



MARIANO
AGUILERA

***Curaduría al paso.
Reflexiones sobre un rol siempre
en precario*** / Lupe Álvarez / 2014

Este texto fue producido en el marco del Programa Educativo 2014 del Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera.

***Curaduría al paso.
Reflexiones sobre un rol siempre
en precario*** / Lupe Álvarez / 2014

Este texto fue producido en el marco del Programa Educativo 2014 del Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera.

Voy a plantearme este trabajo en dos partes: una, la que sigue, tiene que ver con cuestiones generales de la curaduría, todas ellas pasadas por el tamiz de mis consideraciones y posicionamientos ante un oficio - o rol - a menudo puesto en entredicho. Las consideraciones son aquellas que, en esa escuela del hacer que la curaduría implica, han modelado mis enfoques o han potenciado agendas y preguntas. Estas involucran mi propia experiencia.

Y es a propósito, que fijo la atención en esa palabra, rol, pues la curaduría no es otra cosa que la posición asumida cuando un conjunto de significaciones relevantes para determinadas producciones culturales se articulan y ponen en escena. Esos contenidos necesitan encarnar en un formato particular socializable, ya sea una muestra, una plataforma de trabajo, una acción en el espacio social o cualquiera de los no acotables modos en que esos enunciados, a partir de su objeto y sus exigencias o de nuestros propósitos, adquieren forma.

La curaduría no es más que una función arbitrada por la multiplicidad de sus objetos de estudio. Esta particularidad exige abanicos de aptitudes. Como lugar de experiencia, la curaduría no presupone a alguien en específico, sino a esas personas que aun, eventualmente, ejercen dicha función. Esta es la razón para entender por qué, la mayoría de los programas de formación que, específicamente, se inscriben bajo este rubro, son programas independientes o de estudios de postgrado.

Para remitirme a un esbozo histórico, no voy a situarme en la relación de la curaduría con la administración de bienes o con su conservación. Este acápite es demasiado conocido. Me interesa más analizar situaciones artísticas en las que cuajan esas características que reconocemos hoy asociadas a la curaduría y al curador.

No está de más anotar con Gerardo Mosquera que esta figura siempre existió en el mundo del arte. Las exposiciones – para hablar del resultado más conocido de esta labor – “Nunca se han hecho solas, siempre hay alguien que escoge, organiza, presenta y arma la exposición, antes, esto permanecía oculto y esto le daba una cierta apariencia de neutralidad a las muestras, cuando en realidad toda muestra es la visión de una o más personas”^[1]

Para reconocer aquellas situaciones debemos aludir a ese momento en el que prácticas artísticas que desestiman la autonomía del arte o que abandonan la pretensión de autosuficiencia de las obras, van imponiéndose en el panorama visible del arte.

Voy a emprender esta travesía refiriéndome al influyente ensayo sobre la figura del curador que Claire Bishop escribe. En el mismo señala la emergencia del rol curatorial en los marcos del auge de la instalación y del arte conceptual^[2]. Desde su perspectiva, la ascensión del curador independiente (autor) se produce entre 1968 y 1972, período donde la crítica institucional propia de esos años, la emprende con denuedo contra la visión disciplinar de la artisticidad dominante.

Muchas orientaciones artísticas en ese periodo se colocan en las antípodas del objeto estético encerrado en su valor autotélico y oteando en las apreciaciones de teóricos y críticos de esa época, las artes visuales apuestan contra el ocularcentrismo, yendo por cualidades no definibles en términos de objeto como la performatividad, la textualidad y la discursividad.^[3]

Se trata de nuevas morfologías donde el arte, lejos de guardar los límites de su campo se abre al espacio cultural cruzándose con nuevos saberes, metodologías y funciones que desbordan su antigua identidad disciplinar. Una situación que abarca más allá de la pintura y la escultura ubicándose allende a los valores estéticos aceptados.

En esta nueva coordenada abundan planteamientos centrados en problemáticas extraestéticas que pudieran testearse en actos del talante de aquel de Robert Morris cuando en 1963 dio a conocer una declaración notariada Statement of Esthetic Withdrawal (Declaración de retractación estética), mediante la cual separaba toda cualidad o contenido estético de una de sus esculturas.

.....

[1] Oliveros Tatiana. 2014. “Gerardo Mosquera: el curador cubano no convencional que resulta “demasiado revolucionario” para La Habana.” <http://develmo.mzzo.com/cultura/2014/06/26/gerardo-mosquera-el-curador-cubano-no-convencional-que-resulta-demasiado-revolucionario-para-la-habana/>

[2] Bishop Claire (2007) ¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador auteur*, en Denken Pensée. Servicio informativo bimensual de Pensamiento Cultural Europeo. Selección y Traducción Desiderio Navarro.

[3] Estas nociones se insertan en el posicionamiento del giro lingüístico en el arte. Tienen que ver con el carácter procesual y provisional de las “nuevas obras”; con su manifestación como comportamientos que asumen los medios a partir de las demandas de sentido. En los años sesenta estas categorías identificaron la llamada existencia entre las artes y catalizaron el peso sobre la cultura visual de una teatralidad enunciada por figuras como Artaud.

El mismo Morris en 1961 había propuesto ya su “Box with the Sound of Its Own Making”, un cubo de nueve-pulgadas que contenía una grabación de las tres horas de su construcción real. Estos fenómenos artísticos constituyen ejemplos que, unido a muchos otros gestos, acciones e intervenciones presentes en una geografía más vasta, aluden de modo diferente a la capacidad del arte de significar más allá de las cualidades autotélicas de las obras.

Corre ese tiempo en el que se reconoce el paso de una cultura artística orientada hacia el objeto, a una orientada hacia sistemas y relaciones. La estructura artística se piensa no sólo como el conjunto de elementos articulados en la obra, sino que sus sentidos penden de la situación, del contexto y, en general, de factores que se encuentran también fuera del sistema arte.

Se produce en ese momento una conciencia cada vez mayor del arte como lenguaje y, en la renombrada tradición de Duchamp, van reconociéndose todas las instancias constituyentes de la artisticidad; también de la institución que distingue lo que es o no legítimo dentro del arte. Puede entonces apreciarse el declive paulatino de cualquier noción de neutralidad vinculada al espacio, los medios, lo que está “al lado de”, o las circunstancias en las que el hecho artístico se consuma.

La idea de una sustancia o ser del arte se ha difuminado con el ocaso de las grandes narrativas de la Ilustración y el progreso y se habla claramente de que una cosa puede funcionar como obra de arte en algunos momentos y no en otros. Nelson Goodman es uno de los que afirma sin ambages “la pregunta pertinente no es, qué objetos son (permanentemente) obras de arte, sino, cuándo hay una obra de arte.”^[4]

Es en medio de este vuelco al que críticos como Arthur Danto denominan “posthistórico”, que la figura del curador adquiere los matices que hoy le reconocemos.

Podemos señalar cómo las asociaciones que Bishop hace en relación con el establecimiento de la curaduría, más allá de localizar referentes necesarios, nos facilitan la identificación de nuevos conceptos donde son otros los énfasis. No es casual que las exposiciones que ella reseña hayan asumido nombres como “Espacios”, “Información”, todos ellos conceptos que, en este campo, encarnan en protocolos y formatos totalmente ajenos a las ideas convencionales de muestra.

Esta cancha se presenta como el espacio donde, sin dudas, se cuece otra matriz perceptiva, otros modos de construcción de valor para el arte. En vez de significaciones depositadas en las obras, zanjadas en el proceso de creación a partir de las preocupaciones de su autor, otro tipo de vínculos y performatividades asumen los procesos de construcción del sentido y arbitran un despliegue que se activa más allá de los límites de la autoría. Si la ecuación en primera instancia, sostenía el énfasis en el artista y la obra, con un trato problemático con la autosuficiencia de esta última, las prácticas curatoriales venían a complejizar los procesos artísticos que se dirimen en este caso, entre un conjunto factores que colaboran en todas las instancias y efectivamente, discuten protagonismo.

.....

[4] Goodman, Nelson.1978. Maneras de hacer mundos.

Como cuadra a estas mutaciones moleculares el plató se dibuja sumamente conflictivo. Recordemos declaraciones tan radicales como aquella donde Robert Smithson habla sin misericordia de la práctica curatorial atribuyéndole la facultad de devolver su nicho a la metafísica. Sus palabras carecen de conmiseración cuando sitúa estas preguntas “¿Podría ser que ciertas exposiciones de arte se hayan convertido en vertederos metafísicos? ¿Miasmas categoriales? ¿Basuras intelectuales? ¿Intervalos específicos de desolación visual? Los curadores-guardianes todavía dependen de los escombros de los principios y estructuras metafísicas porque no conocen nada mejor. Los desechos de la ontología, la cosmología y la epistemología todavía sirven de base al arte. Aunque la metafísica ya no está de moda y ha caído en desgracia, se presenta como principios rigurosos y sólidas razones de las instalaciones artísticas”.[5]

En el texto al que hacemos referencia Smithson habla sin rodeos de poner límites al rol curatorial aduciendo que las reglas deben ser puestas por los artistas, so pena de que las obras, arbitradas por categorías impuestas, caigan en una especie de confinamiento cultural.

Bishop señala otro factor que a todas luces, abona a estas tensiones. Se trata del crecimiento de la oferta cultural durante la segunda mitad del siglo XX, proceso que implica el afianzamiento de una institucionalidad encargada de abastecer de arte de manera permanente, a un contexto artístico cosmopolita. Este proceso pone en la palestra una serie de manejos en los que salen a relucir batallas por el control del poder simbólico y forcejeos en torno a la visibilidad, la distribución de fondos y la presencia en colecciones, entre otros.

Se produce un quiebre del peso que cada elemento del discurso dominante sobre el arte tiene a favor de otro tipo de equilibrio, mucho más precario que el de la indiscutibilidad de la obra y del autor. Los datos que Bishop cuenta son en este sentido, decisivos. Y es que en el arte contemporáneo el fantasma que acrecienta el dominio del rol curatorial se apertrecha del prejuicio de no entender las obras, de que necesitamos de la figura del explicador para enfrentarnos a ellas o que, en su defecto, debemos acudir a una cantidad de suplementos sustitutos de la nitidez perceptiva.

Con estos argumentos es común la polémica en torno a la perspectiva curatorial. Como muchos curadores o críticos reconocen “El público no está preparado para la muerte de un autor. Dios”[6]. A esto agregaría que el tipo de obra que proponen las nuevas prácticas desde su fundación, tampoco podría socializarse de manera autosuficiente, cosa que los artistas muchas veces, no han sabido ver.

.....

[5] Smithson Robert “Cultural Confinement”. Originally published: The Writings of Robert Smithson, edited by Nancy Holt, New York, New York University Press, 1979. ISBN # 0-520-20385-2. Traducción castellana de Marcelo Expósito

[6] Ospina Lucas (2008) En, esferapública, <http://esferapublica.org/Bisagra.pdf>

En una cancha más teórica juega Boris Groys, recurrido también por Bishop. En su famoso texto “El curador como iconoclasta”[7] el filósofo registra un indicador importante cuando equipara el trabajo de curador con el del artista instalador, aduciendo que “una vez que se estableció la identificación entre creación y selección, el papel del artista y el del curador también se volvieron idénticos” [8].

En su particular lectura sobre las paradojas históricas alrededor del rol curatorial, escudada fundamentalmente en una serie de tensiones, a partir del peso específico de la autonomía del arte en la subjetividad de artistas y espectadores, Groys señala que hacer curaduría es enfrentarse a la impotencia de la imagen de mostrarse a sí misma, En definitiva, cubrir a la obra en su desamparo. Su argumentación parece estar demasiado constreñida por el eje del discurso dominante sobre el arte: artista – obra- espectador, con ello deja al margen una cantidad de matices del rol curatorial y su complejización sucesiva más allá de ese trío categorial deudor de la metafísica romántica. Sin embargo, las tesis de Groys alrededor de la confrontación entre iconoclasia e iconofilia, que se produce en el rol del curador, resulta interesante para abordar la discusión más general en torno a la polémica labor del curador, aunque el saldo, en este caso, se aprecie recargado con la supuesta vigencia de una dialéctica entre innovación y ruptura que no puede ser ya tomada tan en serio como sucedía en el campo moderno. A mi juicio hay demasiados conceptos “duros” y fronteras infranqueables en los enfoques de Groys.

Pero es imprescindible reconocer que, en los marcos de su discurso se presenta con claridad la ambivalencia que hace de la figura del curador una entidad tan polémica, cuando afirma que su labor fundamental de poner las obras en una plataforma de visibilidad, aun siendo una maniobra iconoclasta destinada a confiscar la existencia de la obra como ente autosuficiente, es precisamente, lo que le permite a esta existir y legitimarse.[9]

Groys toma como referencia todo el tiempo a las obras de arte tal y como la tradición histórica las reconoce, pero aun enfocándonos nosotros más allá de ellas proponiendo una reflexión que enfatice aquellos procesos acaecidos en la cultura, que resultan visibles en prácticas simbólicas sobrepasadas de esos cauces, debemos recordar que el peso del discurso dominante sobre el arte no ha dejado de lado la idea de que las construcciones discursivas de la curaduría son meta-narrativas que le arrebatan a las obras capacidades de significación como ellas mismas.

.....

[7] Groys Boris, (2011). “El curador como iconoclasta” en Denken Pensée. Servicio informativo bimensual de Pensamiento Cultural Europeo. Selección Desiderio Navarro. Traducción: Orestes Alemán

[8] Groys Boris. (op cit)

[9] Tomar en cuenta que en el universo de este ensayo el pensador se refiere solamente a la curaduría de obras de arte

Pero volviendo a visitar el ensayo de Bishop, su perspectiva asocia la polémica en torno al curador a la lucha por el control de los significados, proponiendo una serie de ejemplos que demuestran que los conflictos entre curadores y artistas son históricos.^[10]

Existe un manifiesto firmado por una serie de artistas entre los que figuran Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Sol LeWitt, Barry Le Va, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra, and Robert Smithson que denuncia el uso indebido de sus obras que hace Harald Szeemann curador de Documenta 5, un evento emblemático para la condición que estamos bosquejando. El manifiesto alude a la utilización de sus trabajos para ilustrar principios políticos y sociológicos. En rigor, fueron muchos artistas los que desaprobaron la impronta autoral que claramente manifestaba el trabajo de Szeemann y que se quejaron de la imposibilidad de entablar negociaciones que dejaran satisfechas sus afirmaciones individuales.

Al margen de tópicos relativos a buenas y malas prácticas o desembarazándonos por ahora, de una serie de preguntas éticas que levanta la tarea curatorial, hay que señalar que los niveles de conciencia sobre su propio quehacer, que tuvieron muchos artistas de las décadas del sesenta y setenta; lo mismo que las capacidades que desarrollaron para construirse sus propias nociones y discursos en torno a un arte nuevo, no mermaron demasiado su inflada posición autoral. Prácticas permeables donde confluían de modo anti jerárquico metodologías y saberes disidentes, ajenos a aquellos propios de las disciplinas artísticas, incluso, las mismas prácticas consideradas post subjetivas, o aquellas que deponían su anclaje en la mano y el virtuosismo, no lograron destronar la necesidad del **sujeto - artista** de fungir como **Autor** , y en esos términos, indiscutible. No cabe duda, que el cambio de matriz subjetiva necesitaba recorrer aun un camino bastante largo obstaculizado constantemente por la impronta del Genio.^[11]

.....

[10] Claire Bishop cita este amplio expediente de inconformidades que se engrosa con el texto de Robert Smithson. "Carter Ratcliff escribió en *Artforum* que pensaba que sólo tres obras en la exposición se las habían arreglado para resistir las prepotentes atribuciones curatoriales de Szeemann afirmando sus propios términos de participación..." "Diez de los artistas enviaron una carta al *Frankfurter Allgemeine Zeitung* en la que se quejaban de la visión curatorial de Szeemann" "Daniel Buren, que exponía en la sección Idea, acusó a Szeemann de exponer la exposición como obra de arte, argumentando que "las obras presentadas son toques de color cuidadosamente escogidos en el cuadro que compone cada sección (sala) como un todo". Uno se da cuenta de que esa estrategia sería aceptable si los toques de color hubieran sido escogidos por un artista porque no existiera ningún modelo de autoría competidor. Sin embargo, con Szeemann el museo se vuelve un cuadro "cuyo autor no es otro que el organizador de la exposición". "...Morris desapruaba que su obra haya sido usada para ilustrar "principios sociológicos descaminados o categorías históricas del arte pasadas de moda"; parece estarse refiriendo a la premisa curatorial de Mitologías Individuales, cuyo marco no podía estar más alejado de los propios objetos minimalistas despersonalizados y anti-expresivos de Morris. En segundo lugar, se queja de que Szeemann no lo hubiera consultado en cuanto a qué obra se mostraría, sino que indicó claramente qué obra deseaba incluir."

[11] Dejo sentado aquí que hasta ahora en el análisis de estos temas me refiero convencionalmente a la tradición artística euro-norteamericocéntrica porque en esos marcos los tópicos referidos han sido tematizados dentro de ámbitos académicos profusamente confrontados.

Documenta 5, evento emblemático para cazar estas tensiones, convoca trae a escena la figura de Harald Szeemann. Y es que los temas de la discusión por quién mantiene el paquete de control, sobre la autoría o la amenaza a la autosuficiencia de la obra, pasan también por el papel de la personalidad en la historia de esta práctica curatorial de nuevo tipo. No hay que presentar a este curador suizo a quien se atribuye el establecimiento de la curaduría como práctica profesional autónoma en sus nuevos sentidos. Su figura ha alcanzado una asignación rutilante similar a la de cualquiera de los grandes artistas de su generación.

La declaración de este pionero acerca de la versatilidad de rol curatorial que cita Hans Ulrich Obrist hablando de la famosa exhibición "When Attitudes Become Form" (1969) es elocuente: "El comisario ha de ser flexible. Unas veces actúa de servidor; otras, de asistente; en ocasiones ofrece a los artistas ideas acerca de cómo presentar su obra; es coordinador en las exposiciones colectivas e inventor en las temáticas. Pero, en el comisariado, lo que de verdad importa es hacer las cosas con entusiasmo, con amor, y algo obsesivamente"^[12]. De esta caracterización podríamos derivar la imposibilidad que la maniobra curatorial tiene de pasar desapercibida. De paso, Szeemann va estableciendo la necesidad de este tipo de intermediario (curador) que las nuevas prácticas artísticas precisan para consumarse como textos legibles y pertinentes, expresivos de condiciones culturales inéditas que justifican su heterodoxia; su imposibilidad de codificarse y entenderse contiguos a una tradición del arte que es totalmente vulnerada.

Avistamos así la avanzada de ese poderío del curador tan discutido, que cada vez, en plataformas menos convencionales que las muestras, irá apertrechando su visibilidad dentro del sistema del arte.

En el caso de Szeemann, sus libertades ascendían al rol de un creador del escenario adecuado para que las obras funcionaran; para que crearan conexiones y se amplificaran hacia zonas que desbordaban el mundo artístico. Su manera de asumir riesgos levantaba polvareda en el campo de otras formas de hacer arte. Las nuevas prácticas se resolvían en gestos y comportamientos donde la presencia, la textualidad, la discursividad y la performatividad, modulando los significados más allá de la materialidad de las obras, del mundo de su autor, ahuyentaban la posibilidad de control sobre el significado que los artistas tuvieran.^[13]

.....

[12] Obrist Hans Ulrich, (2009), *When Attitudes Become Form* de Harald Szeemann <http://www.elcultural.es/revista/arte/When-Attitudes-Become-Form-de-Harald-Szeemann/26005>

[13] Victor Burgin analiza con peculiar claridad las cualidades de las nuevas obras y las ubica en lo que llama Estética Situacional. En su documento homónimo escrito en 1969 declara "Cierta arte reciente, evolucionando por medio de la atención de las condiciones bajo las cuales los objetos son percibidos, así como por los procesos por los cuales se le atribuye a muchos de dichos objetos un estatus estético, se ha inclinado a tomar su forma esencial en el mensaje más que en los materiales. En su extremidad lógica, esta tendencia ha resultado en el colocamiento del arte completamente dentro de la infraestructura lingüística, lo que previamente servía sólo para apoyar el arte. En sus manifestaciones menos herméticas, el arte como mensaje, como "software", consiste de un conjunto de condiciones, más o menos cercanamente definidas, de acuerdo a los cuales pueden demostrarse conceptos particulares. Esto es decir, los sistemas estéticos son diseñados, capaces de generar objetos, más que objetos individuales en sí mismos. Dos de las consecuencias de este proceso de trabajo son: la naturaleza específica de cualquier objeto formado depende en mayor o menor grado en los detalles de la situación para la cual fue diseñado; atendiendo al tiempo, los objetos formados son intencionalmente localizados, parcialmente en el espacio real exterior, y parcialmente en el espacio psicológico, interior. En. Estética Situacional (1969) *Situational Aesthetic*, Studio international Victor Burgin, London 1069, octubre 1969, num 915, vol 178, pag 118-121

Las obras participantes en aquella muestra emblemática pueden ejemplificar, claramente, los procesos a los que hacemos alusión. Son obras que de ninguna manera habrían podido estar solas, sin una plataforma articuladora que les permitiera dimensionarse como una nueva condición para hacer arte que pasaba indudablemente, por un nuevo estatus del proceso y el documento. Lo que Groyes interpreta como una práctica iconoclasta se refiere a toda esta coyuntura significativa que complejiza las prácticas artísticas y determina, precisamente, que esas categorías – obra por EJ – queden obsoletas o sólo puedan ser usadas de modo convencional.

En la mirada de Obrist la figura de Szeeman se nos presenta con todas las virtudes de un creador, incluso, acentuada la impronta performática afín a la personalidad del artista. En el perfil que construye de este personaje pondera por Ej., la ausencia de un plan curatorial y una libertad de operaciones sin límites que hace estallar cualquier frontera. Sobre esto define su modus operandi en estos términos “libertad de actitud y forma que entrañaba también una libertad de espacio y de tiempo, con el comisario convertido en una figura paradójica que opera simultáneamente dentro y fuera de las instituciones oficiales, por ejemplo, en una villa teosófica, en un antiguo teatro, en un gimnasio... Esa figura de “comisario freelance permanente”, que se plantea los lugares en los que trabaja como un laboratorio, implica una actitud diferente frente a la memoria: la exposición, el arte y su archivo se encuentran así entrelazados en un “estudio-archivo”, término utilizado por Szeemann para designar la factoría que creó en la localidad suiza de Tegna, donde trabajó hasta su muerte en 2005”^[14].

Este tipo de trabajo tan protagónico que permite hablar de exposiciones de modo tan enfático como se habla de artistas y obras - tal y como señala Groyes-, en el ámbito del discurso dominante sobre el arte se percibe amenazador. Contribuye a imponer la idea de obra manipulable o ilustradora de un discurso que le trasciende y cuya responsabilidad intelectual está en otra parte. La narración se moviliza hacia otros enclaves ya que críticos e historiadores, entendidos según la tradición, hablaban de las obras y de los artistas. La figura del curador generaba otro campo que daría lugar a todos los tráficados de los que hablaría Bishop, llegando a establecer la idea de un trabajo de los artistas para los curadores.

Se puede aludir entonces a la ascensión de la exposición al estrado de la legitimidad por sí misma, ligada por Ej., a ideas como la de central eléctrica de Hannover, al carácter innovador de sus planteamientos sobre el papel de la exposición – y por ende del curador- refiriéndose, en diversas ocasiones a:

-La exposición es un estado de transformación permanente.

-La exposición como algo oscilante entre el objeto y el proceso, afirmando que “la noción de proceso ha penetrado en nuestro sistema de certidumbres”.

-La exposición de identidades múltiples.

-La exposición como algo pionero, activo y que no se guarda nada.

.....

[14] Obrist, 2009, “When attitudes becomes form de Harald Szeemann”. En. <http://www.elcultural.es/revista/arte/When-Attitudes-Become-Form-de-Harald-Szeemann/26005>

-La exposición como verdad relativa.

-La exposición basada en una concepción dinámica de la historia del arte.

-La exposición “elástica”: presentaciones flexibles en un edificio adaptable.

-La exposición como puente entre los artistas y las diversas disciplinas científicas.

Nociones como aquellas de “presentaciones en expansión” se abrían paso caracterizando una experiencia que trasciende el orden y la estabilidad de las exposiciones tradicionales. Este nuevo régimen de mostrar cancela cierta opacidad que la exposición, conceptualmente hablando, tenía en aquella estructura donde el artista y la obra tenían el rol dominante.^[15]

El trabajo del mismo Obrist que ha llegado a ser muy influyente en el sistema del arte es, en muchos sentidos elocuente, cuando se trata de pensar al curador como protagonista. Sus trabajos son, en la mayoría de los casos, plataformas inmateriales donde la idea rectora concebida por el curador, modera el trabajo de los artistas e involucra un conjunto de actores cuyos procesos rebasan los propios contenidos del campo. Una serie de sus proyectos en expansión han animado, y activado, relaciones entre saberes, campos y modos de hacer sumamente heterodoxos que dan cuenta de una imaginación delirante descubriendo la capacidad que tiene el espacio del arte de convocar relaciones imprevisibles y medios insospechados.^[16]

Pero si todo esto engrosa el expediente de conflictividad a la profesión del curador, un aspecto ha copado particularmente la controversia. Se trata del peso que ha adquirido en el espacio del arte la discusión de tópicos de la agenda pública. La conciencia sobre la responsabilidad social del arte crece al mismo ritmo de su institucionalización, proceso que cada vez está más sustentado en plataformas de mercado. No obstante, el debate cultural se ha ampliado con múltiples problematizaciones sobre la relación arte – política, arte – ética, todo esto, insertado en el proceso de ampliación de las definiciones restringidas de artísticidad. Sin embargo, el hecho de usar las obras de arte para debatir ítems de carácter histórico, sociológico, antropológico y en general de crítica cultural, ha sido visto con desconfianza en primer lugar por artistas aun internados en la idea del sentido fundamentalmente estético de su producción.

.....

[15] “Lo que exigiria aquello que *When Attitudes Become Form* mostraba con tanta claridad en su renuncia a la homogeneidad cerrada y a menudo paralizante del programa expositivo tradicional. En otras palabras, deberá permitir que las obras de arte extiendan sus tentáculos hacia otras y que el comisario no se interponga en el camino de esa expansión. **La exposición nace cuando lanzas una serie de interrogantes, es decir, una investigación.** Las exposiciones deberían estar inmersas en un proceso de construcción permanente. Tu exposición puede ser el punto de arranque de otras: una exposición autogeneradora.” (obrist, 2009)

[16] En esta entrevista de Marek Claassen 2009. Obrist se expone describiendo sus motivaciones y la heterogeneidad y apertura a otros campos de algunos de sus proyectos. Esta línea, efectivamente, rebasa todo constreñimiento expositivo para convertirse en plataforma generadora de relaciones que conectan el mundo del arte con metodologías sumamente variadas. Entrevista a Hans Ulrich Obrist. En. <http://www.biboloid.com/2013/05/entrevista-con-hans-ulrich-obrist.html>

Frente al predominio de eventos, muestras o plataformas artísticas sustentadas por el discurso crítico que las vincula al debate político, abunda la réplica en pro de un régimen estético donde las obras deberían respaldarse de una manera individual. Este reclamo también podría considerarse dentro de las luchas de poder por el control del significado, pues el punto neurálgico es precisamente, la perspectiva curatorial que pone a las obras en un saco donde puedan minimizarse las diferencias entre unos y otros artistas, donde refulgen temas por sobre obras o son ponderados aquellos aspectos que hacen ver a estas, más como elementos significantes, que como entes autónomos.

Esta problemática se actualiza constantemente en las demandas académicas de la educación en artes dado que la formación en campos y disciplinas de las Ciencias Sociales y en particular de las vertientes de Crítica Cultural es aun deficitaria en los programas de educación artística. Y no solo eso, La ponderación de la inserción de estos campos de saber en el ámbito de la formación de creadores es un ítem que debe ser constantemente sometido a escrutinio a partir de la pluralidad de propósitos ideo estéticos que copan el universo del arte. En este sentido hay muchas cosas pendientes de un examen mesurado.

Pero con respecto al tema que nos ocupa definible en términos de lucha por el control del significado y por los réditos simbólicos en el mundo del arte, es obvio que adquiere peso la ventaja de una sólida formación teórica en la actividad de producción de discurso. Muchas veces, los discursos sobre el arte exceden a la capacidad de los procesos artísticos de defenderse en su pertinencia y solidez conceptual, y no es raro ver retóricas curatoriales que les cubren las espaldas con un acompañamiento inteligente que los sobredimensiona. Si a esto agregamos un incremento de la demanda de oferta cultural en campos institucionales crecientes, podemos concluir que se ha registrado un repliegue del discurso crítico de cariz interpelante o analítico en sentidos más vastos, para dar paso al discurso interpretativo que procura señalar las conexiones hábiles para que las obras sean legibles, o para que puedan insertarse en significaciones socialmente representativas. Este trabajo lo han asumido en términos generales los curadores y seguramente, es uno de los factores que sostiene su expansible poderío.

Pero en definitiva curar, como proceso de producción de significados y como creación y socialización de contenidos relevantes, impulsa una mayor conciencia sobre los procesos de trabajo, sus instancias, sus vínculos con los contextos o sus extensiones, aprovechando las ventajas del ciberespacio, las redes sociales y la capacidad de convocar autoridades, instituciones, entidades empresariales etc. En el trabajo de curar están implícitos hoy, múltiples problemas relacionados con las escalas de los proyectos, sus pretensiones y riesgos; también con el modo en el que sus propósitos se ubican desde la modestia o la grandeza, en el ámbito cultural.

Prueba de esto es que para muchos curadores las ideas provienen de campos insospechados que demandan acuciosas investigaciones donde probablemente, él plan deba estar expuesto a continuos cambios. Así mismo, ellos pueden tomarse libertades que no serían permisibles en ese otro tipo de búsquedas enmarcadas en la producción de conocimiento instrumental. Todo ello determina protocolos particulares que arbitran el proceso de gestión y enarbolan las herramientas

necesarias, desde los recursos humanos (artistas incluidos) a la planificación de innumerables procesos de negociación, gestión de presupuestos, contactos institucionales.

Muchos de estos proyectos - o mejor definirlos como plataformas de trabajo - han tenido una mayor incidencia como programas públicos y educativos.

Estos tienen diferentes propósitos pero sobre todo, valoran la participación de audiencias que de otro modo no se relacionarían con el mundo del arte. Por esa razón hay en esta franja importantes apuestas de instituciones culturales públicas cuyo interés es la calidad social de la inversión presupuestaria.

Además de esta misión, gracias a los equipos humanos, la gestión y los presupuestos que manejan pueden colaborar en el impulso de nuevas matrices perceptivas logrando la confluencia de disciplinas, haciendo converger procesos y colocando tópicos que despiertan interés por su vinculación más expedita con la vida social. Estos proyectos se permiten resistir a la duración y al carácter de establecimiento que rodea al medio artístico; se permiten libertades y ensayos que hacen menos predecible el mundo dentro de las escenas donde encuentran anclajes y pueden configurar alternativas para el mercado artístico que aunque necesario, en muchos casos tiene expectativas limitadas.

En la inobjetable mirada positiva, la curaduría ha contribuido de manera decisiva al reconocimiento de muchos artistas que de otro modo seguirían padeciendo la injusticia de una economía simbólica arbitrada desde los centros de poder. También ha reconfigurado el mapa que representa el estatus del arte actual. Aun cuando sigue construyéndose el valor desde los centros ya no se puede hablar de las categorías de centro y periferia con los mismos recursos conceptuales que en los años ochenta y en este logro la labor de muchos curadores ha sido crucial.

El arte también ha demostrado su capacidad para tomar la batuta en muchos de los debates políticos que hoy tienen lugar. De hecho, teóricos como Boris Buden aseguran que el escenario fundamental de los debates políticos más representativos hoy, no lo tiene la política considerada convencionalmente, sino la cultura y particularmente el arte. Jacques Ranciere también ha puesto en palabras fenómenos como la obsesión por lo real partiendo de cómo esto se refleja en el arte, y aunque no considere la posibilidad de una incidencia del arte, y ponga entre comillas los roles de artista y curador, es la curaduría la que garantiza visibilidad para estos fenómenos.

Tópicos tan relevantes como el giro decolonial, tarea devenida política fundamental en muchos contextos artísticos hoy, se ha revelado en su potencia simbólica a través de las prácticas artísticas y la curaduría se ha encargado de potenciarlo. La curaduría crítica de carácter histórico es también la que ha puesto en entredicho esas visiones que, desde occidente, han ordenado las producciones culturales. Son muchos los proyectos curatoriales que han hecho visible la colonialidad de la mirada.

En fin..., ni diablo ni santa, pensando en sus negociaciones que dan a la ética un lugar fundamental, la curaduría se propone como una instancia ineludible del sistema del arte hoy y sus debates

permiten tomarle el pulso a la posibilidad de construir narrativas más completas que aquellas donde como dijo el artista conceptual Joseph Kosuth, los críticos e historiadores iban a la saga de los discursos dominantes imposibilitados de convertirse en sujetos de enunciación.

Lupe Álvarez. ITAE, 2014




CENTRO DE ARTE
CONTEMPORÁNEO | Fundación
Museos
de la Ciudad

SECRETARÍA DE
CULTURA

QUITO
ALCALDÍA