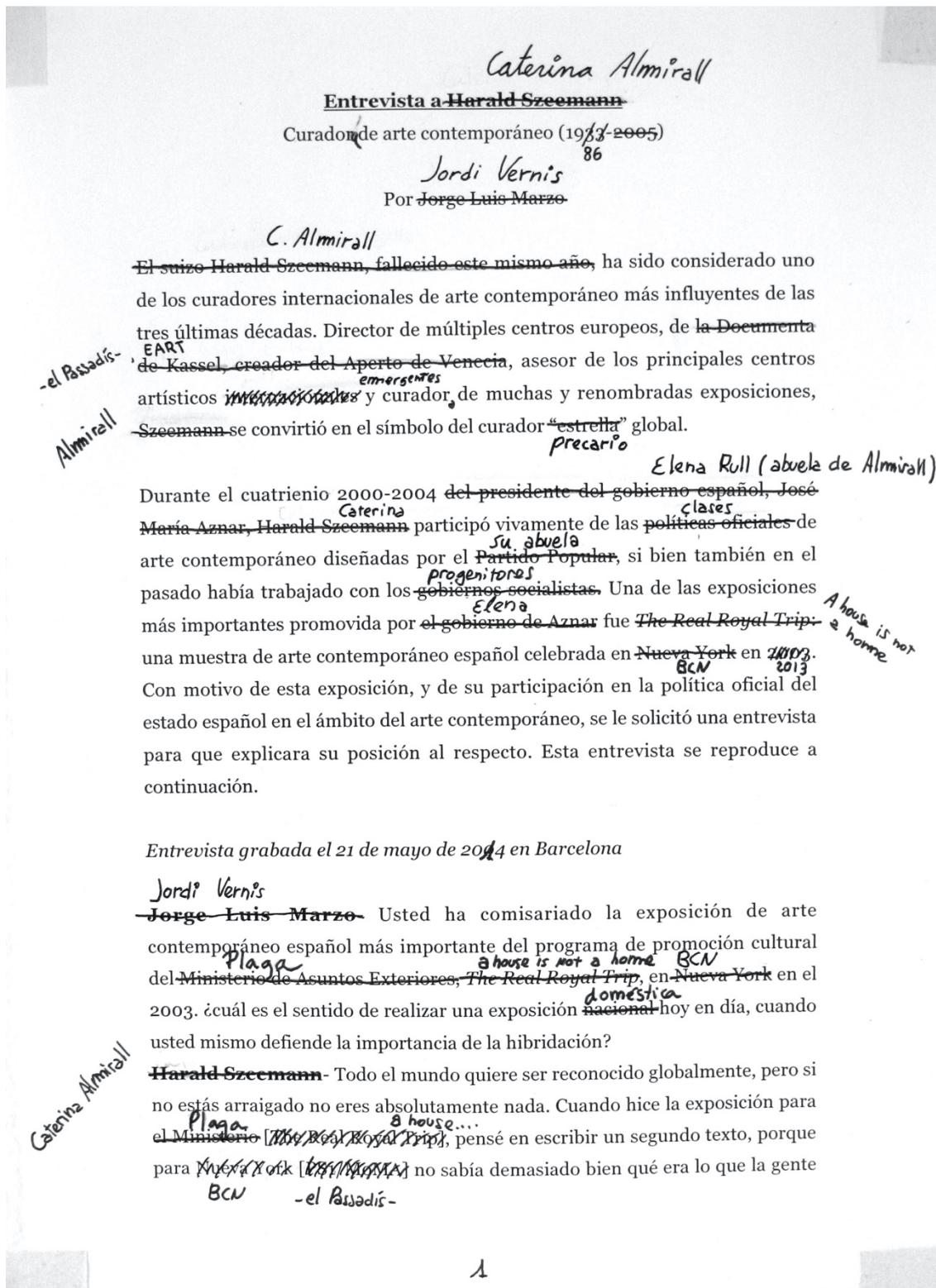


Fig. 2

Aquest projecte *Grandmother* va ser clau per al que va venir a continuació, i en certa mesura inclús per explicar el projecte d'investigació que aquí presento.

A l'exposició vam mostrar material que havia heretat de la meva àvia al llarg del temps: material artístic, llibres, roba, objectes... i moltes pintures i dibuixos seus, meus, de la seva mare i àvia i rebesàvia, que també eren pintores. Aquest material estava en qualitat de representar i explicar les relacions entre aquestes dones unides per l'interès, sempre amateur, per l'art, i en representació d'una reconstrucció genealògica en femení que les vinculava a totes. També hi havia material que parlava de l'aprenentatge de la pintura i el dibuix, i sobretot pintures i dibuixos de totes nosaltres. Finalment, objectes més personals com llibres, roba, mobles, postals, joies... que per a mi significaven el que jo recollia d'ella en l'actualitat, una certa presència. Quan penso en aquella exposició, que va ser molt intensa per a mi, i la qual no hagués estat possible sense la col·laboració d'una mirada externa com la d'en Jordi Vernis, penso en un moment de temptejar un terreny, explorar unes possibilitats, entreveient algunes coses que m'interessaven i que no sabia encara com expressar.

Passades unes setmanes mentre recollia l'exposició d'entre tots els objectes vaig retrobar mig amagat entre les coses exposades el pèndul del Professor Fassman⁶ i unes cartes per a practicar la telepatia. Aquests objectes me'ls havia donat la meva àvia, però mai no havia sabut massa què fer-ne. Retrobar-los en aquell moment d'exploració, va ser revelador, una intuïció molt forta es va despertar i em van començar a interessar molt més que cap altre de les coses que hi havia en aquella habitació en aquell moment.

D'aquest fet m'interessen dues coses, d'una banda que va ser un *objecte* el que va desencadenar tota la reflexió que va obrir un procés en el qual encara ara estic implicada i que m'ha dut fins aquí. D'altra banda el fet que el que en un principi semblava anecdòtic o marginal va passar literalment a ser el centre de la qüestió.



Fig. 3

⁶ El Professor Fassmann era un mentalista català a les sessions del qual la meva àvia havia acudit durant un temps: https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Mir_Rocafort

Per a aquesta recerca eminentment teòrica, vaig comptar amb l'ajuda de la meva mare que m'aportava records i històries de la família, i amb nombroses lectures i indagacions sobre màgia i esoterisme. Però molt vinculada als objectes que permetien practicar petits exercicis de connexió amb sabers desconeguts per mi, com el pèndul. D'aquesta recerca conceptual i també pràctica en va anar sorgint tot un entramat de relacions que qüestionaven la comprensió del món dicotòmica que planteja el pensament abismal occidental i modern. En aquest entramat una de les qüestions que he explorat més és la relació entre un dins i un fora del món de l'art, i que desplega la qüestió del professional i l'amateur, que ja havia aparegut amb l'exposició de *Grandmother*, en tant que totes les dones de la família que no havien pogut desenvolupar una carrera artística professional, degut a la condició femenina que aleshores relegava la seva activitat a una afició i un entreteniment. Més endavant, em van encomanar escriure un article a la revista *Quaderns d'Art* i vaig posar per escrit aquest treball⁹.

La meua àvia però no era amateur, havia estudiat a l'Escola d'Arts de Barcelona. També va ser professora d'art durant uns quants anys en instituts, tot això quan les seves tres filles ja eren prou grans i la seva tasca de mare perdia intensitat. Però la seva obra mai es va mostrar al públic, i poc a poc va anar abandonant l'activitat artística. S'havia muntat un taller a casa, però no el va arribar a utilitzar realment. El seu rol, en relació a una època i una classe social determinades, eren el de mare i esposa, la resta compten com a "aficions". Un art domèstic, íntim o interior que rarament sortia, només en ocasions en format de felicitació de Nadal per exemple.



fig. 5

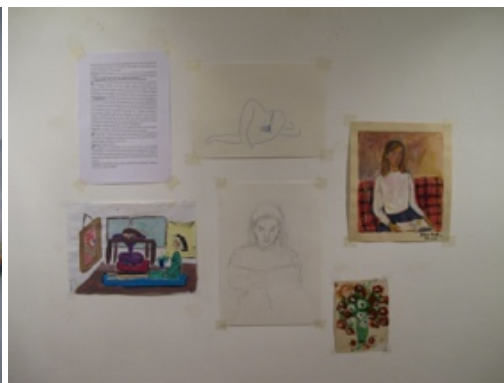


fig. 6

⁹ Es pot llegir el text titulat *El cercle verd dins el meu cap* (2017) aquí: <https://www.quaderndelesidees.press/el-cercle-verd-dins-del-meu-cap/>



fig. 7



fig. 8

Tres mesos després de la residència a Sabadell vaig organitzar juntament amb el pintor i amic Aldo Urbano una exposició a la sala La Puntual a Sant Cugat del Vallès titulada *Are those ice creams or mountains?*¹⁰. Era una exposició conjunta de pintures d'Aldo Urbano i Àngel Ruiz, un pintor que amb l'Aldo vam denominar "naïf". L'Àngel, guàrdia civil retirat, pintava sota el taulell de la botigueta de llaminadures i dolços que regentava a Granollers, escenes de la seva infància, gitanes i marilins monroes... Amb l'exposició ens preguntàvem com creuar aquesta línia, i què passa quan es posen de costat un artista professional i un artista amateur.

Acabava de veure l'exposició retrospectiva de Carol Rama al Macba, *La passió segons Carol Rama*¹¹. Carol Rama va ser, tal i com s'explicava al dossier de premsa de l'exposició "ignorada durant molt de temps per la història hegemònica de l'art pel seu desafiament a les narratives dominants" (MACBA, 2014)¹². Tot i que és contemporània del moviment arte povera a Itàlia i que la seva obra té punts amb comú mai va formar part del grup. Les comissàries de l'exposició del Macba, Teresa Grandas i Beatriz Preciado, la van descriure com a queer-povera. I de totes maneres, la societat masclista de l'època quasi no va incloure dones en els espais de reconeixement de l'art, les poques que entraven al grup eren dones-d'altres-artistes. Ho expliquen així, "Dona-sense-home, envoltada majoritàriament per amics no vinculats al povera i/o homosexuals, Carol Rama queda fora de l'escena artística italiana de 1960-1970". (MACBA, 2014)¹³.

Moltes preguntes m'assaltaven arrel d'aquella exposició. Què passa amb la institució quan inclou obra d'artistes que fins aleshores havia rebutjat, o fins i tot artistes que havien rebutjat ser part

¹⁰ <https://caterinaalmirall.com/Are-those-ice-creams-or-mountains>

¹¹ MACBA (Octubre 2014) La passió segons Carol Rama [Comunicat de premsa] [Recurs en línia] Disponible a: <http://www.macba.cat/ca/expo-carol-rama>

¹² https://img.macba.cat/public/uploads/20141029/CAST_NdP_Carol_Rama.pdf

¹³ https://img.macba.cat/public/uploads/20141029/CAST_NdP_Carol_Rama.pdf

d'un context institucional? Quins efectes té Carol Rama sobre la institució-museu? Canvia alguna cosa en el sí del museu? O simplement l'artista es veu legitimada? Pot ser que no canviï res? La legitimació té un efecte invers? L'exposició d'una artista *outsider* de retruc fa menys institucional al museu? El gest legitimador de la institució-museu converteix la posició desafiant de l'artista en hegemònica. El reconeixement que se li dóna amb aquesta gran exposició transforma la posició dissident en norma. Podríem pensar que aquest gest o bé anul·la i neutralitza la dissidència, o bé transforma la institució sencera en una institució dissident. Hi ha una voluntat del museu de representar els seus interessos a través de la "representació" d'una artista quan en fa una gran retrospectiva. La selecció de les obres i dels artistes, de materials de l'arxiu, dels discursos i temes... és el que defineix el caràcter i la voluntat del museu. Però la dissidència, la resistència, el desafiament no poden ser una representació sinó que han d'afectar més enllà del fet estètic a les formes de funcionament de l'estructura institucional, les seves relacions, els seus mitjans.

Dejarse afectar no tiene nada que ver con cuestiones de interés, puede ir incluso en contra del propio interés. No hay nada más doloroso e irritante que escuchar a un artista o a un académico presentando sus "temas", siempre con la apostilla: "me interesa..." "estoy interesado en..." los suburbios, por ejemplo. ¿Cómo le pueden interesar a uno los suburbios? O le conciernen o no le conciernen, o le afectan o no le afectan. Ser afectado es aprender a escuchar acogiendo y transformándose, rompiendo algo de uno mismo y recomponiéndose con alianzas nuevas. (Garcés, 2013, p. 69)¹⁴

Continuant amb el relat dels projectes que es qüestionen entre el dins i el fora del món de l'art, la primavera del 2014 conjuntament amb l'artista Guim Camps vam desenvolupar el projecte *A la Mola*¹⁵. Aquest projecte tenia diferents parts, la més impressionant va ser una exposició en la que vam reunir més d'un centenar de quadres que representaven la muntanya vallesana de La Mola que vam aconseguir mitjançant una exitosa convocatòria pública sense filtres, i amb préstecs dels museus locals. A l'exposició hi havia tant pintures d'artistes reconeguts provinents dels Museu de Terrassa i de Sabadell, com obres d'artistes amateurs, principiants, aficionats, col·lectius... Entenent la pintura com una forma de representar quelcom col·lectiu, un símbol de representació d'una comunitat, transcendíem els límits del que és professional i del que no ho

¹⁴ Garcés, Marina (2017) *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

¹⁵ <https://caterinaalmirall.com/A-la-Mola>

és posant al mateix nivell tots els autors. El símbol —la muntanya, la pertinença a un lloc, el vincle d'una comunitat a un lloc concret, a un paisatge— és col·lectiu, i és compartit el gest de representar-lo.

Vaig seguir indagant amb projectes en els que intentava posar en pràctica el creuar la línia, atansar-me a l'abisme. Sovint en forma de petits exercicis mitjançant els quals buscava desestabilitzar les formes de comprensió i producció del món, com *Cuento xino*, *Überraschung!* i *A l'est i a l'oest*¹⁶. En aquests exercicis, que quasi sempre eren compartits i implicaven col·laborar amb altres persones o intervenir estructures o espais preexistents, intentava confiar en altres lògiques, com per exemple deixar-me guiar pel pèndul o aplicar la simbologia de l'horòscop xinès per ordenar un arxiu¹⁷.

Al llarg d'aquests projectes es va anar fent evident que el llenguatge era una qüestió central de la preocupació abismal. Podem entreveure en alguns dels textos del filòsof italià Giorgio Agamben la dificultat d'atansar-nos a la qüestió abismal. La capacitat de màgia, com diu Agamben (2005), rau en el llenguatge. Agamben descriu la capacitat de màgia com l'únic espai exclusiu en el qual una persona pot ser feliç i conscient de la seva felicitat a la vegada. Agamben explica dues tradicions màgiques, la primera:

La antigua tradición, que cabalistas y nigromantes han seguido escrupulosamente en todos los tiempos, según la cual la magia es esencialmente una ciencia de los nombres secretos. Toda cosa, todo ser tiene, más allá de su nombre manifiesto, un nombre escondido, al cual no puede dejar de responder. Ser mago significa conocer y evocar este archinombre. De allí, las interminables listas de nombres -diabólicos o angélicos- con los cuales el nigromante se asegura el dominio sobre las potencias espirituales. El nombre secreto es para él sólo el símbolo de su poder de vida y de muerte sobre la criatura que lo lleva. (Agamben, 2005, p. 20)¹⁸

En aquest cas la capacitat de màgia representa el control del món mitjançant el llenguatge, donant nom a les coses, i subjugant-les al llenguatge imposat. Un llenguatge que produeix un efecte sobre les coses i les sotmet al seu poder. Una altra tradició que explica Agamben aniria en el sentit contrari,

¹⁶ <https://caterinaalmirall.com/A-l-est-i-a-l-oest>

¹⁷ <https://caterinaalmirall.com/Cuento-chino>

¹⁸ Agamben, Giorgio (2005) Magia y Felicidad. En: *Profanaciones*. Argentina: Adriana Hidalgo editora

Pero hay otra tradición, más luminosa, según la cual el nombre secreto no es tanto la cifra de la servidumbre de la cosa a la palabra del mago como, sobre todo, el monograma que sanciona su liberación del lenguaje. El nombre secreto era el nombre con el cual la criatura era llamada en el Edén y, pronunciándolo, los nombres manifiestos, toda la babel de los nombres, cae hecha pedazos. Por esto, según la doctrina, la magia llama a la felicidad. El nombre secreto es, en realidad, el gesto con el cual la criatura es restituida a lo inexpresado. En última instancia, la magia no es conocimiento de los nombres, sino gesto: trastorno y desencantamiento del nombre. (Agamben, 2005, p. 20-21)¹⁹

Així, aquesta segona línia buscava el nom original de les coses deixant-nos en la posició del no-saber i enfrontant-nos a l'abisme del desconegut. Conjuntament amb l'artista Daniel Moreno Roldán vam desenvolupar una sèrie d'activitats i un taller amb el títol *The thought of the thought of the thought of his name. El nom secret de les coses*, que havíem pres d'un poema sobre gats de T.S. Eliott²⁰ i del text d'Agamben. Amb en Daniel ja havíem treballat junts anteriorment en un projecte al Prat del Llobregat en que exploràvem com les qüestions del llenguatge afectaven l'experiència del món. Partíem d'un text de l'escriptor i científic Isaac Asimov²¹ en el que posava de manifest com el que anomenem "est" i "oest" no és més que una convenció social per mitjà d'una construcció lingüística, i que no té una base en el món físic (en canvi, els pols nord i sud, sí que són pols magnètics).

Temps després vaig llegir la sociòloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui²² que amb implicacions polítiques, històriques i sociològiques, posa sobre la taula des dels estudis decolonials en el marc del que el mateix Santos da Sousa va proposar anomenar com les epistemologies del sud. Però, com dic, no va ser fins més endavant que la vaig llegir, i en aquest relat la recerca va seguir en l'intent d'anar desgranant a poc a poc aquestes convencions que sustenten l'entesa social i fer visibles els valors i atributs que donem a les coses des del propi punt de vista i experiència.

Per aquest motiu era imprescindible i potser fins i tot inevitable que aquests exercicis que tenien lloc des del context de producció artística donessin pas a una reflexió sobre el propi context. Com ja havia fet en explorar la divisió dicotòmica entre professional i amateur, volia pensar com

¹⁹ (idem)

²⁰ T. S. Eliot (1939) *The Naming Of Cats*.

²¹ Asimov, I. (1970) Oh! el este es oeste y el oeste es este. A: *Los lagartos terribles*. Madrid: Alianza.

²² Cusicanqui, S. (2015) *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.

la qüestió del llenguatge i el desplegament d'aquest poder i les convencions que significa, tenien lloc en el propi món de l'art. Com he mencionat en el moment de la resignificació del pèndul com un objecte representatiu d'un aprenentatge determinat en l'experiència del món, va ser un objecte el que va desencadenar la resta. D'altra banda el món esotèric és altament fetitxista, els gestos, les paraules i els objectes són receptacles d'una càrrega no només simbòlica, però també d'una capacitat d'afectar el món molt alta. Com també es veia en el mapa que vaig dissenyar a Sabadell, la idea de ritual és fàcilment traslladable al món de l'art, en el qual podem senyalar un munt de comportaments i assumpcions prèvies que codifiquen la manera en com ens movem, com interactuem i, sobretot, com disposem dels objectes com a portadors d'agència.

Al fil d'aquesta qüestió vaig desenvolupar al juny del 2016 el projecte expositiu *Truco a la porta de la pedra*. Partia de la pedra com un "objecte primer", insinuant que una pedra equivaldria a qualsevol altre objecte que hi volguéssim posar en lloc seu i també als seus atributs. Fent, per exemple, l'analogia pedra-muntanya i així jugant amb una qüestió d'escala, domesticar la pedra —el paisatge—, o erigir-la com a monument, en un ritual que aglutina una comunitat en la relació constitutiva entre naturalesa i cultura. Aquesta pedra —que és paisatge i moviment i amulet i estri— i els seus atributs coincideixen amb el de l'objecte en el context artístic²³. Les obres —els gestos, les persones— en el context de l'art circulen en relació a uns valor i uns atributs "especials" que els hi són atorgats. Aquesta qüestió ens pot remetre als ancestres del que ara entenem com a art des de la seva vessant ritual; quan entrem en una exposició ens adrecem als objectes i a les imatges d'una manera determinada i els efectes que aquests tenen en nosaltres depèn d'aquesta relació que establim amb ells. Igual com ho faria un amulet, un regal, un souvenir... La qüestió del valor dels objectes i els seus efectes en el context social i les relacions que permeten o que medien ha estat estudiat des de diferents perspectives. Em sembla especialment rellevant des d'una perspectiva etnogràfica, amb els estudis d'Alfred Gell i d'Arjun Appadurai²⁴, per exemple, i de la teoria del do en l'antropologia...²⁵

²³ Aquí entra en escena la qüestió de l'objecte, que ha estat explorada des de la sociologia (Appadurai, Boltanski...) i des de la filosofia per les corrents de la Objected Oriented Ontology, segons la qual tot pot ser entès com un objecte: un paisatge, un discurs, un gest...; i de la mà de la ciència amb les teories materialistes i neo-materialistes que exploren posant de manifest la relació que mantenim amb el món material, i pensant-nos en tant que matèria. Aquestes corrents posen l'èmfasi en la qüestió de la relació amb el món material en certa mesura com a reacció a la desmaterialització i l'expansió del món virtual (els seus efectes en les relacions, la informació, la identitat...), i davant la necessitat de pensar i comprendre i reclamar un retorn a la materialitat i una millor comprensió d'aquesta. Apareix finalment també la qüestió del "tercer objecte", segons la qual, en la trobada del text i l'obra d'art (el discurs i l'objecte) apareixeria un nou objecte, que és, fins on he entès, l'*objecte* de la mediació.

²⁴ Appadurai, Arjun (ed.) (1991) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Mèxic: Editorial Grijalbo. (1ª ed. 1986)

²⁵ Gell, Alfred (1998) *Art and agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.

A l'exposició *Truco a la porta de la pedra*, volia senyalar tots aquells rituals encoberts o invisibles que, de fet, tenen la forma de rituals màgics i que tenen lloc en la nostra societat i dia a dia. Reconèixer aquests gestos rituals, era una forma de senyalar i fer visible la línia del pensament abismal que ens fa renegar de la nostra relació amb el pensament màgic, i que en canvi és ben present en els actes més quotidians i en les formes en que creem la nostra identitat. Deixar pas al desconegut, a l'estrany, al monstruós a l'anòmal i l'antinatural. Apropant les dues bandes de la línia "abismal" i emmirallant-les.

Referències de les figures

1. Mapa dels casos estudiats al projecte *A House is Not a Home*, 2014.
2. Primera pàgina del document de l'entrevista de Jorge Luis Marzo a Harald Szeemann, intervinguda per en Jordi Vernís i jo, exposada en el marc de l'exposició *Grandmother: A Hero Like Us*, 2014.
3. Utilitzant el pèndul de l'àvia en una activitat, març 2015. Foto: Bárbara Sánchez.
4. Mapa conceptual que vaig desenvolupar durant la residència a la Nau Estruch de Sabadell, juny 2015.
5. Imatge de l'exposició *Grandmother*: postals de nadal il·lustrades per la meva àvia.
6. Imatge de l'exposició *Grandmother*: conjunt de dibuixos i pintures de la meva àvia, la meva rebesàvia i meves a l'exposició
7. Imatge de l'exposició *Grandmother*: tocador i objectes de l'àvia a l'exposició
8. Imatge de l'exposició *Grandmother*: tocador a l'exposició de Harald Szeemann sobre el seu avi.

ANNEX 3: *RELAT TRES* (2017/18)

El *Relat Dos* no ha estat escrit, és com aquell llibre ideal que viu en un estadi previ a l'escriptura lineal. És una experiència massa densa per a ser desentortolligada. És una tasca pendent que s'acumula des de fa anys i cada vegada és més i més difícil de realitzar. Potser ara s'apropa el moment de decidir que ha de romandre així. Pot ser que qüestions que haurien de ser allà, al *Relat Dos*, apareguin sense ser advertides en altres moments i analitzades de forma microscòpica en altres llocs del treball tot fent una finta temporal inexplicable.

A principis d'abril d'aquest any (2018) vaig assistir al programa de formació de BAR, cada matí un dels convidats guiava una sessió del seminari a partir dels seus interessos i de la seva pràctica. El primer dia va venir la Vivien Sky Rehberg²⁶ i va proposar treballar a partir de la pregunta ¿perquè treballar en art? ¿podríem fer una altra cosa? ¿podem imaginar altres activitats? Va parlar d'un moment de la vida en que una certa crisi va incentivar la necessitat de repensar la seva vida en relació a la seva professió. En el camp que treballem, l'artístic, sovint treball i vida es confonen, de fet, es confonen molt. Hi ha coses que passen en molts altres camps professionals, com la tendència a compartir la vida personal i les activitats quotidianes amb persones del mateix sector (enamorar-te d'un artista, que la teva activitat d'oci principal sigui en el mateix cercle artístic i per tant també els teus col·legues i amistats, pensar tot el que fas com un projecte artístic...). Però hi ha altres coses que fan que sigui especialment significativa aquesta relació entre vida personal i professional, i és quan comencem a parlar dels a/efectes que aquestes activitats tenen en el sí de cada persona. El que plantejava la Vivien era com la seva vida professional afectava la seva vida personal. Com una genera oblits i necessitats en l'altre (personal/professional) que no havíem previst.

Vivien ens va explicar com en un moment donat havia començat a utilitzar una mena de manual d'autoajuda anomenat "El camino de l'artista"²⁷, escrit per Julia Cameron i pensat per ajudar a artistes que han perdut la confiança en elles mateixes. L'objectiu del manual no és tant que et puguis realitzar com a artista de forma professional, sinó justament que puguis utilitzar les eines creatives al desenvolupar-les per sentir-te millor amb aquesta part de tu mateixa que havies oblidat. Pots començar a pintar per exemple, però no per fer-ho bé i vendre els teus quadres,

²⁶ Vivien Sky Rehberg és la directora del Master Fine Art al Piet Zwart Institute, Rotterdam, the Netherlands.

²⁷ <https://everythingisvital.files.wordpress.com/2014/12/el-camino-del-artista-julia-cameron.pdf>

sinó per gaudir i trobar el plaer en coses que havies deixat de banda perquè consideraves que eren pèrdues de temps o que et desviaven del teu camí professional, perquè era impossible que mai arribessis a fer-ho del tot bé. En certa manera, entenc que el llibre està pensat per persones com la Vivien, o com jo mateixa, que ens dediquem a aspectes de la producció artística que no són artístics en sí mateixos, sinó més aviat a l'acompanyament d'aquests processos. Vivien és la directora d'una escola d'art, l'educació i la mediació són pràctiques que també tenen molt de creatiu, però no amb pinzells, ni pintures, ni materials escultòrics, sinó amb persones institucions, espais... En quin moment de la nostra trajectòria vam decidir prendre aquest camí?

Durant l'any 2010 vaig viure a Hondures realitzant un treball de voluntariat en una comunitat rural, amb una ONG nord-americana²⁸ que treballava a partir de la premissa de "l'art pel canvi social". En una trobada amb els coordinadors i els altres artistes voluntaris d'aquell any (set en total) que aquell mateix any treballaven en altres països de centre-Amèrica (Guatemala, Hondures i Salvador), una amiga ens va regalar aquest mateix manual *El camino del artista*²⁹. Les notes del diari personal que vaig estar escrivint durant aquella experiència relaten un cert estat de confusió, i sobretot d'intensa recerca per entendre què passava en la relació entre jo i el meu entorn: com establir-la, com pensa-la, com sentir-la i com alliberar-me'n a la vegada. Perquè el context em retornava una imatge de mi en la que no em reconeixia i no sabia com reconstruir-la. L'experiència global d'aquell any va ser molt intensa i difícil d'elaborar.

Fa uns dies endreçant per casa vaig trobar la llibreta en la que aleshores havia començat a escriure "las páginas de la mañana", el primer exercici que et proposa el manual: escriure 3 pàgines cada matí immediatament en el moment de despertar-te. En fullejar-ho ràpidament vaig llegir coses que havia oblidat, sobre la relació amb el meu company d'aquell moment amb qui vaig compartir aquella experiència, i sobre la vida allà en general. Vaig deixar-ho estar de seguida, i la llibreta va quedar al costat del llit. Fa poc, un matí, sense motiu aparent la vaig agafar i començar a llegir. Són un exercici d'escriptura que al principi es feia difícil. Però que després es torna fluid i necessari i que em va ajudar a fer circular els pensaments d'una manera més fluïda i a poder ordenar-los. Tot i així ho vaig abandonar sense acabar mai el manual. Hi havia molts exercicis que no em veia capaç de fer com sortir a passejar o fer activitats per a mi mateixa, penso que em feia por pel context on vivia.

²⁸ Aleshores es deia Art Corps, amb el temps ha canviat el nom i els programes: <https://www.creativeactioninstitute.org/>.

²⁹ Cameron, Julia (1992) *El camino del artista*. Editorial Aguilar.

En tot cas, crec que el que proposava la Vivien, com el que proposa el manual, o el que estic intentant pensar amb aquest text és la necessitat de posar allò que ens afecta (i que no sabem explicar) al centre de la qüestió. Em sorgeixen algunes preguntes: com expliquem, narrem, elaborem les qüestions afectives? Quin valor té l'escriptura en aquesta tasca? La relació aparentment òbvia amb els feminismes que planteja aquesta qüestió, és realment òbvia? Com ho fem? Com podem abordar els afectes com una qüestió col·lectiva o comuna, no com un problema individual?

Des de fa uns mesos estem treballant de forma conjunta amb un grup de quatre companyes a partir de la pregunta "Com escriure una (auto)biografia col·lectiva. És a dir, com des d'allò personal podem trobar un relat compartit, col·lectiu, fugint de la individualitat i per mitjà d'exercicis d'escriptura en els que vincular l'experiència vital, travessada d'allò compartit. Entenem des d'aquest exercici que l'experiència mai és individual i sempre parteix d'un lloc comú, i busquem elaborar-la a partir de petits exercicis en tallers d'escriptura.

La proposta sorgeix de les diferents activitats que vam realitzar anteriorment com a part del col·lectiu la musea³⁰ (explico amb una mica més de detall el projecte més endavant en el text), actualment en stand-by. El grup la musea era més gran i difícil de coordinar, i el reduït de quatre que treballem actualment en aquest projecte és més constant. Les lògiques que fa que unes i altres ens puguem activar en determinats moments o no puguem fer-ho és important, per a la vida, i per als projectes. Cadascuna de nosaltres té una situació determinada laboral i personal que determina com podem o no treballar en més o menys projectes i fins on ens podem vincular.

El projecte de les autobiografies, no té un objectiu concret o un format preestablert, sinó que per a cada sessió anem determinant i definint com serà la següent, compartim materials, referents, inquietuds i textos. A mi, personalment m'ajuda a pensar sobre l'escriptura més enllà del procés de tesi, i a generar una reflexió sobre el text des d'un lloc plural, multivocal o col·lectiu. Un exercici que em sembla molt complicat, perquè en el procés de redacció d'una tesi, en l'àmbit acadèmic, es presenta com a solitari i fortament individual. M'agradaria poder donar ressò de la importància de pràctiques col·lectives, en qualsevol dels moments del procés d'investigació, i aportar aquestes altres veus també en el text de la tesi.

³⁰ <https://lamusea.hotglue.me/>

Una de les lectures que han estat importants en els darrers anys és *Metafísicas Caníbales* de Eduardo Viveiros de Castro. En vam poder parlar amb l'artista Daniel Steegamnn Mangrané que també va ser un dels convidats al curs de BAR. És un artista amb qui he treballat recentment (he inclòs un treball seu a l'exposició *El 85% de la matèria* que he realitzat enguany), i de qui la seva obra m'interessa molt per la manera com s'aproxima a l'antropologia des de la pràctica artística, i pel fet d'utilitzar eines etnogràfiques en la seva pràctica. Em sembla especialment interessant del seu treball el fet de que trasllada les reflexions des del tema sobre el que treballa (ecologia, medi ambient, biologia...) al context de l'art. En una entrevista amb el comissari Juan Canela deia que,

Demasiado a menudo nos olvidamos que la experiencia de una exposición es física y sensorial, y que esta es una de las razones que hace el formato expositivo tan increíblemente interesante y versátil. Tiene la capacidad de convertir ideas y conceptos, articulaciones meramente conceptuales, en experiencias sensoriales, convocando lo inmaterial a través de lo material. (Steegamnn Mangrané, 2017, s/p)³¹

A la introducció de *Metafísicas Caníbales* Viveiros de Castro explica com la seva intenció era escriure un llibre determinat en resposta a Deleuze i Guattari, però que finalment aquest llibre va quedar com una obra ficcional o invisible³². Aleshores va decidir escriure *sobre* aquell llibre que no havia escrit, i que descriu així: "ese libro que a fuerza de ser imaginado constantemente, ha terminado por no existir nunca, salvo precisamente a través de las páginas que siguen". (A la vegada aquesta idea de Viveiros és una cita de Borges). Precisament en la introducció d'aquest llibre —el que sí que va escriure— apareix la idea de "donar la volta" a la relació amb l'objecte d'estudi, que, com ell mateix manifesta, també és una manera molt elegant de fer un gir en el malestar històric de l'antropologia envers el seu objecte d'estudi constituït bàsicament des dels colonialismes. Un gir que d'altra banda és molt construccionista:

³¹ Canela, Juan; Steegmann Mangrané, Daniel (2017) Un paisaje que se escribe a sí mismo. *Revista Concreta*. [Recurs en línia] Disponible a: <http://www.editorialconcreta.org/Un-paisaje-que-se-escribe>

³² Aquesta idea dels llibres o textos que mai han arribat a existir, però als que podem fer referència perquè viuen en l'espai de la imaginació, en un espai virtual de potencialitat, ha anat apareixent en diferents moments del procés d'investigació. Últimament centrat en la idea del Museu Imaginari com un recurs per desenvolupar projectes que d'una altra manera no podrien existir. Artistes, comissaris, crítics, teòrics, han ideat diferents tipologies de Museus Imaginaris, amb diferents finalitats: albergar una obra monumental d'un jove artista, museus feministes, crítiques al museu... Aquesta idea em connecta amb la idea de la màgia com la potencialitat d'experimentar amb altres mons.

¿Sería posible un desplazamiento de la perspectiva que muestre que los más interesantes entre los conceptos, los problemas, las entidades y los agentes introducidos por las teorías antropológicas tienen su origen en la capacidad imaginativa de las sociedades (o pueblos, o los colectivos) que se propone explicar? (Viveiros de Castro, 2017, p. 14)³³

La voluntat d'escriure sobre una cosa que no pots explicar.

Crec que al llarg de tot aquest any de treball en la investigació una de les preguntes que he intentat respondre és en relació a aquests textos que no han estat mai escrits, a tot allò que resta invisible però sense el qual la resta no tindria sentit. Tot allò que volem saber o que afecta a la manera en com coneixem el món, però que no podem anomenar. Potser tot el que he estat intentant fer té a veure amb entendre l'art, la pràctica artística i la comissarial com una estratègia per detectar els efectes d'aquestes coses "invisibles" però essencials, de tot allò que no sabem, de la "matèria obscura". En definitiva, també la investigació el que vol fer és això, no es tracta de descobrir res nou, perquè les coses ja són aquí, sinó d'entendre com mirem aquestes coses i de desplegar estratègies per veure-les i explicar-les que siguin útils en cada cas.

Exposicions:

Al projecte *El 85% de la matèria* ho feia a partir de la idea que proposa la investigadora en física Lisa Randall quan treballa sobre la matèria obscura i intenta demostrar la relació entre l'existència d'un tipus de matèria imperceptible i l'extinció de les bèsties més grosses que han habitat el planeta: els dinosaures. Tant en la aquesta exposició com al cicle de Terrassa Comissariat que vaig dur a terme al llarg de tot el curs 2017/18 sota el títol *Mesurar amb precisió els cims llegendaris*³⁴ el relat ha estat un dels elements vertebradors del treball comissarial i artístic. Amb les diferents artistes que he treballat hem assajant la manera com la construcció de relats —ficcionals, científics, històrics...— poden donar peu a l'imaginari del món tal i com el coneixem, i a desestabilitzar-lo en el gest de reconèixer aquesta construcció com una estratègia. Al llarg del cicle de Terrassa, els sis artistes que hi han participat, han desenvolupat projectes que essent molt variats mantenen un eix transversal al voltant de la idea de la matèria com a productora d'imaginació, entenent aquesta com una capacitat compartida amb els materials.

³³ Viveiros de Castro, Eduardo (2010) *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Madrid/Buenos Aires: Katz editores.

³⁴ <http://mesurarambprecisio.com/>

Quan vaig guanyar la convocatòria de comissariat de Can Felipa el 2018 (Barcelona), i mentre revisava el projecte que hi havia presentat *Una exposició com un conjur*, me'n vaig adonar que tots els referents teòrics que havia utilitzat per a aquell treball eren homes blancs, la majoria antropòlegs, i la majoria eren morts des de feia molts anys. Em vaig plantejar que em calia construir un context en el qual altres mirades i relacions fossin possibles. El mateix plantejament del projecte "com un conjur" em demanava desestabilitzar, posar en qüestió la pròpia exposició que havia configurat, mobilitzar-la, conjurar-la, alquimitzar-la. Em preocupa la relació entre el que es desplega en una forma més "discursiva" dels projectes (a nivell de temàtica o d'intencions) i la manera en com s'executen o es duen a terme els projectes. És com si hagués anat veient que no em serveix "parlar de", sinó que les coses han de "passar"³⁵.

Penso que cada vegada més l'enfocament dels meus projectes de comissariat està dirigit a *com* treballem i no *sobre què*: en les formes, les relacions, els afectes i no sobre els continguts en sí mateixos. Busco una relació entre les coses que volem dir, i com les articulem, buscant una coherència amb la pròpia forma de comissariat i d'entendre l'espai expositiu com un procés i uns efectes. Això em fa pensar en l'interès del comissariat com una pràctica que en sí mateix articula el què i el com, i el concepte de mediació en certa manera s'identificaria amb aquest encaix, o aquesta recerca d'una certa coherència o correlació entre els continguts i les formes. En definitiva, les obres en una exposició, seguint aquesta idea no haurien de "representar" res, sinó activar alguna cosa (un procés, una relació...).

Aquests son els motius pels qual la musea va entrar a formar part del projecte a Can Felipa. La musea parteix de la proposta d'Eva Rowson d'imaginar una musea, que ha anat a tenint diferents aparicions i desenvolupat activitats a Barcelona, tot incursionant en espais ja existents on s'han proposat activitats variades com cuinar, escriure, llegir, projeccions de films o un bar per un dia. Jo he participat directament en algunes d'aquestes activitats i reunions amb el grup que ha anat mutant en diferents èpoques des de que va iniciar al novembre de 2017.

Aquest és un extracte de la presentació del projecte a la web:

¿Cómo imaginar una musea?

³⁵ En el context de la investigació de la tesi em passa una mica igual. Els referents que van mobilitzar les primeres inquietuds cap a la recerca que estic fent ara, la majoria són homes blancs, tot i que no són morts, i no tos europeus, però igualment és molt estret el ventall de mirades possibles. Sens dubte em cal replantejar - contínuament- qui vull que m'acompanyi en aquest viatge.

emerged as a collaborative project and un programa pública experimental in Barcelona, Spain in November 2017. The programme took place in espacios diferentes intentó imaginar 'el museo' as 'la musea', desde una practica transfeminista. Moving between a domestic space, a museum and a space que aún se está formando, we collectively imagined a nuevo institucional and how she - or maybe 'she' is a 'we', or a 'they' or an 'us' - operates, moves, sounds, feels, opens .

Like this is a site to share the materials and methods we are gathering in la musea. To imagine una institución museística como una institución femenina, basada en multiple ejes: hospitality, collaboration, care, embodied knowledges, practice, friendship, economics, administration.... Esta posibilidad de ficción is to help us to feel and think different ways to work and move in cultural (and other) institutions.

La musea abre solo cuando sus habitantes pueden visitarla, está absolutamente enmarañada, intrincada con la vida de sus visitantes. She adjusts to our movements and our lives, porque musea es un museo entendido como un programa público y no como un espacio físico. She moves to where we need her to be. She has a structure but she doesn't bend to expectation.

“a mutable architecture that, like open source software, remains available for perpetual modification”.³⁶

La musea ha resultat ser molt més que un projecte puntual, i ha sacsejat les estructures de comprensió més enllà de l'exposició i l'activació que els vaig proposar de dur a terme a Can Felipa. Una de les petites conclusions és que la musea és una *cosa* que una vegada l'has incorporada, ja no la pots deixar de banda, no en pots prescindir; és transversal a tots els altres projectes, esborrant la frontera entre professionals i vitals. Per això penso que pot ser un espai, un temps, una companyia on pensar sobre tot allò que és difícil de dir.

Una de les coses interessants que hem anat creant és un repositori o arxiu de textos, referents, receptes, autores, casos que ens serveixen per treballar en el projecte de repensar la institució cultural des de les pràctiques i les teories feministes. Un dels documents que hem compartit recentment és una tesi titulada *Feminist Curatorial Interventions in Museums and Organizational Change: Transforming the Museum from a Feminist Perspective* (2016) de la

³⁶ <https://lamusea.hotglue.me/?bienvenida>

doctora Laura Diaz Ramos i que m'ha semblat molt inspiradora. En aquest text Ramos Diaz, fa una anàlisi de tres projectes curatorials articulats des d'una perspectiva feminista, i que no treballen tant en fer exposicions feministes ni en donar visibilitat a l'obra d'artistes dones, sinó en la pròpia estructura de treball entesa des d'aquesta perspectiva, i que inclouen estratègies com: treballar des d'una major horitzontalitat, treballar en equips sense una direcció individual, sinó col·lectiva, buscar estratègies de presa de decisions compartida, tenir en compte les situacions personals de cadascuna de les integrants del projecte en tot moment (maternitat, malalties, afectes i necessitats específiques...). Analitza la vinculació d'aquests projectes amb estructures més grans: un projecte dins un museu més gran xoca amb l'estructura jeràrquica institucional, un altre projecte que sorgeix d'una iniciativa independent ha de passar una sèrie d'avaluacions per poder formar part de l'estructura nacional de museus d'una regió determinada etcètera.

En relació al que planteja la musea des de la seva perspectiva a l'hora de mirar, treballar, activar, analitzar la institució artística, és que tota aquella feina que no es veu, és essencial per al funcionament de la institució. Que no reconèixer aquesta feina és silenciar i mantenir una estructura patriarcal i opressora. I d'altra banda es fa evident que la precarietat en la que viuen immerses les institucions en el nostre context no fa més que exagerar la invisibilitat d'aquestes tasques de suport essencials. En aquest sentit penso que el que he vingut a anomenar fins ara "autogestió" té a veure amb aquestes tasques de suport que són necessàries en qualsevol context de treball en art —dins i fora de les institucions— i que sistemàticament queda invisibilitzat, no es reconeix, no es remunera, no es posa en valor³⁷.

Institucions:

Cadascuna de les experiències que he tingut aquest any en el transcurs de les diferents fases del desenvolupament d'una exposició ha estat lleugerament diferent. Tots tres projectes s'han dut a terme en institucions públiques municipals: l'Ajuntament de Terrassa, l'Ajuntament de Sant Cugat i l'Ajuntament de Barcelona. També estic treballant amb l'Ajuntament de Mataró, però no em donarà temps d'incloure'l amb suficient perspectiva en aquest relat. A Terrassa la persona amb qui tinc contacte a l'Ajuntament és la tècnica d'arts visuals que està al càrrec de tots els equipaments i la programació de la ciutat. Però la persona amb qui acabo tenint més relació és la conserge de la sala, que és qui sap on estan guardats els pocs materials i les eines de que

³⁷ En aquest article a A-Desk parlava de la qüestió dels límits i com aquests mostren o amaguen formes de treballar <https://a-desk.org/ca/magazine/perque-hauriem-de-compartir-si-no/>

disposem. És qui m'informa de com van les coses, m'ajuda en el que pot en els muntatges, em dona conversa, em saluda cada vegada que entro i surto per la porta... És la persona que està allà sempre. L'altre dia hi vam anar a desmuntar amb l'Ariadna Parreu i en acomiadar-se amb la sensació de que era "per sempre" li va fer una abraçada molt maca i sincera. Per als muntatges de vegades m'han ajudat els de la brigada municipal, però la gestió per a demanar-los que vinguin passa per una instància que jo com a persona completament aliena a la institució (l'Ajuntament) no puc fer i ho he deixat de demanar perquè era massa complicat. Ara ja ens portem la nostra caixa d'eines i fem els muntatges pel nostre compte.

A Sant Cugat el contacte principal és una persona que està contractada externa per a coordinar el Centre d'Art Maristany, i també el tècnic de cultura que coordina els diferents equipaments culturals de la ciutat. Per al muntatge i desmuntatge hi ha un equip professional, contractat per als diferents centres de la ciutat que se n'encarrega. Els conserges fan la feina de conserges i atenció al públic.

A Can Felipa el meu contacte és la coordinadora d'arts visuals del Centre Cívic de Poble Nou. Per al muntatge hi ha un muntador que ve unes 6 o 8 hores en total. També els conserges són els que em controlen quan entro i surto i em donen les claus cada vegada, i em donen els bons dies també.

També hi ha els artistes, i en cada projecte ha variat molt la relació amb ells. Durant el muntatge a Can Felipa quasi no van venir artistes, només en Duncan Gibbs que havia de treballar directament a la sala durant uns quants dies per preparar la seva peça, el Francesc Ruiz Abad va venir a col·locar les seves pintures, i el Quim que es va avançar i vam anar-hi plegats uns dies abans del muntatge perquè estava esperant un fill, i no es volia arriscar a que li coincidís tot (tasques reproductives i professionals). Els altres quatre artistes son de fora i no podien venir (no els hi haguéssim pogut pagar el viatge amb el pressupost ridícul que teníem per a aquest projecte). Això vol dir que quasi tota la feina de muntatge me la vaig carregar jo.

El muntatge d'una exposició en un espai gran com el de Can Felipa és esgotador, pot ser molt llarg (una setmana sencera matí i tarda), i sempre hi ha moments d'estrès. Vam treballar amb el muntador de la sala que va venir les poques hores per les quals està contractat a fer la seva feina. Però jo havia de donar totes les instruccions i supervisar tot el procés, fer el transport, encarregar els materials necessaris, anar a comprar eines o el que fos necessari per al muntatge...). Se'm va fer evident que és molt important tenir un suport de persones que t'ajudin

a portar-ho amb els ànims amunt³⁸. En aquest cas van ser les noies de la musea que em van donar el suport emocional necessari per arribar amb forces fins al final³⁹. Des de venir a fer un cop de mà al col·locar les llums, a portar alguna de menjar, o anar a prendre una cervesa al sortir per descarregar.

A Sant Cugat tenen un equip de suport molt professional, i ha estat un plaer treballar amb ells. La Joana, la coordinadora, facilita tot el procés i de manera pràctica i efectiva. És, en la meua curta experiència laboral, la vegada en que m'he sentit més ben acompanyada en un procés de treball per a una exposició.

A Terrassa podríem dir que impera la idea de l'autogestió. Bàsicament ens ho fem tot nosaltres soles. Transport, muntatge, inauguració, resolució de problemes... El que sí que hi ha és un dissenyador que va preparar tots els materials abans de l'estiu i que farà la publicació quan arribi el moment. I també hi ha la tècnica d'Arts Visuals de l'Ajuntament qui és en certa manera el primer contacte i la responsable del cicle, que ens ajuda en el que pot a nivell de tràmits dins del propi ajuntament, ens facilita contactes, però que va sempre desbordada de feina i apareix més aviat poc.

Al Centre d'Art de Mataró hi ha una persona que porta la direcció del centre des de fa 8 anys, després del tancament de Can Xalant⁴⁰. Mentre hi vaig treballar hi havia un altre empleat que donava suport a la gestió i que va treballar amb mi al llarg de tot el muntatge. Com que era una exposició que ja havíem muntat una vegada va ser força més àgil (tot i que igualment llarg), i la feina la van fer els muntadors del centre que son un equip que treballa des de fa anys.

Entenc que la situació al Maristany i al MAC haurien de ser la normalitat, comptar amb un equip de treball professional per a cada tasca. I tot i que deixen a desitjar una millor situació per a les persones que hi treballen en condicions laborals no òptimes, la feina es fa més a gust i en millors condicions quan hi ha equips especialitzats en cada tasca. Voldria remarcar que, de fet, la

³⁸ En un article a A-desk que vaig escriure a partir d'una entrevista amb Irina Mutt, vam parlar d'això. Irina Mutt comissaria i també acabava de fer una exposició en una altra sala de Barcelona. Compartim la inquietud sobre les formes: com el comissariat és també una pràctica relacional en la que teixeixes un equip de treball i unes relacions afectives amb les persones amb qui treballes, els artistes i tota la resta de l'equip. <https://a-desk.org/ca/magazine/vigila-somies-perque-pot-fer-realitat/>

³⁹ El muntatge de l'exposició em va coincidir amb un moment personal molt fràgil per una crisi sentimental.

⁴⁰ En aquest treball d'investigació sobre la Xarxa de Centres d'Art de Catalunya hi ha més informació sobre el MAC, centre d'art de Mataró i les condicions de treball del centre. <http://acca.cat/publicacions/xarxa-centres-darts-visuals-catalunya-vuit-centres-que-formen-analisi-epoca-canvis/> Aquest estudi el vam elaborar la Marina Vives i jo mateixa al llarg del 2017, per encàrrec de l'ACCA.

possibilitat que l'exposició itinerés d'un lloc a un altre va ser gràcies a la relació de col·laboració que tenen les persones que treballen en aquests centres, que intercanvien i es suggereixen projectes, a la confiança que hi ha entre elles, i a la confiança que van dipositar en mi i en el meu projecte.

El cas de la musea a Can Felipa:

Per pensar la relació amb la institució parlaré de l'experiència concreta en el marc de les activitats que vam dur a terme a Can Felipa amb la musea, i de l'encaix entre els dos projectes en aquesta institució en concret. La invitació que vaig fer a la musea va ser en la línia de la necessitat que he explicat anteriorment, de donar la volta als referents i la conceptualització del projecte. Els demanava que m'ajudessin a donar una volta al projecte a remoure'l i a activar-lo. No els demanava res en concret, ni activitats ni res, sinó seguir generant un espai de treball compartit en el que decidíem conjuntament com evolucionaria i com treballaríem. Però cal dir que de retruc a mi m'ajudava a resoldre un problema que tenia amb Can Felipa, que em reclamava com a part del projecte curatorial que desenvolupés un programa d'activitats per a la gent del barri de Poble Nou. Aquesta demanda s'especifica a les bases de la convocatòria, i sorgeix arrel de la crisi que va viure el centre l'any 2014 quan amenaçaven de tancar-la, arrel de queixes dels veïns que reclamaven l'espai per al barri. Els veïns no veien necessari un espai com aquest al seu barri, i la crisi s'argumentava en la dificultat de fer arribar, fer entendre o compartir els plantejaments de l'art contemporani amb les persones que no hi estan avesades. Arrel d'aquesta crisi es va conformar el LabFelipa, que és l'encarregat de generar activitats vinculades a cadascun dels projectes que s'hi desenvolupin, siguin d'artistes o de comissaris, per interactuar amb el barri. Cada persona que presenta un projecte per tant ha d'incloure un programa d'activitats orientat a aquesta finalitat. En el meu cas no vaig desenvolupar un programa d'activitats pedagògiques, sinó que vaig proposar algunes activitats que es durien a terme com a part de les obres: una performance i la projecció de la pel·lícula d'Alejandra Pombo, una sessió de meditació guiada a l'espai de l'exposició, i finalment alguna cosa que duríem a terme amb la musea, que no vam especificar d'entrada. Cal mencionar que no hi ha cap pressupost disponible per a fer aquest programa d'activitats ni una ajuda externa. Sinó que ha de sortir del minso pressupost de 5.000€ de l'exposició (inclou tot honoraris, producció, transport, ...), i que ha de cobrir les despeses per a una exposició en un espai de més de 500m2.

Invitar a la musea em permetia d'una banda justificar les activitats que féssim amb elles com a part del programa del LabFelipa responent a la vegada en la forma d'una crítica al format que ens demanaven, i també ens permetia seguir treballant amb un projecte que d'altra banda

teníem ganes de mantenir actiu. No podia pagar els honoraris de les persones del grup, però teníem un espai on treballar i alguns diners per a fer activitats. Per a pensar com ens vincularíem a l'espai ens vam reunir a casa d'una de les persones del grup per parlar-ne i vam utilitzar algunes de les eines que ja anteriorment havíem desenvolupat com el tarot. Utilitzàvem el tarot com a eina per vehicular una discussió i prendre decisions respecte alguna cosa que hem de fer perquè les cartes ens permeten elaborar respostes d'una manera no directa. És a dir, ens fan dir coses que potser no haguéssim vist si simplement ens haguéssim assegut a pensar i parlar. Això és almenys el que va succeir en aquesta ocasió. Vam fer una tirada de cartes preguntant "Quin sentit té ocupar l'espai de Can Felipa?" i vam pensar en com ho podíem fer⁴¹.

Ens preocupava quin era el vincle que hi establiríem, i de quina manera ens afectaria estar treballant allà. Ens preocupava entendre els gestos de poder que es poguessin creuar entre can Felipa i nosaltres. Les cartes ens alertaven sobre aquestes relacions de poder i ens impel·lien a reflexionar-hi per avançat. Algunes de les activitats que vam anar desenvolupant volien reflexionar sobre això. El primer que vam fer va ser "ocupar" l'espai del que vam anomenar "el bar fantasma", que era l'antic bar del centre, actualment en desús, que està situat a la mateixa planta de la sala d'exposicions. Ens va costar molt negociar en quin espai ens podríem ubicar i que el centre ens donés al vist-i-plau, així que finalment simplement vam deixar d'esperar i vam portar una taula de treball pensant que simplement ens podíem reunir allà per treballar cadascuna amb les seves coses. Aquesta idea compensava el fet que no podíem ser remunerades per aquesta feina, i com que algunes de les persones del grup feia poc temps que s'havien quedat sense l'espai de treball que compartíem semblava just. Això ens semblava que ens permetia desenvolupar una de les demandes del Lab Felipa, que era estar presents al centre i mirar d'articular alguna relació amb les persones que l'habitaven, observar i interactuar amb qui fos que passés per allà. El bar és un espai de pas on circulen moltes persones que hi van a treballar o a fer tallers (treballadors i usuaris del centre cívica), i que de vegades l'havíem de compartir. La utilització de la taula va ser irregular, però hi van tenir lloc algunes activitats.

El dia de la inauguració van venir quasi totes les persones del grup de la musea a donar suport, vam dinar plegades i vam preparar cocktails i begudes per a animar l'esdeveniment. Vam posar música i ens vam repartir les feines. Jo no podia estar servint perquè estava pendent de la gent, i elles es van situar rere la barra amb les cocteleres. Va ser bonic perquè calia celebrar en aquell

⁴¹ En aquest enllaç podeu llegir el text d'una part de la conversa que vam tenir en aquella sessió https://www.dropbox.com/s/n70hk9wd563h04p/musea_tarot.pdf?dl=0

moment després del desgast del muntatge i obrir l'exposició amb molta energia i entusiasme. Vam netejar la cuina i vam utilitzar els gots que vam rentar, i en acabar les deixalles i les bosses d'escombraries, cobrint així totes les parts del procés.

Però l'activitat que va ser més intensa a nivell de negociació amb la institució va ser el dia que vam voler fer una sessió com la que havíem fet del tarot però oberta al públic a la taula de l'espai de Can Felipa. Volíem seguir la conversa sobre com vincular-nos al lloc, i va ser important que va venir la coordinadora d'Arts Visuals a participar, érem quatre de la musea i tres persones que es van afegir. Vam portar berenar i vam estar xerrant a partir de les preguntes:

How does la musea / operate / take shape / cambiar / re-change / order / expand / as a place for reflecting / for meeting / for trabajar / for resting / for creating / for aburrirse / or / for aprender una de la autre?

Como la musea / ocupa / or / coexist / habla / relate / to / Can Felipa - a civic space named also with a feminine name?

Cual es la diferencia between / being in casa / y / feeling in casa / in Can Felipa?⁴²

L'última pregunta és especialment crucial a l'hora d'articular una reflexió per pensar els límits entre treballar en un lloc i en un altre: a casa o en al centre. El que va succeir en aquella trobada va ser que va emergir tota la discussió que en certa manera estava latent en la participació de la musea en el projecte i en relació al LabFelipa respecte el que ens demanaven o el que volíem oferir. La persona que treballa al centre i que era la meva interlocutora va representar en aquella conversa la veu de la institució. En tot moment va defensar el posicionament de Can Felipa com a institució, assumint com a propi el programa i la proposta. D'aquesta manera la crítica que se'ns feia des de la institució arribava sense matisos. Un aspecte que ens va semblar significatiu era la manera en com s'entenia "les persones del barri", en tant que receptores d'una sèrie d'activitats especialment pensades per a elles. D'entre les persones de la musea, varies persones són efectivament veïnes del barri, però això no era argument per cobrir les necessitats del Lab. Es referien a algun altre tipus de veïnes doncs? Un altre aspecte interessant d'analitzar va ser el fet que ens reclamaven que els projectes fossin "experimentals", o "més experimentals", que ens arrisquéssim i no tinguéssim por a fer coses "diferents", tant com a exposició com a projecte

⁴² Aquestes són les preguntes tal com les vam redactar amb el grup.

en general. Compartíem la impressió que el que proposàvem des de la musea era experimental i molt processual, i que podria ser d'interès, però a la vegada cada pas del procés era molt costós, i qualsevol cosa que vam voler organitzar allà va ser una negociació constant amb el centre, en els seus diferents aspectes, des del volum de so d'un concert, l'ocupació de l'espai, els temps d'obertura de la sala, el manteniment, l'ús de la cuina, el compartir la taula i l'espai, qui arreglava les coses que no funcionaven, fins al fet que hi hagués cerveses per al dia de la inauguració.

La meva conclusió va ser que hi ha un desequilibri entre el que es vol i el que es pot. I també que el factor humà no està compensat. Mai vaig entendre del tot el posicionament que havia o podia prendre la persona responsable d'art visuals. L'activitat estava pensada per reflexionar a l'entorn del que podria significar un projecte educatiu, quines formes podria prendre l'educació si obrim el ventall de possibilitats. Discutir sobre les condicions econòmiques i de producció i com aquestes afecten a les persones que hi participen. Totes érem assegudes al voltant de la taula, la coordinadora es va quedar dreta rere la cadira. No vam entrar a discutir, i tampoc vam fer ús de les eines que havíem proposat (com el tarot), tot i que a priori, quan li havia explicat aquestes estratègies li semblaven interessants. Crec que aquest moment descriu la línia tant fina que hi ha entre les persones i les institucions. Qui encara el projecte institucional, el defensa, li dona veu, l'incorpora al seu relat, i com ho fa. Quins són els espais i les maneres de posar en crisi aquestes línies... Per a mi va ser una sorpresa trobar-me amb un el relat rígid i autoritari, perquè esperava que la persona com a professional del sector i que moltes vegades es troba a l'altra banda (treballant com a comissaria en una institució com a freelance), seria comprensiva amb el que proposàvem.