

EN TORNO A LA TRADUCCIÓN PÚBLICA

HAIZEA BARCENILLA

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen

El presente artículo compara dos acepciones de la utilización del concepto de “traducción” para la definición del trabajo del comisario. El primero plantea la traducción como alternativa a la interpretación, centrándose en la propia obra de arte y dejando en segundo plano contextos y públicos; el segundo, en cambio, toma como parte intrínseca e imprescindible de la traducción los contextos de los que procede y los públicos a los que se dirige, aproximándose a la idea de mediación.

Palabras clave: comisariado, traducción, interpretación, mediación, exposición, público, visibilidad, contexto.

Laburpena

Artikulu honek komisaritzaren lana definitzeko erabiltzen den “itzulpena” kontzeptuaren bi ulertzeko modu desberdin alderatu nahi ditu. Lehenak itzulpena interpretazioaren aurreko alternatiba lez aurkezten du, artelanean zentratuz eta testuinguruak zein publikoak bigarren maila batean utziz; bigarren ikuspegiak, aldiz, itzulpenaren berezko eta nahitaezko elementu bezala ulertzen ditu jatorrizko testuinguruak zein helburu diren ikuslegoak, bitartekaritzaren ideari hurbilduz.

Gako-hitzak: komisaritza, itzulpena, interpretazioa, bitartekaritza, erakusketa, publikoa, ikusgarritasuna, testuinguruak.

Abstract

This article compares two understandings of the concept of “translation” as used for the definition of the work of the curator. The first one deals with translation as an alternative to interpretation, focusing on the work of art itself and leaving in a second level of importance ideas of context and publics; instead, the second one takes as a departure point the fact that those contexts the work comes from and the publics it is addressed to are an intrinsic and essential part of the translation itself, thus coming closer to the idea of mediation.

Key words: curating, translation, interpretation, mediation, exhibition, public, visibility, context.

**Itzulpen publikoaren inguruko
 gogoetak**
 On public translation

BIBLID [(2010), 0; 107-114]
 Recep.: 21/09/2009
 Acep.: 23/10/2009

La traducción tiende a comprenderse como un sujeto de estudio directamente (y en la mayoría de los casos, exclusivamente) relacionado con la lingüística y las especialidades en torno al lenguaje. Cuando se nombra la palabra “traducción”, la primera imagen que viene a la mente es probablemente la de un libro escrito en un idioma siendo transcrito a otro. Desde otras áreas de conocimiento se suele entender este proceso como simple, casi matemático: solamente hay que escribir en un idioma lo que originalmente aparece en otro.

No obstante, aquellos que han experimentado la necesidad y las dificultades de la traducción comprenden fácilmente que este proceso ni es tan sencillo ni tan infalible y científico como se supone cuando se lee tranquilamente un libro traducido. Como ejemplo anecdótico y directamente relacionado con el lenguaje, podríamos tomar el libro *Behi euskaldun baten memoriak* del escritor Bernardo Atxaga. En la edición original de este libro, uno de los personajes principales, sor Pauline Bernardette, procede de Zuberoa, una pequeña región del País Vasco francés en la que se habla un dialecto muy particular del euskara. Su simple forma de hablar y de relatar muestra unas características que cualquier lector conocedor de esta lengua une subconscientemente a una tradición literaria concreta, una región recóndita y una cierta poetización del lenguaje.

Llegados a este punto, ¿cómo se puede convertir este texto al castellano? En la traducción del libro se optó por un deje francés en el habla de sor Pauline Bernardette que perdía completamente todos los valores que se unen a la versión vasca de la obra. Sin embargo, no debemos achacar esta pérdida de significado a la poca pericia de la persona a cargo de la traducción, sino al propio hecho de la traducción, que en este caso nos muestra claramente la imposibilidad absoluta de traducir todo lo implícito de un texto a otro, así como la imposibilidad de mantener un texto inalterado tras una traducción.

De hecho, la Real Academia de la Lengua en su página online da tres

acepciones para el verbo “traducir”: la primera sería “expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra”; la segunda, “convertir, mudar, trocar”; la tercera, “explicar, interpretar”. En todas ellas se intuye o se expresa con claridad la necesidad de transformación o cambio a la hora de traducir, siendo imposible mantener el sentido original al completo.

Tal vez sea este el momento de volver al comienzo para argumentar que, a pesar de primeras uniones obvias, la traducción no es una práctica limitada a la lingüística, sino que es un término sobre el que se ha discutido mucho en arte contemporáneo, y específicamente al referirse al comisariado.

Si debiéramos definir el comisariado, podríamos hablar de la práctica que visibiliza las obras de arte dándoles al mismo tiempo un contexto y una interpretación crítica, y que viene desarrollándose bajo este nombre desde finales de los años 60. Se considera, prácticamente de manera unánime, como primer comisario independiente fundamental a Harald Szeemann (Kouris, Rand 2007; Obrist, s.f: 6-7; O'Neill, Wilson, 2008; Zerovc, 2008; 28), quien comisarió exposiciones tan emblemáticas y relevantes como *When Attitudes become Form* o la *documenta* de 1972. Estas dos exposiciones de Szeemann establecieron el papel del comisario como agente activo, en relación directa con el arte y los artistas de su época, que articula un espacio de creación y experimentación basado en sus propias interpretaciones del arte.

El posicionamiento de Szeemann como agente independiente, separado de instituciones y directamente implicado en el mundo artístico y social de su época, coincide con un momento que se considera fundamental para el arte contemporáneo: aquel en el que el propio espacio de exposición y los formatos tradicionales se ponen en duda, abriéndose puertas a instalaciones, proyectos en el exterior (como en el caso del Land Art), trabajos específicos y perecederos (a través del Anti-Form o del Arte Povera) y performativos (Archer, 1998: 46; Lippard, 1997), que llevarán al fin de lo que en el mundo anglosajón se denomina “modernidad” para abrir las puertas a la postmodernidad (Archer,

1998: 143-144). Es dentro de esta estructura cambiante del arte que la necesidad de un nuevo espacio de muestra y de acción requiere agentes diferentes, que rompan con la estabilidad del museo y con el rol puramente práctico del organizador de exposiciones. Se intentará dejar de lado la interpretación académica y cronológica de las obras, buscando en cambio representaciones más subjetivas y comunicativas en el propio formato expositivo, que se centren en conceptos e ideas abstractas en lugar de líneas preestablecidas (Heinrich, Pollak, 2009: 231-247; Bolaños, 2003: 213-215).

La importancia del formato expositivo y de la redistribución de roles en el ordenamiento del mundo del arte que ocurre en esta época ha sido apuntada por Anna Maria Guasch (Guasch, 2009) así como por Alexander Alberro en su relevante texto *Conceptual art and the politics of publicity*, a través del cual pone en relevancia la relación entre el arte conceptual y los intentos de ruptura con los formatos tradicionales y el desarrollo de un mercado del arte lo suficientemente amplio para abarcar las nuevas visiones y expresiones de este arte (Alberro, 2004). No obstante, queda pendiente de investigación la importancia del rol de comisario de exposiciones como agente fundamental en la dinamización y visibilización de los nuevos movimientos artísticos, y como representante metafórico del cambio no sólo de la comprensión del arte, sino de su propia estructura de funcionamiento.

Volviendo al tema que nos atañe, nos hemos aventurado a apuntar una definición del comisariado; aventurado, puesto que desde su creación el concepto de comisariado se encuentra en continuo debate en lo que respecta a sus funciones y su definición. Como ejemplo de ello puede valer el texto *The great curatorial dim-out*, escrito por Lawrence Alloway en 1975, en el que explicaba la gran crisis en la que se encontraba el comisariado en ese momento, a pocos años de que el término fuera acuñado, por la dificultad que entrañaba su presunta independencia, elemento supuestamente básico de su nunca acordada definición (Alloway, 2009: 221-230). Este huir hacia adelante en lo que se refiere a la interpretación de sus funciones (la básica pregunta de “qué hace un comisario”, a la que es imposible dar una respuesta unánime,

incluso en foros formados exclusivamente por comisarios) se extiende desde el día de la inauguración de *When Attitudes become Form* en 1969 hasta hoy; muestra de ello son libros de referencia, como puede ser *Curating Subjects* editado por Paul O’Neill (O’Neill, 2007), o con un ánimo de conocimiento más general, como *Words of Wisdom: A Curator’s Vade Mecum to Contemporary Art* (Kuoni, 2001), en los que los diferentes participantes, todos ellos relevantes comisarios y críticos de arte, dan tantas definiciones de las funciones de un comisario como capítulos hay en cada libro.

Esta gran falta de definición, que se podría tal vez considerar un elemento muy postmoderno, influye en las discusiones actuales sobre cuáles son los roles de un comisario, y cuál debe ser su forma de actuar. Debates que no son nuevos, puesto que comenzaron con las mismas exposiciones de Szeemann, especialmente con *documenta*, en la que varios artistas se negaron a participar por considerar que el comisario estaba encorsetando el sentido de sus obras a través de una interpretación personal y subjetiva de las mismas; de estas protestas nació el famoso texto *Cultural Confinement* de Robert Smithson, publicado en el propio catálogo de la exposición, así como posteriormente en *ArtForum* (Smithson, 2009). La mediación del comisario ha sido sujeto de debate desde el primer día en que un agente diferente al artista decidió colgar las obras en un orden determinado, dejando algunas fuera de la exposición y relacionando ciertas con otras.

La acción del comisario es siempre una intervención, una traslación del trabajo del artista; desde el momento en que una obra de arte se hace pública, sea en una exposición, en un evento cultural, a través de una publicación o en cualquier otro formato, se produce un cambio en esa obra, una ordenación de sus elementos, una relación con un entorno concreto; sirva como ejemplo la diferencia de exponer los mármoles de Elgin en el British Museum de Londres o en el Museo de la Acrópolis en Atenas. O el cambio de sentido que se da a un manuscrito medieval si se exhibe como documentación en una exposición sobre la vida en los monasterios, o en una exposición del arte de la miniatura. Esta intervención sobre y desde el espacio y el enfoque expositivo

se ven subrayados en el caso del arte contemporáneo, puesto que a menudo es realizado específicamente para un espacio concreto, y tiene como objetivo la reflexión conceptual y crítica sobre su entorno.

Es en este sentido en el que la idea de la traducción ha cobrado mucha importancia en los discursos sobre comisariado de los últimos años. La crítica a la llamada “exposición temática,” que a menudo peca de intentar encajar obras de sentido muy amplio dentro de los cánones impuestos por el concepto presentado por el comisario, ha provocado un pavor a la mediación, la reinterpretación y la utilización de la obra del artista por parte del comisario. Ante esta situación, son muchos los comisarios que desde un campo teórico han intentado plantear soluciones a cómo se puede trabajar con la obra de un artista sin manipularla, interpretarla, cambiarla o limitarla, y el término “traducción” ha ganado preponderancia en varios debates.

No obstante, dentro de estos debates hay dos formas de presentar la traducción como trabajo comisarial, puesto que hemos visto que la propia definición de “traducción” admite varias acepciones. En primer lugar, debemos referirnos a la posición que entiende que el comisario trabaja tradicionalmente como intérprete, comprendiendo interpretación como un término de sentido negativo. La interpretación vendría a significar que el comisario está editando y seleccionando entre los posibles diferentes sentidos de la obra de arte, marcando así un camino (conceptual) predeterminado que el observador se verá obligado a seguir a la hora de entrar en la exposición. Es la interpretación la que provoca que la obra de arte, a través de la exposición, se reduzca a la visión personal del comisario y a un limitado campo de comprensión. Por lo tanto, el comisario comprendido como intérprete actuaría como figura paternalista y protectora que tiene por objetivo elucidar la complicación del arte a un público iletrado e ignorante, simplificando sus múltiples interpretaciones y significados.

Ante la amenaza de la interpretación, muchos comisarios han comenzado a pensar en cómo cambiar estas dinámicas, cómo actuar de manera diferente

sin dejar de hacer lo mismo, que consiste en dar visibilidad a las obras de arte. Es exactamente en este punto donde nace el problema, puesto que es innegable que existe y debe existir mediación. El proceso que lleva a una obra de arte a la publicidad (entendiendo como tal el espacio público, el lugar en el que se produce el encuentro entre la obra de arte y un público), se lleva a cabo en nuestro sistema actual siempre a través de un agente externo a la obra de arte, normalmente el comisario (aunque también puede ser el galerista o el editor), y en un espacio ni neutro ni indiferente, sea la institución, la galería, la publicación o el espacio urbano. La obra de arte se encuentra irremisiblemente implicada en un proceso en el que diferentes agentes manipulan su(s) significado(s). Por ello, la preocupación del comisario es: ¿cómo puedo mostrar la obra de arte sin reducir sus significados, sin interpretarla, sabiendo que siempre habrá mediación en mis actos?

Una de las opciones consistiría en desaparecer; no oficialmente, no dejando de hacer el trabajo, sino convirtiéndose en lo que se suele llamar productor o facilitador. Pero, tras tantos años intentando diferenciar sus capacidades de las de los facilitadores, el comisario se niega a hacer tal cosa. El comisario sigue creyendo en la capacidad de producción de conocimiento que puede aportar al mundo del arte, a pesar de lo dificultoso que parece conseguirlo sin, en algún momento, interpretar al menos un poco.

De esta manera llega el término “traducción” con fuerza al comisariado, puesto que es un falso sinónimo del verbo “interpretar”, ya que tiene acepciones comunes y otras que cambian el estado de las cosas. Según Cally Spooner, joven comisaria londinense y pensadora sobre la teoría del comisariado, “translation is not interpretation. Interpretation and its derivate, Explanation, gather details and observations. Their aim is to deliver their findings in a presentation of Knowledge. To this end, the artwork operates as a prop for (the curator’s) theories, ideas, arguments and beliefs. Translation could be defined as the rendition of one thing, executed or performed by something or someone else. It is the formal or technical process of moving something from *one condition to another*, and in consequence Translation can be identified as

a *vehicle for the delivery of ideas*"¹ (cursiva mía) (Spooner, 2008: 61).

Por lo tanto, la traducción admite que hay intervención; admite que el "texto" del que partimos resultará transformado. En cambio, el uso de la palabra "traducción" en este contexto con un sentido tan explícito permite que el cambio se valore como positivo. Es así como la lectura de Spooner ofrece la posibilidad de un escape intermedio al dilema entre la interpretación y la mediación; a pesar de que existe un cambio en la obra de arte a través de su visibilización, este cambio se toma como una transformación que convierte la obra de arte en un vehículo comunicador de ideas (¿acaso no lo era anteriormente?, podríamos preguntar), y de esta manera incluye la intervención del comisario sin criticarla.

Sin embargo, este planteamiento presenta varios problemas. El primero puede resultar el más anecdótico, pero no obstante merece un momento de atención. Para esta lectura, Spooner se apoya en el doble sentido de la palabra "traducción" en inglés ("translation"): por una parte supone el convertir a un idioma un texto escrito en un idioma original diferente; por otra, implica el sentido matemático del término, que define el movimiento de un elemento a otro estado o espacio. Spooner cita explícitamente su apropiación de este término matemático, que es el que otorga el sentido a la transformación sin pérdida de significado que ella presenta.

Paradójicamente, hablando de traducción y de interpretación, este doble sentido sólo funciona en inglés, puesto que otros muchos idiomas (como el español y el francés, por ejemplo) cuentan con dos términos diferentes para estas dos condiciones: traducción/traslación, o en francés, traducción/translation/déplacement. Por lo tanto, la confrontación que Spooner lleva a cabo entre interpretación y traducción, aplicando el doble sentido de este término, sería inservible en cualquiera de estos dos idiomas. Los diferentes parámetros y limitaciones de nuestros idiomas nos obligarían a elegir entre

ambos sentidos, o a crear un tercer significado o término que pudiera incluir esta interpretación.

El segundo problema se relaciona con un factor más básico y primordial a la hora de hablar de traducción: el que se refiere a los diferentes lenguajes y a su contexto. La traducción implica un texto original (llamémoslo en este caso obra de arte), una acción que se efectúa sobre él, y un resultado final que, estamos de acuerdo, no será exactamente igual al original. Por lo tanto, el trabajo del traductor implica en todos los casos el conocimiento de dos idiomas: aquel del texto original y aquel del resultado final. Inextricablemente al conocimiento de estos dos idiomas aparece el conocimiento de los lugares desde los que estos idiomas operan y la significación de estos contextos. Es en este punto donde se observa la mayor laguna en los textos que relacionan la traducción con el comisariado.

Parece, tanto en el texto de Spooner como en muchos otros refiriéndose a estos temas, que se habla de traducción, se habla de interpretación, todos ellos términos basados en teorías de la comunicación, sin tener en cuenta a quién se dirige esta traducción. Hablamos de comunicación no en un sentido de comunicación de masas, o de los medios, o de técnicas de publicista, sino en el más básico sentido de transmitir pensamientos e ideas de un agente a otro.

Por lo tanto, faltan dos variables de la ecuación: la primera es que no podemos considerar el lenguaje del que partimos y su contexto como espacios neutrales. El cubo blanco nunca ha sido neutro, como bien especificó O'Doherty, y tampoco lo es ningún otro formato o espacio expositivo. La obra de arte no tiene un sentido claro, transparente e intrínseco independiente de su momento; viene de algún lugar y refiere a ese lugar, nos guste o no aceptarlo. Necesitamos ser conscientes de este idioma expandido si queremos activar una traducción desde el mismo.

1. "la traducción no es interpretación. La Interpretación y su derivado, Explicación, acumulan detalles y observaciones. Su objetivo es mostrar sus descubrimientos en una presentación de Conocimiento. Para ello, la obra de arte opera como un útil para las teorías, ideas, argumentos y creencias (del comisario). La traducción podría definirse como la rendición de una cosa ejecutada o realizada por otra cosa o persona. Es el proceso técnico o formal de mover algo *de una condición a otra*, y en consecuencia, la Traducción puede identificarse como *un vehículo para el transporte de ideas*". (Traducción propia).

El segundo punto consiste en que, sea o no un punto de vista influenciado el que estamos produciendo, al actuar como comisarios lo estamos produciendo para alguien. Si acordamos que el trabajo del comisario consiste en hacer la obra de arte visible, hacerla pública, acordamos también que esperamos que sea observada, y por lo tanto partimos de la suposición de un público. Cuando hablamos del espacio público de la exposición, de su publicidad y visibilidad, a veces parecemos olvidar que para que realmente haya una presentación pública necesitamos de un público.

De hecho, la propia Spooner dice en el párrafo siguiente a la cita anterior: "Translation is meaningless alone, and owes its existence to a preceding referent"² (Spooner, 2008: 61). Esto puede ser completamente cierto, pero ¿no debe la traducción su existencia asimismo a un receptor? Puesto que, si no hay receptor, ¿cuál es el sentido de la necesidad de traducción? ¿Por qué realizarla en un principio? Y al hablar de referentes, ¿no debemos pensar también en el lugar del que parte ese referente, en vez de tomarlo como una mera existencia en el vacío?

Parecería que, al concentrar el hecho de la transformación en el lado del referente precedente y la traslación que desde éste se lleva a cabo, sin pensar en receptores ni diferentes contextos, se puede dejar en un segundo nivel el acto de interpretación. Si no hay receptor, si el receptor está en un nivel más alejado, si el referente no está previamente cargado de significado, movemos el trabajo, producimos nuevos significados, pero no interpretamos. Porque no hay una lectura externa.

En esta concepción de la traducción en la que transformamos significados sin perderlos, lo que hacemos en realidad es moverlos dentro de los parámetros del mismo lenguaje y los mismos códigos. Nos aferramos al concepto matemático que habla de conversión a través de movimiento dejando de lado la comprensión de traducción como acto comunicativo, como modo de establecer puentes entre orillas. Corremos a lo largo de una sola orilla,

escapando del problema de perder algo en el río. De alguna manera arrastramos la obra de arte hasta nuestra orilla, hacia nuestros códigos, olvidando de dónde viene y sin preocuparnos de a dónde y a quién se dirige. Por ello, esta concepción de traducción parece más preocupada del papel del comisario dentro de su propio y limitado mundo del arte, de cómo será juzgado dentro de éste, que del acto comunicativo que se lleva a cabo a través de esta acción.

Las comisarias de la Bienal de Estambul de 2009 lo han expuesto de manera clara a través de su nombre: *What, How and for Whom* (Qué, Cómo y para Quién). A pesar de provenir del mundo de los negocios, por una vez este lema puede ser aplicado al comisariado que busca ser crítico, si añadimos un "dónde" que localice la obra de arte referente. En la interpretación de "traducción" que presenta entre otros Spooner falta la última incógnita de la ecuación, y se intenta, de manera paradójica, definir de la mejor manera lo que hace un comisario, concentrándose en el *Cómo*, sin prestar atención a lo que necesitamos para intentar llegar al *Quién* ni al lugar de donde partimos.

En contraste con esta visión, existen otras que hablan de traducción como sinónimo de otro término, mediación, como en el caso de Søren Andreasen y Lars Bang Larsen (*Bang Larsen, Andreasen, 2007*). La mediación implica, ya desde su nombre, un rol intermedio; está localizada entre dos elementos, dos elementos que comunica entre sí. Es aún una traducción, un transporte de mensajes con la intención de comprenderse; no obstante, se podría decir que es una traducción que habla dos idiomas.

La palabra "mediación" se utiliza mucho en contextos pedagógicos, en educación en los museos, y el hecho de que muchos comisarios sientan aversión por este tipo de prácticas ha producido que existan reticencias para utilizar el término³, con el objetivo de marcar una clara línea entre ambos ámbitos de trabajo. En cambio, si utilizamos la traducción en un sentido ligado a su significado de mediación, el resultado puede aparecer como potencialmente interesante. Esto implica que deberíamos ser capaces de reconocer y tomar en cuenta el contexto de partida, la obra de arte y sus múltiples significados,

2. "La traducción no tiene sentido por sí sola, y debe su existencia a un referente precedente."

así como el punto de llegada al que queremos dirigirnos.

Es bien sabido que hablar de “el” público es imposible; a pesar de ello, es importante definir idiomas objetivo. De hecho, podríamos afirmar que el Cómo es siempre dependiente del Dónde y el para Quién. Podríamos definir una serie de reglas generales, como “no digas al público lo que una obra de arte significa,” o “no reduzcas los significados de la obra que expones”; pero la forma definitiva de cómo conseguiremos esto será completamente dependiente de lo que mostremos, dónde y para quién, y esto dependerá a su vez de cada contexto y cada proyecto.

Por esta razón, el comisariado debe ser planteado como una práctica auto-reflexiva que, sin llegar a ser site-specific, responda al espacio en el que se articula, comprendiendo espacio en un término general que implica contexto, situación, política y planteamiento cultural. Debería partir de las necesidades de un contexto, ser muy consciente del significado de los formatos y lugares de exposición, y conocer el tipo de público al que se está dirigiendo. Esto no significa que cada práctica curatorial deba implicarse políticamente, ser abierta y accesible a un público masivo y transparente en sus mensajes artísticos; por ejemplo, Documenta es una exposición enfocada a amantes del arte contemporáneo y a profesionales, y la forma en la que se comisaría debe tener en cuenta estas características, mientras que el Van Abbemuseum de Eindhoven es un museo local en una ciudad pequeña que debe ser consciente del rol público que cumple en el entorno social del que nació. Por todo ello los proyectos vistos en un lugar y el otro serán potencialmente diferentes, aunque algunos de los artistas presentados puedan coincidir.

Los comisarios que se unen a la primera versión de traducción tienden a trabajar mediante fórmulas de relación con la obra de arte, de articulación de formas y significados que son indiferentes al lugar en el que se exhiben. Sea la exposición en un museo nacional de Letonia o en un espacio independiente

en el tercer piso de un edificio en Bethnal Green, Londres, las piezas y las relaciones que se buscan entre ellas son siempre las mismas, sin ningún tipo de conciencia del significado del contexto o de las relaciones que las piezas puedan establecer con el público.

Llegados a este punto, considero criticable la lectura escapista del término “traducción,” un término que evita preguntas sobre contextos y público y que, a fin de cuentas, busca la autoría del comisario sin querer asumir las responsabilidades interpretativas que este título conlleva. En cambio, quisiera subrayar la gran potencialidad de la otra lectura de la traducción: una lectura que toma como punto de partida, como un hecho, que cada vez que un comisario actúa realiza una intervención ineludible. Este cambio ocurre porque se está realizando un proceso de “publicación,” un proceso de hacer algo visible que siempre conlleva una mutación, y a través de esto establecemos un tipo de comunicación. Para llevar a cabo este proceso es preciso comprender quién habla (la obra de arte) y de dónde proviene este referente, quién traduce (el comisario y el formato y lugar de exposición), y quién recibe. Es necesaria una traducción consciente de su intervención y del contexto de dicha intervención; una traducción capaz de hablar muchos idiomas, y el adecuado en cada espacio y tiempo. Una traducción que no busque la fórmula mágica para liberar al comisario de cualquier responsabilidad, sino que se concentre específicamente en esa responsabilidad y la aplique local y específicamente a cada proyecto, en una actitud que responda a su situación particular.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERRO, A.: *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Massachusetts: MIT Press, 2004

3. Mediante este comentario no pretendo criticar las prácticas educativas en museos, que considero un tema muy diferente al tratado aquí, pero de gran interés. Considero que estas prácticas son muy diversas en sus formas de funcionar y en sus planteamientos en diferentes lugares y centros. No obstante, querría señalar que esos mismos comisarios que utilizan la definición de “traducción” que acabo de desarrollar, son contrarios al uso de mediación en arte contemporáneo, y por ello son reticentes a utilizar el término mismo.

ALLOWAY, L.: "The great curatorial dim-out", en *Thinking about exhibitions*. (Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne ed.) Routledge, 2009

ARCHER, M.: *Art since 1960*. Londres: Times and Hudson, 1997

BANG LARSEN, L., ANDREASEN, S.: "The middleman: beginning to talk about mediation", en *Curating Subjects* (Paul O'Neill ed.), Londres: Occasional Table, 2007

BOLAÑOS, M.: "La exposición como utopía: algunas experiencias ejemplares", en *Museología crítica y Arte contemporáneo* (J.P. Lorente, zuz.), Zaragoza: PUZ, 2003

GUASCH, A. M.: *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009

HEINRICH, N.; POLLAK M.: "From museum curator to exhibition *auteur*. Inventing a singular position", en *Thinking about exhibitions*. (Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne ed.) Routledge, 2009

KOURIS, H.; RAND, S. (ed): *Cautionary Tales: Critical Curating*. Nueva York: Apexart, 2007

KUONI, C: *Words of Wisdom: a curator's vade mecum to contemporary art*. Nueva York, Independent Curators International, 2001

LIPPARD, L. R.: *Six years: the dematerialisation of the art object from 1966 to 1972...* University of California Press, 1997

OBRIST, H. U.: *A brief History of Curating*, Zurich-Dijon: JRP Ringier & Les presses du réel, s.f.

O'DOHERTY, B: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*.

Los Angeles: University of California Press, 1999.

O'NEILL, P. (ed): *Curating Subjects*, Londres: Occasional Table, 2007

O'NEILL, P., WILSON, M.: "Curatorial discourse and the contested trope of emergence", Londres: Institute of Contemporary Art, (Consultado el 30 de Septiembre de 2009)

SMITHSON, R.: *Cultural Confinement*, (Consultado el 17 de Septiembre de 2009)

SPOONER, C.: "The task of the translator", en *A Fine Red Line. A curatorial miscellany*, Londres: IMPress, 2008

ZEROVC, B.: "Making things possible. An interview with Harald Szeemann", en *The Manifesta Journal. Journal of Contemporary Curatorship*. 1-3, (Igor Zabel, Viktor Misiano ed.), Silvana Editoriale, 2008