

## LA FUNCIÓN CURATORIAL CONTEMPORÁNEA EN LA ERA DIGITAL. CONCEPTOS Y PROPUESTAS DE ALGUNOS DISCURSOS MULTIMODALES EN SALA

María del Mar Díaz González<sup>1</sup>  
Universidad de Oviedo  
Grupo de Investigación Texto & Imagen  
[mdiazg@uniovi.es](mailto:mdiazg@uniovi.es)

**Resumen:** La organización de exposiciones es una actividad reciente y compleja imbricada en la mediación cultural. La función del comisario integra todas las labores ejercidas por los diversos agentes artísticos desde el siglo XVIII. Actualmente, la práctica curatorial implica tanto a profesionales con formación universitaria como a artistas, lo que enriquece más aún el perfil del comisario y los proyectos discursivos, equiparables en determinados casos al de una obra de arte. La industria del ocio también contribuye a la irradiación de las exposiciones entre el gran público, que tiene a su alcance el objeto en un contexto espacial real. Este artículo, surgido a partir de la experiencia curatorial, la docencia y el cotejo de las fuentes historiográficas, analiza la relevancia del hecho y los factores concurrentes en un tema sumamente interesante y versátil.

**Palabras clave:** comisariado, comisario, exposición, discurso expositivo, agente cultural

**Abstract:** The organization of exhibitions is a recent and complex activity overlapped in the cultural mediation. The function of the curator integrates all the labors exercised from the 18th century by diverse artistic agents. The curating implies now so much professionals with university education as to artists, which enriches even more the profile of the curator and the offers of the speech of the exhibition, seemed in certain cases to that of a work of art. The tourist industry also contributes to the irradiation of the exhibitions between the great public who has to his scope the royal object in his spatial context. This text arisen from the personal experience, the teaching and the check of the bibliographic sources analyzes the relevancy of the fact and the competing factors of such an interesting and versatile topic.

**Key words:** curating, curator, exhibition, expository speech.

### 1. Introducción

El interés e incluso la fascinación, se podría decir, por la figura del comisario se ven incrementados cada día con mayor énfasis por el despliegue de sus importantísimas funciones. Sin duda alguna, ha de potenciar una serie de cualidades personales, entre las cuales la mirada ubicua y polisémica, como generador de discursos artísticos. Por si esto fuera poco, también necesita desarrollar cierto instinto creativo y expandirlo hacia el diseño y el montaje de su proyecto. Debido probablemente a todas estas virtudes, su poder omnímodo suscita recelo y desconfianza entre los artistas, toda vez que instituye el planteamiento de la exposición en todos sus pormenores, partiendo de la selección hasta la concreción de la muestra en sala.

Si la exposición como fenómeno cultural hunde sus raíces en la ilustración dieciochesca, el comisariado de exposiciones es, por el contrario, una manifestación mucho más reciente, donde se despliegan los valores de esta figura. No deja de ser un mediador cultural, cuyo cometido sitúa toda sus funciones a medio camino de unas labores que, en otro tiempo, corrieron a cargo de diversos agentes artísticos vinculados contractualmente a las instituciones y galerías. Desde este planteamiento, la actual necesidad del comisario está

1 Profesora titular en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. Sus líneas de investigación se centran en el análisis de la imagen impresa en términos artísticos, gráficos o reproductivos. Autora de libros y artículos diversos, relativos a la industria litográfica asturiana, la imagen impresa, el arte gráfico y la comicografía. Muchos trabajos son accesibles en red. Desde 1998, su doble orientación investigadora se ha visto volcada en la participación de varios proyectos nacionales de investigación y europeos transnacionales. También ha desempeñado diversos comisariados de exposiciones internacionales.

ligada a la expansión de los museos y centros de arte contemporáneo y alcanza su máxima proyección internacional a partir de 1960, cuando se popularizan los vuelos intercontinentales, que facilitan los intercambios de artistas y de obras entre Europa y Estados Unidos (Díaz González, 2013: 1-15). Al margen de los ejemplos proporcionados por relevantes comisarios<sup>2</sup>, la consolidación de su función curatorial y de su figura no han quedado despejadas. Su indefinición profesional pervive en los países mediterráneos, donde sobresale el comisario *freelance* o por cuenta propia, que desempeña múltiples cometidos, entre los cuales la crítica de arte y el diseño gráfico.

Lamentablemente, en el plano de la historiografía, los temas relativos al comisariado y a la función curatorial no han sido aún explorados en profundidad. En el repertorio bibliográfico que se incorpora páginas adelante de esta reflexión, se enuncian algunos trabajos que abordan estas cuestiones con cierto empeño y, a ellos, nos remitimos sin duda. No obstante, se echan en falta síntesis generales esclarecedoras cuya carencia, por lo que concierne al comisariado propiamente dicho, lastra bastante la formulación de análisis secuenciales más extensos. En este caso concreto, se trata de un esfuerzo que emana de la experiencia profesional de quien firma este texto, en tanto que comisaria de diversas muestras vertebradas en galerías, centros de arte y museos. El ámbito docente también ha motivado no pocas hipótesis y deducciones emitidas en las aulas, que pretenden ahora conformar asimismo la estructura conceptual de esta ponencia.

Los artículos en prensa periódica, las críticas de arte, las entrevistas a célebres comisarios son fuentes documentales esclarecedoras, aunque dispersas y fragmentarias. Al margen de las contribuciones de Michaud (*Les artistes et les commissaires*, 2007), Obrist (*Breve historia del comisariado*, 2009), Jeanpierre et alii (*Les commissaires d'exposition d'art contemporain en France. Portrait social*, 2009), entre otras escasas aportaciones, no existe aún una visión histórica cohesionada y específica con respecto a este fenómeno.

En cambio, el tema de la exposición ha suscitado muchísimas más reflexiones. Numerosas monografías y artículos abordan esta cuestión con una gran solvencia. Dado que profundiza todos sus aspectos, Juan Carlos Rico es una autoridad en este sentido. Las reflexiones relativas a la organización, diseño, montaje, espacio, programación, etc. son muy abundantes afortunadamente. La mayor parte de las veces, se circunscribe la razón de ser de la exposición a la del museo y dentro de un concepto de muestra permanente. Las exposiciones temporales pueden darse ciertamente en instituciones museales, pero también en galerías y salas de arte. En todo caso, es un aspecto muy bien tratado en el plano historiográfico, lo que evidencia más aún la disparidad de las fuentes historiográficas y la carencia de publicaciones más específicas sobre la curaduría. Esta contribución pretende cubrir ciertas lagunas relacionadas con la designación, el estatus y las funciones de los curadores, enunciando brevemente algunas trayectorias y estilos.

## **2. Comisariado y comisario: definición y terminología**

Los medios de comunicación en red impulsan el debate incesante de los temas de actualidad, ya sean políticos, sociales o culturales. Dentro de los asuntos interpretables por el gran público, las exposiciones artísticas también encuentran espacio para el comentario. Con razón en determinados casos o sin ella la mayor parte de las veces, las muestras más singulares son cuestionadas con mucha frecuencia en las redes sociales, los diarios digitales y, por supuesto, en los periódicos impresos. En el ámbito del turismo cultural, se apostilla su oportunidad temática, su alto coste, su rentabilidad y su interés como factor de consumo. Sin embargo, la exposición como fenómeno de atracción cultural sigue siendo una oferta imprescindible.

---

2 El pionero Marcel Duchamp abrió un camino seguido con éxito por Harold Szeemann, Marcia Tucker, Germano Celant, Jean Clair, Christos Joachimides, Achille Benito Oliva, entre otros muchos.

En el sector artístico, la desconfianza se cierne primero sobre el poder de los críticos de arte, dado que decide, encumbra o santifica la artísticidad de los creadores. Es innegable que los grandes y temibles críticos de arte (Clement Greenberg, Gary Indiana, Harold Rosenberg, Henry Geldzahler) han tenido el poder de subir y bajar nombres. Actualmente, este beneplácito sólo está al alcance de los adjetivados de forma coloquial, supercomisarios. Más adelante, todos los ángulos del polinomio artístico: marchantes, coleccionistas, galeristas, patronos y directores de museo son objeto de auditorías diversas por parte de los artistas. En estos momentos, la figura del “comisario estrella” despierta el máximo recelo y como agente cultural, privilegiado sin duda, concita no pocas miradas de reprobación y de suspicacia. Durante la organización de una exposición, debe tomar decisiones artísticas importantes, seleccionar los participantes cuando se trata de una colectiva y emitir juicios sobre sus obras, erigiéndose también de este modo en censor y en crítico de arte. En definitiva, su poder de actuación por omisión o por acción es enorme.

Con toda probabilidad, uno de los debates más interesantes en el plano internacional concierne la designación de esta figura. En nuestro país, la indefinición de su estatus y de sus competencias no despeja la confusión respecto de la calificación de este profesional. En castellano, el término comisario invoca a la autoridad, lo que infunde ciertamente, entre los artistas, un respeto rayano con el miedo, desde el que arraiga el desdén. De una parte, el comisario organiza, dirige y coordina las exposiciones y, en el otro extremo, asume decisiones relativas a los artistas y las obras de la muestra, también cohesiona sus argumentos y directrices más relevantes. Su perfil oscila constantemente de uno a otro polo de referencia y si esta gravitación es intrínseca a la organización de exposiciones relevantes, también influye en su apelación en España. Debido a todas estas razones, sin obviar tampoco la sumisión imperante a los anglicismos, tiende a emplearse en nuestro país la voz *curator*, en detrimento de la acepción castellana: comisario. Al paso del tiempo, y a medio camino entre los dos idiomas de referencia, se forja una mixtura concretada en la apelación *curador*. Este término alude a la persona que cuida de una exposición desde su creación inicial.

A la hora de definir este agente artístico, que construye sus exposiciones y sus textos a partir de hipótesis e investigaciones, todas las designaciones resultan incómodas e imprecisas. La práctica curatorial implica tanto a profesionales con formación universitaria, a investigadores doctores, a críticos, a diletantes, y ahora incluso también, a numerosos artistas comprometidos cada vez en mayor número con esta función compleja. Sin duda, la curadoría requiere, de hecho, un conocimiento profundo de los temas, una amplitud de miras y una disponibilidad absoluta a todos los niveles, tanto para colaborar con el artista como con los comitentes de la muestra. En bastantes ocasiones, debe adoptar una posición crítica con respecto al asunto propuesto por él mismo, cuestionar su evolución y su deriva y, al fin, revisar la evolución del proyecto para corregir dentro de lo posible los desvíos y los errores conceptuales. Dada la singularidad crucial de su trabajo, no es fácil acotar un único perfil ni tampoco resulta sencillo establecer un término capaz de englobar todos los comisarios y todas las propuestas de comisariado.

Este planteamiento abierto admite, en buena lógica, variados puntos de vista por parte de estos agentes, procedentes además de campos heterogéneos. Determinar su competencia y buenas prácticas es una tarea compleja y delicada a la que trata de dar respuesta Sigrid Schade, citada por Ferrán Barenblit (2003) en un inestimable artículo más arriba mencionado. Schade alude a los factores de credibilidad del comisario, discernibles a partir de tres rasgos básicos: un enorme conocimiento de arte contemporáneo y una gran capacidad para actuar como mediador, al tener que negociar con instituciones, artistas y público. Esta última cuestión implica además una tercera cualidad intrínseca, como es la flexibilidad o la capacidad de dicho

mediador para orientarse con soltura en un sistema muy complejo y salpicado de intereses (Torre Amerighi, 2014: 157-172)<sup>3</sup>.

El procedimiento de contratación del comisario influye, sin duda alguna, en la deriva de su trabajo. Es sabido que en los países anglosajones, el comisario está vinculado contractualmente al museo dentro de una estructura organizativa y jerárquica. Los comisarios (jefe, asociado o ayudante) de los museos son responsables de la creación de los discursos visuales de las instituciones para las que trabajan (Tucker, 2009)<sup>4</sup>. Un buen ejemplo de ello lo constituye la *Tate Modern* de Londres que, desde su apertura en 2000, nutre una plantilla importante de *curators*.

Por el contrario, en el ámbito mediterráneo se suscita mucha más inseguridad laboral para esta figura, y también mayor indefinición, dado que puede asumir diversos perfiles profesionales al mismo tiempo y actúa así como conservador, coordinador, crítico, mediador cultural y diseñador. Si se han multiplicado los centros de arte y los museos de arte contemporáneo, tanto en Francia como en España predomina el estatus del comisario independiente, que genera proyectos fuera de la nómina de las instituciones culturales para cubrir su programación. Ciertamente, esta política de adquisición contractual de exposiciones, ventajosa en algunos aspectos, también ofrece no pocos inconvenientes. Entre sus principales escollos se cita el freno, cuando no impedimento, de los museos a crear su propia línea expositiva. Al contratarlas a los comisarios *freelance*, los centros de arte y los museos no pueden firmarlas como propias y dependen con mucha frecuencia de las ofertas y sugerencias de este sector profesional.

Al margen de sus funciones concretas, si nos atenemos propiamente al perfil del comisario, también es un ideólogo y un hacedor de discursos visuales que requieren conocimiento e intuición para detectar las tendencias y corrientes de éxito en esta era de exposiciones (Borja-Villel, 2008: 23). Las colecciones de los museos y centros de arte son muy extensas y la cifra de las obras en depósito es sin duda incalculable, por lo que el conocimiento de los depósitos puede depararle más opciones de trabajo. Muchas creaciones sitas en los almacenes nunca serán objeto de exposición, por lo que no pueden lograr la visibilidad del público. Orientarse, por lo tanto, a través de esa grandísima cantidad de información es, a buen seguro, una de las tareas más complejas y laboriosas para cualquier mediador cultural que se precie<sup>5</sup>.

Por si fueran pocas las fuentes materiales custodiadas en colecciones privadas, depósitos, almacenes y archivos de museos e instituciones, actualmente las nuevas tecnologías multiplican a niveles exponenciales la dificultad del comisario. Ciertamente, en estos momentos buena parte de la información está a su alcance en la red, resultando ésta una ventaja inestimable a la hora de plantear una selección adecuada y honesta. No obstante, esta facilidad se torna dificultad, dado el ingente volumen de datos disponibles, por lo que el reto de la nómina expositiva es mucho más difícil de alcanzar ahora. Precisamente, debido a las cualidades que han de revestirle, la coordinadora, y a su vez comisaria, de programas internacionales en el MOMA, Victoria Noorthoorn (2002: 151-178) lo define como un pseudoartista, señalando asimismo que “si el comisariado no es un arte es un generador de posibilidades”<sup>6</sup>.

3 En el artículo enunciado en la bibliografía, Iván Torre Amerighi retoma igualmente la estructura enunciada por Schade y citada por Barenblit.

4 Se menciona, en este sentido, a Marcia Tucker (1940-2006), por cuanto logró instaurar desde su práctica curatorial, en el *Whitney Museum* primero y en el *New Museum* después, un concepto radical de la exposición. Al respecto de sus comisariados, se recomienda la consulta de su extraordinario libro, póstumamente publicado.

5 La exposición *Arte y mito. Los dioses del Pardo*, acogida por el Museo de Bellas Artes de Asturias del 15 de marzo al 17 de junio de 2018, es un buen ejemplo. El comisario, Fernando Pérez Suescun, se nutrió de los fondos en depósito, en el Museo del Prado, para organizar esta muestra itinerante, patrocinada por la celeberrima pinacoteca española y la Obra Social la Caixa, que se hizo cargo de la financiación del libro-catálogo.

6 Véase el interesante documento suscrito por diversos profesionales del sector artístico, en el que se sintetizan las oportunas consideraciones relativas al comisariado de exposiciones en torno a tres grandes ejes de debate, el plano artístico, el plano científico y el plano político. El texto resulta de la transcripción de un coloquio acontecido

En definitiva, la curaduría responsable desencadena posibilidades creativas, dado que exige la conciliación de muchos conocimientos con una gran dosis de ingenio (Cabanne y Duchamp, 1966)<sup>7</sup>. A todo ello, se suma el propósito de rigor científico en el planteamiento de la muestra, teniendo además en cuenta la viabilidad del proyecto desde la planificación y el presupuesto. La programación de una exposición implica asimismo un altísimo grado de investigación que debe reflejarse en el discurso visual y también en el catálogo del evento. Dentro de la limitadísima historia de la curaduría, con suma frecuencia la labor del comisario va revestida de polémica, potenciada abiertamente en algunos casos para difundir el proyecto a través de los medios de comunicación. En ocasiones, las discrepancias concitadas en el discurso visual en sí mismo o la actitud reivindicativa y contestataria del comisario motivan la controversia social (Clair, 2007)<sup>8</sup>. Siguiendo a Paco Pérez Valencia (2007), si la exposición no es un acto propiamente político debe aspirar, sin embargo, a la movilización mediática para desencadenar, desde esta plataforma visual, una actitud crítica y contestataria.

### 3. La construcción del proyecto expositivo

De forma muy somera cierto es, el abordaje de la función curatorial requiere una valoración previa del concepto de exposición temporal, como escenario en el que se potencian los códigos de la representación artística y del discurso visual. Desde la introducción de esta ponencia ya se ha insistido en la importancia significativa de esta manifestación multimodal extraordinaria. Además, la exposición en tanto que fenómeno social masivo está relacionada con la democratización de la cultura y, en su origen, también se entrevén puntos de contacto con la fundación de las sociedades estatales, las fundaciones públicas y privadas (Hernando, 2006: 257-268). No podemos obviar tampoco el fenómeno de las grandes muestras universales, eventos europeos que aparecen en la sociedad burguesa emanada de la revolución de 1848 [*Exposición Universal de Obras de la Industria de todas las Naciones* (Londres, 1851); *Exposición Universal y Exposición Internacional de Bellas Artes* (París, 1855)]. Los avances tecnológicos y científicos estimulan el deseo de conocimiento y el público reclama actos feriales y celebraciones expositivas para poner en valor las innovaciones de todos los sectores industriales, incluyendo las aportaciones artísticas más modernas (Díaz González, 2018: 132-168).

Surgen igualmente, en el mismo contexto, las bienales de arte, y la más temprana es la de Venecia, que fue creada en 1895. En 1949, se inaugura la *Bienal de Sao Paulo* y, en 1955, el artista y profesor Arnold Bode promueve la *Documenta de Kassel*, probablemente el evento internacional de mayor repercusión aún en la actualidad (600.000 visitantes). En términos de asistencia de público, la Bienal de Venecia también logra una gran popularidad (200.000). Estas grandes exposiciones temporales, de alcance internacional, influyen de manera indubitable y su repercusión se extiende incluso en los ambientes artísticos a todas las escalas. Como es sabido, la nómina de participantes y también sus aportaciones, sin eludir por supuesto la conceptualización del discurso y del catálogo, determinan la evolución de las tendencias artísticas, de las prácticas curatoriales e incluso del mercado del arte.

Según la Real Academia Española de la Lengua, todo lo que está a la vista del hombre es una exposición. En este sentido, nuestro entorno y nosotros mismos conformamos, voluntaria o involuntariamente, una suerte de exposición. Somos a diario objetos y sujetos de una exhibición vital y, con mucha probabilidad, el ser social consciente de esa visión expositiva

---

en Buenos Aire en 2002, donde se reunieron Mercedes Casanegra, Andrés Duprat, la ya mencionada Victoria Noorthoorn y Marcelo Pacheco.

7 Me remito, a ese respecto, a los comisariados *avant la page* de Marcel Duchamp. El padre del *ready-made* ha desarrollado algunos proyectos expositivos de incalculable repercusión en lo que a la evolución de la creación artística en el arte del siglo XX concierne y también a la historia del comisariado se refiere.

8 Dentro de la nómina de comisarios, Jean Clair es uno de los más singulares. Orienta siempre sus preferencias estéticas en la revalorización del arte figurativo.

propia y ajena se ha propuesto influir en ella, evidenciándose muy pronto su preocupación por la apariencia y por la del entorno que le circunda.

Centramos ahora la reflexión sobre la muestra con finalidad y también como medio de comunicación y de expresión artística. A partir del concepto, del diseño y, finalmente, del montaje, una exposición debe aunar siempre diversas cualidades creativas implicadas en la propuesta escenográfica de las obras en el espacio. Desde estas premisas, la exposición aparece dentro de un escenario practicable y accesible al espectador. Así, se constata de hecho que presenta las características de una instalación artística.

Dado que es una forma abierta, la exposición ofrece una gran libertad de acción en el plano de su composición y también en el enunciado. Cualquier enfoque es posible y, en este sentido, tan válido resulta el planteamiento comercial como el cultural, divulgativo, científico, etc. El proyecto expositivo asimila siempre con mucha facilidad las innovaciones formales y técnicas en boga. La expansión de la industria del ocio y del turismo cultural potencia la irradiación de este fenómeno, sobre todo como factor de atracción para el gran público (Riaño, 2013: en red)<sup>9</sup>.

La vinculación entre el visitante y el objeto artístico real es una de las cualidades más emblemáticas de la exposición. Nuestra experiencia emotiva como espectadores se asienta sobre la reciprocidad de esta relación objeto/visitante, que nos procura una suerte de fascinación ante las creaciones originales, imposibles de contemplar fuera de los talleres o del museo. A diferencia de la pantalla de un ordenador o de cualquier otro dispositivo electrónico de última generación que refracta imágenes evanescentes y virtuales, a diferencia incluso del cine, de la televisión o de la imagen impresa inclusive, sólo la exposición permite una contemplación del objeto en su totalidad y en un contexto espacial real.

La muestra en sala debe, por lo tanto, estimular la sensorialidad del visitante e incitarle a deambular con total libertad por el espacio expositivo y procurar, de ese modo, una gran libertad en cuanto al ritmo y a la contemplación, o no, de las propuestas (Padilla Montoya, 2003: 163-172). Precisamente, debido al componente de artisticidad intrínseco a la exposición, el espectador conforma el evento en función de su interés o de su deseo. No olvidemos que se trata de otro paradigma de la creación contemporánea que, desde las primeras vanguardias del siglo XX, compromete al espectador en la función creativa. En este contexto, la muestra existe en la medida en que puede ser visitada en múltiples ocasiones durante un periodo concreto.

El espacio expositivo es el receptáculo del discurso artístico formulado por el comisario, por el contrario la muestra virtual en la red se desarrolla al margen del ámbito real. Esta dicotomía depara un punto de inflexión (real/virtual) y de debate muy interesante, aunque ajeno en estos momentos a la reflexión que nos ocupa (Díaz González, 2013: 1-15). El marco tridimensional elegido por el curador para plantear su discurso siempre tiene personalidad propia, por lo que va a ejercer su influencia subrepticia en la exposición y en su código de representación (Cossio; Alonso; Rico, 2009: 27-32). El lugar de una exposición es el soporte de los argumentos planteados por el comisario y la historia del espacio expositivo, de la sala, al fin y al cabo, también está ligada a las circunstancias específicas del edificio que puede ser histórico, de nueva construcción, rehabilitado, polivalente, etc. Otros factores afectan asimismo al espacio de la exposición, entre los cuales su ubicación geográfica, su repercusión en la

---

9 Un buen ejemplo de ello lo constituye la exposición *Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas*, comisariada por el celeberrimo Jean-Hubert Martin (Centre Pompidou), que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía acogió en sus espacios del 27 de abril al 2 de septiembre. La muestra genera una enorme expectación de medios y público. El evento expositivo, altamente rentable para los organizadores, propicia una auténtica avalancha de visitantes, por cuanto se despachan unas 5.000 entradas diarias. Paradójicamente, en una relación inversamente proporcional al éxito de la muestra, el director de la institución, Manuel Borja-Villel, se pronuncia contra las exposiciones comerciales como se puede advertir en el siguiente artículo de Peio H. Riaño «El director del Museo Reina Sofía carga contra las exposiciones “populistas”» en *El confidencial. El diario de los lectores influyentes*, 05 de agosto de 2013, en la red [http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-08-05/el-director-del-museo-reina-sofia-carga-contra-las-exposiciones-populistas\\_15138/](http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-08-05/el-director-del-museo-reina-sofia-carga-contra-las-exposiciones-populistas_15138/). Consultado en 09/09/2019 a 19:00.

trama urbana, su conexión social con la ciudad o sus características arquitectónicas. Sin duda alguna, la visibilidad y accesibilidad de la galería y del entorno también resultan muy relevantes.

El artista Brian O'Doherty (2011)<sup>10</sup> atribuye al espacio expositivo una fortísima ideologización. El marco espacial del museo, e incluso el de una galería de arte, normativizado y sacralizado a nivel museológico, permeabiliza sus depósitos. Por este motivo, el continente se segrega de la vida cotidiana y escinde el significado de su simbólica, de donde surge la alusión museo/mausoleo, esgrimida por muchos otros artistas desde el Dadaísmo en adelante. O'Doherty entiende que el espacio expositivo inculca un código de valores muy conservadores que enturbian la relación de la obra con el espectador, intimidado por una escenografía muy elitista.

En definitiva, el comisario debe evaluar el marco espacial, por cuanto delinea la relación del espectador con la obra y la interpretación de la muestra que concibe. Una de sus primordiales funciones es sin duda la composición escenográfica del discurso, que ha de materializarse precisamente en ese receptáculo, es decir, en una dimensión de realidad ineludible.

### **3.1. La función curatorial y sus competencias**

El proyecto de una exposición es el documento teórico en el que se plasma la propuesta visual concebida por el comisario, tratándose de un requisito imprescindible para poder garantizar su desarrollo de manera eficaz. Al margen de las exposiciones temporales en galerías de arte, la mayor parte de ellas están arropadas por las instituciones museales y los centros de arte (Chinchilla Gómez, 1999: 267-274). Surgen al abrigo de algún acontecimiento extraordinario (aniversario, conmemoración, efeméride, suceso político, histórico, social, etc.) que impulsa su organización. Dentro de un primer supuesto, la institución desencadena el proceso, encargando a alguno de los especialistas en la materia la propuesta de un proyecto expositivo. En estas circunstancias, y dado que el museo no lo genera internamente, entra en escena un comisario para aglutinar todas las funciones conducentes a la muestra.

En numerosas ocasiones, curadores independientes e incluso investigadores y profesores de las universidades españolas concretan de manera personal una propuesta de exposición, ofertada a entidades culturales. Para que el proyecto resulte viable, estos profesionales deben acreditar su interés científico, social, cultural o artístico y tener en cuenta igualmente las cuestiones presupuestarias. Esta modalidad expositiva está vinculada al libre ejercicio del comisariado y surge a iniciativa de un sector concreto que suele trabajar por cuenta propia. Además, los proyectos enmarcados dentro de la política de exposiciones de los Museos Estatales conforma una tercera opción interesante y muy estimable. En este caso, se generan internamente y dependen de una estructura programática coherente y, por lo contrario, no resultan de ofertas subsidiarias, también muy estimables sin duda.

El planteamiento de una curadoría debe tener en cuenta el riesgo comportado por el movimiento de los bienes culturales. Los préstamos de obras desencadenan una serie de prácticas que pueden repercutir en la conservación de las obras de arte, afectadas a veces por su antigüedad o por diversos factores de deterioro (Fúster Sabater, 1999: 309-318). En términos meramente materiales, el comisario debe garantizar la adecuada preservación material de los objetos, evaluando la solidez de los embalajes, la calidad del transporte y el proceso de desembalaje en la recepción. Por estos y otros motivos, la materialización de un proyecto expositivo siempre requiere de partidas presupuestarias específicas.

Otra faceta importante está relacionada con el libro-catálogo que debe acompañar la muestra, el material gráfico complementario y las hojas de sala, cuya redacción corre a cargo

---

<sup>10</sup> La reflexión de O'Doherty halla su formulación a partir de la recopilación de artículos y textos diversos publicados por el artista irlandés de 1976 a 1981 en la revista *Artforum*.

del comisario o de expertos en la materia seleccionados por él mismo. Al margen de la exposición propiamente dicha, el proyecto debe atender a otras actividades complementarias, tales como talleres, conferencias, charlas, mesas redondas, debates, seminarios, etc. (Luca de Tena, 1999: 291-303).

La solidez de un proyecto expositivo depende de su respaldo científico, de su viabilidad económica, de la coherencia de las actividades paralelas planteadas, de la aportación al panorama cultural del momento y, entre otros motivos, de su interés social. No obstante, diversas cuestiones tangenciales pueden reforzar su interés y, por ejemplo, verse favorecido si completa algunas carencias de la institución que lo recibe. En ese caso, la exposición ensancha la amplitud de las colecciones del museo o del centro de arte. La reagrupación de obras dispersas de un artista o una muestra de relevantísimas creaciones pertenecientes a colecciones privadas, muy poco accesibles, al igual que la restauración de ciertas piezas, también son factores positivos. El estudio y la catalogación para dar a conocer piezas en depósito puede deparar la viabilidad de un proyecto. Además, tras su aprobación, se procede a la redacción del contrato de comisariado y a la designación de un coordinador, que actúa como intermediario con la institución a la que pertenece. En determinadas ocasiones, se contrata un coordinador externo para cumplir dicha función.

En definitiva, el comisario es el responsable científico de la muestra concebida por él y a quien corresponde igualmente el diseño, la disposición y la forma de transmitirla al público. Ciertamente que sus competencias varían según las instituciones que pueden delegar en esta figura todas las labores, incluyendo el manejo de los presupuestos. No obstante, la mayor parte de las veces sus cometidos conciernen tan sólo a la concepción del proyecto. En exposiciones muy ambiciosas y de investigación pueden intervenir documentalistas y ayudantes (AA.VV., 2006: 19-21).

#### 4. Comisarios y comisariados de exposiciones

Desde mediados del siglo XVIII, la exposición es la principal forma de contacto del arte con su público. Es un modo de expresión en el que, aún hoy, no existen teorías tan sólidas y definitivas como en otros campos de la crítica, de la historia del arte o de la museología. En cuanto al arte contemporáneo, la breve historia de la curaduría se inicia en 1953 y corre a cargo del pionero Marcel Duchamp, *enfant terrible* de las primeras vanguardias. Este precursor del comisariado concibe una muestra sobre dadaísmo en la Janis Gallery (Nueva York) y se encarga del diseño singular del catálogo.

Al profundizar este asunto, se advierte que el papel del comisario ya aparecía incorporado a profesiones relacionadas con el arte, entre las cuales directores de museo, artistas, marchantes o críticos. Inicialmente, los principales comisarios de arte se fraguan en el centro de los grandes museos, o bien desde la dirección o desde la asesoría de sus colecciones. Alfred Barr y Werner Hofmann<sup>11</sup>, museólogos tales como Franz Meyer, Arnold Rüdinger y Willem Sandberg integran la nómina de estos primeros profesionales. Sin embargo, se vislumbra una diferencia de perspectivas entre estos profesionales y los comisarios, quienes como creadores de exposiciones conciben propuestas de entendimiento del arte mucho más dinámicas, y de facto muy cercanas a la narrativa.

Rastreamos los antecedentes de la curaduría entre personajes tan interesantes como Walter Hopps (May, Los Ángeles, 1932-2005). Empezó como galerista, prosiguiendo con la organización de una primera panorámica de arte pop americano y una primera institucional de Duchamp. Pontus Hultén (Estocolmo, 1924-2006), director fundador del Beaubourg, concibió el museo como un espacio elástico y abierto a toda clase de estímulos y actividades. Sus aportaciones en este sentido situaron a Estocolmo entre las grandes metrópolis de las artes. Katharine Kuh (Misuri, 1904 – Nueva York, 1994), galerista, conservadora, comisaria y crítica

11 Directores respectivamente del MOMA de Nueva York y del Jahrhunderts de Viena.



de arte en el *Saturday Review*, fundó su propia galería en Chicago, en 1935. Trabajó durante 16 años en el *Instituto de Arte de Chicago* y, durante el periodo en el que permaneció en nómina, esta institución se consolidó como uno de los museos más importantes del mundo (Kuh, 2006). No se puede eludir tampoco a la agitadora cultural Marcia Tucker (Nueva York, 1940 – California, 2006), comisaria en el *Whitney Museum*. En 1977, funda el *New Museum*, gran laboratorio norteamericano de nuevas tendencias artísticas, que asume unas directrices vanguardistas radicales. Como directora del mismo, apoyó y desarrolló líneas de trabajo rechazadas por las instituciones tradicionales.

El comisario de arte debe su origen a la existencia del museo de arte contemporáneo, que asegura el éxito de las propuestas curatoriales y también de los comisarios tales como Harald Szeemann, Germano Celant, Rudi Fuchs o Christos Joachimides. Desde sus propios proyectos ponen en valor la producción artística contemporánea por medio de exposiciones internacionales muy ambiciosas. Finalmente, el ámbito de estos nuevos mediadores culturales se expande a las grandes bienales internacionales (Venecia, São Paulo y Documenta).

Según Yves Michaud (1989), los comisarios alcanzan una gran proyección internacional con la popularización de los vuelos intercontinentales a partir de 1960. Ciertamente, es un recurso que facilita el intercambio de artistas y el transporte de obras entre Europa y Estados Unidos. El artista más influyente del siglo XX es el ya mencionado Marcel Duchamp, quien concibe su primera exposición internacional sobre dadaísmo (1953) en la Janis Gallery, de hecho principal escaparate de la Escuela de Nueva York en aquellos momentos. Diseña un catálogo totalmente dadá, tratándose de una simple hoja de gran formato en papel de seda. Los textos de Arp, Lévesque y Tzara se componen mediante diversas tipografías y en columnas muy estrechas dispuestas en diagonal. Cuando los pliegos llegaron a la galería, Duchamp los estrujó antes de enviarlos a los invitados. El día de la inauguración dispuso todos los catálogos arrebujados en una papelera de mimbre junto a la entrada de la galería. El artista actuó igualmente como ideólogo o como diseñador de exposiciones para Peggy Guggenheim, Catherine Dreier, los Arensberg y los Kiesler.

Entre los grandes comisarios internacionales, Harald Szeemann (Berna, 1933-2005) es uno de los de mayor influencia en España. Con 24 años, organiza una primera muestra sobre Hugo Ball (1957), siendo nombrado cuatro años más tarde director adjunto de la Kunsthalle de Berna. Szeemann que también era un artista, formado en el teatro callejero de la década de 1960, estaba muy atento a las tendencias del arte, el cine y la antropología y convirtió esta institución conservadora en un gran centro de arte internacional. Presentó allí lo más granado de la producción vanguardista de aquellos momentos, desde el Minimal al Conceptual, pasando por el Povera y el Land Art. De 1961 a 1969, transforma la Kunsthalle en un centro experimental, mezclando proyectos históricos con otros de vanguardia (Fernández, 2011: en red)<sup>12</sup>.

En 1970, Szeemann se presta a dirigir la prestigiosa Documenta de Kassel (1972) y también la Bienal de Venecia (2001). En España, comisaría exposiciones como *La Suiza visionaria* (1992), una gran retrospectiva sobre Joseph Beuys; la polémica *Real Royal Trip* (2004, MNCARS); *La belleza del fracaso* (2004, Fundación Joan Miró de Barcelona) y *La alegría de mis sueños* (2004, Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, I Bienal de Sevilla). No obstante, la obra maestra de Szeemann es, sin duda, Documenta 5, cuyo catálogo pesa siete kilos, nada más y nada menos.

El polémico escritor, ensayista y comisario de exposiciones Gérard Régnier, o Jean Clair de seudónimo (París, 1940), cobra mucho influjo en nuestro país. Fragua su fama a golpe de polémicas centradas en el arte contemporáneo, que le valen calificativos tales como conservador y retrógrado. Al margen de la crítica, recupera artistas como Morandi o como

12 Fernández, M. (2011): "Harald Szeemann: el comisario artístico como estrella de rock". En red en el Diario *El País* de 17 de noviembre. [https://elpais.com/cultura/2011/11/17/actualidad/1321484408\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2011/11/17/actualidad/1321484408_850215.html). Consultado en 09/09/2019 a 13:15.

Balthus, orillados por la sobrevaloración vanguardista de la historia del arte, al igual que Antonio López al que apoyó en sus muestras. A finales de 1970, Clair aglutinó varias de sus exposiciones bajo el título *Nouvelle subjectivité*, reivindicando de este modo la figuración en la pintura. De 1989 a 2005, asume la dirección del Museo Picasso de París. Su última gran exposición, *Melancolía*, 2005, se presentó en el Grand Palais Tokio de París<sup>13</sup>.

Por su parte, el polémico Achille Bonito Oliva (Salerno, 1939) intervino en la organización de las ediciones de 1978 y 1980 de la Bienal de Venecia<sup>14</sup>. En 1990, volvió a dirigir la LV edición de la Bienal de Venecia. Creador asimismo de la transvanguardia, agrupación que surge a inicios de 1980, encumbrando internacionalmente a varios artistas italianos: Enzo Cucchi, Sandro Chia, Francesco Clemente y Mimmo Paladino. El ideólogo napolitano entendía que, en el plano artístico, la transvanguardia había impulsado el arte italiano.

En España, estuvo presente en las primeras celebraciones de Arco, donde fue muy contestado. Participó en un simposio de arte contemporáneo programado en la feria Arco'82, en la que exhibe asimismo una gran muestra sobre la transvanguardia. El profesor de Arte de la Universidad Complutense, Ángel González, presentó al conferenciante como un crítico pura sangre, peleón y despiadado.

Dentro de la evolución de la práctica de la curadoría, dos exposiciones relanzaron a inicios de la década de 1980 el expresionismo alemán. A Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal y Nicholas Serota se deben las muestras *A New spirit in Painting (Un Nuevo espíritu en la pintura, 1981)*<sup>15</sup> y *Zeit Geist (Espíritu de la época)*<sup>16</sup> (ambas de 1982). Christos M. Joachimides (Atenas, 1932), griego de nacimiento y formado en Alemania Occidental, se erige en uno de los críticos de arte más prestigiosos debido precisamente a la organización de estas exposiciones.

En el planteamiento programático de los dos proyectos de Joachimides, subyacía el deseo de superar los condicionamientos del Arte Conceptual y del Minimalismo, protagonistas de la escena artística en la década anterior. Las muestras ponen el acento en la visión subjetiva del Neoespressionismo alemán, en tanto que búsqueda y reivindicación de su propia identidad artística, social y política. El crítico alemán afirmó en una entrevista en Madrid que “el romanticismo, movimiento global que está en las raíces de la evolución de todo el arte de este siglo, es la experiencia decisiva de la emancipación del arte contemporáneo.”<sup>17</sup>

Durante la década de 1980, se asiste a la delimitación de gran parte de las prácticas llevadas a cabo por los curadores, sobre todo, en España. El protagonismo de las exposiciones artísticas se incrementa en número, dimensión, presupuesto y atención del público. En este contexto de bonanza, germina la idea de que la exposición se erige en una excelente atalaya para dinamizar el complejo panorama de las artes visuales.

Con el fin de superar la hegemonía artística occidental, el comisario Jean-Hubert Martin (Estrasburgo, 1944) aporta una visión de la creación mundial. *Magiciens de la Terre* (1989) fue concebida por Martin para el Centre Georges Pompidou de París. Al reunir el arte de los cinco continentes en igualdad y equivalencia, superando de tal manera la visión colonial al uso hasta entonces, la propuesta enuncia su posicionamiento respecto de la creación contemporánea. La emoción generada por *Magiciens de la Terre* fue enorme, por cuanto suponía una apuesta novedosa al respecto del arte y los artistas, absolutamente desconocidos para la mayor parte del público europeo. Además, como en las primeras décadas del siglo XX, restañó el interés

13 Véase la crítica en *ABC cultura*, 26 de diciembre de 2005, en la red [https://www.abc.es/cultura/arte/abci-melancolia-motor-mundo-200512260300-1013258427712\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/arte/abci-melancolia-motor-mundo-200512260300-1013258427712_noticia.html). Consultado en 27/09/2019 a 20:11.

14 Véase el artículo “Achille Bonito Oliva: La transvanguardia es hoy la única vanguardia” publicado en *El País*, Sábado, 13 de febrero de 1982, en red en [https://elpais.com/diario/1982/02/13/cultura/382402807\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1982/02/13/cultura/382402807_850215.html). Consultado en 27/09/2019 a 22:30.

15 Royal Academy of Art de Londres.

16 Martin Gropius Bau de Berlín.

17 “Entrevista a Christos M. Joachimides” en *El País*, Lunes 11 de junio de 1984, en red en [https://elpais.com/diario/1984/06/11/cultura/455752803\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/06/11/cultura/455752803_850215.html). Consultado en 27/09/2019 a 22:30.

por el arte africano, asiático y de Oceanía. Su influencia pervivió durante los cinco años siguientes, en los que surgen diversas muestras que beben de esta experiencia y de su deseo de superar la visión eurocéntrica.

A lo largo de la década de 1990, los comisarios asumen mayor poder en el entramado del arte contemporáneo. Diversos signos revelan el paulatino incremento de su cota de autoridad y las críticas arrecian pronto por parte de los teóricos, críticos, galeristas, marchantes e incluso desde los propios creadores. Durante este periodo se aprecia un gran incremento del número y magnitud de las exposiciones, beneficiadas por la creación de nuevas infraestructuras. Muchas ciudades europeas auspiciaron instituciones consagradas a la organización de exposiciones de arte contemporáneo. Las bienales y trienales protagonizaron un gran auge, siguiendo modelos más o menos establecidos.

El excesivo protagonismo de los curadores suscita críticas y recelos que también apuntan a su intromisión en la labor del artista, suplantando su figura y erigiéndose en perfiladores de líneas artísticas. Desde inicios del siglo XXI, se percibe cierto empeño en redefinir el papel del comisario, sobre todo, con relación a los artistas, a las conexiones con el mercado, a la formalización teórica y a su relación con las instituciones. Todas estas cuestiones despiertan un gran interés y afectan sin duda a la práctica curatorial.

En la década de 1990, adquiere gran relevancia el reconocido crítico de arte y comisario de exposiciones norteamericano Dan Cameron (Nueva York, 1956). Sustituyó a Marcia Tucker en la dirección del *New Museum de Nueva York*. Cameron organiza, en España, muestras que han marcado época. *El arte y su doble* (1986), concebida para la Fundación la Caixa, centra su propuesta visual en torno a las tendencias artísticas neoyorkinas más recientes. Por lo contrario, en *Cocido y crudo* (1995, MNCARS) retoma la visión artística globalizadora propugnada por Jean-Hubert Martin en *Magiciens de la Terre* (1989). El discurso de Dan Cameron defiende la superación de la hegemonía artística occidental. El comisario neoyorkino seleccionó artistas españoles para la Bienal de Estambul (2003), entre los cuales Rogelio López Cuenca, Dora García y Txomin Badiola.

En cuanto a los curadores españoles, María Corral (Madrid, 1940), directora de la muestra de Arte de la Fundación La Caixa (1981-1991) y del Museo Reina Sofía (1991-1994), encabeza la nómina de representantes de mayor repercusión internacional. Rosa Martínez Delgado (Soria), directora de la LI edición de la Bienal de Venecia (2005), junto a María Corral, y curadora jefe en el Museo de Arte Moderno de Estambul (2004-2007), también asume este privilegio. Carmen Giménez Martín, conservadora de Arte del siglo XX en el Museo Guggenheim de Nueva York desde 1989, suma igualmente su talento. En 1993, Carmen Giménez se hizo cargo del proyecto *Atarazanas* para el Centro de Arte Contemporáneo de Sevilla.

## 5. Conclusiones

El comisariado de exposiciones es, como se indicó más arriba, una manifestación muy reciente, que aparece vinculada a la figura del curador en tanto que mediador cultural. Su cometido y función asumen todas las labores ejercidas por los demás agentes artísticos.

Las extensas competencias del comisario, el polisémico sentido de su mirada ubicua en tanto que creador de discursos artísticos y su sentido creativo, proyectado sobre el montaje de la muestra, son factores que potencian la fascinación por esta figura, acechada también por la suspicacia que su poder omnímodo provoca.

La práctica curatorial implica tanto a profesionales con formación universitaria como a artistas, por lo que es muy difícil trazar un único perfil para englobar a todos los comisarios y a todas las propuestas de comisariado.

En el plano de la historiografía, el comisariado y la función curatorial no han concitado demasiado interés. La carencia de síntesis generales esclarecedoras condiciona el análisis de

estos aspectos que se valen de materiales impresos dispersos y fragmentarios, una literatura gris compuesta de críticas de arte, notas de prensa, hojas de sala, etc.

En cambio, el tema de la exposición ha suscitado muchísimas más reflexiones y cuenta con numerosas monografías y artículos. Juan Carlos Rico aborda esta cuestión con una gran solvencia y extiende sus reflexiones a la organización, diseño, montaje, espacio y programación de la muestra.

En este plano, nos interesa la muestra con finalidad y como medio de comunicación o medio de expresión artístico inclusive. La industria del ocio impulsa la irradiación de las exposiciones, siendo un factor de atracción para el gran público. Hasta el momento, una de las cualidades más emblemáticas de la exposición es la de permitir el encuentro entre el visitante y el objeto artístico real, y sólo la muestra en sala ofrece esa posibilidad.

En términos contemporáneos, la exposición es un medio de expresión muy potente que apela, en algunas ocasiones a la creación artística en sí misma. La muestra articulada por un comisario puede resultar una aportación tan ingeniosa y original como una obra de arte o una instalación.

Las nuevas tecnologías modifican ciertamente la percepción del comisariado de exposiciones y posiblemente acaben influyendo, más adelante, en los cometidos de este mediador cultural. Si la red puede ofrecernos un mayor conocimiento artístico, la exposición virtual no sustituye aún la exposición real, dado que es muy difícil vencer la carencia del espacio tangible. Aunque la virtualidad expositiva no se ha generalizado, es probable que la muestra autónoma e independiente en el no espacio pueda alcanzar en poco tiempo una divulgación mayoritaria.

En términos históricos, el papel del comisario está ligado a profesiones relacionadas con el museo, los artistas, los marchantes y los críticos. De hecho, los principales comisarios de arte emergen de los grandes museos y centros de arte.

Desde 1960, los vuelos intercontinentales influyen en la expansión de esta figura, dado que facilitan el traslado de artistas y de obras. Marcel Duchamp, Katherina Kuh, Marcia Tucker, Harald Szeemann, Germano Celant, Rudi Fuchs, Christos Joachimides, Dan Cameron y María Corral encabezan una extensa nómina de curadores importantísimos y que han dejado una huella imborrable en el panorama internacional.

## 6. Bibliografía

- AA.VV. (2002): "Curadoría en las artes plásticas: arte, ciencia o política", pp. 151-178, disponible en [www.elbasilisco.com/archivos\\_pdf/pensando\\_6.pdf](http://www.elbasilisco.com/archivos_pdf/pensando_6.pdf). Consultado en 28/09/2019 a 11:47.
- AA.VV. (2006): "Exposiciones temporales. Organización, gestión, coordinación". Secretaría General Técnica, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, en red <https://es.calameo.com/read/000075335c170df373e7f>. Consultado en 09/09/2019 a 19:35.
- Alonso Fernández, L.; García Fernández, I. M. (1999): "Diseño de exposiciones, concepto, instalación y montaje". Alianza Editorial, Madrid.
- Barenblit, F. (2003): "La construcción del discurso. El trabajo de los curadores de arte contemporáneo". En: Guasch, A. M. (Coord.). *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 269-280.
- Belcher, M. (1994): "Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo". Editorial Trea, Gijón.
- Borja-Villel, M. (2008): "La era de las exposiciones: Documenta X". En *Exit Express. Periodico Mensual de Información y debate sobre Arte*, N. 37, p. 23.
- Borja-Villel, M. (2013): "El director del Museo Reina Sofía carga contra las exposiciones "populistas". En *El confidencial. El diario de los lectores influyentes*, 05 de agosto. En

- red [https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-08-05/el-director-del-museo-reina-sofia-carga-contra-las-exposiciones-populistas\\_15138/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-08-05/el-director-del-museo-reina-sofia-carga-contra-las-exposiciones-populistas_15138/). Consultado en 09/09/2019 a 14:14.
- Cabanne, P.; Duchamp, M. (2013): "Pierre Cabanne, conversaciones con Marcel Duchamp". *This Side Up*, Centro de artes Visuales, Fundación Helga de Alvear, Cáceres. Primera edición: 1966.
- Chinchilla Gómez, M. (1999): "Exposiciones temporales. Estado de la cuestión". En: Iglesias Gil, J. M. (coord.) *Actas de los X Cursos Monográficos sobre Patrimonio Histórico*. Universidad de Cantabria, Santander, pp. 267-274
- Clair, J. (2007): "Malaise dans les musées". Flammarion, París.
- Cossío, S.; Alonso, I.; Rico, J. C. (2009): "La exposición de obras de arte: reflexiones de una historiadora, un artista y un arquitecto". Sílex Ediciones, Madrid, pp. 27-32.
- De Pury, S.; Stadiem, W. (2016): "El subastador. Aventuras en el mercado del arte". Turner Noema, Madrid.
- Díaz González, M. M. (2013): "¿Realidad o ficción? El comisariado de exposiciones virtuales y la función curatorial en la red". En: *Arte y Sociedad. Convergencias y divergencias en el futuro del arte y la cultura digital*, Universidad de Málaga, Málaga, pp. 1-15, disponible en <https://uniovi.academia.edu/M%C2%AadelMarD%C3%AdazGonz%C3%A1lez>. Consultado en 09/09/2019 a 18:30.
- Díaz González, M. M. (2018). "Con la venia de Mercurio. Patrimonio cultural e iconográfico en la Feria Internacional de Muestras de Asturias (1924-2016)". En *RIIIPAC. Revista sobre Patrimonio Cultural: Regulación, Propiedad Intelectual e Industrial*, N.10, pp. 132-168. <http://www.eumed.net/rev/riipac/10/feria-asturias.pdf>. Consultado en 09/09/2019 a 16:30.
- Espejo, B. (2012): "¿Por dónde pasa el futuro del comisariado?". En la página *El Cultural* 6 de julio. <https://elcultural.com/Por-donde-pasa-el-futuro-del-comisario>. Consultado en 09/09/2019 a 14:30.
- Fernández, Ch.; Arechavala, F.; Muñoz-Campos, P.; Tapol, B. de (2008): "Conservación preventiva y procedimientos en Exposiciones Temporales". Grupo Español del IIC y Fundación Duques de Soria, Madrid.
- Fernández, M. (2011): "Harald Szeemann: el comisario artístico como estrella de rock". En red en el Diario *El País* de 17 de noviembre. [https://elpais.com/cultura/2011/11/17/actualidad/1321484408\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2011/11/17/actualidad/1321484408_850215.html). Consultado en 09/09/2019 a 13:15.
- Fúster Sabater, M. D. (1999): "La conservación en la exposición temporal". En: Iglesias Gil, J. M. (coord.) *Actas de los X Cursos Monográficos sobre Patrimonio Histórico*. Universidad de Cantabria, Santander, pp. 309-318.
- García Fernández, I. M. (1999): "La Conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte". Editorial KR, Murcia, 1999.
- Giménez Serrano, C. (1993): "Las exposiciones de arte". En: Calvo Serraller, F.: *Los espectáculos del arte*. Tusquets, Barcelona, pp. 203-222.
- Guash, A. M. (2009): "El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007". Ediciones del Serbal, Barcelona.
- Haskell, F. (2002): "El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas". Crítica Letras de Humanidad, Barcelona.
- Hernando, E. (2006): "Una mirada retrospectiva a las exposiciones temporales en España". En: Iglesias Gil, J. M. (ed.) *Actas de los XVI Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, julio 2005)*. Ayuntamiento de Reinosa y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander, pp. 257-268.
- Horton, Sarah (2010): "Siete días en el mundo del arte". Edhasa, Barcelona.
- Hughes, Ph. (2010): "Diseño de exposiciones". Editorial Promopress. Barcelona.

- Jeanpierre, L.; Sofio, S. (2009): "Les commissaires d'Exposition d'art contemporain en France. Portrait social". En: *Journée d'Etude*. Calenda, disponible en red, [http://www.cipac.net/IMG/pdf/Rapport\\_CEA\\_Def.pdf](http://www.cipac.net/IMG/pdf/Rapport_CEA_Def.pdf). Consultado en 28/09/2019 a 11:32.
- Kuh, K. (2006): *Mi historia de amor con el arte moderno. Secretos de una vida entre artistas*. Turner Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- Locker, P. (2007): "Diseño de exposiciones". Gustavo Gili, Barcelona.
- Luca de Tena, C. (1999): "Organización de una exposición. Fases, responsables y requisitos". En: Iglesias Gil, J. M. (coord.) *Actas de los X Cursos Monográficos sobre Patrimonio Histórico*. Universidad de Cantabria, Santander, pp. 391-303.
- Martorell, S. (2018): "Las redes que los parieron: arte y artistas nacidos en internet". En *COMEIN. Revista de los Estudios de Ciencias de la Información y de la Comunicación*, N.74, en red <https://comein.uoc.edu/divulgacio/comein/es/numero74/articulos/redes-arte-artistas-internet.html>. Consultado en 08/09/2019 a 17:42.
- Marzo, J. L. (2005): "Entrevista a Harald Szeemann. Curador de arte contemporáneo (1933-2005)". Disponible en red <http://www.soymenos.net/Szeemann.pdf>
- Michaud, Y. (2007). "L'artiste et les commissaires". Hachette, París.
- Mosquera, G. (2008): "La era de las exposiciones: Consolidación y desarrollo". En *Exit Express. Periodico Mensual de Información y debate sobre Arte*, N. 37, p. 8.
- Nogales Basarrate, T. (Ed.) (1995): "La Exposición en el Museo". En: *Proserpina. Revista de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*, N. 12. Número completo en homenaje a José Álvarez Saenz de Buruaga.
- Obrist, H. U. (2009): "Breve historia del comisariado". Exit Publicaciones, Madrid.
- O'Doherty, B. (2011): "Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo". CENDEAC, Murcia.
- Padilla Montoya, C. (2002): "La exposición temporal como medio de comunicación cultural". En Iglesias Gil, J. M. (ed.): *Actas de los XIII Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, julio-agosto 2002)*. Ayuntamiento de Reinosa y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria. Santander, pp.163-172.
- Padilla Montoya, C. (2003): "Exposiciones temporales. Documentos de Gestión". Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
- Pérez Valencia, P. (2007): "La insurrección expositiva. Cuando el montaje de exposiciones es creativo y divertido. Cuando la exposición se convierte en una herramienta subversiva". Editorial Trea, Gijón.
- Riaño, P. H. (2013): «El director del Museo Reina Sofía carga contra las exposiciones "populistas"». En *El confidencial. El diario de los lectores influyentes*, 05 de agosto, en red [http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-08-05/el-director-del-museo-reina-sofia-carga-contra-las-exposiciones-populistas\\_15138/](http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-08-05/el-director-del-museo-reina-sofia-carga-contra-las-exposiciones-populistas_15138/). Consultado en 09/09/2019 a 19:00.
- Rico, J. C. (ed.) (2004): "Cómo enseñar el objeto cultural". Sílex Ediciones, Madrid.
- Rico, J. C. (2005): "La exposición comercial. Tiendas y escaparatismo, stands y ferias, grandes almacenes y superficies". Editorial Trea, Gijón.
- Rico, J. C. (2006): "Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas". Sílex Ediciones, Madrid.
- Rico, J. C. (2006): "Montaje de Exposiciones: museos, arquitectura, arte". Sílex Ediciones. Madrid.
- Rico, J. C. (2008): "¿Cómo se cuelga un cuadro virtual? Las exposiciones en la era digital". Editorial Trea, Gijón.
- Thompson, J. (2009): "El tiburón de 12 millones de dólares". Ariel, Barcelona.
- Torre Amerighi, I. de (2014): "El proceso curatorial como obra de arte; el comisario como artista. Aproximaciones al debate y la crítica en torno a las debilidades, problemáticas y

capacidad de transformación de la acción curatorial y el proyecto expositivo en la actualidad". En *Revista Historia Autónoma*, N. 4, pp. 157-172.

Tucker, M. (2009): "40 años de arte neoyorkino. Una vida corta y complicada". Turner Madrid.

Vozmediano, E. (2010): "Críticos y comisarios independientes, prácticamente". En *Exit Express. Periodico Mensual de Información y debate sobre Arte*, N. 55, p. 18.