

Públic, comissariat i educació: Un triangle equilàter?

Haizea Barcenilla

Som testimonis d'un protagonisme creixent de l'art contemporani als cercles culturals. Apareixen amb un ritme irrefrenable centres de producció, d'exposició i de residència, així com biennals i festivals periòdics a ciutats sense tradició artística. Es creen postgraus de crítica, de comissariat i de gestió cultural, que s'omplen immediatament. Paradoxalment, però, aquest art cada dia més present fa la impressió d'allunyar-se cada dia més del públic general.

Es diu que l'art, sobretot a partir del segle XIX, tendeix a avançar-se a l'època en què es crea i només un petit grup d'iniciats coetanis l'aprecia; tanmateix, la situació actual presenta una diferència amb aquest escenari, a causa de la institucionalització generalitzada de la pràctica artística. Fa un segle, per exemple, l'art que s'exposava als museus era molt més clàssic que les avantguardes que han passat a la història com a experiències cabdals del seu temps; aleshores, aquesta mena d'obres es presentava a ambients alternatius, no oficials. Avui, en canvi, i a pesar de l'existència d'importants centres alternatius d'exposició, la consagració dels artistes es realitza a través de projectes realitzats principalment a institucions, a espais privats de gran visibilitat o a esdeveniments internacionals com ara les biennals. Malgrat això, l'apropament al públic és encara un tema que provoca debat i fins i tot frustracions.

Potser, encara que sembli estrany, el mateix procés d'institucionalització hagi contribuït d'una manera involuntària a suscitar un allunyament entre artistes i comissaris d'una banda i el públic general de l'altra. En subvencionar l'art contemporani amb fons públics, apareix la idea "d'haver de pagar un preu a canvi". Aquí comencen els problemes, ja que, com hem de quantificar el valor i l'efecte que té la cultura? En un primer moment es va utilitzar la simple comptabilització de visitants per avaluar l'èxit de la institució (moltes institucions encara el fan servir). Aquest sistema forçava artistes i comissaris a elaborar productes atractius, que prioritzessin els valors de venda sobre el contingut. Així, el món de l'art va emprendre una gran tasca de conscienciació per convèncer els cercles oficials de la necessitat d'utilitzar nous paràmetres no basats en la quantitat, sinó en la qualitat de la visita; a pesar dels avenços actuals en aquest sentit, les dificultats que aquesta idea de "qualitat" implica en un context artístic són encara un factor de debat¹.

Podríem afegir el fet que molts comissaris hagin evolucionat paulatinament envers una posició en què el públic passa a segon nivell i es dona prioritat —en certs casos, exclusivitat— al valor conceptual, crític o artístic de l'exposició dins del context del món especialitzat de l'art², amb una necessitat de resposta crítica a la pressió institucional per comptabilitzar l'indefinible èxit. I es així com, paral·lelament, per cobrir aquesta distància entre allò que s'exposa i la persona que observa, i complir amb una pretesa obligació pública, les institucions formen departaments d'educació. Sobre aquests departaments recau la tasca d'interpretar quin és aquest "efecte" que l'art pot exercir

¹ El "desenvolupament d'una audiència potencial" és encara un factor que es té en compte a l'àmbit institucional, fins i tot amb els nous plantejaments de valoració de "qualitat": vegeu Xanthoudaki, M., Tickle, L. i Sekules, V. (ed): *Researching Visual Arts Education in Museums and Galleries*, Kluwer Academia Publishers, 2003, p. 1.

² Com a exemple entre molts altres, Claire Bishop esmenta aquest punt a l'article "Socially Engaged Art, Critics and Discontent: an interview to Claire Bishop" a *Community Arts Network*, http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2006/07/socially_engage.php (visitat el 15-08-2008)

sobre el públic; què li pot aportar i com s'ha de fer aquest procés. Si bé teòricament aquesta tasca de qüestionament i de definició seria responsabilitat del comissari o del crític, en la pràctica, és el departament d'educació qui presenta la veu i el missatge institucional al públic no especialitzat.

D'aquesta manera, els departaments d'educació són, per regla general, infravalorats pels comissaris perquè els consideren una obligació imposada per l'engranatge institucional, encara que exerceixin un rol tan significatiu en la percepció del seu treball. Des dels àmbits comissarials es tendeix a considerar tots els departaments d'educació similars, tot i que, en realitat, el plantejament que adopti cada departament en relació amb les concepcions teòriques i pràctiques sobre cada matèria resulta diferencial i determinant per comprendre l'efecte d'aquest centre al seu entorn més proper. De fet, la mateixa definició del departament varia a cada centre (i pot resultar fins i tot polèmica) en funció de la manera d'enfocar la seva tasca.

El mateix terme d'*educació* és, en realitat, rebutjat per alguns centres perquè denota no solament valors pedagògics, sinó també idees de moral, comportament social i saber estar; és, en canvi, molt utilitzat per grans institucions que se centren en programes d'atracció de masses (sobretot de turistes), i en la repetició d'esquemes autoritaris, tant en les informacions que comuniquen com, de manera més rellevant, en la manera de comunicar-les.

Certament, teories sobre l'educació com ara les de Paulo Freire³ o les de Jacques Rancière⁴, proposades ara fa més de vint anys però que aparentment han començat a adquirir un gran pes als discursos actuals, emfasitzen la importància de la manera en què es porta a terme aquest procés d'aprenentatge. Segons tots dos, l'ensenyament tradicional, els esquemes del qual es reconeixen a moltes guies clàssiques de museu, només és un mètode d'afirmació d'una desigualtat entre els que saben (professors/guies) i els ignorants (estudiants/públic). Fa una selecció de continguts prejutjats com a rellevants que es transmeten mentre posen de manifest la diferència entre tots dos grups i la superioritat del primer. D'aquesta manera es comunica, com també suggereix Chomsky en la seva reflexió sobre sistemes educatius⁵, no solament els continguts acceptats, sinó també una estructura de poder en què el rol de l'estudiant/públic consisteix a acceptar les diferències i admetre, com a conseqüència de la seva ignorància, una necessitat d'assistència per comprendre allò que li presenten: a petita escala, l'art; a gran escala, el món.

Contra aquestes diferències i tot aplicant aquestes teories a l'art contemporani i la institució, certs departaments opten pel terme *mediació* en lloc d'*educació* per definir el treball de comunicació que fan. Per exemple, els centres que segueixen proposicions properes a Freire intenten mantenir un diàleg obert amb el seu entorn (escoles, grups de veïns, grups culturals...) a partir del qual defineixen els programes d'activitats, sovint adreçades a entorns propers més que no pas al turisme en general. Segons Freire, l'educador ha d'esdevenir educador-educand, i l'educand, educand-educador per trencar amb la dualitat del procés educatiu tradicional; tots dos han de participar en l'activitat proposada; el que abans era educand, ha d'aportar-ne les inquietuds que tingui i ha de donar a conèixer l'entorn en què viu; el que abans era educador ha d'organitzar estructures i continguts que es puguin ajustar a aquestes inquietuds i transformar el programa en col·laboració amb els participants, a mesura que s'entenguin les necessitats d'aquest entorn.

³ Freire, P: *Pedagogia del oprimido*, Siglot XXI, 2007

⁴ Rancière, J: *Le maître ignorant*, 10-18, 1987

⁵ Chomsky, N, Macedo, D (ed): *Chomsky on Miseducation*, Rowman and Littlefield Publishers, 2004

Existeixen també centres que combinen les idees de Freire amb les de Rancière que, a *Le maître ignorant*, proposa un educador que tingui menys coneixements preestablerts que l'educand, de manera que, tot plantejant preguntes que l'estimulin a observar el seu entorn, l'animi a percebre la seva capacitat d'aprenentatge a través de la comparació i l'anàlisi, capacitat anàloga a tots els éssers humans, i que promogui la igualtat entre ells. D'aquesta manera, també es trenca amb la divisió inicial d'educador/educand. Per això, a molts centres d'art els guies han deixat d'elaborar monòlegs per realitzar preguntes als visitants, que han de trobar les seves respostes. S'intenta acabar així amb l'estructura social que Frei Betto anomena "estenedor d'informació" (*clothesline of information*)⁶: un flux continu d'informació amb elements que mai no es relacionen entre ells, de manera que el subjecte se sent informat, però no és capaç d'establir connexions entre els punts. Amb el mètode del mestre ignorant, el visitant descobreix la seva capacitat d'unió i comparació d'idees, i aquesta és la base per a la formació d'un pensament crític.

Independentment del grau d'elaboració i conscienciació dels posicionaments dels departaments de mediació/educació, que poden ser molt diversos, com hem vist, la funció comissarial entén generalment que la seva tasca és completament independent d'aquests departaments. És freqüent que tots dos treballs avancin paral·lelament i que només coincideixin fugaçment en la convivència a l'espai d'exposició.

De fet, la tasca del comissari i del mediador tendeixen a separar-se fins i tot en el temps: sovint pensem que els comissaris acaben la feina quan l'exposició s'inaugura, mentre que els mediadors la comencen⁷. Així, allò que es podria veure com una continuació cronològica i narrativa del mateix procés es percep més aviat com una ruptura radical entre dues línies diferents. De fet, molts comissaris no intervenen en l'aproximació al públic, ni en l'existència o absència d'intermediaris ni en el punt de vista d'aquesta mediació, a pesar de la influència que té en la comunicació del seu treball.

Entre les escasses pràctiques comissarials que presten una atenció especial al públic destaquem dues línies amb similituds però diferents: en primer lloc, l'estètica relacional de Nicolas Bourriaud⁸, que busca la creació de nous espais de comunicació en una societat alienada. Aquestes teories han rebut crítiques molt dures, acusades de formar relacions totalment artificials i circumstancials, no relacionades en absolut amb la realitat contextual que les acull, així com de fomentar una idea romàntica d'*autenticitat* difícil de definir amb concreció⁹.

La segona línia consistiria en l'art "socialment compromès"¹⁰, que treballa des de l'entorn on es desenvolupa, sovint amb la col·laboració d'aquest entorn, i busca la seva participació però establint connexions basades en les que ja existien al mateix entorn¹¹. Aquestes pràctiques ajuden en alguns casos a generar un interès per l'art

⁶ Citat a Freire, P i Macedo, D: *Literacy: Reading the word and the World*, South Hadley, Bergin & Garvey, 1987

⁷ Malgrat que, d'una banda, els comissaris han de seguir les incidències de l'exposició un cop instal·lada, participar a conferències o presentacions i, de vegades, ocupar-se de la desinstal·lació, i que els departaments d'educació comencen amb la preparació de la secció de suport/educació molt abans de la inauguració, la visibilització de tots dos processos es fa sovint manera general, segons esquemes d'*abans/després* de la inauguració.

⁸ Bourriaud, N : *Esthétique Relationnelle*, Les presses du réel, 1998

⁹ Vegeu l'obra de Claire Bishop: analitza exhaustivament les pràctiques considerades "relacionals". Com a exemple, l'entrevista realitzada per *Community Arts Network* (vegeu nota 3)

¹⁰ Per a alguns autors, entre els quals hi ha la ja citada Claire Bishop, aquesta línia es trobaria dins de l'estètica relacional; tanmateix, hem considerat pertinent separar-la per la diferència d'aproximació al context i al públic.

¹¹ És el cas del projecte Musée Précaire Albinet de Thomas Hirschhorn, desenvolupat als Laboratoris d'Aubervilliers, on l'artista va construir un museu temporal amb obres de gran valor artístic i també econòmic, provinents de col·leccions nacionals franceses, a una zona marginal de la perifèria de París amb la col·laboració dels veïns, que van assumir la responsabilitat del manteniment durant el període en què va funcionar.

contemporani entre un públic no especialitzat, i integren idees de percepció de l'art en els seus principis, i superen les barreres entre les tasques de comissariat i la mediació; tanmateix, sovint plantegen la participació com una manera única d'aproximació al públic. Això resulta problemàtic, ja que limita les pràctiques artístiques a determinats tipus de projecte, sempre dependents d'un grup específic, i que deixen de banda pràctiques no participatives i de pura observació.

Existeix, per tant, la necessitat d'una consciència per part del comissariat pel que fa a l'entorn i al públic al qual va adreçat, si bé això no imposa la participació directa del mateix entorn. Resulta molt interessant l'aproximació, una vegada més, de Rancièrre, que, a una conferència sobre teatre, va estudiar el paper de l'observador¹² no com a objecte passiu, sinó com a element actiu. Rancièrre parla positivament de la distància entre l'obra i l'espectador, contràriament al plantejament de l'època moderna, i la presenta com un element fonamental per a qualsevol comunicació, i considera el mateix fet d'observar com una forma d'acció, i una manera d'estudiar el món. Una vegada més, cada espectador té capacitat d'observació i de comparació i, si l'exerceix, pot desenvolupar el seu potencial d'anàlisi crítica.

Potser els comissaris haurien d'assumir la necessitat que l'observador prengui consciència del seu rol i de la importància que té. Tanmateix, per aconseguir-ho, cal acabar amb les separacions binàries i integrar plantejaments i col·laboracions que no es defineixin per àrees sinó per interessos comuns. Hauríem de començar per una comunicació més gran entre departaments i subjectes, i una anàlisi mútua dels plantejaments i el treball de l'altre. Això ha de passar a tots els casos, però sobretot quan els comissaris externs són invitats a una exposició i desconeixen completament el context en què han d'actuar.

Si el treball de comissariat, tot i que no és directament col·laboratiu, impliqués el coneixement i el diàleg amb altres àrees de la institució, podria possiblement donar com a resultat exposicions que funcionen per sí mateixes com potenciadores de la capacitat crítica de l'observador. El fet que la necessitat de crear aquesta consciència sigui oblidada en molts contextos provoca alienació entre art i públic; i aquesta realitat mereix una atenció i una reflexió significatives per part de tots els agents implicats.

¹² Rancièrre, J: "The emancipated spectator", *Artforum*, març 1997, pp. 271-280