ICONOS

Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura

La creación artística contemporánea y la curaduría independiente: el quehacer y su interpretación en una misma autoría

PUBLICACIÓN

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN Y LENGUAJES VISUALES

PRESENTA:

ULISES ORTIZ CASTILLO

ASESOR:

DR. JOSÉ RAFAEL MAULEÓN RODRÍGUEZ

CIUDAD DE MÉXICO MARZO, 2017

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL DE ESTUDIOS DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA SEGÚN ACUERDO NO. 2005626 DE FECHA 22 DE SEPTIEMBRE DE 2005. Clave 2008

Resumen

La curaduría independiente es una práctica relativamente nueva en la escena del arte actual, ya que sus acciones no se limitan al espacio museístico tradicional, el cual se enfoca principalmente a las colecciones permanentes –en donde el curador institucional tiene presencia–. Hoy, esta actividad ha trascendido los espacios típicos de exposición, enfocándose fundamentalmente a otorgar sentido y crear contextos de interpretación de las propuestas de creadores hacia el público.

El objetivo de este artículo es mostrar como un creador contemporáneo puede ser el curador de su propia obra a partir de la curaduría independiente, la cual tiene sus antecedentes en la instalación artística. Se fundamenta este trabajo con el guión curatorial, el cual es el eje rector de cualquier exposición, él cual permite establecer que es posible esta tarea siempre y cuando se realice con responsabilidad ética y tomando distancia.

Con este proyecto se pretende coadyuvar en la práctica curatorial independiente y abrir el diálogo sobre el quehacer artístico y su interpretación curatorial. Los temas a trabajar son los siguientes: contexto geopolítico, surgimiento de la instalación artística, el espacio en la instalación y su curaduría, el curador contemporáneo, el guión curatorial, proyecto de la exposición Centro y por último las conclusiones.

Palabras claves

Arte contemporáneo, curaduría, curador independiente, instalación artística, guión.

Abstract

The independent curatorship is a relatively new practice on the scene of contemporary art, as its action is not limited to the traditional museum space, which mainly focuses on the permanent collections – where the institutional curator is present–. Today, this activity has transcended the typical exhibition spaces, fundamentally focusing on making sense and creating contexts of interpretation of the creators' proposals to the public.

The aim of this article is to show how a contemporary creator can be the curator of their own work from the independent curatorship, which itself has its origins in the artistic installation. The achievement of the curatorial Script, which is the lynchpin of any exhibition, shows that this task is possible provided they are carried out taking distance and acting with ethical responsibility. This project aims to contribute to the independent curatorial practice and open a dialogue on the artistic work and its curatorial interpretation. The topics to deal with are: the geopolitical context, the emergence of the art installation, the installation space and its curatorship, the contemporary curator, the curatorial Script, the project of the exhibition "Centro" and finally the conclusions.

Keywords

Contemporary art, curatorship, independent curator, installation art, script.

Introducción

La aparición de la curaduría independiente tiene sus orígenes en el fenómeno del arte contemporáneo –específicamente en la instalación artística– y también a partir de los cambios geopolíticos de finales del los años 60. "A mediados de los 70 surgió una curiosa mezcla de prácticas que se expanden en los 80, para alcanzar niveles masivos de difusión e institucionalización en los 90." (Felshin y otros 73) Durante este tiempo, la integración del público en la esfera social y política fue de mucha importancia, debido a que ellos buscaban una genuina participación en la política, a través de prácticas activistas. Esto se vio reflejado irremediablemente en la producción artística, la cual dejo el espacio museístico para conectarse con el público a través de manifestaciones más incluyentes, en este caso la instalación.

La curaduría independiente surge en esta democratización de los canales de apropiación del arte en la esfera pública. Por un lado, como promotora de los nuevos creadores para su inserción en el mercado del arte, a partir de estrategias y por otro, ofrecer universos de sentido, donde el curador es el encargado de construir puentes interpretativos.

El objetivo de este artículo es mostrar como un creador contemporáneo puede ser el curador de su propia obra a partir de la curaduría independiente, la cual tiene sus antecedentes en la instalación artística. La realización del Guión curatorial, el cual es el eje rector de cualquier exposición, muestra que es posible esta tarea siempre y cuando se realice con responsabilidad ética y tomando distancia. Con este proyecto se pretende coadyuvar en la práctica curatorial independiente y abrir el diálogo sobre el quehacer artístico y su interpretación curatorial. Las preguntas a resolver señalan: ¿cómo se valida que una curaduría sea hecha por el mismo autor de

la exposición?, ¿qué implicaciones tiene este alejamiento entre el quehacer artístico y la interpretación curatorial?, ¿qué papel juega el Guión curatorial en ese alejamiento?, y la instalación artística, por sus características e historia, ¿será la clave para legitimar el proceso curatorial aquí planteado?

Para responder a estas interrogantes, los temas a trabajar son los siguientes: contexto geopolítico, surgimiento de la instalación artística, el espacio en la instalación y su curaduría, el curador contemporáneo, el guión curatorial, proyecto de la exposición Centro y por último las conclusiones.

Los autores consultados para este articulo son los que esencialmente apoyan al tema del quehacer e interpretación artística. Sin embargo, existen varios autores contemporáneos que podrán enriquecer en trabajos posteriores otras reflexiones o críticas al respecto del arte contemporáneo[1].

1. Antecedentes

Para comprender el fenómeno de la curaduría independiente se revisan dos momentos en la historia del siglo XX: el contexto geopolítico y el surgimiento de la instalación artística.

Contexto geopolítico

"A finales de los 60 se iban a producir una serie de cambios en el mundo del arte que no eran sino un reflejo de los cambios que estaban teniendo lugar en el mundo real." (Felshin y otros 73) En ese "mundo real" que recalca Felshin, en efecto, se condensan varios acontecimientos a nivel mundial que repercutieron sin duda en la cosmovisión de la sociedad. Por un lado, las tensiones nucleares

[1] Entre los autores resalta Avelina Lésper, Catherine Wood, Federico Baeza, Guillermo Santamarina, Daniel Montero, entre otros.

entre la Unión Soviética y los Estados Unidos[2]; la guerra de Vietnam, las invasiones soviéticas en Checoslovaquia, entre otros eventos. Y, por otro, las protestas de los ciudadanos en contra de los conflictos bélicos, como es el caso del Mayo Francés[3], el movimiento por los derechos civiles para los afroamericanos liderada por Martin Luther King Jr., los movimientos sociales en América Latina y las descolonizaciones de varios países de Europa –en su mayoría africanos–, entre otros acontecimientos, los cuales fueron motores para una participación social y una postura crítica más activa. En la siguiente se observa una fotografía donde se encuentran las fuerzas policiacas y los manifestantes en la ciudad de París, Francia.



Lancaster, Reg. *Paris Riots*. 1968. Fotografía. Hulton Archive. Getty Images. *Google.* Web. 6 Octubre 2016. <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/exhibit/%C2%A0un-a%C3%B1o-turbulento/gRZIMsMn?hl=es-419>.

[2] La Crisis de los misiles en Cuba fue el ejemplo más evidente de esta severa crisis nuclear, en donde el gobierno de los Estados Unidos descubrió bases de misiles nucleares soviéticos en el territorio cubano.

[3] Cadena de protestas por parte de estudiantes, sindicatos, obreros industriales y el Partido Comunista Francés, consideradas la mayor huelga y revuelta en la Historia de Francia en los meses de mayo y junio de 1968.

La participación se convierte de este modo en un proceso de autoexpresión o autorepresentación, protagonizado por toda la comunidad. "A través de tales expresiones creativas, los individuos son empoderados, adquiriendo paulatinamente voz, visibilidad y la conciencia de formar parte de una totalidad mucho mayor." (Felshin y otros 74) Esta participación desembocó en movimientos sociales a favor de la paz, el antibelicismo, la conciencia ecológica, la igualdad de género, racial y étnico.

Por otro lado, las manifestaciones creativas llevadas a cabo por los artistas en el espacio público, se consolidaron como un discurso político activista opuesto al poder, a través de estrategias incluyentes para estimular la conciencia de las sociedades. "El arte activista, surge así de una unión del activismo político con las tendencias estéticas democratizadoras, originadas en el arte conceptual de finales de los 60 y comienzo de los 70." (Felshin y otros 73) Las nuevas dinámicas buscaban un diálogo más incluyente para fomentar la crítica en la conciencia pública y buscar cambios, aunque el alcance se materializara sólo en el ámbito local.

En los 80 el arte activista se posicionó como una visión en contra de las prácticas conservadoras de la política y el mundo del arte, a través de recursos provenientes de los medios de comunicación, con los cuales tenían un mayor impacto y alcance. Sin embargo, "… las subvenciones públicas y privadas se habían agotado como resultado del declive económico, las controversias de la censura y el cambio en los patrones de las fundaciones." (Felshin y otros 84)

En los años 90 fue en general una contraposición de la década anterior, el impacto como moda ya no fue una prioridad perenne. En esta época nada obstaculizaba la valoración, es decir, la libertad de expresión en el arte se desborda. También el uso de las tecnologías

en la creación se generalizó para la creación de obras novedosas e inclusivas en el público, sin embargo "… la forma de acercarse al arte contemporáneo cambió y el público vuelve a sentirse tan perdido como cuando surgió el arte conceptual." (Medina Martínez 18)

Al inicio de este siglo, se consolida el fenómeno de las Ferias de Arte en todo el mundo. La obra como mercancía recobró una fuerte tendencia hacia el éxito, esto por el impulso de la iniciativa privada. Si bien, las obras creadas en esa época, podrían llevar el denominativo contemporáneo, por la simple cuestión temporal. Pero, más allá de la casi perfecta libertad que existió en ese período, en donde "… todo esta permitido." (Danto 34) Lo contemporáneo se instaló en una relación singular con el propio tiempo, el cual se adhiere a él, pero a la vez, toma distancia.

Esta relación con el tiempo, de adherencia y distancia, es donde se sitúa la creación artística de la segunda década del siglo XXI. Ya que el artista adopta una postura, en la cual tiene el poder de decidir su entorno para modificarlo, "… es capaz de transformarlo y de ponerlo en relación con los demás tiempos." (Agamben 4) Este poder también incidió de manera incluyente en la cosmovisión social, lo cual implicó que en el contexto geopolítico: lo contemporáneo fuera una postura creativa en el arte, lo que desencadenó las múltiples manifestaciones en el siglo pasado. Si bien, a partir de los años 60 fue cuando encontró junto con el activismo una trascendencia, que sigue hoy en día.

Surgimiento de la instalación artística

Pareciera que la Primera Guerra Mundial provocó en los artistas un profundo sentimiento de cambio en el orden cultural, el cual había justificado los terribles acontecimientos en Europa. Y fue en la ciudad suiza de Zúrich donde se gestó un movimiento que marcó un punto

final en la forma de concebir el arte con el movimiento Dadaísta. Cabe mencionar que en dicha ciudad estaban muchos refugiados y desertores de distintos países para huir de la guerra. Al respecto dijo el artista Hasn Arp:

> Asqueados por la carnicería de la Gran Guerra de 1914, nos dedicamos en Zúrich a las Bellas Artes. Mientras a lo lejos tronaba el cañón, nos afanábamos por cantar, pintar, encolar y hacer versos. Buscábamos un arte elemental que curara a los hombres de la locura de la época. (Ramírez 236)

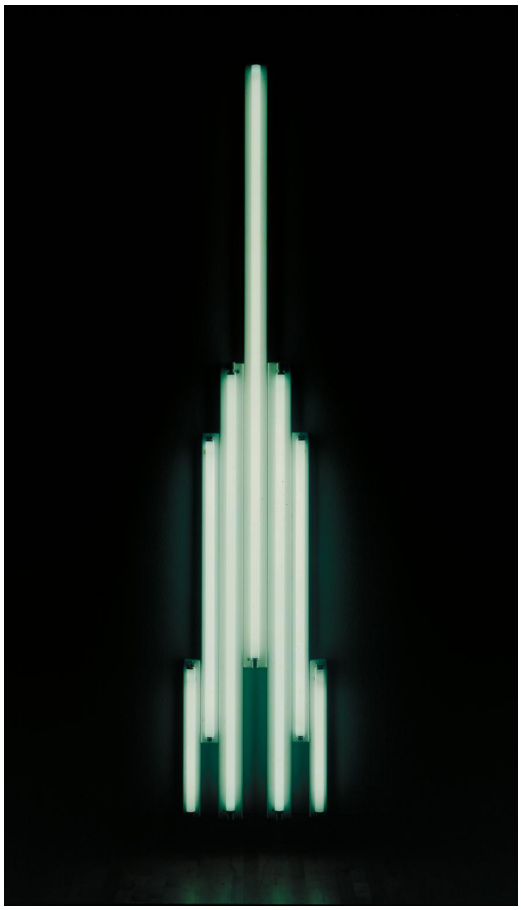
Esta actitud nihilista de los dadaístas (a pesar de que el movimiento no haya tenido una larga vida), tuvo importantes consecuencias en el devenir de la creación artística, ya que los valores con respecto a la belleza, planeación, la técnica, el conocimiento, etc., fueron demolidos por el dadaísmo. Por otro lado, la actitud del espectador tuvo un cambio importante con respecto a su relación con la obra, ya que se pasó de una postura pasiva a una verdadera interacción, "… el espectador completa la obra con su mirada o con su eventual manipulación: el arte lo hacemos todos…" (Ramírez 237) Esa postura aún sigue vigente.

Una de las múltiples formas de diversificación del arte, una vez borradas las fronteras entre las disciplinas, fueron los *environments* o espacios ambientales y las instalaciones. Los primeros se comprenden, como su nombre indica, en ambientes que envuelven al espectador en un espacio determinado, utilizando luces, sonidos y otros medios. En cuanto a las instalaciones, éstas tienen un carácter efímero y suelen estar acompañadas de pintura, escultura, video, sonido, textos, *collages*, ensambles, entre otros. Boris Groys establece que "… las instalaciones pueden ser desmanteladas,

desconfiguradas, reconfiguradas, tanto como se quiera". (Gutiérrez 133) Lo cual acentúa su carácter contemporáneo en la escena artística del momento. Otra característica necesaria en la instalación consiste en tomar fotografías o videos, para tener una evidencia física de ellas. En los años 80 fue cuando el término "instalación" se empleó de forma generalizada, para enmarcar las obras que desplegaban diversos objetos y recursos en el espacio-tiempo, con un carácter efímero como eje constitutivo.

Cabe señalar que se atribuye el término instalación al artista Dan Flavin, al nombrar sus propuestas de escultura con base en tubos de neón para sus exposiciones, las cuales literalmente eran obras hechas con instalaciones eléctricas, pero "… desde el punto de vista artístico, había allí una original propuesta de creación de formas y definición de espacios, por medio de líneas luminosas." (Gutiérrez 132) La denominación instalación, se propagó a las esculturas que se desenvolvían en el espacio para transformarlo en experiencias.

Entonces, en las instalaciones el artista tiene la decisión de escoger los objetos que más le convengan a su creación, siempre y cuando estén ligados, para dar significado y coherencia como una totalidad. En ese sentido, hay diferencia con los *ready-mades*, porque en éstos la voluntad del artista legitima a los objetos como arte, sin tener relación entre ellos. Si bien estas formas de creación representan con exactitud, la "… exploración del ambiguo concepto de 'libertad' en las sociedades democráticas occidentales." (Sánchez 5)
En la siguiente imagen vemos un ejemplo de una obra de Flavin partir de la instalación con tubos de neón.



Flavin, Dan. *Monument for V. Tatlin.* 1966-1969. Estructuras de tubos fluorescentes con tubos blancos suaves. TATE, Reino Unido. *TATE.* Web. 6 Octubre 2016. < http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01323_10.jpg

2. El espacio en la instalación y su curaduría

Hay que enfatizar que el espacio juega un papel importante en una instalación, ya que es el soporte en donde se despliegan las intenciones estéticas y comunicativas que el artista busca instaurar en las experiencias de los espectadores. Este último, al transitar en esta espacialidad, abre una actividad sensorial que lo impulsa a crear nuevos sentidos sobre su entorno. Con base en lo anterior el espacio se convierte en un "ente expresivo" que demanda la participación como una actitud. (Gutiérrez 132)

Mary Staniszewski en su libro *El poder del despliegue: Una historia de las instalaciones de exposición en el Museum of Modern Art,* menciona que la instalación de exposiciones –en la cual el curador organiza y dirige la exposición–, es la precursora de la instalación

artística y que esta transición se marcó entre los años 1969 y 1971. Esto tuvo repercusiones en el papel del curador, porque en las instalaciones no hay un objeto –en todo caso objetos– que instalar en el espacio museístico, ya que la propia instalación es un espacio autónomo. Esto llevó al curador a ejecutar otras funciones, específicamente "… técnicas y administrativas que cumplir." (Bishop 4) Entre estas funciones, resalta la búsqueda de patrocinios privados, estrategias para que el público pueda leer adecuadamente la obra, propaganda, entre otras actividades. Estas nuevas funciones se fueron poco a poco incorporando en el perfil del curador independiente, orientadas a realizar proyectos de exposición de arte contemporáneo.

En 1972, el suizo Harald Szeemann[4], dirigió una exposición llamada *Documenta 5*, en esta exposición se congregó a un número significativo de artistas de la instalación para exponer cada uno de ellos en una sala en el Museum Fridericianum, Friedrichsplatz, Neue Galerie en Alemania. En dicha exposición, se acusó a este suizo de adecuar otros contextos a las obras y no ayudar a la singularidad significativa de cada una, sino que cada obra formaba un todo en cada sección de la sala. Es decir, Szeemann agrupó las obras bajo su perspectiva y cada sección representaba la obra, por lo que el museo se volvió un cuadro "… cuyo autor no es otro que el organizador de la exposición." (Bishop 5) Con esto, la autonomía artística es un simple complemento en la exhibición y la curaduría se convierte de esta forma en el centro de la atención. En la imagen podemos observar a Szeemann en el último día de su exposición Documenta 5.

[4] Historiador del arte y artista suizo el cual es considerado como el primer curador independiente.



Burkhard, Baltasar. *Harald Szeemann, portrayed on 8th October 1972, the last day of Documenta 5*. 1972. Black-and-white photograph. The Getty Research Institute. Web. 6 October 2016. <http://www.getty.edu/360/event_images/reconsidering_szeemann.jpg>.

Con base en lo anterior se puede decir que, en el ejercicio curatorial es necesario la constante negociación con los artistas que van a presentar obra. Si bien, en el caso de *Documenta 5* no sucedió esto, ya que más allá del tópico de que el curador respetara y velara por los deseos de los artistas, Szeemann quiso reflejar siempre el tema de la creatividad en el sentido más amplio, sin las barreras tradicionales y más allá de una legitimación de las instituciones de arte. Esto llevó a que muchos artistas retiraran su obra de esa exposición y escribieran al museo fuertes críticas sobre el evento, junto con otros críticos y personajes del arte de la época. Cabe añadir que este ejercicio, vino a desplazar el papel principal de las exhibiciones, de los artistas hacia los curadores.

Por otro lado, Marcel Broodthaers con su instalación *Musée d'Art Moderne*, es un claro ejemplo del doble papel que puede desempeñar un artista con su obra. Ya que él seleccionó los objetos para la instalación por un lado y por otro, realizó la curaduría del espacio

para las muestras. Dicho proyecto se ubicó en la casa de Broodthaers en respuesta al período político de su tiempo[5] y a partir de su museo, realizó una parodia del poder de las instituciones que dirigían el mundo del arte. Se infiere de lo dicho que: sus exposiciones a partir de la instalación, tenían como objetivo la ruptura de los significados impuestos ortodoxamente por las instituciones y esto derivó, en la construcción de interpretaciones para potencializar el significado de la obra.

En la siguiente imagen se aprecia una de las secciones (Sección financiera) del *Musée d'Art Moderne.* El emblema de esta sección es una águila (símbolo asociado con el poder y la victoria), la cual utilizó Broodthaers en una serie ilimitada de lingotes de oro "… para recaudar dinero para el museo, a un precio calculado al duplicar el valor de mercado del oro, el recargo que representa el valor de la barra como arte." (*Museum of Modern Art* 7)



Luxemburg, Galerie Beaumont. *Museum of Modern Art, Department of Eagles, Financial Section*. 1970-1971. Photograph. Galerie Beaumont, Luxemburg. *Pinterest*. Web. 6 October 2016.

[5] El suceso más representativo fue el Mayo Francés, en el cual protestaron estudiantes, sindicatos, etc. en 1968 y que tuvo repercusiones en varias partes del mundo. En mayo de ese mismo año, Marcel Broodthaers participó en la ocupación del Palais des Beaux-Arts.

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/f3/11/6c/f3116c85eeaab9824b53c9867fd7c44c.png>.

Esta postura crítica fue uno de los motores que impulsó la curaduría independiente, al rechazar los paradigmas impuestos desde las instituciones del arte, para proponer nuevas vías de sentido en las obras; además, se buscaba que fueran más incluyentes y con el fin de promover la participación del público. Con base a lo anterior, Borís Groys dice lo siguiente:

> Por lo menos desde los años 1960, los artistas han creado instalaciones a fin de demostrar sus prácticas personales de selección. Esas instalaciones, sin embargo, no han sido otra cosa que exposiciones curadas por artistas en las que pueden ser —y son— presentados objetos realizados por otros, así como objetos realizados por el artista. […] En resumen, una vez que se estableció la identificación entre creación y selección, el papel del artista y el del curador también se volvieron idénticos. Todavía comúnmente se hace una distinción entre la exposición (curada) y la instalación (artística), pero es esencialmente obsoleta.” (Bishop 2)

Por lo dicho, la línea divisoria entre el quehacer y la interpretación de lo creado es posible en una postura doble, en donde la selección, la creación y la mediación conviven de manera sinérgica, y confluyan como una interdisciplina. Por eso, *Documenta 5* y el *Musée d’Art Moderne* son ejemplos que muestran este nuevo perfil del curador-artista, el cual a partir de la crítica y la instalación, postuló tareas todavía vigentes en la actualidad, si bien poco conocidas.

Cabe agregar que este nuevo perfil curador-artista o artista-curador, al cual Nathalie Heinrich y Michael Pollak, lo consideran como una "profesión despersonalizada" (Bishop 12), tiene el objetivo de presentar obras al público. Hay que decir que la afluencia de los espacios para el arte contemporáneo, llevó a especializar la curaduría con más elementos y apoyos hacia la concreción de proyectos expositivos, lo cual implica realizar investigación, trabajar con especialistas de diversas disciplinas, diseñar el catálogo de la muestra, buscar patrocinios privados, entre otras actividades. El curador independiente al prescindir de un espacio convencional —en este caso el museo o galería—, tiene un cierto grado de libertad en las ideas de los proyectos a realizar. Sin embargo, el esfuerzo requerido en las funciones a realizar se multiplica y en la mayoría de los casos se "reinventa". (Medina González 7) Por lo que, al no existir una metodología predeterminada para una exposición, la curaduría debe tener la cualidad de adaptarse a las necesidades de cada proyecto, el cual requiere diferentes formas de presentación —no siempre como exposición—, interpretación, promoción y logística.

En la actualidad la imagen del curador independiente ha sido catalogada de ser oportunista o una "… celebridad solicitada por artistas y galeristas." (Bishop 12) Además, este profesional ha adoptado cierto grado de dependencia con respecto al mercado, los coleccionistas, los fondos privados, etc. Esto se debe, entre otras razones, a que el curador está en una posición estratégica en el mundo del arte, lo cual implica que sus decisiones pueden marcar tendencias y consolidar movimientos en la historia en la mirada occidental; además, dichas decisiones pueden tener cierto grado de favoritismo o influencias políticas. Al respecto Félix Suazo comenta lo siguiente:

> Ahora los curadores no sólo han reemplazado a los artistas y sus obras, también a los estetas y a los historiadores, a la hora de "re-conducir" la historia en la dirección de sus postulados, mediante la creación de narraciones, introduciendo aglutamientos inesperados, armando y desarmando a su antojo la "evolución natural" de la historia del arte. (Suazo 3-4)

En síntesis, tanto curadores, instituciones, artistas y público son parte de un circuito de dependencias, en donde cada parte alimenta al sistema en su conjunto y el desarrollo de las políticas culturales. Sin embargo, es en este punto donde se encuentra el valioso trabajo del curador independiente, es decir, que a partir de sus proyectos, el busca tensionar continuamente las formas de concebir el arte en los distintos agentes dentro del sistema antes mencionado. Todo esto, mediante la tarea de siempre cuestionar y negociar con los espacios de exposición emergentes o consolidados para abrir los canales de consumo y exhibición al público. Es así como lo hicieron Harald Szeemann y Marcel Broodthaers con sus respectivos trabajos.

3. El curador contemporáneo y su guión curatorial

La palabra curaduría procede de curador, del latín *curator*: que tiene cuidado de alguna cosa; la persona encargada de esta tarea se le llama curador, del latín *cura*. En sus inicios a este especialista se le nombró como conservador y su tarea consistía en: cuidar de manera exacerbada las imágenes religiosas; todo esto por mandato de una autoridad, ya sea un rey o un emperador. Uno de los antecedentes más recientes, se remonta al siglo XIX con respecto a los salones oficiales de arte en Francia, donde el conservador fungía como arbitro, no siempre imparcial, de la entonces disputa entre los impresionistas y los académicos. Conforme pasó el tiempo, esta actividad se transformó del cuidado de imágenes seculares a un

personaje que además de seleccionar las piezas para exposiciones temporales y justificar el porque, ahora tenía tareas administrativas que resolver. En ese sentido, la curaduría ahora es "… un género o figura intermedia entre la museología, la crítica y la promoción cultural." (Suazo 2)

La curaduría tiene dos líneas de trabajo, por un lado, la que tiene su marco de acción en los museos y por otro, el independiente. La primera se define a partir del soporte de un museo: la conservación de las colecciones, el estudio y la comunicación. La curaduría independiente, la cual nació en los años 90 a partir de las bienales, pabellones y demás ferias temporales, se define por la generación de un discurso para expresar una idea a partir de las obras involucradas; los resultados pueden ir desde una exposición, una publicación o un registro visual del proceso, entre otras cosas. El curador se apropia de los objetos y el espacio a través del lenguaje para crear puentes de sentido, propiciando de esta manera una "… lectura coherente y orientadora…" (Suazo 2), para el público y en su relación con las producciones artísticas. En la siguiente fotografía se aprecia la entrada a una de las bienales más longevas en la historia del arte, es decir, la Bienal de Venecia establecida en 1895.



Zucchiatti, Giorgio. *Padiglione Centrale, Giardini, Venezia.* 2010. Fotografía. Biennale di Venezia, Italia. Web. 6 Octubre 2016. <http://www.artversed.com/wp-content/uploads/2016/05/Padiglione-Centrale.jpg>.

Los curadores independientes deben de ser versátiles y tener un gran dinamismo al momento de gestionar sus proyectos; a la par poseer "… una rígida ética basada en la eficiencia innovadora para poder lidiar con las nuevas instituciones culturales y los nuevos sistemas simbólicos de producción…" (Barriendos 3), y sobre todo saber negociar con los artistas y su obras. Sin embargo, al no ser reconocido el ejercicio curatorial con una licenciatura o una especialidad, la mayoría de los trabajos de curaduría independiente son de tipo *freelance*, lo cual fomenta una cierta precariedad que los curadores han sabido sublimar, legitimado por una autoridad emanada de ellos como grupo y con reconocimiento social.

Para Joaquin Barriendos, la curaduría independiente –o *freelance*- tiene dos características principales. La primera consiste en la marca de autor, es decir, la singularidad que tiene el curador para desarrollar un estilo propio en sus proyectos, a partir del discurso curatorial, él cual es la idea que desarrolla con respecto a "… las obras, los artistas y las actividades de una muestra." (Barriendos 2) El trabajo curatorial por la producción de valor simbólico en un contexto determinado, hace posible una interacción en la vida social, por lo tanto, puede propiciar transformaciones en el arte y las instituciones, generando así un diálogo abierto desde diferentes puntos de la cultura.

Por otro lado, Félix Suazo señala que el ejercicio curatorial abarca tres dimensiones "… la axiología (producción de valor), la expositiva (puesta en escena) y la hermenéutica (interpretación de la obra)." (Suazo 2) Si bien, estos tres niveles son importantes en la

construcción de una exposición, en la parte de la axiología es donde radica la importancia en el éxito de la misma, ya que para producir valor en los objetos a mostrar se necesita la investigación. En la curaduría institucional es de vital importancia la profunda investigación de las colecciones que tiene un museo, pero también en la curaduría independiente es de suma importancia la investigación, porque con los resultados obtenidos, se podrán diagnosticar tendencias, inclinaciones, movimientos en el arte contemporáneo y posiblemente renovando de esta forma, las bases culturales a partir de sus propuestas.

La investigación también reclama un terreno para la escritura, la cual es necesaria en la actividad curatorial. Se parte de que toda exposición es una narración, esta requiere del ejercicio de escribir, editar y dar sentido. Este trabajo de incorporar sentido a los objetos en una exposición necesita de una agudeza interpretativa por parte del curador, lo cual le confiere responsabilidades:

- Con el artista y su obra.- **provocador/catalizador.**
- Con el público.- **mediador.**
- Con la institución para la cual está realizando su trabajo.- **difusor/el mercado del arte.** (Rangel 11)

En síntesis, con la interpretación se genera un discurso en el cual se encuentra la selección y determinación de las piezas que se van a exponer, y mientras más documentada se encuentre la propuesta de exposición, esto permitirá una lectura coherente a través de un contexto ordenado.

Sin embargo, dicho discurso no debe de entrar en las dinámicas ambiguas que alimenten solamente los egos institucionales, las famas personales, los eventos tautológicos y los sofismas en el lenguaje, en

donde el curador con sus discursos, únicamente se vincule "… a la costumbre post-moderna de extrapolar, parafrasear y hacer malabares con las palabras, empleando el potencial simbólico y paródico latente en toda expresión figurada o de doble sentido. (Suazo 1) Lo cual sólo alimenta la polémica del quehacer artístico contemporáneo y consolida sólo el consumismo burgués en el mundo del arte. Pero ¿qué es un guión curatorial?

Guión curatorial

El guión es el documento en donde se vierte todo el conocimiento documentado y analizado, el cual articula "… de manera sintética una narración de lo que se pretende decir por medio de los objetos en un lugar expositivo." (Museo Nacional de Colombia 11) En él se describirán los objetivos, la justificación, los antecedentes, información precisa y distribución de la obra[6], colores en el espacio, planos del recorrido, iluminación, etc.

El guión es una valiosa herramienta de trabajo que el curador desarrolla, dependiendo de las características de cada proyecto de exposición, en este caso con obras de arte contemporáneo (instalación, arte objeto, performance, entre otras manifestaciones). El discurso que engloba el documento curatorial en su totalidad, refuerza una idea que el curador construye a través de fundamentos, para transformar, irrumpir, tensionar o demandar a los paradigmas y las críticas vigentes en el arte. También, hay que recalcar que el público es primordial, en especial en su experiencia con las obras exhibidas, ya que el discurso del curador "… sólo puede validarse en relación a las respuestas que provoque." (Medina González 3)

[6] Esta distribución de la obra es presentada en muchas ocasiones al museógrafo del espacio donde se exhibirá la exposición, él será el encargado de ver todas las cuestiones materiales y espaciales para el montaje.

Dichas respuestas tendrán que aspirar a más de un simple "me gusta" o "no me gusta"; el curador –sobre todo independiente[7]- tendrá la tarea de plantear en el público más preguntas que respuestas, a través del discurso y estrategias, tanto de comunicación, patrocinio y logística. Cabe mencionar que el espacio será un elemento de suma importancia, ya que el curador tomará la decisión sobre: si realizar la exhibición en un espacio público o privado. Sin embargo, tendrá que contar con los permisos y consentimientos previos para realizar su proyecto, los cuales serán una condicionante que él deberá negociar.

Si los espacios idóneos para el proyecto planteado por el curador se encuentran en el museo, se tiene que hacer una cita con la persona encargada de las exposiciones –el curador ó curadores– para presentar el proyecto; dependiendo de la gran lista de compromisos en la agenda del recinto, se evaluará su pertinencia para anexarlo en las actividades futuras. Por otro lado, si el proyecto está planeado para un espacio público, se tendrá que gestionar con las autoridades correspondientes para ejecutar las actividades propuestas.

Con base en lo anterior, hay un trabajo también de promoción cultural que tiene que realizar el curador independiente, en donde el factor monetario, traducido en patrocinios, es uno de los rubros con más dificultad para poder llevar a cabo un proyecto curatorial. Es por ello, que el curador tenga presente las políticas culturales del gobierno en turno, para ver la orientación que lleva dicho mandato y poder darle al proyecto un perfil acorde, con el fin de que sea posible la ejecución del mismo.

[7] Se recalca el aspecto independiente, porque al no contar con fondos o patrocinios –como si es el caso de un curador institucional-, tendrá que plantear escenarios de interpretación más creativos y con mayor trabajo de investigación.

4. Proyecto de la exposición "Centro"

Esta exhibición de autoría propia fue propuesta para que se llevara a cabo en las instalaciones del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en el año 2014 como trabajo final del diplomado "Curaduría. Un discurso en movimiento" en la Antigua Academia de San Carlos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En este documento[8], gracias a los aportes del curador Galileo Reyes y el Mtro. José Francisco Villaseñor Bello, se muestran todos los elementos necesarios con la distancia necesaria y responsabilidad para la creación del guión curatorial de la exhibición.

Cabe decir que al no poder realizarse la exposición en el MUAC, pone en evidencia una de las características de la curaduría independiente, lo cual implica que muchos de los proyectos no tienen la garantía de poder llevarse a cabo por las condicionantes que determinan los espacios expositivos, en este caso un museo de una universidad pública. Por otro lado, esto dio pie a la realización de otro proyecto de exposición, pero ahora de manera colectiva y multidisciplinaria. El nombre para esta exposición fue "b/n. Diálogos Ontológicos[9]", el cual se llevó a cabo en la galería central de la Fábrica de Artes y Oficios de Oriente (FARO de Oriente), en abril de 2015. En ese sentido, el perfil del guión curatorial cambió por dos razones importantes, la primera, por el nuevo perfil de la exposición en donde intervinieron tanto artistas mexicanos como franceses en diferentes disciplinas, por ejemplo, grabado, gráfica mural, fotografía, poesía, caligrafía y *glitch art*[10]. La segunda consistía en el perfil y el espacio del nuevo recinto,

[8] Para consultar el Guión curatorial realizado para la exposición Centro pueden enviarme un correo electrónico a la siguiente dirección: plasck@gmail.com, con gusto les enviaré el documento en PDF para abrir el diálogo.

[9] A grandes rasgos, el nombre de la exposición reflejaba dos características que tenían todas las obras, por un lado, cada una de ellas estaban con el formato a una tinta, es decir, en blanco y negro. Por otro, las temáticas tenían que ver con las múltiples formas de ser y estar en el mundo, a partir de la cosmovisión con la muerte, la identidad, las mitologías fundacionales, las raíces idiosincráticas prehispánicas, etc.

[10] Comúnmente conocida como "arte del error", el cual se refiere al resultado de romper el código, para provocar discontinuidades en los patrones de una imagen.

ya que el público, las instalaciones y la ubicación eran totalmente opuestos con respecto al museo universitario.

El resultado fue un guión a manera de documento ejecutivo, es decir, con menos teoría y más funcionalidad. Cabe recalcar, que en ambos guiones realizados en donde estaba presente una obra de mi autoría, se realizó con la distancia oportuna y la responsabilidad ética requerida para la realización de la curaduría de cada proyecto.

Conclusiones

A lo largo del artículo se mostró la posibilidad de la creación e interpretación de una obra en una misma persona. Esto a partir de la historia común que guarda la curaduría independiente y la instalación artística y considerando la parte ética y la distancia necesaria. A la pregunta: ¿cómo se valida que una curaduría sea hecha por el mismo autor de la exposición? Dicha validación se encuentra en el guión curatorial, el cual contiene un elemento fundamental en un proyecto de exposición, es decir, su discurso, el cual engloba y refuerza una idea que el curador construye a través de fundamentos, para transformar, irrumpir, tensionar o demandar a los paradigmas y las críticas vigentes en el arte. El sentido o los sentidos desarrollados en la exposición deberán ser coherentes y claros para una lectura adecuada en el público. Además, la cuidadosa elaboración del guión curatorial determinará o no el éxito de una exposición. En ese sentido, la documentación y la investigación serán dos herramientas de suma importancia. Porque la construcción de un guión en el ámbito de la curaduría independiente es siempre un trabajo que debe considerar diversas circunstancias, adversidades y referencias, ya que cada proyecto es diferente y cada uno requiere diversos planteamientos para establecer estrategias acordes para su exhibición. Por lo tanto, no se puede hablar de una sistematización

que lleve a la implementación de un Manual o como lo menciona Gerardo Mosquera, tampoco se debe hablar de una "… teoría sobre el trabajo del curador." (Rangel 12)

Con respecto a la pregunta: ¿qué implicaciones tiene este alejamiento entre el quehacer artístico y la interpretación curatorial? Hay que recalcar, que la práctica de ambas actividades no limita una a la otra, por lo contrario, nutre las perspectivas de las dos, siempre y cuando estén en sinergia y bien ubicadas en su campo de acción. Es por ello que un guión debe ser claro y conciso, ya que el ejercicio curatorial puede introducir elementos para forzar, a través del discurso, la legitimación de obras de producción propia e inclusive de otros creadores, es por ello necesario una ética deontológica. El Consejo Internacional de Museos (ICOM pos siglas en inglés), aprobó en el año 1986 un Código de Deontología,[11] en el cual establece los valores y principios a seguir para la comunidad museística. Este documento no explicita concisamente el papel de curador como apartado, sin embargo es una referencia al quehacer en los museos que puede ayudar también a los curadores independientes.

Con respecto a la última pregunta, de si la instalación artística, por sus características e historia, ¿será la clave para legitimar el proceso curatorial aquí planteado? Para responder dicha pregunta, cito de nueva cuenta los ejemplos de los artistas Harald Szeemann y Marcel Broodthaers. El primero, con la curaduría de la exposición *Documenta 5*, no solo se limitó a presentar las obras involucradas de manera convencional, sino que agrupó las obras bajo su perspectiva y cada sección representaba la obra, es decir, el museo se volvió un cuadro. Siendo la figura principal el curador y no los artistas de dicha exposición. Broodthaers, por su parte, en la instalación *Musée d'Art Moderne,* seleccionaba los objetos de sus instalaciones y también

[11] Disponible en la página del ICOM.

realizaba la curaduría de las mismas en el espacio –el cual era su propia casa–, lo cual representa el rompimiento de la línea divisoria entre las dos actividades: la creación artística y la interpretación curatorial. Se recalca, que en cualquiera de los dos casos, vemos la búsqueda para otorgar nuevos sentidos al quehacer artístico y también al cómo mostrarlo. Esta postura crítica a las formas de concebir y consumir los significados en el arte de aquel tiempo, fue uno de los detonantes para las diversas manifestaciones artísticas contemporáneas y también para el quehacer de los curadores independientes. En consecuencia, podría decirse que ciertamente que la instalación artística legitima el poder curarla también por la misma persona, como lo realizó oportunamente Broodthaers. Por otro lado, también Borís Groys determina que no existe una línea divisoria entre creación y selección una vez identificándolos previamente, es decir, que tal distinción entre la exposición (curada) y la instalación (artística) es esencialmente obsoleta. Sin embargo, hoy en día está práctica no es común por la supremacía del curador que se impone a la voluntad de los artistas, inclusive "… los artistas parecen demasiado felices por cumplir hasta las peticiones curatoriales más hueras." (Bishop 12)

En la actualidad, poco a poco la enseñanza del fenómeno de la curaduría empieza a emerger en los diferentes planes y programas de estudio en diversas universidades y espacios dedicados al estudio del arte contemporáneo, con el diseño de talleres, cursos, diplomados o especialidades enfocadas a la curaduría contemporánea, tanto en modelo presencial, como en plataformas Web. Sin embargo, a partir de esto, existen otras preguntas al respecto: Estos nuevos sistemas de enseñanza en los procesos curatoriales, ¿serán un punto de partida para la profesionalización académica del curador?; esto a largo plazo, ¿será sólo un complemento para la formación de los profesionales del arte?; ó el curador, ¿tendrá perfil autónomo

reflejado en una licenciatura validada por un espacio académico institucional?; y por último, ¿esto mermará las pocas oportunidades de los curadores independientes para llevar a cabo sus proyectos al no contar con dicha preparación académica institucional o la fortalecerá?

El tiempo decidirá cuales son las respuestas y los horizontes a estas interrogantes, sin embargo lo que si será constante en el curador, es que seguirá siendo un "… sanador estético cuya función básica consiste en el diagnóstico de tendencias, inclinaciones y tensiones propias de la cultura y el arte de nuestro tiempo." (Suazo 1) Y que en cada proyecto tendrá que estar renovando las bases culturales para que sus propuestas no queden en un simple ejercicio de complacencias para las instituciones de arte actuales, sino discursos destinados a romper paradigmas e ideologías.

Se cumple el objetivo de responder las interrogantes anteriormente planteadas en este artículo, no obstante, el tema del quehacer y la interpretación de las obras de arte contemporáneo abre un abanico de reflexiones desde otros puntos de vista para que en un futuro siga la investigación al respecto y arrojar nuevas interrogantes para seguir el diálogo.

Fuentes de consulta

Agamben, Giorgio. "¿Qué es lo contemporáneo?" *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid*. Wordpress, 00-12-2012. Web. 15-07-16. <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>.

Barriendos, Joaquín. "Guían el rumbo del arte". *Diario Reforma. Suplemento cultural El Ángel.* Abril 2007. Impreso.

Bishop, Claire. "¿Qué es un curador. El ascenso (¿y caída?) del curador *auteur*". *Denken Pensée Thought. Servicio Informativo Bimensual de Pensamiento Cultural Europeo.* Mayo 2011. Wordpress. Web.1-07-2016. <https://lenguajesartisticos1.files.wordpress.com/2014/03/claire-bishop-que-es-un-curador.pdf>.

Danto, Arthur. *Después del fin del arte. EL arte contemporáneo y el linde de la historia.* Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.

Felshin, Nina y otros. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. Impreso.

Gutiérrez, Alba Cecilia. "La instalación en el arte contemporáneo colombiano". *El Artista.* Diciembre 2009: 129-153. *Redalyc.* Web. 15-07-16. <http://www.redalyc.org/pdf/874/87412239003.pdf>.

"Manual de Curaduría". *Observatorio Cultural*. Web. 01-08-16. <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/196/Manual%20de%20Curaduria.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

New York, Museum of Modern. "The Museum As Muse. Artists Reflect". MoMA. Html, 1999. Web. 06-10-16. <9/muse/artist_pages/broodthaers_musee.html>.

Medina González, Cuauhtémoc. "Sobre la curaduría en la periferia". *Salón Kritik*. Septiembre 2008: 1-3. Web. http://salonkritik.net/08-09/2008/09/sobre_la_curaduria_en_la_perif_1.php

Medina Martínez, Carolina. "El arte de los últimos 25 años". *Liceus.* Web. 10-07-16. <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/04993.asp>.

Ramírez, Juan Antonio. *Historia del Arte 4: El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial, 1997. Impreso.

Rangel Güemes, Alma Yuridia. "Procesos Curatoriales". *Ciclo de Cursos de Actualización Museológica*. Febrero – Marzo 2007: 1-13. Impreso

Sánchéz Argilés, Mónica. "La instalación, cómo y por qué". *El Cultural*, 26-06-09. Web. 05-07-16. <http://www.elcultural.com/revista/arte/La-instalacion-como-y-por-que/25543>.

Suazo, Félix. "*Artes Plásticas. El (sano) oficio de curar*". Enero 2004: 1-7. Revista electrónica "Esquife". Web. 29-06-16. <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/5665_14180.pdf>.