

# WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART

Eva Díaz  
Mike Sperlinger

## L'estudiós-curador del segle XXI. El cas del Whitney Program

Eva Díaz

Què s'entén avui per educació artística «progressista»? La pregunta és urgent, particularment davant de les pressions econòmiques als Estats Units que limiten l'accés a l'ensenyament de qualitat. Podem preveure un model de pedagogia en història de l'art i pràctica curatorial en el qual l'aprenentatge es consideri com una forma de reforçar el creixement personal a la vegada que estimuli el canvi social progressista? Tan estès és el lament que un model de consumidor ha suplantat la noció més antiga segons la qual els productes d'expressions artístiques o culturals estan interessats en el canvi social progressista (fent visible com la forma connecta i representa qüestions socials, polítiques i ètiques), que revisar el terme *progressiu* es fa avui més necessari que mai.

L'actual dilema resultat de la privatització dels estudis superiors als Estats Units afecta en general tots els centres d'ensenyament d'art, i el que s'ha tendit a anomenar *estudis curatorials* en particular. Si el preu de l'ensenyament es manté baix, s'elimina un altre obstacle per als que ja han de carregar amb el pes d'autofinançar-se com a estudiants a temps complet. No sostindré que l'ensenyament de baix cost sigui l'element més progressista del Curs d'Estudis Independents del Whitney Museum, un centre d'ensenyament de postgrau interdisciplinari de Nova York amb quaranta anys d'història<sup>1</sup>. Tanmateix, la radicalitat d'aquest aspecte, juntament amb els projectes arriscats d'experimentació artística associats a ell i la crítica social no s'haurien de subestimar en una època en què ja no existeix l'ensenyament a un preu raonable<sup>2</sup>.

1. Per *postgraduat* generalment s'entén que les persones que assisteixen al curs són llicenciats en Belles Arts i que la majoria d'estudiants de crítica de l'art i d'estudis curatorials compten amb titulacions universitàries superiors i actualment estan preparant el seu doctorat. Els estudiants que només compten amb una llicenciatura són acceptats al Whitney Program; no hi ha requisits d'entrada quant a referències prèvies. El curs mateix no compta amb preferències i funciona principalment pel boca a orella i per la reputació que té.

2. És més que evident que la política educativa als Estats Units necessita revisar-se. La falta crònica d'inversió de les escoles públiques és un clamorós exemple de negligència: inadequada i desigualment finançada pels impostos sobre la propietat de les comunitats locals a nivell d'estudis

El Whitney Program, també conegut com a ISP, compta amb una història il·lustre; la seva fama en el camp dels estudis d'art sorgeix d'una constel·lació de factors, entre els quals figuren el seu compromís amb la pedagogia interdisciplinària i les pràctiques basades en la teoria associades amb discursos teòrics i crítics fonamentals de l'àmbit intel·lectual post-1968, com els estudis culturals britànics, el postcolonialisme, la psicoanàlisi, el feminisme, el post-estructuralisme, el marxisme i els estudis crítics moderns. Dins d'aquesta configuració, el curs ha buscat reunir un grup reduït (el nombre de matriculats normalment oscil·la sobre els 25) d'estudiants d'història de l'art i pràctiques artístiques en forma de seminar, que culmina amb una sèrie d'actes públics: exposicions, catàlegs, simposis i xerrades amb els estudiants. Actualment hi

primaris i secundaris, precàriament dependents dels beneficis de les vendes de bitllets de la loteria nacional per als centres d'ensenyament superior. El cost de l'ensenyament privat, d'altra banda, és astronòmic; les escoles primàries i els instituts privats cobren sovint 25.000 dòlars per curs, mentre que el cost de la majoria de les universitats privades s'apropa ara als 50.000 dòlars incloent-hi les classes, l'habitació i la manutenció. (La falta de finançament del sistema públic contribueix a un sistema estratificat, a dos nivells, en el qual la promesa de l'ensenyament públic universal ha retrocedit. La decisió de la família Obama d'enviar les seves filles a una escola privada d'elit de Washington D.C., a un preu de més de 28.000 dòlars a l'any per alumna, va aixecar les crítiques sobre un privilegi de classes desigual en l'educació.)

La promesa d'igualtat d'oportunitats en l'educació de masses es va basar en un ideal meritocràtic segons el qual els estudiants pobres però amb talent, detectats pel seu alt rendiment en els tests d'intel·ligència o aptitud, serien invitats a matricular-se a les millors universitats amb l'ajuda de beques. Tanmateix, la selecció basada en el talent no prometia una igualtat de resultats. Tal com el sociòleg Michael Young sostenia en el seu article seminal de l'any 1958 «The Rise of the Meritocracy», en l'economia meritocràtica «cada selecció d'un és un rebuig de molts» (Young, *The Rise of the Meritocracy 1870-2033: An Essay on Education and Equality*, Baltimore MD, Penguin Books, 1961, p. 15). I, encara que la majoria d'universitats privades subscriuen polítiques segons les quals ser capaç de pagar l'ensenyament no és un factor d'admissió, no existeix una garantia paral·lela que les universitats proporcionin prou beques per cobrir l'assistència d'estudiants econòmicament desfavorits. S'espera que els pares estalviïn diners per enviar els seus fills a la universitat i que els estudiants pobres assumeixin grans deutes per finançar la seva educació. Sorgeix aquí una pregunta: en aquesta economia, poden permetre's endeutar-se, els estudiants?

Esmerto l'economia desconfiant i sovint velada de l'ensenyament superior als Estats Units no només per subratllar la necessitat de tornar a reclamar l'accés universal i la justícia econòmica en contra dels plans de privatització que han dominat la política educativa. Aquestes demandes estan al l'aire i no són només degudes als costos d'ensenyament impossibles, sinó també a la protesta clamorosa sobre les prioritats de despesa nacionals després d'inflar les finances per a les indústries de l'automòbil i les finances, així com la despesa de les guerres inacabades de l'Iraq i l'Afganistan. L'economia de l'ensenyament superior és fonamental per considerar la història més extensa dels centres i experiments educatius nacionals, especialment els relatius a les arts plàstiques i la pedagogia de la història de l'art. Per a més informació sobre l'economia de l'ensenyament artístic, vegi's la taula rodona en el número de primavera de 2009 de *Art Journal* titulada «The Currency of Practice: Reclaiming Autonomy for the MFA» (vol. 68, n. 1, p. 40-57).

ha tres àrees del curs que es reuneixen un dia per setmana: aproximadament de 15 a 20 en el curs pràctic el treball dels quals culmina en exposició de final de curs de projectes individuals; 7 en el d'estudis crítics, que presenten ponències en un simposi públic que generalment se celebra al Whitney Museum, i de 3 a 5 en els estudis curatorials, que elaboren una exposició i un catàleg en un tema que han desenvolupat de forma col·lectiva. Les interaccions de les tres branques de l'ISP tenen lloc a través d'una estructura mínima: dues reunions de dues a tres hores a la setmana durant nou mesos (tot i que els alumnes d'estudis curatorials tenen una sessió addicional setmanal per planificar l'exposició). La primera reunió, un seminar, se centra en l'estudi en profunditat d'un text teòric. La segona, una presentació a càrrec d'un artista invitat; un historiador de l'art, un comissari d'exposicions o un crític, encoratja la participació general en una sessió de preguntes i respostes ampliada. Tots els actes de l'ISP estan restringits als estudiants actualment matriculats per preservar un sentit de llibertat en el desenvolupament d'idees en un format de petita comunitat.

El pla d'estudis principal del curs el dissenya el seu director, Ron Clark, juntament amb professors convidats que s'encarreguen de múltiples seminaris com Benjamin Buchloh, Hal Foster, Mary Kelly o Yvonne Rainer. A més, un grup internacional de ponents invitats presenta el seu treball al llarg de l'any, entre els quals figuren artistes com Vito Acconci, Isaac Julien, Martha Rosler, Gregg Bordowitz, Renee Green, Andrea Fraser o Mark Dion, així com escriptors, crítics i comissaris com Laura Mulvey, Rosalind Deutsche, David Harvey, Gayatri Spivak, Okwui Enwezor, Miwon Kwon o Alex Alberro. La presència d'antics estudiants del curs (Bordowitz, Green, Fraser, Dion, Kwon i Alberro) en l'actual equip docent, tal com ha comentat un altre antic alumne de l'ISP, George Baker, «dóna fe d'almenys dues dinàmiques que caracteritzen ara la vida intel·lectual del curs: la seva institucionalització, la posició de preeminència que ha arribat a ocupar en l'encreuament de la producció artística, la pràctica curatorial i l'escriptura crítica, i les possibilitats que ofereix ara aquesta institucionalització per a una autocrítica transformadora des de dins».<sup>3</sup>

El fet que el preu d'un curs d'un any sigui bastant baix i que ofereixi a tots els

3. Revelació completa: també jo vaig viure la transició d'estudiant a membre de l'equip docent en els meus gairebé deu anys d'afiliació amb l'ISP, finalment treballant com a professora auxiliar del curs d'estudis curatorials fins a l'any 2008. La cita pertany a George Baker. «Pedagogy, Power, and the Public Sphere: The Whitney Program and (Its) History», *Whitney Program Newsletter*, primavera/estiu de 2000.

estudiants la possibilitat d'una reducció basant-se en les necessitats econòmiques contribueix a la seva diversitat i competència i s'afegeix a les apostes de missió educativa. Això es deu en gran part a la visió continuada que el seu fundador i director Ron Clark té del curs per tal que estigui econòmicament obert a tots els candidats que acaben la carrera, independentment de la seva posició econòmica o capacitat per contribuir-hi monetàriament. Aquesta accessibilitat es pot atribuir a una certa autoreflexivitat: si apostes per idees que defensen el canvi social, comences instituint-les localment.

Recorro al Whitney Program com un estudi de cas en la història dels experiments educatius progressistes en les arts, particularment perquè es va crear en un moment, a finals dels anys noranta, en què les demandes d'accés per part de les dones, les minorïes i els artistes es van imposar a museus i centres d'ensenyament de manera més àmplia. El curs es va formar el 1968 a iniciativa del primer director del Departament d'Educació, Doug Pederson, després que el museu es traslladés a la seva actual localització a l'edifici Marcel Breuer a Madison Avenue el 1966. (A finals dels seixanta, la pròpia missió educativa comunament assumida del Whitney i d'altres museus havia canviat per convertir-se en un projecte específic de desenvolupament de departaments educatius amb l'objectiu de reformar i criticar els models d'ensenyament artístic dels quals es disposava i per estimular el servei que el museu podia oferir a comunitats menys afavorides.<sup>4</sup>) En els seus inicis, el curs estava dividit en un programa d'Història de l'Art, dirigit per David Hupert, que el 1968 va assumir la direcció del Departament d'Ensenyament, i un programa d'Estudis Pràctics, dirigit per Ron Clark. El curs d'Història de l'Art Modern va ser rebatejat el 1973, per finalment dir-se Programa d'Estudis Curatorials i Crítics el 1987.

Moltes organitzacions s'han inspirat, en major o menor mesura, en el model del Whitney Program<sup>5</sup>. En els últims anys, els màsters en estudis curatorials

4. Per a una explicació d'aquest canvi, recomano el relat de Thomas Hoving, l'antic director del Museu Metropolità, descritiu com el Met i el Whitney Museum es van veure embolicats en una ondata de protestes a finals dels anys seixanta; a Hoving, *Making the Mummies Dance*. Nova York, Simon & Schuster, 1993, p. 164-180.

5. El Center for Curatorial Studies al Bard College de Amandale-on-Hudson (Nova York) es va fundar el 1990, i més tard va iniciar un màster el 1994, i el màster en Comissariat d'Art Contemporani al Royal College of Art de Londres va començar el 1992. El curs de De Appel d'Estudis Curatorials a Amsterdam (Països Baixos) es va crear el 1994. El 1998 el curs del Museu de Belles Arts de Houston va afegir un component d'estudis crítics a les seves residències, un canvi influït per l'organització interdisciplinària del Whitney. El 2002, la Universitat de Colúmbia va crear un màster en Art Modern centrat en

i/o els cursos d'estudis crítics han sorgit com a complements dels cursos d'Estudis Museístics i d'Història de l'Art que s'ofereixen en universitats nord-americanes i internacionalment<sup>6</sup>. Al·ludeixo a aquests canvis per situar la història d'allò que ara anomenem estudis curatorials i per resseguir les possibilitats progressistes d'aquests estudis actualment. Això implica preguntar-se: «Per què l'actual proliferació de cursos curatorials de postgrau/licenciatura en Belles Arts?» Encara que el Whitney Program d'Estudis Curatorials va ser realment un model d'aquesta tendència, és important investigar els canvis importants que ha experimentat en els últims anys el camp dels estudis curatorials. I això planteja una pregunta sobre el que són els «estudis curatorials» com a disciplina, amb un problema sobrevingut: a la millor no n'és cap.

\*\*\*\*

Un recent «Pla de recuperació» econòmica de deu punts desenvolupat per l'Associació Nord-americana de Directors de Museus començava amb la següent afirmació: «Eviteu moviments temeraris que allunyin els benefactors privats, que han estat el vostre suport fonamental des del segle XIX.» El pla continuava fent una crida als directores de museus: «Feu-vos indispensables obrint-vos a la cultura amateur –sí–, la cultura comercial» i «fomenteu les noves infraestructures: desenvolupau línies de préstecs i crèdits, adopteu les millors pràctiques de gestió, aprofiteu les noves tecnologies.» La menció al comissariat sorgia en un context limitat: «Desenvolpeu protocols ètics realistes que maximitzin les donacions alhora que salvaguardin la independència curatorial, el paper del comissari lloable que fos mantenir la independència curatorial, el paper del comissari s'introduïa en relació amb encarregar-se de les col·leccions i les adquisicions –aspectes econòmics i administratius del treball– en lloc d'en el context de les exposicions o pràctiques expositives –el fi creatiu de les coses.

Sorprenia –encara que d'alguna manera era d'esperar– que a la llista no es fes menció dels artistes, del comissariat o del contingut museístic en aquest sentit més creatiu. Es podria pensar que una llista d'aquest tipus de «millors»

Estudis Crítics i Curatorials. Altres exemples serien el curs de dos anys d'Estudis Crítics a la Malmo Art Academy de Suècia; el curs de postgrau en Belles Arts a Goldsmiths, Universitat de Londres, creat el 1987; o el curs de tres anys d'estudis curatorials impartit a Le Magasin de Grenoble, França.

6. Aquesta llista inclou la New York University; School of the Art Institute, Chicago; California College of the Arts, i CalArts, València, Califòrnia.

7. La llista la va proporcionar Andrés Szántó, «By Popular Demand», *Art World Salon*, 12 de febrer de 2009, <http://www.artworldsalon.com/blog/2009/02/>.

per a museus inclouria el requisit que els museus lluitessin per millorar les seves exposicions i continguts? En particular, la llista només menciona per damunt els comissaris, aquells pobrets que contracta l'Associació de Directors de Museus, i que són ostensiblement els agents creatius dins de les institucions museístiques i que han estat els productes d'un boom en l'ensenyament dels estudis curatorials. Aquesta ommissió em va fer pensar en el que fan els comissaris i la marginalització de la professió curatorial en allò que sembla ser un moment de gran preeminència seva.

Potser sigui molt més fàcil començar considerant quin tipus de sortides professionals ofereixen els cursos d'estudis curatorials als seus graduats. Com a llicenciatura o títol, la formació en estudis curatorials no ofereix gaire seguretat professional en el món universitari, que generalment reserva llocs permanents a les arts a aquells que posseeixen titulacions superiors, com per exemple doctors en història de l'art o llicenciats en la pràctica de les belles arts. L'última connexió (i sovint relació asimètrica) dels cursos d'estudis curatorials amb els departaments que ofereixen doctorats en història de l'art indica que el lloc de les aspiracions professionals dels graduats en aquests cursos no és el món universitari, sinó algun altre. Però quin és aquest lloc?

Una resposta fàcil, o no? Comissariar, o sigui, organitzar exposicions d'art, argumentar idees espacialment i racionalment obres i elaborar i potser escriure per a catàlegs d'art que sorgeixen d'aquestes exposicions és quelcom que es dona en molts àmbits: museus d'art, centres d'art sense ànim de lucre o universitaris i galeries d'art comercials. Els cursos d'estudis curatorials preparen els estudiants per entrar en aquestes tres institucions; el món de les revistes d'art i el sector de les fundacions i institucions que atorguen beques també es pot incorporar aquí, tot i que no impliquen comissariar en un sentit restringit del terme. Treballar com a comissari generalment significa interseccionar amb almenys una d'aquestes institucions d'exhibició d'art, tant si el treball curatorial és independent o assalariat o no. Tot i que aquests llocs tenen diferents patrons, l'espai de l'art alternatiu i l'àmbit del museu en particular comparteixen certes similituds professionals. Tanmateix, els cursos d'estudis curatorials no semblen estar dissenyats per educar estudiants sobre les expectatives d'aquestes institucions.<sup>8</sup>

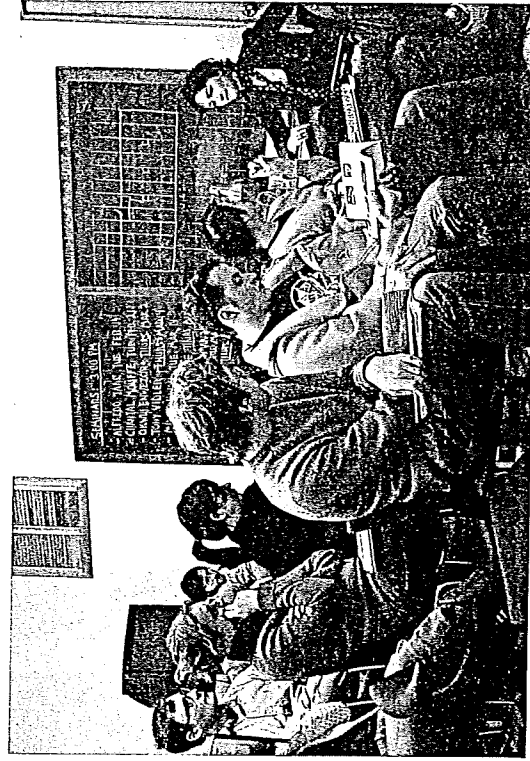
8. Per a més informació sobre les aspiracions professionals realistes en aquest àmbit, vegeu el document de posició de la College Art Association, «Guidelines for Curatorial Studies Programs», 24 d'octubre de 2004, disponible a <http://www.collegeart.org/guidelines/curatorial.html>.

Els estudis curatorials es poden entendre millor segons com de bé preparen els estudiants per a les actuals exigències del comissariat. Els papers professionals es poden descriure esquemàticament com a: a) administració mal pagada de les arts (en última instància, un lloc relativament sense responsabilitats en un sistema de compromisos amb l'agència creativa i la llibertat d'expressió sota pressions fiscals i ideològiques d'institucions nacionals que sovint sorgeixen de la recerca de finançament o les forces del mercat, de peticions d'artistes per actuar com a agents administratius per a les seves carreres a nivell de disseny d'exposicions com la decoració d'interiors o el treball social en xarxa i la publicitat). Per contrarestar aquesta poc metòdica realitat de les reunions, l'escriptura de peticions de finançament, tasques burocràtiques, etc.; b) el paper del supercomissari estrella templa els estudiants, la idea que el camp proporciona un estil de vida de fama, opulència i oci per a comissaris d'èxit (lleigeixis, administrador carismàtic i excepcional, no paràsit) per viatjar a llocs exòtics, reunint finançament i establint acords econòmics sense gaire treball intel·lectual substantiu, erudició o escriptura. L'encant té molt a veure en aquesta aspiració: els supercomissaris han de ser bons a l'hora de considerar els capricis d'admirats fideïcomissaris que busquen un ensenyament cultural o altres experiències transgressores. La dualitat d'una construcció depriment/real versus una construcció fantàstica/amb aspiracions exclou gairebé, però no del tot, un tercer model de pràctica curatorial; c) el paper d'un estudiós, en tant que un intel·lectual amb una aposta per a l'elaboració i circulació de coneixements que organitza els coneixements en la disciplina de la història de l'art cap a una forma d'argumentació espacialitzada i textual. Aquest tipus de comissariat és la pràctica creativa que millor connecta la història de l'art amb el present amb entusiasme activista. En general quants d'aquests llocs de treball d'alguna de les anteriors descripcions – administrador curatorial o supercomissari, molt menys l'estudiós creatiu – estan disponibles per al gran nombre d'estudiants que cada any acaben els cursos?

L'escassetat de llocs de treball i l'elevadíssim nombre de llicenciats no és només culpa dels cursos d'estudis curatorials; la possibilitat de ser un estudiós intel·lectualment creatiu és assejada en la majoria de llocs. Però el problema pot ser que els cursos d'estudis curatorials imaginin (poques vegades) aquest tipus de llibertat «numerària» i sens dubte mai no ho poden prometre, ja que de fet no formen part d'un departament o disciplina acadèmics. Per complicar encara més el tema de la llibertat intel·lectual, els museus i les associacions sense ànim de lucre (almenys als Estats Units) sovint afegeixen al comissari-

at (que abans he definit com organitzar exposicions d'art i elaborar i escriure textos per a catàlegs d'art relacionats) altres criteris: generalment trobar maneres per pagar aquestes mostres i per al funcionament del centre. És aquí on va a parar el temps i l'energia, i sovint no queda gaire espai per a idees, treball creatiu, lectura i fins i tot erudició bàsica. Escolto aquesta queixa per part de comissaris amb una regularitat depriment. No hi ha cap dubte que el paper del comissari ha quedat massa comprimit entre l'administració i la conclusió d'acords; però la paròdia més gran pot ser que els cursos d'estudis curatorials no són capaços de reconèixer-ho quan allisten estudiants i recullen els diners de les seves considerables matrícules. No hauríem de preguntar-nos quin tipus de cursos curatorials estan oferint als seus estudiants?

Tornant al Whitney Program com a (contra)model de l'ensenyament d'estudis curatorials és important assenyalar nocions de pràctica interdisciplinària, rigor i compromís intel·lectual, preus raonables i argumentació discursiva juntament amb comeses pràctiques. Molts cursos curatorials, com el del Whitney Program, ofereixen models basats en la pràctica combinats amb discussió teòrica, però el model pedagògic del Whitney Program parteix d'una independèn-



Eva Diaz (dreta), membre de l'equip docent de l'ISP, dirigint un seminari a l'espai ISP situat al número 100 de Lafayette Street, 2005. Fotografia de Saya Woolfalk.

cia «estructural més que intel·lectual», tal com ha afirmat l'exalumna Andrea Fraser. Tal com ella mateixa va comentar: «L'ISP no és un curs de llicenciatura, i és pràcticament lliure. És la independència de l'ISP i dels seus participants de les exigències econòmiques dels altres preus de l'ensenyament i de les exigències acadèmiques dels plans d'estudi universitaris el que crec que li ha permès escapar tant a l'academització i a la professionalització i mantenir una connexió vital entre discurs crític, pràctica crítica i les seves apostes polítiques.»<sup>9</sup>

La relativa autonomia del curs de les especialitzacions disciplinàries ha permès que els seus estudiants curatorials desenvolupin projectes i aprenguin en una comunitat d'artistes i crítics, en la qual s'articula un projecte d'inquiets sociopolítics i pràctiques formals entre disciplines. En el curs curatorial, als estudiants se'ls anima a presentar les seves propostes mitjançant exposicions basades en el temps, la teoria i la història, i espacialment dinàmiques, que incorporen grups de treball acuradament reunits. Es presta una atenció especial al nivell de la selecció d'art; o sigui, l'elaboració d'arguments mesurats i adequadament investigats per a la inclusió d'una obra d'art que es proven internament abans de la seva presentació davant del grup més ampli de participants en el curs d'estudis crítics i pràctics, i més endavant en una proposta davant la Comissió Curatorial del Whitney Museum. El caràcter col·laborador de l'exposició es tradueix en un catàleg en el qual els estudiants poden plantejar llavors reivindicacions individuals en format d'articles o entrevistes. L'èmfasi en la investigació i el sistema de beques pròpies és de summa importància. La formació en l'elaboració de textos, combinada amb l'escrupolosa atenció a l'adequació de les obres com a argument visual i espacial, no és una garantia d'una carrera com a escriptor o comissari. Tanmateix, aquests coneixements no tenen cap cost econòmic, almenys al Whitney Program i en algunes de les seves organitzacions germanes relativament barates, en les quals el deute que controuen per finançar els seus estudis els limita a un horitzó professional restringit. La llibertat per assumir riscos permet que els estudiants estenguin paràmetres de la professió curatorial més enllà de les seves actuals polaritats d'administració i frivolitat i tinguin majors possibilitats de beques i una visió de canvi social progressista. En aquesta economia, córrer riscos pot ser el tipus de radicalitat que necessita la professió.

9. Frase citada a Stuart Comer, «Art Must Hang: An Interview with Andrea Fraser about the Whitney Independent Study Program», a Mike Sperlinger (ed.), *Afterthought: New Writing on Conceptual Art*. Londres, Rachmaninoffs, 2005, p. 34-35.



EL ESTUDIOSO-CURADOR DEL SIGLO XXI. EL CASO DEL WHITNEY PROGRAM

EVA DÍAZ

Hasta aquí llegarán mis comentarios críticos y dejaré un breve espacio para abordar la experiencia desde un enfoque vivencial. Desde esta perspectiva, mi estancia en Amsterdam y en De Appel fue muy placentera, divertida, sugerente y, por momentos, muy provechosa en términos de intercambio de ideas. En buena medida esto se debe al valor humano, espíritu de equipo y distintas capacidades intelectuales de mis compañeros de curso: Solvej Ovesen, Amiel Grumberg, Danila Cahen, Binna Choi y Bree Edwards. Conocerlos y convivir con ellos de manera tan intensa fue la mejor parte de esta aventura. El conflicto o la dificultad de asumimos como un equipo que deba encontrar velozmente una manera de colaborar y «ajalar parejo» fue un motivo de prolongadas y fructíferas conversaciones sobre el significado y las posibles formas de concebir la colectividad en términos creativos. Como reflejo de este conflicto decidimos invitar al artista Amiel Ibrahimovic –quien habla realizado ya una atinada serie de dibujos de distintos personajes famosos del medio del arte como jugadores de fútbol– a elaborar un dibujo en el que se abordara nuestra situación en concreto. El dibujo, en donde aparecemos como parte del equipo del Ajax de Amsterdam, fue impreso a manera de un calendario / póster que abarcaba el periodo comprendido entre el 1 de abril de 2004 –día de la inauguración de la exposición «Quicksand»<sup>11</sup> y el último día de nuestra estancia en De Appel– y el primer día de este mismo mes del siguiente año. Por desgracia, Amiel Grumberg, una persona dotada de un carisma embriagador, de una incomparable sensibilidad y un contagioso entusiasmo, no llegó a presenciar el ciclo que marcaba nuestro calendario. Tan sólo cinco meses después de finalizar el CTP, Amiel decidió quitarse la vida en la misma ciudad donde hablamos entablado una verdadera amistad, una relación profesional y, ante todo, compartido una amplia serie de púberas travessuras de borracheras, de peligrosos paseos en bicicleta y sus consecuentes vómitos y carcajadas. Este texto está dedicado a su memoria y al infinito cariño que mi esposa Caroline Montemat y quien esto escribe le tendremos siempre.

La referencia a las bicicletas me ha hecho recordar uno de los pasajes o momentos más significativos de mi estancia en De Appel. Éste fue durante una fluida y emotiva conversación que el grupo curatorial sostuvo en un café de Amsterdam con Rudi Fuchs –director artístico de la Documenta 7–, quien comparó la relación entre los curadores y los artistas con una prueba ciclista llamada *persecución individual*. Dicha competencia consiste en que dos corredores se enfrentan sobre una distancia determinada y toman la salida en dos puntos opuestos de la pista. El vencedor es aquél que alcance al otro corredor o, en su defecto, el que registre el menor tiempo. Pero, en realidad, lo que importa en este deporte no es el tiempo, sino el coqueteo y el momento en que uno de los dos decide atacar, lanzar un *sprint* final y perder de vista, por algunos instantes, pasado y futuro. El instinto es lo que manda, ni la lógica, ni la explicación.

11. La exposición «Quicksand» fue la muestra que, a fin de curso, presentamos en las instalaciones de De Appel. Fue una muestra colectiva cuyo tema giraba en torno a la inestabilidad política, social y emocional que reinaba en el mundo tras los atentados del 11 de septiembre en Nueva York, la guerra contra Irak y los atentados del 11 de marzo en Madrid.

¿Qué se entiende hoy por educación artística «progresista»? La pregunta es apremiante, particularmente ante las presiones económicas en los Estados Unidos que limitan el acceso a la enseñanza de calidad. ¿Podemos prever un modelo de pedagogía en historia del arte y práctica curatorial en el que el aprendizaje se considere como una forma de reforzar el crecimiento personal al tiempo que estimula el cambio social progresista? Tan extendido es el lamento de un modelo de consumidor ha suplantado la noción más antigua según la cual los productores de expresiones artísticas o culturales están interesados en el cambio social progresista (haciendo visible cómo la forma conecta y representa cuestiones sociales, políticas y éticas), que revisar el término *progresivo* se hace hoy más necesario que nunca.

El actual dilema resultado de la privatización de los estudios superiores en los Estados Unidos afecta en general a todos los centros de enseñanza de arte, y a lo que se ha dado en llamar *estudios curatoriales* en particular. Si el precio de la enseñanza se mantiene bajo, se elimina otro obstáculo para los que ya tienen que cargar con el peso de autofinanciarse como estudiantes a tiempo completo. No voy a sostener que la enseñanza de bajo coste sea el elemento más progresista del Curso de Estudios Independientes del Whitney Museum, un centro de enseñanza de posgrado interdisciplinario de Nueva York con 40 años de historia<sup>1</sup>. Sin embargo, la radicalidad de este aspecto, junto con los proyectos arriesgados de experimentación artística a él asociados y la crítica social no deberían subestimarse en una época en la que ya no existe la enseñanza a un precio razonable<sup>2</sup>.

1. Por *posgraduado* generalmente se entiende que las personas que asisten al curso son licenciados en Bellas Artes y que la mayoría de estudiantes de crítica del arte y de estudios curatoriales cuentan con titulaciones universitarias superiores y están actualmente preparando su doctorado. Los estudiantes que sólo cuentan con una licenciatura son aceptados en el Whitney Program; no hay requisitos de entrada en cuanto a referencias previas. El propio curso no cuenta con referencias y funciona principalmente por el boca a oreja y la reputación que tiene.

2. Es más que evidente que la política educativa en los Estados Unidos necesita revisarse. La falta crónica de inversión en las escuelas públicas es un clamoroso ejemplo de negligencia; inadecuada y desigualmente financiadas por los impuestos sobre la propiedad de las comunidades locales a nivel de estudios primarios y secundarios, precariamente dependientes de los beneficios de las ventas de billetes de la lotería nacional para los centros de enseñanza superior. El coste de la enseñanza privada, por otro lado, es astronómico; las

El Whitney Program, también conocido como ISP, cuenta con una historia ilustre; su fama en el campo de los estudios de arte surge de una constelación de factores, entre los que figuran su compromiso con la pedagogía interdisciplinaria y las prácticas basadas en la teoría asociadas con discursos teóricos y críticos fundamentales del ámbito intelectual post-1968, como los estudios culturales británicos, el postcolonialismo, el psicoanálisis, el feminismo, el postestructuralismo, el marxismo y los estudios críticos modernos. Dentro de esta configuración, el curso ha buscado reunir a un grupo reducido (el número de matriculados normalmente oscila sobre los 25) de estudiantes de historia del arte y prácticas artísticas en forma de seminario que culmina en una serie de actos públicos: exposiciones, catálogos, simposios y charlas con los estudiantes. Actualmente hay tres áreas del curso que se reúnen un día por semana: aproximadamente de 15 a 20 en el curso práctico cuyo trabajo culmina en una exposición de final de curso de proyectos individuales; 7 en el de estudios críticos, que presentan ponencias en un simposio público que generalmente se celebra en el Whitney Museum; y de 3 a 5 en los estudios curatoriales, que elaboran una exposición y un catálogo en un tema que han desarrollado de forma colectiva. Las interacciones de las tres ramas del ISP tienen lugar a través de una estructura mínima: dos reuniones de dos a tres horas a la semana durante nueve meses (aunque los alumnos de estudios curatoriales tienen una sesión adicional semanal para planificar la exposición). La primera reunión, un seminario, se centra en el estudio en profundidad de un texto teórico. La segunda, una presentación a cargo de un artista invitado, un histo-

escuelas primarias e institutos privados cobran a menudo 25.000 dólares por curso, mientras que el coste de la mayoría de las universidades privadas se acerca ahora a los 50.000 dólares incluyendo las clases, la habitación y la manutención. (La falta de financiación del sistema público contribuye a un sistema estratificado, a dos niveles, en el que la promesa de la enseñanza pública universal ha retrocedido. La decisión de la familia Obama de enviar a sus hijas a una escuela privada de élite de Washington D.C., a un precio de más de 28.000 dólares al año por alumna, levanta críticas sobre un privilegio de clases desigual en la educación.)

La promesa de igualdad de oportunidades en la educación de masas se basó en un ideal meritocrático según el cual los estudiantes pobres pero con talento, detectados por su alto rendimiento en los tests de inteligencia o aptitud, serían invitados a matricularse en las mejores universidades con la ayuda de becas. Sin embargo, la selección basada en el talento no prometía una igualdad de resultados. Tal como el sociólogo Michael Young sostenía en su artículo seminal del año 1958 «The Rise of the Meritocracy», en la economía meritocrática «cada selección de uno es un rechazo de muchos» (Young, Michael, *The Rise of the Meritocracy 1870-2033: An Essay on Education and Equality*, Baltimore MD: Penguin Books, 1961, pág. 15). Y, aunque la mayoría de universidades privadas suscriben políticas que las cuales ser capaces de pagar la enseñanza no es un factor de admisión, no existe una garantía paralela que las universidades proporcionen becas para cubrir la asistencia de estudiantes económicamente desfavorecidos. Se espera que los padres ahorren dinero para enviar a sus hijos a la universidad y que los estudiantes pobres asuman grandes deudas para financiar su educación. Surge aquí una pregunta: en esta economía ¿pueden los estudiantes permitirse endeudarse?

Menciono la economía desconcertante y a menudo velada de la enseñanza superior en los Estados Unidos no sólo para subrayar la necesidad de volver a reclamar el acceso universal y la justicia económica en contra de los planes de privatización que han dominado la política educativa. (Estas demandas están en el aire y no son sólo debidas a los costes de enseñanza imposibles, sino también a la protesta clamorosa sobre las prioridades de gasto nacionales después de hincar las finanzas para las industrias del automóvil y las finanzas, así como el gasto de las guerras inacabadas de Irak y Afganistán.) La economía de la enseñanza superior es fundamental para considerar la historia más extensa de los centros y experimentos educativos nacionales, especialmente los relativos a las artes plásticas y la pedagogía de la historia del arte. Para más información sobre la economía de la enseñanza artística, véase la mesa redonda en el número de primavera de 2009 de *Art Journal* titulada «The Currency of Practice: Reclaiming Autonomy for the MFA» (vol. 68, nº 1, pág. 40-57).

riador del arte, un comisario de exposiciones o un crítico, alienta la participación general en una sesión de preguntas y respuestas ampliada. Todos los actos del ISP están restringidos a los estudiantes actualmente matriculados para preservar un sentido de libertad en el desarrollo de ideas en un formato de pequeña comunidad.

El plan de estudios principal del curso lo diseñó su director, Ron Clark, junto con profesores invitados que se encargan de múltiples seminarios como Benjamin Buchloh, Hal Foster, Mary Kelly o Yvonne Rainer. Además, un grupo internacional de ponentes invitados presenta su trabajo a lo largo del año, entre los que figuran artistas como Vito Acconci, Isaac Julien, Martha Rosler, Gregg Bordowitz, Renee Green, Andrea Fraser o Mark Dion, así como escritores, críticos y comisarios como Laura Mulvey, Rosalind Deutsche, David Harvey, Gayatri Spivak, Okwui Enwezor, Miwon Kwon o Alex Alberro. La presencia de antiguos estudiantes del curso (a como ha comentado otro antiguo alumno y Albero) en el actual equipo docente, tal como ha comentado ahora la vida del ISP, George Baker, «da fe de al menos dos dinámicas que caracterizan ahora la vida intelectual del curso: su institucionalización, la posición de preeminencia que ha llegado a ocupar en el cruce de la producción artística, la práctica curatorial y la escritura crítica; y las posibilidades que ofrece ahora esta institucionalización para una autocrítica transformadora desde dentro».<sup>3</sup>

El hecho de que el precio de un curso de un año sea bastante bajo y que ofrezca a todos los estudiantes la posibilidad de una reducción basándose en las necesidades económicas contribuye a su diversidad y competencia y se añade a las apuestas de misión educativa. Esto se debe en gran parte a la visión continuada que su fundador y director Ron Clark tiene del curso para que esté económicamente abierto a todos los candidatos que terminan la carrera, independientemente de su posición económica o capacidad para contribuir monetariamente. Esta accesibilidad se puede atribuir a cierta auto-reflexividad: si apuestas por ideas que defienden el cambio social, empiezas instituyéndolos localmente.

Recurso al Whitney Program como un estudio de caso en la historia de los experimentos educativos progresistas en las artes, particularmente porque se creó en un momento a finales de los años noventa cuando las demandas de acceso por parte de las mujeres, las minorías y los artistas se impusieron en museos y centros de enseñanza de forma más amplia. El curso se formó en 1968, a iniciativa del primer director del Departamento de Educación, Doug Pederson, después de que el museo se trasladara a su actual localización en el edificio Marcel Breuer en Madison Avenue en 1966. (A finales de los sesenta, la propia misión educativa comúnmente asumida del Whitney y de otros museos había cambiado para convertirse en un proyecto específico de desarrollo de departamentos educativos con el objetivo de reformar y criticar los modelos de enseñanza artística de los que se disponía y para estimular el servicio que el museo

3. Revelación completa: también yo viví la transición de estudiante a miembro del equipo docente en mis casi diez años de afiliación con el ISP, finalmente trabajando como profesora auxiliar del curso de estudios curatoriales hasta el año 2008. La cita pertenece a Baker, George, «Pedagogy, Power, and the Public Sphere: The Whitney Program and (Its) History», *Whitney Program Newsletter*, primavera/verano de 2000.

podía ofrecer a comunidades menos favorecidas.<sup>4)</sup> En sus inicios, el curso estaba dividido en un programa de Historia del Arte, dirigido por David Hupert, quien en 1968 asumió la dirección del Departamento de Enseñanza, y un programa de Estudios Prácticos, dirigido por Ron Clark. El curso de Historia del Arte Moderno fue rebaudizado en 1973, para finalmente llamarse Programa de Estudios Curatoriales y Críticos en 1987.

Muchas organizaciones se han inspirado, en mayor o menor medida, en el modelo del Whitney Program<sup>5</sup>. En los últimos años, los másters en estudios curatoriales y/o los cursos de estudios críticos han surgido como complementos de los cursos de Estudios Museológicos y de Historia del Arte que se ofrecen en universidades estadounidenses e internacionalmente<sup>6</sup>. Aludo a estos cambios para situar la historia de los que ahora llamamos estudios curatoriales y para reseguir las posibilidades progresistas de tales estudios en la actualidad. Esto implica preguntarse: «¿Por qué la actual proliferación de cursos curatoriales de posgrado/licenciatura en Bellas Artes?» Aunque el Whitney Program de Estudios Curatoriales fue realmente un modelo de esta tendencia, es importante investigar los cambios importantes que ha experimentado en los últimos años el campo de los estudios curatoriales. Y esto plantea una pregunta sobre lo que son los «estudios curatoriales» como disciplina, con un problema sobrevenido: a lo mejor no es ninguno.

\*\*\*

Un reciente «Plan de recuperación» económico de diez puntos desarrollado por la Asociación Norteamericana de Directores de Museos empezaba con la siguiente afirmación: «Evita movimientos temerarios que alejen a los benefactores privados, que han sido vuestro apoyo fundamental desde el siglo XIX.» El plan continuaba haciendo una llamada a los directores de museos: «Haceros indispensables abriéndolos a la cultura amateur y a la cultura comercial» y «fomentad las nuevas infraestructuras: desarrollad líneas de préstamos y créditos, adoptad las mejores prácticas de gestión, aprovechad las nuevas tecnologías». La mención al comisariado surgía en un contexto limitado: «Desarrollad protocolos éticos realistas que maximicen las donaciones a la vez que salvaguarden la independencia curatorial.»<sup>7</sup> Por más loable que fuera mantener la independencia cu-

4. Para una explicación de este cambio, recomiendo el relato de Thomas Hoving, el antiguo director del Museo Metropolitano, describiendo como el Met y el Whitney Museum se vieron envueltos en un sinfín de protestas a finales de los años sesenta; en Hoving, Thomas. *Making the Mummies Dance*. Nueva York: Simon & Schuster, 1993, pág. 164-180.

5. El Center for Curatorial Studies en el Bard College de Annandale-on-Hudson (Nueva York) se fundó en 1990, y más tarde inició un máster en 1994, y el máster en Comisariado de Arte Contemporáneo en el Royal College of Art de Londres empezó en 1992. El curso de De Appel de Estudios Curatoriales en Amsterdam (Países Bajos) se creó en 1994. En 1998 el curso del Museo de Bellas Artes de Houston añadió un componente de estudios críticos a sus residencias, un cambio influenciado por la organización interdisciplinaria del Whitney. En 2002, la Universidad de Columbia creó un máster en Arte Moderno centrado en Estudios Críticos y Curatoriales. Otros ejemplos serían el curso de dos años de Estudios Críticos en la Malmo Art Academy de Suecia; el curso de postgrado en Bellas Artes en Goldsmiths, Universidad de Londres, creado en 1987; o el curso de tres años de estudios curatoriales impartido en La Magasin de Grenoble, Francia.

6. Esta lista incluye a la New York University; School of the Art Institute, Chicago; California College of the Arts; y CalArts, Valencia, California.

7. La lista la proporcionó Andrés Szántó, «By Popular Demand», *Art World Salon*, 12 de febrero de 2009, <http://www.artworldsalon.com/blog/2009/02/>.

ratorial, el papel del comisario se introducía en relación a encargarse de las colecciones y las adquisiciones –aspectos económicos y administrativos del trabajo– en vez de en el contexto de las exposiciones o prácticas expositivas –el fin creativo de las cosas.

Sorprendía –aunque de algún modo era de esperar– que en la lista no se hiciera mención a los artistas, el comisariado o el contenido museístico en este sentido más creativo. ¿Se podría pensar que tal lista de «mejoras» para museos incluiría el requisito de que los museos luchan por mejorar sus exposiciones y contenidos? En particular, la lista sólo menciona por encima a los comisarios, esos pobrecitos que contrata la Asociación de Directores de Museos, y que son ostensiblemente los agentes creativos dentro de las instituciones museísticas y que han sido los productos de un boom en la enseñanza de los estudios curatoriales. Esa omisión me hizo pensar en lo que hacen los comisarios y la marginalización de la profesión curatorial en lo que parece ser un momento de gran preeminencia suya.

Quizás sea mucho más fácil empezar considerando qué tipo de salidas profesionales ofrecen los cursos de estudios curatoriales a sus graduados. Como licenciatura o título, la formación en estudios curatoriales no ofrece mucha seguridad profesional en el mundo universitario, que generalmente reserva puestos permanentes en las artes a los que poseen titulaciones superiores, como por ejemplo doctores en historia del arte o licenciados en la práctica de las Bellas Artes. La íntima conexión (y a menudo



Eva Díaz (derecha), (derecha), miembro del equipo docente del ISP, dirigiendo un seminario en el espacio ISP situado en el número 100 de Lafayette Street, 2005. Fotografía de Sanya Woolfolk.



relación asimétrica) de los cursos de estudios curatoriales con los departamentos que ofrecen doctorados en historia del arte indica que el lugar de las aspiraciones profesionales de los graduados en estos cursos no es el mundo universitario, sino algún otro. ¿Pero cuál es ese lugar?

Una respuesta fácil, ¿o no? Comisarar, o sea, organizar exposiciones de arte, argumentar ideas espacial y racionalmente entre obras y elaborar y a lo mejor escribir para catálogos de arte que surgen de estas exposiciones es algo que se da en muchos ámbitos: museos de arte, centros de arte sin ánimo de lucro o universitarios y galerías de arte comerciales. Los cursos de estudios curatoriales preparan a los estudiantes para entrar en estas tres instituciones; el mundo de las revistas de arte y el sector de las fundaciones e instituciones que otorgan becas también se puede incorporar aquí, aunque no implican comisarar en un sentido restringido del término. Trabajar como comisario generalmente significa interseccionar con al menos una de estas instituciones de exhibición de arte, tanto si el trabajo curatorial es o no independiente o asalariado. Aunque estos lugares tienen diferentes patrones, el espacio del arte alternativo y el ámbito del museo en particular comparten ciertas similitudes profesionales. Sin embargo, los cursos de estudios curatoriales no parecen estar diseñados para educar a estudiantes sobre las expectativas de estas instituciones<sup>8</sup>.

Los estudios curatoriales se pueden entender mejor según lo bien que preparan a los estudiantes para las actuales exigencias del comisariado. Los papeles profesionales se pueden describir esquemáticamente como: a) *administración* mal pagada de las artes (en última instancia, un puesto relativamente sin responsabilidades en un sistema de compromisos con la agencia creativa y la libertad de expresión bajo presiones fiscales e ideológicas de instituciones nacionales que a menudo surgen de la búsqueda de financiación o las fuerzas del mercado, de peticiones de artistas para actuar como agentes administrativos para sus carreras a nivel de diseño de exposiciones como la decoración de interiores o el trabajo social en red y la publicidad). Para contrarrestar esta poco metódica realidad de las reuniones, la escritura del *súper-comisario* estrella tiente a los estudiantes, tareas burocráticas, etc.; b) el papel del *súper-comisario* estrella tiente a los estudiantes, la idea que el campo proporciona un estilo de vida de fama, opulencia y ocio para comisarios de éxito (léase, administrador carismático y excepcional, no párrafo) para viajar a lugares exóticos, reuniendo financiación y estableciendo acuerdos económicos sin demasiado trabajo intelectual sustantivo, erudición o escritura. Y el encanto tiene mucho que ver en esta aspiración: los *súper-comisarios* tienen que ser buenos a la hora de considerar los caprichos de adinerados *fideicomisarios* que buscan una enseñanza cultural u otras experiencias transgresoras. La dualidad de una construcción deprimente/*real versus* una construcción fantástica/*con aspiraciones* excluye casi, pero no del todo, un tercer modelo de práctica curatorial: c) el papel de un *estudioso*, en tanto que un intelectual con una apuesta por la elaboración y circulación de conocimientos que organiza los conocimientos en la disciplina de la historia

8. Para más información sobre las aspiraciones profesionales realistas en este ámbito, véase el documento de posición de la College Art Association, «Guidelines for Curatorial Studies Programs», 24 de octubre de 2004, disponible en <http://www.collegeart.org/guidelines/curatorial.html>.

del arte hacía una forma de argumentación espacializada y textual. Este tipo de comisariado es una práctica creativa que mejor conecta la historia del arte con el presente con entusiasmo activista. ¿En general cuántos de estos puestos de trabajo de alguna de las anteriores descripciones —administrador curatorial o *súper-comisario*, mucho menos el *estudioso creativo*— están disponibles para el gran número de estudiantes que cada año acaban los cursos?

La escasez de puestos de trabajo y el elevadísimo número de licenciados no es sólo culpa de los cursos de estudios curatoriales; la posibilidad de ser un *estudioso intelectualmente creativo* está situada en la mayoría de lugares. Pero el problema puede ser que los cursos de estudios curatoriales imaginan (pocas veces) este tipo de libertad «numérica» y por supuesto nunca lo pueden prometer, ya que de hecho no forman parte de un departamento o disciplina académicos. Para complicar aún más el tema de la libertad intelectual, los museos y las asociaciones sin ánimo de lucro (al menos en los Estados Unidos) a menudo añaden al comisariado (que antes definí como organizar exposiciones de arte y elaborar y escribir textos para catálogos de arte relacionados) otros criterios: generalmente encontrar maneras para pagar esas muestras y para el funcionamiento del centro. Es aquí donde va a parar el tiempo y la energía, y a menudo no queda mucho espacio para ideas, trabajo creativo, lectura e incluso una erudición básica. Escucho esta queja por parte de comisarios con una regularidad deprimente. No cabe duda de que el papel del comisario ha quedado demasiado comprimido entre la administración y la conclusión de acuerdos; pero la mayor parodia puede ser que los cursos de estudios curatoriales no son capaces de reconocerlo cuando alistan a estudiantes y recogen el dinero de sus considerables matrículas. ¿No deberíamos preguntarnos qué tipo de cursos curatoriales están ofreciendo a sus estudiantes?

Volviendo al Whitney Program como (contra)modelo de la enseñanza de estudios curatoriales, es importante señalar nociones de práctica interdisciplinaria, rigor y compromiso intelectual, precios razonables y argumentación discursiva junto con cometidos prácticos. Muchos cursos curatoriales, como el del Whitney Program, ofrecen modelos basados en la práctica combinados con discusión teórica, pero el modelo pedagógico del Whitney Program parte de una independencia «estructural más que intelectual», tal como ha afirmado la ex alumna Andrea Fraser. Tal como ella misma comentó: «El ISP no es un curso de licenciatura, y es prácticamente libre. Es la independencia del ISP y de sus participantes de las exigencias económicas de los altos precios de la enseñanza y de las exigencias académicas de los planes de estudio universitarios lo que creo que le ha permitido escapar tanto a la academización y la profesionalización y mantener una conexión vital entre discurso crítico, práctica crítica y sus apuestas políticas.»<sup>9</sup>

La relativa autonomía del curso de las especializaciones disciplinarias ha permitido que sus estudiantes curatoriales desarrollen proyectos y aprendan en una comunidad de artistas y críticos, en la que se articula un proyecto de inquietudes sociopolíticas

9. Frase citada en COWIE, Stuart. «Art Must Hang: An Interview with Andrea Fraser about the Whitney Independent Study Program», en MIKE SPERLINGER (ed.), *Afterthought: New Writing on Conceptual Art*. Londres: Rachmaninoff's, 2005, pág. 34-35.

Y prácticas formales entre disciplinas. En el curso curatorial, a los estudiantes se les anima a presentar sus propuestas mediante exposiciones basadas en el tiempo, la teoría y la historia, y espacialmente dinámicas, que incorporan a grupos de trabajo cuidadosamente reunidos. Se presta especial atención al nivel de la selección de arte; o sea, la elaboración de argumentos medidos y adecuadamente investigados para la inclusión de una obra de arte que son probados internamente antes de su presentación ante el grupo más amplio de participantes en el curso de estudios críticos y prácticos y más adelante en una propuesta ante la Comisión Curatorial del Whitney Museum. El carácter colaborador de la exposición se traduce en un catálogo en el que los estudiantes pueden entonces plantear reivindicaciones individuales en formato de artículos o entrevistas. El énfasis en la investigación y el sistema de becas propias es de suma importancia. La formación en la elaboración de textos, combinada con la escrupulosa atención a la adecuación de las obras como argumento visual y espacial, no es una garantía de una carrera como escritor o comisario. Sin embargo, estos conocimientos no revisten ningún coste económico, al menos en el Whitney Program y en algunas de sus organizaciones hermanas relativamente baratas, en las que la deuda que contraen para financiar sus estudios les limita a un horizonte profesional restringido. La libertad para asumir riesgos permite que los estudiantes extiendan los parámetros de la profesión curatorial más allá de sus actuales polaridades de administración y frivolidad y tengan mayores posibilidades de becas y una visión de cambio social progresista. En esta economía, correr riesgos puede ser el tipo de radicalidad que necesita la profesión.


## ALGUNOS IMPASSES ÚTILES: UN AÑO EN EL ISP (INDEPENDENT STUDY PROGRAM) DEL WHITNEY MUSEUM MIKE SPERLINGER

El Whitney Independent Study Program (ISP), con sede en Nueva York, es una institución sin parangón. La característica que mejor lo define es, precisamente, su carácter no institucional –el hecho de que, a pesar de su más que aparente filiación a un poderoso museo, es realmente el resultado del compromiso a largo plazo de un conjunto de personas–. Una de sus piezas clave es Ron Clark, uno de sus fundadores el año 1968 y su director durante los últimos 30 años, el cual siempre ha recibido el apoyo de una red de aliados y de antiguos alumnos que vuelven allí de forma regular para impartir seminarios. Esta red incluye a miembros del mundo académico como Benjamin Buchloh, Judith Butler, Hal Foster y Rosalind Krauss, así como artistas como Vito Acconci, Mark Dion, Mark Kelly, Hans Haacke e Yvonne Rainer, entre muchos otros. El curso siempre ha dejado clara la importancia de la interdisciplinariedad y, a pesar de que su composición exacta ha cambiado desde su fundación en 1968, cada año el profesorado está formado por una mezcla de artistas, críticos y comisarios.

Cuando seguí el curso 2006-2007 gracias a que gané una de las becas de la Helena Rubinstein Curatorial Fellowship, me había tomado un año sabático de LUX, una agencia de películas y vídeos de artista establecida en Londres donde había estado trabajando desde hacía algunos años. Dos experiencias en particular me habían atraído al Independent Study Program. La primera fue una entrevista que Stuart Comer, el comisario del fondo de películas de la Tate Modern, le había hecho a la artista Andrea Fraser, una conocida antigua alumna del ISP, para un libro que yo estaba editando sobre los principios del arte conceptual. La entrevista se centraba en el interés de Comer acerca de cómo el ISP había sido precursor de muchos cursos de formación curatorial, como los que tenían lugar en De Appel en Ámsterdam y en el Royal College of Art de Londres, y en particular acerca de cómo había logrado canalizar ciertas estrategias del arte conceptual y la crítica institucional en la práctica curatorial. Fraser hula de una narración sencilla –señaló que los primeros tiempos del curso estaban más influidos por el minimalismo que por el conceptualismo, por ejemplo– pero asimismo reconocía el carácter único del curso:

La diferencia más importante entre el ISP y otros cursos curatoriales es quizás estructural más que intelectual: el ISP no es una licenciatura, y es prácticamente libre. Es la independencia del curso y sus participantes respecto a las exigencias económicas de los altos costos de la enseñanza y de las exigencias académicas de los planes de estudio universitarios lo que, pienso, le ha permitido escapar tanto a la academización y la profesionalización como mantener una conexión vital entre discurso crítico, práctica crítica y sus apuestas políticas.<sup>1</sup>

1. «Art Must Hang: An Interview With Andrea Fraser» ed. SPERLINGER, Mike (ed.). *Afterthought*. Londres, Rachmaninoffs, 2005, pág. 34-35.

centre d'art la panera 

# IMPASSE 9

# IMPASSE 9

Escoles de formació de comissaris: perspectives i decepcions  
Escuelas de formación de comisarios: perspectivas y decepciones

Frederic Montornés, Glòria Picazo

CCS Bard: Niko Vicario / Chus Martinez / Sara Cook. Magasin CNAC: Yves Aupetitallot / Grazia Quaroni / François Aubart.  
De Appel Arts Centre: Ann Demeester / Montse Badia / Víctor Palacios. Whitney Museum of American Art: Eva Diaz / Mike Sperlinger.  
Royal College of Art: Clare Carolin / Neus Miró / Kitty Scott. AIT- Arts Initiative Tokyo: Roger McDonald / Naoko Horiuchi

7. GLÒRIA PICAZO  
11. FREDERIC MONTORNÉS

24. CCS BARD  
NIKO VICARIO / CHUS MARTINEZ / SARA COOK  
50. MAGASIN CNAC  
YVES AUPETITALLOT / GRAZIA QUARONI / FRANÇOIS AUBART

72. DE APPEL ARTS CENTRE  
ANN DEMEESTER / MONTSE BADIA / VÍCTOR PALACIOS

92. WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART  
EVA DIAZ / MIKE SPERLINGER

112. ROYAL COLLEGE OF ART  
CLARE CAROLIN / NEUS MIRÓ / KITTY SCOTT

146. AIT- ARTS INITIATIVE TOKYO  
ROGER MCDONALD / NAOKO HORIUCHI

165. BIOGRAFIES

173. TEXTOS EN CASTELLANO  
292. BIOGRAFÍAS

298. BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAFÍA

© de l'edició: Ajuntament de Lleida i Centre d'Art la Panera  
© dels textos: els seus autors  
© de les imatges: els autors respectius

Idea i coordinació:  
Frederic Montornés i Glòria Picazo

Coordinació editorial:  
Anna Roigé

Disseny:  
Eumogràfic

Correcció i traducció:  
Maite Puig, Mariam Chaib i Celia Díez Huertas

Impressió: Grupo 43  
Primera edició: desembre 2009  
Dipòsit legal: B-46/856-09  
ISBN: 978-84-966855-31-1

Centre d'Art la Panera  
Pl. de la Panera, 2  
25002 Lleida  
Tel: 973262185  
www.lapanera.cat