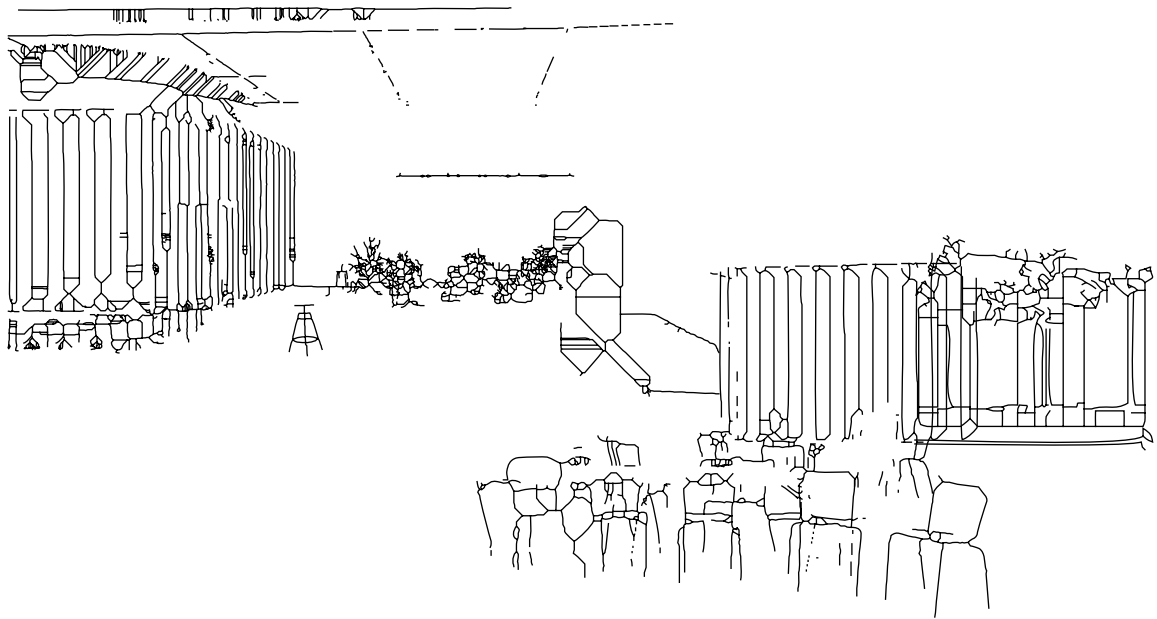


LEARNING BY CURATING. CURRENT TRAJECTORIES IN CRITICAL CURATORIAL EDUCATION

ÎNVĂȚÂND PRIN CURATORIERE.
TRAIECTORII ACTUALE ÎN EDUCAȚIA CURATORIALĂ CRITICĂ

Editor: Cătălin Gheorghe



vector >
critical research in context / cercetare critică în context

ICMA
Institutul de
Cercetare
Multidisciplinară în
Artă

EARN
European Artistic Research Network

Series: Vector – critical research in context
Seria: Vector – cercetare critică în context

**LEARNING BY CURATING.
CURRENT TRAJECTORIES IN CRITICAL
CURATORIAL EDUCATION**

**ÎNVĂȚÂND PRIN CURATORIERE.
TRAIECTORII ACTUALE ÎN EDUCAȚIA
CURATORIALĂ CRITICĂ**

edited by / editată de Cătălin Gheorghe

Jointly published by:

ICMA (Institute for Multidisciplinary Research in Art), UNAGE Iași, Romania
Vector at "George Enescu" National University of the Arts, Iasi, Romania
EARN (European Artistic Research Network), Curatorial Studies WG5

through:

A Editura Artes

ArtMonitor

A collaboration between / O colaborare între
ICMA (Institute for Multidisciplinary Research in Art), UNAGE Iasi, Romania
icma.arteiasi.ro

Vector at "George Enescu" National University of the Arts, Iasi, Romania
vector.org.ro/projects/

EARN (European Artistic Research Network), Curatorial Studies WG5
artresearch.eu



Editor | Editor: Cătălin Gheorghe

Authors | Autori: Beatrice von Bismarck, [Geoff Cox, Sofia Victorino, Nayia Yiakoumaki],
Laura Herman, Anne Szefer Karlsen, Steven Henry Madoff, Dorothee Richter & Ronald Kolb,
Trine Friis Sørensen, Leire Vergara

Design: Lavinia German

Translations | Traduceri: Dana Bădulescu, Oana-Maria Franțescu, Ileana Ocneanu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Vector : critical research in context : learning by curating : current trajectories in critical curatorial education = cercetare critică în context : învățând prin curatoriere : traiectorii actuale în educația curatorială critică / edited by/editor: Cătălin Gheorghe. - Iași : Artes, 2022
ISBN 978-606-547-510-6
I. Gheorghe, Cătălin(ed.)

73

Editura Artes, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași

ISBN: 978-606-547-510-6

ArtMonitor. Göteborgs universitet. Konstnärliga fakulteten
ArtMonitor. University of Gothenburg. Faculty of Fine, Applied and Performing Arts

ISBN (print): 978-91-985172-5-5

ISBN (pdf): 978-91-985172-4-8



MINISTERUL EDUCAȚIEI
NAȚIONALE

CNFIS
Consiliul Național pentru
Finanțarea Învățământului
Superior

This book was produced in the framework of the research project "Optimization of research production and dissemination capacity within UNAGE Iasi through the development of the Institute for Multidisciplinary Research in Art" financed by CNFIS (National Council for Financing Higher Education in Romania) through the Institutional Development Fund (code CNFIS-FDI-2022-0352).

Publicația a fost realizată în cadrul proiectului „Optimizarea capacității de producție și diseminare a cercetării din cadrul UNAGE Iași prin dezvoltarea Institutului de Cercetare Multidisciplinară în Artă” finanțat de CNFIS prin intermediul Fondului de Dezvoltare Instituțională (cod CNFIS-FDI-2022-0352).

“Vector - critical research in context” is an experimental publication [intentionally left undefined] based on an open editorial concept, alternatively applied as “a book of artistic/ curatorial research”, “a catalogue of critical art”, “an experimental artist’s edition”, “a critical reader” [...].

„Vector - cercetare critică în context” este o publicație experimentală [intenționat indefinită] bazată pe un concept editorial deschis, alternativ aplicat sub forma „unei cărți de cercetare artistică/curatorială”, „unui catalog de artă critică”, „unei ediții experimentale de artist”, „unei cărți cu texte critice” [...].

CONTENT / CUPRINS

Cătălin GHEORGHE

Learning by curating. Introduction 7

Beatrice von BISMARCK

Learning Relations: Three Perspectives 12

Leire VERGARA

Abcdefg... Curatorial/Knowledge 16

Steven Henry MADOFF

A Curatorial Education: The Praxis of Practice 28

Dorothee RICHTER & Ronald KOLB

Curating in Situated Knowledges towards a Democracy to Come 38

Laura HERMAN

Still Fresh: Some Thoughts on the Values and Perspectives of Curatorial Studies
at KASK & Conservatorium/School of Arts 50

Anne SZEFER KARLSEN

Creating Trans-Local Communities, or:
How to Find a Formal Educational Framework for How You Can Come to
The University – and How the University Can Come to You 62

Trine FRIIS SØRENSEN

Imagining and Interpreting:
The Connectabilities of MA in Curating at Aarhus University 70

Geoff COX, Sofia VICTORINO, Nayia YIAKOUMAKI

On Curatorial Education, Collaboration and Decolonial Prospects 82

Cătălin GHEORGHE Învățând prin curatoriere. Introducere	95
Beatrice von BISMARCK Relații de învățare: trei perspective	98
Leire VERGARA Abcdefg... Despre Curatorial/Knowledge	102
Steven Henry MADOFF O educație curatorială: praxisul practicii	110
Dorothee RICHTER & Ronald KOLB Curatoriat în spații ale cunoașterii situate către o democrație care va veni	117
Laura HERMAN Imagini peste timp – gânduri despre valorile și perspectivele programului de Studii curatoriale din cadrul Academiei Regale de Arte Frumoase (KASK) și Conservatorului Regal / Școala de Arte	124
Anne SZEFER KARLSEN Crearea comunităților trans-locale. Sau care ar fi cadrul educațional formal de a putea veni la universitate și cum poate să vină universitatea la tine.....	132
Trine FRIIS SØRENSEN Imaginare și interpretare: conectabilitățile programului masteral de curatoriat al Universității Aarhus	140
Geoff COX, Sofia VICTORINO, Nayia YIAKOUMAKI Despre educația curatorială, colaborări și perspective de decolonizare	148

LEARNING BY CURATING.

INTRODUCTION

Cătălin GHEORGHE

There is a more and more operational tendency of conceiving and transforming the field of education into an economic sector of the industrialization of applied knowledge production interconnected with the banking sector that, through the sophistication of all sorts of instruments of financial intake, preserves the exemplary functioning of the libido keen on growing in a more and more infertile world. Disassociating oneself from the current impulses of maintaining the idea of an artificial change of what has already been changed becomes rather problematic. The alternative is discussed only in a framework that has already secured its ideological borders ("legally," of course, as a perfect cover-up).

When you look specifically at a certain field of thinking and action, sometimes formalized as a field of study, either in order to learn how to adapt to a contrasting reality, or in order to explore different exit strategies, you observe the differential circumstances according to which you can set your mooring points (of connection with different relays) or your vanishing points (of release from the system's constraints).

The worlds of education try to differentiate themselves from the education systems by the fact that they constitute themselves through intersubjectivity, creating participative communities interested in learning together according to the degree of intersectionality of the localist influences and the processes of imagining the emancipation forms.

The act of taking care, extended to the educational field, implies a form of engagement that takes into account, mainly, tackling the urgent issues in the society of humans and "things," and only secondarily reforming the framework for mediating (i.e. not necessarily teaching) and (co)learning strategies, techniques, measures, knowledge of counterbalancing the decadent tendency of conceiving art only in economic, individualistic and hedonistic terms.

Although there are many adepts of the idea of integrating the social curatorial practices in the increasingly expanded sphere of the art market, preserving and even improving the distinction between critical thinking and critical action and the commercial valorization of everything that can be considered art are necessary. If many curatorial schools focus on teaching the kind of knowledge and developing the kind of competences meant to support the transformation of how curatorial practice is understood as a way of enhancing the financial impact of art from the perspective of market curatorship, there is also an institutional geography, contingent and socially engaged, which marks resistance fronts, of opposition and emancipation, and which contribute to the design of curatorship as a means of interruption, disconnection, refusal and political re-imagining of an ecology of care.

After the educational and curatorial turn, as progressive moments in promoting dissociative diversity of pluri-contemporary cultural practices, an urgent problem in reactivating cultural action would be (re)considering the critical trajectories and conditional contexts of curatorial education. Without claiming to outline an analysis para-frame of the new spirit of curatorship that lies in store in the most immediate future, this book proposes instead the crossing of a mediating space of some current visions, perspectives and actions in the field of curatorial studies carried out in higher art education, with a focus on the European context, with a case study as an exception in the American context.

The structure of the authorial contributions is generated around the conception issues of the intersectional singularity of each context of (in) formation and development of the (master, postgraduation or doctoral) curatorial study programme (educational narrative), of policies (frames and trajectories), of curriculum (research actions), of method application (practising modalities) and of project run (as case studies). The presentation of each specific curatorial study programme (rather from the point of view of the philosophy of the curatorial, of the program conception and production than from the perspective of the formal academic pedagogical articulation) is introduced by each author through a personal view of "curatorial education" (as a contemporary dimension of art education).

The contributions cover aspects such as producing a social space of exchanges in the seminars, the constitutive reactions to lectures (with the internal tutors and the invited ones), the immersions and cognitive and affective illuminations during the workshops, the active contemplations produced at the intersections between the behaviours based on practice and theoretical explanations, the formative (co-)opting of the curricula, the correlational experience of research trips, the culmination of the final (graduation) project.

Beatrice von Bismarck, the coordinator of the master programme "Cultures of the Curatorial" of Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig, proposes three perspectives with regards to how learning relationships are constituted: the agential building of the transformation relations between human and non-human beings, constellationary self-understanding in correlation with the context specificity and sensible answer to the relational

context and the ethics of mutual hospitality exerted in the practice of power relations determined by the logics of inclusion and exclusion.

Leire Vergara, a graduate of the Curatorial/Knowledge programme at Goldsmiths, University of London, achieves a (self)portrait in the form of an expressive glossary that on the one hand evokes the sharing of intimacy among peers, and on the other hand reflects, politically and poetically, on the conceptual interactions engaged in building an affective community.

Steven Henry Madoff, founder of the master studies programme in Curatorial Practice at the School of Visual Arts in New York, introduces in the context of describing the functioning and infrastructural concatenation of the educational programme his pedagogical conception from the perspective of using the example and explanation as mediation instruments and as a challenge of thinking in relation with the specificities of exerting independent and institutional curatorial practices.

Dorothee Richter and Ronald Kolb, co-directors of the Postgraduate Programme in Curating, CAS/MAS Curating at Zurich University of the Arts, expose the philosophy of curatorial pedagogy built in the processes of reflecting upon the idea of "upcoming democracy," of "curatorial expansions," of "situated knowledge" as a basis of political action and "curatorial kinship" that would share what there is in common, of interdependence in a network of solidarity informed by "feminist empiricism," of collaboration and cooperation in contrast with the ideology of competitiveness.

Laura Herman, director of the postgraduate programme Cultural Studies carried out at KASK & Conservatorium / School of Arts, HOGENT and Howest, Universiteit Gent and Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent (S.M.A.K.), brings forth, among other things, the way of building a temporary institution that adapts its curriculum according to the "contemporary moment" and that aims at introducing a relational ethics of care in the field of art.

Anne Szefer Karlsen, director of the master studies programme Curatorial Practice at Fakultet for kunst, musikk og design, Universitetet I Bergen, facilitates our getting to grips with testing the pedagogic methods of address and interaction at the level of the collective of learning agents, from individual and group tutorials, based on putting the principles of multiversity into practice, to the study trips achieved outside of extractivist logic.

Trine Friis Sørensen, the coordinator of the master studies in Curating at Aarhus University, describes in detail the study context, the multidisciplinary character of the group of students and the interdisciplinary character of the curriculum in relation to the necessity of the methodological activation of a connective thinking.

Geoff Cox, Sofia Victorino and Nayia Yiakoumaki, involved in coordinating the master studies programme in Curating Art and Public Programmes, co-organized by Whitechapel Gallery and London South Bank University, explore the relations among different curatorial (counter)models,

institutional policies, the complexity of decolonizing knowledge and the ways of engaging the public.

All these conceptual positions and educational practices inform the space of curatorial action, of interdependent learning, political redefinition of research, interstitial engagement, critical intervention and exploration of the vocation of communality.

Cătălin Gheorghe is a theoretician (not necessarily a critic, or a writer), curator and editor living in Iași (Romania), but travelling mostly in the deep non-spherical space of the Internet. As Associate Professor, he teaches *Theories and Practices of Artistic Research, Curatorial Studies and Practices*, and *Applicative Visual Studies* at “George Enescu” National University of the Arts in Iași. He is the editor of *Vector – critical research in context* publication series (that participated in *documenta 12 magazines* project in Kassel, 2007), editing the books: “Exhibitionary Acts of Political Imagination” (co-editor Mick Wilson, a partnership between Vector [Iași] and PARSE [Gothenburg] (2021), “After the educational turn” (2017), “Post-photography” (co-editor Matei Bejenaru) (2015), “Critical Theories and Creative Practices of Research” (2014), “Exhibiting the ‘Former East’: Identity Politics and Curatorial Practices after 1989” (co-editor Cristian Nae) (2013), “Trial” (artist’s book: Dan Acostioaei) (2012), “Exhibition as [micro]city” (2011), “Vector – critical research in context” (pilot edition co-edited with Livia Panca) (2010) [www.vector.org.ro]. He is also the curator of *Vector – studio for art practices and debates* (since 2007), which is a platform for critical research and art production based on the understanding of art as experimental journalism. He has given curatorial talks to a series of art schools and institutions in Northern, Southern, Western, and Eastern Europe. He is a member of the WG-Contexts in the European Forum for Advanced Practices and a member of the WG-Curatorial Studies in the European Artistic Research Network. His explorational interests are elaborated around critical artistic research, curatorial critical practices, art as experimental journalism, contemporary art (political) theories, xeno-spaces, xeno-practices, trans(ex)positions, post-capitalism [...]

LEARNING RELATIONS: THREE PERSPECTIVES

Beatrice VON BISMARCK

Beatrice von Bismarck is professor of Art History and Visual Culture at the Academy of Fine Arts (Hochschule für Grafik und Buchkunst) Leipzig, where she also teaches Cultures of the Curatorial. Previously, she worked as a curator in the department of 20th-century art at the Städel Museum, Frankfurt and taught at the Leuphana University in Lüneburg, where she was co-founder and co-director of the *Kunstraum*. In Leipzig, she was initiator of the MA program *Cultures of the Curatorial*, which began in autumn 2009. She also co-conceived and co-directed the 5th Moscow Curatorial Summer School (2016) and the itinerant *TRANScuratorial Academy*, which toured from Berlin to Mumbai and Phnom Penh in 2017-2018. In 2018 she was Philippe Jabre Visiting Professor of Art History and Curating at the American University of Beirut. For her research project on the "Curatorial" she was awarded the Opus Magnum Fellowship of the Volkswagen Stiftung, Hannover (2015-2017). Publications include *Cultures of the Curatorial* (ed. with Jörn Schafaff and Thomas Weski), 2012; *Timing - On the Temporal Dimension of Exhibiting* (ed. with Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schafaff, and Thomas Weski), 2014; *Hospitality - Hosting Relations in Exhibitions*, (ed. with Benjamin Meyer-Krahmer), 2016 (all Sternberg Press, Berlin); *Now-Tomorrow-Flux: An Anthology on the Museum of Contemporary Art* (ed. with Heike Munder and Peter J. Schneemann), JRP|Ringier, Zurich 2017; *Curatorial Things* (ed. with Benjamin Meyer-Krahmer), Berlin 2019, and *O(f) Our Times: Curatorial Anachronics*, (ed. with Rike Frank), Sternberg Press, Berlin 2019. She has recently edited the volume *Archives on Show. Revoicing, Shapeshifting, Displacing - A Curatorial Glossary*, 2022 (Archive Books, Berlin) and her monograph, *The Curatorial Condition*, came out in 2022 (Sternberg Press, London).

Since the 2000s, the need for and conditions under which curatorial studies were conceived have changed significantly. From a largely under-theorized field of practice defined in relation to the subject position of the curator, the activity of curating, and the product of the exhibition, it has evolved into a distinct, transdisciplinarily interwoven field of production and knowledge. Accompanying phenomena of this development can be discerned in the context of universities and colleges, which welcomed a new field of research in order to expand the range of postgraduate educational programs in the cultural field. While this reveals the tendency of a possible academization of Curatorial and Exhibition Studies, it can also be noted that in the course of intensified theoretical engagement with the conditions of the field, the understanding of what curators, exhibitions, and curating might mean is shifting: The hipness factor of the professional position of "curator" has lessened, just as the competitions between the positions of artists, curators, critics, and scholars have been relativized by more parity and collaborative notions of curatorial production; the emerging products can no longer be contained by traditional notions of the exhibition format, and the potential field of work - in the institutional as well as the independent realm - in which curatorial activities can be deployed is correspondingly broad and transdisciplinary. The mobility of people and things, which has seemed to be a prerequisite and consequence of curatorial work since the 1990s, is currently being emphatically criticized with regards to sustainability. If the curatorial is about assembling art and culture in the public sphere, then in the context of "#Me Too," "Black Lives Matter," the current migration movements, and the global energy and supply crisis, the sociopolitical relevance of the curatorial's specific competence to create and shape relations has come more to the fore.¹

[1] The following perspectives are based on my recent publication *The Curatorial Condition* (London: Sternberg Press, 2022).

Some expectations that accompanied the founding of the M.A. program "Cultures of the Curatorial" in the 2000s have thus now taken on a historical character. In particular, the stated need to guarantee the next generation of curators at museum and exhibition institutions has lost its urgency in the wake of various program foundations, the differentiation, diversification, and intensification of discourse, as well as the employment opportunities for graduates in a broad spectrum of institutions in different fields. On the other hand, the necessity of interweaving practical and theoretical parts of the education in such a way that they allow for a reflective response to current socio-political demands and to let this reflection become operative in one's own practice has increased. In this context the following perspectives of the curatorial have gained in urgency:

1. Relation Building

The special meaning-producing competence of curatorial work lies in the creation and shaping of relations—between humans and non-humans, which can be both material and immaterial. Thus, the focus is on modes of activities and processes that come to bear as relation building. A sophisticated choice of objects, unusual subject matter, or a capitalizable individual style instead take a back seat.

What is presupposed is a notion of the curatorial as a power-structured, dynamic spatio-temporal fabric of relations. Human and non-human contributors detach themselves from their previous contexts for the curatorial situation and enter into transformed relationships. In them, they change and influence the overall

curatorial constellation, which in turn has a meaning-producing effect on the individual components and their relationships. In this relation of relations, not only the individual contributors, but also the relations created between them possess agential properties. Like the people and the things they connect, the relations themselves also possess a historicity encompassing their biography and "social life,"² which in turn are part of the participants to the curatorial situation.

In this dynamic spatio-temporal structure, relation building thus means working on procedures and strategies that aim at alternative ways of relating. Other ways of relating than the usual ones—themselves changeable and temporalized—are able, to speak with Bini Adamczak, to change both the participants in them and their ensemble in such a way that the "entrenched and reified rules" of being together, including human and non-human participants, become constructively "available" (*verfügbar*).³ Not least, this addresses the transdisciplinarity of the curatorial. It implies a meta-level from which disciplines, disciplinarity, their methods, objectives, and conditions can be transversally addressed and exposed. Through encounter, exchange, and integration of different forms of knowledge and research practices, these with their objects of investigation and instruments, disciplinary premises, and institutional rules can in their different relations be processed, examined, and reinterpreted.

2. Constellational Self-Understanding

The spatio-temporal structure of the curatorial can be grasped with the concept of the constellation. In it, all participants gain their meaning relationally and step back as individuals behind the meaning of the context they form. This also concerns the position of the curator. Looking at the history of science, a self-understanding, with which curatorial actors define themselves as parts of a constellational entanglement, entails a relational self-reflexivity.⁴ It is the precondition for the changes that the curatorial actors as well as all other participants in the curatorial situation undergo. But it is also responsible for the formative potential that curatorial agents possess within the relationships that emerge and develop there—and that they share with many other participants. Such a self-understanding is relevant both for the negotiation processes within the curatorial field about roles, positions and tasks, and for the active shaping of socio-political relations in the public sphere, the participation in the writing of history, for example, in the effects of visibility or the conditions of labor under post-fordist, globalized conditions. Moreover, a self-understanding in the sense of constellational entanglement makes worldwide networking less of a basic condition of curatorial action, but rather shifts the focus to the competence of context-specific and context-sensitive assembly, regardless of whether with a local or global orientation.

3. Reciprocal Hospitality

The conditions for a context-sensitive approach in the curatorial field are laid out in the dispositive of hospitality. This refers to the intertwined power and knowledge relations in which the curatorial field is tied in, but on which it can also have determining influence. Its hospitable character is explained by the circumstances that a curatorial situation implies invitations, that it receives, welcomes, brings people and things together for a limited period of time.

[2] Cf. Arjun Appadurai, "Introduction: Commodities and the Politics of Value," in *The Social Life of Things. Commodities in cultural perspective*, ed. by Arjun Appadurai (London/ New York: Cambridge University Press, 1986), 3-63.

[3] Bini Adamczak, *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017), 238.

[4] On Karl Mannheim's understanding of the constellation with regards to the early cultural studies researcher's position cf. Andrea Albrecht: "Konstellationen. Zur kulturwissenschaftlichen Karriere eines astrologisch-astronomischen Konzepts bei Heinrich Rickert, Max Weber, Alfred Weber und Karl Mannheim", in: *Scientia Poetica*, Bd. 14 (2010), S. 142.

Inscribed in this are the logics of inclusion and exclusion, the preconditions, rights, and rules for the distribution of resources, such as space, time, financial resources, or attention. Recognition, care and protection are the goods at stake here. In this immanently ethically determined dispositif, the aesthetic, social, political, and economic lines of force emerge that permeate the curatorial constellation and are responsible for the shaping and effects of the relations.

In the ethical dimension addressed by the dispositif of curatorial hospitality, a contradictoriness comes to bear: the call for an inclusive, generous, and responsible procedure is deeply ambivalent with the asymmetry-generating effects attached to it, and this from a political perspective as well as from a social and economic one. Both the unequal preconditions and stakes of all participants in relation to each other and the measures to regulate, frame, appropriate, and make available the unavailability of the guest constantly risk becoming unrecognizable behind the ethical invocation in the logic of hospitality.

Looking at the debates that took place around the challenges of transcultural curatorial constellations at documenta fifteen and the Berlin Biennale in 2022, two aspects of hospitality are of particular importance in the context of curatorial education: on the one hand, the dynamics of curatorial relations, with which guest and host can exchange their roles and alter their functions and characteristics relationally. For in order to never completely lose sight of the aforementioned ambivalence effects of the curatorial hospitality dispositif, it is necessary to invoke this instability that generates the temporary status of both guest and host. To consciously include it in the curatorial dynamics means not only to keep the changeability of the conditions in the hospitality dispositif in view, but also to actively participate in shaping it. Curatorial care is thus to be understood as a situational, transformative ethos. A mutual becoming a guest is the potential inscribed in curatorial hospitality relations.

Secondly, the threshold situation gains in importance, which in the hospitality dispositif denotes the space of encounter and exchange between differently culturally, socially, economically, and politically determined areas. Due to certain freedoms possible there, it allows the roles and functions of being a host and being a guest to change and the contours to modify continuously.⁵ Its processual internal structure is to be thought along the postcolonial conception of the "contact zone,"⁶ which carries out processes of de-alienating encounters as well as those that expose the familiar and the assimilated in the sense of an *ex-ponere*. In the continuous alternation between demarcation and opening, a space determined in this way places the various conditions of the neighboring spaces in a relation to one another, but also transforms its own functions, regularities, and rules in the relational comparison with these spaces. In this area, practices of enclosure, appropriation and privatization compete with those that aim at accessibility, participation and commoning. Taking this threshold space seriously in its potential requires curatorial practice to be emphatically oriented towards reciprocity in curatorial encounters. Politically as well as ethically, the hospitable coming together made possible by curatorial practice is thus characterized less by unilateral gestures of invitation and more by multilateral listening and mediation as well as mutual attention, respect, and protection.

[5] For an understanding of the threshold situation as part of hospitality cf. Alexander Honold, "Im Gasthaus. Spielräume der Gast-Wirtschaft zwischen Theologie und Ökonomie", in: Peter Friedrich/ Rolf Parr (eds.), *Gastlichkeit. Erkundungen einer Schwellensituation*, (Heidelberg: Synchron, 2009), S. 133-156.

[6] The notion of the "contact zone" was coined by Mary Louise Pratt in "Arts of the Contact Zone", in: *Profession*, 1991, pp. 33-40.

Abcdefg...

CURATORIAL/KNOWLEDGE

Leire VERGARA

Dr. **Leire Vergara** is an independent curator, researcher and co-director of Bulegoa z/b, an office for art & knowledge based in Bilbao. She has curated numerous cycles and exhibitions, among others: *In qualche luogo lontano: Roma*, Spanish Academy in Rome (2021). *The recurring images. On the material conditions of their return* (with Pablo Martínez), MACBA, Barcelona (2017). *The black or white screen: the power of seeing images together* XXIII Jornadas de la Imagen CA2M, Madrid (2016). *Dispositifs of Touching: Curatorial Imagination in the Times of Expanded Borders*, Trankat, Tetuán (2015). From 2009 to 2005, she worked as chief curator at Sala Rekalde (Bilbao) and from 2005 to 2002 she was co-director of DAE-Donostiako Arte Ekinbideak, a project associated with Arteleku (Donostia-San Sebastián). In 2017, she completed her PhD thesis *Dispositifs of Touching: A Curatorial Study on The Plazas of Sovereignty* at the Department of Visual Cultures (Curatorial/Knowledge) at Goldsmiths College, University of London. She is currently co-teaching the course *Curating Positions* in the MA in Art Praxis at the Dutch Art Institute, University of the Arts Arnhem. In 2020-2021, she received the MAEC-AECID scholarship at the Spanish Academy in Rome.

To write about an experience, a pedagogical experience implies to evoke a space of intimacy, a temporal shared inhabitation. It also entails to approach an entanglement of thoughts, references, intuitions, critical approaches, sensations, disenchantments, utopic desires that are derived as material from the practice of producing knowledge collectively.

[1] Irit Rogoff & Leire Vergara, "The Power of Reading", *#Re-visiones* 8/2018.

[2] *Ibidem*.

When I first approached the Curatorial/Knowledge PhD program in 2009, first as an auditing guest, later as an enrolled student in 2011, the conversation was already started and was progressing through the challenge of building a new field for the practice of curating. In these early moments of the program, the aim was to configure a theoretical field within the academic context in which curating could be grounded in thought and study. But, as Irit Rogoff has put it before, the question then was, having set it up, what to teach? And also to whom?¹. This question that remained open, not only at the beginning but also throughout the whole history of the program, allowed to define the possibility of shifting hierarchical relations between tutors and students in order to come into being amongst equals. The initial intention was to make a group of people "come together in study"² by a slow process of engaging with notions and concepts that were acknowledged as crucial for reflecting and creating urgent changes within the professional sphere of curating. In those terms, we were committed for years with notions like "the curatorial", "justice" and many others in order to navigate concerns that even though they seemed distant from the practice field, were in fact completely intricate with it.

In the form of a vocabulary, I would like to share now some fragments of the Curatorial/Knowledge puzzle. Some of the terms are theoretical notions that we discussed and studied during one or many sessions. Other terms were concerns posed by fellow students that helped to configure their own researches. Others are recalls of the conditions of studying at that particular time of history. Others are material memories, affections, models of practices that have stayed with me transforming my own conception of what curatorial work and thought can require. Others are notions that were born out of other notions and that transformed themselves into curatorial projects beyond the study context. Others are simple traces of what implies to share for such a long time an affective space. This glossary brings back voices and presences in order to evoke a time together in study.

A for Allegories, for the Anti-narrative, for Affection, for the Algerian War

One can understand allegory as a diverted line of thought, a fictional figure that allows to reach a hidden meaning. The allegory offers speculative realms in order to open the understanding of an event, of a thing without closing its reading. In the context of Curatorial/Knowledge, allegory served as an early term to allow the curatorial unfold progressively into a research practice. The Allegories of the Curatorial³ as an idea floated in the air in C/K for some time. In fact, further from the intention of closing its implications, it rather opened the possibility of projecting whatever was not there yet, whatever we could imagine to redefine a practice to come within the field of curating.

In the early days of my arrival, some of the discussions around the curatorial were still active. The curatorial was discussed as a gift before an object. It was placed in relation to a phantom, even proposed as a disruption produced by an act of embodiment. In the seminar of March 2010, Jean-Paul Martinon encouraged us to search for other narratives, even for the anti-narrative. The curatorial in this sense had to be open for disrupting the already existing narratives.

The first C/K seminar that I visited as an auditing guest was the 12th of November of 2009. Doreen Mende was presenting her research project on curating understood as a conflictual practice. As proposed back then by Mende, the act of exhibiting marks an act of violence. In her presentation, *Ici et Allieurs* (1976) by Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville was introduced as a tool to go deep in the violence entailed within exhibiting.

The Algerian War like the 1970 Black September conflict encapsulated other allegories that resonated the intricate correspondence between violence and exhibiting. We never approached the Algerian War directly in a specific seminar, but appeared as a ghostly presence in different moments like for example in the seminar of March 2010 on Gilbert Simondon with Patricia Falguières.

B for Betrayal

Betrayal as the way to create new positions within a conflict. As a refusal of a given task or position. Betrayal as a tool in search of other engagements. This was a term introduced by Joshua Simon as a possibility for suggesting alternatives to an antagonistic model. Betrayal in the sense of existing out the polarity paradigm within a conflictual context.

C for Criticality and the Criticisable. C for The Contract

Two propositions around the notion of critique, shared among us in some seminars, help now to reflect on the curatorial aspirations of producing specific knowledge.

Firstly, the notion of criticality, as Rogoff has argued, to point to the recognition not only "of our own embeddedness in the object or cultural moment, but also of the performative nature of any action or stance we may take in

[3] *Allegories of the Curatorial* was a preliminary title for the publication *The Curatorial. A Philosophy of Curating*, edited by Jean-Paul Martinon, London, Bloomsbury, 2013.



EI CONTRATO (2013-2015)



relation to it"⁴. Criticality then understood as a virtual movement that asks us first of all to turn 180 degrees, not to look outward or inward, but also to touch inside, in other words, to unveil the very mechanism of subjectivity production and ultimately search for other possible configurations, produce thus a self-transformative impact. This effort implies a continuous introspection to reveal how a practice is configured by re-examining now and again the processes and conditions that situate each of us within it.

Secondly, the criticisable from the awareness of the very act of turning something criticisable. Michel Foucault series of lectures *Society Must Be Defended*⁵ was introduced by Stefan Nowotny as a reference to reflect on the ways something, an object, an idea becomes criticisable. Can a Tree become criticisable? Is everything susceptible of being criticisable? How can an object mirror life processes? and from there, how to produce a possible fissure from which to set up a conscious resistance? To turn something criticisable should imply the production of a difference, a momentary interruption.

One could perhaps say that the contract, as a written form, is one of the most scrutinised textual artifacts in the history of modern society. EL CONTRATO (The Contract) was a two-year project developed by Bulegoa z/ b⁶ in collaboration with Azkuna Zentroa in Bilbao. The project was developed in two phases: a reading group that ran from April 2013 to February 2014, and an exhibition that took place from October 2014 to January 2015. The exhibition arose from themes examined in the reading group, and comprised works by around thirty artists, as well as a film program, talks, performances and a new reading group. The project aimed to reflect on the way in which contracts, tacit or explicit, determine practices and ways of doing, being and acting. However, more than a mere theme, the notion of the contract was proposed as an area of study to develop core conceptual issues related to the 'agreements' established from modernity up to the present within the four areas of practice that defined Bulegoa as a project, i.e.: curating, art criticism, social theory, and contemporary dance/choreography. The group was finally composed of a heterogeneous assemblage of people (artists, curators, choreographers, but also civil servants, a retired journalist, a bank employee, unemployed people, students, etc.) who committed to meet every fifteen days for almost a year, focusing on certain texts in order to study jointly the contract as a criticisable term.

D for Disenchantment

Not as a negative tendency but quite the contrary as a positive movement. As Irit Rogoff has explained before, the people who finally came to C/K were people disenchanted with what they had.⁷ The program recognized, what Rogoff calls, "the constituency of the disenchanted".⁸ A collective possibility that was instituted by disillusion. She situates this constituency in the space of the classroom. She expresses it as followed:

My classroom is a pantheon of disenchantment; it resounds with the echoes of the vigorous voices of those who have lost faith in any conventional way of knowing, and are now trying to reorient themselves in another way towards knowing, towards the act of knowing. In the voices of the authors

[4] Irit Rogoff, "From Criticism to Critique to Criticality", EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), 2003. Accessed 4 October 2022. <https://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/en>

[5] Michel Foucault, *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-1976*. Lectures at the Collège de France, 5. New York, Picador, 2003.

[6] Bulegoa z/b, an office for Art and Knowledge with base in Bilbao was initiated in 2010 by Beatriz Cavia, Isabel de Naverán, Miren Jaio and myself with the intention of developing collective research and discussion on common interests such as processes of historicisation, cultural translation, performativity, postcolonialism, social theory, archival strategies and education. www.bulegoa.org Accessed 4 October 2022.

[7] Irit Rogoff & Leire Vergara, *Ibidem*

[8] *Ibidem*.

are echoes of the voices of readers, of students who consider the acts of self-initiation or first time in knowledge as performative gestures of that pantheon of disenchantment that moves everything in the pedagogical environment to which I refer.⁹

E for the Exhausted, for an exhausted Curating

The title of my text for the book *The Curatorial. A Philosophy of Curating* is entitled "An Exhausted Curating"¹⁰ and it refers to Gilles Deleuze's sentence in which he clarifies that "being exhausted is more than being tired".¹¹ So, if we image our society as an expanded social factory, so to say, a factory in which we are all workers within an assembly line, a tired worker, following Deleuze distinction between the tired and the exhausted, will be that one which takes a break in order to have a rest and keeps working after that in the same line and under the same conditions. However, the exhausted worker will be that one who due to exhaustion puts the assembly line into question, wonders about the position in the line and about the established relations with other workers.

"The Exhausted" by Gilles Deleuze was a text that we, in Curatorial/Knowledge, shared for a while. Immediately after I arrived in the group, Sarah Pierce asked me to help her with the organisation of the reading group. She was in her fourth year and I wasn't enrolled yet, however, we organised together this part of the seminars. After some preparations, I suggested to Sarah to read *The Exhausted* by Deleuze and we ended up reading it obsessively during numerous seminars. This was a text that in fact I had arrived thanks to my friend Isabel de Naverán, a researcher in contemporary choreography and with whom and together with other two women Miren Jaio (an art critic) and Beatriz Cavia (a sociologist) had started Bulegoa z/b in 2010 in Bilbao. While working together, I learnt from Isabel about how "The Exhausted" by Deleuze had helped writer André Lepecki to question the hierarchical dispositions established since modernity between the body of the dancer and the type of movement this one produces within the context of modern dance.¹² My text introduces the way contemporary choreography critically considers its own materiality, putting into question its relational elements. Following this, my suggestion for an exhausted curating tries to go in a similar way, so to say, enquiring itself about its own procedures, wondering about the type of work curating produces within the assembly line.

F for Formless

The definition of formless (in French *informe*) suggested by Georges Bataille in his contribution to the Critical Dictionary in *Documents* the Surrealist art magazine (1929-1930)¹³ begins with the presentation of the circumstances in which the connection between a term and its correspondent meaning gets fixed and registered. In this case, formless, just from its own proposition, situates the reader within the specific form of the dictionary and the conditions of its own classificatory system. However, this term seems to demand transcending the parameters of the regulatory structure in which each concept acquires a meaning and a location within a determined semantic index. In resistance to this, Bataille's proposal

[9] Irit Rogoff. "Los desencantados". *Eremuak* #4, p. 45.

[10] Leire Vergara, "An Exhausted Curating" in Martinon, Jean-Paul (ed). *The Curatorial. A Philosophy of Curating*. London, Bloomsbury, 2013.

[11] Gilles Deleuze, "The Exhausted" in *Essays Critical and Clinical*. Translated by Daniel W. Smith and Michael A. Greco. London: Verso, 1998, p. 152.

[12] André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. New York and London: Routledge, 2006.

[13] An overview of the development of the dictionary and the selection of entries by the different contributors can be found in *Encyclopaedia Acephalica: Comprising the Critical Dictionary and Related Texts*. Edited by Georges Bataille and the Encyclopaedia Da Costa. Edited by Robert Lebel and Isabelle Waldberg. London: Atlas Archive Three. *Documents of the avant-garde*, 1996.

seems to claim a more active role in the equation between a word and its definition, promoting terms as independent working machines able to produce meaning far beyond the rules of the dictionary as a regime of semantic organisation. This request, suggested through the term formless, aims to concede a latent purpose to each entry, as if they would all have an internal machinery that could be activated according to each situation. In the case of the term formless and its possible tasks, Bataille relates them to the act of declassification, a potential function that gets its own strength by the suggestion of turning the adjective into a noun, that is, accentuating the change from a descriptive phrase of quality to a more autonomous production of meaning.

Bataille introduces this term in the light of the emergence of modern ethnography together with other concepts relevant in that particular context such as museum, materialism, pottery, eye, absolute or debacle. However, from all of the terms, formless, situated in the middle of the critical dictionary, remains as the term that makes us wonder about the given classificatory structure of this particular semantic system and of any other regime of regulating meaning.

In this particular vocabulary, formless is again introduced purposely in the middle of it to propose us to take a break and look around, think of all the other terms and their implications with a specific time and context. Formless is also introduced in connection to a text¹⁴ I wrote for *Estrangement (the Reader)* (2012). My interest for the term was related to its connotation within the critical dictionary that claimed for an urge of declassification within any constructive dynamics within a semantic field.

G for Generosity

Generosity as a crucial dynamic within any collective endeavour. Within an educational context, generosity may happen multi-directionally. In C/K particularly, something really special was that one could join the seminars as an enrolled student or as an auditing guest. In fact, some people audited the program for years without ever completing a PhD. Regarding, this idea of building an open platform, the unexpected contributions by the auditing guests helped continue with a generous environment. They could come and bring and take ideas for their professional practices. They were crucial to sustain this precious space of trust.

H for History

When can we start talking about history? How long should the temporal distance be in order to recognise disruptive or repetitive patterns? C/K was navigating a very difficult time in connection to a progressive marketisation of studying. Between 2000 and 2011, the share of private investment in higher education had increased in more than 75% within OECD countries.¹⁵ British universities received 80 % of its funding from the state in 1995, this was reduced to 30 % by 2011.¹⁶ Consequently, students from England faced a dramatic increase in their tuition fees. In 2010, this tendency reached its pick, asking for a fee to undergraduate students of £9,000 a year. Numerous student protests took place in London.

[14] Leire Vergara, "Informe, a Déclassement" in Francesca Recchia, *Estrangement*. Gdansk, Wyspa Institute of Art, 2012, pp. 86-95.

[15] Koen Geven, "How Did the Latest Increase in Fees in England Affect Student Enrolment and Inequality?" In: Curaj, A., Matei, L., Pricopie, R., Salmi, J., Scott, P. (eds.) *The European Higher Education Area*. Springer, Cham, 2015. https://doi.org/10.1007/978-3-319-20877-0_31

[16] Ibidem.

I for Infinite

The *Infinite Conversation*¹⁷ by Maurice Blanchot was a reference introduced by Sarah Pierce to contextualise her research in January 2011. Every conversation is built out of interruptions. One speaker interrupts the other and thus communication takes place. Sarah Pierce was interested in the way a conversation keeps itself always open. The interruptions allow in fact its infinitive character. They open new entries discarding even some paths to be again perhaps introduced in later time. Furthermore, a material approach to a conversational experience generates many interpreting possibilities. The pause, the voice, the environment...

*The Metropolitan Complex*¹⁸ is Sarah Pierce long-term project that includes diverse forms of gathering around historical examples and other cases initiated by her. This initiative has manifested itself through different formats like performances, archives, talks and papers. It has also included numerous transcriptions of conversations with different protagonists that have been approached by the artist in respect to her main interests such as radical pedagogies, students' work, art historical legacies and well know figures within art and theory. *The Metropolitan Complex* can be seen as an infinite conversational form. When I first knew about it around 2005, it had the shape of an A2 black and white publication that helped to circulate exchanges that have happened in the context of the project. Circulation of information then happened with many more interruptions, pauses and losses. The space of conversation required a physical effort that marked a moment in time and space. Its material conditions were in fact of great importance.

J for Justice

What is the relation between the curatorial and justice? How can justice become the trigger of a research? How can justice make research develop and grow stronger?

Justice as a term was unpacked during numerous sessions to track the recent history of its use. Against its neoliberal captures, like the one proposed in *A Theory of Justice*¹⁹ (1971) by John Rawls, we were approaching other entries from political theory and philosophy like Jacques Derrida's approach that claims the urgency to differentiate law and justice. Perspectives from below allowed to think justice as an aspiration of the law. But some questions emerged: Can we think justice independently from the law? How can we rethink what we are dealing with from what we have in fact available? How to know what we don't know how to know?

M for Materiality

Materiality was the concept that artist Arne Hendriks, fellow students Inês Moreira and Aneta Szyłak and myself shared for the curatorial framework for Alternativa 2012 at Wyspa Institute situated at the shipyards of Gdansk, Poland. It offered us a common setting from which to reflect on the labour that shaped a particular form of life. My text on the *Materiality Reader* (2012) looks at the idea of a "living materiality" in order to reflect on the way an assembly of existences like the abandoned furniture, the empty buildings,

[17] Maurice Blanchot, *The Infinite Conversation*. Translation and foreword by Susan Hanson. Theory and History of Literature, Volume 82, 1992.

[18] <https://themetropolitancomplex.com/> Accessed 4 October 2022.

[19] John Rawls, *A Theory of Justice*. Oxford University Press, 1999.



Materiality. Alternativa Festival (2012)

the derelict infrastructure, the scratched pieces, the eclectic collection of plant species, the wild animals and other elements of different types are naturally bond to the social life of the old shipyards.²⁰ The exhibition approached these different living entities as holders of singular histories.

[20] Leire Vergara, "A Living Materiality" in Gutfrański, Krzysztof, Hendriks, Arne, Moreira, Inês, Szyłak, Aneta and Leire Vergara (eds.). *Materiality (Reader)*. Gdansk, Wyspa Institute of Art, 2012.

N for Notebooks

Every seminar, on Thursday morning, before we gathered together, I bought a pen and a red colour notebook in the stationery inside the main building of Goldsmiths College. I only bought one notebook per seminar and normally this was enough for all the notes I took during the 3 days of intense discussions and exchange. However, sometimes, I finished it sooner than expected and I had to go back to the shop and buy a new one.

This stationary visit, before our C/K week started, became soon a sort of a ritual that allowed me to build a material and mental continuation with the time-distant seminars. This repetitive protocol helped me to bring together the in-between times of studying that were in fact taking place among many other different duties and endeavours. Going through all of them (in total 21 notebooks) makes me realise about how they stand as a substantial representation of a very specific temporality. The notebooks stayed the same in appearance, only two of them are a bit of brighter red colour. However, the colour of the handwritten texts varies. I don't know why pens' appearance didn't become a fixation like the notebooks' at that time.

P for Prokofiev and for *Parrhesia*

As mentioned earlier, since the beginning of the program, one could join the C/K seminars as an enrolled student or as an auditing guest. The small Prokofiev room at the Rutherford Building, where the library is also situated, was packed for some time with all of us, tutors, enrolled students, long-term auditing guests, passers-by. It was a little room with a big large table. Windows along the two exterior walls helped us to illuminate the discussions on the shorter days during the fall term. I still remember the beautiful light that accompanied the discussions.

In this same room, on June 2013, a special seminar on *Parrhesia* as a practice of resistance to "the art of government" (in Foucault's terms including all rage of control techniques to supervise and manipulate populations) took place. The session conducted by Stefan Nowotny included contributions by Gerald Raunig and Ruth Sonderegger.

R for Reading

Reading as a continuous shared activity that facilitated us to configure our own ways in each particular research. Reading as the tool that offered us to find a place within the group, but most of all, reading as the means that made possible to develop new voices, new positions and consequently a collective setting.



Dispositifs of Touching. A Curatorial Study on the Plazas of Sovereignty (2016)



S for Spectrality

Spectrality as the potentiality of a collective (un)consciousness.

T for Touching

How can we approach without appropriating? How can we touch without taking? Can we try out other forms of feeling and knowing that eliminate the tendency to possession? Outside of vision and its opacities, how can we produce a touching that becomes more than knowing?

Some theoretical considerations of the term touching were crucial for the configuration of a situated position within my research *Dispositifs of Touching. A Curatorial Study on the Plazas of Sovereignty* (2016).²¹

W for Wrongs

How to undo or rewrite the historical knowledge? How to access that which was discarded by the colonial system?

Gayatri Chakravorty Spivak places education at the heart of an urgent transformation in "Righting Wrongs" (2004).²² In her article, she is replacing Humanities as we know them, for Humanities to come. The space of education is the space for allowing new relations to come between knowledges and therefore the space to rethink the notion of history.

[21] In particular, it explores the scattered geography of the so-called plazas of sovereignty, a series of enclaves that comprise a group of rocks, islets and archipelagos spread out along the Northern coast of Morocco. These territories have been occupied by Spain since the Middle Ages and still today remain inaccessible for Spanish, Moroccan or any other citizens. The research proposes to study the enclaves from a curatorial perspective, including the configuration of a specific project developed in North Morocco in 2015.

[22] Gayatri Chakravorty Spivak, "Righting Wrongs". *The South Atlantic Quarterly*, Volume 103, Number 2/3, Spring/Summer 2004, pp. 523-581. Durham: Duke University Press, pp. 523-582.

A CURATORIAL EDUCATION: THE PRAXIS OF PRACTICE

Steven Henry MADOFF

Steven Henry Madoff is the founding chair of the Masters in Curatorial Practice program at the School of Visual Arts in New York. Previously, he served as senior critic at Yale University's School of Art. He lectures internationally on such subjects as the history of interdisciplinary art, contemporary art, and art pedagogy. He has served as executive editor of *ARTnews* magazine and as president and editorial director of AltaCultura, a project of the Museum of Modern Art in New York. His books include *What About Activism?* (editor) from Sternberg Press; *Art School (Propositions for the 21st Century)* from MIT Press; *Pop Art: A Critical History* from University of California Press; *Christopher Wilmarth: Light and Gravity* from Princeton University; *To Seminar* (contributor) from Metropolis M Books; *After the Educational Turn: Critical Art Pedagogies and Decolonialism* (contributor) from Black Dog Press; *Fabricating Publics* (contributor) from Open Humanities Press; and forthcoming, *Thoughts on Curating* from Sternberg Press (series editor). Essays concerning pedagogy and philosophy have recently appeared in volumes associated with conferences at art academies in Beijing, Paris, Utrecht, and Gothenburg. He has written monographic essays on various artists, such as Marina Abramović, Georg Baselitz, Ann Hamilton, Rebecca Horn, Y. Z. Kami, Shirin Neshat, and Kimsooja, for museums and art institutions around the world. His criticism and journalism have been translated into many languages and have appeared regularly in such publications as the *New York Times*, *Time* magazine, *Artforum*, *Art in America*, *Tate Etc.*, as well as in *ARTnews* and *Modern Painters*, where he has served as a contributing editor. He has curated exhibitions internationally over the last 30 years in the United States, Europe, and the Middle East, most recently *Y.Z. Kami: In a Silent Way* at MUSAC, León, Spain. Madoff is the recipient of numerous awards, including from the National Endowment for the Arts and the Academy of American Poets. He holds his BA in English Literature from Columbia University, his MA in English and American Literature from Stanford University, and his PhD in Modern Thought and Literature from Stanford University.

To frame the master's degree program in curatorial practice that I founded nearly a decade ago, I'd like to begin with some broader pedagogical concerns with which I approached the program's formation or, more specifically, the way I approached the creation of a narrative curriculum, a telling of the tasks of curating through an unfolding sequence of courses over two years.

This descriptor, "narrative curriculum," is essentially based on a double notion of the *exemplum*, a word whose Latin origin indicates a "pattern, model, precedent," with the particular inflection of the subtractive, in which a sample of something stands as a warning, a thing to avoid, noting its unhealth, its danger—as in the word *eximere*: "remove, take out, take away; make an exception of." Yet what the narrative curriculum offers is, in fact, a volte-face of the exemplum. While that sense of the negative may be embedded in the word's etymology, for the purposes of teaching, its positive instance stands alongside the difficulty, and ultimately, of course, is of greater use, illuminating the means by which the negative is to be overcome—best practices to be analyzed, followed, adapted—a way forward revealed through sequential episodes of specimen-based explication.

Explication is something we take for granted in teaching the positive exemplum. We take it as the primary means through which the teacher makes clear what the object of the lesson is, breaking it down, breaking it open, holding it up in the light of reasonable discourse. Yet alongside this supposition of the teacher as authoritative explicator and the curriculum as a platform for exempla, it is worth noting, if only for a sense of perspective, what Jacques Rancière, in his 1991 book *The Ignorant Schoolmaster* about the nineteenth-century pedagogue Joseph Jacotot, laid out as a morass of presumptions. Having established that Jacotot's initial thoughts about teaching lay in the formal sequential practice of explication, such that "To teach was to transmit learning and form minds simultaneously, by leading those minds, according to an ordered progression, from the most simple to the most complex," Rancière then gives the account of Jacotot's discovery that students simply given examples to work from learn on their own heuristically toward their own understanding, and, more radically, that the best teacher is the one who comes to a subject in an equal state of "ignorance" or, perhaps more cogently, a sense of the untutored and open

that denies the conventions of explication Rancière goes so far as to call a form of grieving, in which the student is burdened by the imposed belief that “he doesn’t understand unless he is explained to.”¹

I read Rancière’s book long before I founded the curatorial program at New York’s School of Visual Arts, yet the place of explication and its worth in teaching stayed with me. One thing that remained troubling about Jacotot’s radical revision was that while the exemplum stayed central as a tool for acquiring any operational sense of the object of the lesson, the evocation of ignorance suggests a *tabula rasa* that is an altogether unrealistic and not very believable proposal that anyone at any time appears *ex nihilo* in a classroom without some prior knowledge to aid in formatting the object of study conceptually, intellectually, and operationally. The radical autonomy of the heuristics recounted in Jacotot’s discovery also seemed worthy of skepticism because self-discovery doesn’t preclude explication or should be stopped by it. Quite the contrary.

To go further in the most pragmatic way, to create an educational program having to do with art in New York City, a vast center of artistic production and its marketplace, of what Terry Smith has called a component of the “visual arts exhibitionary complex,” and even to suggest that this notion of ignorance could exist in any sense for more than a moment, if it existed at all, is beyond blinkered. In an essay titled “States of Exception” that I wrote several years before starting this curatorial program, I had already argued that the idea of an art school as a laboratory in which anything was possible failed to take into account the pressures of the art world largely dictated by the art market and its tentacular agents, including dealers, collectors, critics, publications, and endless torrents of online distribution that award success of various kinds or the opposite, seeping into every school intentionally or not, providing an ambient form of discipline, gain, and restriction.² But to see this in a less harsh light, it is possible to say that the exemplum and its explication are useful in teaching students how to think respective to the field and, most crucially for a professional training program, how to *do*, in keeping with the pressures and influences within and without, since the art world outside the door is, after all, the greatest and most inspiring, intimidating, and instructive exemplum of all. It multiplies and magnifies the pedagogue’s exempla held up for examination and adaptation. This seemed all the more pertinent in creating a curatorial program in an art school, considering curating akin to the other programs there (painting, installation and performance art, photography and video, animation, illustration, graphic design, industrial design, printmaking, etc.) as another form of creative production, of making.

Therefore, I named the program “Curatorial Practice,” emphasizing the importance of learning from those who, in fact, are entirely fluent in the language of their curatorial craft, and that craft, technique, and the practical application of proffered exempla would provide the best education. The narrative curriculum took shape based on this notion of curatorial craft, of a methodically unfolded narrative of curatorial processes—practical, technical, theoretical, and historically grounded—both explicated and performed through iterative experiment, at once guided and self-discovered, finding the negative and the positive through discussions with practitioners toward

[1] Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, trans. Kristin Ross (Stanford, CA: Stanford University Press, 1991), 3.

[2] Steven Henry Madoff, “States of Exception,” *Art School: Propositions for the 21st Century*, ed. Steven Henry Madoff (Cambridge, MA: MIT Press, 2009), 271-284.



Irreality Exhibition in the SVA MA Curatorial Practice gallery



Maria Lind with SVA MA Curatorial Practice Students in Kassel for documenta 2022

making one's own exhibitions and other curatorial projects. The work I had done with the Anaphiel Foundation in the early 2000s on what an art school might be in the twenty-first century—a project that included dozens of international artists, theorists, educators, writers, and architects, and that led to my 2009 book *Art School: Propositions for the 21st Century*—contributed a broad-based interdisciplinary approach to the practical aspects of the curriculum I was developing.

[3] John Dewey, *Experience & Education* (New York: Simon & Schuster, 1997), 28.

Looking across the landscape of our program's nearest competitors—Bard, Maryland Institute College of Art, Columbia University's hybrid art history/curatorial master's degree, California College of the Arts, as well as such programs as London's Goldsmiths and Royal College of Art curatorial master's programs, along with somewhat different programs at the Zurich University of the Arts, Amsterdam's De Appel, and the online NODE program in Berlin—I thought it obvious that what our program had to offer was a seamless narrative that would include philosophy, theory, and history as intellectual grounds on which experiential practice would operate at the center of the pedagogy. What John Dewey argued for in the 1930s in his lectures collected in the book *Experience & Education* still seemed contemporary, stating in the simplest terms that educators need to "select the kind of present experiences that live fruitfully and creatively in subsequent experiences."³ That notion could not be more relevant for a professional training program, and it meant for me that the coursework itself had to be, in this sense, tool-worthy. Once again, to name the program "Curatorial Practice" indicates the desire to see all of the program's courses through the lens of making as a kind of experience that, in both a conceptual and bodily sense, could be carried forward into the professional world. The conceptualization itself had at its core an interest in delving into the depth of what "the curatorial" might mean.

So I began this curricular narration with the notion that the task of the curator is to present an argument, a thesis for an exhibition, and I thought that I should therefore begin the program by presenting the students with a history of argumentation in an introductory course on logic and rhetoric

shortly before the program would start its first semester, in which students would come to understand the Western origins of argument-making, being a school in the Western world, and they would follow this by performing logic exercises. (In the ongoing development of the program, a focus on Euro-American centrism is contested and set alongside non-Western thinking, as I'll describe below.) Logic and argument as history and practice would lead into the first semester's workshop in critically assessing exhibitions not in terms of the art on view but in the way a curator establishes the argument for an exhibition in a wall text, carries it through in the design and narrative of the exhibition, and whether the show successfully manifests the argument. This would be done in a writing workshop with a professional writer or editor as teacher, where, at the same time that students are learning to think from a curatorial standpoint and look more closely at the way exhibitions are argued and made, they would practice writing to become more concise explicators themselves, making their own arguments more cogently.

This notion of a narrative curriculum, of unfolding all the aspects of curatorial work over the two years of the program, thus organized itself around making three exhibitions, all of them subsidized with a small amount of money by the program, which also provides the equipment necessary to make these shows. The first one is in our own space. And let me digress a moment

Students in Lounge Library





Students Installing Exhibition

to say that in forming the curriculum, I was also allowed, extraordinarily, at the School of Visual Arts to hire an architect and build a space from the ground up, specifically tailored to fit all of my requirements for the program. The architects I chose—Charles Renfro as principal architect and the firm Liong Liong as project architects—devised with me a space that combined classrooms, library, gallery, kitchen, and lounge, with the gallery being exceptional in that it is comprised entirely of sliding and rotating walls so that the students are never given a fixed white-cube space but have to configure the space itself in the process of considering space as a physical means of expressing the concept of their shows. As well, it seemed to me that a kitchen was essential for a learning environment because eating and drinking together are a way to share thinking—congregation as a fundamental form of knowledge development and exchange. A brief course takes place before the students make their exhibitions, teaching them all the practical aspects of *doing* the show in the traditional sense of the curator as *austellungsmacher*. That is to say, this is the first course in the program that instantiates experiential teaching and learning. They are taught how to use a drill, hang and mount works of art, use our lighting system, understand different forms of video presentation through different kinds of projectors and monitors, how to move our moveable walls, even how to paint a wall properly and patch it.

In other words, curatorial education in this program is understood as something *in the hands*; understood as a haptic experience, with the physical sense of space, weight, volume, brightness and shadow, density and distance. This introductory course is done in the very first weeks of the program to initiate the curatorial student into the haptic and spatial experience of the profession. So, for the first of their three exhibitions, they create the concept and argument, select the artists and artworks, make a budget, create an exhibition design, prepare loan forms, do condition

reports, write a wall text, wall labels, and a press release, install the show and light it, present the exhibition to their peers in critique sessions, and de-install it at the end of its brief run. In concert, there are what we call Professional Practices Workshops with experts at local museums who offer introductions to exhibition design, lighting design, conservation, time management, grant-writing, and making presentations that underscore the real work of practitioners, while the students are also required to make art in a studio course at the school for a semester so that they understand in their own bodies what it is to create a work—no matter whether they have an aptitude for it or not—and to be surrounded by artists and become cognizant of the language of artists and art-making. This eases them into the process of making studio visits, of interacting with artists and having a sense of respect for the imaginative and physical work it takes to make art. Simultaneously, they take a course in phenomenology to learn the ways in which philosophers have proposed concepts in which bodies and objects (and bodies as objects) coexist and interact.

The students make two more shows during their first and second years—one focusing on working as a team and the other a final curatorial project in the program. Both of them are held in industrial spaces in Brooklyn that throw them into dealing with unconventional spaces for exhibition, and the practice-centric focus of this experiential learning underscores the iterative performance of curatorial work at the same time that it connects with further experiences—experiences after graduation as professionals in what Dewey simply calls “the experiential continuum.” To say this is to note as well that the education of the curator leads in turn to the idea that by teaching the student-curator how to make an exhibition or other curatorial project—of bringing into visibility the shapeliness of an idea as it unfolds in space—is inevitably a way that the student-curator learns how to teach an audience. As I have written elsewhere, “curatorial work is a form of portage, its narratives carrying meanings from one place to another, and each viewer is a temporary way station of reception, analysis, interpretation, judgment, doubt or refusal or acceptance—of refraction.”⁴

[4] Steven Henry Madoff, “Foreword,” in Terry Smith, *Curating the Complex & The Open Strike* (Berlin: Sternberg Press, 2021), 12.



Zoe Butt in Seminar Room



Candice Hopkins
Curatorial Roundtable

If curating is always a means for knowledge production and distribution, of curatorial propositions and their refractions, then it must be the remit of an education for curators to inculcate them in modes of transmission specific to different kinds of curatorial work, the courses offering, in a sense, centrifugal content, content going out into the world with the viewers who experience and cognize them, which is a way of describing the program's series of case-study seminars. These courses are taught by curators teaching the kind of curating they do. A moving-image curator teaching this practice through their own work and a syllabus that combines historical examples and theory texts pertinent to this work. The same for digital curating, for performance, for programming, for institutional collecting, which all take into account the reception of these curatorial acts by their audiences. Each syllabus is also required to offer a full diversity of participants in the field—represented by artists, curators, writers, theorists, philosophers, and activists—all of them of different ages, races, gender identities, as the case may be, in each case-study.

The case-study seminars are examples of the *exemplum*, of what to do and what to avoid through the presentation of what has been done toward the projection of what might be best to do. The exemplum as such is embedded further in the education of our students through weekly online presentations in our Curatorial Roundtable by curators selected from all over the world and practicing different forms of curating. They are asked to discuss examples of curatorial projects they've made that have been transformative for them, and to delve into the challenges and problems they faced and solved (or didn't) in the execution of these projects. These seminars are echoed in special one-off sessions with our faculty at large, distinguished international curators and thinkers who visit the program when they happen to visit New York and come to talk about current projects they are working on. And so, by example, the students are exposed to a vast number of hands-on, anecdotal recountings of curatorial practices presented as acts of making, in both negative and positive profile, or to say it in another way, as propositional refractions grounded in experience.

The history courses we provide attempt to broaden and deepen the conceptual bracketing of all of these practical, haptic, and anecdotal aspects in the doing of curating—which is to say, to perform the contestation of historical ideas as played out in the establishment and revision of art-historical and exhibition canons. So, in that first summer before the program begins, there is another brief course based on a summer reading list of both canonical and counter-canonical texts in Western twentieth- and twenty-first century art. This is followed by three other history courses: one in Euro-American modern and contemporary art, one in transnational art of the same periods that argues for many modernisms in place of the typical hegemonic Western approach (meaning the modernist Paris-Berlin-New York axis), and finally an exhibition history course that places some emphasis on social activism. Along with these courses, we add a constant stream of special events, typically panel discussions that focus on subjects of urgent social concern in the world that artists and curators are addressing—and we consider this extended coursework.



Panel Discussion with Chus Martinez and Brian Kuan Wood

In this way, the praxis of practice is provided as deep a framework as we can manage in two years—a time far shorter than it seems to present sufficient opportunities to make and to think about making in the curatorial domain and to prepare students so that they can demonstrate that they have actually learned enough to be great candidates to hire. In essence, then: technical training, academic training to perform focused and scholarly ideation, and heightened considerations of social concerns through an attention to activist work as acquired, once again, through professional workshops, writing workshops, and case studies, with syllabi promoting equity, diversity, and social justice.

There is one other aspect of the program that underscores a devotion to experience through practice at the core of this pedagogy. What we can't provide in the classroom or in our gallery for exhibition-making is the actual site-specific experience of institutional curatorial environments. To include

this, we added to the curriculum a summer program between the first and second years of the degree for fieldwork and internship—a group visit to a major biennial somewhere in the world for its professional opening, followed by a two-month stint carefully selected with and for each student at an art institution somewhere in the world as long as it isn't New York, as they are already there for two years. Usually this has meant internships at mid-size museums and Kunsthallen throughout Europe, though also in Asia and Latin America. Being inside such institutions, following a curator designated as a mentor who includes the student in curatorial meetings, introduces the student to the activities of other departments, assigns the student research projects and sometimes writing for upcoming exhibitions, and takes the student on studio visits, etc., fills in what the academic environment can't experientially provide. The experience makes solid what the discursive work in the classroom has already described. This animation and concretization of the conceptual and anecdotal, mixed with the students' own first steps in the making of curatorial projects, has an immensely salutary effect. Students come back from these experiences somehow changed—more comfortable in their skins as curators, more grounded, invigorated, and nuanced in their understandings.

[5] Steven Henry Madoff, "Questioning the Seminar," *To Seminar*, ed. Henk Slager (Utrecht: Metropolis M Books, 2017), 5-10.

And so, I return to the start of this essay, to the exemplum and explication, though in a broader sense of the *realpolitik* of it. In a brief essay I wrote for a small book with contributions from various educators in response to Roland Barthes' 1973 text "Au Seminaire," reproduced in English in his book *The Rustle of Language* from 1989, I stated that contrary to Barthes' utopian idea of the classroom as a hothouse of internally focused intellectual transactions between teacher and students, the project of what I called "seminarial labor" is most often in real life looking toward external validation, toward the imprimatur of a degree, toward its value in getting work afterward. In the context of the program I've just described in depth, what I've taken this to mean in terms of what we can provide in an experiential education inside and outside of the classroom is the possibility to dilate the idea of the closed laboratory and admit into the ambience of the pedagogy a realistic preparation for the professional field, presenting the teachers not in any light of explicative authoritarianism, but instead of professional vulnerability, as that is what the exemplum's double-sided nature presents. The training in making shows has to be open to experiment as in a laboratory, it's true. Yet the teaching needs to be a mirror of the complexities, difficulties, fascinations, quandaries, and risks of the profession; that is the *realpolitik* in its most productive use of exemplum and explication. What I wrote in that essay seems useful here in saying that our students and faculty are engaged not in a "condition of scholastic servitude, but of seminarial solicitude, not of authoritarianism, but of meaningful authority" based on deep wells of knowledge and experience.⁵

Of course, this narrative curriculum is always being retold to a certain degree. Each year, responding to the cohorts present and to the world in its tumult, adjustments to the course offerings and to the syllabi of each course are made. For any pedagogy to thrive, to stay valuable, it has to remain alive to its weaknesses and be willing to break aspects of its founding logic whenever necessary. The living curriculum listens.

CURATING IN SITUATED KNOWLEDGES TOWARDS A DEMOCRACY TO COME

Dorothee RICHTER & Ronald KOLB

Dorothee Richter is Professor in Contemporary Curating at the University of Reading, UK, and head of the Postgraduate Programme in Curating, CAS/MAS Curating at the Zurich University of the Arts, Switzerland; she is director of the PhD in Practice in Curating Programme, a cooperation of the Zurich University of the Arts and the University of Reading. Richter has worked extensively as a curator: she was initiator of Curating Degree Zero Archive, Curator of Kuenstlerhaus Bremen, at which she curated different symposia on feminist issues in contemporary arts and an archive on feminist practices, Materialien/Materials; recently she directed, together with Ronald Kolb, a film on Fluxus: *Flux Us Now, Fluxus Explored with a Camera*. She is executive editor of OnCurating.org.

Ronald Kolb is a researcher, lecturer, curator, designer and filmmaker, based between Stuttgart and Zurich. Co-Head of the Postgraduate Programme in Curating, ZHdK and Co-Editor-in-Chief of the journal On-Curating.org. PhD candidate in the Practice-Based Doctoral Programme in Curating, University of Reading/ZHdK. The PhD research deals with curatorial practices in global/situated contexts in light of governmentality—its entanglements in representational power and self-organized modes of participatory practices in the arts.

The following conversation between Dorothee Richter and Ronald Kolb aims to highlight some fundamental considerations that inform our work together with students in curating. In the process, we continue to develop our approaches. In recent years, we have created advanced formats such as “Curating on the Move”—an internationally driven, empowering learning environment with experiential workshops, public talks, and performative and exhibitionary elements. “Curating on the Move” took shape as a digital workshop with the Taipei Biennale and as a Summer School for *documenta fifteen* entitled “Commoning Curatorial and Artistic Education” in 2022. In our current work with students, we understand the lived moment of equity as the most important prerequisite. In our educational function, we increasingly work with pre-sketched concepts in an open framework, where multiple, situated possibilities of development for the participants are desirable.

[Dorothee Richter:]

Democracy to come

A “democracy to come,” an expression by Derrida, is a promising horizon for any programme. To explain the concept, I would like to lay out different trajectories: on the one hand, a short description of the formats I had in mind; and, on the other hand, a reflection on pedagogical elements as understood from the perspective of the theory of ideological state apparatuses developed by Louis Althusser, which in my understanding could be re-interpreted in a differentiated way with Lacanian concepts of the screen/tableau. Both of these trajectories are intrinsically intertwined with a specific approach in actual encounters. This inclination can be seen in the light of Derrida’s demand for a “university without conditions,” which also demands a very specific position on the part of the professor. For Derrida, the word “profess,” with its Latin origin, means to declare openly, to declare publicly: “The declaration of the one who professes is a performative declaration in some way. It pledges like an act of sworn faith, an oath, a testimony, a manifestation, an attestation, or a promise, a commitment. To profess is to make a pledge while committing to one’s responsibility. To make profession is to declare out loud what one is, what one believes, what one wants to be, while asking another to take one’s word and believe

this declaration.”¹ In this sense, I wanted to make my own deeply held interest in arts and democracy become part of the undertakings at Museum Baerengasse/Gasthaus zum Baeren (and later in other traveling projects and the OnCurating Project Space), but also my deeply held interest in the potentials of all students as a group, and of each student as an individual entity with his or her knowledge, history, and abilities.

In my own curatorial projects, I have long been interested in experimenting with new formats that exhibit a strange tendency to shift from being an office to being a studio, an exhibition space, a project space, a gathering space or a bar—not as an objective in itself, but in order to question the use of the spaces of representation again and again and to circumvent the fixation on a permanent, universalistic white cube.

To explain the specific pedagogical understanding that informed our programme, I have always thought that notions of radical democratic pedagogy are compelling and valuable in many ways. Here, I refer to Mary Drinkwater’s discerning research on pedagogical approaches to which I can relate because I undertook my education at the University of Bremen, a university which was founded after the events of ’68 in a revolutionary spirit and which offered a wide range of courses in humanist psychology and political science. Drinkwater bases her research into radical educational policy argumentation on John Dewey and Paulo Freire, and she is moreover interested in the agency that could be achieved in a political sense.² She explains what radical educational policy could be and what methods should be used:

Traditional, rational or managerial policy development approaches are generally linear, staged and state controlled or state centred. A radical policy approach, in contrast, recognizes both the complexity and the value of having a broad and diverse group of stakeholders or policy actors acting at many different levels. The use of the metaphor of a policy web (Goldberg, 2006; Joshee, 2008) helps to understand how the policy process is shaped by circulating discourses. Using this metaphor, policy is designed as an ensemble of multiple discourses that interact in a complex web of relationships that enable or constrains social relations. It is a fluid arrangement of discourses existing at a given moment in time, emerging out of the struggle between multiple discourses from multiple voices in a given context.³

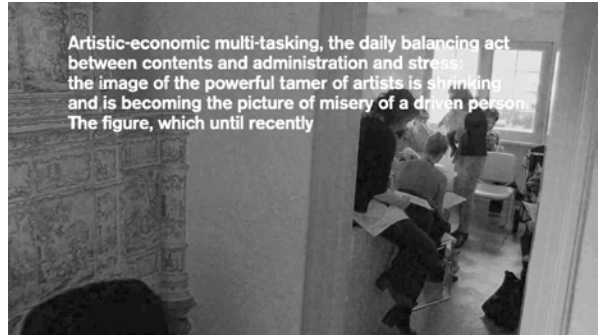
Here, I was also reminded of the concept of solidarity and of a strategy that Oliver Marchart formulated. The complex web of relations, with its economic undercurrent, has to be enacted with the idea of solidarity and of strategy in mind, to avoid the neoliberal tendency of today’s cultural discourse. One of the aims was to give agency to each of the students, artists, performers, and theorists involved.

For the Postgraduate Programme in Curating, the idea of a complex and diverse group corresponded first of all to the actual group of students, because they already work in different fields of art and culture. The programme resides in the department of Continuing Education, which means that we have had gallerists, a film festival director, a performance

[1] Jacques Derrida, “The Future of the Profession,” 31–32.

[2] John Dewey, “Experience and Education,” Kappa Delta Pi Lecture Series, 1938; Paulo Freire, *Pedagogy of Freedom: Ethics, Democracy and Civic Courage* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1998); Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed* (New York: Continuum, 1970); D. Fuller, K. Fitzgerald, and J. S. Lee, “The Case of Multiple Measures,” *Association for Supervision, Curriculum Development* (Winter 2008), 52.

[3] Mary Drinkwater, “Radical Educational Policy: Critical democratic pedagogy and the reinfusion of the arts in secondary schools, art and education,” accessed 5 April 2015, <http://www.artandeducation.net/paper/radical-educational-policy-critical-democratic-pedagogy-and-the-reinfusion-of-the-arts-in-secondary-schools/>.



Screenshots of "How we live now—the Art System, Work Flow, and Creative Industries."
This project was conceptualised by Dorothee Richter and Sabine Gebhardt Fink. Reading theory and relating this to one's own experiences, a group of students from Lucerne, University of Art and Design, MA Fine Art, and ZHdK's Postgraduate Programme in Curating produced scenes together with the author Renata Burkhardt. Filmed at Gasthaus zum Baeren/Museum Baerengasse.⁵



Screenshot of “How we live now—the Art System, Work Flow, and Creative Industries.”

This project was conceptualised by Dorothee Richter and Sabine Gebhardt Fink. Reading theory and relating this to one’s own experiences, a group of students from Lucerne, University of Art and Design, MA Fine Art, and ZHdK’s Postgraduate Programme in Curating produced scenes together with the author Renata Burkhardt. Filmed at Gasthaus zum Baeren/Museum Baerengasse.⁵

festival director, a literature festival director, people who work in art institutions as producers or in art education, and sometimes students with a background in film and often in art history, art, and design. Some of them have been working in the arts for years, and others come straight from a BA study programme. We also have students with extremely different cultural backgrounds: about one third are Swiss, but others come from Italy, France, Austria, Cuba, Brazil, Canada, the US, the UK, the UAE, Romania, Serbia, South Africa, Australia, New Zealand, Lebanon, and Israel. On a second level, the students should be able to apply the idea of diverse groups of stakeholders to the actual working situation of a curator. A curator is always involved in negotiations with artists, production groups, and stakeholders in the arts, cultural policy, and the broader society. So, the actual formulation of a position in the programme should later be transferrable to other challenges. For the programme and our situation at the Museum Baerengasse/Gasthaus zum Baeren, it is important to keep in mind the “metaphor of a policy web” and, as Drinkwater claims, “using this metaphor, policy is designed as an ensemble of multiple discourses that interact in a complex web of relationships that enable or constrains social relations.”⁴ From my perspective, what was most significant was that the people doing things there were able to perceive themselves as an interested group, as members of a group who were joint producers of this place and this programme—a group of people with agency.

[Ronald Kolb:]

Expansions of curating

Despite the various backgrounds of the student group, there is always the challenging of what curating is or can do. The curatorial function made quite the journey over the last fifty years. The curator as the main figure of an exhibition—set up by Harald Szeemann and crystallised in *documenta 5* in 1972—is nowadays forcefully questioned, and with it the so-called gatekeeper function that excludes certain art from entering galleries, museums, and ultimately art history.⁶

[4] *Ibid.*

[5] Concept: Dorothee Richter and Sabine Gebhardt Fink

Direction and Editing: Ronald Kolb and Dorothee Richter

Assistance: Mirjam Bayerdörfer

Postproduction: Ronald Kolb

Participants: Francesca

Brusa, Angelika Bühler,

Nadine Lopez, Mirjam

Bayersdörfer, Carolin

Reichmann, Mariana Bonilla,

Alejandro Mondria, Greta

Schindler, Anja Soldat,

Makiko Takahashi, Margrit

Barle, Julia Bolli, Charlotte

Coosemanns, Atalja Reichlin,

Cindy Hertnach, Raphael

Karrer, Frederic Bron and

others.

[6] How art enters art institutions and art history, and ultimately makes an artist’s career and financial security, is a rather complex and often opaque process. A process where friendships and networking, ownership and financial speculation, and aesthetic expressions and evaluations (again embedded in societal and situated contexts) are intertwined.

In 2022, we should be aware of the contested field of the artistic-curatorial complex. Curatorial work has continued to expand in contemporary discourse, merging into a rather collaborative relationship and should not be reduced to a mere scheme of “the curator selecting art works from within a (usually) already legitimized art field.”

In a rather academic-led discourse on the curatorial function, whose main protagonist recent years have been, amongst others, Simon Sheikh, Paul O’Neill, Irit Rogoff, Dorothee Richter, and Nora Sternfeld, differentiations of curating were not only discussed (“curating,” “the curatorial,” “post-curatorial,” “paracuratorial”), but at the same time relationships between artist–curator–institution were questioned practically, curating beyond Institutional Critique. Expansions of curatorial practices towards knowledge production, philosophical discourse, and research-based public expressions as part of the exhibitionary complex or even post-exhibitionary formats outside of traditional infrastructures of art institutions were conceptualised and established.

Within this expanded field, curatorial practice is not only occupied with the caretaking of art and its spatial exposition, but is working, researching, and developing (self-)critically together with artistic practitioners and with (and sometimes against) institutions towards “making things public.” And I would like to firmly add to this discourse the governmental aspects of exhibition-making, emphasising the understanding of one’s own embeddedness in society, its institutions and economy, and the embeddedness of art and artists in a learning environment. This will lead to situated and more responsible positions with regard to expressions in the exhibitionary complex, and expand curating again, for broader social responsibility towards the public/society, one that is aware of its own entanglements in a comprehensive governmental framework.

[Dorothee Richter:]

From Situated Knowledges to Kinship

Another important aspect in this transdisciplinary approach to curating is the concept of “situated knowledges.” The term was coined by Donna Haraway, and it is a central topic in her concept of feminist objectivity. In her much-cited essay, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective,”⁷ Haraway assumes that all scientific knowledge is fundamentally conditional. For this reason, the concept of “situated knowledges” incorporates the social location and contextual advantages of the researcher in the research process.⁸ Furthermore, the embedding in a scientific field and possible blind spots are analysed. Against an assumption of an apparently neutral and unmediated knowledge of the Western idea of science and its representation through experimental visualisation techniques, Haraway develops her concept of embodied knowledge by drawing on a description of the eye and “vision” (in the broad real and metaphorical sense). There is no such thing as unconditional observation, she argues, because every “acquisition of knowledge” takes place in a dynamic “apparatus of bodily production.”⁹

[7] Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective,” *Feminist Studies* 14, no. 3 (Autumn 1988): 575-599, 591.

[8] Sigrid Schmitz, “Cyborgs, situiertes Wissen und das Chthulucene,” accessed 1 August 2020, <https://www.soziopolis.de/erinnern/klassiker/artikel/cyborgs-situiertes-wissen-und-das-chthulucene/>.

[9] Haraway, “Situated Knowledges,” 591.

Haraway therefore urges the recognition of an embodied objectivity and thus for knowledge located—i.e., situated—in a certain time, a person, or a group of persons. Situated knowledge is never universal, but rather contains excerpts and different perspectives that can change in time and context. Only by negotiating the different positions and partial perspectives, by stuttering and the irritations that arise from this, more adequate knowledge becomes possible. This seems to us to be a particularly valuable approach in collaborative processes that bring together different cultures and different political situations. Haraway retains the concept of the entity in many areas because she is concerned with understanding the situated and embodied power of actors in networks. This clear understanding of agency also positions her theoretical approach in opposition to certain understandings of Actor-Network Theory and New Materialism.

According to Haraway, situated knowledge forms the basis for political action. The inevitable involvement of scientists in the “apparatuses of bodily production” always requires them to accept and reflect on their own responsibility. Haraway already explains this in the “Cyborg Manifesto”: “Taking responsibility for the social relations of science and technology means refusing an anti-science metaphysics, a demonology of technology, and so means embracing the skillful task of reconstructing the boundaries of daily life, in partial connection with others, in communication with all of our parts.”¹⁰ This thought is again claimed as a feminist perspective by Lauren Fournier, who developed the understanding of autotheory as a feminist practice. She argues: “I suggest that autotheory can be approached as a practice that artists, writers, critics, curators, activists, and others tend toward as a way of coming to terms with ‘theory’—whether as the ‘master discourse(s)’ of theory and philosophy, to take the words of Luce Irigaray, or as the work of making theories—in relation to their experiential, affective lives and embodied, relational practices as human beings in the world.”¹¹

Boaventura de Sousa Santos comes to a compatible conclusion in *Epistemologies of the South*: he sees the problem of global economic inequality as based on the Western understanding of science and law, and therefore the fight for global social justice must primarily be a fight for global cognitive justice. This is first and foremost a matter of sovereignty of interpretation. These structures arise from abyssal thinking deeply rooted in Western modernity, which must be countered with an alternative, rebellious, popular cosmopolitanism based on equality and the recognition of difference.¹²

In my understanding, curatorial kinship can be developed towards a spatial concept of curatorial commons, and as an extremely diversified commons according to the notion of kinship as introduced by Haraway. Part of this would be common knowledge as a slow, specific, limited, and bodily process. Through this understanding of a shared platform into which knowledge is submitted and can be retrieved by many others, we have developed the web platform *OnCurating.org* after the travelling archive *Curating Degree Archive*. The content is open access, but the magazines and books can also be purchased as print-on-demand. From our point of view, it is also a political decision to keep access as open and free as possible for as long as possible.

[10] Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century,” in Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), 149–181, 181.

[11] Lauren Fournier, *Autotheory as a Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism* (Cambridge, MA; London: MIT Press, 2021).

[12] Boaventura de Sousa Santos, *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide* (Boulder: Paradigm, 2014).



"Small Projects for Coming Communities" was initiated in March 2018 by Dorothee Richter and Ronald Kolb to playfully formulate communities based on knowledge-sharing and collective action, with the goal of translocally impacting existing communities. It is an ongoing research, workshop, and exhibition project on the theme of community, implemented through the means of the contemporary art practice of so-called "scores."
<https://www.comingcommunities.org>



[Ronald Kolb:]

Interdependence in Feminist Thought

Turning situatedness and subsequently non-competitive forms of interdependence tools for research and learning into practice is easier said than done. The complexity of the world we live in cannot be researched from a reductive point of view from one position; only in careful and trustful exchanges in solidarity can we learn how to see from another's point of view.

Only in partiality can one form a network of solidarity and be able to merge individual perspectives (not only as opinion, but in the exchange with peers) to establish a feminist objectivity, which Haraway calls "feminist empiricism."¹³

Situated knowledges enabled through partiality—"multiplicity of local knowledges"¹⁴ in translocal networks ("earthwide projects"¹⁵), not neglecting "multiple desires,"¹⁶ staying with "irreducible difference,"¹⁷ and in modesty—careful, and trustworthy practices: this operational framework, I feel, is more relevant than ever.

[...] but we do need an earthwide network of connections, including the ability partially to translate knowledges among very different- and power-differentiated- communities. We need the power of modern critical theories of how meanings and bodies get made, not in order to deny meanings and bodies, but in order to build meanings and bodies that have a chance for life. Natural, social, and human sciences.¹⁸

Recalibrating Critical Tools for Exhibitionary–Educational Projects

If we are willing to transfer the proposed concepts from "cognitive science" to educational and curatorial formations, we might be able to come up with new tools that help us shape the public sphere, not by opinion, but within a discourse of truth—one that is not held hostage by the hidden agenda of the "master narrative."

We'll find these tenacious crusts of violence that produce universal knowledge largely intact in our Western educational and exhibition institutions. If we talk about these issues, they will not disappear, because our knowledge-producing mechanisms are slow, and our experiences have been formed over the years, inscribed into our bodies and in the institutions that have produced universalised knowledge most of the time. Artistic practices might be considered an exemplary field of positionality—it is the fortune of art: to be committed to one's own ("excentric") positionality nonetheless—though art education might lean too much towards relativism's proposal for subjectivity and towards singularising practice, as most fine arts education aims at finding a place in the commodity system of art, instead of in the communal artistic practices of collaborations.

Learning and teaching environments need to be prepared for (or at least open to) the condition of situatedness—between students, teachers, publics, producers—to enable a "we": a trans-individuation, that is, an

[13] "Another approach, 'feminist empiricism,' also converges with feminist uses of Marxian resources to get a theory of science which continues to insist on legitimate meanings of objectivity and which remains leery of a radical constructivism conjugated with semiology and narratology." Haraway, "Situated Knowledges," 583.

[14] "[...] for making meanings, and a [...] commitment to faithful accounts of a "real" world, one that can be partially shared and that is friendly to earthwide projects of finite freedom, adequate material abundance, modest meaning in suffering, and limited happiness. Harding calls this necessary multiple desire a need for a successor science project and a postmodern insistence on irreducible difference and radical multiplicity of local knowledges." Donna Haraway, "Situated Knowledges", 579.

[15] *Ibid.*

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid.*

[18] *Ibid.*, 579–580.

exchange between situated and embodied knowledges, between histories and contexts, between generations and epistema.

[Dorothee Richter:]

Along this line of thought, we developed the two-week Summer School “Commoning Curatorial and Artistic Education” that was held in Kassel, Germany, as part of *documenta fifteen*’s educational format “CAMP notes on education.” It was dedicated to PhD programmes and students from the Shared Campus universities and was open to external participants.

Participants of the Summer School were asked to conduct their own workshop for the group (including the staff and lecturers) and to share and discuss their experiences of practice and theory in open, experiential workshop formats, performances, and exercises with and in the city. It created a shared co-teaching experience.

The theoretical educational background of this Summer School was framed by the open discussion format of Joseph Beuys with the public at *documenta 5*, Jacques Derrida’s idea of “the university without conditions,” Paulo Freire’s empowering role of teaching, and bell hooks’ emphatic message about the empowering force of an anti-racist, feminist education fuelled by love. Concerning the commoning aspect of the Summer School, we considered theoretical approaches, like those by the feminist thinker Silvia Federici and by George Caffentzis. Federici identified commons as the shared goods and knowledges of deviant groups. The renewed thinking about the commons— inherent for *documenta fifteen*—is linked to movements of self-organisation and resistance, DIY and DIWO culture.

With commoning and situated knowledges, there might be something new emerging for the curatorial-educational complex. The question is in what form will this new approach play out?

Impressions of the Summer School “Commoning Curatorial and Artistic Education”, CAMP notes on education, *documenta fifteen*.

<https://www.curating.org/commoning-curatorial-and-artistic-education>.





Impressions of the Summer School "Commoning Curatorial and Artistic Education", CAMP notes on education, documenta fifteen.
<https://www.curating.org/commoning-curatorial-and-artistic-education>.



[Ronald Kolb:]

Collaboration over Competition in Situated Knowledges

It cannot be overemphasised that a discourse of truth driven by situated knowledges is possible only in conjunction with other situated contexts and experiences. Competitiveness—this widespread learned and reiterated behavior in most of universities of Arts and Curating—is not a helpful method for this. The same goes for individualisation strategies so deeply embedded in the modern understanding of an “artist.” If there is not an exchange, a web of (self-given) rules, a discursive formation that benefits many, and not the few, “situated knowledges” remains singular:

Situated knowledges are about communities, not about isolated individuals. The only way to find a larger vision is to be somewhere in particular. The science question in feminism is about objectivity as positioned rationality. Its images are not the products of escape and transcendence of limits (the view from above) but the joining of partial views and halting voices into a collective subject position that promises a vision of the means of ongoing finite embodiment, of living within limits and contradictions—of views from somewhere.¹⁹

Needless to say, competition-oriented views of the world are still in place in scientific discourse and even more than alive in economic structures of financialised capitalism and the traditional capitalist industry of production alike.

Pointing out the collaborative relationships between species as the driving force of evolution,²⁰ it would suit us well to concentrate on cooperation, (or better:) collaboration, and interdependencies over competition, separation, and antagonism.

[19] *Ibid.*, 590.

[20] See: "Natural selection eliminates and maybe maintains, but it doesn't create," accessed 29 May 2022, <https://www.discovermagazine.com/the-sciences/discover-interview-lynn-margulis-says-shes-not-controversial-shes-right>.

STILL FRESH:

SOME THOUGHTS ON THE VALUES AND PERSPECTIVES OF CURATORIAL STUDIES AT KASK & CONSERVATORIUM / SCHOOL OF ARTS

Laura HERMAN

Laura Herman (1988, Brussels) is a curator, writer and editor. Since 2020, she is Course Director of the Curatorial Studies postgraduate programme, a one-year course established in 1999 by KASK & Conservatorium/School of Arts of HOGENT and Howest, Ghent University and the Municipal Museum of Contemporary Art, Ghent (S.M.A.K.). Previously, Herman served as a curator at La Loge in Brussels, a space dedicated to contemporary art, architecture, and theory. Between 2016 and 2020, she was editor of *De Witte Raaf*, a bimonthly art journal distributed in Belgium and The Netherlands, and a theory tutor at the department of Contextual Design at the Design Academy Eindhoven. Between 2018 and 2020 Herman was curator of *The New Sanctuary*, the 12th Satellite programme at Jeu de Paume in Paris, CAPC in Bordeaux, and the Museo Amparo de Puebla in Mexico. Laura received an MA from the Center for Curatorial Studies, Bard College, New York, in 2016, and an MA in Comparative Modern Literature from Ghent University in 2010.

Over two years back, I was asked to take on the pedagogical leadership of the Curatorial Studies postgraduate programme in Ghent, Belgium, co-organised by KASK & Conservatorium, School of Arts of HOGENT and Howest, Ghent University and S.M.A.K., the Museum of Contemporary Art in Ghent. At first, I was doubtful. I had only recently graduated from the Curatorial Studies graduate programme at Bard College, and was working on various curatorial, educational and editorial projects simultaneously, still shaping my own curatorial practice.

Having participated in the programme (albeit under the different name TEBEAC) in 2012 myself, I have seen the curriculum and vision quickly evolve under the influence of fast-shifting art world dynamics, curatorial discourses, and the efforts of the preceding programme directors. I knew accepting this invitation would embark me on an adventure requiring my full attention and care. At the same time, as an alumna, with a good few colleagues, friends, and acquaintances having followed the programme and entered the art field, I felt particularly concerned with its future development. The malleability of the postgraduate format made me think this would be an opportunity to transfer my own generation's experiences and concerns, opening up new pedagogical possibilities. Moreover, amid the silence of a locked-up art world, the time seemed ripe to assess certain urgencies in programming, education, mobility, and pace; to turn the attention to what is desirable rather than return to predetermined formats and fixed habits of mind. I felt enticed to reflect upon what methodologies could be deployed to (re)consider curatorial education's critical trajectories and conditional contexts.

Looking Back

To tentatively question the future of Curatorial Studies at KASK, it felt necessary first to revisit the programme's history and trace its development to understand its current hybrid identity better. I wanted to learn more about how certain contradictions had emerged from the skewed evolution from a conservation course to a Curatorial Studies programme of international scope. Founded in 1999, the programme was initially put in place after the Government of the Flemish Community commissioned a report on the management, conservation and restoration of museum collections of

contemporary art, which clarified the acute problems the field was facing. Under the impulse of Prof. Dr. Claire Van Damme and Jan Hoet, several institutions, notably Ghent University, Hogeschool Ghent and S.M.A.K., joined forces and set up a partnership that led to the organisation of a course on the management and conservation of contemporary art, complemented by a module on heritage management. The general objective of the training project was to develop expertise in the management of contemporary art, both in terms of the use of materials and the development of new discourses involving ethical, political, economic, legal and technological considerations. As such, the course exceeded the scope of a mere training programme from the beginning.

In 2005, the training programme was reformed and expanded into the Dutch-speaking postgraduate programme TEBEAC (an acronym for Exhibition, Management and Conservation of Contemporary Art). Now, there was a focus not only on conserving contemporary art and managing art collections but also on exhibiting art. A work of art could not be reduced to some 'authentic' material object, autonomous in its existence as if it were frozen in time. The course, therefore, aimed to consider the 'cultural' or 'social' existence of the work of art, resuscitated with each new viewer, the medium for this being the exhibition.

New needs in the art field became apparent in 2009 when the Flemish Community published a new study, this time on the internationalisation of art museums in Flanders. The report showed that—even more than a lack of resources—many museums experienced the absence of specific training and the recruitment of internationally qualified staff members as a serious problem. The need for a specialised training programme that could withstand benchmarking with existing curatorial and museum studies abroad led to a remodelling of the programme better adapted to the needs of the work field. Led by Course Director and former Van Abbemuseum-Director Jan Debbaut, the programme better integrated the various aspects of conservation and management and became more attuned to the challenges of contemporary art. Furthermore, study trips abroad were now organised, and additional expertise and practical experience were called upon by attracting lecturers and (international) guest speakers.

Between 2012 and 2016, Debbaut conducted the research project 'The Metamorphosis of the Art World', comprising an analysis and evaluation of 'the transforming typologies of the curator under the influence of changing processes in the contemporary art world'. The research resulted in a proposal to refine and internationalise the course. Finally, in 2016, TEBEAC was renamed Curatorial Studies and transformed into an English programme open to international participants. In January 2017, Antony Hudek was appointed the new programme director, tasked with further refining the curriculum, positioning the programme internationally, and addressing the gap between theory and practice until he was appointed the Director of Museum Dhondt-Dhaenens.

opposite page:
[left] Curatorial Studies participants installing *Gates (might) open soon*, a group exhibition with works by Carlotta Bailly-Borg, Elen Braga, Che Go Eun, Laura Puska, Robert Soroko, Anya Tsyrlina & Sid Iandovka, Philippe Vandenberg, Sophie Varin and Bert Villa curated by the Curatorial Studies class of 2020-21, 09-17.07.2021, KANAL Centre-Pompidou, Brussels, image by pramudiya

[right] Exhibition view of *Gates (might) open soon*, a group exhibition with works by Carlotta Bailly-Borg, Elen Braga, Che Go Eun, Laura Puska, Robert Soroko, Anya Tsyrlina & Sid Iandovka, Philippe Vandenberg, Sophie Varin and Bert Villa curated by the Curatorial Studies class of 2020-21, 09-17.07.2021, KANAL Centre-Pompidou, Brussels, image by pramudiya

Moving Forward

During the first few months at KASK, I immediately encountered a number of challenges. I arrived at a time when previous staff members had only recently made significant changes in the identity and curriculum of the programme, which made the question of how to move forward more challenging. Additionally, besides having to deal with the impact of the Covid (SARS-Cov-2) pandemic on the course, I was also confronted with several unresolved institutional and financial obstacles, and a few resignations. Despite the relative autonomy of the postgraduate programme, I quickly understood that its formation was embedded in a web of power relations and hierarchies and, to say it with Bourdieu, shaped by struggles over forms of capital: cultural, symbolic and economic.

Secondly, the postgraduate programme is a self-supporting structure in which all costs should be covered by self-generated revenues, such as student charges and alternative funds. As part of higher education, the programme is excluded from most funding bodies in the cultural field, making the financial viability and possibilities of the course of permanent concern. While I have strived to enter the co-production arena and respond to occasional funding opportunities, such as the EU-supported Nomadic School of Arts¹ (through which we will finance the upcoming 'nomadic masterclass' 'Oceanic Thinking, Hydrofeminism, and Other Liquid Ways of Seeing', led by Heidi Ballet), there is no capacity within the team to fundraise properly.

Thirdly, it quickly became apparent that scepticism towards curatorial education is still pervasive, both within and outside the school walls. The belief that 'somewhere between curatorial education and curatorial work', as Matthew Higgs put it, 'there is a space that cannot be crossed because these two ideas are somehow inextricably different,'² still abounds. Despite the proliferation of programmes for curatorial education, there is still the idea that there are certain things you can only develop through experience rather than in a curriculum. One might still pick up on the echo of declarations that, after all, the great curators did not study curating either; they were self-taught or had come from other fields.³

Uninterested in greatness, I have deliberately chosen not to engage in unproductive questioning and even denial of the necessity or validity of

[1] Within the framework of the Nomadic School of Art aimed at developing innovative educational methods, Curatorial Studies translates the masterclass (often 2-5 consecutive days) into an educational format that runs through the time span of an academic year and is spread over different locations. The aim is to go beyond the mere thematic in favour of more sustainable engagements, embedding concerns with curatorial questions around ecology, decolonisation and intersectional feminism more thoroughly within the programme's DNA.

[2] Matthew Higgs, 'Debate: There is a Divide between Curatorial Education and Practice That Cannot Be Crossed', in: Leigh Markopoulos (ed.), *Great Expectations: Prospects for the Future of Curatorial Education*, Koenig Books, 2016, p. 29.

[3] Jessica Morgan, 'What is a Curator?' in: *Ten Fundamental Questions of Curating*, Jens Hoffmann (ed.), Mousse Publishing, 2013, p. 24.





Exhibition view of *Gates (might) open soon*, a group exhibition with works by Carlotta Bailly-Borg, Elen Braga, Che Go Eun, Laura Puska, Robert Soroko, Anya Tsyrlina & Sid Iandovka, Philippe Vandenberg, Sophie Varin and Bert Villa curated by the Curatorial Studies class of 2020-21, 09-17.07.2021, KANAL Centre-Pompidou, Brussels, image by pramudiya

curatorial education. I have seen how meaningful curatorial education has been for so many practices as well as for the introduction of relational ethics of care within the art field. Instead, with the help of my colleagues, I have concentrated my efforts on solving pressing issues, and on asking myself what the value of curatorial education could be for our future students.

[4] Simon Sheikh, 'On Curating and Curatorial Education', in: *The Shadow Files #3: Curatorial Education*, de Appel arts centre, 2013, p. 72.

Tweaking the Curriculum

At first, I was confused over how exactly to define the identity of the postgraduate, which straddled theory and practice and lacked a clear position on 'what kind of curator' would come out of the programme. I quickly understood, however, that this might not be a matter up to the curatorial staff to define or decide. As Simon Sheikh aptly put it already some years back, 'the fundamental contradiction between vocational (managerial and skilful) and theoretical (academic) training cannot be resolved but must, rather, be seen as conditional and constitutive.'⁴ Curatorial training thus must 'enable the participant to negotiate these contradictions' and 'provide the opportunity to position oneself.'⁵

[5] *Ibidem*, p. 73.

In that sense, I felt the contents of the existing curriculum were relatively balanced, covering the various aspects of curating, investigating key positions, legacies, ideas, and debates important to contemporary art and criticism, while leaving enough room for developing ideas on one's own position. Needless to say, since the (art) world is constantly evolving and subject to local and global developments, there is no way around the permanent necessity to evaluate, adjust and update the programme. Over the past two years, some of the courses, including 'Audiences and Learning', 'Art Policy and Museum Studies', 'Museums and Collections' and 'Conservation: Curatorial Aspects' have been tweaked and refined by their respective tutors in response to the 'contemporary moment' (e.g., the proliferation of curatorial collectives, decolonising practices in museums,



[left] Exhibition view of *Snowflake Blockbuster* with works by Alise Anna Dzirniece and Jānis Dzirnieks curated by Anna Laganovska and Bas Verwaetermeulen in the framework of *Bodies of Work* curated by the Curatorial Studies class of 2021-22, 05.08—25.08.2022, Extra City Kunsthal, Antwerp, image by Van den Bussche-Vanden Bossche

[right] Exhibition view of *Caer Ascendiendo* by Francisca Khamis Giacomani curated by Adrienne van der Werf, Josue Aliandre Carvani in the framework of *Bodies of Work* curated by the Curatorial Studies class of 2021-22, 17–19.06.2022, Extra City Kunsthal, Antwerp, image by Van den Bussche-Vanden Bossche

collections and archives, research and curatorial knowledge in and around the Global South, curatorial practices that are committed to critical diversity, inclusivity and accessibility, etcetera.).

Given the importance of writing within the curatorial field, it has also been decided to devote a new course on writing in relation to curating. In this new course, writing is treated as a practice integral to the curatorial practice, with many forms and modalities. Dominant modes of curatorial writing are subsequently taught, accepted and challenged, and the assignments include tasks such as critiquing and re-writing pre-existing texts or critical works, working with theories of turning research into prose, thinking using alternative forms of text (fragments, poetry, auto-writing etc.), probing matters of translation, regionalisation, 'Englishes,' voice and prejudices, among other matters.

In the face of these important updates in the curriculum, I was interested in formulating a responsibility of an ethical and political nature that would permeate all aspects of the programme, bringing out specific values to play, testing pedagogical attitudes and methodologies, and nurturing relationships with and between the participants.

Values as Guiding Principles

In the first few months, I concentrated on developing a 'pedagogical attitude' based on a number of values placing meaningful participation and engagement over knowledge production.

I summed up eight values I thought the programme should bring across, each value followed by an open question up to continuous discussion and negotiation:

- Exploring (un)common grounds: How do we engage with different perspectives from a broad and diverse network of artists, curators, audiences, institutions and initiatives?
- Recentring attention: How do we create new habits of mind and counter 'positive violence' (over-achievement, overproduction, over-communication)?

- Rethinking terminology: How do we re-examine the role of language, terminology, communication and poetics in curatorial work?
- Making room: How do we provide new readings of collections and reinterpretations that open new notions of history, permanence and universality?
- Creating affinities: How do we think with and alongside artists rather than contextualise or categorise their work?
- Playing it fair: How do we implement fair practices in curatorial work?
- Thinking speculatively: How do we anticipate situations that are yet unknown (e.g., how do we treat questions of accessibility; how do we suddenly close and re-open; how do we curate proactively)?
- Rethinking art through reproduction: How can we understand forms of care-work, not as peripheral moments in the life of artists and curators, but as integral to artistic and cultural production?

By sharing these values with the participants from the beginning of the academic year, I hoped the group would treat the curatorial as a process that decouples the grip of the status quo from the conditions of artistic production—through fair practice, by thinking along with artists, and by extending curatorial work to the pertinent questions and struggles of our times. If the question of the programme’s identity is now raised, I will answer by saying that the programme advocates an update on curating’s etymological definition—a commonplace by now—of caring for the object in favour of curating as an act of taking care of the world(s) in which artists must work and live their lives.

Unruliness and Fun in the Feminist Classroom

While the educational turn in curating had imbued art practices with forms of teaching, collaboration and critical action, and informed curatorial methodologies, I sensed that curatorial education within the context of the academy could benefit from a ‘curatorial turn’. What I mean by this is to treat the programme as a curatorial format, weaving together both curatorial and pedagogical practices. Even if since the founding of the Whitney Independent Study Program in New York and L’Ecole du Magasin in Grenoble in 1987, curatorial courses have become prevalent and have shaped many kinds of curatorial practices around the globe in significant ways, I knew little research was available on the histories and pedagogies of curatorial education. Still, I was interested in discovering how a Curatorial Studies programme could be curated, implicating more affective, experiential, and transdisciplinary modes of curating rather than representational curatorial forms—forms through which learning could most freely and intimately begin.

Regarding pedagogical methodologies, I wanted the programme to be more unruly than the mere translation or execution of ECTS credits, leaving room for coincidence, experiment, improvisation, and spontaneity. Returning to the classroom after two years of isolation and lockdown, it seemed essential

to celebrate 'the fun of study'. Over the past two years, we tested practices of gathering cautiously (e.g., 'Monday evening apero's, our weekly check-in moments), and listening in solidarity (intentionally scheduled time for discussion and reciprocal feedback moments), seeking to rethink traditional educational barriers. This shift also stemmed from the desire to facilitate an educational environment where a multiplicity of perspectives and critical discourses could thrive and where the participants, coming from their own cultural, social, political and economic environment, would be affirmed as active contributors to the programme's content and encouraged to share their own experiences. As such, power imbalances in knowledge creation could also be questioned and addressed.

Furthermore, indebted to bell hooks' notion of the 'feminist classroom', which she defines as 'a place where there is a sense of struggle, where there is visible acknowledgement of the union of theory and practice, where we work together as teachers and students to overcome the estrangement and alienation that have become so much the norm in the contemporary university',⁶ I felt the programme should commit to a more direct confrontation with reality. That is to say, to think of the classroom as a place where curatorial teaching is not limited to exercises or speculative questionings, but where 'real world' situations could be experienced that speak to the complexity and difficulties in life.

The Academy: A Site of Possibility and a Base of Operations

In my experience as a curatorial student, I found that, given the increasingly globally integrated art system, it seemed difficult for a curatorial programme to thrive within the often-inward-looking context of the art academy. Within

[6] hooks, b. (2015 [1989]) *talking back: thinking feminist, thinking black*, New York: Routledge, p. 51.

Exhibition view of *Entrance*
by Kristina Sedlerova
Villanen curated by
Natalia Barczyńska and
Amanda Hakoköngäs in the
framework of *Bodies of Work*
curated by the Curatorial
Studies class of 2021-22,
05–25.08.2022, Extra City
Kunsthall, Antwerp, image
by Van den Bussche-Vanden
Bossche



KASK, however, there was now the desire to bring closer the Curatorial Studies programme, formerly known to be somewhat isolated and hidden away, to the other departments. It made me realise that the academy, with all its limitations, remains a site of possibility. I interpreted this as an invitation to have the programme attend to local dynamics, practices and infrastructures; to see potentialities in the given situation. As part of the 'Internship & Portfolio' course, I tasked participants to complement their internships at external institutions by taking an interest in the life of the school and their pedagogical entourage: to conduct studio visits with MFA students, engage with the site's rich history, the school's art collection and the library's collection of artists' books, take the initiative in terms of curatorial projects and writing, and look at particular exhibition histories and constructions of archives within the art context of Ghent. It seemed important to me that the participants would not only study at the academy, make use its infrastructure and facilities, but also contribute to it and give back, countering market-driven and transactional logics with curiosity and generosity. Various projects emerged from it, such as *Orangerie*, an exhibition curated by alumna Ekaterina Vorontsova. Set in the freestanding transparent pavilion in the courtyard of the school, historically used as a waiting area for pregnant patients and later as a dumping site for nuclear waste, *Orangerie* explored the idea of the 'conservatory': its historical relation to an outgrowth of global trade, innovation, and later imperialism, and its connection to notions of care and preservation, but also to control.

Another example is the 'Garden Happenings' research project, a series of meetings, lectures and events in collaboration with the landscape and garden architecture, and interior design departments at KASK. The project investigated the historical and contemporary significance of the extraordinary gardens of the Bijloke, a former abbey, later hospital, and now arts campus, raising the following questions: What can be the significance of a garden for art education? Can the garden become a fundamental programme component of the school: a place for learning and unlearning? How can we structurally embed the garden and its multispecies ecologies in the School of Arts? Can the garden function as a reminder to responsibly consider our environmental impact and extend our knowledge about nature and ecology?

At the same time, I found it helpful to think of KASK as a 'base of operations' rather than as the defining context in which to teach the curatorial practice, aiming to also operate 'nomadically in a wider field of social action' and increase students' awareness of, and tolerance for, ambiguity and complexity. For me, the programme's future relies heavily on regional networks, local art scenes, and places outside formal educational settings to teach and learn. This plays out in several ways. Within the curriculum, I have refrained from inviting guest speakers to lecture at KASK. Instead, I asked speakers to host us in their curatorial habitats, as specific curatorial concerns become more apparent through the specificity of various sites, both institutional and non-institutional. It is in our relation to spaces that discourse is produced, although one could also argue that, as Daniel Blanga-Gubbay suggested in a meeting in Brussels Park in the frame of my 'Curatorial Vocabularies' seminar, we ourselves are visited by spaces; 'rooms' inhabiting bodies and informing spatial experiences that guide us into reflection.⁷

[7] See: An Email Exchange. On Curating Space. فرغ غارغلا قيسنت نع - مشردلا Chatrooms: *On Curating Spaces*, ed. Engy Mohsen, Sarah Maher, Nour El Safoury, Cairo, 2020.



Exhibition view of the Lichen Prize for Curators: *Three Tropes for Entropy* with works by mountaintoppers, Angyvir Padilla and Daniel Steegmann Mangrané, curated by Laila Melchior and Koi Persyn, 05.02-03.04.2022, CIAP Kunstverein, Genk

Additionally, the introduction of masterclasses hosted by several institutions and organisations around Belgium, providing space, guidance and budget, complemented and resolved the gaps in the programme's curriculum. The masterclasses draw attention to specific curatorial inquiries while offering participants the opportunity to go through a professional learning experience, often with a concrete outcome beneficial to the hosting institution. In February 2021, for example, we organised the 'Embodied Curating' masterclass at DeSingel in Antwerp, conceptualised as a one-week exchange between the residents of the Master Dance at the Royal Conservatoire Antwerp, the Curatorial Studies participants and lecturers, including Yann Chateigné Tytelman, Michiel Vandeveld, Raimundas Malašauskas, Kopano Maroga, Dorothea von Hantelmann, and Ula Sickle. During this week, the participants delved into the history of live arts curation, examined different points of view and curatorial practices, and took the modernist building of DeSingel as the site to organise a live art parallel programme in the framework of the performance programme 'Radiant Nights'.

Making Public Curatorial Studies

While the inner workings of art and curatorial programmes remain largely invisible to the public, I am persuaded that it is necessary to 'make public' the conversations, research, writing, and projects that happen in the context of the course. Not only is it a way to confront the insights and felt urgencies of the students with a much wider network, but also to democratically make available the experiences and insights of the participants, staff and visiting lecturers.

To do this, we opened some of our lectures and masterclasses to the public and developed a new website complemented with an online CS journal launching in 2023, which will host the writing that happens throughout the year, each annual cycle being the outcome of an editorial exercise as part of the 'Writing and Curating' class.



Furthermore, we treated the outcome of the 'Graduation Project' course as a full-fledged collectively curated exhibition rather than as a series of individual proposals on paper. Since 2021, the 'Graduation Project' course has offered the participants real opportunities to apply and test those skills and insights gained in other courses. The culmination of the course takes place in a different institution each year, demanding both the programme and its participants to adapt and respond to various institutional scales and realities of the art world. For this reason, we also chose to deliberately leave out the word 'graduation' in all communication to embed the project better within the work field and the hosting institution's programme, while circumventing the idea of having to deliver something final.

In June 2021, for example, the participants opened *Gates (might) open soon* at KANAL-Centre Pompidou, an exhibition exploring the socio-cultural phenomenon of the festival and its various manifestations. During the project's conception, the participants were faced with an open letter signed by around 400 artists and arts workers decrying the board's decision to overrule the sole appointment of Kasia Redzisz at the helm of KANAL-Centre Pompidou, which prompted them to negotiate the situation and take a position, both individually and collective. Being forced to deal with this affair proved nevertheless to be a productive exercise, leading to eye-opening discussions among the participants about discrimination and power dynamics in the Belgian and international art field.

In 2022, we assigned the participants the chapel space at Extra City Kunsthal, an institution with a turbulent history, both organisationally and in terms of its infrastructure, and with its move to the Dominican church in 2020 has started a new promising chapter. The group addressed the challenge to successfully organise a curatorial initiative in a group of twelve curators. To function collectively, the curators needed to envision themselves as a body (corpus - corporare - corporation) or, figuratively, to find scaffolding for working together. The foundation of a temporary institution emerged as an answer, bringing along a set of critical questions: What kind of an institution do we want to build? How can we do things differently? What are the various ways in which we can be curators?

The students established the premise of curating a 'space' instead of an 'exhibition'; a programme rather than a single presentation, making room

[left] Curatorial Vocabularies class: 'Rooms' with Kunstenfestivaldesarts, Director Daniel Blanga-Gubbay, April 2022

[right] Curatorial Studies participants discussing *Gates (might) open soon*, a group exhibition with works by Carlotta Bailly-Borg, Elen Braga, Che Go Eun, Laura Puska, Robert Soroko, Anya Tsyrlina & Sid Iandovka, Philippe Vandenberg, Sophie Varin and Bert Villa curated by the Curatorial Studies class of 2020-21, 09-17.07.2021, KANAL Centre-Pompidou, Brussels, image by pramudiya



Fellows and organisers of the Young Curators Programme 2022 in the framework of the Belgian pavilion exhibition at the 59th International Art Exhibition, La Biennale di Venezia, image by Lars Duchateau

for the various positions and interests within the group. The outcome of this manifestation of 'co-dependent curating'⁸ was a metabolic art institution in the form of a body with organs that would run its course for the lifespan of three months: *Bodies of Work*. The participants chose to raise the profile of curatorial collaboration based on risk and trust, mutual support, and encouragement while leaving room for individual concerns. *The Consolation of Water Lilies* curated by Valentina Bianchi and Natalia Barczyńska, for example, comprised an exhibition and a workshop that, following the poetics of hydrocommons proposed by Astrida Neimanis and Sophie Lewis' amniotechnics, explored the environmental significance of motherhood and the political ramifications of gestation. A project of a very different kind was *Just like Arcadia* curated by Alexandra Tryanova, an exhibition including works by Simon Fujiwara, Anna Jermolaeva, Nikolay Karabinovych, Yuri Leiderman, Voin de Voin & Hanayo on the experience of being in between different cultures and hierarchies in the Ukrainian south.

Finally, the programme has sought to offer the participants various paid opportunities, such as the Lichen Prize for Curators in collaboration with CIAP Kunstverein⁹ and the The Young Curators Programme, a fellowship programme granting curatorial students and alumni the opportunity to spend approximately two-month-long terms in Venice, where the fellows are invited to conduct research while gaining experience and exposure by actively taking part in the life of the Belgian Pavilion at the Venice Biennale.

To conclude, I will say that to deal with the present-day social, political, economic, and environmental issues, we must adopt more adaptive ways of teaching and working with students. Curating might not be able to offer answers. Yet, in the past two years, I have noticed how students are becoming more empowered, taking position and questioning how curatorial practice should not only relate to art world matters, but also to issues such as climate change, war, and social inequality, making them valuable co-researchers and sounding boards to continue shaping the programme and thus the future of curating.

[8] See Elke Krasny, 'Curatorial Materialism. A Feminist Perspective on Independent and Co-Dependent Curating' in: *On Curating / Issue 29, CURATING in feminist thought*, published May 2016.

[9] In 2022, the decision was made to establish a curatorial fellowship instead of a project-based award in the framework of Jester, the new organisation led by Orlando Maaiké Gouwenberg merging CIAP Kunstverein and FLACC.

CREATING TRANS-LOCAL COMMUNITIES, OR: HOW TO FIND A FORMAL EDUCATIONAL FRAMEWORK FOR HOW YOU CAN COME TO THE UNIVERSITY - AND HOW THE UNIVERSITY CAN COME TO YOU

Anne SZEFER KARLSEN

Anne Szefer Karlsen is a curator, editor, writer and educator. They is Professor of Curatorial Practice and programme director for MA Curatorial Practice at the Art Academy, Faculty of Fine Art, Music and Design, University of Bergen (2015-2027), and was Senior Adviser and Head of Research for Bergen Assembly (2018-2020) and Director of Hordaland Art Centre in Bergen, Norway (2008-2014). Their curatorial practice is international, and spans museums, biennials and non-profit organisations. Szefer Karlsen is teaching and lecturing in formal and informal education, such as: at Goldsmiths College; Chelsea College of Art, University of the Arts London; The Wits School of Art, Johannesburg; The Free School for Art Theory and Practice, tranzit.hu, Budapest; Capacete, Rio de Janeiro, and Espacio Interdisciplinario, Universidad de la República Uruguay. In 2017 Szefer Karlsen curated *Humans of the Institution* together with Vivian Zihlerl/Frontier Imaginaries, an international gathering of curators, directors, artists, and thinkers. In 2020-2022 the artistic research project *Experiences of Oil* culminated at Stavanger Art Museum (inhouse curator Helga Nyman) with an online conference (November 2020), an exhibition (2021-2022) and an anthology of writing and artistic contributions published by Museumsforlaget (2022), as well as a double volume of *Kunstlicht* – academic journal for art, visual culture, and architecture, entitled *The Worldliness of Oil* (Vrije Universiteit/VU University Amsterdam, 2021). They was series editor for *Dublett* (2013-2015) and edited *Self-Organised* with Stine Hebert (2013), as well as *Lokalisert/Localised* with Arne Skaug Olsen and Morten Kvamme (2009) commissioned in relation to Bergen Biennial Conference. Their writing has appeared in *Afterall*, *Billedkunst*, *Kunstjournalen B-post*, *kunstkritikk.no*, *Mezosfera*. They regularly participate in public debates in newspapers and art press. Their writing also appears in anthologies such *Plasticity of the Planet: On Environmental Challenge for Art and Its Institutions* (2019); *FRANK* (2021); *245 years - Education in Art and Design in Bergen* (2017); *Making Biennials in Contemporary Times* (2015); *Condition Report: Symposium on Building Art Institutions in Africa* (2013).

I have had the pleasure of being course director for the study programme 'MA Curatorial Practice' in Bergen, Norway, since the programme was established in 2015, and I want to share the story of how I continuously work to align the study programme with professional contexts and practices.¹ This text is based on my personal experience, but I hope it can be useful to anyone who educates curators around the world or who thinks about educational models outside the classroom. The style of this text is anecdotal; the aim is to describe how experience can be translated into a structure that then feeds practice (which creates experience that then is translated, etc., etc.).

MA Curatorial Practice at the Art Academy, Faculty of Fine Art, Music and Design, University of Bergen is a two-year, low residency, seminar-based, no-tuition education for ten professional curators working individually, in collectives, or affiliated with institutions. The curators must be willing to reflect on and translate their knowledge and practice and learn from each other in order to further deepen the work they do in different contexts. I know it is a mouthful, but these compounded details have become increasingly important when trying to explain, in short form, what this programme is.

This text springs from processes of verbalization that are familiar to many working in higher education. Academics are required to reflect on educational formats from time to time, in study programme reviews, peer evaluations, and other institutionally propelled processes. Since 2015, I have used such situations as opportunities to reflect on the educational practice that has so far emerged from four sets of MA students—one of these groups being heavily affected by the global corona pandemic. Although a straining, and difficult situation, the pandemic in many ways confirmed that the pedagogical model I have championed is relevant.

The pedagogical approach of this programme has similarities to art education, not least due to a strong focus on tutoring. Individual and group tutoring is provided by the main tutor affiliated with the programme, which so far has been me, and from the second semester onwards I always invite additional professionals in as guest tutors to join me in the group tutorials. Additional individual tutoring is provided by personal tutors proposed

[1] The master's programme 'MA Curatorial Practice' developed out from an earlier further education programme at Bergen National Academy of the Arts called 'Skapende kuratorpraksis' (Creative Curatorial Practice), which was operational between 2004 and 2014 and led by Sissel Lillebostad and Jorunn Veiteberg. In 2017 Bergen National Academy of the Arts became part of the new Faculty of Fine Art, Music and Design at the University of Bergen, and the MA Curatorial Practice programme also opened up for international students.

by the students and approved by the head of the department. This split ensures, first, that the tutor affiliated with the educational institution and those that are invited in as guest tutors take pedagogical responsibility for the students' progression through the courses, and second, that the tutor proposed by each student creates a strong link to the professional field that is most relevant to the self-defined MA project that the given student is required to complete.

Another art education staple that was included in the original study programme for curators devised by Bergen National Academy of the Arts was 'the study trip'.² Study trips in art education are oftentimes organized in order to expose art students to professional fields of contemporary art and take them out of their own production setting or studio. Art students in a Western education programme will, for instance, have a chance to be exposed to large-scale contemporary art events such as biennials at some point during their education. It is an opportunity for them to experience art that is deemed 'finished' and that has been prepared for a public context, but also a way to learn about different infrastructural constructions outside the location where the students study and therefore also live. I was conflicted about the study trip as a pedagogical tool for curatorial education even before I started working with this programme. This was because through conversational testimony from colleagues who had been part of other study programmes for curators, I had learned that even though there were benefits to the study trips, they also problematized the ethical dimensions of this kind of travel activity—they could so easily be extractivist and position the curator as a tourist. My own experience indicates that I do the most learning when I am more embedded, than when I am playing the role of a spectator. The challenging question is this: How is it possible to fulfil the need for exposure to different contexts, and at the same time, avoid upholding an extractivist travelling schedule.

The study programme advocates for a high level of student participation in creating the curriculum, and I considered, at the time of teaching the first set of students, that organizing a group discussion about where the study trip should go was an opportunity for in-depth participation. It would give the students a chance to participate in collaborative group discussions that could provide content for a pre-defined format.³ This also seemed useful since it is a kind of discussion that is prevalent in professional curatorial contexts. The group suggested many locations and events and discussed relevance and shared interests. But they abandoned their ideas one after the other, also after reflecting on several ethical problems including extractivism.

As I remember it, we decided to take a break from the discussion in order to re-fill our coffee pot. During this break, I shared with the group that I had been invited as a resident to NTU CCA Singapore, and I jokingly added: 'Why don't you all join me?' The joke turned into reality, as we quickly realized that what had been missing in the previous discussion was finding structures of care, guidance, knowledge, and translation to welcome us on the study trip. We realized we needed a 'landing pad', and NTU CCA Singapore, as one of its core activities, welcomes guests through its residency programme and provides the very same aspects that had been

[2] I must extend particular gratitude to Kari Bjørge (at the time Student Adviser at Bergen National Academy of the Arts) for devising and introducing me to the document that originally described the study programme. Today, in her role as Senior Adviser at the Division of Student and Academic Affairs and the UiB Learning Lab at the University of Bergen, she continues to be a support for this study programme.

[3] Kristoffer Dolmen (adviser, Nordland County, 2008–2018; director, Sámi Dáiddaguovddáš (Sami Center for Contemporary Art), 2018–2022), Ingrid Haug Erstad (freelance curator 2015–2020; director, Bergen Assembly, 2020–today), Hanne Gudrun Gulljord (curator public programming, Tromsø Kunstforening, 2013–2018; Exhibition manager, Statens kunstutstilling, Høstutstillingen, 2018–today), Eivind Hofstad Evjemo (prize winning fiction writer, editor and curator), Vidar Koksvik (contemporary glass artist), Silja Leifsdottir (coordinator, Fotogalleriet, 2011–2017; curator, Norwegian Sculptors Society, 2017–2022; curator, Bergen Kunsthall 2022–today), Katarina Martine Marthinsen (artist, project manager at Heimdal Kunstforening, 2018–2019; working with curatorial practices within upper secondary education in Trondheim, Norway 2018–today), Cecilie Nissen (director, Kristiansand kunsthall, 2010–today), Pernille Skar Nordby (curator mediation, City of Oslo's Art Collection, 2015–2019; Curator, KORO – Public Art Norway, 2019–today), Kari Skippervold (curator, Kunstnerforbundet, 2017–2022)



From left to right: David Teh, Kristoffer Dolmen, Silja Leifsdottir, Pernille Skar Nordby, Kari Skippervold, and Vidar Koksvik at a beach on Sentosa, Singapore, 21 September 2016

missing from the early suggestions of where to go. I hoped that, in actual fact, I would contribute to the context by expanding the invitation—adding professional visitors to the hosting structure which was set up for exactly that—hosting. Thus, my residency turned into a study trip, and I was very happy to share the experience with the student group—including being exposed to productive confusions and challenging ideas together. NTU CCA Singapore provided an excellent programme that included studio visits with artists and in-depth conversations with curators, activists, and other art professionals.⁴ To prepare, I also reached out to other contacts in my professional network. In 2014, I had had the pleasure of spending some time with the curator and critic David Teh, who had shared with me the idea that ‘Singapore is a sculpture’.⁵ I wanted to pursue this idea further during our visit in order to expand our understanding of the place we were visiting. In a discussion, David invited us to join him on the island of Sentosa to elaborate on ideas of sculpted landscapes—in Singapore, most prominently, in the form of reclaimed land—and the influence of energy-related wealth-accumulation on the societal and political structures of the city state.

This all sounds very conflict free, and, I must admit, extremely privileged. However, being ready to accept the consequences of the discussions with this first cohort of curatorial practice students and implement the learning into the study programme was more complex. There was already a plan to transform the MA Curatorial Practice into an international programme. This was easy enough in terms of formality—the Faculty just had to add ‘English’ to the rubric of ‘Teaching Languages’, *et voilà*, we could start recruiting internationally.⁶ The study trip to Singapore, however, strengthened the impulse to move this study programme one more step away from the classroom and onto the streets, closer to the ground, so to speak.

[4] I want to express my gratitude to founding director Prof. Ute Meta Bauer, and the wonderful staff at NTU CCA Singapore, most notably Magdalena Magiera and Dr. Anna Lovecchio, for their openness to this idea, and their generosity in making it happen. One such meeting, organised in collaboration with Magdalena Magiera, was a communal workshop focusing on publications. Here the students were introduced to a group of local artists and curators.

[5] Our conversations were the result of an invitation as speakers to ‘World Biennial Forum No 2: How to Make Biennials in Contemporary Times’ (directed by Charles Esche, Galit Eilat, Nuria Enguita Mayo, Pablo Lafuente, Luiza Proença, Luiza Proença, Oren Sagiv, and Benjamin Seroussi. Organised by the Fundação Bienal de São Paulo and ICCo – Instituto de Cultura Contemporânea at the event of the 31st Bienal de São Paulo), and the following self-organized travel we conducted to visit Capacete in Rio de Janeiro. David Teh is also Associate Professor in the Department of English Language and Literature at the National University of Singapore.

[6] Gilda Axelroudt (director, STANDARD (Oslo), 2013–2018; director of communications/deputy director, Kunstnernes Hus, Oslo, 2018–2021; business developer and project manager, Feed Oslo, Norway 2021–today), Sara Greavu (curator of public programmes, CCA Derry-Londonderry, 2012–2021; curator of visual arts, Project Arts Centre, Dublin, Ireland, 2021–today), Richard Herron (independent curator, Los Angeles, CA., USA), Rose Jekporir Kiptum (curator;

I grabbed the opportunity to do so when Bergen National Academy of the Arts became part of the new Faculty of Fine Art, Music and Design at the University of Bergen in 2017, and all study programmes subsequently were subject to a re-write. The new plan was adopted in 2018. During this process, I was also prompted by my colleagues to conduct an alumni survey which was carried out in 2019. One of the anonymous responses that was handed in strengthened my position when arguing for the changes I wanted to implement: however rich Bergen is in artistic communities, it is too small a context to cover the learning that needs to happen in a programme like this.

In order to conceptualize the pedagogical core of the study programme, I drew on the Ugandan educator Paul Wangoola and his concept of a 'multiversity', which challenges the way knowledge is structured, particularly in the Western university model. His ideas were particularly prescient at the time of transition from an independent art academy to a department of a university faculty in Bergen. Although not centred on artistic or curatorial education in particular, Wangoola's thinking addresses participatory and sustainable education. The then-current study plan acknowledged the already-existing knowledges and experiences within each student group.⁷ This shared knowledge base was conceptually strengthened by the guiding principle of the multiversity—'being rooted in their own knowledge bases', he says, 'people can engage in dialogue, synthesis, articulation, partnership, collaboration, the building of synergies and cross fertilisation: all of this across sectors, knowledges, cultures and civilisations'.⁸ The multiversalist recognizes that 'those who live close to the biophysical world have the best knowledge of, and are well-versed, in the local conditions'.⁹ The seminar-based model for the study programme was therefore formalized as consisting of in-depth studies of contexts—contexts that became our classrooms—and simultaneously act as practice-based exercises for the individual students.¹⁰ The seminars have, since this re-write, grown out of collaborative analyses of each of the students' contexts, where I, together with the student, create a pedagogical environment in which to prompt the student to combine curatorial thinking with production, communication, and hosting.¹¹

The idea of 'study trips'¹² was thus disentangled from the seminars that today are seen as immersing the students in each of their local contexts, 'to encounter different types of curatorial practices, exhibitions, art infrastructures, and communities, and to meet curators and artists, as well as building networks.'¹³

This change also opened up for stronger collaboration with the individual curators who enrolled in the study programme. Since the students are not required to move to Bergen in order to be matriculated at the University of Bergen, their individual projects most often are for and in the contexts where they live and work. Even if the masters' projects are not located in their own geographical context, they are still expressions of situated knowledges. The prerequisite for being accepted for this study programme is that the applicants already have a practice that includes curatorial work and thinking at the time of application. They therefore often have broad networks in their own contexts. These positions are important

projects coordinator, C& Office and Reading Room, Nairobi, Kenya, 2022–today), Tatiana Lozano (founder and director of Palmera, Bergen, Norway, 2018–today), Mack McFarland (director, Center for Contemporary Art & Culture, Pacific Northwest College of Art, 2016–2020; Executive Director, Converge 45, 2020–2022; Public Art Manager Public Art Manager, Regional Arts & Culture Council, Portland, OR., USA, 2022–today), Tove Aadland Sørvalg (Concept developer learning, MUNCH, Oslo, Norway, 2018–today), Eszter Szakács (curator and editor, transit.hu, Budapest, Hungary 2011–2020, member of curatorial team, OFF-Biennale Budapest, 2015–today; currently Ph.D. candidate at the Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), University of Amsterdam) Torill Østby Haaland (curator, North Norwegian Art Centre, Svolvær, Norway, 2010–today), Hanns Lennart Wiesner (freelance curator, 2015–today; curatorial fellow, Haus der Kunst, Munich, Germany, 2022–2024)

[7] 'The master's projects are the foundation of the programme and will be crucial to the shared reflection. A key objective of the programme is to promote and establish an academic discourse, thereby encouraging a continuous evaluation of one's own and other's curatorial practice.' From the then study plan adopted by the Board of KHiB on 25 November 2014.

[8] Paul Wangoola, 'Mpambo, the African Multiversity: A Philosophy to Rekindle the African Spirit', in *Indigenous Knowledges in Global Contexts: Multiple Readings of Our World*, eds. George Dei, Budd Hall and

building blocks of the study programme. Firstly, I will typically encourage each student to consider what, in their own context, it is important to introduce their fellow students to, to put them in a position to contribute productively to the development of the hosting student's project. Secondly, I encourage each student to consider what knowledges and experiences in their own context can be meaningful to unfold to the group in general. Thirdly, and most importantly, I ask each student to reflect on how we, as a visiting group of curators and as participants in the study programme, can contribute to their context. The last point is important because the programme can provide brief educational moments for broader groups of curators, artists, and cultural producers in a context, simply by opening the doors to our classrooms. The study programme can also provide worthwhile opportunities for individuals to be invited as guest teachers to contribute to formal curatorial-practice education in contexts where this might not be widely available.

Throughout the last seven years, I have had the pleasure of teaching with, learning from, and learning with a broad range of curators with in-depth knowledge of national contexts such as Australia, Costa Rica, DR Congo, Denmark, Germany, Greece, Hungary, Indonesia, Jordan, Kenya, Mexico, Nigeria, the North of Ireland, Norway, Singapore, Sweden, Zambia, and the USA. Setting up these temporary communities is a pleasure and a privilege, and it gives me great joy to see that the networks that are forged are long lasting. Returning to the alumni survey, there were several respondents that considered their cohort to be a group of professionals they could turn to also after they finished their studies, when in need of help or support in matters related to discourse or practice.

Organizing a seminar-based education therefore clearly offers unique opportunities for the students to learn from each other, but there are also a number of challenges. There certainly are ethical dilemmas that are not resolved, and that perhaps will never be resolved. Since 2017, when the programme opened up for international applicants, there have been incidents of visas being denied to students who then have been unable to physically attend seminars.

Although the different groups travel to many different parts of the world, it is undeniably the non-European passport holders who face the most resistance. In the case of obtaining a study visa for Norway—which would be useful for travelling in the Schengen Area as well as a guarantee that travel to Bergen is less labour-intensive—the study model itself presents its own biggest complication. The master's degree is experience-based and has a scope of 90 credits in total.¹⁴ In the Norwegian immigration system, you are only eligible to apply for a study visa in combination with a 120-credit degree. If the programme changed from 90 to 120 credits, however, the seminar model, which does not require students to move to Bergen, would be an impossibility. The political absurdity is that it is structurally problematic to obtain a visa to not settle in Norway.

In terms of expectations, the University of Bergen clearly states that students are responsible for their own visa processes—with a student body of close to 20,000, this is understandable. However, as a curator, I am not

Dorothy Rosenberg (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2000), 274.

[9] Susan Hawthorne, *Biodiversity: A Manifesto for Independent Publishing* (North Melbourne: Spinifex Press, 2014), 24.

[10] This paragraph draws on 'Short Reflective Essay' (unpublished text submitted as part of my pedagogical portfolio when re-applying for the position of Professor for Curatorial Practice, 2021).

[11] I prompt my students to actively engage with this set of questions: 'What should I share with my peer group from my context?', 'How can I best organize this context study for my peer group within the frames of this educational programme?', 'What is the best way to introduce the context to my peer group, and likewise, my contacts to my peer group?', and 'How can I best share my context?'

[12] The study programme still includes, in the second semester, a self-defined study trip that each student conducts individually, in connection with their own masters' project.

[13] The excerpt in the main body of this text is from the study programme as it was in 2021. This wording varies slightly from the study programme's 2018-wording 'The purpose is to be immersed in a local context to see different types of exhibitions, exhibition venues and institutions, and to meet curators and artists, as well as building networks'.

[14] The master's degree allows the candidate to apply for admission to the

comfortable with the lack of support the institution offers the relatively few individuals we here speak of. Considering recent discussions and awareness of institutional equity, this lack of structural support is ethically questionable. Systemic failings such as this therefore represent one of the largest challenges to me as a course director. I actively try to curb this, first, by offering individual assistance in the case of applications for visas to Norway, and second, by building networks of dependable art institutions in the different contexts together with the students who act as committed hosts for the programme.¹⁵

Although the educational programme is tuition free for anyone whose application has been accepted, the travel costs are substantial. Norway is a high-cost country, and even though Bergen is well connected to international air travel routes, travelling to this city on the west coast of the country is costly for many. The seminar model, as it is organized today, does, however, actively reduce the potential cost: we travel to the contexts represented by the students who often live in less costly countries. Each student hosts one seminar, thus avoids the need to travel or incur travel costs for that particular seminar. Furthermore, the programme offers a small travel stipend to the students throughout their studies, and it is often enough to cover flights for one seminar each study year. In total, three of the seminars during the MA will therefore not require the students to pay travel costs from their own pocket. However, when comparing this programme with other formal educational programmes for curators, the bottom line is that the students in this programme can combine their studies with existing jobs; they are often (strongly) supported by their employers, and they can stay home with their families since they do not have to relocate to Bergen.

When creating a study model in which being dispersed is seen as a resource for the programme and even one of its building blocks, financial resources and ecology are the two most explicitly problematic concerns. During the global pandemic that started in early 2020, I was confronted with underlying paradoxes in the study programme. The in-depth, context-based studies in the students' different locations are set up to escape some of the pitfalls of globalization, to avoid universalist claims on behalf of curatorial practices, and to nurture international contact points and interrelations—all this at the same time as the students are given an opportunity to contribute to their own contexts.

The students in the 'covid-cohort' were quick to adapt and applied an impressive collective intelligence that guided me in how to support them in their pursuit of an MA degree during the extraordinary circumstances.¹⁶ Attempting to provide diverse opportunities from which to learn offered a set of new challenges. We decided to retain the interest in each student's location, but rather than physically travelling, we would visit the locations digitally. The main reason for this, at least for me, was to avoid centralizing the curriculum. We acknowledged that although we were in varying degrees of lockdowns, the knowledges in the different contexts were still there, the students' individual networks were still operative, and their interest in each other's context was perhaps even heightened by the situation. Another issue that was key for me was that I did not want to generate additional financial problems for the professionals we would have invited to contribute

PhD in Artistic Research Programme.

[15] I am here thinking of the art institutions that have provided meaningful platforms for students that require visas to travel to our seminars, enabling them to also issue professional invitation letters, and at times also providing financial compensation and accommodation for the students in question.

[16] Izabella Borzęcka (curator, director of FOLK i Skärholmen and founder of Reading Edge Library, Stockholm, Sweden), RYAN! Feddersen (artist and curator, Tacoma, WA., USA), Ben Hampe (Project Director, KONNECT ASEAN, ASEAN Foundation, Singapore, 2020–today), Vibeke Hermanrud (founder, Kunstplass, Oslo, Norway, 2012–today), Daniela Ramos Arias (founder, Kiosken in 2018 and was Head of mediation for Bergen Assembly 2019 and 2022; curator, Hordaland Art Centre, Bergen, Norway 2020–today), Syafiatudina (researcher and curator at KUNCI Study Forum & Collective, Yogyakarta, Indonesia), Léna Szirmay-Kalos (founder and artistic director of MMpraxis curatorial platform, Berlin, Germany, 2015–today), Kathy-Ann Tan (founder and artistic director of Mental Health Arts Space Berlin, Germany), Ditte Knus Tønnesen (artist, co-curator/project manager of the Art Program, Heartland Festival, Denmark, 2019–today), Kristina Melbø Valvik (curator, BIT Teatergarasjen, Bergen, Norway, 2016–today)

to the seminars in the different locations. These professionals often face precarious circumstances and would have lost crucial financial compensation at this time of growing financial uncertainty in many contexts in the world. The first seminar to be affected by the pandemic was in April 2020 and was hosted by a student in Tacoma, Washington, USA. The result was a seminar schedule with several dates and time zones: the student in Tacoma would have late evening sessions starting at 10 pm; those in Europe would have morning sessions technically the next day at 7 am, and the students in Yogyakarta and Singapore would respectively join the sessions around noon and 1 pm. By the end of 2020, we had advanced in our use of digital tools, and by the time of the final semester, the students in Yogyakarta, Singapore, and Stockholm provided lively walk-throughs together with artists and curators in urban spaces and art institutions. We were able to visit more places in Indonesia digitally than we would have been able to do physically. Travel between spaces in Stockholm was much swifter with one person on the ground rather than moving as a group through the city.

However successful this sounds, an underlying paradox was revealed. This programme emphasizes the situatedness of curatorial practices and builds a curriculum that adapts and change through collaboration with the students themselves and in relation to their interests and needs. Insisting that formal education can cope with this flexibility is an interesting exercise in the building of habits within the institution. The networkedness of the knowledge production was stress tested in many ways during the pandemic. In my attempt to formulate a truly experience-based education programme, these extraordinary circumstances revealed that some form of required critical-historical reading list with deep and diverse roots would have been beneficial in times when the group and I needed to keep going but also to slow down.¹⁷ This benefit does not diminish now that the pandemic is slowly dying out. In light of current controversies resulting from political pressure on everyone involved in *documenta 15*, the need has perhaps even increased.

Making such a curriculum would require a broad panel of curators, artists, researchers, and others to conduct a substantial mapping exercise, much bigger than one person or one faculty is capable of doing. Since this text is published in the company of so many others written by folks involved in educating curators, I would welcome my co-contributors (and readers) to get in touch with me to discuss the realization of a research network that could be a resource for all of us. Curatorial practices are intrinsically collaborative, and I would be interested in applying our collective potential to create formal and informal peer groups, friendly partnerships, productive associations, surprises, and experiments.

In conclusion, education programmes for curators can never be considered 'finished'. They should be living and breathing structures that change and morph, that should be exposed to pressure and stress testing, and that adjust and modify according to the different curatorial practices that are part of them and that surround them.

[17] This is a point that also was raised by external examiners Elvira Dyangani Ose and Anders Kreuger during evaluation of the 2017–2019 cohort, in June 2019. During the autumn semester in 2019, I was in the process of responding to this constructive criticism. Curator and alumni Eszter Szakács was invited to devise a reading list together with me to coincide with the seminar in Budapest in December 2019. We titled the reading list 'Contemplating a Curatorial Curriculum'. The process, however, was disrupted by the pandemic.

Thank you to the independent coffee shop Kuro in Oslo for providing numerous espresso tonics, pleasant background noises and perfect writing conditions for this text during the summer of 2022.

Thank you also to Arlyne Moi for copy-editing this text.

IMAGINING AND INTERPRETING: THE CONNECTABILITIES OF MA IN CURATING AT AARHUS UNIVERSITY

Trine FRIIS SØRENSEN

Trine Friis Sørensen is a curator, scholar and educator based in Aarhus and Copenhagen (DK). She is currently a New Carlsberg Foundation postdoc fellow at Kunsthall Aarhus and Department of Art History, Aesthetics & Culture and Museology, Aarhus University, with a project on methodology in relation to interdisciplinary curating. Her practice-based, curatorial PhD, *We Can (Not) Work It Out: A Curatorial Inquiry into the Danish Radio Archive* (University of Copenhagen, 2015), examined the archive through the commission of works by artists Kajsa Dahlberg (SE) and Olof Olsson (SE/NL/DK) and developed the act of commissioning as a mode of inquiry. The latter was later summarized in the article "A Precarious Construct: The Commission as a Curatorial Mode of Inquiry" published in *The Nordic Journal of Aesthetics* (2016). Recent curatorial research projects include *The Timeshare Project* (2017) and *Host* (2019-20) by Céline Condorelli at Kunsthall Aarhus, both of which were part of a previous NCF postdoc fellowship. During this time, she also organized and moderated the talk series *How We Curate* (2018-19). Since 2018, she has been the programme coordinator of MA in Curating at Aarhus University in the context of which she also teaches and supervises. Her writing is published in *MASKA Performing Arts Journal*, *Notes on Location* (Den Frie / eller med a), *Contemporary Research Intensive* (Sternberg Press), *Peripeti – Journal of Dramaturgical Studies*, etc.

Curatorial scholar Beatrice von Bismarck identifies the most fundamental definition of curating as the making of connections, “between works of art, artifacts, or informational materials, but also between them and different sites (...) people (...), as well as discursive, social, cultural, economic, or political contexts.”¹ As this article will argue, the making of connections is also a defining trait of the interdisciplinary MA in Curating degree programme (MAC) at Aarhus University (AU)²—and likely more so than more disciplinarily-minded curatorial study programmes. The production of connections—or *connective thinking*³—is a necessary activity throughout the study programme in order to connect with people, discourses, concepts, disciplines, practices, projects and institutions, but it is also a specific method activated by the multidisciplinary student group in the process of organising a public symposium at the end of the programmes’ third semester. This article will unpack both perspectives and how they interlink. First by way of an introduction to the ethos of the MAC programme followed by a closer look at the conceptualization and organization of the symposium. I have been involved in MAC as programme coordinator since its beginning in 2018 alongside my practice-based, curatorial postdoc fellowships at the Department of Art History, Aesthetics & Culture and Museology at Aarhus University and Kunsthall Aarhus. In the following, I draw on my own experiences as coordinator and teacher in the programme supplemented with insights from students, alumni, colleagues and some of the theoretical and curatorial interlocutors that populate the programme.

Being Implicated

The two-year, part-time MAC programme is part of the further and continuing education scheme in Denmark, which means that students are already working professionally in curating or adjacent fields when they enter the programme. They share a preoccupation with curating at large, but their educational backgrounds and professional experience vary significantly. Rather than occupying a shared disciplinary field, MAC students bring their various educational backgrounds, for example in Art History, Cultural Studies, Theatre and Performance Studies, Philosophy, Media Studies, Visual Culture, Sociology, Business Administration, Fine Arts, Dance, Architecture, and Art and Cultural Management, to the table. Some hold BA or MA degrees, while others are trained in less academic

[1] Beatrice von Bismarck et al.: Letters to the Editors: “Eleven Responses to Anton Vidokle’s “Art Without Artists?””, *E-flux Journal* issue #18, September 2010, <https://www.e-flux.com/journal/18/67472/letters-to-the-editors-eleven-responses-to-anton-vidokle-s-art-without-artists/>

[2] The programme was founded by Associate Professors Jacob Lund and Geoff Cox and artist and Teaching Associate Professor Jette Gejl Kristensen.

[3] See Richard E. Miller and Kurt Spellmeyer: *The New Humanities Reader*, fifth edition. Hampshire: Cengage Learning EMEA, 2015, pp. xxvi-xxx, and Iris van der Tuin & Nanna Verhoeff: *Critical Concepts for the Creative Humanities*. Rowman & Littlefield, 2022, p. 158.

contexts.⁴ Admission also requires a minimum of two years of relevant work experience after obtaining the degree upon which admission is based. However, some students have been active in the field for up to 25 years, which makes the student group intergenerational with ages varying roughly between 30-60 years. Students work in museums and contemporary art centres, performing arts institutions, festivals, education, galleries, organisations, interest groups, municipalities, private enterprises and self-organised initiatives within the cultural field. Testifying to the permeability of the academy walls; that "...scholarly work is never isolated from, but always-already part of culture,"⁵ incoming students are quite literally part of the culture they are about to study. This situation is not particular to our moment in time. Irit Rogoff observed something similar in 2008 when she noted, "the old boundaries between making and theorizing, historicizing and displaying, criticizing and affirming have long been eroded."⁶ But the integration of theory and practice—of knowing, doing and making—is actualized with particular emphasis in a student group with such a strong footing in practice.

This manifests in more ways than one. The students' own experiences and practices—whether well-established or incipient—play a crucial role throughout the programme. On the one hand, seminars invite students to reflect on questions, theories and concepts in relation to their own positionality and practice. One student describes the experience of the programme as "a virtual roundtable with curators and theorists in my head"⁷. On the other hand, the students' own experiences and observations also serve as a starting point for conceptualising and theorizing. For example, based on their own practice and experiences, one student revised the concept of the *paracuratorial* in relation to the inner relational workings of curating, while another introduced the concept of an embodied choreographic practice into an exhibition visitor analysis. Such exchanges make the relationship between practice and theory an interconnected and intimate one, and one that students cultivate—especially in relation to exams—to accommodate their own particular learning aspirations and research interests.

The process of making—and rehearsing—this connection is concluded by a master's thesis in which the students inquire into an aspect of their own curatorial work. Although practice plays a key role, the programme is not finalized by a degree show curated by the graduating students. They are already working full- or part-time jobs in curating or related fields alongside their part-time studies and are therefore not looking to curate more. Rather, a prevailing incentive to join the programme is to carve out time to think and read and gain a deeper and more self-reflective understanding of their own work in relation to relevant discourses and contexts.⁸ Therefore, the final semester provides an opportunity for students to construct a larger academic inquiry that explores an aspect of their own curatorial work, whether practically or theoretically inclined. For example, one student used the master's thesis to scrutinize her own transition from artist-organiser to curator as her self-organised performance art festival in Arkansas (US) became an institutional platform. Another student analysed three solo-exhibitions and her own curatorial position through the concept of transparency, which started out as a physical condition of her small, self-organised, storefront exhibition space in Paris and ended up as a well-

[4] In addition to relevant BA and MA degrees, the programme also includes students with professional, vocational or diploma degrees, see <https://cc.au.dk/curating/>

[5] Tuin & Verhoeff, *ibid.*, p. 4.

[6] Irit Rogoff: "What is a Theorist?" in *On Knowledge Production: A Critical reader in Contemporary Art* ed. Maria Hlavajova, Jill Winder and Binna Choi, Utrecht/ Frankfurt am Main: BAK/ Revolver, 2008, p. 143

[7] Line Sandvad Mengers, Nanna Balslev Strøjer & Trine Friis Sørensen: "Light Bulbs and Round Tables: A Conversation about MA in Curating at Aarhus University," *Peripeti* 19 (35), 2022, p. 143.

[8] For more on carving out time to think, see the conversation, "Light Bulbs and Round Tables. A Conversation about MA in Curating at Aarhus University" between alumni Nanna Balslev Strøjer and Line Sandvad Mengers and myself, *Peripeti* 19 (35), 2022.

travelled, rigorous concept.⁹ Such academically-framed, self-reflective processes enable the students to substantiate their curatorial practices and thinking and—in some cases—cultivate a penchant for more academic work, for example publishing or pursuing a PhD. As feminist geographer Gillian Rose notes, such reflexivity “may be less of a process of self-discovery than of self-construction.”¹⁰ So, while the students are part of the culture they are studying, the insights that they arrive at are not lying dormant waiting to be revealed. They are produced and shaped by circumstances particular to their formation as the students build connections between practice-based experiences and theoretical perspectives.

The Entanglement of What and How

Leading up to the master’s thesis, the MAC programme comprises three semesters on Curatorial Practice, Curatorial Theory and Curatorial Knowledge Production and Dissemination. This sequence of courses first establishes a shared foundation by enabling the students to understand and critically engage with curatorial practices. The second semester introduces significant theoretical positions and methodological perspectives, and the third semester enables students to understand and position themselves as curatorial knowledge producers.¹¹ While the master’s thesis process primarily consists of self-study supported by online workshops and individual supervision, the programme has so far convened for three extended weekend seminars during each of the first three semesters, either at Aarhus University or at one of the programme’s partner institutions. The seminars are conceived as IRL gatherings to accommodate real (and not just virtual) interaction, networking, exhibition visits, joint dinners etc.¹² In a 2019-interview, artist Tania Bruguera commented, “The educational moment is to create a relationship between people,”¹³ and while she was discussing a somewhat different question, namely grading, her statement resonates beyond its immediate context. The making of connections that I argue characterise this programme is very much also something that happens between students and between students and teachers when we share the same physical space both during, in-between and sometimes after classes.

The programme draws on researchers across departments at AU from Aesthetics & Culture and Dramaturgy to Digital Design, who specialise in areas like contemporaneity, participation, investigative aesthetics, decolonisation and post-human curating as well as visiting scholars (ex. Temi Odumosu and Iris van der Tuin). Exhibition visits and interaction with partner institutions, for example Louisiana Museum of Modern Art, Kunsthall Aarhus or Gothenburg International Biennial for Contemporary Art, introduce students to exhibition-making in larger institutional settings. Project-specific partnerships provide prolonged insights into curatorial processes, ex. Lars Bang Larsen’s exhibition *Mud Muses: A Rant about Technology* at Moderna Museet in Stockholm (2019-20) or the art and science exhibition *The World is in You*, curated by Medical Museion at Kunsthall Charlottenborg in Copenhagen (2022). The programme also engages with independent curators and platforms like Maria Berríos and Laboratory for Aesthetics & Ecology.¹⁴ All these different contributions are stitched together by ongoing discussions framed by curatorial discourses and an extended focus on methodology.

[9] See, Mieke Bal: *Travelling Concepts in the Humanities, A Rough Guide*. University of Toronto Press, 2002.

[10] Gillian Rose: “Situating knowledges: positionality, reflexivities and other tactics”, *Progress in Human Geography* vol. 21, issue 3, 1997, p. 313.

[11] The study regulations have recently undergone significant revisions based on experiences acquired during the first two rounds of the programme. This includes, among other things, changing the order of the first two semesters making Curatorial Practice the first semester and Curatorial Theory the second.

[12] Due to Covid lockdowns and international travel restrictions in recent years, seminars have had to migrate to Zoom for periods of time. As a rule, offline seminars are also supported by in-between online sessions and meetings.

[13] Tania Bruguera (2019): “Interview with Jeannette Petrik”, Chapter 10 in *The Twenty-First Century Performance Reader*, ed. Teresa Brayshaw, Anna Fenemore, Noel Witts. Routledge, 2019, p. 80.

[14] For a full list of the art and cultural institutions and teachers that the programme has engaged with over the years, see the ‘Teaching Staff and institutional partners’ section on <https://cc.au.dk/curating>



Session with Laboratory for Aesthetics and Ecology. Art Hub, Copenhagen. November 2021.
Photo: TFS

The syllabus seeks to accommodate the student group's diverse interests and experiences, but students will very likely encounter topics and questions that initially might seem far removed from their own practice and interests. In turn, they have to produce connections and continuously negotiate a common ground between their own positionality and disciplinary propensities and the discourses, concepts, practices and curatorial projects that they encounter in the programme. It is by no means an easy undertaking but always an important moment of learning. This kind of work is characteristic of the *disciplined interdisciplinarian*, a term used to argue, as Allan F. Repko and Rick Szostak do,¹⁵ that disciplines are foundational to interdisciplinary work. According to Iris van der Tuin, the *disciplined interdisciplinarian* is "a position of oscillation between disciplines (the known) and something that transverses the disciplines (the novel, unexpected, and indeterminate)."¹⁶ Few if any students are interdisciplinarians when they enter the programme. Rather, they are most often disciplinarily inclined either on account of their previous education or their professional experience. Accordingly, they have cultivated and internalized certain knowledges, skills and competences, and they bring (part of) these disciplinary perspectives into their interdisciplinary undertakings.

Owing to the multidisciplinary student group and the interdisciplinarity of the programme, the syllabus is not based on an extensive focus on exhibition histories in visual art. Exhibition-making remains an important

[15] Allen F. Repko and Rick Szostak: *Interdisciplinary Research. Process and Theory*. Fourth Edition. SAGE Publications, 2021, p. 12

[16] Iris van der Tuin and Amy Pekal: "On Generative and Generational Interlinkages and Intersections: Interdisciplinarity in Humanities, Culture, and Art", *Qualitative Inquiry*, June 2022, p. 7.

aspect of the programme—and the intention is not to cut ties with “any old disciplinary referent”, as Jean-Paul Martinon suggests, alluding to visual art.¹⁷ Interdisciplinarity is not an either/or position, but a matter of both/and. It is “not a rejection of the disciplines; it is firmly rooted in them, but offers a corrective to their dominance,” Repko and Szostak argue.¹⁸ In other words, exhibition histories coexist alongside numerous other disciplines and fields of study in the curriculum. To this end, the MAC programme correlates with Martinon’s argument that curating “needs other disciplines in order to articulate and justify itself.”¹⁹ However, while the question of *what* to study undeniably is significant to curatorial studies,²⁰ the question of *how* to study is just as important, especially in an interdisciplinary programme like MAC.²¹

Whether or not actively working with concepts as per Mieke Bal, her observation that methods too are part of our explorations prevails beyond her specific argument.²² As is commonly known but perhaps not always actively considered, *how* we as scholars conduct our inquiries profoundly influences our findings. First of all, this *how* is of course a matter of methods—and in interdisciplinary endeavours one is rarely enough. More often than not, we need to conduct a meeting of methods,²³ a meeting in which the object of inquiry takes part and is allowed to speak back.²⁴ In other words, both the *how* and the *what* influence each other. Secondly, the question of *how* also pertains to the intentionality and reflexivity that being part of the culture under examination requires of us. The students are directly or indirectly embedded in their inquiries, which means that it is exceedingly important that they consider their own implication, positionality and proclivities, the consequences of their choices and the circumstances that shape the knowledge they activate or produce. And thirdly, these considerations are important because the entanglement of *how* and *what* also resonates in the work of the curator. As Elena Filipovic argues, “Organize the very same artworks in the very same space differently, give the exhibition a new title, and you can potentially elicit an entirely different experience or reading of the contents.”²⁵ My purpose here is not to equate the academic inquiry with the exhibition, but merely to underline that neither constitute a transparent representation of ideas. By rehearsing questions concerning methodology throughout the MAC programme, students are bound to also become more methodologically reflective in their curatorial work, and, as a MAC alumnus has put it, be able to make better decisions.²⁶

So far, I have outlined the principal characteristics of the MAC programme and argued how the making of connections—an activity fundamental to our understanding of curating as per Bismarck—is equally essential to an interdisciplinary programme like MAC. Students have to make connections between their own practice and positionality and the host of people, discourses, concepts, disciplines, practices, projects and institutions that the programme engages with. I mentioned in passing that this undertaking can be difficult, because *how* do we make these connections? In the second half of this article, I turn my attention to connective thinking, a method which, based on its name alone, would seem to correspond with the activity of ‘making connections’ in curating. However, connective thinking is procedural, it involves certain steps and is an efficacious measure when it comes to establishing a common ground between different research

[17] Jean-Paul Martinon: “Edging Disciplines”, *Journal of Curatorial Studies* vol. 6, no. 2, 2017, p. 226.

[18] Repko & Szostak, *ibid.*, p. 12.

[19] Martinon, *ibid.*, 226.

[20] “What to study” is for example part of the subheading of the volume, *The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice?*, ed. Paul O’Neill, Mick Wilson and Lucy Steeds, MIT Press, 2016.

[21] Interdisciplinary studies make use of disciplinary methods, but they are subsumed under an interdisciplinary research process that draws on and integrates disciplinary insights, concepts, theories and methods. Repko & Szostak, *ibid.*, p. 7.

[22] Mieke Bal: “Working with Concepts”, *European Journal of English Studies*, 13:1, 2009, p. 13.

[23] Bal, *ibid.*, p. 13.

[24] Mieke Bal (2003): “From Cultural Studies to Cultural Analysis: ‘A Controlled Reflection on the Formation of Method’”, *Interrogating Cultural Studies: Theory, Politics and Practice*, ed. Paul Bowman, Pluto Press, 2003, p. 37.

[25] Elena Filipovic, “What is an exhibition?,” *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mousse Publishing, 2013, p. 9.

[26] Nanna Balslev Strøjer, Karen Kjærgaard & Anne Mikél Jensen: “What the Students Say: MA Curating at Aarhus University”, video, <https://cc.au.dk/uddannelse/evu/curating/>, 2020, 2:00-2:11 min.

positions or ideas. As the following pages will unpack, connective thinking was a much-needed method in the conceptualization and organization of a public symposium, collectively orchestrated by the MAC students.

Activating Connective Thinking

Wrapping up the programme's third semester course in Curatorial Knowledge Production and Dissemination, the students work together to organize a public symposium, which doubles as an oral exam.²⁷ The course focuses on curating as the production of and engagement with knowledges across practical and theoretical perspectives. It also introduces formats of academic knowledge dissemination, including the symposium, and enables the students to communicate and discuss their own research positions and inquiries in public. So far, two student groups have organized symposia: the first group of students organized the symposium *The Curator Has Left the Building* at Kunsthall Aarhus, hosted by Céline Condorelli's curtain installation *Host*,²⁸ in January 2020, and the second group of students put together the symposium *Care Bend Move*, which due to Covid restrictions was conducted as an online webinar in January 2022. Both of the symposia

[27] In advance of the symposium, the students submit a written component, which serves as the basis of their oral presentations at the symposium and the following panel discussions. An external examiner and I engage in conversation with the students during panel discussions and assess, grade and provide feedback to the students after the symposium.

[28] The symposium was not directly related to *Host*, which I commissioned as part of my practice-based postdoc fellowship between Kunsthall Aarhus and AU. However, circumstances allowed us to carry out

The Curator Has Left the Building. Kunsthall Aarhus, January 2020.
Photo: Malte Riis



comprised three panels, each followed by a panel discussion moderated by AU colleagues.²⁹ Neither of the symposia settled on an overall topic early in the process in relation to which the students would develop their questioning. Instead, the symposia planning processes were conditioned by the multidisciplinary student groups, who brought their individual research interests to the table. Needless to say, establishing a common ground between different disciplinary interests and positions is a challenging undertaking, and the process of organising the first symposium was by no means an easy one. We lacked a method, a process design or at the very least a shared language to address what we were trying to do. We got there in the end, but the process was demanding, time-consuming and at times frustrating.

The second-round symposium process was set in motion by visiting Professor Iris van der Tuin during the first gathering of the Curatorial Knowledge Production and Dissemination semester. Based on her book, *Critical Concepts for the Creative Humanities*, co-authored with Nanna Verhoeff, van der Tuin led a 'connective thinking' workshop. The students were divided into groups of three and given three randomly selected concepts from the book, for example Classifixation, Dash and Implication. Between (aspects of) these concepts, the students were tasked with establishing a common ground through connective thinking by moving back and forth between a prospective view of imagining or guessing at the common ground that might lie ahead, and a retrospective view of reading and interpretation. As van der Tuin and Verhoeff explain, "Connective thinking can be activated and mobilized to construct and explore the terrain that is marked by the coordinates that the new ideas, objects, or concepts offer in unison."³⁰ Following the process of connective thinking, the common ground had to be mobilized in order to explore what it made possible, in short, its use. The workshop was essential because it made an abstract activity practicable and provided us with a method to navigate the collective conceptualization of the symposium. It also introduced a terminology, most importantly 'connective thinking', which made a method of a familiar but previously intuitive activity. In the following, I will outline our symposium planning process and its reliance on connective thinking.

Following our first gathering, the students started identifying their own research interests and ideas within the context of curatorial knowledge production. When we convened for the second gathering, they took turns briefly introducing the general direction of their provisional ideas, and the rest of the group would offer feedback. As we went around the table, they also started engaging in connective thinking, making suggestions as to how the different ideas might be connected, so engaging with a prospective view of what might lie ahead. One of the students took notes during these brief introductions and afterwards organized the notes using hashtags and color codes in order to identify clusters of related interests and ideas, i.e., drafting makeshift common grounds. These notes were shared with the rest of the group, who were invited to edit the entries on their own research ideas based on their continued reading and thinking, i.e., a retrospective view. By this time, the students were more or less running the process themselves.

the symposium inside Condorelli's curtain installation, which provided a soft, congenial framing of the event.

[29] In 2020, the panels were moderated by curator and Associate Professor Magdalena Tyżlik-Carver (Digital Design and Information Studies) and Associate Professor Jacob Lund (Aesthetics & Culture), the latter also made the concluding remarks. In 2022, Postdoc Fellow Professor Anika Marschall (Dramaturgy) moderated the symposium, and curator and Assistant Professor Daniela Agostinho (Digital Design and Information Studies) made the concluding remarks.

[30] van der Tuin & Verhoeff, *ibid.*, p. 158.

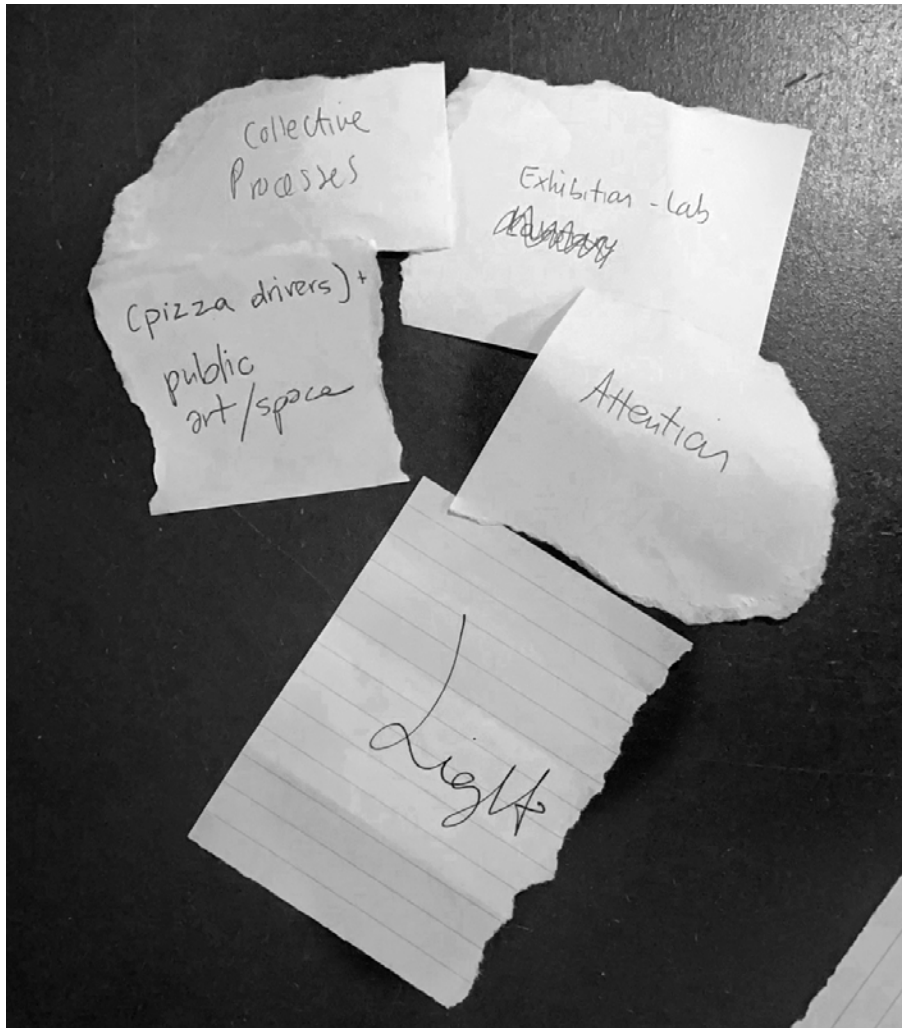
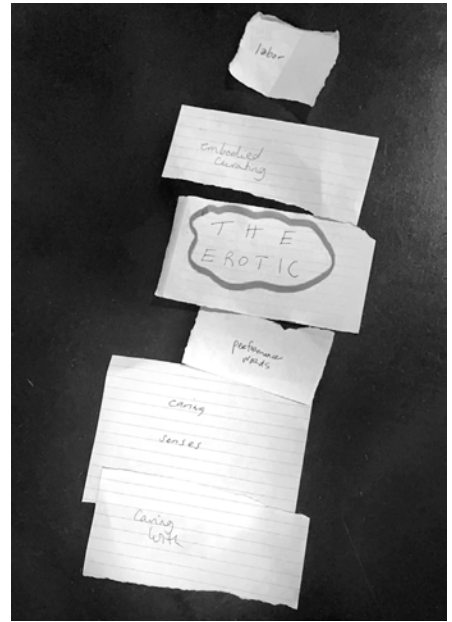
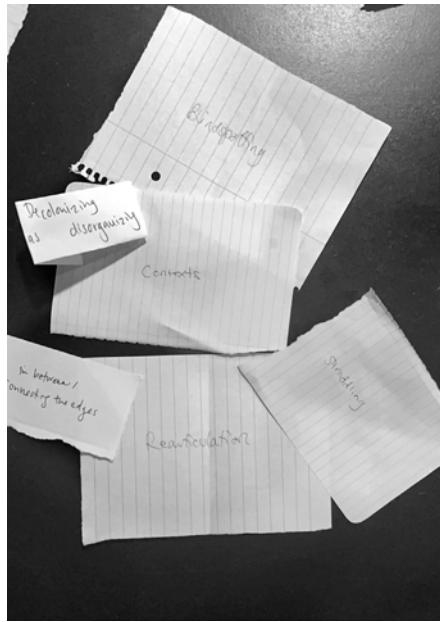


Symposium workshop, Art Hub, November 2021.
Photo: TFS

At our third and final gathering that semester, the students each summarized their research idea into a (few) concept(s) on a piece of paper. Then followed a concentrated process of trying out different constellations of concepts by prospectively guessing at possible common grounds and retrospectively testing the potential of those constellations by learning more about the research ideas from the makeshift constellation members.

This process eventually enabled the students to identify four provisional common grounds and break into groups of 3-4 members, who continued discussing their common ground. At this time, the students' research ideas were still preliminary and sketchy, which interlinked the group's process of finding a common ground with the group members' individual processes of identifying a research question. The discussions were concluded with a brief plenary session where the groups shared their preliminary common grounds; they were the concepts care, bend, change and reveal. The collective processes continued online during the following weeks and months and in dialogue with these discussions, the students constructed their individual research questions and developed their arguments. As the symposium drew nearer, circumstances made it necessary to reconfigure the four groups into three panels around the common grounds of care, bend and—a newly negotiated one—move.³¹ These changes did not derail the process. Instead, the method of connective thinking seemed to have

[31] Due to exam regulations and Covid-19, a few students were unable to participate in the symposium. Furthermore, the students' individual processes had in some cases redirected their inquiries. Therefore, the groups and common grounds were adjusted to accommodate these changes.



Concept constellations.
Photo: Emma Saperstein
Augat

imbued in the group a flexibility of mind that allowed them to reconnect ideas and adjust the common grounds. The panel common grounds could have generated another process of connective thinking to establish the symposium common ground, but it was collectively decided to simply string together the panel common grounds as the symposium title: *Care Bend Move*. The students wrote short individual abstracts about their papers; based on these, each group produced a short introduction to their panel, which eventually informed the framing of the symposium.

[32] Bismarck, *ibid.*

[33] van der Tuin & Verhoeff, *ibid.*, p. 6.

Now, from the outside, the two symposia might have seemed quite similar. Both were carefully orchestrated and meaningful events during which the students presented their inquiries, engaged in conversations and, as far as I could tell, appreciated the critical company of fellow students, additional attendees and the public. But the processes—how we got there—were decidedly different, and it was our employment of connective thinking as a deliberate and shared method in the second-round process that made all the difference. The simple fact that we collectively understood what we were doing and where we were heading made the path towards the symposium productive, purposeful and not least creative.

In my description of the second-round symposium planning process, I made sure to emphasize some of its prospective and retrospective movements, but it was in fact not something that we explicitly discussed during the process. Instead, we would seem to have internalised and operationalized the logics of connective thinking—no doubt encouraged by what I earlier called its familiar, almost intuitive character. This intrinsic affinity with the method of connective thinking surely relies on its apparent correspondence with the activity of making connections in curating. However, while the making of connections is fundamental to curating, it would certainly give me pause to have to explicate exactly how we make those connections. Obviously, making connections between the different people, objects and contexts that Bismarck lists³²—or indeed the many different connections the MAC students have to make during the programme—involves different methods, and some connections might be easier forged than others. That said, what I am getting at here is that I—and probably the students too—in all likelihood have been performing some version of connective thinking in the past, but without being conscious of it. Alternating between a prospective view of imagining what might lie ahead, an exhibition for example, and a retrospective view of research and interpretation, certainly elucidates processes that I have found myself in, both in curating and in academia. But knowing *how* such processes unfold matters, because it makes it possible to do it again, do it differently or activate the procedure in another context with different ideas, objects or concepts.

Concepts are proposals to think with.³³ They can be existing and seemingly familiar ones like the panel common grounds, but still demand quite a bit of work from us in order to pin them down as shared horizons of research ideas. And in this process their meanings might shift. For example, the concept of care, which due to its etymological link to curating has been thoroughly discussed in the last decade, was revised as a question not only of support and solicitude but also of tough love. Concepts can also be neologisms like the ‘connectabilities’ of this article’s subtitle. A word that according

to The Oxford English Dictionary does not exist,³⁴ but absolutely should in order to designate the capacity or possibility to connect. A potentiality that in this context pertains to the MAC programme and is actualized by the students when they engage in connective thinking and form connections with discourses, concepts, disciplines and practices etc. This work with concepts old or new is not merely exercises in abstract reasoning, it informs and is informed by practices of doing and making. "Theorizing is a practice," Gayatri Chakravorty Spivak remarked in a 2016-interview with *Los Angeles Review of Books*. "It becomes internalized. You are changed in your thinking and that shows in your work."³⁵

Acknowledgements

I would like to thank MAC students Shaked Dagan and Tina Ryoan, alumnus Amalie Eibye Brandt and my colleague, Associate Professor Jacob Lund, for reading and offering helpful feedback on this article.

[34] Wiktionary has a sparse entry on 'connectability', defining it as the condition of being connectable, see <https://en.wiktionary.org/wiki/connectability>. Furthermore, the term is used in various fields of research, including chemistry, engineering, high energy physics and philosophy.

[35] Steve Paulson: "Critical Intimacy: An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak." *LA Review of Books*, 29 July, 2016, <https://lareviewofbooks.org/article/critical-intimacy-interview-gayatri-chakravorty-spivak/>

ON CURATORIAL EDUCATION, COLLABORATION AND DECOLONIAL PROSPECTS

Geoff COX, Sofia VICTORINO, Nayia YIAKOUMAKI

Geoff Cox is Professor of Art and Computational Culture in the School of Arts and Creative Industries at London South Bank University, co-Director of the Centre for the Study of the Networked Image, co-Director of the MA Curating Art and Public Programmes with Whitechapel Gallery, and also Adjunct at Aarhus University in Denmark. With Jacob Lund, he is series editor for The Contemporary Condition books published by Sternberg Press and, with Joasia Krysa, series editor for DATA browser books published by Open Humanities Press. With Christian Ulrik Andersen, he co-runs a yearly research workshop/publication in collaboration with transmediale festival for art and digital culture in Berlin, and is co-editor of the associated open access online journal APRJA, hosted by the Royal Danish Library. He has a research interest in software studies, network culture, contemporary aesthetics and image politics, expressed in numerous publications and collaborative projects. Recent publications include *Aesthetic Programming* (Open Humanities Press, 2020) with Winnie Soon, and the multi-authored book *Live Coding* (MIT Press, 2022).

Sofia Victorino is a researcher and curator, and the former Daskalopoulos Director of Education and Public Programmes at the Whitechapel Gallery (2011-2021) where she led a programme of artists' residencies and commissions; community projects; public programmes, performance and film. Selected curatorial projects and commissions included artists Mikhail Karikis (2018), Emanuel Almborg (2017), Samson Kambalu (2016), Rivane Neuenschwander (2015), Luke Fowler and Mark Fell (2015), Peter Liversidge (2015), Bart Lodewijks (2014-15), Francis Upritchard (2014), Fraser Muggeridge (2014), Heather and Ivan Morison (2013), Theaster Gates (2013), Claire Pentecost (2013), and the collective Assemble (2017). Sofia is on the advisory board for the Documents of Contemporary Art series, co-published by Whitechapel Gallery and The MIT Press. She currently leads the module "Engaging the Public", MA Curating Art and Public Programmes, London South Bank University. She has also lectured on the MA Curating the Contemporary (London Metropolitan University) and the MA in Contemporary Art and Education (Goldsmiths). Previously Head of Education and Public Programmes at Serralves Museum of Contemporary art, Porto (2002-2011), her research interests focus on art, social practice and decoloniality.

Nayia Yiakoumaki is the Director of the Hellenic Centre in London, Curatorial Studies Consultant at Whitechapel Gallery and Co-Director of the MA Curating Art and Public Programmes with London South Bank University. She lectures extensively in higher education since 1991. From 2005-2022 she was a Curator and Head of Curatorial Studies and Archives at Whitechapel Gallery, where she developed an innovative programme of research-led exhibitions based on the use of archives as an alternative resource for curatorial practice. She devised the NEON Curatorial Exchange & Award 2011-2020, a scheme which fostered professional relationships for curators in the UK and in Greece, founded by NEON organization. From 2016-2017 she co-directed the Athens Biennale as Director of Research and International Networks and in 2017 she co-curated *Waiting for the Barbarians*, a performance statement and series of events organised by the Athens Biennale, during Documenta 14. At Whitechapel Gallery she has commissioned artists' collectives Superflex and Ha Za Vu Zu during *Spirit Of Utopia* (2013), the *Guerrilla Girls* (2016) and has curated more than forty exhibitions including *John Latham: Anarchive* (2010), *Rothko in Britain* (2012), *Stephen Willats: Concerning Our Present Way of Living* (2014), *Guerrilla Girls: Is it even worse in Europe?* (2016-2017), *Killed Negatives: Unseen Images of 1930s America* (2018), *Queer Spaces: London, 1980s-Today* (2019) and *Out of the Margins: Performance in London Institutions 1990s-2010s* (2022). In Athens she curated a major public art commission by artist *Andreas Lolis: Prosaic Origins* (2018), funded by NEON Organisation.

The Master of Arts in Curating Art and Public Programmes is a collaboration between Whitechapel Gallery in London and London South Bank University. It trains emerging curators over a one-year, full-time course. The backbone of the programme is a professional placement, an exclusive opportunity to learn in a real-life environment at an internationally renowned public contemporary art gallery, allowing students to apply the knowledge, understanding and competences acquired through this course in the workplace. Graduates enter the professional field with practical knowledge, confidence and a strong global vision as they are connected with professional networks from the outset. Focusing on curating art and public programmes and culminating in the students' final exhibition at Whitechapel Gallery, it offers a unique curriculum that we would argue is significantly different from other curating courses. Aside from the immersive placement, the focus on public programmes brings a distinctive curatorial perspective, and one that builds upon the historical profile of the Gallery and its engagement with local communities and diverse audiences.

In this essay we will elaborate on the approach to the MA Curating Art and Public Programmes, and how curatorial education might resonate within the contemporary art world and beyond, and then describe in more detail the way this is approached in the course through one of the core modules, "Engaging the Public".¹ The involvement of Whitechapel Gallery makes the MA programme unique in its approach to curatorial practice; students learn directly from staff, from installation technicians to curators, while having their training programme and final year show at the Gallery. Notwithstanding the professional and educational value stemming from this tight connection, it aims to provide a broad outlook on curating and public programming, independent from Whitechapel's remit and mode of practice. Students learn from the input of Whitechapel Gallery staff and their experience of working in the organisation, but at the end of the course it is important that they have acquired a multifarious understanding of the issues related to curating and public programmes, and the vast array of institutional settings involved in the making of contemporary art. With that in mind, the MA programme is to a great extent structured around guest speakers (critics, historians, curators, archivists, art advisors, programmers, etc.). Those invited to teach in the course complement the sessions delivered by staff members in a crucial way; they bring professional experiences related to a variety of

[1] A full list of modules is available online at <https://www.whitechapelgallery.org/learn/ma-curating-art-and-public-programmes/>.

institutions and, on many occasions, provide ways of approaching particular contents from a perspective that does fall into a vocational framework. We have set this programme up on the premise that although it is devised by a contemporary arts organisation of international standing, in its majority, it does not present the organisation as a model for curatorial practice as such, it rather assumes that vocational education demands criticality.

As part of “Engaging the Public”, key critical debates are introduced alongside case studies (both inside and outside Whitechapel Gallery), and students are asked to develop a proposal for a public programme. Examples of student proposals included a sound platform/broadcast production which manifests as a nomadic programme conceived to be hosted in a variety of settings in between art institutions, community hubs, art events and artist studios; a programme addressing neurodiversity and accessibility policies in the gallery; an LGBTQ+ youth takeover; and a series of workshops that respond to contemporary fashion activism. For this last example, Emilio Frayre cites the work of fashion designer Kerby Jean-Raymond who addressed police brutality at the 2015 runway show for menswear label. In a further example, concerning setting up of small-scale participatory platforms for decolonising practices and as a response to urban gentrification, Cathy O’Sullivan cites an article by Nina Möntmann to argue that smaller scale institutions are more able to engage with a wider variety of concepts and issues within society, and “acknowledge unheard and silenced voices and foster the production of knowledge that decanonizes the canon.”² If this sounds utopian, this is precisely what is at stake for O’Sullivan, as she imagines a small art space in a contested urban setting able to be “transformed into a utopian space or a heterotopia in which various groups in the community can reflect upon the state of society and their local area.”

Public programming

A critical approach to curating public programmes has become more and more important to thinking through the focus, tools and skills that curatorial education demands today.

A programme relies on the context of its making; it is about content, method, relationships, desires, urgencies. Working with artists, local organisations, women’s groups, schools, families and young people in a range of collaborative projects and events, Whitechapel’s public programme provides a platform for critical and creative engagement with art and ideas at the intersection of a practice-based approach underpinned by theoretical and speculative explorations. To mention a recent example that is evocative of this approach, a two-year programme titled “The Rural” (2018-2019) was initiated by the Gallery with artist collective Myvillages.³ It consisted of a series of public events and research leading to a major “Rural Assembly” alongside an exhibition, and a book published with MIT Press. Myvillages discussed the role of art in rural contexts, from farming practices and food systems to architecture, community projects and transnational local networks. The wider public programme looked at artists and creative practitioners who are challenging the rural-urban binary, providing a vision of the countryside grounded in a critique of global policies which further disconnect rural communities from sustaining economies.⁴

[2] Nina Möntmann, “Small-scale art organizations as participatory platforms for decolonizing practices and sensibilities”, in *Journal of Aesthetics & Culture* 13(1) (2021), 7. As mentioned, we take this example from Cathy O’Sullivan’s project proposal.

[3] ‘The Rural’ was curated with Jane Scarth, Whitechapel Gallery’s Public Programmes Curator. It included the following partners: Whitechapel Gallery, Myvillages, Wysing Arts Centre, Department of Geography, The University of Aberystwyth, Istanbul Biennial, Manchester School of Art, Manchester Metropolitan University.

[4] <https://www.myvillages.org/>; <https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/myvillages/>; <https://mitpress.mit.edu/9780262537162/the-rural/>.



Research into Whitechapel Gallery's archives and its histories has also provided a context to reflect on the role of public programming in art institutions today. There are two projects worth recalling as they have contributed to disrupt curatorial hierarchies from within an institutional environment. "The Street" began in 2008 as a series of off-site commissions at a time when Whitechapel was undergoing major renovation works. The fact that there was no space to work within the Gallery became conceptually structural for this project. A nearby disused shop was used as the project's headquarters. The project brought together a group of artists working internationally to reflect on notions of place and locality, drawing on their experience of east London and of working with local communities. This resulted in new working methods, driven by situation and context, and led to the creation of a new space in the Gallery to exhibit work developed with artists and local communities, curated by the Education and Public Programmes team.

Myvillages, Farmers &
Ranchers, Deer Trail USA,
2013.
Photo: Wapke Feenstra

The second project, "The Spirit of Utopia" (2013), was a curatorial collaboration across teams, bringing together exhibitions and public programmes curators. Ten international artists and collectives were invited to speculate on alternative futures for the economy, the environment and society itself, asking, "what if?" A series of artworks, displays and programmes engaged visitors in pragmatic models for social change. Utopia was articulated as a critical tool and as a way of addressing the question of how to live together. Participating artists led workshops, conversations and performances—extending their projects into the public programme and using the actual space of the exhibition as a platform to host discussions from psychiatry and theatre practice to alternative economic models, and discourses on currency, time and exchange. Speakers included academics, artists, economists and activists. Artist collective Ha Za Vu Zu staged their



Crying Performance, Ha
Za Vu Zu, *Spirit of Utopia*,
2013, Whitechapel Gallery.
Photo: Nayia Yiakoumaki

Theaster Gates, *Spirit of Utopia*, 2013, Whitechapel Gallery.
Photo: Patrick Lears



“Crying Performance” utilising live music, videos, and onions to stimulate communal crying. Artist Theaster Gates invited poet Zena Edwards to perform readings on craft and labour, as gifts to the potters and apprentices working in ‘Soul Manufacturing Corporation’, the pottery studio set up by Gates in the exhibition space.

Engaging the Public

What are the implications of collaborative and participatory art practices to contemporary curatorial models and modes of experience? What kind of conversation does a public programme make possible? What forms of publicness are produced through these encounters? And how might art institutions function as spaces of dialogue and exchange at a time of polarising debates? Exploring the politics of collaboration has enabled us to examine public programming practices alongside the work of artists and curators who have imagined new and collective ways of thinking, doing and acting together.

The core module “Engaging the Public” picks up on some of these critical debates across art, public programming and curatorial practice. It considers multiple forms of engagement and asks questions about their relevance in relation to local and global issues. The practice of public programming is analysed and discussed within the context of curating and audience engagement in various institutional and geographic contexts. The course introduces students to the overall strategy and working methodologies, relating first-hand information about the concepts, tasks, and parameters underpinning the making of public programmes. From commissioning artists’ participatory work to enabling projects led by communities; from developing artist residencies to exhibitions, from curating performance and film to discursive events and digital platforms. It explores experimental approaches rooted in local conditions and situated knowledges that enable a discussion of the key concerns when programming in an institutional environment.

In parallel to what has happened with direct reference to Whitechapel Gallery and its programme, there has been a broader shift within the field of curating towards an expanded definition that shifts understanding from a professional and fixed association with the museum to a creative form of exhibition-making and mediation practices. There’s a vast literature around this shift of understanding of curating, generally understood in parallel to the proliferation of the globalised art world and the demystification of curatorial practices through its discursive turn.⁵ This has been commonly characterised as a shift from noun to verb and thus demonstrating the active role of the curator in the production, mediation, and dissemination of culture, and their wider sphere of influence, including the application of the term curating into many other fields of practice (alongside the proliferation of curating courses worldwide). Under these conditions, the curator becomes less concerned with the display of artworks and more the expanded field of culture and politics. According to curator Okwui Enwezor, the group exhibition, and in particular the contemporary art biennial, became the primary mode for curatorial expression,⁶ and one we would add in which public programmes play an increasingly important role, arguably

[5] For more on this, see, for instance, Mick Wilson’s “Curatorial Moments and Discursive Turns,” in Paul O’Neill ed. *Curating Subjects* (London and Amsterdam: Open Editions, 2007), 201-216.

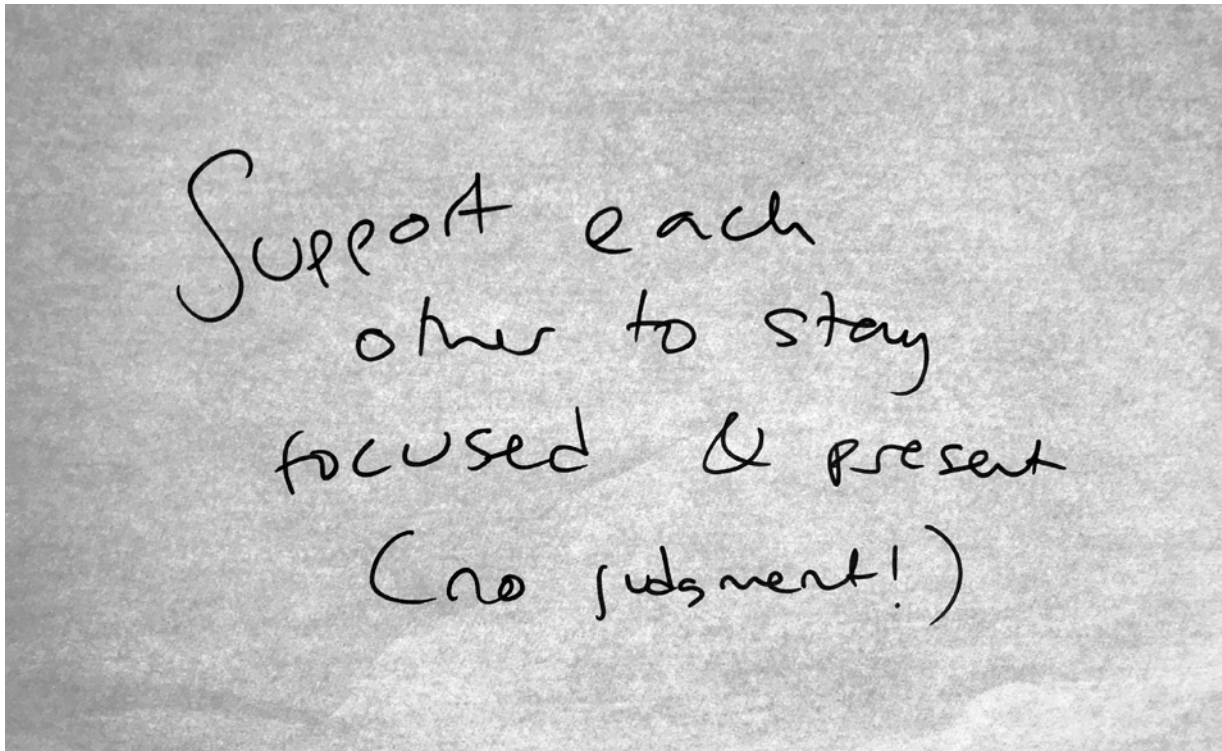
[6] O’Neill, *Curating Subjects*, 15-16.

supplanting that of the main exhibition, or in the recent case of documenta 15 (2022) collapsing the distinction into an assemblage or commons. More to the point, for our discussion here at least, the myth of the museum as an objective and authoritative space for unfolding grand narratives about culture has been exposed, as well as their entanglement with extractive and colonial logics.

[7] Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," *October* (January 1, 2004).

In terms of thinking about what constitutes a public, parallel transformations of understanding have also taken place that challenge its assumptions of unity and its universalism. The Western liberal tradition has tended to emphasise the distinction between private and public realms, whereas clearly, they are more entangled, and not least in the contemporary art world where the private and public galleries/sectors operate in reciprocal relation (as do individuals and collectives we might add). Public engagement can be seen to operate in similar paradoxical ways, much discussed of course in relation to participation and socially-engaged art (through performances, conversations, cooking sessions, online interactions, and so on, placing an emphasis on exchanges outside the conventional social and physical spaces of exhibiting in the white cube). Artistic practices have explicitly appropriated social forms as Claire Bishop puts it, in bringing art closer to everyday practices and encouraging active participation of audiences.⁷ Yet despite the emphasis on social relations, the danger, as Bishop suggests, is that this ultimately tends to enhance the agency and reputation of the curator or commissioning institution. Accompanying claims for active participation in contemporary art and culture, or increased democracy, and so on, may indeed be somewhat idealised through such an approach, but the important point remains that the political dimension is registered in this

Ground rules set for
collecting curating
Photo: Nayia Yiakoumaki





Tracing Absence, Whitechapel Gallery, 2022. Photo: Damian Griffiths

way too (in Bishop's case, following the work of Chantal Mouffe, through antagonism/agonism): the artwork is understood as a social form, and it therefore produces a social relation, and in this way is necessarily political. Put simply, public engagement exhibits a power relation, which produces users both at the site of production and through what constitutes society and culture more broadly.

These issues are somewhat present in the process of co-curating the final project where ten student curators worked together to produce their final exhibition and accompanying public programme, "Tracing Absence" (2022).⁸ The curatorial statement emerged from the use of an online collaborative writing pad making the act of thinking and writing together in real-time evident, something carried over into other aspects of the project, including facilitated workshops on decision-making processes and how to develop working agreements within the group.⁹ In the words of one of the students, Ada Egg Koskiluoma: "Many, if not all of us have not yet experienced leading and executing a curatorial project of this scale, collaborating with this many team members. Seemingly simple tasks such as hearing out someone else's ideas or concerns, planning work schedules and communicating feedback, suggestions and needs, have become a social experiment all over again. [...] Over time one could tell how the team adjusted to the workflow and the new confidence gained in being able to navigate discussions and disagreements was evident." Many of the issues raised in previous modules were reflected in the way that the group

[8] More details on the exhibition *Tracing Absence* (Whitechapel Gallery, Aug 2022 - Jan 2023), curated by Ada Egg Koskiluoma, Cathy O'Sullivan, Charlotte Nicoll, Georgia MacCallum, Harriet Poulter, Mariarosaria Innaccone, Emilio Frayre, Sara Cuce, Sonia Barbey, and Sophie Gibbons, can be found at <https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/tracing-absence/>. The exhibition was accompanied by a small publication, social media campaign and podcast which is available at <https://soundcloud.com/whitechapel-gallery/sets/hear-now-a-podcast>.

[9] The introduction of technology here poses further issues, something currently being explored by Rachel Falconer in her

negotiated a politics of conversation and allowed questions to remain an active and open-ended part of the decision process, and one in which the social relation was evident and often agonistic.

Decolonising knowledge

Underpinned by the urgency to address what a critical trajectory for curatorial education might entail, one of the key threads that runs through the course addresses the relationship between decolonial thinking, contemporary art and the politics of art institutions.¹⁰ Focusing on a range of curatorial models, exhibition histories and artistic practices that challenge Eurocentric epistemologies, the seminar discussions place an emphasis on concepts of social engagement, diasporic imaginaries, reparation and ecology.

The article "From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crisis of Contemporary Art" by the New York-based MTL Collective, offers a relevant point of departure to clarify the terminology. "Decolonisation", "decolonial" and "decoloniality," it is argued, are concepts that provide "a radical shell to familiar ideas and practices of multiculturalism that operate well within the comfort zone of established institutions."¹¹ The authors posit that rather than an appeal "to liberal tolerance or feel-good diversity", "decolonisation" is a combative process grounded in collective existence and creative work. As we witness the collapse of a global model of institution-building based on capitalist growth, infrastructure expansion and the marketisation of the artworld, can curatorial practice be a language for radical transformation? Can socially engaged art transform institutions whose history is based on Eurocentric conceptions of modernity and colonialism? In what way are artists and curators proposing practices and forms of civic and political intervention that disrupt hegemonic narratives?

Museums and cultural institutions—especially those located in the West which are publicly funded—find themselves at a turning point, having to address intersectional issues of race, class, gender, and social justice. The international protests unleashed by the murder of George Floyd by the police on 25 May 2020 in Minneapolis, and the activism of Black Lives Matter, have prompted urgent changes. Its reverberations led art institutions across the globe to issue public statements committing to combat discrimination and racism. Despite the proliferation of exhibitions, public programmes, digital platforms and education projects that are developing discursive frameworks to tackle diversity and representation, it remains to be examined whether this mobilisation translates into radical and long-lasting institutional change.

The curatorial and artistic practices discussed in the module's seminars provide the framework to collectively pose questions that reflect the ongoing process of decolonising knowledge. The selection of examples, from artworks to exhibitions and public programmes, is aligned with what Stuart Hall has defined as forms of cultural translation that disrupt the here/there binaries through a 'double inscription' that breaks down "the colonial system on which the histories of imperialism have thrived."¹² Examples discussed include the work of Kader Attia (Paris, France, 1970) investigating acts of repair through decolonial gestures in the archive and alternative modes

collaborative PhD (LSBU and Whitechapel Gallery). She asks: "What challenges and opportunities does an expanded, networked curatorial practice provide for museums and galleries in relation to the necessary new dialogue with distributed communities of audiences, and does this fragmented, de-centred mode of curatorial agency provide the conditions for potential disruptions of hierarchies across digital diasporas, human-machine interactions and the politics of cultural production and consumption?"

[10] For reference, LSBU's statement on Decolonising the Curriculum, <https://decolonisingthecurriculumlsbu.com/>.

[11] MTL Collective, "From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art," *October* 165 (Summer 2018), https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/octo_a_00329.

[12] See Stuart Hall, "When was 'the post-colonial?'" Thinking at the limit," in *The Post-Colonial Question* (London: Routledge, 1995). Also here: <https://readingtheperiphery.org/hall/>.



Students in the process of curating collectively. Photo: Geoff Cox

of collective experience; Michael Rakowitz (New York, US, 1973) on how displacement, loss and erasure are inscribed in the biography of objects and their afterlives; Otobong Nkanga (Kano, Nigeria, 1974) and the way landscapes, natural resources, and bodies connect complex affective and political histories; Kiluanji Kia Henda (Luanda, Angola, 1979) and Grada Kilomba (Lisboa, Portugal, 1968) on colonial violence and its presence in public space, language and discourse.

[13] Achille Mbembe, *Critique of Black Reason* (Durham and London: Duke University Press, 2017), 182.

[14] See the "Questionnaire on Decolonization", *October* 174 (Fall 2020).

Philosopher and political scientist Achille Mbembe has been one of the leading voices in the debate on decolonizing knowledge and its framing within postcolonial theory. In *Critique of Black Reason*, Mbembe articulates ideas of voice, speech and repair, and elaborates on the concept of reparation to assert that this is not merely "an economic project but also a process of reassembling amputated parts, repairing broken links, relaunching the forms of reciprocity without which there can be no progress for humanity."¹³ Political scientist and activist Françoise Vergès has also drawn attention to the fact that the rapid institutionalization in the West of the word decolonise might not prevent it from being co-opted by neoliberal agendas and "commodification via pacification."¹⁴ To interrogate how productive these concepts are for the analysis of contemporary artistic and curatorial practices requires an examination of the geo-politics of knowledge production, and of the plural modes of writing history that respond to a world where affiliations, transits and struggles define notions of belonging and identity. In this light, the alliance of decolonial methods and socially engaged art practices provides a productive counter model from which to radically reimagine curatorial education.

ÎNVĂȚÂND PRIN CURATORIERE.

INTRODUCERE

Cătălin Gheorghe

Există o tendință din ce în ce mai operațională de a gândi și transforma domeniul educației într-un sector economic al industrializării producției de cunoaștere aplicată interconectat cu sectorul bancar care întreține prin sofisticarea a tot felul de instrumente de captare financiară funcționarea exemplară a libidoului deziderant de a crește într-o lume din ce în ce mai infertilă. Devine destul de complicat să te disociezi de impulsurile zilei de a întreține ideea de schimbare artificială a ceea ce a fost deja schimbat. Alternativa e discutată doar într-un cadru care deja și-a securizat granițele ideologice (firește, „legal”, ca acoperire perfectă).

Atunci când privești specific către un anumit domeniu de gândire și acțiune, formalizat uneori ca domeniu de studiu, fie pentru a învăța să te adaptezi la o realitate contrastantă, fie pentru a explora diferite strategii de ieșire, observi circumstanțele diferențiale în funcție de care îți poți seta punctele de ancorare (de stabilire a conexiunilor cu diferite relee) sau de fugă (de eliberare față de constrângerile sistemice).

Lumile educației încearcă să se diferențieze față de sistemele de educație prin aceea că se auto-constituie prin interversalitate, creând comunități participative interesate de învățarea în comun în funcție de gradul de intersecționalitate al influențelor localiste și procesele de imagine a formelor de emancipare.

Actul de a avea grijă, extins în câmpul educațional, implică o formă de angajare care ia în considerare, în principal, abordarea problematicilor urgente din societatea oamenilor și a „lucrurilor” și abia în secundar reformarea cadrului în care se mediază (deci nu neapărat se predă) și se (co)învăță strategii, tehnici, măsuri, cunoștințe de contrabalansare a tendinței decadente de gândi arta doar în termeni economici, individualiști și hedoniști.

Deși există mulți adepți ai integrării curatoriatului social în sfera din ce în ce mai expandată a pieței de artă, e necesară păstrarea și chiar îmbunătățirea distincției dintre gândirea și acțiunea critică și valorizarea comercială a tot ceea ce poate fi considerat artă. Dacă multe școli de curatoriat se concentrează pe predarea acelor cunoștințe și dezvoltarea acelor competențe care să susțină transformarea înțelegerii practicii curatoriale ca mod de amplificare a impactului financiar al artei din perspectiva curatoriatului de piață, există însă și o geografie instituțională, contingentă și angajată social, care marchează fronturi de rezistență, de opoziție și emancipare și care contribuie la designul curatoriatului ca mod de întrerupere, deconectare, refuz și re-imagineare politică a unei ecologii a grijii.

După turnura educațională și cea curatorială, ca momente progresive în promovarea diversității disociative a practicilor culturale pluri-contemporane, o problemă urgentă în reactivarea acțiunii culturale ar fi (re)considerarea traiectoriilor critice și a contextelor condiționale ale educației curatoriale. Fără a pretinde să schițeze un para-cadru de analiză a noului spirit al curatoriatului care se întrevede în viitorul cel mai apropiat, această carte propune mai curând traversarea unui spațiu de mediere a câtorva viziuni, perspective și acțiuni de actualitate în domeniul studiilor curatoriale derulate în mediu învățământului superior de artă, cu o focalizare asupra a ceea ce se întâmplă în contextul european, cu o excepție de caz din contextul american.

Structura contribuțiilor auctoriale este generată în jurul problemelor de concepție a singularității intersecționale a fiecărui context de (in)formare și desfășurare a programului (de master, post-universitar sau doctoral) de studiu curatorial (narațiunea educațională), de politică (cadre și traiectorii), de curricula (acțiuni de cercetare), de aplicare a metodelor (modalități de practicare) și de derulare a proiectelor (ca studii de caz). Prezentarea fiecărui program de studii curatoriale specifice (mai degrabă din punctul de vedere al filozofiei curatorialului, a concepției și producțiilor programului, decât din perspectiva articulării pedagogice academice formale) este introdusă de fiecare autor printr-o viziune personală asupra „educației curatoriale” (ca dimensiune contemporană a educației artistice).

Contribuțiile acoperă aspecte precum producerea unui spațiu social de schimburi în cadrul seminariilor, reacțiile constitutive la prelegeri (cu tutorii interni și cei invitați), imersiunile și iluminările cognitive și afective în timpul atelierelor, contemplațiile active care se produc la intersecțiile dintre comportamentele bazate pe practică și explorările teoretice, (co-)optarea formativă a curriculei, experiența corelațională a excursiilor de cercetare, punctul culminant al proiectului final (de absolvire).

Beatrice von Bismarck, coordonatoarea programului de master „Cultures of the Curatorial” de la Hochschule für Grafik und Buchkunst din Leipzig, propune trei perspective cu privire la constituirea relațiilor de învățare: construirea agențială a relațiilor de transformare între ființele umane și non-umane, auto-înțelegerea constelațională în corelație cu specificitatea contextului și răspunsul sensibil la contextul relațional și etica ospitalității reciproce exercitată în practica raporturilor de putere determinate de logicile includerii și excluderii.

Leire Vergara, absolventă a programului Curatorial/Knowledge al Goldsmith, University of London, realizează un (auto)portret al învățării în forma unui glosar expresiv care pe de o parte evocă împărtășirea intimității intercolegiale, iar pe de altă parte reflectă, deopotrivă politic și poetic, asupra interacțiunilor conceptuale angajate în construirea unei comunități afective.

Steven Henry Madoff, fondator al programului de studii de master în Curatorial Practice la School of Visual Arts in New York, în contextul descrierii funcționării și concatenării infrastructurale a programului educațional, introduce concepția sa pedagogică din perspectiva utilizării exemplului și a explicației ca instrumente de mediere și provocare a gândirii în relație cu specificitățile exercitării practicilor curatoriale independente și instituționale.

Dorothee Richter și Ronald Kolb, co-directori ai Postgraduate Programme in Curating, CAS/MAS Curating la Zurich University of the Arts, își expun filosofia pedagogiei curatoriale construită în procesele de reflecție asupra ideii de „democrație care va veni”, de „extensie a curatoriatului”, de „cunoaștere situată” ca bază a acțiunii politice și „înrudire curatorială” care ar împărtăși ceea ce este în comun, de interdependență într-o rețea de solidaritate informată de „empirismul feminist”, de colaborare și cooperare în contrast cu ideologia competitivității.

Laura Herman, directoarea a programului postuniversitar Cultural Studies derulat la KASK & Conservatorium / School of Arts, HOGENT și Howest, Universiteit Gent și Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent (S.M.A.K.), aduce în discuție, printre altele, modalitatea de constituire a unei

instituții temporare care își adaptează curricula în funcție de „momentul contemporan” și care vizează introducerea unei etici relaționale a grijii în câmpul artei.

Anne Szefer Karlsen, director al programului de studii masterale Curatorial Practice la Fakultet for kunst, musikk og design, Universitetet I Bergen, facilitează înțelegerea testării modelelor pedagogice de adresabilitate și interacționare la nivelul colectivului de agenți ai învățării, de la tutoriatele individuale și de grup, bazate pe punerea în practică a principiilor multiversității, la excursiile de studiu realizate în afara logicii extractiviste.

Trine Friis Sørensen, coordonatoarea programului de studii masterale în Curating la Aarhus University, descrie în detaliu contextul de studiu, caracterul multidisciplinar al grupului de studenți și caracterul interdisciplinar al curriculei în raport cu necesitatea activării metodologice a unei gândiri conective.

Geoff Cox, Sofia Victorino and Nayia Yiakoumaki, implicați în coordonarea programului de studii masterale în Curating Art and Public Programmes, co-organizat de Whitechapel Gallery și London South Bank University, explorează relațiile dintre diferite (contra)modele de curatoriat, politicile instituționale, complexitatea decolonizării cunoașterii și modurile de angajare a publicului.

Toate aceste poziții conceptuale și practici educaționale informează spațiul de acțiune curatorială, de învățare interdependentă, redefinire politică a cercetării, angajare interstițială, intervenție critică și explorare a vocației comunalității.

Cătălin Gheorghe este teoretician (nu neapărat un critic sau un scriitor), curator și editor care locuiește în Iași, însă călătorește mai ales în spațiul adânc și non-sferic al internetului. În calitate de conferențiar universitar, predă cursuri de *Teorii și practici ale cercetării artistice*, *Teorii și practici ale cercetării curatoriale*, *Studii și practici curatoriale* și *Studii vizuale aplicative* la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași. Este editorul seriei de publicații *Vector - cercetare critică în context* (care a participat la proiectul *documenta 12 Magazines* în Kassel), editând cărțile: „Acte expoziționale de imaginație politică” (co-editor Mick Wilson), [un parteneriat între Vector (Iași) și PARSE (Goteburg)], „După turnura educațională” (2017), „Post-fotografia” (co-editor Matei Bejenaru) (2015), „Teorii critice și practici creative ale cercetării” (2014), „Expoziții din 'Fostul Bloc Estic': Politici ale identității și practici curatoriale după 1989” (co-editor Cristian Nae) (2013), „Proces” (carte de artist: Dan Acostioaei) (2012), „Expoziția ca [micro]oraș” (2011), „Vector – critical research in context” (ediție pilot co-editată cu Livia Pancu) (2010). El este, de asemenea, curatorul platformei „Vector - studio pentru practici și dezbateri artistice” (din 2007), o platformă pentru cercetare critică și producție artistică bazată pe înțelegerea artei ca jurnalism experimental. A ținut o serie de prezentări despre curatoriat critic și cercetare artistică la o serie de școli și instituții de artă din nordul, sudul, vestul și estul Europei. Este membru al WG-Contexts în cadrul European Forum for Advanced Practices și membru al WG-Curatorial Studies în cadrul European Artistic Research Network. Interesele sale exploratorii sunt elaborate în relație cu problematici ale cercetării artistice critice, practicilor critice curatoriale, artei ca jurnalism experimental, teoriilor (politice) ale artei contemporane, xeno-spațiilor, xeno-practicilor, trans(ex)pozițiilor, post-capitalismului [...]

RELAȚII DE ÎNVĂȚARE: TREI PERSPECTIVE

Beatrice von Bismarck

Din anii 2000, nevoia de studii curatoriale și condițiile în care au fost concepute acestea s-au schimbat semnificativ. De la un domeniu al practicii insuficient teoretizat definit în raport cu poziția de subiect a curatorului, activitatea curatoriatului și produsul expoziției, aceste studii s-au dezvoltat într-un domeniu distinct de producție și cunoaștere, țesut în mod transdisciplinar. În contextul universităților și colegiilor pot fi observate fenomene care le însoțesc, care au întâmpinat un domeniu de cercetare nou pentru a extinde gama programelor educaționale postuniversitare în câmpul cultural. În timp ce acest lucru dezvoltă o tendință a unei posibile academizări a Studiilor Curatoriale și Expoziționale, se poate observa și faptul că, în cursul angajării teoretice intensificate în condițiile domeniului, înțelegerea a ceea ce pot însemna curatorii, expozițiile și curatoriatul este un proces în continuă schimbare. Factorul de proeminență al poziției profesionale de „curator” s-a diminuat, la fel cum și competițiile dintre pozițiile de artiști, curatori, critici și universitari s-au relativizat prin mai multă paritate și noțiuni colaborative de producție curatorială; produsele obținute nu mai pot fi conținute în noțiunile tradiționale de format expozițional, iar domeniul potențial de muncă – atât în mediul instituțional cât și în cel independent – în care se pot desfășura activitățile curatoriale este și el larg și transdisciplinar. Mobilitatea persoanelor și a lucrurilor, care pare să fie condiția prealabilă și consecința muncii curatoriale din anii 1990, este acum în mod curent criticată în privința sustenabilității. Dacă activitatea de curatoriat înseamnă asamblarea artei și a culturii în sfera publică, atunci în contextul mișcărilor „#Me Too”, „Black Lives Matter”, al mișcărilor de migrare curente, al crizelor energiei globale și crizei livrărilor, relevanța sociopolitică a competenței curatoriale specifice de a crea și forma relații a ieșit și mai mult în evidență.¹

Unele așteptări care au însoțit înființarea programului de master „Cultures of the Curatorial” (Culturi ale curatoriatului) în anii 2000 au căpătat astfel un caracter istoric. Este vorba mai ales de faptul că nevoia expresă de a garanta generația viitoare de curatori pentru muzee și instituțiile expoziționale și-a pierdut caracterul urgent în urma înființării diverselor programe, a diferențierii, diversificării și intensificării discursului, precum și a oportunităților de angajare pentru absolvenți într-un spectru larg de instituții din diverse domenii. Pe de altă parte, a crescut necesitatea întretinerii părților practice și teoretice ale educației astfel încât să permită un răspuns de reflecție la cerințe socio-politice curente și să lase această reflecție să devină operativă în practică. În acest context, următoarele perspective asupra curatoriatului au devenit urgente:

1. Construirea relației

Competența specială de producere a sensului în munca curatorială constă în crearea și formarea de relații – între ființe umane și non-umane, iar aceste relații pot fi atât materiale cât și nemateriale. Astfel, accentul cade asupra modurilor activităților și ale proceselor care ajung să aibă un rol în formarea de relații. O alegere sofisticată a obiectelor, a unui subiect neobișnuit sau a unui stil individual capitalizabil trec pe al doilea plan.

Ceea ce se presupune este o accepțiune a curatorialului ca țesătură relațională dinamică și spațio-temporală structurată pe un anumit fel de putere. Contributorii umani și non-umani se detașează de contextele lor anterioare pentru situația curatorială și intră în relații transformate. În aceste relații, ei schimbă și influențează întreaga constelație curatorială, care la rândul ei are ca efect producerea de sens asupra componentelor individuale și a relațiilor lor. În această relație a relațiilor, nu doar contributorii individuali, ci și relațiile create între ei au proprietăți de agenți. La fel ca oamenii și lucrurile pe care le leagă, relațiile în sine dețin și ele o istoricitate care le circumscrie biografia și „viața socială”,² care la rândul lor sunt o parte a participanților la situația curatorială.

În această structură dinamică spațio-temporală, construirea relațiilor înseamnă astfel lucrul pe proceduri și strategii care au ca scop moduri alternative de a relaționa. Alte modalități de a relaționa decât cele obișnuite – ele însele supuse schimbării și temporalizate – pot, pentru a vorbi în termenii lui Bini Adanczak, să schimbe atât participanții cât și ansamblul lor în așa fel încât „regulile consolidate și protejate” de a fi împreună, incluzând participanții umani și non-umani, devin „disponibile” în mod constructiv (*verfügbar*).³ Nu în ultimul rând, aceasta se referă la transdisciplinaritatea curatorialului. Acest lucru implică un meta-nivel din care disciplinele, disciplinaritatea, metodele, obiectivele și condițiile lor pot fi abordate și expuse transversal. Prin întâlnire, schimb și interogarea diferitelor forme de cunoaștere și practici de cercetare, acestea, împreună cu obiectele și instrumentele lor de investigație, premisele disciplinare și regulile instituționale pot fi procesate, examinate și reinterpretate în diferitele lor relații.

2. Auto-înțelegerea constelaționară

Structura spațio-temporală a curatorialului poate fi înțeleasă prin intermediul conceptului de constelație. În aceasta, toți participanții își dobândesc sensul relațional și fac un pas în spate ca indivizi, pentru a susține sensul contextului pe care îl formează. Și acest lucru are de a face cu poziția curatorului. Uitându-ne la istoria științei, o auto-înțelegere, prin care actorii curatoriali se auto-definesc ca părți ale rețelei constelației, implică o autoreflexivitate relațională.⁴ Aceasta este precondiția pentru schimbările prin care trec actorii curatoriali precum și ceilalți participanți la situația curatorială. Dar ea poartă și răspunderea potențialului formativ pe care îl au agenții curatoriali în cadrul relațiilor care apar și se dezvoltă acolo – și pe care îl împart cu mulți alți participanți. O astfel de auto-înțelegere este relevantă atât pentru negocierea proceselor din domeniul curatorial în privința rolurilor, pozițiilor și sarcinilor cât și a formării active a relațiilor socio-politice în sfera publică, a participării la scrierea istoriei, de exemplu, în efectele vizibilității sau ale condițiilor de lucru în condițiile post-fordiste globalizate. În plus, o auto-înțelegere în sensul unei rețele constelaționare face ca relaționarea internațională să fie mai puțin o condiție de bază a acțiunii curatoriale, ci mai degrabă schimbă accentul asupra competenței ansamblului specific contextului și sensibil la context, indiferent dacă orientarea este locală sau globală.

3. Ospitalitatea reciprocă

Condițiile pentru o abordare sensibilă la context în domeniul curatorial sunt prezentate într-un ansamblu al ospitalității. Acesta se referă la relațiile întreprinse de putere și cunoaștere din care face parte domeniul curatorial, dar asupra căruia poate avea și o influență determinantă. Caracterul

de ospitalitate al acestuia se explică prin acele împrejurări în care situația curatorială implică invitații, primește, întâmpină, aduce împreună persoane și lucruri pentru o perioadă limitată de timp. Din acestea fac parte logici ale includerii și excluderii, condițiile, drepturile și regulile distribuirii resurselor, precum spațiul, timpul, resursele financiare sau atenția. Recunoașterea, grija și protecția reprezintă mize aici. În acest ansamblu care este determinat imanent etic, apar liniile estetice, sociale, politice și economice de forță care irigă constelația curatorială și poartă răspunderea formării relațiilor și a efectelor acestora.

În dimensiunea etică la care se raportează ansamblul ospitalității curatoriale apare o contradicție: cerința unei proceduri inclusive, generoase și responsabile este profund ambivalentă, cu efecte generatoare de asimetrie, iar aceasta atât dintr-o perspectivă politică precum și dintr-una socială și economică. Atât condițiile inegale și mizele tuturor participanților în relație unii cu alții cât și măsurile de reglare, încadrare, asumare și accesibilizare a oaspeților care nu sunt disponibili riscă în mod constant să devină de nerecunoscut în spatele invocării etice în logica ospitalității.

Uitându-ne la dezbaterile care au avut loc pe tema provocărilor constelațiilor curatoriale transculturale la *documenta fifteen* și Berlin Biennale în 2022, considerăm că există două aspecte ale ospitalității care au o importanță deosebită în contextul educației curatoriale: pe de o parte, dinamica relațiilor curatoriale, prin care oaspetele și gazda pot face schimb de roluri și își pot modifica funcțiile și caracteristicile prin relaționare. Deoarece pentru a nu pierde din vedere niciodată cu totul efectele de ambivalență ale ansamblului ospitalității menționate mai devreme, este necesar să se invoce această instabilitate care generează statutul temporar atât al oaspetelui cât și al gazdei. Includerea conștientă în dinamica curatorială înseamnă nu doar menținerea caracterului schimbător al condițiilor în ansamblul ospitalității avut în vedere, ci și participarea activă la formarea acestuia. Grija curatorială trebuie astfel înțeleasă ca un etos situațional și transformativ. A deveni oaspete într-o situație de reciprocitate este potențialul întâlnit în relațiile de ospitalitate.

În al doilea rând, situația-limită câștigă importanță, ceea ce, în ansamblul ospitalității, denotă spațiul întâlnirii și al schimbului dintre arii diferite din punct de vedere cultural, social, economic și politic. Datorită unor anumite libertăți care sunt posibile acolo, aceasta permite schimbarea rolurilor și funcțiilor de gazdă și oaspete, cu modificarea continuă a contururilor.⁵ Structura ei procesuală internă trebuie predată în tandem cu noțiunea postcolonială de „zonă de contact”,⁶ care se preocupă de procese de dezalienare precum și de cele care expun familiarul și asimilatul în sensul unei *ex-ponere*. În alternarea continuă dintre demarcație și deschidere, un spațiu determinat în acest fel pune diversele condiții ale spațiilor învecinate într-o relație unele cu altele, dar în același timp își transformă propriile funcții, regularități și reguli în comparația relațională cu aceste spații. În această arie, practicile de închidere, apropiere și privatizare intră în competiție cu cele care vizează accesibilitatea, participarea și trăirea în comun. A lua potențialul acestei situații limită în serios necesită ca practica curatorială să fie orientată mai ales către reciprocitate în întâlnirile curatoriale. Atât din punct de vedere politic cât și etic, reunirea sub auspiciile ospitalității care devine posibilă prin practici de curatoriat este astfel caracterizată mai puțin prin gesturi unilaterale de invitație și mai mult prin ascultarea și medierea multilaterală precum și prin atenția, respectul și protecția reciprocă.

Note:

[1] Perspectivele care urmează se bazează pe publicația mea recentă *The Curatorial Condition* (London: Sternberg Press, 2022).

[2] Cf. Arjun Appadurai, „Introduction: Commodities and the Politics of Value” în *The Social Life of Things. Commodities in cultural perspective*, ed. Arjun Appadurai (London/ New York: Cambridge University Press, 1986), 3-63.

[3] Bini Adamczak, *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017), 238.

[4] Pentru a vedea cum înțelege Karl Mannheim constelația cu privire la poziția timpurie a cercetătorului

din domeniul studiilor culturale cf. Andrea Albrecht: „Konstellationen. Zur kulturwissenschaftlichen Karriere eines astrologisch-astronomischen Konzepts bei Heinrich Rickert, Max Weber, Alfred Weber und Karl Mannheim”, în *Scientia Poetica*, Bd. 14 (2010), S. 142

[5] Pentru o înțelegere a situației limită ca parte a ospitalității cf. Alexander Honold, „Im Gasthaus. Spielräume der Gast-Wirtschaft zwischen Theologie und Ökonomie” în: Peter Friedrich/ Rolf Parr (eds.), *Gastlichkeit. Erkundungen einer Schwellensituation*, (Heidelberg: Synchron, 2009), S. 133-156.

[6] Noțiunea de „zonă de contact” a fost formulată de Mary Louise Pratt în „Arts of the Contact Zone”, în *Profession/Profesie*, 1991, p. 33-40.

Beatrice von Bismarck este profesoară de istoria artei și cultură vizuală la Academia de Arte Frumoase (Hochschule für Grafik und Buchkunst) din Leipzig, unde predă, de asemenea, *Cultures of the Curatorial* (Culturi ale curatorialului). Anterior, a lucrat în calitate de curator în cadrul departamentului de artă a secolului XX la Muzeul Städel din Frankfurt și a predat la Universitatea Leuphana din Lüneburg, unde a fost co-fondatoare și co-director al Kunstraum. La Leipzig, a fost inițiatoarea programului de masterat *Cultures of the Curatorial*, care a început în toamna anului 2009. De asemenea, a fost participat la conceperea și a fost co-directoarea celei de-a 5-a Școli de vară de curatoriat de la Moscova (2016) și a Academiei itinerante TRANScuratorial, care a fost itinerată de la Berlin la Mumbai și Phnom Penh în 2017-2018. În 2018, a fost Philippe Jabre Visiting Professor of Art History and Curating la Universitatea Americană din Beirut. Pentru proiectul său de cercetare despre "Curatorial", a fost distinsă cu Opus Magnum Fellowship al Volkswagen Stiftung, Hanovra (2015-2017). Printre publicații se numără: *Cultures of the Curatorial* (ed. împreună cu Jörn Schafaff și Thomas Weski), 2012; *Timing - On the Temporal Dimension of Exhibiting* (ed. împreună cu Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schafaff și Thomas Weski), 2014; *Hospitality - Hosting Relations in Exhibitions* (ed. împreună cu Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schafaff și Thomas Weski), 2016 (toate Sternberg Press, Berlin); *Now-Tomorrow-Flux: An Anthology on the Museum of Contemporary Art* (ed. cu Heike Munder și Peter J. Schneemann), JRP|Ringier, Zurich 2017; *Curatorial Things* (ed. cu Benjamin Meyer-Krahmer), Berlin 2019, și *O(f) Our Times: Curatorial Anachronics* (ed. cu Rike Frank), Sternberg Press, Berlin 2019. Recent, a editat volumul *Archives on Show. Revoicing, Shapeshifting, Displacing - A Curatorial Glossary*, 2022 (Archive Books, Berlin), iar monografia sa, *The Curatorial Condition*, a apărut în 2022 (Sternberg Press, Londra).

Abcdefg...

DESPRE CURATORIAL/KNOWLEDGE

Leire Vergara

A scrie despre o experiență, o experiență pedagogică, înseamnă a evoca un spațiu al intimității, o conlocuire temporară. Mai înseamnă și a pune în ordine o încrucișare de gânduri, referințe, intuiții, abordări critice, senzații, dezamăgiri, dorințe utopice care se distilează din practica producerii de cunoștințe în mod colectiv.

Când am venit pentru prima oară în contact cu programul doctoral Curatorial/Knowledge în 2009, mai întâi ca spectator, iar apoi ca student din 2011, conversația debutase deja și progresa prin provocarea de a construi un nou domeniu pentru practica curatorială. În această etapă de început a programului scopul era acela de a configura un nou domeniu teoretic în context academic, în care curatoriatul să se fundamenteze pe gândire și studiu. Dar, după cum a mai spus Irit Rogoff, urma întrebarea firească, odată înființat domeniul, ce ar trebui să se predea? Și cui?¹. Această întrebare rămasă deschisă nu doar la început, ci pe parcursul întregii existențe a programului, a creat posibilitatea modificării relațiilor ierarhice dintre profesori și studenți pentru a-i face mai egali. Intenția inițială a fost aceea de „a uni un grup de oameni prin studiu”² într-un proces lent de explorare a unor noțiuni și concepte recunoscute drept esențiale pentru reflecție și pentru crearea unor schimbări urgente în sfera profesională a curatoriatului. În acel context, ne-am ocupat ani de zile de noțiuni precum „curatorialul”, „dreptatea” și multe altele pentru a rezolva probleme care, deși păreau îndepărtate de domeniul practicii, erau de fapt strâns legate de aceasta.

Sub forma unui glosar, aș dori să vă împărtășesc acum câteva fragmente din puzzle-ul Curatorial/Knowledge. Unii termeni sunt noțiuni teoretice pe care le-am discutat și studiat pe parcursul uneia sau mai multor sesiuni. Alți termeni reprezintă preocupări exprimate de unii studenți în procesul propriilor cercetări. Alții vin din contextul de studiu dintr-un moment specific. Alții reprezintă amintiri materiale, preferințe, modele de practici pe care le-am păstrat și care mi-au transformat înțelegerea despre ceea ce presupun munca și gândirea curatorială. Alți termeni sunt noțiuni generate din alte noțiuni și care s-au transformat în proiecte curatoriale dincolo de contextul de studiu. Alții sunt simple urme a ceea ce înseamnă să locuiești atât de mult timp într-un anumit spațiu afectiv. Acest glosar evocă voci și prezențe reunite o vreme prin studiu.

A pentru alegorii, pentru anti-narațiuni, pentru afecțiuni, pentru Războiul din Algeria

Alegoria poate fi înțeleasă ca o linie de gândire deviată, o figură fictivă care permite revelarea unui sens ascuns. Alegoria oferă tărâmurii speculative pentru a facilita înțelegerea unui eveniment sau

a unui lucru fără a-i încheia lectura. În contextul programului Curatorial/Knowledge, alegoria a reprezentat un termen timpuriu pentru a permite curatoriatului să evolueze progresiv într-o practică de cercetare. O vreme, în programul C/K a pluit în aer ideea Alegoriilor curatoriatului³. De fapt, nici nu a avut intenția de a-și încheia implicațiile, ci a deschis mai degrabă posibilitatea de a proiecta tot ceea ce nu era încă acolo, orice ne-am putea imagina că redefineste o viitoare practică din domeniul curatoriatului.

În primele zile după sosirea mea încă se mai desfășurau unele discuții despre curatorial. Curatorialul a fost discutat ca un dar înaintea unui obiect. Era considerat în relație cu o fantomă, chiar gândit ca o perturbare produsă de un act al întrupării. În seminarul din martie 2010, Jean-Paul Martinon ne-a încurajat să căutăm alte narațiuni, chiar și anti-narațiuni. În acest sens, curatoriatul trebuia să permită perturbarea narațiunilor deja existente.

Primul seminar C/K pe care l-am auzit în calitate de invitat a fost pe 12 noiembrie 2009. Doreen Mende își prezenta proiectul de cercetare despre curatorial înțeles ca o practică conflictuală. Așa cum l-a prezentat Mende la vremea aceea, actul de a expune marchează un act de violență. În prezentarea sa, filmul *Ici et Allieurs* (1976) de Jean-Luc Godard și Anne-Marie Miéville a fost prezentat ca un instrument de aprofundare a violenței derivate din procesul expunerii.

Războiul din Algeria, asemenea conflictului din Septembrie Negru din 1970, a surprins alte alegorii care sugerau corespondența complexă dintre violență și expoziție. Nu am abordat niciodată direct Războiul Algerian într-un seminar, dar el apărea din când în când ca o prezență fantomatică în diferite momente cum ar fi, de exemplu, seminarul din martie 2010 despre Gilbert Simondon cu *Patricia Falguières*.

B pentru Betrayal (trădare)

Trădarea ca o modalitate de a crea poziții noi în cadrul unui conflict. Ca un refuz al unei sarcini date sau al unei poziții. Trădarea ca instrument în căutarea altor angajamente. Acest termen a fost introdus de Joshua Simon ca o posibilitate de a sugera alternative la un model antagonist. Trădare în sensul existenței în afara paradigmei polarității dintr-un context conflictual.

C pentru criticitate și criticabil. C pentru Contract

Două propuneri în jurul noțiunii de critică, circulate în cadrul unor seminare, ne ajută acum să reflectăm asupra aspirațiilor curatoriale de a produce cunoștințe specifice.

În primul rând, noțiunea de criticitate, așa cum a arătat Rogoff, pentru a indica recunoașterea nu numai „a propriei noastre integrări în obiectul sau momentul cultural, ci și a naturii performative a oricărei acțiuni sau poziții pe care le putem avea în legătură cu acesta”⁴. Criticitatea înțeleasă la vremea respectivă ca o mișcare virtuală care ne cere în primul rând să ne întoarcem la 180 de grade, să nu privim în afară sau înăuntru, ci și să atingem interioritatea, cu alte cuvinte, să dezvăluim însuși mecanismul de producere a subiectivității și, în cele din urmă, să căutăm alte configurații posibile, să avem astfel un impact auto-transformator. Acest efort presupune o introspecție continuă pentru a dezvălui modul în care o practică este configurată prin reexaminarea din când în când a proceselor și condițiilor care ne situează pe fiecare dintre noi în acea practică.

În al doilea rând, criticabilul din conștientizarea faptului însuși de a face un act care poate fi supus criticii. Seria de prelegeri a lui Michel Foucault *Society Must Be Defended*⁵ a fost introdusă de Stephan Nowotny ca o modalitate de a reflecta asupra modurilor în care ceva, un obiect, o idee, devine criticabil. Poate un copac să devină criticabil? Orice poate fi criticabil? Cum poate un obiect să reflecte procese ale vieții? Și, de acolo, cum se poate produce o fisură din care să ia naștere o rezistență conștientă? Ca actul de a face ceva să devină criticabil ar trebui să presupună producerea unei diferențe, a unei întreruperi de moment.

Contractul, am putea spune, ca formă scrisă, este unul dintre cele mai analizate artefacte textuale din istoria societății moderne. EL CONTRATO (Contractul) a fost un proiect de doi ani realizat de Bulegoa z/b⁶ în colaborare cu Azkuna Zentroa din Bilbao. Proiectul s-a desfășurat în două faze: un grup de lectură care a funcționat din aprilie 2013 până în februarie 2014 și o expoziție din octombrie 2014 până în ianuarie 2015. Expoziția a luat naștere din temele explorate în cadrul grupului de lectură și a cuprins lucrări realizate de aproximativ treizeci de artiști, precum și un program de film, discuții, performance-uri și un nou grup de lectură. Proiectul și-a propus să reflecteze asupra modului în care contractele, tacite sau explicite, determină practici și moduri de a face, de a fi și de a acționa. Totuși, mai mult decât o simplă temă, noțiunea de contract a evoluat într-o zonă de studiu pentru a dezvolta probleme conceptuale de bază legate de „acordurile” stabilite din perioada modernă până în prezent în cadrul celor patru zone ale practicii din proiectul Bulegoa: curatoriatul, critica de artă, teoria socială și dansul/coregrafia contemporane. În cele din urmă, grupul s-a lărgit pentru a include o diversitate de oameni (artiști, curatori, coregrafi, dar și funcționari publici, un jurnalist pensionar, un funcționar bancar, șomeri, studenți etc.) care s-au angajat să se întâlnească de două ori pe lună timp de aproape un an și să discute anumite texte pentru a studia împreună contractul ca termen criticabil.

D pentru dezamăgire

Nu ca o tendință negativă ci, dimpotrivă, ca o mișcare pozitivă. Așa cum a mai explicat Irit Rogoff, oamenii care au ajuns la C/K în cele din urmă erau oameni dezamăgiți de ceea ce aveau⁷. Programul a recunoscut ceea ce Rogoff numește „circumscripția celor dezamăgiți”⁸. O posibilitate colectivă care a fost instituită prin deziluzie. Ea situează această circumscripție în spațiul sălii de clasă și o descrie astfel:

Clasa mea este un panteon al dezamăgirii; răsună de ecurile vocilor sonore ale celor care și-au pierdut încrederea în orice mod convențional de a cunoaște, și încearcă acum să se reorienteze într-un alt mod către cunoaștere, către actul cunoașterii. În glasurile autorilor răsună vocile cititorilor, ale studenților care consideră actele de autoinițiere sau revelarea cunoașterii drept gesturi performative din acel panteon al dezamăgirii care guvernează totul în mediul pedagogic la care mă refer.⁹

E pentru cei epuizați, pentru un curatoriat epuizat

Articolul meu pentru cartea *The Curatorial. A Philosophy of Curating* se intitulează „An Exhausted Curating” („Un curatoriat epuizat”)¹⁰ și se referă la propoziția lui Gilles Deleuze în care el arată că „a fi epuizat înseamnă mai mult decât a fi obosit”¹¹. Așadar, dacă ne imaginăm societatea ca pe o mare țesătură socială, ca să spunem așa, o țesătură în care toți suntem muncitori într-o linie de asamblare, atunci un muncitor obosit, ca să respectăm distincția pe care o face Deleuze între obosit și epuizat, va fi cel care ia o pauză pentru a se odihni și își reia lucrul după aceea în aceeași linie și în aceleași condiții. Dar muncitorul epuizat va fi cel care pune sub semnul întrebării însăși linia de asamblare, se întreabă despre poziția lui în linie și despre relațiile stabilite cu alți muncitori.

„The Exhausted” („Cel epuizat”) de Gilles Deleuze a fost un text asupra căruia ne-am aplecat pentru o vreme în cadrul programului Curatorial/Knowledge. Imediat după ce am intrat în grup, Sarah Pierce m-a rugat să o ajut la organizarea grupului de lectură. Ea era în al patrulea an, iar eu nu eram încă înscrisă, și totuși am organizat împreună această parte a seminarelor. După niște pregătiri i-am sugerat lui Sarah să citească *The Exhausted* de Deleuze și am ajuns să-l citim obsesiv în cadrul a numeroase seminare. De fapt, eu ajunsesem la acest text datorită prietenei mele Isabel de Naverán, cercetătoare în coregrafie contemporană și cu care, alături de alte două femei, Miren Jaio (critic de artă) și Beatriz Cavia (sociolog), am înființat Bulegoa z /b în 2010 în Bilbao. În timp ce lucram împreună, am aflat de la Isabel despre felul cum „The Exhausted” de Deleuze l-a ajutat pe scriitorul André Lepecki să pună la îndoială dispozițiile ierarhice stabilite încă din modernitate între

corpul dansatorului și tipul de mișcare pe care îl produce în contextul dansului modern¹². Textul meu introduce modul în care coregrafia contemporană își privește critic propria materialitate, punându-și sub semnul întrebării elementele relaționale. În continuare, propunerea mea pentru un curatoriat epuizat încearcă să meargă în aceeași direcție, ca să spunem așa, cercetându-și propriile proceduri, punând întrebări despre tipul de muncă pe care curatoriatul îl produce în cadrul liniei de asamblare.

F pentru lipsa formei

Definiția amorfului (în franceză *informe*) sugerată de Georges Bataille în articolul său din cadrul Dicționarului critic al revistei de artă suprarealistă *Documents* (1929-1930)¹³ începe cu prezentarea circumstanțelor în care conexiunea dintre un termen și sensul său corespondent se fixează și se înregistrează. În acest caz, lipsa formei, tocmai prin definiție, situează cititorul în forma specifică a dicționarului și în condițiile propriului său sistem de clasificare. Cu toate acestea, acest termen pare să ceară transcenderea parametrilor structurali în care fiecare concept capătă un sens și o locație în cadrul unui indice semantic determinat. Ca o reacție la aceasta, propunerea lui Bataille pare să sugereze un rol mai activ în ecuația dintre un cuvânt și definiția lui, promovând termenii ca mașini de lucru independente capabile să producă sens cu mult dincolo de regulile dicționarului ca regim de organizare semantică. Această solicitare, sugerată prin termenul *lipsa formei*, își propune să acorde un scop latent fiecărei intrări, ca și cum toate ar avea un mecanism intern care ar putea fi activat în funcție de fiecare situație. În cazul termenului de lipsă a formei și a posibilelor sale sarcini, Bataille le raportează la actul declasificării, o funcție potențială care își capătă forța prin sugestia convertirii adjectivului într-un substantiv, adică accentuând schimbarea de la o frază descriptivă despre calitate la o producere mai autonomă de sens.

Bataille introduce acest termen în contextul apariției etnografiei moderne, alături de alte concepte relevante în contextul respectiv cum ar fi muzeu, materialism, ceramică, ochi, absolut sau dezastru. Totuși, din toți termenii, lipsa formei, aflat în mijlocul dicționarului critic, rămâne termenul care ne ridică întrebări despre structura clasificatorie prestabilită a acestui sistem semantic specific și a oricărui alt regim de reglementare a sensului.

În acest glosar special, lipsa formei este introdusă din nou intenționat în mijlocul acestuia ca o propunere să luăm o pauză și să privim în jur, să ne gândim la toți ceilalți termeni și implicațiile lor într-un anumit timp și context. Conceptul de lipsă a formei este introdus și în legătură cu un text¹⁴ pe care l-am scris pentru *Estrangement (the Reader)* (2012). Interesul meu legat de acest termen ține de conotația lui în dicționarul critic care propunea o declasificare împotriva oricărei dinamici constructive din cadrul unui câmp semantic.

G pentru generozitate

Generozitatea ca o dinamică esențială în cadrul oricărui demers colectiv. În context educațional, generozitatea se poate desfășura multidirecțional. În special în C/K, un lucru cu totul special era că puteai participa la seminare ca student înscris sau ca invitat extern. De fapt, unii participanți au audiat discuțiile ani de zile fără să facă vreodată un doctorat. În ceea ce privește această idee de a construi o platformă deschisă, contribuțiile neașteptate ale invitaților externi au contribuit la construirea unui mediu generos. Ei veneau să aducă și să împrumute idei pentru practicile lor profesionale. Prezența lor era esențială pentru a susține acest spațiu prețios de încredere.

H pentru History (istorie)

Când putem începe să vorbim despre istorie? Cât de mare ar trebui să fie distanța temporală pentru a recunoaște un model perturbator? C/K traversa o perioadă foarte dificilă din cauza tendinței progresive de a-și găsi un loc pe așa-numita piață a studiilor academice. Între 2000 și 2011, ponderea investițiilor private în învățământul superior crescuse cu peste 75% în țările OCDE¹⁵. În 1995, universitățile

britanice primeau 80% din finanțare de la stat, dar până în 2011 aceasta a scăzut până la 30%¹⁶. Drept consecință, studenții din Marea Britanie s-au confruntat cu o creștere dramatică a taxelor de școlarizare. În 2010, această tendință a atins maximul, când taxa de școlarizare pentru studiile de licență era de 9.000 de lire sterline pe an. La Londra au avut loc numeroase proteste studențești.

I pentru infinit

*The Infinite Conversation*¹⁷ (Conversația infinită) de Maurice Blanchot a fost o referință introdusă de Sarah Pierce în ianuarie 2011 cu scopul de a-și pune cercetarea în context. Fiecare conversație este construită din întreruperi. Un vorbitor îl întrerupe pe celălalt și astfel are loc comunicarea. Pe Sarah Pierce o interesa modul în care o conversație se menține mereu deschisă. Întreruperile permit de fapt caracterul său infinitiv. Ele deschid oportunități noi și le elimină pe unele pentru a le introduce din nou, poate, mai târziu. Mai mult, o abordare materială a unei experiențe conversaționale generează multe posibilități de interpretare. Pauza, vocea, mediul...

*The Metropolitan Complex*¹⁸ (Complexul metropolitan) este proiectul pe termen lung al lui Sarah Pierce, care include diverse forme de a reuni exemple istorice și alte cazuri inițiate de ea. Această inițiativă s-a manifestat prin diferite formate precum performance-uri, arhive, discuții și lucrări. De asemenea, include transcrierea a numeroase conversații cu diferiți protagoniști pe care artista i-a abordat cu privire la principalele ei arii de interes, de exemplu, pedagogiile radicale, activitatea studenților, moștenirile istorice ale artei și persoane relevante în teoria și practica artei. *The Metropolitan Complex* poate fi privit ca o formă de conversație infinită. Când am aflat prima dată despre acest proiect prin 2005, avea forma unei publicații în format A2 alb-negru care facilita schimburile din cadrul proiectului. La vremea respectivă, circulația informațiilor se făcea cu mult mai multe întreruperi, pauze și pierderi. Spațiul conversației necesita un efort fizic care a marcat un moment în timp și spațiu. Condițiile sale materiale aveau de fapt o mare importanță.

J pentru justiție/dreptate

Care este relația dintre curatorial și dreptate? Cum poate dreptatea să devină declanșatorul cercetării? Cum poate dreptatea să dezvolte cercetarea și să o facă mai puternică?

S-a făcut des referire la conceptul de dreptate în timpul întâlnirilor pentru a urmări istoria recentă a utilizării sale. Ca reacție împotriva conotațiilor neolibérale ale dreptății, cum este cea propusă în cartea *A Theory of Justice*¹⁹ (1971) de John Rawls, noi explorăm alte sensuri derivate din teoria politică și filosofie, precum propunerea lui Jacques Derrida de a diferenția între drept și justiție. Perspectivele de mai jos ne-au permis să vedem justiția drept o aspirație a dreptului. Dar au apărut câteva întrebări: putem considera justiția independent de drept? Cum putem regândi problematica pornind de la ceea ce avem de fapt disponibil? Cum putem cunoaște ceea ce nu știm cum să cunoaștem?

M pentru materialitate

Materialitatea a fost conceptul pe care îl aveam în comun artistul Arne Hendriks, colegii mei Inês Moreira și Aneta Szyłak și eu însămi în cadrul curatorial al expoziției Alternativa 2012 de la Institutul Wyspa, situat în șantierul naval din Gdansk, Polonia. Acest concept ne-a oferit o bază comună de la care să reflectăm asupra efortului care a modelat o anumită formă de viață. Articolul meu din volumul *Materiality Reader* (2012) explorează ideea unei „materialități vii” pentru a reflecta asupra modului în care un ansamblu de existențe cum ar fi mobila aruncată, clădirile goale, infrastructura abandonată, obiectele zgâriate, colecția eclectică de plante, animalele sălbatice și alte elemente de diferite tipuri fac parte în mod natural din viața socială a vechilor șantiere navale²⁰. Expoziția a abordat aceste diverse entități vii ca deținători de istorii unice.

N pentru Notebooks (caiete)

În fiecare joi dimineață, când ne adunam pentru seminarul nostru lunar C/K, înainte de a începe, cumpăram un pix și un caiet roșu de la librăria din interiorul clădirii principale a Colegiului Goldsmiths. Cumpăram doar un caiet pe seminar și, în mod normal, acesta îmi ajungea pentru toate notițele pe care le luam în cele 3 zile de întâlniri intense. Cu toate acestea, uneori îl terminam mai devreme decât mă așteptam și trebuia să mă întorc la magazin și să cumpăr unul nou.

Această vizită la librărie înainte de începerea săptămânii noastre la C/K, a devenit repede un fel de ritual care mi-a permis să construiesc un fir structural material și mental în cadrul seminarelor. Acest protocol repetitiv m-a ajutat să ordonez perioadele de studiu care alternau cu multe alte diverse îndatoriri și activități. Când le parcurg pe toate (în total 21 de caiete) realizez cum sunt ele o reprezentare substanțială a unei temporalități foarte specifice. Caietele au rămas la fel ca aspect, doar două dintre ele au o culoare roșie puțin mai aprinsă. Dar culoarea textelor scrise de mână variază. Nu știu de ce culoarea pixurilor nu a devenit o fixație așa cum era cea a caietelor.

P pentru Prokofiev și pentru *Parrhesia*

După cum am menționat mai devreme, încă de la începutul programului, se putea participa la seminarele C/K ca student înmatriculat sau doar ca invitat. Mica sală Prokofiev din clădirea Rutherford, unde se află și biblioteca, era uneori plină până la refuz de tutori, studenți, invitați pe termen lung, trecători, noi toți. Era o încăpere mică, cu o masă imensă. Ferestrele de-a lungul celor doi pereți exteriori ne luminau discuțiile din zilele scurte de toamnă. Îmi amintesc și acum lumina minunată în care se scaldau discuțiile noastre.

În aceeași sală, în iunie 2013, a avut loc un seminar special despre *Parrhesia* ca practică de rezistență la „arta guvernării” (în termenii lui Foucault, inclusiv toate tehnicile de control pentru supravegherea și manipularea populațiilor). Sesiunea moderată de Stefan Nowotny a inclus contribuții ale lui Gerald Raunig și Ruth Sonderegger.

R pentru Reading (lectură)

Lectura ca activitate comună continuă care ne-a ajutat să ne configurăm propriul cadru în fiecare cercetare individuală. Lectura ca instrument care ne-a oferit un loc în cadrul grupului, dar mai ales, lectura ca mijloc de dezvoltare a unor noi voci, noi poziții și, în consecință, a unui cadru colectiv.

S pentru spectralitate

Spectralitatea ca potențialitate a unui (in)conștient colectiv.

T pentru Touching (atingere)

Cum ne putem apropia fără a ne apropria? Cum putem atinge fără să luăm? Putem încerca și alte forme de simțire și cunoaștere care elimină tendința de posesie? În afara vederii și a opacităților sale, cum putem produce o atingere care devine mai mult decât cunoaștere?

Unele considerații teoretice ale termenului atingere au fost vitale pentru configurarea unei poziții ferme în cadrul cercetării mele *Dispositifs of Touching. A Curatorial Study on the Plazas of Sovereignty* (2016).²¹

W pentru Wrongs (greșeli)

Cum se anulează sau se rescrie cunoașterea istorică? Cum avem acces la ceea ce a fost respins de sistemul colonial?

Gayatri Chakravorty Spivak pune educația în centrul unei transformări urgente în „Righting Wrongs” (Îndreptarea greșelilor) (2004)²². În acest articol ea înlocuiește științele umaniste așa cum le cunoaștem cu științe umaniste ale viitorului. Spațiul educației este spațiul în care se creează noi relații între cunoștințe și, deci, spațiul în care regândim noțiunea de istorie.

Note:

[1] Irit Rogoff & Leire Vergara, „The Power of Reading”, #Re-visiones 8/2018.

[2] Ibidem.

[3] *Allegories of the Curatorial* a fost un titlu preliminar pentru publicația *The Curatorial. A Philosophy of Curating*, editată de Jean-Paul Martinon, Londra, Bloomsbury, 2013.

[4] Irit Rogoff, „From Criticism to Critique to Criticality”, EIPCP (European Institute for Progressive Cultural Policies), 2003. Accesat la 4 octombrie 2022. <https://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/en>

[5] Michel Foucault, *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-1976*. Lectures at the Collège de France, 5. New York, Picador, 2003.

[6] Bulegoa z/b, un birou pentru Artă și Cunoaștere cu sediul în Bilbao, a fost deschis în 2010 de Beatriz Cavia, Isabel de Naverán, Miren Jaio și subsemnata cu intenția de a realiza cercetări și discuții colective pe teme comune cum ar fi procesele de istorizare, traducere culturală, performativitate, postcolonialism, teorie socială, strategii arhivale și educație. www.bulegoa.org Accesat la 4 octombrie 2022.

[7] Irit Rogoff & Leire Vergara, Ibidem.

[8] Ibidem.

[9] Irit Rogoff. „Los desencantados”. *Eremuak* #4, p. 45.

[10] Leire Vergara, „An Exhausted Curating” în Martinon, Jean-Paul (ed). *The Curatorial. A Philosophy of Curating*. London, Bloomsbury, 2013.

[11] Gilles Deleuze, „The Exhausted” în *Essays Critical and Clinical*. Tradus de Daniel W. Smith și Michael A. Greco. London: Verso, 1998, p. 152.

[12] André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. New York and London: Routledge, 2006.

[13] Pentru o prezentare generală despre dezvoltarea dicționarului și selecția intrărilor de către diferiți contribuitori vezi *Encyclopaedia Acephalica: Comprising the Critical Dictionary and Related Texts* editată de Georges Bataille și *Encyclopaedia Da Costa*, editată de Robert Lebel și Isabelle Waldberg. Londra: Atlas Archive Three. *Documents of the avant-garde*, 1996.

[14] Leire Vergara, „Informe, a Déclassement” în Francesca Recchia, *Estrangement*. Gdansk, Institutul de Artă Wyspa, 2012, pp. 86-95.

[15] Koen Geven, „How Did the Latest Increase in Fees in England Affect Student Enrolment and Inequality?” în: Curaj, A., Matei, L., Pricopie, R., Salmi, J., Scott, P. (eds) *The European Higher Education Area*. Springer, Cham, 2015. https://doi.org/10.1007/978-3-319-20877-0_31

[16] Ibidem.

[17] Maurice Blanchot, *The Infinite Conversation*. Traducere și Introducere de Susan Hanson. Theory and History of Literature, Vol. 82, 1992.

[18] <https://themetropolitancomplex.com/> Accesat la 4 octombrie 2022.

[19] John Rawls, *A Theory of Justice*. Oxford University Press, 1999.

[20] Leire Vergara, „A Living Materiality” în Gutfrański, Krzysztof, Hendriks, Arne, Moreira, Inês, Szyłak, Aneta and Leire Vergara (eds). *Materiality (Reader)*. Gdansk, Wyspa Institute of Art, 2012.

[21] În special, lucrarea explorează geografia risipită a așa-numitelor piețe ale suveranității, o serie de enclave care cuprind un grup de stânci, insulițe și arhipelaguri

răspândite de-a lungul coastei de nord a Marocului. Aceste teritorii au fost ocupate de Spania încă din Evul Mediu și rămân și astăzi inaccesibile pentru cetățenii spanioli, marocani sau oricare alții. Cercetarea își propune să studieze enclavalele dintr-o perspectivă curatorială, inclusiv configurarea unui proiect specific dezvoltat în nordul Marocului în 2015.

[22] Gayatri Chakravorty Spivak, "Righting Wrongs". *The South Atlantic Quarterly*, Vol. 103, Nr. 2/3, primăvară/vară 2004, pp. 523-581. Durham: Duke University Press, pp. 523-582.

Dr. **Leire Vergara** este curatoare independentă, cercetătoare și co-directoare a Bulegoa z/b, un birou pentru artă și cunoaștere cu sediul în Bilbao. Ea a curatoriat numeroase cicluri și expoziții, printre altele: *In qualche luogo lontano: Roma*, Academia Spaniolă din Roma (2021). *The recurring images. On the material conditions of their return* (cu Pablo Martínez), MACBA, Barcelona (2017). *The black or white screen: the power of seeing images together* XXIII Jornadas de la Imagen CA2M, Madrid (2016). *Dispositifs of Touching: Curatorial Imagination in the Times of Expanded Borders*, Trankat, Tetuán (2015). Între 2009 și 2005, a lucrat în calitate de curator-șef la Sala Rekalde (Bilbao), iar între 2005 și 2002 a fost co-director al DAE-Donostiako Arte Ekinbideak, un proiect asociat cu Arteleku (Donostia-San Sebastián). În 2017, și-a finalizat teza de doctorat *Dispositifs of Touching: A Curatorial Study on The Plazas of Sovereignty* (Dispozitive de atingere: un studiu curatorial asupra piețelor suveranității) la Departamentul de Culturi Vizuale (Curatorial/Cunoaștere) de la Goldsmiths College, Universitatea din Londra. În prezent, este co-profesor al cursului Curating Positions în cadrul masteratului în *Art Praxis* de la Dutch Art Institute, Universitatea de Arte din Arnhem. În 2020-2021, a primit bursa MAEC-AECID la Academia Spaniolă din Roma.

O EDUCAȚIE CURATORIALĂ: PRAXISUL PRACTICII I

Steven Henry Madoff

Pentru a trasa cadrul programului de master în domeniul practicii curatoriale pe care l-am înființat aproape acum un deceniu, aș dori să încep prin a exprima câteva interese pedagogice mai largi care au stat la baza formării programului sau, mai exact, modul în care am abordat crearea unui curriculum narativ, o relatare a sarcinilor curatoriale printr-o derulare a unei serii de cursuri pe durata a doi ani.

Acest descriptor pe care îl numesc „curriculum narativ” se bazează în esență pe o accepțiune dublă a cuvântului *exemplum*, a cărui origine în limba latină indică un „tipar, model, precedent”, cu inflexiunea particulară de scădere, în care exemplul unui anumit lucru reprezintă o avertizare despre un aspect care trebuie evitat, atrăgând atenția asupra caracterului său maladiv, asupra pericolului pe care îl presupune – precum în cuvântul *eximere*: „a înlătura, a extrage, a îndepărta; a excepta.” Cu toate acestea, ceea ce oferă curriculumul narativ este, de fapt, un revers al *exemplum*-ului. În timp ce acel sens al negativului ar putea fi conținut în etimologia cuvântului, în scopurile predării, instanța sa pozitivă coexistă cu dificultatea, și desigur, până la urmă, are un rost mai semnificativ, punând în lumină mijloacele prin care aspectele negative urmează a fi depășite – prin analiza, urmarea, adaptarea celor mai bune practici – un mod care se dezvoltă ulterior prin episoade secvențiale ale explicării bazate pe specimene.

Explicarea este un lucru pe care îl presupunem ca fiind de la sine înțeles în predarea *exemplum*-ului pozitiv. O considerăm ca fiind principalul mijloc prin care profesorul clarifică scopul lecției, descompunându-l în părțile sale componente, deschizându-l înțelegerii, plasându-l în lumina discursului rațional. Totuși, în paralel cu această presupunere a profesorului în calitatea sa de autoritate explicatoare și cu planul de învățământ (curriculum) ca platformă a exemplelor, merită observat, fie și pentru a pune lucrurile în perspectivă, marasmul prezumțiilor expus de Jacques Rancière în cartea sa din 1991 *Le maitre ignorant* (Profesorul ignorant), care se referea la pedagogul din secolul al XIX-lea Joseph Jacotot. După ce stabilește că ideile inițiale ale lui Jacotot despre predare erau ancorate în practica secvențială a explicării, precum aceea că „A preda însemna a transmite învățătura și a forma mințile simultan, prin conducerea acelor minți, potrivit unei progresii ordonate, de la aspectele cele mai simple către cele mai complexe”, Rancière ne relatează apoi descoperirea lui Jacotot că studenții cărora li s-au dat exemple de la care să înceapă să învețe, învață pe cont propriu printr-o metodă euristică până ce ating o înțelegere a lor și, încă și mai radical, că cel mai bun profesor este cel care abordează subiectul predat din aceeași stare de „ignoranță” ca și cea a elevilor, sau, poate și mai convingător, o senzație de lipsă a tutelei tutorelui și deschidere care neagă convențiile explicării, Rancière merge până la a vorbi despre o formă de tristețe în care studentul este împovărat de credința impusă că „nu înțelege decât dacă i se explică”.¹

Am citit cartea lui Rancièrè cu mult înainte de a înființa programul curatorial la School of Visual Arts [Școala de Arte Vizuale] de la New York, însă rolul explicării și al rostului acesteia în predare mi-a rămas în minte. Un lucru a cărui natură problematică a continuat să persiste în privința revizuirii radicale a lui Jacotot era faptul că, deși *exemplum* își păstra centralitatea ca mijloc de dobândire a oricărei senzații posibile că obiectul lecției este operațional, evocarea ignoranței sugerează o *tabula rasa* care este o propunere cu totul nerealistă și nu tocmai credibilă a scenariului în care oricine ar apărea oricând *ex nihilo* într-o sală de clasă fără o oarecare cunoaștere prealabilă care să-I servească în formatarea conceptuală, intelectuală și operațională a obiectului de studiu. Autonomia radicală a euristicii întâlnită în descoperirea lui Jacotot a părut demnă de scepticism pe motivul că auto-descoperirea nu exclude explicarea sau vreun fel în care aceasta ar constitui un impediment în calea ei. De fapt realitatea dovedește contrariul.

A continua la modul cel mai pragmatic, a crea un program educațional care să aibă de a face cu arta în New York, un centru vast al producției artistice și o piață a ei, cu ceea ce Terry Smith a numit o componentă a „complexului expozițional al artelor vizuale” și chiar a sugera că această noțiune a ignoranței ar putea exista în orice sens mai mult de o secundă, dacă o fi chiar și atât, e un lucru mai mult decât subiectiv și limitat. Într-un eseu intitulat *States of Exception* (Stări de excepție) pe care l-am scris câțiva ani înainte de a începe acest program curatorial, argumentasem deja că ideea unei școli de artă ca laborator în care orice era posibil nu lua în calcul presiunile lumii artistice dictate în mare măsură de piața artei și de agenții ei tentaculari, inclusiv dealeri, colecționari, critici, publicații și torente fără sfârșit de distribuție online care conferă felurite forme de succes sau opusul acestuia, infiltrându-se în fiecare școală, cu sau fără intenție, contribuind printr-o formă ambivalență de disciplină, câștig sau restricție.² Dar pentru a privi acest lucru într-o lumină mai puțin dură, este posibil să spunem că *exemplum*-ul și explicarea acestuia sunt utile în a le preda studenților cum să gândească vis-à-vis de domeniu și, încă și mai important pentru un program de pregătire profesională, cum să *facă* lucrurile, ținând cont de presiunile și influențele din interior și din exterior, din moment ce lumea artei de dincolo de ușă este, până la urmă, *exemplum*-ul cel mai mare, mai stimulat, mai intimidant și mai instructiv dintre toate câte sunt. El multiplică și mărește scara exemplelor pe care pedagogul le supune analizei și adaptării. Acest argument a părut să fie încă și mai pertinent în favoarea creării unui program curatorial într-o școală de arte, considerând arta curatorială înrudită cu alte programe din cadrul acesteia (pictura, arta instalațiilor și a performance-ului, arta fotografiei și video, animația, ilustrația, designul grafic, designul industrial, arta imprimeurilor etc.) ca fiind altă formă de producție creativă, de meșteșug.

Așadar, am numit programul Curatorial Practice (Practică curatorială), evidențiind importanța învățării pentru cei care, de fapt, sunt cu totul fluenți în limba meșteșugului lor curatorial, iar acel meșteșug, acea tehnică și aplicație practică a exemplelor oferite vor constitui cea mai bună educație. Curriculumul narativ s-a conturat pe baza acestei noțiuni de meșteșug curatorial, a unei narațiuni desfășurate metodic în privința proceselor curatoriale – practic, tehnic, teoretic și fondat istoric – ambele explicate și performate prin experiment iterativ, deopotrivă ghidat și auto-descoperit, aflând aspectele pozitive și pe cele negative prin discuții cu practicieni care să conducă la expoziții proprii și la alte proiecte curatoriale. Lucrarea pe care am conceput-o împreună cu Fundația Anaphiel la începutul anilor 2000 în privința a ce anume ar putea fi o școală de arte în secolul al XXI-lea – un proiect care includea zeci de artiști, teoreticieni, educatori, scriitori și arhitecți internaționali și care a condus la cartea mea din 2009 *Art School: Propositions for the 21st Century* (Școala de Artă: propuneri pentru secolul al XXI-lea) – a contribuit la o abordare interdisciplinară a aspectelor practice ale curriculumului pe care îl dezvoltam.

Uitându-mă la întregul peisaj al celor mai apropiați competitori ai programului nostru – Bard, Maryland Institute College of Art, programul de masterat hibrid în istoria artei/artă curatorială de la Columbia University, California College of Arts, precum și la programe de masterat în curatoriat precum cele de la Goldsmiths și Royal College of Art din Londra, împreună cu programe oarecum diferite de la Universitatea de Arte din Zurich, De Appel din Amsterdam și programul online NODE

din Berlin – mi s-a părut evident că ceea ce avea de oferit programul nostru era o narațiune unitară care avea să includă fundamente intelectuale de filosofie, teorie și istorie, pe baza cărora să opereze o practică provenită din experiență situată în centrul actului pedagogic. Ideea expusă de John Dewey în prelegerile sale din anii 1930, adunate în cartea *Experience and Education* (Experiență și educație) părea să-și păstreze actualitatea, afirmând în termenii cei mai simpli că cei responsabili de educație trebuie să „seleceze acele experiențe ale prezentului care trăiesc mai departe, productiv și creator, în experiențe ulterioare.”³ Nici că putea exista o noțiune mai relevantă pentru un program de pregătire profesională, iar pentru mine a însemnat că ceea ce trebuia să oferim în materie de cursuri era, în acest sens, un set de instrumente de lucru. Reitez ideea că numele de „Practică curatorială” pe care l-am dat programului indică dorința de a vedea toate programele cursului prin lentila unui fel de experiență care, atât din punct de vedere conceptual cât și corporal, ar putea fi transferată în lumea profesională. Conceptualizarea însăși avea, în esența ei, interesul de a forța profunzimea a ceea ce ar putea însemna „curatorialul”.

Prin urmare, am început această narațiune, circular, cu noțiunea că datoria curatorului este aceea de a prezenta un argument, teza unei expoziții, și m-am gândit că ar trebui, ca atare, să încep programul prin a le prezenta studenților o istorie a argumentării într-un curs introductiv de logică și retorică puțin înainte de debutul programului pentru primul semestru. Cursul are scopul de a le arăta studenților originile occidentale ale argumentării, care a constituit o școală în lumea occidentală, iar ei ar avea de urmărit acest lucru prin realizarea de exerciții logice. (Pe parcursul desfășurării programului, se contestă accentul pus asupra centrismului euro-american și acesta se urmărește în paralel cu gândirea din afara spațiului occidental, după cum voi descrie mai jos). Logica și argumentarea ca istorie și practică conduc către atelierul din primul semestru prin evaluarea critică a expozițiilor nu în termenii artei avute în vedere, ci în felul în care un curator stabilește argumentul pentru expoziție într-un text de perete, îl poartă apoi prin designul și narațiunea expoziției, și arată dacă, în cele din urmă, evenimentul manifestă cu succes argumentul. Acest lucru se realizează într-un atelier de scriere sub îndrumarea unui scriitor sau editor profesionist, în care studenții învață să gândească dintr-un punct de vedere curatorial și în același timp să considere mai atent modul în care expozițiile sunt justificate prin argumente și concepute ca atare, practica scrisului urmând să-i ajute să devină ei înșiși explicatori, formulându-și argumentele mai logic.

Această noțiune a curriculumului narativ, a desfășurării tuturor aspectelor muncii curatoriale pe parcursul celor doi ani ai programului s-a organizat de la sine prin montarea a trei expoziții, toate fiind subsidiate de program cu o mică sumă de bani, care furnizează și echipamentul necesar montării acestor evenimente. Prima are loc în propriul nostru spațiu. Permiteți-mi o scurtă digresiune acum pentru a vă spune că în formarea curriculumului mi s-a permis, în mod excepțional, la Facultatea de Arte Vizuale, să angajez un arhitect și să construiesc un spațiu de la un capăt la altul, conceput special pentru a corespunde cerințelor programului. Arhitecții pe care i-am ales – Charles Renfro ca arhitect principal și firma Liong Liong ca arhitecți proiectanți – au conceput împreună cu mine un spațiu care combină săli de clasă cu bibliotecă, galerie, bucătărie și spațiu comun de relaxare, galeria fiind un loc excepțional în sensul că de fapt constă într-un tot din pereți glisanți și rotativi, astfel încât studenților nu li se dă niciodată un spațiu fix de tip cub alb, ci trebuie să configureze ei spațiul în procesul în care consideră ideea de spațiu ca mijloc fizic de exprimare a conceptului evenimentelor pe care le organizează. De asemenea, mi s-a părut că o bucătărie era esențială unui mediu de învățare fiindcă a mânca și a bea împreună oferă ocazia de a face schimb de gânduri – congregarea fiind o formă fundamentală de dezvoltare și schimb de cunoaștere. Se oferă un curs scurt înainte ca studenții să-și organizeze expozițiile, care îi învață toate aspectele practice de a realiza evenimentul în sensul tradițional al curatorului ca *austellungsmacher*. Cu alte cuvinte, acesta este primul curs din program care se constituie într-o instanță a predării și învățării experiențiale. Studenții sunt învățați cum să folosească un burghiu, cum să agațe și să monteze artefacte, cum să folosească sistemul nostru de iluminat, cum să înțeleagă diferite forme de prezentare video, cum să miște pereții noștri mobili, chiar și cum să picteze și să repare un perete.

Cu alte cuvinte, educația curatorială din acest program este înțeleasă ca ceva *ce se face cu mâinile*, o experiență tactilă, o senzație fizică a spațiului, a greutateii, a volumului, a luminozității și a umbrelor, a densității și a distanței. Acest curs introductiv este oferit în primele săptămâni ale programului pentru a iniția studenții în arta curatorială prin experiența haptică și spațială a profesiei. Așa încât, în primele trei expoziții pe care le organizează, ei creează conceptul și argumentul, selectează artiștii și artifactele, fac un buget, creează un design al expoziției, pregătesc formulare de împrumut, scriu rapoarte de primire-predare, concep un text scurt care va da titlul expoziției, etichetele cu titlul și un comunicat de presă, instalează și iluminează expoziția, o prezintă apoi în fața colegilor în sesiuni critice și o demontează la sfârșitul rulării ei scurte. În paralel, organizăm ceea ce numim Ateliere de Practici Profesionale cu experți ai muzeelor locale care oferă sesiuni de prezentare a designului expozițional, a designului de lumini, conservare, planificarea timpului, elaborarea de granturi și prezentări care subliniază adevărata activitate a curatorilor, în timp ce studenților li se cere să facă artă într-un curs la un studio de la școală timp de un semestru, pentru a înțelege cu propriile lor corpuri ce înseamnă să creezi o lucrare – să fii înconjurat de artiști și să ajungi să cunoști limbajul artiștilor și al modului în care se face arta. Acest lucru le facilitează procesul de vizitare a studiourilor, de interacționare cu artiști și le dezvoltă respectul pentru munca fizică și cea de imaginație pe care le presupune creația artistică. Simultan, studenții urmează un curs de fenomenologie pentru a deprinde modurile în care filosofii au propus concepte prin care coexistă și interacționează corpurile și obiectele (și corpurile ca obiecte).

Studenții mai realizează încă două evenimente pe durata primului și a celui de al doilea an – unul care se axează pe lucrul în echipă și altul un proiect final curatorial în cadrul programului. Ambele au loc în spații industriale din Brooklyn, ceea ce îi aruncă în vârtoarea spațiilor expoziționale neconvenționale, iar accentul pus pe practică al acestei învățări experiențiale evidențiază performanța iterativă a muncii curatoriale în aceeași măsură în care se leagă și de experiențe viitoare – experiențe după absolvire în calitate de profesioniști în ceea ce Dewey numește pur și simplu „continuumul experiențial”. A spune acest lucru înseamnă și a remarca faptul că educația curatorului conduce la rândul său către ideea că, învățându-l pe studentul-curator cum să organizeze o expoziție sau orice alt proiect curatorial – de a da formă unei idei așa cum se desfășoară ea în spațiu – este, inevitabil, un mod în care studentul-curator învață să predea unui public. După cum am mai scris și în altă parte, „munca de curator este o formă de portare, narațiunile curatoriale purtând senzori dintr-un loc în altul, iar fiecare privitor este o stație de recepție, analiză, interpretare, judecată, îndoială sau refuz sau acceptare temporară – sau de refracție”.⁴

Dacă curatoriatul este mereu un mijloc de producere și distribuire a cunoașterii, de propuneri curatoriale și refracțiile lor, atunci trebuie să fie scopul unei educații pentru curatori spre a le inculca modalități de transmitere specifice diferitelor feluri de activitate curatorială, cursurile oferind, într-un sens, un conținut centrifugal, un conținut care pleacă în lume odată cu privitorii care au experiența și cunoașterea lui, care este un mod de a descrie seria de seminare pe studii de caz ale programului. Aceste cursuri sunt predate de curatori care predau genul de curatoriat pe care îl practică. E vorba de curatori care pun imaginea în mișcare care predau această practică prin propria muncă și programă care combină exemple istorice și texte de teorie pertinente în raport cu această muncă. Același lucru este valabil pentru curatoriatul digital, pentru performance, pentru programare, pentru procesul de colecționare instituțională, care iau în considerare receptarea acestor acte curatoriale de către publicul lor. Se cere ca fiecare program să ofere o întreagă diversitate a participanților în domeniu – reprezentanți de artiști, curatori, scriitori, teoreticieni, filosofi și activiști – cu toții de diverse vârste, rase, identități de gen, după caz, în fiecare studiu de caz.

Seminarele bazate pe studii de caz sunt exemple de *exemplum*, de ceea ce trebuie făcut și ceea ce trebuie evitat, prin prezentarea a ceea ce s-a întreprins în vederea proiectării a ceea ce ar putea fi cel mai bine de făcut. *Exemplumul* ca atare este conținut mai departe în educația studenților noștri prin prezentări online săptămânale în cadrul Mesei Rotunde Curatoriale pe care o organizăm și la

care invităm curatori selectați din toată lumea și care practică diferite forme de curatoriat. Lor li se cere să discute exemple de proiecte curatoriale pe care le-au întreprins și care au avut o valoare transformatoare pentru ei și să cerceteze amănunțit provocările și problemele cu care s-au confruntat și pe care le-au rezolvat (sau nu) în executarea acestor proiecte. Aceste seminare își au ecoul în câte o sesiune specială cu întreaga facultate, la care participă curatori și gânditori internaționali de marcă, vizitatori ai programului atunci când se-ntâmplă să viziteze New Yorkul, care vin să vorbească despre proiectele curente în care sunt angajați. Astfel, prin puterea exemplului, studenții sunt expuși la un număr vast de activități interactive, relatări anecdotice de practici curatoriale prezentate ca acte de întreprindere concretă, atât în ceea ce au negativ cât și pozitiv, sau altfel spus, ca refracții ale unor planuri ancorate în experiență.

Cursurile de istorie pe care le oferim încercă să lărgescă și să adâncească suportul conceptual al acestor aspecte practice, haptice și anecdotice din activitatea curatorială – ceea ce înseamnă punerea în scenă a contestării ideilor istorice deja epuizate ale instituțiilor care dețin controlul asupra lor și revizuirea canoanelor din istoria artelor și a practicilor expoziționale. Prin urmare, în prima vară dinaintea începerii programului, oferim un alt curs scurt bazat pe o listă de lectură pentru vară, care cuprinde atât texte canonice cât și contra-canonice din arta occidentală a secolelor al XX-lea și al XXI-lea. Acesta este urmat de alte trei cursuri de istorie: unul de artă modernă și contemporană euro-americană, altul de artă transnațională a aceluiași perioade, care demonstrează existența multor curente moderniste în locul abordării tipic hegemonice a occidentului (adică axa Paris-Berlin-New York) și în sfârșit un curs de istorie a expozițiilor care pune un oarecare accent asupra activismului social. Acestor cursuri le adăugăm o serie constantă de evenimente speciale, care iau în mod tipic forma unor discuții pe secțiuni axate asupra unor subiecte de interes social urgent în lumea căreia i se adresează artiștii și curatorii – iar pe acestea le considerăm cursuri extinse.

În acest fel, ni se oferă praxisul practicii într-un cadru cât se poate de profund pe parcursul a doi ani de zile – un răstimp mult mai scurt decât ar părea pentru a le da cursanților suficiente oportunități de a face și a se gândi cum se fac activitățile în domeniul curatorial și pentru a-i pregăti să demonstreze că au învățat cu adevărat îndeajuns spre a fi candidați demni de angajat. Prin urmare: pregătire tehnică, pregătire academică pentru a performa o idee focalizată și științifică și considerații solide în privința chestiunilor sociale printr-o atenție față de munca activistă așa cum este aceasta dobândită, din nou, prin ateliere profesionale, ateliere de scriere și studii de caz, cu programe care promovează echitatea, diversitatea și dreptatea socială.

Mai există un aspect al programului care evidențiază devotamentul față de experiență prin practică, principiu aflat în centrul acestei pedagogii. Ceea ce nu putem oferi în sala de curs sau în galeria expozițională este experiența de mediu a contextelor instituționale curatoriale. Pentru a o include și pe aceasta, am adăugat curriculumului un program de vară între primul și al doilea an ai masteratului pentru muncă de teren și practică – o vizită de grup la o bienală, importantă undeva în lume pentru deschiderea profesională, urmată de o practică de două luni atent aleasă împreună cu și pentru fiecare student, la o instituție de artă undeva în lume, atâta vreme cât acel loc nu este New York, din moment ce ei deja sunt acolo doi ani de zile. De obicei, acest lucru a însemnat perioade de practică la muzee de mărime medie și *Kunsthallen* prin Europa, dar și în Asia și America Latină. Fiind în interiorul unor astfel de instituții, urmărind activitatea unui curator desemnat ca mentor care implică studentul în întâlniri curatoriale, prezintă studentului activități ale altor departamente, îi atribuie studentului proiecte de cercetare și uneori de scriere pentru expoziții viitoare și însoțește studentul în vizite în ateliere ale artiștilor etc., completează ceea ce mediul academic nu poate să îi ofere în materie de experiență. Experiența concretizează ceea ce a descris deja discursul din sala de clasă. Această animare și concretizare a conceptualului și anecdoticului, combinată cu primii pași ai studentului în realizarea proiectelor curatoriale, are un efect absolut salutar. Studenții se întorc din aceste experiențe cumva schimbați – mai confortabili în pielea lor de curatori, mai orientați, înțelegători, nuanțați în ceea ce înțeleg.

Și astfel mă întorc la începutul acestui eseu, la *exemplum* și explicația de acolo, deși într-un sens mai larg al aspectului acestuia de *realpolitik*. Într-un eseu scurt pe care l-am scris pentru o mica carte în care se regăsesc contribuții ale diverșilor educatori ca răspuns la textul din 1973 al lui Roland Barthes „Au Seminaire”, reprodus în limba engleză în cartea sa *The Rustle of Language* (Freamătul limbii) din 1989, mi-am afirmat ideea contrară utopismului lui Barthes conform căruia sala de clasă este o seră a tranzacțiilor intelectuale focalizate intern între profesor și studenți, și anume proiectul a ceea ce eu am numit „lucrul seminarial” (*seminarial work*) este cel mai adesea în viața reală orientat către validare exterioară, către obținerea unui certificat, către valoarea sa de a duce către obținerea unui loc de muncă mai târziu. În contextul programului pe care tocmai l-am explicat în profunzime, ceea ce am înțeles eu prin acest lucru în ceea ce privește ceea ce putem noi oferi într-o experiență educațională în interiorul și în afara clasei este posibilitatea de a dilata ideea laboratorului închis și de a admite în ambientul pedagogiei o pregătire realistă pentru domeniul profesional, prezentându-i pe profesori nu în lumina vreunui autoritarism explicativ, ci mai degrabă a unei vulnerabilități profesionale, deoarece aceea este natura ambivalentă a *exemplumului*. Pregătirea pentru a realiza evenimente expoziționale trebuie să fie deschisă experimentului ca într-un laborator, este adevărat. Cu toate acestea, predarea trebuie să fie o oglindă a complexităților, dificultăților, fascinației, dilemelor și riscurilor profesiei; aceasta este ceea ce putem numi *realpolitik* în folosirea cea mai productivă a *exemplumului* și explicației. Ceea ce am scris în acel eseu pare a fi util aici atunci când spun că studenții și profesorii din facultatea noastră sunt angajați nu într-„o condiție a servituții scolastice, ci a solicitudinii seminariale, nu a autoritarismului, ci a autorității pline de înțeles” bazată pe surse adânci de cunoaștere și experiență.⁵

Desigur, acest curriculum narativ este mereu respus într-o oarecare măsură. În fiecare an, răspunzând la cohortele din acel moment și la lumea aflată în tumult, se ajustează ofertele de cursuri și programele fiecărui curs. Pentru a înflori, pentru a-și menține valoarea, fiecare pedagogie trebuie să-și simtă slăbiciunile și să fie dispusă să încalce aspecte ale propriului fundament logic oricând este nevoie. Curriculumul viu este atent la toate acestea.

Note:

[1] Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, trad. Kristin Ross (Stanford, CA: Stanford University Press, 1991), 3.

[2] Steven Henry Madoff, „States of Exception”, în *Art School: Propositions for the 21st Century*, ed. Steven Henry Madoff (Cambridge, MA: MIT Press, 2009), 271-284.

[3] John Dewey, *Experience & Education* (New York: Simon & Schuster, 1997), 28.

[4] Steven Henry Madoff, „Foreword”, în Terry Smith, *Curating the Complex & The Open Strike* (Berlin: Sternberg Press, 2021), 12.

[5] Steven Henry Madoff, „Questioning the Seminar”, *To Seminar*, ed. Henk Slager (Utrecht: Metropolis M Books, 2017), 5-10.

Steven Henry Madoff este președintele fondator al programului de masterat în Curatorial Practice de la School of Visual Arts din New York. Anterior, a ocupat funcția de critic senior la Școala de Artă a Universității Yale. El ține prelegeri la nivel internațional pe teme precum istoria artei interdisciplinare, arta contemporană și pedagogia artei. A fost editor executiv al revistei ARTnews și președinte și director editorial al AltaCultura, un proiect al Muzeului de Artă Modernă din New York. Printre cărțile sale se numără *What About Activism?* (editor) la Sternberg Press; *Art School (Propositions for the 21st Century)* la MIT Press; *Pop Art: A Critical History* la University of California Press; *Christopher Wilmarth: Light and Gravity* la Princeton University; *To Seminar* (contributor) la Metropolis M Books; *After the Educational Turn: Critical Art Pedagogies and Decolonialism* (contributor) la Black Dog Press; *Fabricating Publics* (contributor) la Open Humanities Press; și, în curând, *Thoughts on Curating* la Sternberg Press (editor de serie). Eseuri referitoare la pedagogie și filosofie au apărut recent în volume asociate cu conferințe la academiile de artă din Beijing, Paris, Utrecht și Göteborg. A scris eseuri monografice despre diverși artiști, precum Marina Abramović, Georg Baselitz, Ann Hamilton, Rebecca Horn, Y. Z. Kami, Shirin Neshat și Kimsooja, pentru muzee și instituții de artă din întreaga lume. Critica și jurnalismul său au fost traduse în numeroase limbi și au apărut în mod regulat în publicații precum *New York Times*, *Time magazine*, *Artforum*, *Art in America*, *Tate Etc.* precum și în *ARTnews* și *Modern Painters*, unde a fost redactor contributor. În ultimii 30 de ani, a curat expoziții internaționale în Statele Unite, Europa și Orientul Mijlociu, cea mai recentă fiind *Y.Z. Kami: In a Silent Way* la MUSAC, León, Spania. Madoff este laureat a numeroase premii, inclusiv din partea National Endowment for the Arts și a Academy of American Poets. Este licențiat în literatură engleză la Universitatea Columbia, are un master în literatură engleză și americană la Universitatea Stanford și un doctorat în Gândire și literatură modernă la Universitatea Stanford.

CURATORIAȚ ÎN SPAȚII ALE CUNOAȘTERII SITUATE CĂTRE O DEMOCRAȚIE CARE VA VENI

Dorothee Richter & Ronald Kolb

Următoarea discuție dintre Dorothee Richter și Ronald Kolb are scopul de a evidenția câteva considerații fundamentale care stau la baza lucrului nostru cu studenții care urmează cursuri de curatoriat. Activând procesual, continuăm să ne dezvoltăm abordările. În ultimii ani, am creat formate avansate precum „Curating on the Move” (Curatoriat în mișcare) – un mediu de învățare cu orientare internațională, care conferă un rol de agent activ studenților, cu ateliere experiențiale, discursuri publice și elemente expoziționale performative. „Curating on the Move” a căpătat contur ca atelier digital al Bienalei Taipei și sub forma unei Școli de Vară pentru *documenta fifteen/documenta cincisprezece* intitulată „Commoning Curatorial and Artistic Education” (Împărtășind ceea ce este în comun în educația curatorială și artistică) în 2022. În lucrul pe care îl desfășurăm mereu cu studenții, noi înțelegem momentul de echitate trăit ca fiind cea mai importantă condiție prealabilă. În exercițiul nostru educațional, noi lucrăm din ce în ce mai mult cu concepte pre-schițate într-un cadru deschis, unde ne propunem posibilități de dezvoltare multiple și situații pentru participanți.

[Dorothee Richter:]

Democrația care va veni

O „democrație care va veni”, expresie care îi aparține lui Derrida, este un orizont promițător pentru orice program. Pentru a explica acest concept, aș dori să expun diferite traiectorii: pe de o parte, o scurtă descriere a formatelor pe care le aveam în minte; și, pe de altă parte, o reflectare asupra elementelor pedagogice așa cum sunt înțelese acestea din perspectiva teoriei aparatelor de stat ideologice dezvoltată de Louis Althusser, care, în înțelegerea mea, ar putea fi re-interpretată într-un alt fel prin conceptele lacaniene de ecran/tablou. Ambele traiectorii se întrepătrund prin forța lucrurilor cu o abordare specifică în întâlnirile propriu-zise. Această înclinație poate fi văzută în lumina cerinței exprimate de Derrida în privința unei „universități fără condiții”, care necesită și o poziție specifică din partea profesorului. Pentru Derrida, cuvântul „a profesa”, cu originea sa latină, înseamnă a declara deschis, a declara public: „Declarația celui care profesază este într-un fel o declarație performativă. Ea proclamă ca act de credință promisă un jurământ, o mărturie, o manifestare, o atestare sau o promisiune, un act de devotament. A profesa înseamnă a te angaja în timp ce îți asumi răspunderea. A face o profesie înseamnă a declara sus și tare ce anume ești, ce crezi, ce vrei să fii, în timp ce te aștepți ca celălalt să te creadă pe cuvânt și să-ți creadă această declarație.”¹ În acest sens, am vrut să fac în așa fel ca propriul meu interes profund pentru arte și democrație să devină parte a activităților de la Muzeul Baerengasse/Gasthaus zum Baeren (și apoi în alte proiecte de călătorie și în OnCurating Project Space), dar în același timp să exprim și interesul profund pentru potențialul

tuturor studenților ca grup și al fiecărui student ca entitate individuală cu bagajul său de cunoștințe, istorie și abilități.

În propriile mele proiecte curatoriale, am fost de multă vreme interesată să experimentez cu formate noi care au o tendință ciudată de a se reorienta de la a fi un birou spre a fi un studio, un spațiu expozițional, un spațiu de proiect, un spațiu de întâlnire sau un bar – nu ca obiect în sine, ci pentru a pune sub semnul întrebării folosirea spațiilor de reprezentare în repetate rânduri și pentru a evita fixarea asupra unui cub alb permanent și universalist.

Pentru a explica înțelegerea pedagogică specifică de la baza programului nostru, m-am gândit mereu că noțiunile de pedagogie democratică radicală sunt captivante și valoroase din multe puncte de vedere. Aici mă refer la cercetarea pe care o întreprinde Mary Drinkwater asupra abordărilor pedagogice la care mă pot raporta fiindcă m-am format la Universitatea din Bremen, o universitate care a fost fondată după evenimentele din 1968 într-un spirit revoluționar și care a oferit o gamă largă de cursuri în domeniile psihologiei umaniste și științei politice. Drinkwater își fundamentează cercetarea asupra argumentării politicii educaționale radicale pornind de la teoriile lui John Dewey și Paolo Freire; mai mult decât atât, ea este interesată de ideea de rol de agent, care poate fi realizat într-un sens politic.² Ea explică ce poate fi politica educațională radicală și ce metode trebuie folosite:

Abordările de dezvoltare a politicii tradiționale, raționale sau manageriale sunt în general liniare, regizate, controlate și centralizate la nivel de stat. Prin contrast, o abordare din perspectiva politicii radicale recunoaște atât complexitatea cât și valoarea deținerii unui grup larg și divers de *stakeholders* sau actori politici care acționează la diverse nivele. Folosirea metaforei de pânză politică (Goldberg, 2006; Joshee, 2008) este utilă pentru înțelegerea modului în care procesul este format din discursuri care circulă. Folosind această metaforă, politica este desemnată ca un ansamblu de discursuri multiple care interacționează într-o plasă complexă de relații care înlesnesc sau limitează relaționările sociale. Pânza este un aranjament fluid de discursuri care există la un anumit moment dat în timp, rezultând din lupta dintre discursuri multiple ale unor voci multiple într-un context dat.³

Aici mi s-a amintit și de conceptul de solidaritate și cel de strategie formulate de Oliver Marchart. Pânza complexă de relații, cu substratul ei economic, trebuie activată cu ideea de solidaritate și de strategie în minte, pentru a evita tendința neoliberală a discursului cultural din zilele noastre. Unul dintre scopuri a fost să conferim rol de agent fiecăruia dintre studenții, artiștii, performerii și teoreticienii implicați.

Pentru Programul Postuniversitar de Curatoriat, ideea unui grup complex și divers a corespuns în primul rând grupului concret de studenți, deoarece ei lucrează deja în diferite domenii ale artei și culturii. Programul se derulează în cadrul departamentului de Educație Continuă, ceea ce înseamnă că am avut organizatori de galerii, un director de festival de film, un director de festival de performance, un director de festival de literatură, persoane care lucrează în instituții de artă ca producători sau în educația artistică și uneori studenți cu pregătire în domeniul filmului și adeseori în istoria artei, artă și design. Unii dintre aceștia au lucrat în domenii artistice ani de zile, iar alții vin în program direct ca absolvenți ai unui program de studiu de licență. Avem și studenți care provin din contexte culturale extrem de diferite: aproximativ o treime sunt elvețieni, însă alții sunt din Italia, Franța, Austria, Cuba, Brazilia, Canada, SUA, Regatul Unit, Emiratele Unite, România, Serbia, Africa de Sud, Australia, Noua Zeelandă, Liban și Israel. Pe un plan secund, studenții trebuie să poată să aplice ideea de grupuri diverse de *stakeholders* la situația concretă de desfășurare a unei munci curatoriale. Un curator este mereu implicat în negocieri cu artiștii, grupurile de producție și *stakeholders* din domeniile artei, ale politicii culturale și ale societății extinse, astfel încât formularea concretă a unei poziții în program să poată fi transferabilă mai târziu altor provocări. Pentru program și pentru situația noastră la Muzeul Baerengasse/Gasthaus zum Baeren este important să reținem „metafora unei pânze politice” și, după cum argumentează Drinkwater, „prin folosirea acestei metafore, politica este desemnată ca

un ansamblu de discursuri multiple care interacționează într-o pânză de relaționări care înlesnesc sau limitează relațiile sociale.”⁴ Din perspectiva mea, cel mai semnificativ lucru a fost faptul că cei angajați în activități acolo s-au putut percepe ca un grup animat de un interes, ca membri ai unui grup de producători ai aceluiași loc și ai aceluiași program – un grup de persoane cu o reprezentanță de acțiune.

[Ronald Kolb:]

Extinderi ale curatoriatului

În ciuda contextelor variate din care provine grupul de studenți, mereu apare provocarea a ceea ce este sau ce poate face curatoriatul. Funcția curatorială a parcurs o călătorie destul de lungă în ultimii cincizeci de ani. Ideea curatorului ca figură principală a unei expoziții – stabilită de Harald Szeemann și cristalizată odată cu *documenta 5* în 1972 – este pusă astăzi serios sub semnul întrebării și, împreună cu ea, așa-numita funcție a paznicului care nu permite ca anumite forme de artă să intre în galerii, muzee și până la urmă în istoria artei.⁶

În 2022, trebuie să fim conștienți de domeniul contestat al complexului artistic-curatorial. Munca de curator a continuat să se extindă în discursul contemporan, acestea întrepătrunzându-se într-o relație de oarecare colaborare și nu ar trebui redusă doar la o schemă a „curatorului care selectează lucrările de artă dintr-un domeniu de artă (de obicei) deja legitimizat”.

Într-un discurs oarecum controlat academic despre funcția curatorială, ai căror principali protagoniști în anii din urmă au fost, printre alții, Simon Sheikh, Paul O’Neill, Irit Rogoff, Dorothee Richter și Nora Sternfeld, diferențierile din domeniul curatoriatului nu au fost doar discutate („curatoriul”, „curatorialul”, „post-curatorialul”, „paracuratoriul”), dar în același timp au fost interogate practic și relațiile dintre artist-curator-instituție, curatoriatul dincolo de Critica Instituțională. Au fost conceptualizate și stabilite extinderi ale practicilor curatoriale către producerea de cunoaștere, discurs filosofic și expresii publice bazate pe cercetare ca parte a complexului expozițional sau chiar formate post-expoziționale din afara infrastructurilor artistice tradiționale.

În cadrul acestui domeniu extins, practica curatorială nu se ocupă doar de a se îngriji de artă și expunerea ei spațială, ci este în același timp muncă, cercetare și dezvoltare (auto-)critică împreună cu practicienii ai artei și cu (și câteodată împotriva) instituțiilor în direcția „comunicării publice a lucrurilor”. Și așa dori să adaug cu fermitate acestui discurs aspectele guvernamentale ale realizării expoziționale, evidențiind înțelegerea integrării fiecăruia dintre noi în arhitectura societății, a instituțiilor și economiei ei și integrarea artei și a artiștilor într-un mediu al învățării. Acest lucru va conduce spre luarea unor poziții situate și mai responsabile cu privire la exprimarea în cadrul complexului expozițional și va extinde din nou curatoriatul pe linia unei responsabilități mai largi față de public/societate, un act conștient de propriile inserții într-un cadru comprehensiv guvernamental.

[Dorothee Richter:]

De la cunoașteri situate la înrudiri

Un alt aspect important al acestei abordări transdisciplinare a curatoriatului este conceptul de „cunoașteri situate”. Termenul a fost creat de Donna Haraway și este o temă centrală a conceptului său de obiectivitate feministă. În eseu ei foarte citat *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*⁷ (Cunoașteri situate: chestiunea științei în feminism și privilegiul perspectivei parțiale), Haraway pornește de la ipoteza că orice cunoaștere științifică este fundamental o chestiune de condiționare. Din acest motiv, conceptul de „cunoaștere situată” încorporează locul social și avantajele contextuale ale cercetătorului în procesul cercetării.⁸ În plus, sunt analizate inserția într-un domeniu științific și posibilele pete oarbe. Haraway opune supoziției unei cunoașteri aparent neutre și nemediate pe care o găsim în ideea occidentală de știință și reprezentare

a acesteia prin tehnici de vizualizare experimentală conceptul ei de cunoaștere întrupată, inspirându-se dintr-o descriere a ochiului și a „viziunii” (în sensul larg real și în sens metaforic). Observația necondiționată nu există, susține Haraway, fiindcă fiecare „dobândire a cunoașterii” are loc într-un „aparat [dinamic] de producție corporală.”⁹

Așadar, Haraway pledează pentru recunoașterea unei obiectivități întrupate și, astfel, pentru cunoaștere localizată – adică situată – într-un anumit timp, persoană sau grup de persoane. Cunoașterea situată nu este niciodată universală, ci mai degrabă conține fragmente și diferite perspective care se pot schimba în funcție de timp și context. O cunoaștere mai adecvată devine posibilă doar prin negocierea diferitelor poziții și perspective parțiale, prin bâlbâielile și iritățile care decurg din ele. Această abordare ni se pare a fi de o valoare inestimabilă în procesele colaborative care aduc împreună diferite culturi și diferite situații politice. Haraway reține conceptul de entitate în multe arii, deoarece pe ea o interesează înțelegerea puterii situate și întrupate a actorilor din rețele. În același timp, această înțelegere clară a conceptului de agent îi poziționează lui Haraway abordarea teoretică în opoziție cu anumite înțelegeri ale Teoriei Actor-Rețea și ale Noului Materialism.

Potrivit opiniei lui Haraway, cunoașterea situată formează baza acțiunii politice. Implicarea inevitabilă a oamenilor de știință în „aparatele producției corporale” le cere întotdeauna să accepte și să reflecteze asupra propriei lor responsabilități. Haraway explică deja acest lucru în *Cyborg Manifesto* (Manifestul Cyborg): „Asumarea responsabilității pentru relațiile sociale ale științei și tehnologiei înseamnă refuzul unei metafizici anti-științifice, o demonologie a tehnologiei, și astfel înseamnă aderarea la sarcina abilă de a reconstrui granițele vieții cotidiene, în legătură parțială cu ceilalți, în comunicare cu tot ceea ce ne alcătuiește.”¹⁰ Acest gând este reafirmat ca perspectivă feministă de către Lauren Fournier, care a dezvoltat înțelegerea autoteoriei ca practică feministă. Ea afirmă: „Sugerez că autoteoria poate fi abordată ca practică spre care tind artiștii, scriitorii, criticii, curatorii, activiștii și alții, ca modalitate de a se raporta la ‘teorie’ – fie ca ‘discurs(uri) dominante’ ale teoriei și filosofiei, pentru a prelua cuvintele lui Luce Irigaray, fie ca activitate de teoretizare – în relație cu viețile lor experiențiale, afective și practicile întrupate, relaționale ca ființe umane în lume.”¹¹

Boaventura de Sousa Santos ajunge la o concluzie compatibilă în *Epistemologies of the South* (Epistemologiile sudului): el vede problema inegalității economice globale ca fiind bazată pe înțelegerea occidentală a științei și a legii și ca atare lupta pentru dreptate socială globală trebuie să fie în primul rând o luptă pentru dreptate cognitivă globală. Acest lucru este în primul rând și mai presus de toate o chestiune de suveranitate a interpretării. Aceste structuri pornesc de la o gândire abisală cu rădăcini în modernitatea occidentală, căreia trebuie să i se opună un cosmopolitanism alternativ, rebel, popular, bazat pe egalitate și recunoașterea diferenței.¹²

În înțelegerea mea, înrudirea curatorială poate fi dezvoltată către un concept spațial a „ceea ce este în comun” la nivel curatorial (eng. *curatorial commons*), iar „ceea ce este în comun” ar putea fi extrem de diversificat potrivit noțiunii de înrudire așa cum a prezentat-o Haraway. O parte a acesteia ar fi cunoașterea obișnuită ca proces lent, specific, limitat și corporal. Prin această înțelegere a unei platforme comune în care cunoașterea este introdusă și poate fi retrasă de mulți alții, am dezvoltat platforma web *OnCurating.org* după arhiva mobilă *Curating Degree Archive*. Conținutul este cu acces liber (*open access*), dar revistele și cărțile pot fi și ele cumpărate în format tipărit la comandă. Din punctul nostru de vedere și accesul cât se poate de deschis și liber pe o perioadă cât mai lungă posibil este tot o decizie politică.

[Ronald Kolb:]

Interdependență în gândirea feministă

Punerea în practică a situației și ulterior a formelor ne-competitive ale uneltelor de interdependență pentru cercetare și învățare e un lucru ușor de spus, dar greu de făcut. Complexitatea lumii în care trăim nu poate fi cercetată dintr-un punct de vedere reductiv și dintr-o singură poziție; putem

învăța cum să privim din punctul de vedere al altuia doar prin schimburi atente și de încredere într-o manieră solidară.

O rețea de solidaritate și o unificare a perspectivelor individuale (nu doar ca opinie, ci și în schimburile colegiale) se poate forma doar în mod parțial pentru a stabili o obiectivitate feministă, pe care Haraway o numește „empirism feminist”.¹³

Cunoașterea situată facilitată prin intermediul parțialității – „multiplicitate a cunoașterilor locale”¹⁴ în rețele translocale („proiecte planetare”¹⁵), care nu neglijează „doriștele multiple”,¹⁶ atentă la „diferența ireductibilă”¹⁷ și practică cu modestie – prin practici de îngrijire și de încredere: acest cadru operațional, simt eu, este mai relevant ca oricând.

[...] dar avem nevoie de o rețea de legături planetare, inclusiv abilitatea de a traduce subiectiv cunoștințe între comunități foarte diferite și diferențiate din punctul de vedere al puterii. Avem nevoie de forța teoriilor critice moderne în privința modului în care se alcătuiesc sensurile și corpurile nu pentru a nega sensurile și corpurile, ci pentru a construi sensuri și corpuri care au șansa la viață. Științe naturale, sociale și umane.¹⁸

Recalibrarea instrumentelor critice pentru proiecte expoziționale-educaționale

Dacă dorim să transferăm conceptele propuse din „știința cognitivă” către formațiile educaționale și curatoriale, am putea veni cu instrumente noi care să ne ajute să dăm o formă sferei publice, nu prin opinii, ci în cadrul unui discurs al adevărului – unul care să nu fie ținut ostatic de agenda ascunsă a „narațiunii dominante”.

Vom găsi aceste poșghite persistente de violență care produc cunoașterea universală în mare parte intacte în sistemul nostru educațional occidental și în instituțiile noastre expoziționale. Dacă vorbim despre aceste chestiuni, ele nu vor dispărea, fiindcă mecanismele noastre producătoare de cunoaștere sunt lente, iar experiențele noastre s-au format de-a lungul anilor, fiind inscripționate în trupurile noastre și în instituțiile care au produs cunoaștere universalizată mai tot timpul. Practicile artistice pot fi considerate un domeniu exemplar de poziționalitate – este soarta artei: aceea de a-și asuma oricum poziționalitatea („excentrică”) – deși educația artistică poate înclina prea mult către propunerea relativismului către subiectivitate și către practica singularizatoare, din moment ce educația în domeniul celor mai multor arte are scopul de a găsi un loc în sistemul bunurilor de artă, în locul practicilor artistice comunale de colaborare.

Mediile de învățare și de predare au nevoie să fie pregătite pentru (sau cel puțin deschise către) condiția situaționării – între studenți, profesori, feluri de public, producători – pentru a permite un „noi”: o trans-individualizare, adică un schimb între cunoașteri situate și întrupate, între istorii și contexte, între generații și episteme.

[Dorothee Richter:]

Pe această linie de gândire am dezvoltat Școala de Vară de două săptămâni „Commoning Curatorial and Artistic Education” (Împărtășind ceea ce este în comun în educația curatorială și artistică) care a avut loc la Kassel, Germania, ca parte a formatului educațional *documenta fifteen* „CAMP notes on education” (*documenta cincisprezece* „Note CAMP asupra educației”). Aceasta a fost dedicată programelor de doctorat și studenților din universitățile Campusului Comun și a fost deschisă participanților externi.

Participanților la Școala de Vară li s-a cerut să-și organizeze propriul workshop pentru grup (inclusiv personalul implicat și cei care urmau să conferențieze), să împărtășească și să-și discute experiențele de practică și teorie în formatul atelierelor deschise, experiențiale, în format de performance și exerciții cu și în oraș. Astfel s-a creat o experiență comună de predare împreună.

Contextul teoretic educațional al acestei Școli de Vară s-a conturat pornind de la formatul discuției deschise a lui Joseph Beuys cu publicul de la *documenta 5*, de la ideea lui Jacques Derrida de „universitate fără condiții,” de la ideea lui Paulo Freire de rol mobilizator al predării și de la mesajul puternic al lui bell hooks despre forța mobilizatoare a unei educații anti-rasiste și feministe alimentată de iubire. În privința luării în considerare a ceea ce exista în comun în cadrul Școlii de Vară, ne-am gândit la abordări teoretice precum cea a gânditoarei feministe Silvia Federici și cea a lui George Caffentzis. Federici a identificat ceea ce este în comun ca fiind bunuri și cunoașteri împărtășite în cadrul grupurilor deviate. Gândirea reînnoită despre ceea ce este în comun – inerentă în *documenta fifteen* – se leagă de mișcări de auto-organizare și rezistență, cultura DIY și DIWO.

Prin trăirea a ceea ce este în comun și prin cunoașterile situate, s-ar putea să apară ceva nou pentru complexul curatorial-educațional. Întrebarea este în ce formă se va manifesta această nouă abordare?

[Ronald Kolb:]

Colaborare mai presus de competiție în cunoașteri situate

Nu este niciodată supraevidențiat faptul că un discurs al adevărului orientat de cunoașteri situate este posibil doar în conjuncție cu alte contexte și experiențe situate. Competitivitatea – acest comportament dobândit și larg răspândit, reiterat în majoritatea universităților de Arte și Curatoriat – nu este o metodă utilă acestei orientări. Același lucru se poate spune despre strategiile de individualizare care fac parte atât de integrantă din înțelegerea modernă a unui „artist”. Fără un schimb, o rețea de reguli (auto-generate), o formare discursivă care este în avantajul multora și nu doar al câtorva, „cunoașterea situată” rămâne singulară:

Cunoașterile situate sunt despre comunități, nu despre indivizi izolați. Singurul mod de a afla o viziune mai largă este de a fi undeva anume. Chestiunea științifică în feminism este aceea a obiectivității ca raționalitate poziționată. Imaginile ei nu sunt produsele evadării și ale transcenderii limitelor (vederea de sus), ci punerea împreună a unor vederi parțiale și a unor voci care se opresc într-o poziție colectivă de subiect care promite o viziune a mijloacelor întrupării finite continui, a trăirii în cadrul limitelor și contradicțiilor – a vederilor de undeva.¹⁹

Nu este nevoie să mai spunem că viziunile despre lume orientate de spiritul competiției sunt încă norma în discursul științific și încă mai mult decât vîi în structurile economice ale capitalismului financiar și în industria capitalistă tradițională de producție.

Evidențind relațiile de colaborare dintre specii ca forță motrice a evoluției,²⁰ ne-ar face bine să ne concentrăm asupra cooperării, (sau și mai bine:) colaborării și interdependențelor în locul competiției, separării și antagonismului.

Note:

[1] Jacques Derrida, “The Future of the Profession”, 31-32.

[2] John Dewey, “Experience and Education”, Kappa Delta Pi Lecture Series, 1938; Paulo Freire, *Pedagogy of Freedom: Ethics, Democracy and Civic Courage* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 1998); Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed* (New York: Continuum,

1970); D. Fuller, K. Fitzgerald, and J. S. Lee, “The Case of Multiple Measures”, *Association for Supervision, Curriculum Development* (Winter 2008), 52.

[3] Mary Drinkwater, “Radical Educational Policy: Critical democratic pedagogy and the reinfusion of the arts in secondary schools, art and education”, accesat 5 aprilie 2015, <http://www.artandeducation.net/paper/radical->

educational-policy-critical-democratic-pedagogy-and-the-reinfusion-of-the-arts-in-secondary-schools/.

[4] *Ibid.*

[5] Concept: Dorothee Richter și Sabine Gebhardt Fink.

Regie și Editare: Ronald Kolb și Dorothee Richter.

Asistență: Mirjam Bayerdörfer.

Postproducție: Ronald Kolb.

Participanți: Francesca Brusa, Angelika Bühler, Nadine Lopez, Mirjam Bayerdörfer, Carolin Reichmann, Mariana Bonilla, Alejandro Mondria, Greta Schindler, Anja Soldat, Makiko Takahashi, Margrit Barle, Julia Bolli, Charlotte Coosemanns, Atalja Reichlin, Cindy Hertnach, Raphael Karrer, Frederic Bron și alții.

[6] Felul în care intră arta în instituțiile de artă și în istoria artei și cum în cele din urmă constituie cariera și securitatea financiară a unui artist este un proces destul de complex și de multe ori opac. Un proces în care se întrepătrund prietenii și crearea de rețele, posesia și speculația financiară, precum și expresiile și evaluările estetice (care fac din nou parte integrantă din contexte sociale și de situaționare).

[7] Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies* 14, no. 3 (Autumn 1988): 575-599, 591.

[8] Sigrid Schmitz, "Cyborgs, situiertes Wissen und das Chthulucene", accesat 1 august 2020, <https://www.sozioipolis.de/erinnern/klassiker/artikel/cyborgs-situiertes-wissen-und-das-chthulucene/>.

[9] Donna Haraway, "Situated Knowledges", 591.

[10] Donna Haraway, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", in Haraway, Simians, *Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), 149-181, 181.

[11] Lauren Fournier, *Autotheory as a Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism* (Cambridge, MA; London: MIT Press, 2021).

[12] Boaventura de Sousa Santos, *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide* (Boulder: Paradigm, 2014).

[13] „O altă abordare, 'empirismul feminist', converge cu utilizările resurselor marxiste pentru a obține o teorie a științei care continuă să insiste asupra sensurilor legitime de obiectivitate și care rămâne suspectă de un constructivism radical conjugat cu semiologie și naratologie". Donna Haraway, "Situated Knowledges," 583.

[14] „[...] pentru a face sensuri și a fi dedicat relațiilor adevărate ale unei lumi 'reale' o lume care poate fi împărțită în mod parțial și care este prietenoasă cu proiectele planetare ale libertății finite, abundenței materiale adecvate, sensului cumpătat în suferință și fericii limitate. Harding numește această dorință necesar multiplă o nevoie pentru derularea unui proiect științific successor și o insistență postmodernă asupra diferenței ireductibile și multiplicității radicale a cunoașterilor locale". Donna Haraway, "Situated Knowledges", 579.

[15] *Ibid.*

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid.*

[18] *Ibid.*, 579-580.

[19] *Ibid.*, 590.

[20] A se vedea: „Natural selection eliminates and maybe maintains, but it doesn't create", accesat 29 mai 2022, <https://www.discovermagazine.com/the-sciences/discover-interview-lynn-margulis-says-shes-not-controversial-shes-right>.

Dorothee Richter este profesoară în domeniul curatoriatului contemporan la Universitatea din Reading, Marea Britanie, și directoare a programului postuniversitar de curatoriat, CAS/MAS Curating la Universitatea de Arte din Zurich, Elveția; este directoare a programului de doctorat Practică în curatoriat, o cooperare între Universitatea de Arte din Zurich și Universitatea din Reading. Richter a lucrat în mod extensiv în calitate de curatoare: a fost inițiatorea proiectului Curating Degree Zero Archive, curatoare la Kuenstlerhaus Bremen, în cadrul căreia a curat diferite simpozioane pe teme feministe în artele contemporane și o arhivă despre practicile feministe, *Materialien/Materials*; recent a regizat, împreună cu Ronald Kolb, un film despre *Fluxus: Flux Us Now, Fluxus Explored with a Camera*. Este editor executiv al *OnCurating.org*.

Ronald Kolb este cercetător, lector, curator, designer și realizator de filme, stabilit între Stuttgart și Zurich. Este co-director al Programului postuniversitar în Curatoriat, la ZHdK, și co-editor-șef al jurnalului *On-Curating.org*. Doctorand în cadrul programului de doctorat bazat pe Practică în Curatoriat, Universitatea din Reading/ZHdK. Cercetarea doctorală se ocupă de practicile curatoriale în contexte globale/situate în lumina guvernamentalității – inticrațiile sale în puterea de reprezentare și modurile auto-organizate de practici participative în domeniul artelor.

IMAGINI PESTE TIMP – GÂNDURI DESPRE VALORILE ȘI PERSPECTIVELE PROGRAMULUI DE STUDII CURATORIALE DIN CADRUL ACADEMIEI REGALE DE ARTE FRUMOASE (KASK) ȘI CONSERVATORULUI REGAL / ȘCOALA DE ARTE

Laura Herman

În urmă cu mai bine de doi ani mi s-a propus să preiau conducerea pedagogică a programului post universitar de Studii curatoriale din Gent, Belgia, desfășurat în colaborare cu Academia Regală de Arte Frumoase (KASK) și Conservatorul Regal, Școala de Arte din Hogent și Howest, Universitatea din Gent și Muzeul Municipal de Artă Contemporană (SMAK). Inițial nu am dat un răspuns afirmativ deoarece abia îmi terminasem studiile la Bard College din Upstate (NY) și eram implicată simultan în diferite proiecte curatoriale, educaționale și editoriale, formându-mi încă practica curatorială.

Având în vedere că în 2012 făcusem parte din același program (însă denumit la vremea respectivă TEBEAC), am observat cu ușurință transformările rapide curriculare și de perspectivă rezultate din schimbările artistice la nivel global, din noile discursuri curatoriale și din activitatea directorilor de program precedenți. Eram conștientă de faptul că acceptarea acestei invitații mă va purta într-o aventură ce necesita implicarea mea totală. În același timp, ca proaspăt absolventă, cu o serie de colegi apropiați, prieteni și cunoștințe ce participaseră la acest program și intraseră în contact cu lumea artelor, mă simțeam responsabilă de evoluția sa ulterioară. Deschiderea pe care o oferea acest program postuniversitar mă făcea să mă gândesc că acesta ar fi un moment oportun de a utiliza experiența și preocupările generației mele în vederea implementării unor noi abordări pedagogice. În plus, într-un univers artistic ermetic, acum părea că venise timpul de a stabili prioritățile educaționale reale, de mobilitate și ritm ale acestui tip de program, punând accent pe ceea ce era imperios necesar și nu pe structuri prestabilite și obiceiuri mentale fixate. Mă simțeam atrasă de ideea de a refelecta asupra unor noi metodologii de reconsiderare a traiectoriilor critice ale educației curatoriale și a contextelor condiționale.

O privire în trecut

Pentru a-mi putea imagina un viitor diferit pentru programul de Studii curatoriale la KASK, era necesar să revizitez istoricul programului, în încercarea de a înțelege mai profund evoluția identității sale hibride. Îmi doream să descifrez acele contradicții ce decuseseră din transformarea sa dintr-un curs de conservare într-un program internațional de studii curatoriale. Fondat în 1999, programul a demarat după ce guvernul comunității flamande a aprobat un raport cu privire la managementul, conservarea și restaurarea colecțiilor muzeale de Artă Contemporană, care aducea lămuriri asupra problemelor acute din domeniu. La îndemnul profesorilor Claire Van Damme și Jan Hoet, o serie de instituții, în special Universitatea din Gent, Hogeschool din Gent și S.M.A.K., și-au unit forțele în a forma un parteneriat ce a condus la introducerea în program a unui curs de management și conservare a artei contemporane, completat de un modul de studiu al managementului patrimoniului cultural. Obiectivul principal al proiectului de training a fost acela de a dezvolta capacitatea de expertizare în

domeniul managementului artei contemporane, atât în ceea ce privește utilizarea materialelor, cât și în dezvoltarea de noi discursuri referitoare la problemele de ordin etic, politic, economic, legal și tehnologic. Sub această formă, încă de la început cursul își depășea cu mult obișnuitele atribuții de program de training.

În 2005, programul a fost modificat și transformat în TEBEAC (un acronim pentru Expoziții, Management și Conservare a Artei Contemporane), un program de studii postuniversitare în limba olandeză. De această dată, aria de interes cuprindea nu numai conservarea artei contemporane și manageriatul colecțiilor de artă, ci și organizarea de expoziții de artă. O lucrare de artă nu poate fi redusă la nivel de obiect material „autentic”, ca și cum ar rămâne suspendată într-o anumită perioadă. Cursul urmărea astfel ca, prin intermediul expozițiilor, să revigoreze prezența „culturală” sau „socială” a unei opere de artă prin ochii fiecărui privitor.

În 2009 încep să-și facă simțită prezența o serie de alte cerințe în domeniul artei, atunci când un nou studiu este publicat de comunitatea flamandă, de această dată referitor la internaționalizarea muzeelor de artă din Flandra. Raportul făcea cunoscut faptul că unui număr mare de muzee le lipsește, pe lângă resurse, un training specific și recrutarea de personal calificat. Nevoia unui program de training specializat care să se ridice la nivelul studiilor existente în alte țări, de curatoriat și muzeale, a condus la o remodelare a programului în vederea unei mai bune adaptări la cerințele din domeniu. Sub conducerea fostului director al Van Abbemuseum, Jan Debbaut, programul cursului a dat dovadă de o mai bună integrare a variatelor aspecte ale conservării și managementului și a devenit, în același timp, mai adaptat la cerințele artei contemporane. În plus, s-au organizat călătorii de studiu în străinătate, iar nivelul expertizei și experienței practice a fost îmbogățit prin aducerea de lectori și invitați din afară.

Între 2012-2016, Debbaut a condus proiectul de cercetare „Metamorfoza lumii artelor”, ce cuprindea analiza și evaluarea „transformării tipologiei curatoriale sub influența proceselor modelatoare din lumea artistică contemporană”. Cercetarea propunea rafinarea și internaționalizarea cursului. În final, în anul 2016 programul TEBEAC a fost redenumit ca program de Studii Curatoriale, desfășurat în limba engleză și accesibil participanților din întreaga lume. În ianuarie 2017, Antony Hudek a devenit noul director al programului, având sarcina de a modifica curriculumul în vederea plasării programului la nivel internațional și îmbinarea cerințelor teoretice cu cele practice, până în momentul în care a fost desemnat director al Muzeului Dhondt-Dhaenens.

Un pas înainte

În primele luni de experiență în KASK, m-am confruntat cu o serie de provocări. Ajunsesem acolo într-un moment în care se operaseră doar de puțin timp modificări semnificative în ceea ce privește identitatea programului și curricula, fapt ce a condus la reconsiderarea pașilor următori. În plus, pe lângă efectul pandemiei de covid asupra desfășurării cursului, mă confruntam cu o serie de probleme de ordin financiar și instituțional și cu un număr de demisii. În ciuda unei relative autonomii a programului postuniversitar, am înțeles curând că desfășurarea sa era în strânsă legătură cu relații de putere și ierarhii și, ca să-l citez pe Bourdieu, măcinată de lupta pentru diferitele forme de capital: cultural, simbolic și economic.

În al doilea rând, programul postuniversitar este o structură de autofinanțare în care toate cheltuielile sunt acoperite din venituri proprii, cum ar fi cele pentru studii, și din fonduri alternative. Având statut de studii superioare, programul este exclus să fie sprijinit de majoritatea organismelor finanțatoare din domeniul cultural, punând în permanență sub semnul întrebării viabilitatea și resursele sale financiare. În ciuda faptului că am încercat să pătrund în arealul coproduției și să deschid noi căi de finanțare ocazională, cum ar fi Școala Itinerantă de Arte¹ cu fonduri europene (prin intermediul căreia asigurăm finanțarea pentru masterclassul „itinerant” susținut de Heidi Ballet, intitulat „Gândire oceanică, hidrofeminismul și alte abordări vizuale lichide”), nu am găsit posibilități suplimentare de finanțare constantă.

În al treilea rând, am descoperit curând că exista în continuare o lipsă evidentă de interes pentru studiile curatoriale, atât în interiorul cât și în afara școlii. Ideea că „între studiile curatoriale și activitatea curatorială există o diferență majoră și de nedepășit”², după cum susținea Matthew Higgs, era încă de actualitate. În ciuda creșterii numărului de programe de studii curatoriale, se cultivă și în prezent părerea că anumite lucruri nu pot evolua decât prin experiența practică și nu din structurarea unui curriculum. La baza acestei păreri poate sta exemplul marilor curatori care nu au avut studii de specialitate, ci au fost autodidacți, provenind din diferite alte domenii.³

Nefiind interesată de o validare la nivel superior, am ales cu bună știință să nu pun la îndoială sau să neg necesitatea sau validitatea educației curatoriale. Observasem în timp cât de folositoare le fuseseseră multor dintre colegii mei de breaslă astfel de studii, ca și mie, de altfel, respectiv introducerea eticii relaționale a îngrijirii în domeniul artelor. M-am concentrat în schimb pe rezolvarea problemelor stringente și pe valorizarea educației curatoriale pentru viitorii studenți.

Adaptarea curriculumului

Inițial nu eram lămurită cum anume să definesc identitatea studiilor postuniversitare, neclară atât teoretic cât și practic, ca și titulatura absolvenților acestora. Am realizat însă curând că acest aspect nu putea fi decis sau definit în mod precis de personalul curatorial. După cum afirmase și Simon Sheikh cu câțiva ani în urmă „contradicția fundamentală între training-ul vocațional (managerial și aptitudinal) și cel teoretic (academic) nu poate fi rezolvată, ci trebuie mai degrabă să fie privită ca o serie de aspecte condiționale și constitutive”.⁴ Training-ul curatorial ar trebui astfel „să-i ofere participantului posibilitatea de a negocia aceste contradicții” și „de a adopta o anume poziție în raport cu acestea.”⁵

În acest sens, consideram structura curriculei relativ echilibrată, ce acoperea variate aspecte ale curatoriatului, aceasta prevăzând atât poziții cheie, experiențe din trecut, idei și dezbateri importante pentru arta și critica contemporană, lasând cale liberă și pentru dezvoltarea unor păreri personale de pe poziția ocupată de fiecare. Nu e necesar să mai adaug faptul că, odată ce lumea (artelor) se dezvoltă constant și trece prin modificări locale și globale, este imposibil să nu se efectueze constant evaluări, ajustări și actualizări ale programului. În decursul ultimilor doi ani, unele dintre cursuri, cum ar fi „Publicul și procesul de învățare” „Politică artistică și studii muzeale”, „Muzee și colecții”, „Conservare: aspecte curatoriale”, au fost adaptate și detaliate de tutorii responsabili în conformitate cu „momentul contemporan” (cum ar fi proliferarea colectivelor curatoriale, practici de decolonizare în muzee, colecții și arhive, cercetări și dezvoltări ale cunoașterii curatoriale în perimetrul și în apropierea teritoriilor aflate în Sudul Global, practici curatoriale angajate să respecte diversitatea critică, inclusivitatea și accesibilitatea, etc).

Având în vedere importanța scrierii în domeniul curatorial, s-a decis prevederea în programă a unui nou curs despre relația dintre scriere și curatoriat. Cursul prevede ca redactarea de materiale scrise în acest domeniu să fie tratată ca practică integrată, cu formele și modalitățile ei diverse. Predarea se concentrează, prin urmare, pe modurile principale de scriere curatorială, cu posibile modificări pe parcurs, iar în atribuțiile studenților intră, printre altele, sarcina de a critica și rescrie texte existente sau lucrări critice, deprinderea unor structuri de integrare a cercetării în lucrări scrise, imaginarea unor forme textuale alternative (fragmente, poezie, auto-scriere etc.), experimentarea aspectelor legate de traduceri, regionalisme, „englezisme”, voci și prejudecăți, printre altele.

Confruntată cu aceste actualizări importante ale curriculei, mă interesa să formulez cerințe de natură etică și politică care să transpară din toate aspectele programei, conturând valori specifice, testând atitudini pedagogice și metodologii și încurajând dezvoltarea relațiilor cu și între participanți.

Valori ca principii de orientare

În primele luni m-am concentrat pe dezvoltarea unei „atitudini pedagogice” pe baza acelor valori ce plasau participarea semnificativă și angajamentul la un nivel superior față de producția de cunoaștere.

Mai jos sunt prezentate opt valori pe care am considerat că ar trebui să le conțină programul, fiecare dintre acestea putând suferi modificări în urma unor discuții și negocieri:

- Explorarea unor aspecte (ne)cunoscute: cum abordăm relaționarea cu perspectivele diferite oferite de o rețea extinsă și diversă de artiști, curatori, public, instituții și inițiative?
- Redirecționarea atenției: Cum reușim crearea de noi deprinderi mentale și contracararea „violentei pozitive” (realizări în surplus, producții în surplus, comunicare în surplus)?
- Regândirea terminologiei: Cum re-examinăm rolul limbajului, terminologiei, comunicării și poeziei în activitatea curatorială?
- Noi orizonturi: Cum reușim să furnizăm lecturi diferite ale colecțiilor și reinterpretări care să adauge noi înțelegeri ale istoriei, permanenței și universalității?
- Crearea de afinități: Cum putem gândi din perspectiva unui artist fără a ne rezuma la contextualizarea și catalogarea activității sale?
- Abordarea onestă: Cum reușim să implementăm practici curatoriale oneste în activitatea curatorială?
- Gândirea speculativă: Cum putem anticipa situații cu care nu ne-am confruntat încă (de ex. cum abordăm problema accesibilității, cum ne putem închide și redeschide dintrodată, cum reușim să curatoriem proactiv)?
- Regândirea artei prin reproduceri: Cum putem înțelege formele muncii de îngrijire, nu doar ca momente periferice în viața artiștilor și curatorilor, ci ca parte integrantă a producției artistice și culturale?

Prin împărtășirea cu studenții a acestor valori încă de la începutul anului universitar, am sperat ca întreaga grupă să trateze curatoriatul ca pe un proces ce separă statutul său actual de condițiile de producție artistică – prin practici oneste, gândire din perspectiva artiștilor și extinderea activității curatoriale în concordanță cu problematicile și luptele timpurilor noastre. Referitor la identitatea programului, voi răspunde prin aceea că se promovează o actualizare a definiției etimologice de curatoriat, de acum intrată în uz, respectiv aceea de îngrijire a obiectului, în favoarea înțelegerii curatoriatului ca act de îngrijire a lumii(lor) în care trebuie să-și desfășoare artistul viața și activitatea.

Nesupunere și distracție în timpul orelor de feminism

În vreme ce schimbarea pe plan educațional în domeniul curatoriatului a permis pătrunderea unor formule de predare, colaborare și acțiune critică în practica artistică, informând metodologiile curatoriale, am realizat faptul că educația curatorială din contextul academiei poate beneficia de pe urma „turnurii curatoriale”. Planul meu era de a trata programul drept un format curatorial care să întretese practicile curatoriale cu cele pedagogice. Chiar dacă, de la fondarea în 1987 a Whitney Independent Study Program din New York și L'Ecole du Magasin din Grenoble, cursurile de curatoriat s-au răspândit și au influențat semnificativ numeroase categorii de practici curatoriale în întreaga lume, știam că nu există prea multă cercetare despre istoria și pedagogia studiilor curatoriale. Eram însă interesată să aflu cum poate fi condus un program de Studii Curatoriale ce implică mai degrabă modalități afective, experiențiale și transdisciplinare decât forme de curatoriat reprezentative prin intermediul cărora se poate declanșa un proces de învățare mai liber și mai intim.

În ceea ce privește metodologiile de predare, îmi doream ca programul să nu aibă ca rezultat doar acumularea sau translarea de credite, ci să fie mai relaxat și să permită experimentări, întâmplări, improvizatii și spontaneitate. Întorcându-mă în sala de curs după doi ani de izolare și *lockdown*, mi se părea esențial să experimentăm „studiul distractiv”. În ultimii doi ani, experimentasem reuniunile cu restricții (noi ne stabilisem „Întâlnirea de luni la un aperitiv”, zi de verificare săptămânală), ascultarea în timpul discuțiilor de solidarizare, când făceam schimb de idei și ne ofeream unui altuia feedback, în încercarea de a regândi barierele educaționale tradiționale. Acest subterfugiu apăruse și din dorința de a furniza un cadru educațional în care să înflorească o multitudine de perspective și discursuri critice și în care participanții să și afirme, fiecare în concordanță cu mediul cultural, social, politic, economic, contribuția activă la conținutul programului și să fie încurajat(ă) să-și facă cunoscută experiența proprie. Ca urmare, se puteau discuta și rezolva și diferențele în creația cunoașterii.

Mai mult, datorită noțiunii de „cursuri feministe” a Gloriei Jean Watkins (bell hooks), pe care aceasta le definește ca „un spațiu unde se simte lupta, unde se arată vădit uniunea dintre teorie și practică, unde lucrăm împreună ca profesori și studenți pentru a depăși sentimentul de înstrăinare și alienare care s-au normalizat în mediul universitar contemporan”⁶, simțeam că programul ar trebui să reprezinte o confruntare mai directă cu realitatea. Altfel spus, îmi doream ca sala de curs să nu fie doar un spațiu unde predarea curatorială să se limiteze la exerciții sau întrebări speculative, ci o „lume reală” unde situațiile întâlnite pot fi trăite și pot vorbi despre complexitatea și greutatea vieții de zi cu zi.

Academia: un spațiu al posibilității și bază operațională

Din experiența mea ca studentă în cadrul unui program de studii curatoriale, am realizat că, având în vedere integrarea globală tot mai evidentă a sistemului artei, ar fi fost dificil ca programul curatorial să se dezvolte suficient în cadrul Academiei de arte, deseori centrată doar pe nevoi proprii. În interiorul KASK, exista acum tendința de a încuraja dezvoltarea programului de studii curatoriale, până atunci izolat într-un mare măsură de celelalte departamente. Acest fapt m-a făcut să înțeleg că Academia, în ciuda limitărilor sale, poate deschide noi oportunități, și am interpretat acest lucru ca pe o invitație de a integra programul în dinamica locală, în practicile și infrastructurile existente, ca potențial al unei dezvoltări ulterioare. Ca parte a cursului de „Stagiatură și portofoliu”, le-am repartizat participanților sarcina de a-și completa stagiatura în cadrul unor instituții din afară, în vederea ridicării nivelului școlii și îmbogățirii nivelului de predare prin: vizionări ale atelierelor studenților masteranzi, dobândirea de noi cunoștințe în domeniul istoriei artelor și consultarea de materiale artistice din colecția bibliotecii, inițierea de proiecte și eseuri curatoriale și parcurgerea de istorii ale unor expoziții și construcția unor arhive în contextul artistic din Gent. Mi se părea important ca studenții nu doar să studieze în cadrul Academiei, beneficiind de infrastructura și facilitățile oferite, ci să contribuie și să reacționeze, cu generozitate și interes, împotriva logicii de piață și tranzacționale. Astfel, au apărut o serie de proiecte, printre care și expoziția *Orangerie*, curatoriata de absolventa Ekaterina Voronțova. Desfășurată în pavilionul transparent ridicat în curtea școlii, ce servea inițial drept spațiu de așteptare pentru femeile însărcinate și mai târziu ca loc de depozitare a deșeurilor nucleare, *Orangerie* explora ideea de „conservatorism”, consecințele istorice ale acestuia asupra dezvoltării artistice globale, inovație și, mai târziu, imperialism, precum și legătura acestuia cu noțiuni precum acelea de interes, conservare, dar și control.

Un alt exemplu este proiectul de cercetare *Garden Happenings*, constituit dintr-o serie de întâlniri, conferințe și evenimente în colaborare cu departamentul de arhitectură peisagistică și design interior din cadrul KASK. Proiectul s-a axat pe semnificațiile istorice și contemporane ale minunatelor grădini din Bijloke, o fostă mănăstire devenită spital și mai târziu campus al studenților de la arte, și a ridicat următoarele întrebări: ce interes poate prezenta studiul unei grădini pentru educația artistică?, poate să devină studiul grădinii o componentă a programei educaționale, poate fi văzută grădina ca loc al învățării și dezvoltării?, cum putem integra structural studiul grădinii și ecologia multitudinii de specii în Școala de arte?, poate un astfel de studio al grădinii să declanșeze o atenție sporită față de mediul înconjurător și să ne determine să ne extindem aria de cunoaștere a naturii și ecologiei?

În același timp, mi-a fost util să consider KASK mai degrabă ca „o bază operațională” decât ca un context definitoriu în care să mi desfășor activitatea curatorială, având ca scop operarea „nomadă într-un câmp extins de acțiune socială”, îndemnându-i pe studenți să devină mai conștienți și mai toleranți față de termenii de ambiguitate și complexitate. Din punctul meu de vedere, viitorul programului se bazează într-o mare măsură pe rețelele regionale, pe posibilitățile artistice existente pe plan local și pe alte locații de predare/învățare din afara sistemului educațional. Acest fenomen poate avea loc în diferite moduri. În raport cu curricula, m-am abținut să aduc invitați din afară care să țină prelegeri în cadrul KASK. În schimb, le-am propus vorbitorilor să ne invite în habtatul lor curatorial având în vedere că problemele specifice domeniului deveneau mai evidente prin vizitarea unui număr mai mare de medii, academice sau neconvenționale. Doar în relație directă cu spațiul se pot dezvolta idei noi. Există însă și voci, ca cea a lui Daniel Blana-Gubbay care sugera în timpul unei prelegeri susținute în Parcul Central din Bruxelles, în cadrul seminarului meu despre „Vocabulare curatoriale”, că în realitate spațiile ne vizitează pe noi, „acele camere” care ne populează corpurile și ne furnizează informații despre experiențele spațiale ce constituie mai apoi subiect de reflecție.⁷

În plus, introducerea de masterclass-uri găzduite de o serie de instituții și organizații din diferite orașe din Belgia, ce ofereau atât spații, cât și finanțare și consiliere, a suplimentat și rezolvat decalajele din curricula programului. Masterclass-urile atrăgeau atenția asupra anumitor probleme specifice de curatoriatic și ofereau participanților posibilitatea de a parcurge o etapă de învățare la nivel academic, în multe cazuri având rezultate benefice reale pentru instituțiile gazdă. În februarie 2021 am organizat, de exemplu, masterclass-ul „Curatoriatic integrat în corp” la DeSingel din Antwerp, structurat sub forma unui schimb pe durata unei săptămâni între rezidenții clasei de dans de la Conservatorul Regal din Antwerp, participanții și lectorii din cadrul programului de Studii Curatoriale, printre care se numărau Yann Chateigné Tytelman, Michiel Vandeveld, Raimundas Malašauskas, Kopano Maroga, Dorothea von Hantelmann și Ula Sickle. Pe parcursul acestei săptămâni, participanții au studiat istoria curatoriaticului artelor vii, au examinat diferite puncte de vedere și practici curatoriale și au utilizat clădirea modernistă a centrului DeSingel ca locație pentru desfășurarea unui program paralel de artă vie în cadrul programului performativ *Radiant Nights* (Nopti radiante).

Moduri de a face publice studiile curatoriale

În timp ce laboratorul artistic intern și programele curatoriale rămân în mare parte invizibile publicului larg, eu înclin să cred că e necesar ca dezbaterile, cercetarea, literatura de specialitate și proiectele utilizate pe toată perioada cursului să fie „făcute publice”. Aceasta ar fi o metodă nu doar de înțelegere a cerințelor și nevoilor studenților dintr-un număr mai mare de surse, ci și de punere la dispoziție într-un mod echitabil a experienței și dorințelor participanților, personalului și lectorilor invitați.

Pentru a realiza acest lucru, am decis ca participarea la unele masterclass-uri și conferințe să fie accesibilă publicului larg, am construit un nou site web la care am adăugat lansarea în 2023 a unei reviste online de Studii Curatoriale care va include articole scrise de-a lungul anului, fiecare ciclu anual fiind rezultatul unei experiențe editoriale dobândite în timpul cursului de „Scriere și curatoriatic”.

Mai mult, am considerat expoziția curatoriatică în urma cursului „Proiect de absolvire” ca fiind rezultatul incontestabil al unui aport colectiv și nu doar un șir de propuneri individuale scrise. Începând cu 2021, cursul „Proiect de absolvire” a oferit participanților oportunități reale de a-și testa și aplica practic deprinderile și percepțiile dobândite în timpul altor cursuri. Cursul se încheie în instituții diferite în fiecare an, cerând astfel atât participanților cât și programului în sine să se adapteze și să corespundă diferitelor nivele instituționale și realităților întâlnite în lumea artelor. Din acest motiv, am ales de comun acord să înlăturăm cuvântul „absolvire” din orice mijloc de comunicare. pentru o mai bună integrare a proiectului în câmpul de lucru și în programul instituției gazdă.

În iunie 2021, de exemplu, participanții au inaugurat expoziția *Gates (might) open soon (Porțile s-ar (putea) deschide în curând)* la KANAL-Centre Pompidou, ce explorează fenomenul socio-cultural

al festivalului și diferitele sale manifestări. Pe parcursul conceperii proiectului, participanții s-au confruntat cu situația în care aproximativ 400 de artiști și personal artistic au semnat o scrisoare deschisă în care criticau decizia comisiei de a anula propunerea la conducerea KANAL-Centre Pompidou a Kasiei Redzisz, situație care i-a impulsionat să ia atitudine, atât individual cât și colectiv. Necesitatea de a rezolva această problemă s-a dovedit a fi un bun exercițiu, ce a condus la o serie de discuții productive între participanți, despre discriminare și jocurile puterii din domeniul artistic belgian și internațional.

În 2022, le-am alocat participanților spațiul capelei din Extra City Kunsthall, o instituție cu o istorie tulbură, atât din punct de vedere organizatoric, cât și al infrastructurii. Aceștia au avut de rezolvat problema desfășurării unei inițiative curatoriale de către 12 curatori care, pentru a acționa unanim, era necesar să se considere un tot unitar (corpus - corporare - corporation) sau, în sens figurat, să găsească eșafodaje pentru a lucra împreună. Fondarea unei instituții temporare s-a născut astfel ca un rezultat așteptat, ridicând însă o serie de întrebări referitoare la: ce tip de instituție se dorește a fi creat?, cum am putea acționa diferit?, care ar fi cele mai potrivite abordări curatoriale?.

Studentii au pornit de la ideea de a curatoria un „spațiu” și nu o „expoziție”, un program și nu doar o singură prezentare, oferind astfel tuturor ocazia de a-și exprima și manifesta punctul de vedere. Această abordare de „curatoriat co-dependent”⁸ a rezultat într-o instituție de artă metabolică sub forma unui tot unitar care și-a desfășurat activitatea pe parcursul a 3 luni, intitulată: *Bodies of Work*. Participanții au decis să-și fondeze colaborarea curatorială pe principiul riscă și ai încredere, sprijin reciproc și suținere, lăsând loc și exprimării libere a părerilor referitoare la problemele experimentate. De exemplu, *The Consolation of Water Lilies* (Consolarea nufurilor), curatoriată de Valentina Bianchi și Natalia Barczyńska, cuprindea o expoziție și un atelier care, urmând linia resursei pluviale comune propusă de Astrida Neimanis și amniotehnica Sophiei Lewis, explora semnificațiile maternității și influențele gestației în aria politicului. Un proiect aparte, a fost *Just like Arcadia* (Precum Arcadia), curatoriat de Alexandra Trianova, o expoziție ce includea lucrări ale lui Simon Fujiwara, Anna Iermolaeva, Nikolai Karabinovici, Iuri Leiderman, Voin de Voin & Hanayo, despre experiența de a trăi între culturi și ierarhii diferite în Ucraina de sud.

În final, programul și-a dorit să ofere participanților variate oportunități remunerate printre care și Premiul pentru curatoriat Lichen, în colaborare cu CIAP Kunstverein⁹ și Programul Tinerilor Curatori, un program de burse ce oferea studenților și absolvenților posibilitatea de a petrece o perioadă de aproximativ două luni în Veneția unde desfășurau activități de cercetare, dobândeau experiență și stabileau multiple contacte prin participarea activă la activitatea desfășurată în cadrul Pavilionului Belgian al Bienalei de la Veneția.

În concluzie, așa afirmă că, în vederea unei mai bune abordări a problemelor actuale de ordin social, politic, economic și de mediu, ar trebui să adoptăm metode care să corespundă nevoilor actuale ale predării și lucrului cu studenții. Curatoriatul ar putea să nu reprezinte o soluție definitivă. Evident este însă faptul că în ultimii doi ani studenții au căpătat o forță mai mare, luând atitudine și încercând să rezolve problema relaționării practicii curatoriale doar cu lumea artelor, adăugând la aceasta problematici precum schimbările climatice, războiul, inegalitățile sociale, prin colaborări în domeniul cercetării și stabilirii unor comisii adecvate pentru o mai bună definire a programului și, implicit, a viitorului activității de curatoriat.

Note:

[1] În cadrul Școlii Nomade de Artă care are drept scop dezvoltarea de metode educaționale inovatoare, programul de Studii curatoriale transformă masterclass-ul (2-5 zile consecutive) într-un format educațional care se întinde pe durata unui an universitar și se desfășoară în locații diferite. Pe lângă tematica propriu-zisă, se dorește stabilirea unor angajamente sustenabile, dezbateră aspectelor curatoriale referitoare la ecologie, decolonizare și feminism intersecțional, care să confere programului o mai bună receptare.

[2] Matthew Higgs, „Debate: There is a Divide between Curatorial Education and Practice That Cannot Be Crossed”, în: Leigh Markopoulos (ed.), *Great Expectations: Prospects for the Future of Curatorial Education*, Koenig Books, 2016, p. 29.

[3] Jessica Morgan, „What is a Curator?” în: *Ten Fundamental Questions of Curating*, Jens Hoffmann (ed.), Mousse Publishing, 2013, p. 24.

[4] Simon Sheikh, „On Curating and Curatorial Education”, în: *The Shadow Files #3: Curatorial Education*, de Appel arts centre, 2013, p. 72.

[5] *Ibid.*, p. 73.

[6] hooks, b. (2015 [1989]) *talking back: thinking feminist, thinking black*, New York: Routledge, p. 51.

[7] Vezi: schimbul de e mail uri. Despre spațiul curatorial. غارفلا قيسنت نع - مشيدردنلا فرغ *Chatrooms: On Curating Spaces*, ed. Engy Mohsen, Sarah Maher, Nour El Safoury, Cairo, 2020.

[8] Vezi Elke Krasny, „Curatorial Materialism. A Feminist Perspective on Independent and Co-Dependent Curating” în: *On Curating / Issue 29, CURATING in feminist thought*, publicat în mai 2016.

[9] În 2022 s-a luat decizia de a se implementa un sistem curatorial de burse în schimbul unei acordări de premii pe bază de proiecte în contextual unei organizații nou apărute, Jester, condusă de Orlando Maaïke Gouwenberg, în parteneriat cu CIAP Kunstverein și FLACC.

Laura Herman (1988, Bruxelles) este curatoare, scriitoare și editoare. Din 2020, este directoare de curs a programului postuniversitar de Studii curatoriale, un program de un an înființat în 1999 de KASK & Conservatorium/Scoala de Arte din HOGENT și Howest, Universitatea din Ghent și Muzeul Municipal de Artă Contemporană din Ghent (S.M.A.K.). Anterior, Herman a fost curatoare la La Loge din Bruxelles, un spațiu dedicat artei contemporane, arhitecturii și teoriei. Între 2016 și 2020, a fost editoare a *De Witte Raaf*, un jurnal bilunar de artă distribuit în Belgia și în Olanda, și a fost tutore în domeniul teoriei la departamentul de Design Contextual al Academiei de Design din Eindhoven. Între 2018 și 2020, Herman a fost curatoare a *The New Sanctuary*, al 12-lea program Satellite la Jeu de Paume din Paris, CAPC din Bordeaux și Museo Amparo de Puebla din Mexic. Laura a obținut o diplomă de masterat de la Center for Curatorial Studies, Bard College, New York, în 2016, și o diplomă de masterat în literatură modernă comparată de la Universitatea din Ghent în 2010.

CREAREA COMUNITĂȚILOR TRANS-LOCALE. SAU CARE AR FI CADRUL EDUCAȚIONAL FORMAL DE A PUTEA VENI LA UNIVERSITATE ȘI CUM POATE SĂ VINĂ UNIVERSITATEA LA TINE

Anne Szefer Karlsen

Am avut plăcerea de a fi directoarea programului de studii de master în „Practică curatorială” din Bergen, Norvegia, încă de la înființarea programului în 2015 și doresc să împărtășesc povestea eforturilor mele continue de a alinia programul de studiu contextelor și practicilor profesionale.¹ Acest text se bazează pe experiența mea personală, dar sper că poate fi util oricărei persoane care se ocupă de educația curatorilor oriunde în lume sau oricărei persoane care se gândește să aplice modele educaționale în afara sălii de curs. Stilul acestui text este anecdotic, scopul meu fiind acela de a descrie modul în care experiența poate fi tradusă într-o structură care alimentează ulterior practica (care creează experiență, care este ulterior tradusă etc. etc.).

Masteratul de „Practică curatorială” al Academiei de Arte, Facultatea de Arte Frumoase, Muzică și Design, Universitatea din Bergen, este o formă de educație la distanță, combinată cu prezența în campus, constând într-o serie de seminare, fără taxă, oferite unui număr de zece curatori profesioniști care lucrează individual, în echipe sau afiliați unor instituții. Curatorii trebuie să-și dorească să reflecteze și să-și traducă practica și cunoștințele și să învețe unii de la alții pentru a-și perfecta lucrul în contexte diferite. Știu că sună ambițios, însă aceste detalii compuse au devenit din ce în ce mai importante atunci când încercăm să explicăm, pe scurt, natura acestui program.

Acest text își are sursa în procesele de verbalizare care le sunt familiare multor persoane din învățământul superior. Universitarilor li se cere să reflecteze din când în când asupra formatelor educaționale, în reviste ale programelor de studiu, evaluări ale colegilor și alte procese stimulate instituțional. Din 2015, am folosit astfel de situații ca oportunități de a reflecta asupra practicii educaționale care au apărut până acum în contextul lucrului cu patru grupuri de studenți masteranzi – unul din aceste grupuri fiind afectate puternic de pandemia globală de coronavirus. Deși a fost o situație încordată și dificilă, pandemia a confirmat în multe feluri faptul că modelul pedagogic pe care l-am promovat este unul relevant.

Abordarea pedagogică a acestui program prezintă similitudini cu educația în domeniul artei, datorate nu într-o mică măsură unui accent puternic asupra tutoriatului. Tutoriatul individual și de grup este răspunderea tutorelui principal afiliat programului, care până acum am fost eu, iar începând cu al doilea semestru invit întotdeauna și alți profesioniști pentru a fi tutori care să predea alături de mine într-o serie de tutoriale. Tutorialele individuale mai sunt oferite de tutori personali propuși de studenți și aprobați de șeful departamentului. Această împărțire asigură, în primul rând, responsabilitatea pedagogică a tutorilor afiliați cu instituția educațională și a celor invitați în calitate de tutori pentru ca studenții să facă progrese la cursuri și, în al doilea rând, ca tutorele propus de fiecare student să

creeze o legătură puternică cu domeniul profesional care este cel mai relevant proiectului masteral auto-definit pe care trebuie să-l urmeze respectivul student.

Un alt subiect predilect educației în domeniul artei care a fost inclus inițial în programul de studiu pentru curatori conceput de Academia Națională de Arte din Bergen a fost „excursia de studiu”.² Excursiile de studiu specifice educației în domeniul artei sunt adesea organizate pentru a-i expune pe studenții de la arte la experiențe din domeniile profesionale ale artei contemporane și a-i scoate din propriul lor mediu sau atelier de producție artistică. În timpul studiilor, studenții de la Arte care urmează un program de educație într-o universitate din occident au, spre exemplu, șansa de a fi expuși la evenimente contemporane de mari dimensiuni, cum ar fi bienalele. Acest lucru le facilitează o experiență a artei considerată „finalizată” și care a fost pregătită pentru un context public, dar și un mod de a învăța despre diverse construcții infrastructurale aflate în afara locației unde studenții studiază și locuiesc în același timp. Eu una aveam păreri opuse în privința formatului excursiei de studiu ca instrument pedagogic pentru educația curatorială chiar și înainte de a începe să lucrez cu acest program. Acest lucru se datora faptului că prin mărturia conversațională a colegilor care făcuseră parte din alte programe de studii pentru curatori, aflasem că deși existau unele avantaje ale excursiei de studiu, acestea problematizau în același timp dimensiunile etice ale acestui fel de activitate de călătorie – ele pot fi foarte ușor extractiviste și îl pot plasa pe curator în poziția de turist. Propria mea experiență indică faptul că învăț cel mai mult atunci când sunt angajată în proces decât atunci când joc rolul unui spectator. Întrebarea provocatoare este următoarea: Cum este posibil să realizăm nevoia expunerii la diferite contexte și, în același timp, să evităm susținerea unui program de călătorie extractivist?

Programul de studii pledează pentru un nivel înalt de participare a studenților în procesul de creare a planului de învățământ, iar eu am considerat, atunci când predam primei serii de studenți, că organizarea unei discuții de grup în vederea stabilirii destinației excursiei de studiu oferea ocazia unei participări a lor în privința unor chestiuni esențiale. Urma să le dea studenților șansa de a participa la discuții colaborative de grup care puteau furniza conținutul unui format pre-definit.³ Acest lucru mi s-a părut folositor fiindcă este o discuție care predomină în contextele curatoriale profesionale. Grupul a sugerat multe locații și evenimente și a discutat relevanța lor și interesele comune. Cu toate acestea, studenții au renunțat la ideile lor una după alta reflectând în același timp asupra câtorva probleme etice, inclusiv la chestiunea extractivismului.

Din câte îmi amintesc, am hotărât să facem o pauză de discuții pentru a ne reîmprospăta cu cafea. Am profitat de pauză și le-am comunicat celor din grup că fusesem invitată ca rezident la NTU CCA Singapore și am adăugat în glumă: „Ce-ar fi să veniți cu toții acolo cu mine?”. Gluma s-a transformat în realitate, pe măsură ce ne-am dat seama repede că aspectele care ne lipseau în discuția anterioară erau structurile grijei, ghidării, cunoașterii și traducerii care să ne însoțească în excursia de studiu. Ne-am dat seama că aveam nevoie de o „platformă de aterizare”, iar NTU CCA Singapore are setată ca una dintre activitățile sale de bază întâmpinarea oaspeților printr-un program de rezidență și furnizează exact aspectele care ne lipsiseră atunci când se sugeraseră diverse destinații mai devreme. Am sperat că, de fapt, voi contribui la context extinzând invitația – adăugând vizitatori profesioniști structurii gazdă care fusese înființată exact cu acel scop – de a găzdui. Astfel, rezidența mea s-a transformat într-o excursie de studiu, iar eu am fost foarte bucuroasă să împărtășesc experiența cu un grup de studenți – inclusiv experiența de a fi expusă unor derute productive și unor idei provocatoare, împreună. NTU CCA Singapore ne-a furnizat un program excelent, care a inclus vizite în ateliere ale artiștilor și discuții de substanță cu curatori, activiști și alți profesioniști din domeniul artelor.⁴ O astfel de întâlnire, organizată în colaborare cu Magdalena Magiera, a fost un atelier comun cu accent asupra publicațiilor. În cadrul lui, studenților li s-a prezentat un grup de artiști și curatori locali. Pentru a pregăti aceste întâlniri, am apelat și la alte contacte din rețeaua mea profesională. În 2014, am avut plăcerea de a petrece un oarecare timp cu cuatorul și criticul David Teh, care îmi împărtășise ideea că „Singapore este o sculptură”.⁵ Am dorit să continui linia acestei idei pe durata

vizitei noastre pentru a ne extinde înțelegerea locului pe care îl vizitam. Într-o discuție, David ne-a invitat să ne alăturăm lui pe insula Sentosa pentru a elabora asupra ideii peisajelor sculptate – mai ales în Singapore, acest lucru apare în forma terenului revendicat – și influența acumulării averilor raportate la energie a structurilor sociale și politice ale orașului.

Totul sună ca și când nu ar exista nici un conflict și, trebuie să recunosc, deosebit de privilegiat. În orice caz, a fi gata să accepți consecințele discuțiilor cu această primă cohortă de studenți în practică curatorială și să implementezi învățarea în programul de studiu a fost mai complexă. Deja exista un plan de a transforma masteratul de „Practică curatorială” într-un program internațional. Acest lucru era destul de simplu din punctul de vedere al formalității – Facultatea a trebuit doar să adauge „Engleza” la rubrica „Limbi folosite în predare”, *et voilà*, puteam începe să recrutăm la nivel internațional.⁶ Cu toate acestea, excursia de studiu la Singapore a întărit impulsul de a muta acest program de studiu încă un pas în afara clasei și în stradă, mai aproape de realitatea imediată, să spunem așa.

Am profitat de ocazie să fac acest lucru atunci când Academia Națională de Arte din Bergen a devenit parte a noii Facultăți de Arte Frumoase, Muzică și Design de la Universitatea din Bergen în 2017 și toate programele de studiu au fost supuse ulterior unei revizuiri. Noul plan a fost adoptat în 2018. În același timp, pe parcursul acestui proces, eu am fost selectată de colegi să coordonez un sondaj printre absolvenți, care a fost întreprins în 2019. Unul dintre răspunsurile anonime pe care l-am primit mi-a întărit poziția de a pleda pentru schimbările pe care doream să le implementez: oricât de bogat este în ceea ce privește comunitățile artistice, Bergen se constituie într-un context prea mic pentru a acoperi procesul de învățare care trebuie să aibă loc într-un astfel de program.

Pentru a conceptualiza miezul pedagogic al programului de studiu, m-am inspirat din ideile specialistului în educație din Uganda, Paul Wangoola și propunerea conceptului său de „multiversitate” care interoghează modul în care este structurată cunoașterea, mai ales în modelul academic occidental. Ideile lui Wangoola au anticipat descoperiri pe care le-am făcut în vremea tranziției de la o academie de artă independentă la un departament al unei facultăți a Universității din Bergen. Deși nu se axează pe educația artistică sau curatorială în mod particular, gândirea lui Wangoola aduce în discuție chestiunea educației participative și sustenabile. Planul de studiu valabil pe atunci recunoștea cunoștințele și experiențele deja existente în cadrul fiecărui grup de studenți.⁷ Această bază de cunoaștere colectivă a fost întărită de principiul multiversității, care ne-a ghidat mereu – „avându-și rădăcina în fundamentele lor personale de cunoaștere”, spune el, „oamenii se pot angaja în dialog, sinteză, articulare, parteneriat, colaborare, construirea sinergiilor și fertilizare încrucișată: toate acestea fiind punți între sectoare, cunoașteri, culturi și civilizații.”⁸ Multiversalistul recunoaște că „cei care trăiesc aproape de lumea biofizică cunosc cel mai bine și sunt cei mai versați în condițiile locale.”⁹ Modelul pentru programul de studiu bazat pe seminar a fost prin urmare formalizat ca fiind format din studii în adâncime ale contextelor – contexte care au devenit sălile noastre de curs – și acționând simultan ca exerciții bazate pe practică pentru fiecare student în parte.¹⁰ De atunci și până când re-scriu aceste lucruri, seminarele s-au dezvoltat, pornind de la analize colaborative ale contextelor fiecăruia dintre studenți, în care eu, împreună cu fiecare student, creăm un mediu pedagogic în care încurajăm studentul să combine gândirea curatorială cu actul de producere, comunicare și găzduire a evenimentelor.¹¹

Ideea „excursiilor de studiu”¹² a fost astfel desprinsă de formatul seminarilor care sunt văzute astăzi ca un proces de imersare a studenților în fiecare dintre contextele lor locale, „pentru a se întâlni cu diferite practici curatoriale, expoziții, infrastructuri ale artei și comunități artistice și de a întâlni curatori și artiști, precum și a construi rețele.”¹³

Această schimbare a însemnat și deschiderea către o colaborare mai solidă cu fiecare curator care s-a înscris în programul de studiu. Fiindcă studenților nu li se cere să se mute la Bergen pentru a se înmatricula la Universitatea din Bergen, proiectele lor individuale sunt de cele mai multe ori pentru și în contextele în care locuiesc și lucrează. Chiar dacă proiectele lor de master nu sunt localizate

În propriile contexte geografice, cu toate acestea ele sunt expresii ale cunoștințelor situate într-un context. Condiția prealabilă de a fi acceptați la acest program de studiu este ca aplicații să aibă deja o practică în care s-ar include activitatea și gândirea curatorială la momentul aplicației. Prin urmare, ei au deja de multe ori propriile rețele largi în contextele în care se află. Aceste poziții sunt planșe semnificative ale programului de studiu. În primul rând, eu una încurajez de regulă fiecare student să ia în considerare faptul că este important să-și introducă și colegii în propriul context, să-i pună în situația de a contribui productiv la dezvoltarea proiectului studentului care este gazda acestuia. În al doilea rând, încurajez fiecare student să se gândească la o selecție a cunoștințelor și experiențelor din propriul context care pot avea relevanță pentru desfășurarea proiectelor de grup în general. În al treilea și cel mai important rând, îi cer fiecărui student să reflecteze la modul în care noi, ca grup de curatori aflați în vizită de studiu și ca participanți la programul de studiu, putem contribui la contextul fiecăruia dintre ei. Ultimul punct este important deoarece programul poate furniza scurte momente educaționale pentru grupuri mai largi de curatori, artiști și producători culturali dintr-un anumit context, pur și simplu deschizând porțile sălilor noastre de curs. Programul de studiu mai poate furniza și oportunități demne de luat în seamă pentru ca diverse persoane să fie invitate să predea pentru a contribui la educația formală în practicile curatoriale în contexte în care aceasta s-ar putea să nu fie disponibilă tuturor.

Pe tot parcursul ultimilor șapte ani, am avut plăcerea de a preda împreună cu, a învăța de la și împreună cu o gamă largă de curatori care au cunoștințe profunde ale unor contexte naționale precum cele din Australia, Costa Rica, R.D. Congo, Danemarca, Germania, Grecia, Ungaria, Indonezia, Iordania, Kenia, Mexic, Nigeria, Irlanda de Nord, Norvegia, Singapore, Suedia, Zambia și SUA. Înființarea acestor comunități temporare este o plăcere și un privilegiu și-mi face o mare bucurie să văd că rețelele făurite sunt durabile în timp. Pentru a mă întoarce la sondajul printre absolvenți, au existat câțiva respondenți care au considerat că de fapt cohorta lor este un grup de profesioniști la care pot apela și după ce și-au terminat studiile, atunci când au nevoie de ajutor sau de susținere în chestiuni care țin de discurs sau de practică.

Prin urmare, organizarea educației bazată pe seminare le oferă în mod clar studenților oportunități unice de a învăța unii de la alții, însă aici există și un număr de provocări. Cu certitudine există dileme etice nerezolvate, care poate că nici nu vor fi rezolvate vreodată. Din 2017, atunci când programul s-a deschis pentru aplicații internaționale, ne-am confruntat cu incidente precum vize care nu li s-au acordat studenților, iar ei, din acest motiv, nu au putut frecventa seminarele.

Deși diversele grupuri călătoresc către multe părți ale lumii, fără nici o îndoială celor care nu dețin pașapoarte europene li se opune cea mai mare rezistență. În cazul obținerii unei vize de studiu pentru Norvegia – care ar fi utilă călătoriei în zona Schengen și care ar prezenta și o garanție că a călători spre Bergen nu mai e un efort atât de mare – modelul de studiu în sine se confruntă cu cea mai mare problemă a sa. Programul de master se bazează pe experiență și are drept scop conferirea a 90 de credite în total.¹⁴ Potrivit sistemului norvegian de imigrare, ți se permite să aplici pentru o viză de studiu în combinație cu un program care valorează 120 de credite. Cu toate acestea, dacă programul s-ar schimba de la 90 la 120 de credite, modelul de seminar, care nu le cere studenților să se mute la Bergen, ar fi o imposibilitate. Absurditatea politică este problema structurală de a obține o viză pentru a nu te stabili în Norvegia. În privința așteptărilor, Universitatea din Bergen stipulează clar că procesul de obținere a vizei este răspunderea studenților – cu un efectiv de aproape 20.000 de studenți, acest lucru este de înțeles. Cu toate acestea, în calitatea mea de curator, nu mă simt în largul meu în lipsa susținerii pe care ar oferi-o (dar nu o oferă) instituția unui număr relativ mic de persoane despre care vorbim aici. Având în vedere discuții recente și o conștientizare a echității instituționale, această lipsă de susținere este chestionabilă din punct de vedere etic. Prin urmare, eșecuri sistematice de acest fel reprezintă una dintre cele mai mari provocări pentru mine ca director al cursului. Încerc în mod activ să găsesc soluții la această situație, oferind asistență individuală în cazul aplicațiilor pentru vize către Norvegia și, în al doilea rând, construind rețele ale instituțiilor de artă pe care se poate conta în diferite contexte, împreună cu studenții care sunt gazde implicate în program.¹⁵

Cu toate că programul educațional este gratuit pentru orice persoană a cărei aplicație a fost acceptată, cheltuielile de transport sunt substanțiale. Norvegia este o țară cu prețuri ridicate și deși Bergen are legături bune cu rute aeriene internaționale de călătorie, deplasarea către acest oraș de pe coasta de vest a țării este costisitoare pentru mulți. Modelul de seminar, așa cum este organizat astăzi, reduce oricum eventualele costuri: noi călătorim spre contextele reprezentate de studenții care locuiesc de multe ori în țări mai puțin costisitoare. Fiecare student este gazda unui seminar și astfel evită călătoria care ar presupune costuri de călătorie pentru acel seminar. În plus, programul oferă studenților o mică stipendă de călătorie de-a lungul studiilor și de multe ori aceasta este de ajuns pentru a acoperi zboruri pentru câte un seminar în fiecare an de studiu. În total, trei dintre seminare nu vor necesita, prin urmare, ca studenții să suporte cheltuieli de călătorie din propriul lor buzunar. Cu toate acestea, comparând acest program cu alte programe educaționale formale pentru curatori, atunci când se trage linia, se observă că studenții din acest program își pot combina studiile cu slujbele pe care le au deja; de cele mai multe ori ei sunt susținuți (puternic) de angajatori și pot sta acasă cu familiile din moment ce nu este nevoie să se relocheze la Bergen.

La crearea acestui model de studiu în care dispersarea este văzută ca resursă a programului și chiar ca una dintre cărămizile care îl construiesc, resursele financiare și ecologice reprezintă preocupările noastre cele mai explicit problematice. Pe durata pandemiei globale care a început în primele luni ale anului 2020, am fost confruntată cu paradoxuri inerente ale programului de studiu. Studiile de profunzime, bazate pe context și efectuate în diversele locații unde se află studenții, sunt concepute ca soluții la problemele globalizării, ca o formă de evitare a unor pretenții universaliste ale practicilor curatoriale și ca moduri de alimentare a punctelor de contact și a interrelațiilor – toate acestea în timp ce studenților li se dă ocazia, în egală măsură, de a contribui la propriile lor contexte.

Studenții din „cohorta covid” s-au adaptat repede și au dat dovadă de o inteligență colectivă impresionantă care m-a ghidat în privința modului în care puteam să-i susțin să urmeze un program de masterat pe durata unui context dinamic de excepție.¹⁶ Încercarea de a oferi diverse oportunități de învățare ne-a pus în fața unor noi provocări. Am decis să menținem interesul față de locația fiecărui student în parte, însă în locul călătoriei în spațiul fizic, urma să vizităm acele locuri în mediul digital. Motivul principal de a face acest lucru, cel puțin în ceea ce mă privește, a fost acela de a evita centralizarea curriculei. Am recunoscut faptul că, deși ne aflam în felurite grade de carantină, cunoștințele din diversele contexte erau încă acolo, rețelele individuale ale fiecărui student erau încă operative și interesul fiecăruia față de contextele celorlalți era poate intensificat de situația dată. O altă chestiune crucială pentru mine a fost faptul că nu am vrut să generez probleme financiare suplimentare pentru profesioniștii pe care i-am fi invitat să contribuie la seminarele din diversele locații. De multe ori, acești profesioniști se confruntă cu circumstanțe precare și vor fi pierdut o compensație financiară crucială în această perioadă a incertitudinii financiare aflată în creștere în multe contexte din lume. Primul seminar care a fost afectat de pandemie a fost cel din aprilie 2020, găzduit de un student din Tacoma, Washington, SUA. Rezultatul a fost o programare a seminarului cu câteva date și zone de fus orar: studentul din Tacoma avea sesiuni la ore târzii, seara, începând cu ora 10 p.m.; cei din Europa aveau sesiuni foarte matinale, tehnic vorbind la ora 7 a.m. a doua zi, iar studenții din Yogyakarta și Singapore se alăturau sesiunilor pe la prânz, în jurul orei 1 p.m. Până la sfârșitul anului 2020 avansasem în folosirea uneltelor digitale, iar până la sfârșitul ultimului semestru, studenții din Yogyakarta, Singapore și Stockholm ofereau plimbări animate împreună cu artiști și curatori în spații urbane și instituții de artă. Am putut vizita digital mai multe locuri din Indonezia decât am fi putut să o facem în spațiul fizic. Călătoria printre spațiile din Stockholm a fost mult mai rapidă cu o singură persoană pe teren decât deplasarea în grup prin oraș.

Oricât de mare pare să fie această realizare, există aici un paradox. Acest program pune accentul asupra localizării practicilor curatoriale și construiește un curriculum care se adaptează și se schimbă prin colaborare cu studenții înșiși și în raport cu interesele și nevoile lor. A insista asupra ideii că educația formală se poate adapta acestei flexibilități este un exercițiu interesant în construirea obiceiurilor din cadrul instituției. Crearea de rețele de producere a cunoașterii a fost supusă testului

de stres în multe feluri în timpul pandemiei. În încercarea mea de a formula un program de educație bazat cu adevărat pe experiență, aceste circumstanțe extraordinare au arătat că o formă oarecare de listă de lecturi critic-istorice cu rădăcini adânci și diverse ar fi fost benefică într-o perioadă în care atât grupul cât și eu aveam nevoie să ne continuăm, dar și să încetinim ritmul.¹⁷ Acest beneficiu nu se diminuează acum că pandemia dispare încetul cu încetul. În lumina controverselor curente care rezultă din presiunea politică asupra tuturor celor implicați în *documenta 15*, nevoia poate că a și crescut probabil.

Pentru elaborarea unui astfel de curriculum ar fi nevoie de un grup larg de curatori, artiști, cercetători și alții care să întreprindă un exercițiu amplu de cartografiere, mult mai amplu decât poate să o facă o singură persoană sau o singură facultate. Fiindcă acest text este publicat împreună cu atât de multe altele scrise de persoane implicate în educația curatorială, i-aș invita pe ceilalți contributory (și cititori) să mă contacteze pentru a discuta realizarea unei rețele de cercetare care ar putea fi o resursă pentru noi toți. Practicile curatoriale sunt intrinsec colaborative, iar pe mine m-ar interesa să aplic potențialul nostru colectiv pentru a crea grupuri de colegi formale și informale, parteneriate prietenești, asociații productive, surprize și experimente.

În concluzie, programele de educație pentru curatori nu pot fi considerate niciodată „încheiate”. Ele ar trebui să fie structuri vii, cu propria respirație, care se schimbă mereu, care ar trebui expuse testelor de presiune și de stress și care să se ajusteze și să se modifice potrivit diverselor practici curatoriale care sunt o parte a lor și care le înconjoară.

Mulțumiri cafenelei independente Kuro din Oslo pentru că ne-a alimentat cu numeroase tonice espresso, zgomote de fundal plăcute și condiții perfecte pentru scrierea acestui text pe durata verii 2022.

Mulțumiri și lui Arlyne Moi pentru lectura și editarea textului în limba engleză.

Note:

[1] Programul de masterat în „Practică Curatorială” s-a dezvoltat pe baza unui program mai vechi de învățământ avansat din cadrul Academiei Naționale de Arte din Bergen numit ‘Skapende kuratorpraksis’ (Practică curatorială creativă), care a funcționat între 2004 și 2014, fiind condus de Sissel Lillebostad și Jorunn Veiteberg. În 2017, Academia Națională de Arte din Bergen a devenit parte a noii Facultăți de Arte Frumoase, Muzică și Design a Universității din Bergen, iar masteratul de „Practică curatorială” s-a deschis studenților internaționali.

[2] Trebuie să-i mulțumesc în mod special lui Kari Bjørge (pe vremea aceea consilier al studenților la Academia Națională de Artă de la Bergen) pentru a fi conceput documentul care a descris inițial programul de studii. Astăzi, în rolul pe care îl are de Consilier cu vechime la Departamentul de probleme studențești și academice și la Laboratorul de Invățare UiB de la Universitatea din Bergen, ea continuă să susțină acest program de studii.

[3] Kristoffer Dolmen (consilier, Nordland County, 2008-2018; director, Sámi Dáiddaguovddáš/Centrul de Artă Contemporană Sami, 2018-2022), Ingrid Haug Erstad (curatoare independentă, 2015-2020; directoare, Bergen Assembly, 2020-până în prezent), Hanne Gudrun Gulljord (curatoare pentru Programe Publice, Tromsø Kunstforening, 2013-2018; manager de expoziții la Statens kunstutstilling, Høstutstillingen, 2018-până în prezent), Eivind Hofstad Evjemo (scriitor de ficțiune premiat, editor și curator), Vidar Koksvik (artist contemporan, creator de obiecte de sticlă), Silja Leifsdottir (coordonatoare, Fotogalleriet 2011-2017; curatoare, Societatea Norvegiană a Sculptorilor, 2017-2022), Katarina Martine Marthinsen (artistă, manager de proiect la Heimdal Kunstforening, 2018-2019; lucrând în domeniul practicilor curatoriale în învățământul secundar superior în Trondheim, Norvegia, 2018-până în prezent), Cecilie Nissen (directoare, Kristiansand Kunsthall, 2010-până în prezent), Pernille Skar Nordby (mediere curatorială pentru Colecția de Artă a Orașului

Oslo, 2015–2019; curatoare pentru KORO – Public Art Norway, 2019–până în prezent), Kari Skippervold (curatoare, Kunstnerforbundet, 2017–2022).

[4] Doresc să-mi exprim recunoștința față de directorul fondator Prof. Ute Meta Bauer și față de personalul minunat de la NTU CCA Singapore, mai ales Magdalena Magiera și Dr. Anna Lovecchio, pentru deschiderea față de această idee și pentru generozitatea lor de a o concretiza.

[5] Discuțiile noastre au fost rezultatul unei invitații ca vorbitori la "Forumul mondial bianual nr. 2: Cum să organizăm bienalele în contemporaneitate" (conduse de Charles Esche, Galit Eilat, Nuria Enquita Mayo, Pablo Lafuente, Luiza Proen, Luiza Proença, Oren Sagiv și Benjamin Seroussi. Organizat de Fundação Bienal de São Paulo și ICCo – Instituto de Cultura Contemporânea la evenimentul celei de-a treizeci și una ediții a Bienalei de la São Paulo), iar de a doua excursie auto-organizată ne-am ocupat pentru a vizita Capacete in Rio de Janeiro. David Teh este și conferențiar la Catedra de Limba și Literatura Engleză la Universitatea Națională din Singapore.

[6] Gilda Axelroud (directoare, STANDARD (Oslo), 2013–2018; directoare de comunicare /director adjunct, Kunstnernes Hus, Oslo, 2018–2021; dezvoltatoare de afaceri și manager de proiect, Feed Oslo, Norway 2021–până în prezent), Sara Greavu (curatoare a Programelor Publice la CCA Derry-Londonderry, 2012–2021; curatoare de arte vizuale, Project Arts Centre, Dublin, Irlanda, 2021–până în prezent), Richard Herron (curator independent, Los Angeles, CA, USA), Rose Jepkorir Kiptum (curator; coordinator de proiecte, C& Office and Reading Room, Nairobi, Kenya, 2022–până în prezent), Tatiana Lozano (fondatoare și directoare a Palmera, Bergen, Norway, 2018–până în prezent), Mack McFarland (director, Center for Contemporary Art & Culture, Pacific Northwest College of Art, 2016–2020; Executive Director, Converge 45, 2020–2022; Public Art Manager, Regional Arts & Culture Council, Portland, OR, USA, 2022–până în prezent), Tove Aadland Sørvalg (dezvoltator de concepte, MUNCH, Oslo, Norway, 2018–până în prezent), Eszter Szakács (curatoare și editoare, transit.hu, Budapest, Hungary 2011–2020, membră a echipei curatoriale a OFF-Biennale Budapest, 2015–până în prezent; în prezent doctorandă la Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), University of Amsterdam), Torill Østby Haaland (curator, North Norwegian Art Centre, Svolvær, Norway, 2010–până în prezent), Hanns Lennart Wiesner (curator independent, 2015–până în prezent; bursier în curatoriat la, Haus der Kunst, Munich, Germany, 2022–2024).

[7] „Proiectele de masterat reprezintă baza programului și vor fi cruciale reflectării colective. Un obiectiv cheie al programului este promovarea și stabilirea unui discurs academic, prin aceasta încurajând o evaluare continuă atât a practicii curatoriale proprii cât și a practicii altora.” Citat din planul de studiu de atunci, adoptat de Comisia KHiB pe data de 25 noiembrie 2014.

[8] Paul Wangoola, „Mpambo, the African Multiversity: A Philosophy to Rekindle the African Spirit”, în *Indigenous Knowledges in Global Contexts: Multiple Readings of Our World*, editori George Dei, Budd Hall și Dorothy

Rosenberg (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2000), 274.

[9] Susan Hawthorne, *Bibliodiversity: A Manifesto for Independent Publishing* (North Melbourne: Spinifex Press, 2014), 24.

[10] Acest paragraf se înspră din „Short Reflective Essay” (text nepublicat și trimis ca parte a portofoliului meu pedagogic atunci când am aplicat din nou pentru poziția de Profesor de Practică curatorială, 2021).

[11] Îmi încurajez studenții să se angajeze activ în acest set de întrebări: „Ce anume ar trebui să împărtășesc cu grupul meu de colegi din contextul meu?” „Cum pot organiza cel mai bine acest context de studiu pentru grupul meu de colegi în cadrele acestui program educațional?” „Care este cel mai bun mod de a prezenta contextul grupului meu de colegi și, de asemenea, contactelor grupului meu de colegi?”

[12] Programul de studiu încă include, în al doilea semestru, o excursie de studiu auto-definită pe care o întreprinde fiecare student individual, în legătură cu propriul proiect de disertație.

[13] Fragmentul din corpul principal al acestui text este extras din programul de studiu așa cum era acesta conceput în 2021. Exprimarea este ușor diferită de cea a programului din 2018: „Scopul este acela de a imersa [studenții] într-un context local pentru ca [aceștia] să vadă diferite tipuri de expoziții, spații expoziționale și instituții și a întâlni curatori și artiști, precum și a construi rețele.”

[14] Programul de master îi permite candidatului să aplice la Programul Doctoral în Cercetare Artistică.

[15] Mă gândesc aici la instituțiile de artă care au furnizat platforme dedicate studenților care solicită vize pentru a călători către seminarele noastre, permițându-le și să emită scrisori profesionale de invitație și uneori furnizând și compensare financiară și cazare pentru studenții respectivi.

[16] Izabella Borzęcka (curatoare, directoare a Folk i Skärholmen și fondatoare a Reading Edge Library, Stockholm, Sweden), RYAN! Feddersen (artistă și curatoare, Tacoma, WA., USA), Ben Hampe (Director de Proiect la KONNECT ASEAN, ASEAN Foundation, Singapore, 2020–până în prezent), Vibeke Hermanrud (fondatoare a Kunstplass, Oslo, Norway, 2012–până în prezent), Daniela Ramos Arias (fondatoare Kiosken in 2018, a fost coordonatoare a programului de mediere la Bergen Assembly, 2019 și 2022, curatoare la Hordaland Art Centre, Bergen, Norvegia, 2020–până în prezent), Syafiatudina (cercetătoare și curatoare la KUNCI Study Forum & Collective, Yogyakarta, Indonesia), Léna Szirmay-Kalos (fondatoare și directoare artistică a platformei curatoriale MMpraxis, Berlin, Germania, 2015–până în prezent), Kathy-Ann Tan (fondatoare și directoare artistică a Mental Health Arts Space, Berlin, Germania), Ditte Knus Tønnesen (artist și co-curator și manager de proiect al Art Program la Heartland Festival, Danemarca, 2019–până în prezent), Kristina Melbø Valvik (curatoare, BIT Teatergarasjen, Bergen, Norvegia, 2016–până în prezent).

[17] Acesta este un punct de vedere pe care l-au susținut examinatorii externi Elvira Dyangani Ose și Anders Kreuger în timpul evaluării coortei din intervalul 2017-2019, în iunie 2019. Pe parcursul semestrului de toamnă din 2019 mă pregăteam să răspund acestei critici constructive. Eszter Szakács, curatoare și

absolventă, a fost invitată să elaboreze împreună cu mine o listă de lecturi care să coincidă cu seminarul din Budapesta din decembrie 2019. Ne-am intitulat lista de lecturi „Contemplând un curriculum curatorial”. În orice caz, procesul a fost întrerupt de pandemie.

Anne Szefer Karlsen este curatoare, editoare, scriitoare și educatoare. Se definește ca ei/ele (*they*) și este profesoară de practică curatorială și directoare de program pentru programul MA Curatorial Practice la Academia de Arte, Facultatea de Arte Frumoase, Muzică și Design, Universitatea din Bergen (2015-2027), și a fost consilier principal și directoare de cercetare pentru Bergen Assembly (2018-2020) și directoare a Hordaland Art Centre din Bergen, Norvegia (2008-2014). Practica lor curatorială este internațională și acoperă practica în muzee, bienale și organizații non-profit. Szefer Karlsen predă și conferențiază în cadre educaționale formale și informale, cum ar fi: la Goldsmiths College; Chelsea College of Art, University of the Arts London; The Wits School of Art, Johannesburg; The Free School for Art Theory and Practice, tranzit.hu, Budapesta; Capacete, Rio de Janeiro, și Espacio Interdisciplinario, Universidad de la República Uruguay. În 2017, Szefer Karlsen a curatoriat *Humans of the Institution* împreună cu Vivian Ziherl/Frontier Imaginaries, o adunare internațională de curatori, regizori, artiști și gânditori. În 2020-2022, proiectul de cercetare artistică *Experiences of Oil* a culminat la Stavanger Art Museum (curator intern Helga Nyman) cu o conferință online (noiembrie 2020), o expoziție (2021-2022) și o antologie de scrieri și contribuții artistice publicată de Museumsforlaget (2022), precum și un volum dublu al *Kunstlicht* – un jurnal academic pentru artă, cultură vizuală și arhitectură, intitulat *The Worldliness of Oil* (Vrije Universiteit/VU University Amsterdam, 2021). A fost editor de serie pentru *Dublett* (2013-2015) și a editat *Self-Organised* cu Stine Hebert (2013), precum și *Lokalisert/Localised* cu Arne Skaug Olsen și Morten Kvamme (2009), angajat în legătură cu Bergen Biennial Conference. Scrierile lor au apărut în *Afterall*, *Billedkunst*, *Kunstjournalen B-post*, *kunstkritikk.no*, *Mezosfera*. Participă în mod regulat la dezbateri publice în ziare și în presa de artă. Scrierile lor apar, de asemenea, în antologii precum *Plasticity of the Planet: On Environmental Challenge for Art and Its Institutions* (2019); *FRANK* (2021); *245 years - Education in Art and Design in Bergen* (2017); *Making Biennials in Contemporary Times* (2015); *Condition Report: Symposium on Building Art Institutions in Africa* (2013).

IMAGINARE ȘI INTERPRETARE: CONECTABILITĂȚILE PROGRAMULUI MASTERAL DE CURATORIAȚ AL UNIVERSITĂȚII AARHUS

Trine Friis Sørensen

Profesoara în curatoriat Beatrice von Bismarck formulează definiția fundamentală a curatoriatului ca fiind realizarea de conexiuni „între opere de artă, artefacte sau materiale informaționale, dar și între acestea și diferite locuri (...) oameni (...), precum și între contexte discursive, sociale, culturale, economice sau politice.”¹ După cum se va vedea în acest articol, realizarea de conexiuni este, de asemenea, o trăsătură definitorie a programului interdisciplinar de master în curatoriat (MAC) de la Universitatea Aarhus (AU)² – și probabil într-o măsură mai mare decât în cazul programelor de studii curatoriale mai orientate către predarea unor discipline. Producerea de conexiuni – sau *gândirea conectivă*³ – este o activitate necesară pe tot parcursul programului de studii pentru a realiza legături cu oameni, discursuri, concepte, discipline, practici, proiecte și instituții, dar este și o metodă specifică activată de grupul multidisciplinar de studenți angrenați în procesul de organizare a unui simpozion public la sfârșitul semestrului al treilea de master. Acest articol va prezenta ambele perspective și modul în care acestea se leagă. Articolul face o introducere în etosul programului MAC, iar apoi se va concentra asupra conceptualizării și organizării simpozionului. În cadrul MAC îndeplinesc rolul de coordonator de program de la începutul acestuia în 2018, o practică suplimentară pe lângă cea derulată prin bursele postdoctorale de practică curatorială din cadrul Departamentului de Istoria Artei, Estetică și Cultură și Muzeologie de la Universitatea Aarhus și din cadrul Kunsthal Aarhus. Cele ce urmează se bazează pe propriile mele experiențe în calitate de coordonator și profesor în derularea programului de master, completate cu informații de la studenți, absolvenți, colegi și de la unii dintre interlocutorii teoreticieni și curatori care activează în program.

Ce înseamnă să fii implicat

Programul MAC derulat pe parcursul a doi ani, cu frecvență redusă, face parte din schema de educație continuă din Danemarca, ceea ce înseamnă că studenții au deja un loc de muncă în domeniul curatorial sau în domenii adiacente atunci când sunt admiși în program. Ei împărtășesc o preocupare pentru curatoriat în general, dar mediul lor educațional și experiența profesională variază semnificativ. În loc să prioritizeze un domeniu disciplinar comun, studenții contribuie la masterat prin experiențele individuale din diversele lor medii educaționale, de exemplu istoria artei, studii culturale, studii teatrale și performative, filosofie, studii de media, cultură vizuală, sociologie, administrarea afacerilor, arte frumoase, dans, arhitectură, artă și management cultural. Unii au diplome de licență sau master, în timp ce alții au studii din contexte mai puțin academice.⁴ Studenții acceptați trebuie să aibă și cel puțin doi ani de experiență profesională relevantă după obținerea diplomei necesare la admitere. Însă unii studenți lucrează în domeniu chiar și de 25 de ani, ceea ce face ca grupul de studenți să fie și o punte între generații, cu vârste cuprinse între 30 și 60 de ani. Studenții lucrează în muzee și

centre de artă contemporană, instituții de arta spectacolului, festivaluri, educație, galerii, organizații, grupuri de interese, autorități locale, firme private și inițiative auto-organizate din domeniul cultural. Drept dovadă a permeabilității pereților academiei, faptul că „... cercetarea nu este niciodată izolată de cultură, ci întotdeauna face parte integrantă din ea”,⁵ studenții fac parte literalmente din cultura pe care o studiază. Această situație nu este specifică momentului prezent. Irit Rogoff a observat ceva similar în 2008, că „vechile granițe dintre practică și teoretizare, istoricizare și expunere, critică și afirmare au fost erodate de mult timp”.⁶ Dar integrarea teoriei și practicii – a cunoaște, a acționa și a face – este actualizată cu un accent deosebit prin intermediul unui grup de studenți cu o bază atât de puternică în practică.

Acest lucru se manifestă în mai multe moduri. Experiențele și practica individuală a studenților – indiferent dacă sunt cu vechime sau abia la început – joacă un rol vital pe tot parcursul programului. Pe de o parte, studenții sunt invitați la seminare să reflecteze asupra întrebărilor, teoriilor și conceptelor în legătură cu propria poziționare și practică. Un student descrie experiența programului „ca și cum aș sta la o masă rotundă virtuală cu curatori și teoreticieni”.⁷ Pe de altă parte, experiențele și observațiile proprii ale studenților servesc și ca punct de plecare pentru conceptualizare și teoretizare. De exemplu, pe baza propriei practici și experiențe, un student a revizuit conceptul de *paracuratorial* în relație cu acțiunile relaționale interne din curatoriat, în timp ce un altul a introdus conceptul de practică coregrafică întruchipată într-o analiză a vizitatorilor unei expoziții. Astfel de schimburi consolidează relația dintre practică și teorie, o relație pe care studenții o cultivă – în special la examene – pentru a-și defini și ajusta propriile aspirații de învățare și interese de cercetare.

Procesul de realizare – și exersare – a acestei conexiuni se încheie printr-o teză de master în care studenții investighează un aspect din propria activitate curatorială. Deși practica joacă un rol important, programul nu se finalizează printr-o expoziție de diplomă organizată de studenții absolvenți. Ei sunt deja angajați cu normă întreagă sau parțială în curatoriat sau în domenii conexe în afară de studiile cu frecvență redusă și, prin urmare, nu îi interesează să curatoreze și mai mult. Mai degrabă, un stimulent important în masterat este darul timpului pentru a reflecta și a citi și pentru a ajunge la o înțelegere mai profundă și mai autoreflexivă a muncii lor în relație cu discursurile și contextele relevante.⁸ Așadar, semestrul final oferă studenților oportunitatea de a desfășura o investigație academică mai amplă asupra unui aspect din propria activitate curatorială, fie ea practică sau teoretică. De exemplu, o studentă și-a scris disertația despre propria tranziție de la artist-organizator la curator atunci când festivalul de artă a spectacolului organizat de ea în Arkansas (SUA) a devenit o platformă instituțională. O altă studentă a analizat trei expoziții personale și propria ei poziție curatorială prin conceptul de transparență, care a început ca o condiție fizică a spațiului ei mic de expoziție, auto-organizat, dintr-o vitrină din Paris și a ajuns să fie un concept riguros, cosmopolit.⁹ Astfel de procese autoreflexive și academice le permit studenților să-și fundamenteze practicile și gândirea curatorială și – în unele cazuri – să-și deschidă calea spre mai multă activitate academică, de exemplu publicarea unor articole sau înscrierea la doctorat. După cum notează geograful feminist Gillian Rose, o astfel de reflexivitate „poate fi mai puțin un proces de auto-descoperire și mai mult unul de auto-construcție”.¹⁰ Așadar, în timp ce studenții *fac* parte din cultura pe care o studiază, cunoștințele pe care le dobândesc nu rămân latente. Ele sunt produse și modelate de circumstanțe specifice formării lor pe măsură ce studenții construiesc conexiuni între experiențele practice și perspectivele teoretice.

Ce și cum se face totul

Până la disertație, programul MAC cuprinde trei semestre în care se face practică curatorială, teorie curatorială și producția și diseminarea cunoștințelor curatoriale. Acest pachet de cursuri stabilește mai întâi o bază comună, permițând studenților să înțeleagă și să aplice critic practicile curatoriale. Al doilea semestru introduce poziții teoretice și perspective metodologice importante, iar al treilea semestru îi ajută pe studenți să înțeleagă și să se poziționeze ca producători de cunoștințe curatoriale.¹¹ Dacă procesul realizării disertației constă în principal în studiu individual susținut de ateliere online

și supervizare individuală, până acum masteratul a inclus și trei seminare de weekend prelungit în fiecare dintre primele trei semestre, fie la Universitatea Aarhus, fie la una dintre instituțiile partenere ale programului. Seminarele sunt concepute ca întâlniri IRL (*in real life*) pentru a încuraja interacțiuni reale (nu doar virtuale), crearea de rețele, vizite la expoziții, cine comune etc.¹² Într-un interviu din 2019, artista Tania Bruguera observa: „Momentul educațional este acela de a crea o relație între oameni,”¹³ și chiar dacă ea se referea la o întrebare oarecum diferită, și anume notarea, afirmația ei are ecouri dincolo de contextul imediat. Crearea de conexiuni, ceea ce, după părerea mea, caracterizează acest program, este și ceva care se desfășoară între studenți și între studenți și profesori atunci când împărtășim același spațiu fizic atât în timpul orelor, cât și între ele și uneori după ore.

Programul este susținut de cercetători din mai multe departamente ale UA, de la Estetică și Cultură, Dramaturgie și Design Digital, care sunt specializați în domenii precum contemporaneitatea, participarea, estetica investigativă, decolonizarea și curatoriatul postuman, dar predau aici și profesori invitați (de exemplu, Temi Odumosu și Iris van der Tuin). Vizitele la expoziții și interacțiunea cu instituțiile partenere, de exemplu Muzeul de Artă Modernă Louisiana, Kunsthall Aarhus sau Bienala Internațională de Artă Contemporană din Gothenburg îi inițiază pe studenți în realizarea de expoziții în cadre instituționale mai mari. Parteneriatele specifice proiectului oferă perspective mai largi asupra proceselor curatoriale, de exemplu, expoziția lui Lars Bang Larsen *Mud Muses: A Rant about Technology* organizată la Moderna Museet din Stockholm (2019-20), sau expoziția de artă și știință *The World is in You*, curatoriată de Medical Museion la Kunsthall Charlottenborg în Copenhaga (2022). Programul include și curatori și platforme independente precum Maria Berríos și Laboratory for Aesthetics & Ecology.¹⁴ Toate aceste contribuții diferite sunt conectate prin discuții deschise în cadrul unor discursuri curatoriale și cu un accent extins pe metodologie.

Planul de învățământ își propune să se adapteze la diversele interese și experiențe ale grupului de studenți, dar studenții găsesc, cu siguranță, subiecte și întrebări care inițial ar putea părea îndepărtate de propriile lor practici și interese. La rândul lor, ei trebuie să producă conexiuni și să negocieze continuu un teren comun între poziția și înclinațiile disciplinare individuale și discursurile, conceptele, practicile și proiectele curatoriale din program. Nu este deloc ușor și orice moment reprezintă o oportunitate importantă de învățare. Acest tip de muncă este specific *interdisciplinarului disciplinat*, un termen folosit pentru a arăta, așa cum fac Allan F. Repko și Rick Szostak¹⁵, că disciplinele sunt fundamentale pentru activitatea interdisciplinară. După cum arată Iris van der Tuin, interdisciplinarul disciplinat este „o poziție de oscilație între discipline (faptul cunoscut) și ceva care transcende disciplinele (noutatea, neașteptatul și nedeterminatul).¹⁶ Foarte puțini studenți sunt interdisciplinari atunci când intră în program. Cel mai adesea, ei sunt orientați către discipline, fie din cauza educației lor anterioare, fie a experienței lor profesionale. În consecință, ei au cultivat și interiorizat anumite cunoștințe, abilități și competențe și aduc (o parte din) aceste perspective disciplinare în activitățile lor interdisciplinare.

Datorită caracterului multidisciplinar al grupului de studenți și interdisciplinarității programului, planul de învățământ nu pune un accent deosebit pe istoriile expozițiilor în arta vizuală. Realizarea expozițiilor rămâne un aspect important al programului – iar intenția nu este de a tăia orice legătură cu „vreun referent disciplinar vechi”, așa cum sugerează Jean-Paul Martinon făcând aluzie la arta vizuală.¹⁷ Interdisciplinaritatea nu este o poziție ori/ori, ci o chestiune de și/și. Nu este „o respingere a disciplinelor; este ferm fixată în ele, dar vine să corecteze dominația lor”, susțin Repko și Szostak¹⁸. Cu alte cuvinte, istoriile expozițiilor coexistă alături de numeroase alte discipline și domenii de studiu din curriculum. În acest scop, programul MAC se corelează cu argumentul lui Martinon conform căruia curatoriatul „are nevoie de alte discipline pentru a se articula și justifica”.¹⁹ Cu toate acestea, dacă întrebarea ce să studiezi este incontestabil semnificativă pentru studiile curatoriale,²⁰ întrebarea cum să studiezi este la fel de importantă, mai ales într-un program interdisciplinar cum este MAC.²¹

Indiferent dacă lucrăm sau nu în mod activ cu concepte după modelul lui Mieke Bal, observația ei că și metodele fac parte din explorările noastre depășește argumentul ei specific.²² După cum se știe în

mod obișnuit, chiar dacă nu întotdeauna se practică în mod activ, *modul în care noi, cercetătorii, ne desfășurăm cercetările ne influențează profund concluziile. În primul rând, acest mod este, desigur, o chestiune de metode – iar în cercetările interdisciplinare una nu este de obicei de ajuns. De cele mai multe ori, trebuie să organizăm o întâlnire de metode,²³ o întâlnire la care obiectul investigației participă și are drept la replică.²⁴ Cu alte cuvinte, aspectele *cum* și *ce* se influențează reciproc. În al doilea rând, chestiunea *cum* ține și de intenționalitatea și reflexivitatea pe care o presupune participarea la cultura examinată. Studenții sunt integrați direct sau indirect în investigațiile lor, ceea ce înseamnă că este extrem de important să ia în considerare propriile lor implicații, poziționări și înclinații, consecințele alegerilor lor și circumstanțele care modelează cunoștințele pe care le activează sau le produc. Și, în al treilea rând, aceste considerații sunt importante pentru că dansul dintre *cum* și *ce* are ecouri și în munca curatorului. După cum se exprimă Elena Filipovic, „Dacă organizezi aceleași lucrări de artă în exact același spațiu în mod diferit și schimbi titlul expoziției, este posibil să obții o experiență complet diferită sau o interpretare diferită a conținutului.”²⁵ Scopul meu aici nu este să pun semnul egal între cercetare academică și expoziție, ci doar să subliniez că niciuna nu constituie o reprezentare transparentă a ideilor. Prin repetarea întrebărilor referitoare la metodologie pe tot parcursul programului MAC, studenții ajung să adopte și o atitudine mai reflexivă din punct de vedere metodologic în activitatea lor curatorială și, așa cum a spus un absolvent al MAC, să fie capabili să ia decizii mai bune.²⁶*

Până acum, am subliniat principalele caracteristici ale programului MAC și am argumentat că realizarea de conexiuni – o activitate fundamentală pentru înțelegerea curatoriatului în acord cu Bismarck – este și ea esențială pentru un program interdisciplinar precum MAC. Studenții trebuie să facă legături între propria practică și poziționare și multitudinea de oameni, discursuri, concepte, discipline, practici, proiecte și instituții cu care programul colaborează. Am menționat în treacăt că această sarcină poate fi dificilă, adică anume *cum* facem aceste legături? În partea a doua a acestui articol îmi îndrept atenția către gândirea conectivă, o metodă care, fie și după nume, pare să însemne activitatea de „a face conexiuni” în curatoriat. Dar gândirea conectivă este procedurală, implică anumiți pași și este o măsură eficace atunci când vine vorba de stabilirea unui teren comun între diferite poziții sau idei de cercetare. După cum se va vedea în cele ce urmează, gândirea conectivă a fost o metodă foarte necesară în conceptualizarea și organizarea unui simpozion public, organizat colectiv de studenții MAC.

Activarea gândirii conective

La finalul cursului de Producția și diseminarea cunoașterii curatoriale din semestrul al treilea, studenții colaborează pentru a organiza un simpozion public, care are și rolul de examen oral.²⁷ Cursul se concentrează pe curatoriat ca producție de și valorificare a cunoștințelor din diverse perspective practice și teoretice. De asemenea, sunt prezentate formate de diseminare a cunoștințelor academice, inclusiv simpozionul, iar studenții pot să comunice și să discute în public propriile poziții de cercetare și investigație. Până acum, două grupuri de studenți au organizat simpozioane: primul grup a organizat simpozionul *The Curator Has Left the Building* la Kunsthall Aarhus, găzduit de instalația de cortine a Celinei Condorelli intitulată *Host*,²⁸ în ianuarie 2020, iar al doilea grup a organizat simpozionul *Care Bend Move* care, din cauza restricțiilor Covid, s-a desfășurat ca un webinar online în ianuarie 2022. Ambele simpozioane au avut trei secțiuni, fiecare urmată de o discuție moderată de colegii din UA.²⁹ La început, niciunul dintre simpozioane nu stabilise o temă generală în legătură cu care studenții să își dezvolte întrebările. Dar procesul de planificare a simpozioanelor a fost condiționat de grupurile de studenți multidisciplinare, unde fiecare și-a adus contribuția prin interesele individuale de cercetare. Bineînțeles, stabilirea unui teren comun între diferite interese și poziții disciplinare este o mare provocare, iar procesul de organizare a primului simpozion nu a fost deloc ușor. Ne lipsea ba o metodă, ba un design de proces sau, cel puțin, un limbaj comun pentru a aborda ceea ce încercam să facem. Am reușit până la urmă, dar procesul a fost solicitant, cronofag și, uneori, frustrant.

Al doilea simpozion a fost dinamizat de profesorul invitat Iris van der Tuin în timpul primei întâlniri la cursul de Producție și diseminare a cunoașterii curatoriale. Pe baza cărții sale, *Critical Concepts for the Creative Humanities* (Concepte critice pentru studiile umaniste creative), scrisă în colaborare cu Nanna Verhoeff, van der Tuin a condus un atelier de „gândire conectivă”. Studenții au fost împărțiți în grupuri de câte trei și au primit trei concepte alese aleatoriu din carte, de exemplu Clasificație, Linie de pauză și Implicație. Mișcându-se printre (aspectele) acestor concepte, studenții au primit sarcina de a stabili un teren comun prin gândirea conectivă, explorând fie o viziune prospectivă de imagine sau ghicire a terenului comun care ar putea exista, fie o viziune retrospectivă de lectură și interpretare. După cum explică van der Tuin și Verhoeff, „Gândirea conectivă poate fi activată și mobilizată să construiască și să exploreze terenul marcat de coordonatele oferite la unison de idei, obiecte sau concepte noi”.³⁰ După procesul de gândire conectivă, terenul comun trebuia să fie mobilizat pentru a explora ce posibilități a deschis, pe scurt, utilizarea sa. Atelierul a fost esențial deoarece a transformat o activitate abstractă în practică și ne-a oferit o metodă de a naviga prin conceptualizarea colectivă a simpozionului. De asemenea, a introdus o terminologie, conceptul cel mai important de „gândire conectivă”, care a transformat o activitate familiară, dar anterior intuitivă, într-o metodă. În cele ce urmează, voi schița procesul nostru de planificare a simpozionului și modul în care el se bazează pe gândirea conectivă.

După prima noastră întâlnire, studenții au început să-și identifice propriile interese și idei de cercetare în contextul producției de cunoaștere curatorială. Când ne-am reunit a doua oară, ei au făcut o scurtă prezentare, pe rând, a direcției generale a ideilor lor provizorii, iar restul grupului a oferit feedback. În jurul mesei, pe parcurs, ei au început să se gândească și conectiv, făcând sugestii cu privire la modul în care diverse idei ar putea fi legate și creionând o viziune prospectivă a ceea ce ar putea urma. Unul dintre studenți lua notițe în timpul acestor scurte prezentări, iar apoi le organiza prin hashtag-uri și coduri de culoare pentru a identifica grupuri de interese și idei conexe, cu alte cuvinte schița o ciornă a terenului comun. Aceste notițe erau distribuite în grup, iar studenții editau intrările cu propriile idei de cercetare pe baza lecturii și gândirii continue, adică, o viziune retrospectivă. În această etapă, studenții conduceau procesul.

La a treia și ultima noastră întâlnire din acel semestru, studenții și-au rezumat fiecare ideea de cercetare într-un concept / în câteva concepte pe hârtie. Apoi a urmat un proces concentrat de testare a diferitelor constelații de concepte prin estimarea prospectivă a unui posibil teren comun și testarea retrospectivă a potențialului acelor constelații, astfel învățând mai multe despre ideile de cercetare de la membrii constelației improvizate.

Prin acest proces studenții au reușit în cele din urmă să identifice patru puncte comune provizorii și să se împartă în grupuri de câte 3-4 care au continuat să discute despre punctele lor de vedere comune. În această etapă, ideile studenților erau încă preliminară și în faza de schiță, ceea ce a interconectat procesul grupului de a găsi un teren comun cu procesele individuale ale membrilor grupului de identificare a unei teme de cercetare. Discuțiile s-au încheiat cu o scurtă sesiune plenară în care grupurile și-au prezentat punctele comune preliminară; conceptele rezultate au fost cele de îngrijire, îndoire (eng. *bend*), schimbare și dezvăluire. Procesele colective au continuat online în următoarele săptămâni și luni, iar studenții și-au construit întrebările individuale de cercetare și și-au dezvoltat argumentele. Pe măsură ce simpozionul se apropia, a devenit necesară reconfigurarea celor patru grupuri în trei secțiuni tematice derivate din terenurile comune *îngrijire*, *îndoire* și – una negociată recent – *mișcare*.³¹ Aceste schimbări nu au deraiat procesul. În schimb, metoda gândirii conective părea să fi impregnat în grup o flexibilitate care le-a permis să reconecteze ideile și să ajusteze bazele comune. Baza comună a secțiunii ar fi putut genera un alt proces de gândire conectivă pentru a stabili bazele comune ale simpozionului, dar s-a decis în mod colectiv unirea bazelor comune ale secțiunilor pentru titlul simpozionului: *Care Bend Move*. Studenții au scris scurte rezumate individuale despre lucrările lor; pe baza acestora, fiecare grup a făcut o scurtă introducere pentru secțiunea lor, care a generat apoi cadrul simpozionului.

Din exterior, cele două simpozioane par destul de asemănătoare. Ambele au fost evenimente atent orchestrate și semnificative în timpul cărora studenții și-au prezentat cercetările, s-au angajat în conversații și, din câte mi-am dat seama, au apreciat compania critică a colegilor lor, a participanților invitați și a publicului. Dar procesele – cum au ajuns acolo – au fost categoric diferite, iar gândirea conectivă ca metodă deliberată și comună în al doilea simpozion a fost esențială. Simplul fapt că am înțeles cu toții ce facem și încotro ne îndreptăm a făcut procesul de concepție unul productiv, motivant și, nu în ultimul rând, creativ.

În descrierea procesului de planificare a celui de-al doilea simpozion am subliniat câteva momente prospective și retrospective, dar de fapt nu a fost ceva discutat în mod explicit în timpul procesului. Se pare că am internalizat și operaționalizat logica gândirii conective – fără îndoială încurajați de ceea ce am numit mai devreme caracterul familiar, aproape intuitiv. Această afinitate intrinsecă cu metoda gândirii conective se bazează cu siguranță pe suprapunerea ei aparentă pe realizarea de conexiuni în curatoriat. Însă dacă realizarea de conexiuni este fundamentală pentru curatoriat, cu siguranță ar trebui să explic exact *cum* facem acele conexiuni. Evident, realizarea de conexiuni între diferite persoane, obiecte și contexte pe care le enumeră Bismarck³² – sau chiar numeroasele conexiuni diferite pe care studenții MAC trebuie să le facă în timpul programului – presupune metode diferite, iar unele conexiuni ar putea fi mai ușor de făcut decât altele. Acestea fiind spuse, eu – și probabil și studenții – probabil am realizat o versiune de gândire conectivă în trecut, dar fără a fi conștient de aceasta. Alternarea între o viziune prospectivă a imaginării ce ar putea fi în viitor, o expoziție, de exemplu, și o viziune retrospectivă a cercetării și interpretării, elucidează cu siguranță procesele în care mă aflu, atât în curatoriat, cât și în mediul academic. Dar cunoașterea *modului* în care se desfășoară astfel de procese contează pentru că facilitează replicarea lor, modificarea lor sau activarea lor într-un alt context cu idei, obiecte sau concepte diferite.

Conceptele sunt propuneri cu ajutorul cărora gândim.³³ Ele pot fi deja existente și aparent familiare, cum ar fi terenul comun al unei secțiuni de simpozion, dar totuși este un efort considerabil să le identificăm ca orizonturi comune de idei de cercetare. Iar în acest proces semnificațiile lor s-ar putea schimba. De exemplu, conceptul de îngrijire, care datorită legăturii sale etimologice cu curatoriatul a fost discutat în detaliu în ultimul deceniu, a fost revizuit ca o chestiune nu numai de sprijin și soliditate, ci și ca o chestiune de iubire complicată. Conceptele pot fi, de asemenea, neologisme precum „conectabilitățile” din subtitlul acestui articol. Un cuvânt care, conform The Oxford English Dictionary, nu există³⁴ dar ar trebui să existe pentru a desemna capacitatea sau posibilitatea de conectare. O potențialitate care, în acest context, ține de programul MAC și este actualizată prin studenți atunci când ei practică gândirea conectivă și formează conexiuni cu discursuri, concepte, discipline și practici etc. Lucrul cu concepte mai vechi sau mai noi nu este doar un exercițiu de raționament abstract, ci modelează și este modelat prin practici de acțiune și a face. „Teoretizarea este o practică”, observa Gayatri Chakravorty Spivak într-un interviu din 2016 publicat în *Los Angeles Review of Books*. „Se internalizează. Ți se schimbă gândirea și asta se vede în munca ta.”³⁵

Mulțumiri:

*Aș dori să mulțumesc lui
Shaked Dagan și Tina Ryoan – studenți MAC,
lui Amalie Eibye Brandt – alumnus – și
colegului meu Jacob Lund – conferențiar universitar,
pentru că au citit acest articol și mi-au oferit impresii utile.*

Note:

[1] Beatrice von Bismarck et al.: Letters to the Editors: "Eleven Responses to Anton Vidokle's "Art Without Artists?""", *E-flux Journal* issue #18, September 2010, <https://www.e-flux.com/journal/18/67472/letters-to-the-editors-eleven-responses-to-anton-vidokle-s-art-without-artists/>

[2] Programul a fost fondat de conferențiarul universitar Jacob Lund și Geoff Cox și de artistul și conferențiarul universitar Jette Gejl Kristensen.

[3] Vezi Richard E. Miller și Kurt Spellmeyer, *The New Humanities Reader*, fifth edition. Hampshire: Cengage Learning EMEA, 2015, pp. xxvi-xxx, și Iris van der Tuin & Nanna Verhoeff: *Critical Concepts for the Creative Humanities*. Rowman & Littlefield, 2022, p. 158.

[4] Pe lângă diplomele relevante de licență și masterat, programul acceptă și studenți cu studii profesionale sau vocaționale, vezi <https://cc.au.dk/curatoriat/>

[5] Tuin & Verhoeff, *ibid.*, p. 4.

[6] Irit Rogoff: "What is a Theorist?" în *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art* ed. Maria Hlavajova, Jill Winder și Binna Choi, Utrecht/Frankfurt am Main: BAK/Revolver, 2008, p. 143.

[7] Line Sandvad Mengers, Nanna Balslev Strøjer & Trine Friis Sørensen, "Light Bulbs and Round Tables: A Conversation about MA in Curating at Aarhus University", *Peripeti* 19 (35), 2022, p. 143.

[8] Pentru mai multe informații despre alocarea timpului de gândire, vezi conversația "Light Bulbs and Round Tables. A Conversation about MA in Curating at Aarhus University" dintre alumnii Nanna Balslev Strøjer, Line Sandvad Mengers și subsemnata, *Peripeti* 19 (35), 2022.

[9] Vezi Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities, A Rough Guide*. University of Toronto Press, 2002.

[10] Gillian Rose, "Situating knowledges: positionality, reflexivities and other tactics", *Progress in Human Geography* vol. 21, issue 3, 1997, p. 313.

[11] Regulamentul masteratului a fost revizuit semnificativ recent pe baza experiențelor dobândite în primele două runde ale programului. Printre altele, s-a schimbat ordinea primelor două semestre, iar cursul de Practică Curatorială se face acum în primul semestru și cel de Teorie Curatorială se face în al doilea.

[12] Din cauza restricțiilor Covid locale și a restricțiilor de călătorie internaționale din ultimii ani, seminarele au trebuit să se țină pe Zoom. De regulă, seminarele *offline* sunt susținute și de sesiuni și întâlniri intermediare *online*.

[13] Tania Bruguera (2019), "Interview with Jeannette Petrik", Cap. 10 din *The Twenty-First Century Performance Reader*, ed. Teresa Brayshaw, Anna Fenemore, Noel Witts. Routledge, 2019, p. 80.

[14] Pentru o listă completă a instituțiilor de artă și culturale și a profesorilor cu care programul a colaborat de-a lungul anilor, vezi secțiunea "Personalul didactic și partenerii instituționali" de pe <https://cc.au.dk/curatoriat/>

[15] Allen F. Repko and Rick Szostak: *Interdisciplinary Research. Process and Theory*. Fourth Edition. SAGE Publications, 2021, p. 12.

[16] Iris van der Tuin și Amy Pekal, "On Generative and Generational Interlinkages and Intersections: Interdisciplinarity in Humanities, Culture, and Art", *Qualitative Inquiry*, June 2022, p. 7.

[17] Jean-Paul Martinon, "Edging Disciplines", *Journal of Curatorial Studies* vol. 6, no. 2, 2017, p. 226.

[18] Repko & Szostak, *ibid.*, p. 12.

[19] Martinon, *ibid.*, 226.

[20] "What to study" face parte din subtitlul volumului *The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice?*, ed. Paul O'Neill, Mick Wilson și Lucy Steeds, MIT Press, 2016.

[21] Studiile interdisciplinare folosesc metode disciplinare, dar ele se subsumează unui proces de cercetare interdisciplinară care se bazează pe și integrează perspective, concepte, teorii și metode disciplinare. Repko & Szostak, *ibid.*, p. 7.

[22] Mieke Bal, "Working with Concepts", *European Journal of English Studies*, 13:1, 2009, p. 13.

[23] Bal, *ibid.*, p. 13.

[24] Mieke Bal (2003), "From Cultural Studies to Cultural Analysis: A Controlled Reflection on the Formation of Method", *Interrogating Cultural Studies: Theory, Politics and Practice*, ed. Paul Bowman, Pluto Press, 2003, p. 37.

[25] Elena Filipovic, "What is an exhibition?" în *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mousse Publishing, 2013, p. 9.

[26] Nanna Balslev Strøjer, Karen Kjærgaard & Anne Mikél Jensen, "What the Students Say: MA Curating at Aarhus University", video, <https://cc.au.dk/uddannelse/evu/curating/>, 2020, 2:00-2:11 min.

[27] Înainte de simpozion studenții depun o componentă scrisă care servește drept bază pentru prezentările lor

orale la simpozion și pentru următoarele discuții. Un examinator extern și cu mine inițiem o conversație cu studenții în timpul discuțiilor din secțiune și evaluăm, notăm și oferim feedback studenților după simpozion.

[28] Simpozionul nu a fost direct legat de *Host*, pe care l-am angajat eu în cadrul bursei mele postdoctorale de practică între Kunsthall Aarhus și AU. Dar împrejurările ne-au permis să realizăm simpozionul în interiorul instalației de cortine a lui Condorelli, care a conferit evenimentului o încredere blândă și plăcută.

[29] În 2020, secțiunile au fost moderate de curatorul și conferențiarul universitar Magdalena Tyžlik-Carver (Design digital și studii informaționale) și conferențiarul universitar Jacob Lund (Estetică și cultură), acesta din urmă făcând și observațiile finale. În 2022, cercetătorul postdoctoral Anika Marschall (Dramaturgie) a moderat simpozionul, iar curatorul și asistentul universitar Daniela Agostinho (Design digital și Studii informaționale) a făcut observațiile finale.

[30] van der Tuin & Verhoeff, *ibid.*, p. 158.

[31] Din cauza regulamentelor de examen și a Covid-19, câțiva studenți nu au putut participa la simpozion. În plus, procesele individuale ale studenților le-au redirecționat în unele cazuri cercetarea. Prin urmare, grupurile și terenul comun a fost ajustat pentru a se adapta acestor schimbări.

[32] Bismarck, *ibid.*

[33] van der Tuin & Verhoeff, *ibid.*, p. 6.

[34] Wiktionary are un articol incomplet despre „conectabilitate”, definind-o ca o condiție de a fi conectabil, vezi <https://en.wiktionary.org/wiki/connectability>. În plus, termenul este utilizat în diverse domenii de cercetare, inclusiv în chimie, inginerie, fizica particulelor elementare și filosofie.

[35] Steve Paulson: „Critical Intimacy: An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak”, în *LA Review of Books*, 29 iulie, 2016, <https://lareviewofbooks.org/article/critical-intimacy-interview-gayatri-chakravorty-spivak/>

Trine Friis Sørensen este curatoare, cercetătoare și educatoare, activând în Aarhus și Copenhaga (DK). În prezent, este bursieră în cadrul unui program postdoctoral al Fundației New Carlsberg la Kunsthall Aarhus și la Departamentul de Istoria Artei, Estetică și Cultură și Muzeologie al Universității Aarhus, cu un proiect privind metodologia în legătură cu curatoriatul interdisciplinar. Doctoratul ei curatorial bazat pe practică, *We Can (Not) Work It Out: A Curatorial Inquiry into the Danish Radio Archive* (Universitatea din Copenhaga, 2015), a examinat arhiva prin intermediul unor lucrări comandate artiștilor Kajsa Dahlberg (SE) și Olof Olsson (SE/NL/DK) și a dezvoltat actul de angajare a unei comenzi ca mod de investigare. Acesta din urmă a fost ulterior sintetizat în articolul "A Precarious Construct: The Commission as a Curatorial Mode of Inquiry", publicat în *The Nordic Journal of Aesthetics* (2016). Printre proiectele recente de cercetare curatorială se numără *The Timeshare Project* (2017) și *Host* (2019-20) de Céline Condorelli la Kunsthall Aarhus, ambele făcând parte dintr-o bursă postdoctorală anterioară oferită de NCF. În această perioadă, a organizat și moderat, de asemenea, seria de discuții *How We Curate* (2018-19). Din 2018, este coordonatoarea programului MA in Curating de la Universitatea Aarhus, în contextul în căruia predă și supervizează, de asemenea, cursuri. Scrierile ei sunt publicate în *MASKA Performing Arts Journal*, *Notes on Location* (Den Frie / eller med a), *Contemporary Research Intensive* (Sternberg Press), *Peripeti – Journal of Dramaturgical Studies* etc.

DESPRE EDUCAȚIA CURATORIALĂ, COLABORĂRI ȘI PERSPECTIVE DE DECOLONIZARE

Geoff Cox, Sofia Victorino, Nayia Yiakoumaki

Studiile de masterat în Curating Art and Public Programmes (Curatoriul în Artă și Programe Publice) reprezintă o colaborare între Whitechapel Gallery din Londra și London South Bank University. Scopul acestora este de a pregăti viitorii curatori pe parcursul unui an, ca stagiul de formare profesională și unică oportunitate de a învăța într-un mediu și timp real în cadrul unei galerii de artă recunoscute pe plan internațional. Acest fapt le va permite mai târziu studenților să utilizeze la locul de muncă cunoștințele, înțelegerea și competențele dobândite pe perioada acestui curs. Absolvenții vor avea avantajul de a aduce în profesia lor experiența practică, încrederea și o viziune globală solidă în urma conectării cu rețele profesionale încă de la început. Având ca scop principal curatoriul în domeniul artei și a programelor publice, și finalizându-se cu o expoziție în cadrul Whitechapel Gallery, cursul oferă o programă unică despre care noi îndrăznim să afirmăm că e semnificativ diferită de alte cursuri de curatoriul. Pe lângă locația imersivă, interesul pentru programele publice deschide o perspectivă curatorială distinctă ce are la bază profilul istoric al galeriei, ca și conexiunile sale cu comunitățile locale și cu publicul divers.

În acest eseu, vom prezenta pe larg metoda de abordare din cadrul studiilor de masterat de în curatoriul artei și a programelor publice, ca și modul în care educația curatorială poate să rezoneze în lumea artei contemporane (și dincolo de ea), iar mai târziu vom descrie mai detaliat implementarea acestora prin intermediul unui modul principal intitulat „Engaging the Public” (Angajarea publicului).¹ Implicarea Whitechapel Gallery în programul de masterat îi conferă acestuia unicitate în ceea ce privește abordarea practicii curatoriale, studenții având posibilitatea să învețe direct de la personalul implicat, de la tehnicieni care instalează expozițiile până la curatori, desfășurându-și perioada de practică și prezentarea de la sfârșitul ultimului an de studii în cadrul galeriei. Pe lângă valoarea educațională și profesională ce derivă din aceste strânse conexiuni, studiile au în vedere dezvoltarea unei perspective ample asupra curatoriatului și programării publice, separat de competențele și practica oferită de Whitechapel. Studenții captează informații substanțiale de la personalul angajat, ca și din experiența lucrului în cadrul organizației, dar la finalul cursului e important ca aceștia să fi dobândit o înțelegere profundă a problemele legate de curatoriul și programe publice și a multitudinii de parametri instituționali implicați în realizarea artei contemporane. Pornind de la acest aspect, programul de studii masterale se structurează într-o mare măsură pe contribuția invitaților din afară (critici, istorici, curatori, arhiviști, consultanți artistici, programatori, etc). Acestora le revine sarcina importantă de a completa cursurile predate de personalul didactic prin experiența profesională dobândită în instituțiile de care aparțin și, nu de puține ori, aceștia furnizează abordări ale unor anumite conținuturi dintr-o perspectivă ce ține de o încadrare vocațională. Am instituit acest program pornind de la ideea că, în pofida faptului că este structurat de o organizație internațională de artă

contemporană, cu o componentă majoritar din afară, acesta nu prezintă organizația drept model unic în practica curatorială, ci mai degrabă susține introducerea elementului de criticitate în educația vocațională.

Ca parte integrantă a modului „Engaging the Public” (Angajarea publicului) se organizează dezbateri critice precum și studii de caz, atât în interiorul, cât și în afara Whitechapel Gallery, iar studenților li se cere să avanseze propuneri pentru programe publice. Exemple de astfel de propuneri sunt constituite de platforme de sunet/producție de emisiuni care se manifestă ca programe nomade concepute a fi desfășurate între instituții de artă, centre comunitare, evenimente artistice și ateliere ale artiștilor, un program referitor la neurodiversitate și politici de accesibilitate în galerie, o inițiativă a tineretului LGBTQ+, alături de o serie de ateliere care să răspundă activismului din domeniul modei contemporane. Pentru acesta din urmă, Emilio Frayre citează activitatea designerului vestimentar Kerby Jean-Raymond care s-a confruntat cu brutalitatea forțelor de ordine în timpul prezentării de vestimentație masculină din 2015. Într-un alt exemplu, de data aceasta referitor la organizarea de platforme participative de mici dimensiuni angajate în practici de decolonizare și ca răspuns la gentrificarea urbană, Cathy O’Sullivan citează un articol al Ninei Möntmann care susține ideea că instituțiile de dimensiuni mai mici sunt mai interesate să dezbate o varietate mai largă de concepte și probleme sociale și să „valideze voci înnăbușite și ignorate și să avantajeze idei de producție care decanonizează canoanele.”² În ciuda faptului că ideea poate părea utopică, O’Sullivan mizează pe acest aspect și vizualizează un mic spațiu artistic într-o locație urbană contestată, capabil să fie „transformat într-un spațiu utopic sau heterotopic în interiorul căruia diferite grupări comunitare au ocazia să reflecteze asupra problemelor societății și zonelor locale în care își desfășoară activitatea.”

Programarea publică

O abordare critică în privința curatoriei programelor publice a devenit imperativă pentru analizarea adecvată a intereselor, instrumentelor și abilităților necesare educației curatoriale contemporane.

Programele se bazează pe contextul în care sunt create, avându-se în vedere conținutul, metodele, relațiile, dorințele și urgențele apărute. În lucrul cu artiștii, organizațiile locale, grupurile de femei, numeroase școli, familii și tineri implicați în colaborări pe diferite proiecte și evenimente, programul public al Whitechapel Gallery furnizează o platformă pentru angajarea critică și creativă în artă și idei, combinând metode practice cu cercetări teoretice și speculative. În acest sens, de menționat ar fi programul derulat pe parcursul a doi ani, intitulat *The Rural* (Ruralitatea) (2018-2019) și inițiat de galerie în colaborare cu colectivul de artiști Myvillages (Satele mele).³ Acest proiect a constat într-o serie de evenimente publice și cercetări ce au condus către instituirea unei ample „Adunări rurale” în cadrul unei expoziții, ca și la publicarea unei cărți de către MIT Press. Myvillages s-a axat pe dezbaterile rolului artei în context rural, de la practici de organizare a unei ferme și sisteme de hrană, până la arhitectură, proiecte comunitare și rețele locale transnaționale. Dintr-o perspectivă mai largă, programul se adresa artiștilor și practicienilor creatori implicați în chestionarea binomului rural-urban, ce furniza o viziune asupra vieții la țară pornind de la aspectele negative ale politicilor globale ce constituie o piedică în plus în conectarea comunităților rurale cu economiile sustenabile.⁴

Cercetarea realizată în cadrul arhivelor de la Whitechapel Gallery și a evenimentelor din trecutul său au creat un context pentru reflectarea asupra rolului programelor publice în instituțiile de artă contemporane. Există două proiecte demne de a fi menționate, având în vedere contribuția avută la ruperea barierei ierarhiei curatoriale la nivel instituțional. Proiectul *The Street* (Strada) a început în 2008 ca o serie de angajamente în afara locului de desfășurare, într-un moment în care Whitechapel trecea printr-un proces major de renovare. Lipsa spațiului de lucru în interiorul galeriei a devenit fundamentul pe care s-a clădit structura acestui proiect. Un magazin dezafectat din apropiere a fost transformat în sediu central pentru grupul de artiști (ce colaborau cu mai multe țări), interesați de noțiuni precum loc și localizare, și care își dobândiseră experiența în estul londonez și în comunități locale. Rezultatul activității acestora a fost crearea de noi metode de lucru, adaptate la situație și

context, și a condus, în final, la apariția unui nou spațiu în Galerie în care să fie expuse lucrări ale artiștilor colaboratori și ale comunităților locale, curatoriate de echipa responsabilă de Educație și Programe Publice.

Cel de-al doilea proiect, *The Spirit of Utopia* (Spiritul utopiei) (2013), a constat într-o colaborare curatorială între echipe și a adunat laolaltă curatori de expoziții și de programe publice. În cadrul acestuia au fost invitați zece artiști internaționali și grupuri sociale pentru a dezbate asupra posibilităților alternative economice, de mediu și sociale viitoare, pornind de la întrebarea: „Ce-ar fi dacă..?” O serie de lucrări de artă, expoziții și programe deveneau astfel pentru privitori adevărate modele practice pentru schimbări sociale. Utopia era concepută ca un instrument analitic și un mod de abordare a problemei conviețuirii. Artiștii participanți susțineau ateliere, conversații și performance-uri, proiectele lor devenind o completare a programului public, și utilizau spațiul oferit de expoziție drept platformă pentru discuții, de la psihiatrie și practică teatrală, până la modele economice alternative, monedă națională, timp și schimb valutar. Printre vorbitori se numărau academicieni, artiști, economiști și activiști. Echipa de artiști Ha Za Vu Zu a pus în scenă *Crying Performance* (Performance-ul lacrimilor) folosindu-se de muzică live, video proiectii și ceapă tăiată pentru a declanșa plânsul în rândul spectatorilor. Artistul Theaster Gates a invitat-o pe poeta Zena Edwards pentru a lectura din paginile sale despre meșteșug și muncă, ca o ofrandă adusă olarilor și ucenicilor ce lucrau în „Soul Manufacturing Corporation”, un studio de olărit creat de Gates în spațiul expozițional.

Angajarea publicului

Care sunt implicațiile practicilor artistice collaborative și participative pentru modelele de curatoriat contemporan și modurile experienței? Ce tip de conversație facilitează un program public? Ce forme de public produc întâlnirile de acest gen? Și în ce mod ar putea instituțiile de artă să funcționeze ca spații de dialog și schimb într-o perioadă a dezbaterilor polarizante? Explorarea politicilor de colaborare ne-a permis să examinăm practicile programelor publice comparativ cu activitatea artiștilor și curatorilor, care au creat noi modalități colective de gândire, executare și acționare împreună.

Modulul principal „Angajând publicul” are la bază unul dintre aceste puncte de interes referitoare la artă, programe publice și practică curatorială. Acesta are în vedere multiple forme de implicare și pune întrebări referitoare la relevanța acestora în raport cu problemele locale și globale. Practica programării publice este analizată și discutată în contextul implicării curatoriale și a publicului în diferite contexte instituționale și geografice. Cursul prezintă noțiuni primare de strategii de bază și metodologii de lucru, făcând legătura dintre informațiile directe despre concepte, sarcini și parametri ce definesc alcătuirea programelor publice. De la comisionarea lucrărilor participante ale artiștilor până la înlesnirea proiectelor comunitare, de la încurajarea rezidențelor artistice până la expoziții, de la curatorierea performance-urilor și filmelor până la evenimentele discursive și platformele digitale, acesta explorează metode experimentale ce se originează în condițiile locale și în cunoștințele situate ce permit dezbateri pe tema problemelor-cheie inerente implementării unui program într-un spațiu instituțional.

În paralel cu evenimentele direct legate de programul desfășurat în Whitechapel Gallery, a existat o tendință tot mai evidentă în domeniul curatoriatului către o definiție mai cuprinzătoare, ce mută abordarea strictă profesională asociată doar cu muzeul în sine către o formă creativă de organizare de expoziții și practici de mediere. Există numeroase scrieri în legătură cu modificarea înțelegerii practicii curatoriale, privită, în linii mari, doar comparativ cu proliferarea artei globalizate și demistificarea practicilor curatoriale prin turnura sa discursivă.⁵ Aceasta din urmă a fost definită uzual drept o trecere de la un substantiv la un verb, demonstrând astfel rolul activ al curatorului în producția, medierea și diseminarea culturii, ca și sfera lor întinsă de influență, între care și aplicarea în numeroase alte câmpuri de practică a termenului de curatoriat, alături de proliferarea cursurilor de curatoriat la nivel internațional. În aceste condiții, curatorul devine mai puțin interesat de prezentarea operelor

de artă, ci mai degrabă de domeniul mai cuprinzător politic și cultural. După cum spunea Okwui Enwezor, expoziția de grup, și în special bienala de artă contemporană, a devenit modul de exprimare primordial pentru curatoriat,⁶ un context în care programele publice joacă un rol tot mai important ce ar putea aparent înlocui expoziția în sine, sau, în cazul recentei *documenta 15* (2022), să conducă chiar la estomparea acestei diferențe și să o contopească într-u ansamblaj sau cu „ceea ce ne aparține în comun”. Mai aproape, cel puțin de subiectul nostru prezent, ar fi expunerea mitului muzeului ca un spațiu obiectiv și autoritar pentru prezentarea marilor narațiuni culturale, ca și amestecul acestora în logica extractivă și colonială.

În vederea definirii termenului de public, au avut loc și o serie de transformări paralele la nivel de înțelegere, ce pun sub semnul întrebării ideea de unitate și universalitate a acestuia. Tradiția occidentală liberală a înclinat să pună accent pe distincția dintre domeniul public și cel privat, pe când acestea, și mai ales în lumea contemporană, se intersectează, odată ce galeriile/sectoarele private și publice activează în relație de schimb reciproc (așa cum se întâmplă, am adăuga noi, între indivizi și colectivități). Se poate observa faptul că și angajamentul public operează în moduri paradoxal asemănătoare, aspect abordat, fără îndoială, în relație cu arta participativă și angajată social (prin performance-uri, conversații, sesiuni de gătit, interacțiuni online, etc, ce pun accent pe schimburile în afara spațiilor convenționale sociale și fizice ale expozițiilor în cubul alb). Practicile artistice și-au însușit explicit forme sociale, după cum afirmă Claire Bishop, de apropiere a artei de practicile cotidiene și de încurajare a participării active a publicului.⁷ Și totuși, în pofida interesului pentru relațiile sociale, pericolul constă, după cum sugerează Bishop, în aceea că oferă o prea mare putere calității de agent și reputației curatorului sau instituției comisionare. Cerințele aferente de participare activă în arta și cultura contemporană, democrația tot mai răspândită sau alte aspecte pot fi idealizate într-o oarecare măsură printr-o astfel de abordare. Important este însă ca dimensiunea politică să fie astfel și ea înregistrată (în cazul lui Claire Bishop, după modelul scrierilor lui Chantal Mouffe, prin antagonism/agonism): lucrarea de artă este văzută ca o formă socială ce conduce, prin urmare, la crearea unei relații sociale, căpătând astfel o dimensiune politică. Prin simplificare, angajamentul public are la bază o relație de putere, fapt ce determină apariția de utilizatori atât la locul de producție, cât și prin ceea ce constituie, în termeni mai largi, o societate și o cultură.

Aceste probleme se regăsesc într-o oarecare măsură în procesul de co-curatoriat al proiectului final, pe parcursul căruia zece studenți au colaborat în vederea prezentării expoziției lor finale și programului public aferent, *Tracing Absence* (Pe urmele absenței) (2022).⁸ Argumentul curatorial a rezultat din utilizarea unei platforme colective online ce a evidențiat caracterul prezent al gândirii și scrisului împreună, ceea ce s-a reflectat și în alte aspecte ale proiectului, inclusiv în ateliere accesibile despre procesele de luare de decizii și modalități de dezvoltare a acordurilor de lucru în cadrul grupului.⁹ După cum afirma una dintre studente, Ada Egg Koskiluoma: „Mulți dintre noi, dacă nu chiar toți, nu am trecut până acum prin experiența conducerii și execuției unui proiect curatorial de o asemenea anvergură sau să colaborăm cu un număr atât de mare de membri ai echipei. Activități aparent simple, cum ar fi ascultarea cu atenție a ideilor sau preocupărilor celorlalți, planificarea orarului de lucru și comunicarea feedback-ului, sugestiilor și necesităților, au devenit, fără îndoială, un experiment social repetitiv. [...] După un timp, era evident modul în care întreaga echipă se adaptase fluxului de lucru, ca și încrederea pe care o dobândise în a conduce o discuție sau o dezbatere.” Numeroase probleme menționate în modulele anterioare s-au reflectat în modul în care echipa a negociat o anume politică a conversației și a permis ca o serie de întrebări să rămână active și deschise ca parte a procesului decizional, în care relațiile sociale erau evidente și adeseori antagonice.

Decolonizarea cunoașterii

Ca rezultat al unei nevoi stringente de a rezolva impactul traiectoriei critice a educației curatoriale, una dintre direcțiile importante ce caracterizează acest curs se referă la relația dintre gândirea decolonială, arta contemporană și politicile instituțiilor de artă.¹⁰ Axându-se pe o serie de modele

de curatoriat, experiențe expoziționale și practici artistice ce declanșează procese epistemologice eurocentrice, dezbaterile din cadrul seminariilor au ca centru de interes conceptele de angajament social, imaginaruri diasporice, reparații și ecologie.

Articolul "From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crisis of Contemporary Art" (De la critica instituțională la eliberarea instituțională? O perspectivă decolonială asupra crizei artei contemporane) a colectivului MTL din New York, oferă un punct de plecare relevant pentru clarificarea terminologiei. „Decolonizare”, „decolonial” și „decolonialitate” sunt considerate a fi concepte ce furnizează „o protecție radicală a ideilor și practicilor obișnuite de multiculturalitate ce sunt adecvate zonei de confort a instituțiilor consacrate.”¹¹ Autorii afirmă cu tărie că „nefiind un apel ferm către toleranță liberală sau diversitate a plăcerii, „decolonizarea” reprezintă un proces combativ înrădăcinat în existența colectivă și munca creativă. Fiind martori ai prăbușirii modelului global de creștere a numărului de instituții ca urmare a dezvoltării capitaliste, expansiunii infrastructurii și caracterului tot mai comercial al lumii artelor, poate practica curatorială să devină un limbaj al transformărilor radicale? Poate o artă angajată social să schimbe instituții ale căror istorie este bazată pe concepte eurocentrice de modernitate și colonialism? În ce mod propun artiștii și curatorii practici și forme de intervenție politică și civică ce să întrerupă cursul narațiunilor hegemonice?

Muzeele și instituțiile de cultură – în special cele din Occident, care beneficiază de finanțare din fonduri publice – se află într-un moment critic, confruntându-se cu probleme intersecționale referitoare la rasă, clasă, gen și dreptate socială. Protestele internaționale provocate de uciderea lui George Floyd de către poliție în 20 mai 2020 în Minneapolis, ca și activismul mișcării Black Lives Matter, au condus către o serie de schimbări urgente. Reverberațiile pe care le-a produs aceasta au determinat în rândul instituțiilor de artă din întreaga lume elaborarea unor declarații publice ce promovau angajarea în combaterea discriminării și rasismului. În pofida creșterii numărului de expoziții, programe publice, platforme digitale și proiecte educaționale ce dezvoltă cadre discursive în vederea abordării diversității și reprezentării, rămâne de văzut dacă această mobilizare se va traduce prin schimbări instituționale radicale și de durată.

Practicile curatoriale și artistice, discutate pe parcursul seminariilor modulului, furnizează cadrul adecvat pentru ridicarea unor întrebări ce reflectă procesul permanent de decolonizare a cunoașterii. Selecția exemplilor, de la lucrări de artă până la expoziții și programe publice, se aliniază cu ceea ce Stuart Hall definește ca forme de translare culturală, care întrerupe binarul aici/acolo printr-o „dublă inscripție” ce dăruie „sistemul colonial care a stat la baza istoriilor imperialismului.”¹² Exemplele discutate includ lucrări ale lui Kader Attia (Paris, Franța, 1970), ce investighează acțiunile de reparație prin gesturi de decolonizare exercitate în raport cu arhivele și modalitățile alternative de experiențe colective; Michael Rakowitz (New York, US, 1973) despre modul în care dislocarea, pierderea și dispariția sunt inscripționate în biografia obiectelor și parcursului lor de mai târziu, Otobong Nkanga (Kano, Nigeria, 1974) și modul în care peisajele, resursele naturale și trupul uman pot unifica istorii complexe afective și politice, Kiluanji Kia Henda (Luanda, Angola, 1979) și Grada Kilomba (Lisabona, Portugalia, 1968) despre violența colonială și prezența sa în spațiul public, limbă și discurs.

Filozoful și omul de știință politic Achille Mbembe a reprezentat una dintre vocile cele mai puternice în această dezbateră referitoare la decolonizarea cunoașterii și încadrarea sa în teoria postcolonialității. În cartea sa *Critica rațiunii negre*, Mbembe pune accent pe aspecte precum vocea, vorbirea și reparația și prezintă pe larg conceptul de reparație, susținând că acesta nu este „doar un proiect economic, ci și unul de reansamblare a părților amputate, de reparare a legăturilor întrerupte, de relansare a formelor de reciprocitate fără de care umanitatea nu s-ar putea bucura de un real progres.” Omul de științe politice și activistul Françoise Vergès a atras la rândul său atenția asupra faptului că instituționalizarea rapidă a termenului de decolonizare în Occident nu împiedică asimilarea acestuia de către agendele neoliberale și „transformarea acestuia într-o marfă prin pacificare”.¹³ Pentru a da un răspuns pertinent la întrebarea referitoare la productivitatea acestor concepte pentru analiza practicilor artistice și curatoriale contemporane este necesară examinarea geopolitică a producției

de cunoaștere, precum și a multiplelor modalități de a scrie istorie corespunzătoare unei lumi în care afiliațiile, schimbările și conflictele definesc noțiunile de apartenență și identitate. Din această perspectivă, crearea unei alianțe între metodele de decolonizare și practicile artei angajate social furnizează un contramodel pe baza căruia s-ar putea reimagina în mod radical educația curatorială.

Note:

[1] Lista completă a modulelor poate fi consultată online pe adresa web: <https://www.whitechapelgallery.org/learn/ma-curating-art-and-public-programmes/>.

[2] Nina Möntmann, „Small-scale art organizations as participatory platforms for decolonizing practices and sensibilities”, în *Journal of Aesthetics & Culture* 13(1) (2021), 7. Cum este deja menționat, acest exemplu este preluat din propunerea de proiect a lui Cathy O’Sullivan.

[3] Proiectul *The Rural* a fost curatoriut cu ajutorul lui Jane Scarth, curatorul departamentului de Programe Publice din cadrul Whitechapel Gallery. Programul includea următorii parteneri: Whitechapel Gallery, Myvillages, Wysing Arts Centre, Departamentul de Geografie al Universității din Aberystwyth, Istanbul Biennial, Manchester School of Art, Manchester Metropolitan University.

[4] <https://www.myvillages.org/>;
<https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/myvillages/>;
<https://mitpress.mit.edu/9780262537162/the-rural/>.

[5] Pentru mai multe informații a se consulta, de exemplu, articolul lui Mick Wilson „Curatorial Moments and Discursive Turns”, în Paul O’Neill (ed.), *Curating Subjects* (London și Amsterdam: Open Editions, 2007), 201-216.

[6] O’Neill, *Curating Subjects*, pp.15-16.

[7] Claire Bishop, „Antagonism and Relational Aesthetics”, în *October* (January 1, 2004).

[8] Mai multe detalii despre expoziția *Tracing Absence* (Whitechapel Gallery, august 2022 - ianuarie 2023), curatoriată de Ada Egg Koskiluoma, Cathy O’Sullivan,

Charlotte Nicoll, Georgia MacCallum, Harriet Poulter, Mariarosaria Innaccone, Emilio Frayre, Sara Cuce, Sonia Barbey și Sophie Gibbons, pot fi găsite pe <https://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/tracing-absence/>.

Expoziția a fost urmată de o mică publicație, o campanie pe rețelele sociale și un podcast ce poate fi accesat de la adresa <https://soundcloud.com/whitechapel-gallery/sets/hear-now-a-podcast>.

[9] Introducerea tehnologiei ridică noi probleme în acest caz, aspect de care se ocupă în prezent Rachel Falconer în lucrarea sa de doctorat în co-tutelă (LSBU și Whitechapel Gallery). Ea își pune următoarea întrebare: „Ce provocări și oportunități furnizează practica curatorială extinsă pentru muzee și galerii în raport cu noul dialog necesar cu diferitele comunități de public, și poate acest mod descentralizat și fragmentat să furnizeze condiții pentru o posibilă ruptură la nivel ierarhic în diaspore digitalizate, pentru interacțiuni între om și mașină și politicile de producție și consum cultural?”

[10] Pentru referință, a se vedea declarația LSBU legată de decolonizarea curriculei, <https://decolonisingthecurriculumlsbu.com/>.

[11] Colectivul MTL, „From Institutional Critique to Institutional Liberation? A Decolonial Perspective on the Crises of Contemporary Art”, în *October* 165 (Summer 2018), https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/octo_a_00329.

[12] See Stuart Hall, „When was ‘the post-colonial?’ Thinking at the limit”, în *The Post-Colonial Question* (London: Routledge, 1995). Și aici: <https://readingtheperephery.org/hall/>.

[13] A se vedea „Questionnaire on Decolonization”, în *October* 174 (Fall 2020).

